

LA DANZA DEL CICLOPE IN ARISTOPH. *PLUT.* 291*

La sezione lirica della parodo del *Pluto* si apre con la battuta dello schiavo Carione in risposta ai coreuti: ai vv. 288-289, essi, ricevuta la notizia della possibile guarigione di Pluto dalla cecità e di una conseguente redistribuzione della ricchezza con effetti benefici sulle loro condizioni di vita, si lasciano andare ad un grido di giubilo:

ὥς ἦδομαι καὶ τέρπομαι καὶ βούλομαι χορεῦσαι
ὕψ' ἡδονῆς, εἴπερ λέγεις ὄντως σὺ ταῦτ' ἀληθῆ.

Attraverso il procedimento dell'accumulazione verbale a lui tanto caro¹, Aristofane qui anticipa la sezione lirica, annunciandoci la danza che a breve seguirà e che si manifesta come espressione di gioia (ὕψ' ἡδονῆς), secondo un *topos* diffuso nel teatro greco.

Il servo Cremilo, che fin dall'inizio ha accompagnato il coro nella parodo, mantiene i tetrametri giambici già impiegati a partire dal v. 253, passando poi ad alternarli a trimetri e dimetri e, ponendosi in un'apparente sintonia con il coro, afferma di voler partecipare alla danza festosa diventandone guida², secondo quanto si legge ai vv. 290-295:

καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι - θρεττανελο - τὸν Κύκλωπα
μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων
ὕμᾱς ἄγειν. ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμὶν' ἐπαναβοῶντες
βληχωμένων τε προβατίων
αἰγῶν τε κινναβρώντων μέλη
ἔπεσθ' ἀπεψωλημένοι τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε³.

La risposta dei coreuti manifesta l'adesione a quanto suggerito dallo

* Il presente lavoro trae spunto da alcune considerazioni elaborate nel corso del mio progetto di ricerca negli anni del Dottorato in Filologia Greca e Latina, conseguito presso l'Università degli Studi di Firenze. Mi è gradito in questa occasione ringraziare il professor A. Casanova che mi ha allora seguito nel mio percorso di studio in un proficuo scambio e con uno stimolante confronto continuo.

¹ Al riguardo si vedano per esempio *Pax* 291 (ὥς ἦδομαι καὶ χαίρομαι κεῦφραίνομαι) e 335 (ἦδομαι γὰρ καὶ γέγηθα καὶ πέπορδα καὶ γελῶ) ed *Aves* 1344 (ὀρνιθομανῶ γὰρ καὶ πέτομαι καὶ βούλομαι). Su questo artificio stilistico si veda Spyropoulos 1974.

² Per la struttura dei versi rimando all'analisi di Zimmermann 1987, 101 e Parker 1997, 554-561. Per quanto concerne invece l'atteggiamento dello schiavo, è opportuno ricordare che dietro l'apparente sintonia che egli manifesta con il coro, si cela in realtà il medesimo sarcasmo impiegato fin dall'inizio nei confronti dei contadini, che sempre sono oggetto di derisione, come mostra anche in questo caso l'*aprosdoketon* al v. 295.

³ La lezione θρεττανελο proposta da Coulon 1930 è stata poi adottata anche nell'edizione di Sommerstein 2001 e in quella più recente di Wilson 2007. La tradizione manoscritta oscilla tra θρεττανελὸ, θρεττανελῶ e θρεττανελῶ, testimoniando una generale incertezza relativa all'accentazione e alla vocale finale della parola, probabile conseguenza di una corruzione antica, forse indotta dalla difficoltà interpretativa del termine.

schiaivo, e riprende la proposta di *mimesis* che prevede l'immedesimazione di Carione nel Ciclope e dei contadini nel gregge di capri, attraverso però un sottile gioco di contrapposizioni, sul modello del botta e risposta degli agoni bucolici, come appare ai vv. 296-301⁴:

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

Il passo è stato tradizionalmente interpretato come parodia del ditirambo *Il Ciclope o Galatea* di Filosseno di Citera, un'opera per noi quasi totalmente sconosciuta, a parte pochi frammenti tramandati da tradizione indiretta⁵. A guidare questa interpretazione sono gli scolî antichi e recenziori che, in maniera assai precisa, sottolineano i richiami al testo parodiato, concentrandosi essenzialmente su tre aspetti: il θρεττανελο del v. 290; l'invocazione del v. 292 (ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμὶν' ἐπαναβοῶντες) e la descrizione di Polifemo contenuta successivamente, nella risposta dei coreuti al verso 298 (πήραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια δροσερά, κραιπαλῶντα).

