

La storia del teatro secondo Aristotele e la questione del coro in Epicarmo*

This paper examines the history of drama as explained by Aristotle in the *Poetics* (particularly 1449a 9-25 and 1449a 37-b10) with a view to distinguish what may be information and what is Aristotelian theory: the parallel history of tragedy and comedy; the meters, and particularly the function of the trochaic tetrameter; the evolution of tragic *lexis* and of *logoi* and *mythoi*. All this leads to a reexamination of the evidence on the presence of a chorus in (or in some of) Epicharmus' plays.

I due testi che esamineremo più in dettaglio sono:

Poet. 1449a 9-25

γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς - καὶ αὐτῆ' ἅλα τραγεδιᾶ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἂ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα - κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅψις ἀπεσεμνύνη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρον ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν.

Nata dunque la tragedia all'inizio dall'improvvisazione (sia essa sia la commedia da quelli che guidavano il coro: la prima dal ditirambo, mentre la seconda dalle processioni falliche che ancor oggi sono rimaste in uso in molte città), crebbe un

* Una prima stesura di questo testo è stata letta nella "Journée d'Études *La poésie d'Epicharme*" tenuta a Lille il 23 ottobre 2009. Ringrazio le organizzatrici Anne de Cremoux et Fabienne Blaise, così come gli altri partecipanti per i loro utili commenti. Altresì voglio ringraziare in particolare Angela M. Andrisano e Franca Perusino per la discussione durante l'incontro ferrarese che ha dato origine a questo libro.

poco per volta, sviluppando quanto via via di essa si rendeva manifesto; e dopo aver subito molti mutamenti si arrestò, poiché aveva conseguito la natura sua propria. Il numero degli attori Eschilo per primo portò da uno a due, diminuì la parte del coro e promosse il discorso parlato al ruolo di protagonista; il terzo attore e la pittura della scena furono poi opera di Sofocle. C'è ancora la grandezza: partendo da racconti brevi e da uno stile giocoso, perché si stava trasformando a partire da un originario genere satiresco, soltanto più tardi la tragedia acquistò un carattere serio, mentre il metro dal primitivo tetrametro si fece giambico. Giacché dapprima si servivano del tetrametro perché era una poesia di carattere satiresco e più danzata, ma quando poi comparì il linguaggio parlato, la sua natura stessa trovò il metro adatto, perché quello giambico è il metro più vicino al parlato¹.

Poet. 1449a 37-b10

Αἰ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὄψε ποτε ὁ ἀρχὼν ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθέλονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τιοιαῦτα, ἠγνόηται. τὸ δὲ μῦθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μῦθους.

Le trasformazioni della tragedia e coloro che ne furono gli autori non ci sono rimasti nascosti; quelli invece della commedia ci sfuggono perché all'inizio non era presa sul serio. Ed infatti soltanto tardi l'arconte dette il coro ai comici mentre prima si trattava di volontari, e soltanto da quando essa ebbe certe forme definite si ricordano i nomi di quelli che chiamiamo poeti comici. Chi introdusse le maschere e i prologhi, chi aumentò il numero degli attori e altre cose simili ci sono ignoti. La composizione di racconti, da principio, venne dalla Sicilia, mentre fra gli Ateniesi Cratete per primo incominciò ad abbandonare la forma giambica e a comporre l'insieme di dialoghi e racconti.

1. *Il puzzle di Aristotele*

Non sappiamo se, o fino a che punto, Aristotele avesse delle informazioni sulla storia dell'evoluzione del teatro, informazioni su cui basa la sua storia, o se piuttosto costruisca una storia adeguata alla sua teoria. Qualche informazione doveva averla, e sicuramente conosceva molti testi a noi perduti e aveva molti altri dati sulle didascalie,

¹ Le traduzioni della *Poetica* sono, salvo altra indicazione, di Diego Lanza (LANZA [1987]), talvolta con qualche piccola modifica.

ma non sappiamo quali; e anche se li conoscessimo, non sapremmo, tuttavia, quale parte è informazione e quale interpretazione.

Un dato che comunque si può tenere presente è che Aristotele non sempre fa corrispondere i suoi dati con la sua teoria, com'è stato detto qualche volta: in certi momenti piuttosto si contraddice. Per quel che riguarda la storia del teatro, la contraddizione non si trova nella concezione di una doppia filiazione della tragedia e della commedia (dall'*epos* e dal giambo da una parte, dagli *exarchoi* del ditirambo e dei canti fallici dall'altra): il rapporto *epos*-tragedia e giambo-commedia non è di filiazione ma di successione; il rapporto ditirambo-tragedia e *phalliká*-commedia, questo sì è di filiazione.

La contraddizione si trova piuttosto nella sua affermazione che la tragedia ha delle origini risibili (*geloia*): nel suo sistema, lo spazio poetico è diviso in due parti opposte, dall'inizio alla fine (dalle improvvisazioni a inni ed encomi/invetive, a epica/giambo e a tragedia/commedia). La possibilità d'incroci non è contemplata.

Un ditirambo di tipo risibile (cioè da situare sul versante in cui si trovano lo *psogos*, il giambo e la commedia) è contemplata da Aristotele in *Poet.* 1448a 14-16. È il capitolo in cui egli presenta la distinzione secondo il cosiddetto "oggetto" della mimesi, il "che cosa" è rappresentato: cioè dei personaggi *spoudaioi* o *phauloi* e delle relative azioni:

Καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσῃ καὶ αὐλήσῃ καὶ κιθαρίσῃ ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χεῖρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὥσπερ †γάς† Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιτο ἅν τις. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμῶδιαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χεῖρους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

Ed infatti perfino nella danza, nell'auletica e nella citaristica si possono dare queste differenze e così anche nelle opere in prosa o in versi soli, come ad esempio Omero li rappresentò migliori, Cleofonte simili, ma peggiori Egemone di Taso, che per primo compose parodie, e Nicocare, l'autore della *Deiliade*. Lo stesso vale per i ditirambi e per i nòmi, giacché si potrebbero rappresentare i *Ciclopi* come Timoteo e come Filosseno. In questa differenza sta anche il divario tra la tragedia e la commedia, giacché l'una tende a rappresentarli migliori, l'altra peggiori di quelli esistenti.

La possibilità dunque di un ditirambo di tipo *geloion* è contemplata, ma la tragedia sarebbe passata da un versante all'altro, e ciò non è contemplato, in principio, nel sistema di Aristotele².

È ciò che consente di pensare che almeno questo aspetto della storia (o della preistoria) del teatro secondo Aristotele possa essere attendibile e che lui avesse delle informazioni. Cioè, si può pensare che se lui avesse inventato o immaginato una storia che potesse entrare nel suo sistema, almeno l'avrebbe costruita senza contraddizioni. Volendo far derivare la tragedia dal ditirambo, non c'era alcuna necessità di accennare a una primitiva versione o fase *geloia* che complica molto le cose e di cui poi non si parla più, perché, senza questa, il sistema sarebbe molto più coerente. Si può dunque pensare che questa fase *geloia* risulti in qualche modo dalla sua documentazione (o dalla sua interpretazione della documentazione).

Detto ciò, cercheremo di analizzare vari aspetti di questa storia del teatro secondo Aristotele, e in particolare tutto ciò che ha un rapporto con Epicarmo, ma tenendo ben presente questo avvertimento: in genere non sappiamo se possiamo condividere le affermazioni di Aristotele. Su alcuni punti cercheremo anche di rispondere a questa domanda.