In questa sede intendiamo soffermarci sull'attacco della sezione lirica e in particolare sui vv. 290-291, indagandone funzione mimetica e performativa.

Una delle particolarità di questi versi è rappresentata dall'apparente mancanza di un collegamento fra la sezione lirica e il resto della commedia⁶; infatti il riferimento al Ciclope, sebbene introdotto dalla dichiarazione di *mimesis* poetica, risulta del tutto decontestualizzato: sfugge cioè un legame con il tema centrale dell'opera. Tuttavia, dal momento che l'utopia comica riguarda, dal punto di vista concettuale, una più equa distribuzione della ricchezza e il conseguente benessere degli indigenti, rappresentati nello

⁴ Sul possibile legame fra la struttura della parodo del *Pluto* e quella degli agoni bucolici cfr. Zimmermann 1985, 63.

⁵ Per i frammenti di Filosseno vd. *PMG* s.v. *Philox.* e Sutton 1989, 73-75. Un indice sulle testimonianze del ditirambografo suddivise per argomento è in Ieranò 1997, 374-375. Sull'autore e la sua produzione cfr. Berglein 1843; Klingender 1845; Holland 1884, 184-209; Terzaghi 1917 e 1920; Mewaldt 1946, 279-283, ma anche i più recenti contributi di Hordern 1999 e 2004. Sugli aspetti musicali dell'opera vd. Zimmermann 1992, 122-128 e De Simone 2006; sulla tipologia del genere di *Il Ciclope o Galatea*, identificata sulla base delle testimonianze scolastiche come δρᾶμα, rimando all'analisi di Sutton 1983 (per quest'ultimo aspetto vd. più avanti, n. 11).

⁶ Al riguardo, Mazon 1904, 168 rilevava: "... la parodos est suivie d'un intermède, une parodie de dithyrambe, qui est complètement en dehors de l'action et qui est même en désaccord avec le ton général de la pièce...".

specifico dal coro dei contadini e dal protagonista Cremilo, non suona del tutto estemporanea l'evocazione di Polifemo nella sezione immediatamente successiva alla notizia di un possibile futuro di opulenza e all'interno del canto festoso. Già nell'*Odissea* infatti sono evidenziati gli agi e la condizione naturale propizia in cui vivono questi mitici giganti, differenti dagli uomini anche per questa singolare fortuna.

In particolare in *Od.* 9.106 ss. Ulisse parla ad Alcino della terra dei Ciclopi come di un luogo dove tutto nasce spontaneamente e dove i campi danno frutti senza esser stati coltivati: descrive cioè qualcosa di simile all'esperienza umana, ma esaltato nelle sue caratteristiche più positive. Ciò è ribadito anche ai vv. 122 ss. del medesimo canto e in Eur. *Cycl.* 332-333⁷: in tutti i casi la terra abitata da questi giganti è connotata per abbondanza e ricchezza, ovvero quanto in sostanza sognano per il proprio futuro Cremilo stesso ed i contadini.

Le caratteristiche comuni all'eroe comico e al gruppo corale chiamato in aiuto sono quelle della fatica, della rettitudine e dell'indigenza: i contadini faticano nei campi e sono poveri, allo stesso modo di Cremilo che conduce un'esistenza disgraziata – definita da lui stesso *ταλαιπώρου σχεδόν* al v. 33 –, priva di benessere e felicità. La scelta di Carione è dunque orientata a richiamare uno scenario mitico che doveva essere fortemente radicato nell'immaginario collettivo, come testimonia la tradizione epica. Inoltre già al v. 287, lo schiavo ha fatto riferimento alla storia del re Mida⁸, affine a quanto segue per il tema della profusa abbondanza ed inserita, come in questo caso, per rendere ancora più appetibile per i coreuti la notizia della presenza di Pluto ed invitarli quindi alla *sympatheia* con il padrone ai fini della guarigione del dio, che li vedrà beneficiare direttamente della

⁷ Ai vv. 106-111 del passo omerico Odisseo presenta la terra dei Ciclopi come un luogo dove tutto nasce non seminato né arato e dove vi è abbondanza di grano, orzo e viti (Κυκλώπων δ' ἐς γαῖαν ὑπερφιάλων ἀθεμίστων / ἰκόμεθ', οἳ ῥα θεοῖσι πεποιθότες ἀθανάτοισιν / οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ' ἀρώσιν, / ἀλλὰ τὰ γ' ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα πάντα φύονται, / πυροὶ καὶ κριθαὶ ἡδ' ἄμπελοι, αἳ τε φέρουσιν / οἶνον ἐριστάφυλον, καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἀέξει); prosegue poi ai vv. 122-135 con la descrizione di un luogo primitivo, privo di attività umana, dove la terra non è lavorata, ma vi pascolano capre (vv. 122-124 οὐτ' ἄρα ποίμνησιν καταίσχεται οὔτ' ἀρότοισιν, / ἀλλ' ἢ γ' ἄσπαρτος καὶ ἀνήροτος ἡματα πάντα / ἀνδρῶν χηρεύει, βόσκει δέ τε μηκάδας αἴγας) In Euripide, *Cycl.* 332-333 invece è lo stesso Polifemo a sottolineare in tono tracotante la propria felice condizione di vita dovuta alla spontaneità dei frutti che la terra produce (ἡ γῆ δ' ἀνάγκη, κἂν θέλῃ κἂν μὴ θέλῃ, / τίκτουσα ποίαν τάμᾳ πιαίνει βοτά).

⁸ Al dubbio dei coreuti sulla futura ricchezza di cui beneficranno (ὄντως γὰρ ἔστι πλουσίοις ἡμῖν ἅπασιν εἶναι;) Carione risponde alludendo alle orecchie del re Mida (Νῆ τοὺς θεοὺς Μίδα μὲν οὖν, ἦν ὦτ' ὄνου λάβητε): è questa la prima attestazione letteraria a noi giunta del mito. Per una discussione della questione con un inquadramento della bibliografia relativa rimando alle considerazioni di Torchio 2001.

ridistribuzione della ricchezza.

E infatti ai vv. 802-822 lo schiavo descrive l'improvvisa prosperità derivante dal risanamento di Pluto in termini iperbolici, offrendo un quadro che richiama senza dubbio quanto anticipato nei due *exempla* mitici: la casa del padrone ha cibo e vino in abbondanza, ma anche argento, oro e bronzo. Egli ci presenta cioè un ambiente che non ha niente da invidiare alla vita dei Ciclopi né a quella di Mida. Si tratta anche in questo caso di un qualcosa di meraviglioso, assimilabile al paese di Cuccagna. La rievocazione di uno scenario che doveva apparire all'uditorio come quanto di più benevolo e piacevole si possa sperare è quindi calata nel contesto dell'utopia comica, ma diviene fin da subito oggetto di satira.

Motivo di scherno sarebbe, secondo gli *scholia*, il ditirambo di Filosseno di Citera, parodiato a partire dal v. 290, attraverso il parentetico *θερτανελο*, inserito come precisa ripresa lessicale del testo parodiato e volto ad indicare il suono della lira. Le testimonianze scoliastiche parlano al riguardo di *Κύκλωπα κιθαρίζοντα καὶ ἐρεθίζοντα τὴν Γαλάτειαν*⁹. Tuttavia, nessuno dei frammenti attribuiti a Filosseno, eccetto quello dedotto da questo passo aristofaneo, fa esplicita menzione di un'esecuzione musicale da parte di Polifemo per l'amata Galatea. Soltanto i frammenti 821 e 822 *PMG*, insieme allo *sch. ad Theocritum* 11.1¹⁰ parlano di un canto d'amore per Galatea, ma in nessuna di queste tre attestazioni vi è una specifica menzione dell'accompagnamento musicale. La scarsità di dati a nostra disposizione relativi al testo di Filosseno rende dunque parziale la valutazione e la comprensione di questa parodia. Anche le indicazioni degli *scholia* piuttosto che all'interpretazione della satira aristofanea, risultano per lo più finalizzate ad una definizione dell'opera di Filosseno e alla messa in rilievo dell'amore fra Polifemo e la ninfa Galatea, come prima attestazione a noi nota di una tematica che avrà largo seguito in epoca ellenistica. Ciò che possiamo dedurre dai commentatori antichi è che il *θερτανελο* del v. 290 richiamasse negli spettatori l'opera del ditirambografo, che probabilmente aveva avuto

⁹ Si tratta dello *sch. vet.* 290ca. Di natura simile anche gli *sch. vet.* 290cb e γ, 290eb, 290g; il commentario di Tzetzes (83a 10 e 19-23) e gli *sch. rec.* 290b, 290d e 290h.