2. Tragedia e commedia nella storia aristotelica del teatro

Tragedia e commedia, a dire di Aristotele, erano all'inizio delle improvvisazioni, la tragedia a partire dagli *exarchoi* del ditirambo, la commedia a partire dagli *exarchoi* dei canti fallici (*Poet.* 1449a 9-13).

Nei testi che abbiamo visto, Aristotele parla delle origini e dello sviluppo della tragedia, soltanto con qualche accenno alla commedia. Da questi pochi cenni, però, mi sembra che si possa trarre una conclusione, modesta ma interessante: Aristotele vede lo sviluppo dei due generi come parallelo. In primo luogo, in *Poet.* 1449a 37-b2 le trasformazioni (*metabaseis*) della commedia sono presentate come parallele a quelle della tragedia, ma sconosciute (ambedue erano improvvisate, ad entrambe l'arconte ha

² Dato che la terminologia nella *Poetica* non sembra esser usata in modo sempre uniforme, non è impossibile che in questo passo *geloia* voglia significare che la dizione tragica non aveva ancora acquisito la pienezza successiva. Cioè sarebbe una dizione risibile in rapporto a ciò che diventerà più tardi. Non è impossibile, ma mi sembra una soluzione costruita *ad hoc* per aggirare un problema.

dato un coro – all’una prima, all’altra più tardi –, all’inizio la commedia non era considerata *spoudaia*, il che vuol dire che dopo lo è stata – al pari della tragedia, perché ha ricevuto lo stesso onore). Poco dopo (*Poet.* 1449b 2-10) Aristotele afferma che non si sa chi abbia introdotto i personaggi, i prologhi, il numero di attori e questo tipo di cose: ciò corrisponde agli stessi dati menzionati a proposito della tragedia. Cioè, sebbene gli sviluppi della commedia non siano noti, lui sa che essa si è sviluppata a partire da canti fallici; ciò che non sa è chi vi ha aggiunto gli elementi che hanno dato alla commedia la sua forma, ma ciò stesso vuol dire che questi elementi non c’erano e che essi sono stati aggiunti. Come dicevo prima, lo sviluppo dei due generi è concepito in parallelo: sono entrambi partiti da certe manifestazioni corali, da lì si è staccato un attore, al quale altri sono stati aggiunti più tardi, così come le parti che costituiscono l’insieme di ambedue i generi³.

Dire in questo caso se noi possiamo condividere queste affermazioni di Aristotele non è possibile. Che nell’origine del teatro si trovi la poesia corale è idea, mi sembra, condivisa da tutti⁴, anche se sui modi dell’evoluzione e sugli ingredienti che avrebbero formato il “composto” teatrale non c’è accordo. In certo modo possiamo dire che anche gli Ateniesi di V secolo sarebbero stati d’accordo con questa idea generale, dato il posto centrale accordato al coro nella concezione del teatro, perfino nel vocabolario («concedere un coro» significa ‘produrre un’opera teatrale’ e concedergli l’onore di essere rappresentata nel corso della festa in onore del dio). E possiamo credere, d’altra parte, che gli Ateniesi consideravano i canti corali della tragedia come la stessa cosa, o almeno in rapporto stretto con ciò che noi chiamiamo “lirica corale”, perché in ambedue si trova notoriamente, ad esempio, l’uso di certe forme linguistiche peculiari.

Sul resto è più difficile pronunciarsi, anche se non si vede perché Aristotele abbia voluto inventare un dato come l’accrescimento del numero degli attori da parte di Eschilo e di Sofocle. L’idea che il teatro sia cresciuto progressivamente fino ad arrivare

³ Ciò non vuol dire che questa evoluzione sia vista come parallela in tutti gli aspetti. Vuol dire soltanto che Aristotele concepisce l’evoluzione dei due generi secondo lo stesso modello. Ad esempio, il fatto che il tetrametro trocaico sia adeguato alla *kordax* (*Rhet.* 1408b 36-1409a 1 ó δὲ τροχάϊος κορδακικώτερος), così come le origini *geloia* della tragedia, presuppongono una certa indistinzione all’origine, e, se ciò è così, la tragedia deve essere passata, nel sistema aristotelico, da un carattere piuttosto risibile a un carattere serio, un passo che la commedia non ha fatto.

⁴ Cf. ad es. EASTERLING (1997, 152s.), dove considera questo assunto come «one of the undisputed facts of Athenian dramatic history». Si veda anche BIERL (2001), uno studio molto completo sul coro come elemento centrale, nonché rituale, del teatro greco, e ora PERUSINO – COLANTONIO (2007).

alla sua forma propria, come fosse una pianta, è certo aristotelica, ma le tappe di questa crescita non lo sono particolarmente. D'altra parte, abbiamo altre tradizioni al riguardo, secondo cui Eschilo avrebbe aggiunto il terzo, non il secondo attore⁵. Ciò significa che i dati non erano chiari, e non abbiamo mezzi sicuri per stabilire quale di queste tradizioni è più certa o risale ad epoca più antica, ma, come veniva notato già da Pickard-Cambridge nella prima edizione di *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (1927, 122), possiamo essere sicuri che Aristotele, nel compilare le *Didaskaliai*, ha avuto accesso a archivi ufficiali che potevano risalire agli ultimi anni del VI secolo. E inoltre sappiamo che per i *Persiani* e le *Supplici* bastano due attori, per i *Sette contro Tebe* forse ne occorrono tre, ma non dialogano mai più di due; l'*Orestea* ha certo bisogno di tre attori, ma soltanto le *Eumenidi* usano i tre contemporaneamente. Ciò rende molto probabile che l'introduzione di un terzo attore si sia verificata, e proprio durante il tempo in cui Eschilo era attivo. Che tale innovazione fosse dovuta a Sofocle o a Eschilo o ad un altro, o che prima Eschilo abbia introdotto il secondo attore non possiamo sapere⁶, ma il modello aristotelico di accrescimento del numero degli attori sembra garantito. Torneremo su questa questione.

3. I metri

A partire da qualcosa di satirico, la tragedia si è fatta, tardivamente, più solenne; all'inizio nella tragedia il tetrametro (trocaico) era usato in ragione del fatto che essa era satiresca e più incline alla danza; e più tardi è stato adottato il giambo, essendo questo metro più proprio del parlato (*Poet.* 1449a 15-25).

Qui il tetrametro trocaico (catalettico, bisogna supporre) è ὀρχηστικόν (adatto alla danza), per opposizione al giambo, adatto alla conversazione. La stessa cosa a proposito del tetrametro è ribadita in *Poet.* 1459b 34-1460a 1:

τὸ γὰρ ἥρωικόν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετραμέτρον κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικὸν τὸ δὲ πρᾶκτικόν.

⁵ Per una lunga storia delle discussioni su questo punto si veda GLUCKER (2000).

⁶ Perciò non si può dire che «probabilmente» non sono stati né Eschilo, né Sofocle, come fanno CSAPO – SLATER (1995, 221).

L'esametro infatti è il metro più composto e grandioso che ci sia (e perciò accoglie più facilmente le parole straniere e le metafore, poiché anche la rappresentazione narrativa è eccezionale in confronto alle altre), mentre il trimetro giambico e il tetrametro trocaico sono mossi e il secondo è fatto per la danza mentre il primo per l'azione.

E di nuovo in *Rhet.* 1404a 26-33:

ποιητική πρώτη ἐγένετο λέξις, ... ἀλλ' ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν. δηλοῖ δὲ τὸ συμβαῖνον· οὐδὲ γὰρ οἱ τὰς τραγωδίας ποιῶντες ἔτι χρῶνται τὸν αὐτὸν τρόπον, ἀλλ' ὥσπερ καὶ ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιοτάτον εἶναι τῶν ἄλλων, οὕτω καὶ τῶν ὀνομάτων ἀφείκασιν ὅσα παρὰ τὴν διάλεκτόν ἐστιν, οἷς [δ'] οἱ πρῶτοι ἐκόσμουν.

La dizione fu prima poetica, [...] ma sono diverse la dizione della prosa e della poesia. Lo mostra ciò che accade nei fatti: nemmeno quelli che compongono tragedie usano più questo modo, ma così come dal tetrametro passarono al giambo, perché questo metro è più simile degli altri al dialogo, così anche abbandonarono quelle parole che non appartengono al parlato, con cui quelli di prima ornavano il discorso.

In un altro passo, *Rhet.* 1408b 36-1409a 1 (cf. supra n. 3) il tetrametro trocaico non è detto ὀρχηστικόν, ma τροχερός ed appropriato alla *kordax* (τροχερός sarà dunque 'mosso'):

ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερός ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα.

Il trocheo è più adeguato alla *kordax*; lo mostrano i tetrametri, perché il tetrametro è un ritmo mosso.

La tragedia dunque, a dire di Aristotele, è divenuta più solenne a partire da origini satiresche e, nello stesso processo, ha sostituito il tetrametro trocaico col giambo, perché il tetrametro era più adeguato al carattere satiresco e danzabile della tragedia primitiva. Almeno per Aristotele, il tetrametro trocaico è mosso (come il giambo, in contrasto con l'esametro (*Poet.* 1459b 34-60a 1), ma, a differenza del giambo, è appropriato alla danza e alla dizione più elaborata, che Aristotele sembra identificare

con le parti corali a fronte del dialogo tra attori. Nell'insieme, dunque, è particolarmente appropriato agli interventi del coro⁷.

Nel caso di questa evoluzione dal tetrametro trocaico al giambo, poniamoci la stessa domanda di prima: possiamo condividere le affermazioni di Aristotele? Di nuovo non lo sappiamo, perché sulla tragedia o la commedia prima di Eschilo possiamo dire poco o nulla. Di Frinico la *Suda* ci dice che si tratta dell'inventore del tetrametro, il che potrebbe significare più cose, ma ad ogni modo si deve supporre che l'abbia usato di preferenza⁸. Quanto alla commedia più antica, i pochi frammenti attribuiti a Magnete, probabilmente non autentici, sono: 4 in trimetri giambici e 1 in tetrametri trocaici. Di Ecfantide, Ateneo (III 96b) cita un tetrametro trocaico. Quanto ad Epicarmo, la grande maggioranza dei frammenti sono in tetrametri trocaici, il metro cioè che Aristotele assegna alla tragedia primitiva, ma ve ne sono anche molti in trimetri giambici e alcuni in altri metri⁹.

Quanto all'uso del tetrametro trocaico nella tragedia superstite, vari studi sottolineano (sempre in qualche modo in relazione con i passi di Aristotele che abbiamo visto) l'uso abbondante che ne fanno i *Persiani* di Eschilo, l'opera più antica di quelle che abbiamo (472 a.C.), e la chiara, drastica diminuzione nel resto delle opere fino alle ultime di Euripide, dalle *Fenicie* all'*Ifigenia in Tauride*, nelle quali cresce di nuovo esponenzialmente fino ai livelli dei *Persiani*. Ma molti notano anche che l'uso in questo *revival* è diverso e serve soprattutto a indicare movimento, un uso che non si dava nei *Persiani*¹⁰. Ciò potrebbe indicare che Aristotele identifica nelle opere più

⁷ Forse dobbiamo supporre che Aristotele lo consideri particolarmente appropriato ai satiri, ma ciò è meno sicuro. Aristotele afferma che prima usavano il tetrametro a causa del carattere satiresco e danzabile della tragedia primitiva, ma, dato che di satiri non c'è menzione nelle altre formulazioni sul tetrametro, può darsi che «satiresco» venga semplicemente, in questo momento, a rinforzare «danzabile» (i satiri danzano si direbbe quasi per natura): sarebbe come dire «satiresca, e quindi danzabile». Forse dal passo (*Rhet.* 1408b 36-1409a 1) in cui il ritmo trocaico viene collegato alla *kordax*, si potrebbe trarre la stessa conclusione; ma la *kordax*, sebbene sia una danza di tipo "comico", non sembra avere alcun rapporto particolare con i satiri.

⁸ Come disse già DREW-BEAR (1968, 391).

⁹ Nell'ultima parte di questo contributo discuteremo i metri di Epicarmo.

¹⁰ MICHELINI (1982, 42): «The tetrameter appears in the *Persians* at moments that are thoughtful rather than vigorous. The Messenger, the only character to enter at a run (247), begins in the trimeter. [...] The distinction that separates tetrameter from trimeter is apparently one of function more than of color». Si vedano anche pp. 46-51, con riferimenti pertinenti ad altri studi nelle note.

antiche (che, non dimentichiamo, legge in maggior numero rispetto a noi, dando evidentemente informazioni più attendibili) questa progressione dal tetrametro al giambo, ma poi la interpreta secondo l'uso più recente del tetrametro, e cioè in rapporto con il movimento (*kinêsis*)¹¹. Se così è, abbiamo qui un'altra spia dell'intreccio in Aristotele fra informazione e interpretazione, di cui troveremo altri segni.

Il contributo di Ann Michelini (1982), già citato, studia la progressione nell'uso del tetrametro in rapporto con il trimetro giambico e con gli altri metri del teatro. Una delle conclusioni più significative, ribadita in più passaggi del volume, è il rapporto stretto fra tetrametro e coro e d'altro canto l'inadeguatezza del trimetro in relazione al coro, soprattutto nei *Persiani* (tra le opere in cui il fenomeno si può studiare) e nella prima metà della produzione aristofanea (fino alla *Pace*). Un paio di esempi: «The chorus clearly never came to be entirely at ease in this trimeter scene, while one impulse toward the dropping of tetrameter must have been the presence of a second actor, an interlocutor quite at home in the trimeter» (p. 40). «“Lengthy speech” would belong in trimeter and would be unsuitable for the chorus; but they may use the dialogue mode and speak briefly, συντόμως, as befits the tetrameter medium» (p. 44). Quanto alla commedia, «not only was the comic chorus more at ease in the three tetrameter measures, but it also manages to avoid the trimeter almost altogether» (pp. 52s.). Il coro non usa quasi trimetri (soprattutto in *Nuvole*, *Vespe*, *Cavalieri*, *Pace*: non più di 5 trimetri in ogni opera), ma al contrario molti tetrametri trocaici. E osserva ancora l'autrice «the easy transitions between tetrameter and their lyrical counterparts [...]: there was a thinner line between these meters and the freer rhythms of lyric, because both were musically accompanied» (p. 55). Questi sono dati che si possono trarre dalle testimonianze in nostro possesso, che sono sempre scarse. Vorrei citare infine una conclusione generale, molto più speculativa: «We can now imagine an original actor-chorus drama in which stichomythy and shorter speeches like those in the *Persians* could be exchanged by actor and chorus in tetrameter» (p. 40).

¹¹ O potrebbe indicare, al contrario, che è stato Eschilo, nei *Persiani*, a sperimentare attraverso l'uso del tetrametro. Questa conclusione potrebbe ricevere qualche supporto dal nome, τροχᾶϊος, se veramente è in rapporto con τρέχω. Come al solito, ci muoviamo in terreno molto friabile.