¹⁰ Nel fr. 821 *PMG* riportato da Ateneo 1, 564e si legge *ὁ δὲ τοῦ Κυθηρίου Φιλοξένου Κύκλωψ ἐρῶν τῆς Γαλατείας καὶ ἐπαινῶν αὐτῆς τὸ κάλλος, προμαντευόμενος τὴν τύφλωσιν πάντα μᾶλλον αὐτῆς ἐπαινεῖ ἢ τῶν ὀφθαλμῶν μνημονεύει, λέγων ὥδε· ὦ καλλιπρόσωπε, χρυσεοβόστρυχε [Γαλάτεια], χαριτόφανε, θάλος Ἑρώτων*, mentre il fr. 822 citato da Plutarco *Amat.* 1, 762f segnala *αὕτη (Σαπφώ) δ' ἁληθῶς μεμιγμένα πυρὶ φθέγγεται καὶ διὰ τῶν μελῶν ἀναφέρει τὴν ἀπὸ τῆς καρδιάς θερμότητα Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα κατὰ Φιλόξενον*. Infine lo scolio teocriteo annota *καὶ Φιλόξενος τὸν Κύκλωπα ποιεῖ παραμυθούμενον ἑαυτὸν ἐπὶ τῇ τῆς Γαλατείας ἔρωτι καὶ ἐντελλόμενον τοῖς δελφῖσιν, ὅπως ἀπαγγείλωσιν αὐτῇ, ὅτι ταῖς Μούσαις τὸν ἔρωτα ἀκεῖται*.

grande successo, anche per la messa in scena di un Ciclope cantore accompagnato dalla cetra¹¹. È opportuno però ricordare anche lo stretto legame fra *θηρτανελο* e *θηρέττε* di *Equ.* 17, entrambi tentativi di riprodurre il suono della lira¹² ed il parallelo formale con *φλαττοθραττοφλαττοθρατ*¹³ di *Ran.* 1286, già segnalato da K. Holzinger, in cui si riecheggia “den Klang der gezupften Darmsaite” secondo un gusto tutto aristofaneo per il conio di termini onomatopeici. Il termine *θηρτανελο* sarebbe dunque impiegato per indicare lo strimpellamento delle dita sulle corde (“das Geklimper”), e conterrebbe un probabile riferimento alla rozzezza del Ciclope nell’esecuzione musicale. La trivialità, oltretutto dal richiamo all’aspetto stesso del mostro, sarebbe quindi esemplificata dalla difficoltà nell’impugnatura dello strumento per le mani enormi di Polifemo e dalla gestualità grossolana legata alla scarsa esperienza nell’esecuzione: agli occhi del pubblico questa scena, soprattutto grazie al fondamentale contributo della mimica, doveva risultare particolarmente divertente in quanto diretto richiamo alla personale esperienza giovanile dell’apprendimento del *κῑθαρίζειν* di ciascun spettatore¹⁴.

Tuttavia, contrariamente a quanto riportato dalle fonti scolastiche, nel testo aristofaneo non è fatta esplicita menzione del canto, ma il riferimento all’accompagnamento musicale rappresenta senza dubbio un elemento di collegamento con esso; al contrario due aspetti vengono messi in luce in modo perspicuo e sono in particolare l’azione di guida, o capo coro (*ὕμᾱς ἄγειν*) e soprattutto quella designata dall’espressione *τοῖν ποδοῖν ὥδὶ παρενσαλεύων*, su cui vale la pena soffermarci.

La locuzione *τοῖν ποδοῖν ὥδὶ* contiene certamente una specifica indicazione performativa: ne sono spia il deittico e il riferimento ai piedi, elemento essenziale coinvolto nel movimento di danza¹⁵.

¹¹ Parlo di messa in scena, rifacendomi alle considerazioni di Sutton 1983, il quale, sulla base delle fonti scolastiche deduce che l’opera filossenica fosse un *δρᾶμα*, cioè non una classica esecuzione ditirambica, ma piuttosto una forma di spettacolo assimilabile ad un’opera teatrale, che doveva aver fatto scalpore per i suoi elementi innovativi, tanto da meritare la satira di Aristofane.

¹² Sull’argomento si vedano le considerazioni di Labiano Ilundain 2000, 187-192 (e in particolare 188) che interpreta i termini “como onomatopeya de un instrumento musical, tenemos que entender *θηρέττε* como si la lira diese un señal para hacer un esfuerzo... De igual manera, en *Pl.* 290 y *Pl.* 296, la interjección *θηρτανελό* se intercala en medio de una canción, tratando de reproducir el sonido que producen las cuerdas de la lira”.