4. La trasformazione della *lexis*. *Logoi e mythoi*. Eschilo, Epicarmo e Cratete nella storia del teatro disegnata da Aristotele

Esaminiamo adesso l'altro aspetto problematico della storia di tragedia e commedia secondo Aristotele.

Una prima e consistente difficoltà si trova nell'espressione «quando comparve la *lexis*» (λέξεως δὲ γενομένης, 1449a 23), evidentemente molto problematica. Può significare che prima non c'era *lexis*? Certo no. Si potrebbe pensare che ciò è evidente dal momento che senza *lexis* non ci sarebbe opera poetica, ma a parte questa deduzione logica, che potrebbe essere ingannevole, c'è il fatto che, secondo Aristotele, prima della trasformazione c'era una *lexis* 'ridicola': quindi c'era *lexis*, anche se ridicola (o comica: γελοία). Allora, siccome il momento in cui «comparve la *lexis*» segna la trasformazione di una poesia «più danzata» (ὄρχηστικωτέραν) nella tragedia vera e propria, con dialoghi prevalentemente in metro giambico, si è pensato che qui *lexis* designi i versi parlati in trimetri giambici. La deduzione pare quasi obbligata, ma da qui si è arrivati a una seconda deduzione secondo cui la *lexis* nella *Poetica* sarebbe soltanto il linguaggio dei versi parlati, in giambi, non quello dei versi lirici, cantati in altri metri.

La prima deduzione sembra logica (anche se in seguito valuteremo un'altra possibilità), ma la seconda s'imbatte in una contraddizione con il testo della *Poetica* tale da renderla quasi impossibile. Perché, se è possibile che in questo passo (1449a 23) *lexis* valga 'dialogo', è anche vero che poco prima (1449a 22s.) valeva sicuramente 'linguaggio dei versi non dialogati', cioè cantati e (dobbiamo supporre) danzati. In effetti, come abbiamo visto, in quel primo stadio «satiresco» e «più orchestico» c'era una *lexis*, ma tale *lexis* non poteva essere il linguaggio delle parti dialogate, perché questo, come abbiamo anche visto, è proprio il segno distintivo del secondo stadio, la tragedia vera e propria. In più, 'dialogo' poco prima viene detto τὸν λόγον (1449a 17), proprio nel dire che Eschilo fece primeggiare il dialogo riducendo le parti corali. Questa ultima ragione da sola non può essere risolutiva, poiché la terminologia della *Poetica* non è sempre utilizzata coerentemente, tuttavia le due considerazioni unite sono fondamentali per giungere alla conclusione che *lexis* serve a denominare tanto la lingua del dialogo quanto la lingua del canto.

Quindi, pare che, per questo passo, ci sia soltanto una interpretazione possibile: nella frase λέξεως δὲ γενομένης, *lexis* varrà 'dialogo', 'versi parlati', ma nella frase precedente *lexis* varrà 'linguaggio' in genere, non soltanto nei versi parlati del

dialogo¹², il che vuol dire che non è vero che *lexis* nella *Poetica* valga sempre 'linguaggio dei versi parlati, non cantati'.

Partendo dall'idea che *lexis* valga 'linguaggio parlato, non cantato', e tramite una delle due definizioni di *lexis* nella *Poetica* come αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν (1449b 34)¹³, si è arrivati anche alla conclusione che μέτρον debba valere 'verso parlato, non cantato'. Ma questo è, in se stesso, molto improbabile. In *Poet.* 1448a 11, ad indicare 'verso senza musica', Aristotele si serve di ψιλομετρία (anche qui opposto a τοὺς λόγους con il significato 'prosa e verso senza musica'). La preposizione ψιλο-, anche se non è determinante, parla piuttosto in favore del significato di μέτρον come verso in genere, cui deve venire preposto ψιλο- per dire 'verso solo, senza musica'. Più determinante è, a mio avviso, *Poet.* 1449b 30 dove Aristotele oppone le parti della tragedia che hanno «soltanto verso» (διὰ μέτρων ... μόνον) a quelle che hanno anche canto: «soltanto» indica palesemente che le une hanno soltanto μέτρον e le altre μέτρον e musica. Quindi μέτρον serve per i versi con musica e senza musica¹⁴.

Vorrei discutere, infine, un passo che si può capire meglio se intendiamo *lexis* anche in riferimento ai versi cantati. Si tratta di *Poet.* 1460b 2-5, dove viene detto che, nelle parti «meno attive» (ἀργοῖς μέρεσι) senza carattere, né *dianoia*, la *lexis* deve essere più elaborata che in quelle parti dove c'è carattere e *διάνοια*, perché in queste ultime, una *lexis* troppo brillante offuscherebbe proprio i caratteri e le *διάνοιαι* (τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπνεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς: ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λίαν λαμπρὰ λέξεις τὰ τε ἦθη καὶ τὰς διανοίας. «Bisogna elaborare la *lexis* nelle parti meno attive che non mostrano carattere né intenzione, giacché una *lexis* troppo brillante oscura proprio i caratteri e le intenzioni»). In questo contesto le «parti meno attive» dove occorre una *lexis* più brillante ed elaborata dovrebbero essere proprio le parti liriche (e così viene inteso dagli interpreti), dove siamo certi che la *lexis* è appunto

¹² Così concludono, tra altri, DUPONT-ROC – LALLOT (1980, 174) nella nota a 1449a 23.

¹³ Tradotta da HALLIWELL (1987) come «the composition of the spoken verses» e, nell'edizione Loeb (HALLIWELL [1995]), «the actual composition of the metrical speech»; da JANKO (1987) come «the construction of the [spoken] verses itself». Altre traduzioni meno impegnate, ad. es., HUBBARD (1989²) «the composition of the verse parts»; BUTCHER (1907⁴) invece «the mere metrical arrangement of the words»; GALLAVOTTI (1974) «la composizione dei versi»; DUPONT-ROC – LALLOT (1980) «l'agencement même des mètres».

¹⁴ Si può considerare anche 1450b 14, dove ἐμμέτρον è opposto a λόγων con il significato 'in verso' e 'in prosa'. Ma tale ἐμμέτρον non ci dice niente di sicuro sul nostro problema: potrebbe valere ugualmente 'versi' in genere e 'versi parlati a esclusione dei versi lirici'.

più elaborata e brillante¹⁵. Se così è, quindi, anche questi versi lirici hanno una *lexis* a loro propria.

Allora perché nella frase λέξεως δὲ γενομένης Aristotele dice *lexis* e non, ad esempio, *logos*? Forse perché bisogna capire non «quando è comparsa la *lexis*» *tout court*, ma «quando è subentrata la dizione propria della tragedia invece di quella di prima»¹⁶.

Un secondo problema lo costituisce il termine *logos* in *Poet.* 1449a 17 e 1449b 8 (i testi da cui siamo partiti). Nel primo caso, si dice che Eschilo ha aumentato da uno a due il numero degli attori, ha ridotto il ruolo del coro e ha dato un ruolo protagonista al *logos* (καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν). Qui direi che tutti gli interpreti intendono *ton logon* in riferimento al dialogo teatrale, e questa sembra una conclusione inevitabile (due attori e diminuzione del ruolo del coro danno come conseguenza necessaria un aumento del dialogo fra attori). A dire il vero, però, anche se ciò è così e sicuramente si riferisce al dialogo teatrale, non escluderei altre valenze del termine. Un'indagine compiuta sulle occorrenze del termine ci distrarrebbe troppo dai nostri scopi, ma un riassunto dei dati sarà utile. Nella *Poetica*, *logos* viene usato per indicare 1) 'espressione verbale' in astratto, e in questo senso può essere opposto ad 'azione' (1454a 18); 2) più specificamente per indicare 'parola', 'frase', 'discorso' (cioè sequenza di frasi che hanno un senso d'insieme e che può essere con metro o senza metro: 1449b 10, con musica o senza musica: 1449b 25, 28); 3) 'dialogo' in prosa (i dialoghi socratici, i mimi di Sofrone e Senarco: 1447b 10s.); 4) 'prosa' (opposta a 'discorso in metro': 1450b 15); 5) 'orazione'; 6) 'monologo'; 7) 'argomento' di un'opera o piuttosto il canovaccio¹⁷ (concepito come razionale o logico, si veda come Aristotele gioca con *logos* e *alogos*) di cui il *mytheuma* sarebbe la realizzazione in un intreccio preciso (1460a 26) e perfino 8) 'ragionamento' o 'argomentazione' (1461b 16).

Logos, dunque, può denotare l'espressione verbale in astratto e qualsiasi espressione verbale, in prosa, in verso, sia recitata o cantata. In genere, però, tende a specializzarsi nel senso di prosa o verso senza musica, dialogato o meno. Mi sembra,

¹⁵ Si può anche considerare *Poet.* 1460a 1, dove il giambo è 'adatto all'azione' (πρακτικόν): il giambo è il metro del dialogo e non delle parti cantate.

¹⁶ Naturalmente potrebbe anche darsi che Aristotele usi *lexis*, qui, per dire 'dialogo' soltanto perché ciò gli consente il gioco di parole con *lektikon*.

¹⁷ Si veda come in 1454a 34-b 7 il *logos*, preso nelle linee generali, è il canovaccio dell'opera.

però, che in Aristotele non perda mai il legame con la valenza di 'ragione' che si riscontra in 1460a 26-32 e 1461b 16. Una caratteristica tipica della *Poetica* di Aristotele è la tendenza ad affermare la razionalità del discorso che si mostra nel passo appena menzionato (1460a 26-32): προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἶδέναι πῶς ὁ Λαῖος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἡλέκτρῳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφρονος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων. Niente deve essere irrazionale, almeno nell'opera così come è rappresentata, e se in qualche caso non è possibile, che resti fuori dall'intreccio (*mytheuma*) e dal dramma (cioè dall'opera concepita come azione agita). Anche in un altro passo (visto poco sopra) si osserva questa tendenza (1460b 2), la necessità, cioè, di esprimere un carattere (*êthos*) e un'intenzione (*dianoia*) limita la *lexis*, che deve essere più comprensibile che nelle parti liriche, nelle quali invece, limitata la necessità di carattere e intenzione, la *lexis* è meno costretta dalla esigenza di comprensibilità e può brillare per se stessa.

Nel passo su Eschilo, dunque, non credo si debba escludere questa accezione di *logos* come uso razionale della parola, con tutto ciò che comporta, come abbiamo appena visto, di costruzione del personaggio con un *êthos* e una *dianoia*: è a ciò che conduce l'evoluzione della tragedia nel pensiero di Aristotele, alla tragedia come egli la descrive, con l'insistenza nella costruzione di un'azione unitaria e di personaggi indirizzati a mostrare la coerenza del tutto tramite le loro azioni e le loro parole, pronunciate nei dialoghi e nei monologhi, cioè nel *logos*, che ha avuto una presenza sempre più importante nella storia della tragedia secondo Aristotele.

Ciò può anche spiegare l'uso di *logoi* nell'altro passo problematico, 1449b 8ss.:

τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθηνησῶν Κράτης πρῶτος ἤρξε ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

La composizione di racconti, da principio, venne dalla Sicilia, mentre fra gli Ateniesi Cratete per primo incominciò ad abbandonare la forma giambica e a comporre *katholou logoi* e *mythoi*.

Nella storia della commedia secondo Aristotele, dalla Sicilia vengono i μύθοι, e qui la parola deve significare, come avviene solitamente nella *Poetica*, la 'composizione dei racconti', mentre ad Atene fu Cratete a comporre per primo, lasciata la forma giambica, *logoi* e *mythoi*. Alcuni hanno voluto eliminare la connessione, nel testo di Aristotele, fra

la Sicilia ed Atene (sarebbero allora due frasi semplicemente giustapposte: da una parte la Sicilia, dall'altra parte, dal canto suo, Atene). Quasi tutto è possibile, ma concordo con la maggioranza degli studiosi nel ritenere che queste righe vanno connesse, soprattutto perché Aristotele dice: «è venuto» dalla Sicilia; «è venuto» deve significare «qui, da noi»¹⁸. Così, dovrebbe essere significativo, in questa storia dove Aristotele è interessato particolarmente a distinguere le tappe di formazione dei generi, che vengano ripetuti i *mythoi*, ma non i *logoi*. I *mythoi* vengono dalla Sicilia, ma poi Cratete in Atene incominciò a comporre *logoi* e *mythoi*. E la frase καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους può benissimo significare «l'insieme di *logoi* e *mythoi*»¹⁹. Che cosa saranno dunque questi *logoi*? Mi sembra difficile che non siano i dialoghi, come nel testo sull'apporto di Eschilo, ma di nuovo non mi sembra che si debba escludere l'aspetto relativo alla costruzione razionale dell'azione²⁰.

5. Epicarmo e il coro

Nel testo di Aristotele che abbiamo appena visto si trovano i nomi di Epicarmo e Formide. La maggioranza degli editori li considerano una glossa inserita nel testo e quindi non appartenenti al testo originale. È probabile che sia così (anche se il testo con i due nomi ha una sua ragion d'essere), ma non è molto importante per quel che vado dicendo ora, dal momento che (fatto il confronto con *Poet.* 1448a 33) il riferimento di Aristotele deve essere comunque almeno ad Epicarmo.

È stato osservato a proposito di Epicarmo che nei suoi frammenti c'è molta narrazione (Norwood [1931, 111s.]). Per la maggior parte dei frammenti non si può

¹⁸ Si veda una discussione breve, ma a mio avviso definitiva, in CASSIO (1985, 40s.).

¹⁹ Ringrazio André Laks per avermi fatto osservare questa ovvietà. Normalmente καθόλου viene inteso nel senso tecnico ('di portata generale') che avrà più avanti nella *Poetica*, ma la forma avverbiale viene usata in questo senso soltanto in 1451b 7s.; in 1450b 12 essa significa semplicemente 'nell'insieme' o 'in genere' o anche 'insomma', e in 1455b 1 e 3, 'nell'insieme' o 'in riassunto'. D'altronde il senso 'generale' o 'di portata generale' (e cioè non particolare come la storia o il giambo) potrebbe essere pertinente a μύθους, ma non a λόγους.