¹³ Cito qui secondo il testo di Wilson 2007, che recupera una congettura del Fritzsche, basata sullo sch. a *Dion. Thr.* 310.33. I codici hanno *τὸ φλαττοθραττοφλαττοθρατ* e nell’edizione di Holzinger 1940, 111 si trova *φλαττοθράττο φλαττόθρατ* nell’accezione accentata, allo stesso modo di *θηρτανελό*, secondo la tendenza all’accentazione di questi termini, in voga fra i curatori e gli studiosi del testo aristofaneo fino all’edizione di Coulon 1930.

¹⁴ Su questo cfr. Holzinger 1940, 111.

¹⁵ È prassi aristofanea segnalare precisamente a livello verbale gli *schemata* di danza: il

Una particolare attenzione merita il participio *παρενσαλεύων*, che è trasmesso dai codici RVM, tre dei più autorevoli della tradizione aristofanea, mentre la variante compattamente attestata dalla maggior parte dei recensori è *παρασαλεύων*, lezione che vanta molte attestazioni letterarie, soprattutto di epoca tarda, ma che dal punto di vista metrico crea problemi per la non perfetta responsione con il v. 297¹⁶. *παρενσαλεύων* è invece un *hapax* aristofaneo: Hope e Guss, nei loro studi sulla lingua del commediografo, sottolineandone la liricità lo hanno interpretato come una pedissequa ripresa filossenica, mentre gli *scholia* al riguardo tacciono, limitandosi a glossare il lemma *παρενσαλεύων* data la sua rarità¹⁷.

Il termine infatti, ricorre nel corpus letterario greco solo in un altro caso, ben più tardo: si tratta in particolare di un passo della *Vita Apollonii* di Flavio Filostrato Sofista (2.3.47) relativo agli usi e costumi degli Indi, in cui si legge: οἱ πεδινοὶ δὲ χρηστοὶ τε εἶναι λέγονται καὶ εὐάγωγοι καὶ μιμήσεως ἐρασταί· γράφουσι γοῦν καὶ ὀρχοῦνται καὶ παρενσαλεύουσι πρὸς αὐλὸν καὶ πηδῶσιν ἀπὸ τῆς γῆς ἐκεῖνοι. In questo contesto il verbo *παρενσαλεύουσι* sembra indicare un'azione di natura differente e più dettagliata rispetto al semplice *ὀρχοῦνται*, di cui *παρενσαλεύουσι πρὸς αὐλὸν* e *πηδῶσιν ἀπὸ τῆς γῆς* rappresentano due differenti caratterizzazioni: nel secondo caso possiamo riferirci al salto, mentre nel primo, sulla base dell'etimo, possiamo interpretare il verbo come un movimento oscillatorio in avanti e indietro al suono dell'aulo¹⁸. Il termine riappare poi in epoca bizantina impiegato tre volte da Niceta Coniata nella sua *Historia*: in 4.5.8 (p. 113.93-95 van Dieten = p. 256.81-84 Maisano), presentando Giovanni Camatero, ne sottolinea la lascivia: ἀνθρώπων δὲ ὀψοφαγώτατος ὢν καὶ οἰνοφλύγων ὁ κράτιστος πρὸς λύριον ἔψαλλε καὶ πρὸς κιθάραν

primo a indicare questa specifica tecnica dell'arte aristofanea in un'analisi sul finale delle *Vespe* è stato Rossi 1978.

¹⁶ Sulla tradizione manoscritta della triade bizantina di Aristofane risultano basilari i lavori di Koster 1953 e 1957; Eberline 1980; Dover 1988 e nello specifico per quanto concerne il *Pluto* i due contributi di Di Blasi 1997, fino al recente volume di Wilson 2007, a corredo dell'edizione delle commedie curata dallo stesso.

¹⁷ Si tratta in particolare dello sch. rec. 291c, mentre il 291d tenta proporre un'interpretazione performativa della danza, che risulta poco convincente per la trivialità comica, e non appropriata a questo contesto, per cui si veda più avanti. Il termine è segnalato da Hope 1906, 53 e successivamente da Guss 1962, 47 come lirismo filossenico e letterale ripresa aristofanea. Niente tuttavia ci autorizza a questa esegesi e anzi il silenzio degli *scholia*, molto dettagliati in questa parte per quanto riguarda le citazioni del ditirambografo, sembra un chiaro segnale contro l'interpretazione di Hope e Guss.