²⁰ Rinuncio a tentar di capire perché Aristotele cita il solo Cratete e non menziona Cratino. Non sono capace di trovare una spiegazione, ma sono sicuro che non è buona quella tradizionale secondo cui Aristotele preferirebbe una commedia più simile alla Nea, che lui vorrebbe rappresentata dalla «scuola di Cratete», la prima che avrebbe composto degli argomenti verisimili. Quando parla di commedia, Aristotele pensa al modello dell'Antica (cf. RIU [2002, 79-82]).

affermare, in realtà; inoltre, visto che una grande parte di essi è stata trasmessa da Ateneo e consiste in elenchi di cose in rapporto con la cucina o la tavola, potevano essere pronunciati da un coro o da un attore-solista. Ma è vero che, anche se troviamo esempi di azione diretta rappresentata sulla scena tramite il dialogo, è abbastanza frequente che l'azione sia piuttosto raccontata (forse in un dialogo, questo non lo sappiamo, ma raccontata e non attuata sulla scena). C'è anche dialogo, probabilmente tra attori, ma è anche vero che un frammento delle *Sirene* (122 K.-A.; 195 R.-N., teste Athen. VII 277f) potrebbe essere un dialogo coro-attore, anche se esso ha tutta l'aria di un dialogo fra due personaggi:

Σειρ. Πρωὶ μὲν γ' ἀτενὲς ἀπ' ἀοῦς ἀφύας ἀποπυρίζομες
στρογγύλας, καὶ δελφακίνας ὀπτὰ κρέα καὶ πολύπους,
καὶ γλυκὺν γ' ἐπ' ὄν ἐπίομες οἶνον. Ὀδ. Οἰβοιβοῖ τάλας.
τρὶς ἅμα με καλέουσα κά τις καλὰ λέγοι. Φοῦ τῶν κακῶν.
Σειρ. Τόκα πάρα τρίγλα τε μία παχεῖα κάμιαί δύο
διατετμαμέναι μέσαι, φάσσαι τε τοσσαῦτα παρῆν
σκορπίοι τε.

Sir. Di buon mattino, allo spuntar del sole, mettevamo alla griglia
alici tondeggianti, carni arrostate di porchetta e dei polpi,
e li inaffiavamo con del buon vino.

Od. Ahi, ahi, povero me!

Tre volte insieme quella m'invita, si potrebbe ben dire. Ahi, che disgrazia!

Sir. Prima avevamo una triglia bella grossa, una sola, e due bonite
fatte a metà, e altrettanti colombacci e scorfani.

(trad. A. Marchiori)

Siamo tutti coscienti che gli indizi a favore della presenza di un coro sono deboli, nessuno ha un gran peso. Perciò la maggioranza degli studi propendono per la negativa²¹ (e naturalmente possono aver ragione), ma gli indizi ci sono, e forse sono stati troppo sbrigativamente lasciati da parte.

Abbiamo parecchi titoli al plurale (16 e perfino un'opera intitolata *Χορεύοντες*), forse troppi per un tipo di opere senza coro²². Abbiamo alcune menzioni occasionali di musica (frr. 14, 92, 104, 108, 125 K.-A.), anapesti in frr. 100, 108 e probabilmente 150 K.-A. (110, 116 e 221 R.-N.) (dimetri e tetrametri catalettici), e sappiamo che due opere

²¹ Eccezioni sono WEBSTER (1962, 279-81), che ne fa una difesa molto convinta; BERK (1964, 29-34); DOVER (1972, 220, anche se ne parla soltanto *en passant*); WEST (1974, 34s.), che ne parla brevemente ma connette i fatti principali.

²² Come suggerisce DOVER (1972, 220).

erano composte interamente in tetrametri anapestici (*Choreuontes* e *Epinikion*). Abbiamo la menzione di un χορηγεῖον (fr. 103 K.-A. = 10 R.-N.)²³ e di χορός, χορηγός e χορηγεῖν (fr. 103 K.-A. = 109 R.-N.). Nessuno di questi è determinante, ma è anche vero che interpretare i titoli al plurale non come segnale della presenza di un coro è forzare un po' le cose. È possibile, ma meno plausibile del contrario, e richiede la pregiudiziale convinzione che non ci fosse coro. Comunque, per molti studiosi – anche per Kerkhof (2001, 151-55), l'ultimo autore di uno studio complessivo su Epicarmo –, la mancanza di prove positive è importante. Abbiamo soltanto quattro versi di un tipo che noi associamo normalmente ad un coro – si tratta dei quattro anapesti –, ma li abbiamo pur sempre, e se non sono una prova determinante, lo sono quasi, soprattutto se consideriamo il parallelo fra il fr. 100 K.-A. e Ar. Av. 1320s., che fa parte di una strofa cantata dal Coro. Sono entrambi in dimetri anapestici e il contenuto è simile e l'opera di Epicarmo che li contiene è la stessa dove appaiono le parole χορός, χορηγός e χορηγεῖν (Epich. fr. 100 K.-A.):

ἡ δ' Ἑσυχία χαρίεσσα γυνά,
καὶ Σωφροσύνας πλατίον οἰκεῖ.

La Serenità, graziosa fanciulla, abita anche vicino alla Saggezza.

Ar. Av. 1320-22

Σοφία, Πόθος, ἀμβρόσια Χάριτες
τό τε τῆς ἀγανόφρονος Ἑσυχίας
εὐήμερον πρόσωπον.

Saggezza, Desiderio, le Grazie immortali e il dolce volto di Serenità amabile.

È poco, ma è pur sempre un elemento indiziario. I rimanenti versi sono tre esametri di stile omerico, molti trimetri giambici, e la grande maggioranza sono tetrametri trocaici. La nostra conoscenza dell'uso dei tetrametri trocaici nella Grecia arcaica non ci consentirebbe in genere di usarli come indizio in favore della presenza del coro in Epicarmo, ma non stiamo parlando della Grecia arcaica in generale. Cioè non parliamo di una composizione simile alla poesia di Archiloco o di Solone, che alternano diversamente trimetri giambici e tetrametri trocaici, ma di un tipo di opera teatrale, di cui certo non conosciamo la forma, ma che non è, sicuramente, quella del giambo arcaico.

²³ Anche se potrebbe essere semplicemente una scuola.

Invece, Aristotele stabilisce esplicitamente un rapporto stretto tra tetrametro trocaico e coro nell'ambito del teatro. Possiamo crederlo o no, ma il testimone è lì. L'uso del tetrametro nella tragedia più antica in nostro possesso, i *Persiani* di Eschilo, è associato in modo particolare al coro – certo non soltanto, né in modo esclusivo, ma certamente in modo privilegiato²⁴. È un'opera sola, e non si può dire che i nostri dati troppo scarsi e discontinui diano una conferma assoluta alla progressione che Aristotele stabilisce per l'uso dei metri, ma non la contraddicono e piuttosto la confermano, anche se ciò può esser dovuto al caso. Altresì la confermano in riferimento al principio dell'aumento nel numero degli attori, anche se non nei dettagli, e nella diminuzione quantitativa del ruolo del coro.

La testimonianza aristotelica si riferisce alla tragedia, ma l'evoluzione di tragedia e commedia vengono prospettate come parallele. E i nostri dati sulla commedia antica di Atene (cioè le commedie di Aristofane, e in particolare quelle più antiche) mostrano indubitabilmente un rapporto molto stretto fra i tetrametri e il coro, in questo caso quasi a esclusione dei trimetri. In conclusione, sommata agli altri indizi, non mi sembra che si debba ignorare questa presenza consistente dei tetrametri.