¹⁸ Per l'etimologia del verbo cfr. Beekes 2010, s.v. Σάλος, vol II, 1303. Il verbo è tradotto in Lidell-Scott-Jones con "swing to and fro". Olson 1989, 19 traduce l'espressione con "swinging back and forth thus with my two feet".

μετερρυθμίζετο καὶ κόρδακα ὠρχεῖτο καὶ τὸ πόδε πολλάκις παρενσάλευε. In 5.2.1 (p. 130.60-67 van D. = pp. 294.39-296.46 M.) Andronico viene paragonato a Davide, che si rifugiò a Gat e finse di essere pazzo (παρὰ βραχὺ γοῦν ἦν ἄν καὶ πάλιν Ἀνδρόνικος χεῖροσι δεσμοῖς ἐνισχημένος καὶ φυλακαῖς ἢ καὶ ξίφος τοῦ ζῆν αὐτὸν ὑπεξήγαγε τὰς πολλὰς ἐσέπειτα πλάνας ὑποτεμόμενον, νῦν δὲ ἡ οἰκεία εὐτραπελία ἐρρύσατο καὶ τότε τὸν βαθυγνώμονα, ἐκ τῶν ἐαυτῆς ῥιζοτομήσασα κήπων τὰ τῷ καιρῷ προσφυῇ φάρμακα, ὥσπερ καὶ Δαυὶδ ἐξέσωσε πρότερον ἢ ἐν Γέθ τοῦ προσώπου ἀλλοίωσις ἐπιψόφησίς τε τοῦ τυμπάνου καὶ ἡ μανικὴ τῶν ποδῶν παρενσάλευσις). Infine in *Hist.* p. 494.6-10 van D. Niceta descrive così la città in festa: ἦν οὖν, ὥς ἐν ταῖς τοιαύταις εἴθισται τελεταῖς, ὄμαδος ἀνθρώπων θαλιαζόντων κύμβαλά τε δι' ὅλης τῆς νυκτὸς ἐκείνης ἀλαλάζοντα καὶ τύμπανα περικτυπούμενα καὶ ὀρχησταὶ τὸ πόδε παρενσαλεύοντες καὶ χοροὶ γυναίων τοῖς ὑμεναίοις τὰ πρόσφορα ᾄδοντες.

In tutte queste attestazioni il termine risulta impiegato per designare un movimento del piede che appare folle: David a Gat si finge pazzo attraverso “lo sconvolgersi del volto e il rumoreggiare del timpano ed il folle movimento dei piedi” e così anche negli altri due passi il contesto è quello dell’ebbrezza che disinibisce ed invita alla danza sfrenata, tanto che nell’*Index Graecitatis* di van Dieten il termine παρενσάλευσις è glossato con *motus (pedum) fanaticus*¹⁹.

Un tentativo di interpretazione della danza dal punto di vista della *performance* coreografica proposta da Carione è offerto dal commentatore dello scolio recenziore 291d che probabilmente attinge al commentario di Giovanni Tzetzes²⁰, in cui il movimento è decodificato come un calcio dello schiavo verso il sedere dei vecchi contadini. L’attendibilità di queste due fonti rimane dubbia; tuttavia nel caso in cui non si trattasse di semplici autoschediasmi, ma di testimonianze che attingono da materiale antico, si avrebbe una perfetta corrispondenza dello σκῶμμα verbale con l’aspetto coreografico, in una sezione caratterizzata quindi da percosse e ingiurie.

Tuttavia sembra più prudente e convincente ai fini dell’esegesi del passo, affidarci alle attestazioni, sebbene tarde, di Flavio Filostrato e Niceta Coniata che contestualizzano il movimento del παρενσαλεύειν all’interno della

¹⁹ Cfr. van Dieten 1975, 122.

²⁰ Nello sch. rec. 291d il lemma τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων è glossato con διὰ τοῦ εἰπεῖν “καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων” ἔδειξεν ὅτι πρὸς τὴν πυγὴν αὐτοὺς τῷ ποδὶ ἔτυπεν; mentre in Tzetzes ad v. 290, p. 83b 1-10 si legge καὶ μὲν ἐγὼ ((βουλήσομαι)): “ὕμεις μὲν” ὁ Καριὼν “βούλεσθε” φησὶ “χορεύειν· ἐγὼ δὲ μιμούμενος τὸν παρὰ Φιλόξενῳ τῷ Κυθηρίῳ θρεττανελὸ καὶ κιθαριστὴν τὴν Κύκλωπα καὶ οὕτω τύπτων ὑμᾶς τοῖς ἐμοῖς ποσὶ παρὰ τὰς πυγὰς ἤτοι ῥοθοπυγίζων ἄγειν θηλήσω πρὸς τὸν δεσπότην μου”.

folia e dell'ebbrezza: la danza si manifesta come espressione di gioia ed euforia, date in questo caso dalla notizia dell'inaspettato benessere.

L'espressione τοῖν ποδοῖν ὥδὶ παρενσαλεύων sembra dunque contenere un preciso riferimento ai passi di un ὄρχημα eseguito dal Ciclope, identificabile anche grazie al primo dei passi citati di Niceta Coniata, il più esplicito in questo senso, con il cordace, una danza oscena legata all'ambito comico, caratterizzata da differenti *schemata*²¹.

Si è naturalmente indotti a pensare che il riferimento alla danza rappresenti un ulteriore motivo parodico impiegato da Aristofane nella satira contro Filosseno. In realtà nessuna testimonianza dell'opera del ditirambo-grafo parla di una danza del gigante, mentre le uniche notizie al riguardo ci giungono da Teocrito.

Nella parte finale dell'*Id.* 7, ai vv. 152-153, leggiamo infatti τὸν κρατερὸν Πολύφαιμον, ὃς ὥρεσι νᾶας ἔβαλλε, / τοῖον νέκταρ ἔπεισε κατ' αὔλια ποσσὶ χορεῦσαι.

La figura di Polifemo qui evocata nella sua epicità è rappresentata nello stravolgimento dell'ebbrezza, che riduce il personaggio ad un goffo danzatore. La danza dell'immane mostro ha luogo nella grotta; la specifica indicazione del dativo ποσσὶ sembra voler richiamare il frastuono dei passi pesanti appoggiati a terra, rumorosamente e senza grazia, e sottolinea gli effetti della disinibizione dovuta al consumo del vino, finalizzati alla derisione del personaggio stesso. Se il primo aspetto del Ciclope qui richiamato da Teocrito, ovvero la brutalità, è un dato tradizionalmente noto fin dall'epica omerica, l'altro, cioè quello della danza come conseguenza dell'ebbrezza, risulta del tutto nuovo. Stando a quanto riferisce lo schol. vet. ad *Theocr.* 7.153b l'invenzione della danza del Ciclope sarebbe di paternità euripidea; lo scoliasta annota infatti ἐξ Εὐριπίδου μετήνεγκε τὸ χορεῦσαι τὸν Κύκλωπα, ed in particolare la testimonianza deve probabilmente riferirsi ai vv. 503-510 dell'omonimo dramma satiresco, dove il mostro ubriaco compare sulla scena e intrattiene con il coro un duetto lirico.

Il Ciclope ebbro è introdotto dalle parole dei satiri che ai vv. 489-491 lo descrivono mentre esce dalla caverna, "intento a cantare un motivetto sguaiato rozzo e stonato e sulla via di finir male" (μεθύων / ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος / σκαιὸς ἀπῳδὸς καὶ κλαυσόμενος / χωρεῖ πετρίνων ἔξω μελάθρων), e poco più avanti, ai vv. 503-510 è lo stesso Polifemo a cantare ubriaco²². Inoltre la terra abitata dai Ciclopi è definita nel dramma satiresco,

²¹ Per informazioni sul cordace e sui suoi diversi *schemata* cfr. rispettivamente Lawler 1965, 86-87 e Lawler 1964, 93-102. Per quanto riguarda nello specifico questo passo del *Pluto*, Rogers 1907, 34 ipotizzava come *performance* "a sort of «hare and hounds» frolic".

²² Il testo è παπαπαῖ· πλέως μὲν οἶνου, / γάνυμαι <δὲ> δαιτὸς ἥβα, / σκάφος ὀλκὰς ὥς γεμισθεῖς / ποτὶ σέλμα γαστρός ἄκρας / ὑπάγει μ' ὁ χόρτος εὐφρων / ἐπὶ κῶμων ἦρος ὥραις

attraverso le parole di Sileno come ἄχορον²³: ciò mette chiaramente in relazione il vino con la danza. È in effetti per effetto del vino che nell'opera euripidea il mostro modificherà radicalmente la propria rudezza e villania avviandosi sulla strada dell'educazione alla civiltà simposiale, tramite l'apprendimento, seppur stonato e goffo, della danza e del canto, espressioni disinibite degli effetti del vino, come attesta anche Teocrito²⁴. E' proprio su quest'ultimo elemento che deve concentrarsi la nostra attenzione: sono già presenti infatti nei vv. 488-510 del dramma satiresco gli elementi che nella parodo del *Pluto* Aristofane recupera e ripropone attraverso una rielaborazione amplificata nei suoi aspetti grottesco-satirici²⁵. In questo senso anche la scelta del participio παρενσαλεύων risulta coerente e in piena sintonia con l'uso delle attestazioni successive perché identifica chiaramente un movimento di danza lascivo e frenetico, adatto al contesto dell'ebbrezza e si pone in linea con la rappresentazione del Ciclope fatta da Euripide.