Il modello evolutivo di Aristotele pone, all'inizio dell'evoluzione, un coro da cui si stacca l'*exarchos*, che diventerà attore e a cui più tardi se ne aggiungerà un altro e poi un altro ancora. Abbiamo visto che non possiamo andare così indietro nel tempo per poter confermare quest'affermazione. Possiamo essere ragionevolmente sicuri che il passo da due a tre è avvenuto al tempo di Eschilo, ma niente di più. Non possiamo dunque sapere se mai è esistita una forma di dialogo tra coro ed *exarchos* – una forma cioè dalla quale avrebbe avuto origine il teatro che conosciamo, perché questo modello certamente è esistito. Come osservato da West (e altri) la tipologia *exarchos* + coro era stata a lungo usata in varie occasioni rituali. West (1974, 33) menziona, interrogandosi su ciò che poteva essere la tragedia di Tespi, *Il. XVIII* 51, 316; *XXIV* 720-22; *Archil.* 120, 121 W. e *Iobacchoi*; *Sappho* 140(a) V.; *Bacchyl.* XVIII e *Telesilla* 717 P. Di Bacchilide avrebbe potuto anche menzionare il *Ditirambo XVII*²⁵, con canto narrativo del coro e

²⁴ Non soltanto al coro, perché c'è una conversazione tra Dario e la regina in tetrametri (vv. 703-58). E non in modo esclusivo perché ci sono due esclamazioni del coro in trimetri (vv. 515s., 843s.) e un breve dialogo fra il coro e Dario in trimetri (vv. 787-99). Ringrazio particolarmente Joan Silva per le analisi ritmico-metriche dei *Persiani*.

²⁵ Tempo fa Roy C. FLICKINGER (1913, 268) suggerì una similitudine fra il *Ditirambo XVII* di Bacchilide e le produzioni di Arione. Non vorrei andare così lontano, e ad ogni modo non

alcune strofe cantate a nome di Teseo (dal coro o da un solista); nel XVIII abbiamo strofe alternate fra il coro ed Egeo. Nel modello di Bacchilide, non c'è differenza metrica fra il canto narrativo del coro e le strofe cantate da o a nome di un personaggio. Questi modelli, comunque, possono forse servire per il teatro attico, ma non per Epicarmo, dato che, anche se ci fosse stato un coro, almeno in alcune opere, è possibile che non ci fossero canti lirici, o che ce ne fossero pochi. D'altronde, Epicarmo si situerebbe in una fase più avanzata, dal momento che sembra sicuro che in alcune sue opere c'erano due attori²⁶.

C'è un altro problema ancora riguardo allo studio di Epicarmo, che non sempre è stato esplicitato, perché il poeta comico siciliano è stato studiato spesso (ed è studiato ancora) in modo molto orientato, per così dire. Siccome non sappiamo niente delle condizioni di produzione del suo teatro, ma si pensa che non siano state simili a quelle dell'Atene arcaico-classica, non saranno state, cioè, di tipo così istituzionale, la sua produzione tende ad essere pensata secondo il modello delle altre manifestazioni di tipo più o meno comico che conosciamo in Magna Grecia (il mimo soprattutto, i *phlyakes*, e anche Rintone): un tipo di teatro "popolare", senza coro, con scenette della vita quotidiana e con dialoghi semplici (addirittura in prosa nel mimo), o paramitico (paratragico con Rintone). Pickard-Cambridge (1927, 284; 1962, 410), ad esempio, nota la «stretta somiglianza» fra le opere di Epicarmo e il mimo. Dai testi che abbiamo è difficile da dire, e naturalmente è possibile che ci fossero delle somiglianze, ma bisogna osservare che il tema mitico (della trattazione del tema ne sappiamo ben poco) era prominente in Epicarmo, non nel mimo (dai circa 40 titoli di Epicarmo, 24 sembrano indicare un tema mitico, soprattutto in rapporto con Eracle [7] e con Odisseo [6]); poi che, sulla base dei titoli che sono spesso interpretati in rapporto con la vita quotidiana e che sarebbero quindi simili al mimo (forse 18), *Thearoi* è anche il titolo di un dramma satiresco di Eschilo e *Le Isole* di una commedia di Aristofane. Ma i titoli di Epicarmo coincidono soprattutto con quelli di drammi satireschi: ancora con Eschilo, *Diktyes/Diktyoukoi*; con Euripide *Ciclope*, *Busiride*, *Scirone*; con Sofocle, *Àmico*²⁷. D'altra

voglio suggerire alcun rapporto fra Bacchilide ed Epicarmo: è soltanto un esempio di un dialogo corale tra un personaggio e un gruppo che usano entrambi gli stessi metri.

²⁶ I dati, brevemente, nella n. di RODRIGUEZ-NORIEGA (1996, 99 e XVII n. 20) al suo fr. 120.

²⁷ Sul rapporto tra il trattamento del mito di Prometeo in Eschilo e il *Prometeo o Pirra* di Epicarmo, e in genere sul rapporto tra questi due autori, vd. KERKHOF (2001, 136-40). Rusten, nella recensione a questo libro (RUSTEN [2001]), suggerisce un rapporto più stretto con il dramma satiresco che con la commedia attica, e potrebbe aver ragione.

parte, l'*Epinikios* e i *Khoreuontes* (o *Khoreutai*) erano composte totalmente in tetrametri anapestici e vari studiosi hanno pensato che potessero essere cantate o ballate interamente da un coro. Tutti questi elementi ci offrono un quadro molto diverso da quello del mimo. Quanto a Rintone, questo autore è *molto* più tardo e appartiene ad un'epoca diversa che ha una relazione diversa con la tradizione letteraria e una concezione diversa della poesia, quella dell'Ellenismo. Rintone fa, a quanto ci dicono, parodie di temi tragici, e non possiamo supporre che Epicarmo avesse fatto una cosa del genere – anche se può parodiare dettagli della tragedia, come nel fr. 221 K.-A. (293 R.-N.), che ci dice che Epicarmo avrebbe preso in giro Eschilo per il suo uso frequente di *τιμολφεῖν*. Più frequenti sono, in omaggio alla sua epoca, i riferimenti alla poesia omerica. È possibile che si costituisca una tradizione a partire da Epicarmo fino a Rintone, una tradizione cioè siciliana (che secondo alcuni potrebbe aver avuto un influsso su Plauto²⁸), ma non possiamo supporre (né i resti superstiti lo consentono) che i due facessero un teatro simile.

La questione del carattere “popolare” merita un po' più di spazio, perché sembra molto chiaramente una caratterizzazione, frutto di preconcetti ormai superati come: 1) l'identificazione di composizione “dialettale” con un carattere semplice e popolare; 2) la quasi assimilazione al mimo e alla “dorische Farce”; 3) la considerazione della produzione epicarnea in rapporto alla “grande” tradizione teatrale attica, e partendo dall'idea che un genere anteriore deve essere ancor più “primitivo” e quindi, trattandosi di un genere anteriore alla commedia attica, già di per sé considerata un po' “popolare” (soprattutto anni fa), deve essere ancora più popolare... Gli studi moderni sull'autore non confortano questa caratterizzazione e tendono a sottolineare la cultura di Epicarmo, conoscitore della tradizione letteraria greca e dei suoi nuovi sviluppi come la retorica e la tragedia, nonché della filosofia del suo tempo²⁹. L'ultimo studio a mia conoscenza sulla lingua di Epicarmo conclude così: «Epicharmus based some of his plots on Homeric material, could manipulate epic language in an extremely subtle manner, embarked on sophisticated philosophical discussions and parodied Aeschylus precisely as Aristophanes was to parody Euripides many decades later»³⁰. Anche se

²⁸ Sulla scia di Hor. *Epist.* II 1, 58.

²⁹ Cf. una descrizione breve in RODRIGUEZ-NORIEGA (1996, XXVI).

³⁰ CASSIO (2002, 83).

quest'ultima affermazione è chiaramente esagerata, la caratterizzazione generale è corretta e non ci parla di una produzione particolarmente "popolare"³¹.

Se non possiamo usare il modello del mimo per leggere i frammenti di Epicarmo, dunque, e se la possibilità che ci fosse un coro (almeno in alcune opere, forse non in tutte) non è così lontana, quale modello possiamo adottare per cercar di rapportarvi i frammenti? Se abbiamo un titolo di Epicarmo come *Κωμαστὰ ἢ Ἐφαιστος*, nel quale si trattava evidentemente del Ritorno di Efesto (e, da quanto si può vedere, pur non essendo molto, in tetrametri), mi sembra che si debba assolutamente trovare il modo d'integrarlo con i molti "Ritorni di Efesto" della ceramica arcaica. Questa prospettiva dovrebbe servire di stimolo per cercar di integrare Epicarmo negli studi recenti sui rapporti fra le pitture di vasi arcaiche e le *performances* corali. C'è ormai un numero considerevole di studi su questo argomento³² da cui risulta che ci dovevano essere nella Grecia arcaica una varietà di *performances* in un modo o nell'altro corali con personaggi travestiti, in costume. Naturalmente c'è sempre il problema di sapere se veramente queste pitture sono rappresentazioni di qualcosa che esisteva, che si faceva. In molti casi è difficile da dire, ma in molti altri, se le figure sono travestite, è più difficile di pensare che non siano delle *performances*.

Si tratta di figure di danzatori, i cosiddetti *padded dancers* o *komastes*, e anche, soprattutto più tardi, a partire dalla metà del VI secolo, di satiri. Alcune volte sono in due, ma più spesso sono in gruppo, e spesso fanno pensare a un coro. L'antica ipotesi di Wilamowitz di un ditirambo di satiri è stata ripresa negli ultimi tempi per spiegare queste rappresentazioni iconografiche nei vasi del VI sec. Si è arrivati a parlare di drammi satireschi molto anteriori alla data tradizionale di origine per spiegare i "Ritorni di Efesto" della ceramica. Ad ogni modo, si incomincia a disegnare, a partire da questi studi sulla ceramica arcaica, un panorama che implica una varietà di *performances* arcaiche che comprende i *padded dancers*, i satiri o sileni, cori e musica (i flautisti non mancano quasi mai).

Questo discorso non può essere sviluppato qui, perché la mia competenza al riguardo non è specialistica, ma se gli indizi che ci consentono di pensare a un coro,

³¹ Una relazione di Lucía Rodríguez-Noriega nella "Journée d'Études *La poésie d'Epicharme*" tenuta a Lille il 23 ottobre 2009 (cf. *supra* n. asteriscata), intitolata *Parody in Epicharmus* e non pubblicata, identifica molte parodie di poesia epica e lirica, e di linguaggio retorico e filosofico.

³² Menziono soltanto un libro recente, CSAPO – MILLER (2007). Sui ritorni di Efesto, si può vedere anche HEDREEN (2004).

almeno in alcune opere (che forse cantava, forse soltanto danzava, o forse recitava o dialogava con accompagnamento di musica), non sembrano poi così inconsistenti, c'è molto da guadagnare nel tentare l'approccio che abbiamo ipotizzato. Per incominciare, basterebbe leggere i dati di Epicarmo inserendoli in questo genere di contesto. Alcuni frammenti che abbiamo menzionato, e forse anche altri, incomincerebbero ad acquisire una nuova luce.

Universitat de Barcelona

XAVIER RIU
xriu@ub.edu

riferimenti bibliografici

BERK 1964

L. Berk, *Epicharmus*, Diss. Utrecht.

BIERL 2001

A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie: Ritual und Performativität: unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG*, München (trad. ingl. *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy*, Washington 2009).

BUTCHER 1907⁴

S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London.

CANFORA 2001

L. Canfora (dir.), *Ateneo. I deipnosofisti*, prima trad. ital. comm. su progetto di L. Canfora, trad. e comm. a cura di R. Cherubina, L. Citelli, M.L. Gambato, E. Greselin, A. Marchiori, A. Rimedio, M.F. Salvagno, vol. II, Roma.

CASSIO 1985

A.C. Cassio, *Two Studies on Epicharmus and His Influence*, «HSCP» LXXXIX 37-51.

CASSIO 2002

A.C. Cassio, *The Language of Doric Comedy*, in A. Willi, *The Language of Greek Comedy*, Oxford, 51-83.

CSAPO – SLATER 1995

E. Csapo – W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.

CSAPO – MILLER 2007

E. CSAPO – M. MILLER (eds.), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge.

DOVER 1972

K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.

DREW-BEAR 1968

Th. Drew-Bear, *The Trochaic Tetrameter in Greek Tragedy*, «AJPh» LXXXIX/4 (Oct.) 385-405.

DUPONT-ROC – LALLOT 1980

R. DUPONT-ROC – J. LALLOT (éds.), *Aristote. La Poétique*, Paris.

EASTERLING 1997

P.E. Easterling, *Form and Performance*, in Ead. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 151-77.

FLICKINGER 1913

R.C. Flickinger, *Tragedy and the Satyric Drama*, «CP» VIII/3 261-83.

GALLAVOTTI 1974

C. Gallavotti (a cura di), *Aristotele. Dell'Arte Poetica*, Milano.

GLUCKER 2000

J. Glucker, *Aeschylus and the Third Actor - Some Early Discussions*, «Classica et Mediaevalia» LVI 29-50.

HALLIWELL 1987

S. Halliwell (ed.), *The Poetics of Aristotle*, London.

HALLIWELL 1995

S. Halliwell, *Aristotle Poetics*, in S. Halliwell et al., *Aristotle, Poetics. Longinus, On the Sublime. Demetrius, On Style*, Cambridge Mass., 3-141

HEDREEN 2004

G. Hedreen, *The Return of Hephaistos, Dionysiac Processional Ritual, and the Creation of a Visual Narrative*, «JHS» CXXIV 38-64.

HUBBARD 1989²

M.E. Hubbard, *Aristotle: Poetics*, in D.A. Russell – M. Winterbottom (eds.), *Ancient Literary Criticism*, Oxford, 51-90.

JANKO 1987

R. Janko (ed.), *Aristotle, Poetics I, with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II, the fragments of the On poets*, Indianapolis.

KASSEL 1966

R. Kassel (ed.), *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford.

KERKHOF 2001

R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, München-Leipzig.

LANZA 1987

D. Lanza (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano.

MICHELINI 1982

A.N. Michelini, *Tradition and dramatic form in the Persians of Aeschylus*, Leiden.

NORWOOD 1931

G. Norwood, *Greek Comedy*, London.

PERUSINO – COLANTONIO 2007

F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa.

PICKARD-CAMBRIDGE 1927

A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.

RIU 2002

X. Riu, *Il concetto di verisimile nella Poetica di Aristotele*, «Annali dell'Università di Ferrara – Sezione Lettere» n.s. III 71-91.

RODRIGUEZ-NORIEGA 1996

L. Rodriguez-Noriega, *Epicarmo de Siracusa. Testimonios y fragmentos*, Oviedo.

RUSTEN 2001

J. Rusten, rassegna di Kerkhof (2001), «BMCR» 23-12-2001, <http://bmc.brynmaur.edu/2001/2001-12-23.html>.

WEBSTER 1962

T.B.L. Webster, A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (1927), 2nd edition, revised by T.B.L. W., Clarendon Press, Oxford.

WEST 1974

M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York.