Nel dramma satiresco infatti il Ciclope veniva presentato ubriaco, intento

/ ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς / φέρε μοι, ξεῖνε, φέρ' ἄσκον ἔνδοξ μοι. Sull'esegesi del passo cfr. Rossi 1971.

²³ Mi riferisco ai vv. 123-124, quando Odisseo chiede a Sileno se i Ciclopi abbiano conoscenza del vino (Βρομίου δὲ πῶμ' ἔχουσιν, ἀμπέλου ρόας;) ed il satiro risponde negando (ἥκιστα τοιγὰρ ἄχορον οἰκοῦσι χθόνα).

²⁴ Si noti che il desiderio di danzare, inteso come diretta conseguenza della disinibizione e dello stordimento euforico derivanti dall'ebbrezza compare già in Eur. *Cycl.* al verso 156: qui Sileno, dopo aver bevuto il vino offertogli da Ulisse, esclama βαβαί χορεύσαι παρακαλεῖ μ' ὁ Βάκχιος / ᾧ ᾧ ᾧ e poco dopo, ai vv. 168-172, egli prosegue con l'elogio del vino ὡς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται / ἴν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναι / μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ ἴπαρασκευασμένου / ψαῦσαι χερσὶν λειμῶνος ὀρχηστὺς θ' ἄμα / κακῶν τε λῆστις... (Su quest'ultimo passo, per l'ambiguità del termine ὀρχηστὺς cui sarebbe sotteso un richiamo sessuale, vd. Henderson 1991, 27).

²⁵ van Leeuwen 1904, 49 non coglie il richiamo al *Ciclope* euripideo presente in questi versi della parodo, che interpreta tradizionalmente come imitazione del ditirambo di Filosseno. Lo studioso mette però in relazione il Ciclope evocato nel *Pluto* con quello richiamato, a suo avviso, nel finale delle *Vespe*: "Ut Philocleon in exitu *Vesparum Cyclopem Euripideum*, sic *Philoxeni Cytherii Cyclopem* carmen dithyrambicum Cario nunc iocose imitatur". Una "lepida imitatio" (cfr. van Leeuwen 1909, 222) del Polifemo del dramma satiresco ed in particolare della battuta del v. 222 dell'omonimo componimento (ἔα τίς ὄχλον τόνδ' ὀρῶ πρὸς αὐλείοις;) sarebbe infatti presente nella battuta di Filocleone del verso 1482 (τίς ἐπ' αὐλείοις θύραις θάσσει;). Sulla stessa linea interpretativa della scena conclusiva delle *Vespe* si pongono anche Starkie 1968, 382 ("The line was apparently suggested by Eur. *Cycl.* 222...") e Marzullo 2003, 383 ("Entra Filocleone, travestito da Ciclope"). La simmetria fra i due passi non mi sembra così perspicua e al contrario appaiono più ragionevoli le osservazioni di MacDowell 1971, 322 ("... the whole line is probably a quotation from some unknown tragedy") e Sommerstein 1983, 244-245 ("the diction is tragic, and the words probably quoted or adapted from an unknown tragedy, in which the speaker was calling from behind a closed door") che hanno il pregio di sottolineare la dizione tragica del verso.

a cantare un “vero e proprio scolio commatico... [che] inizia con una formula di *makarismos*... e si chiude con un accenno al *paraklausithyron*”²⁶ e probabilmente impegnato a danzare la sicinnide²⁷, caratterizzata in questo caso da gesti resi ancora più ridicoli per l’ubriachezza e la trivialità del gigante. Sembra perciò difficile che Aristofane, attento conoscitore della produzione euripidea, si fosse lasciato sfuggire in questo passo del *Pluto* il richiamo letterario al suo bersaglio satirico prediletto²⁸. Tuttavia, affinché la parodia funzioni, è necessario che il testo parodiato oltretutto ben noto, avesse fortemente colpito il pubblico ateniese, così come Aristofane; e ciò doveva esser successo dal momento che in epoca successiva il motivo del Ciclope danzatore diventa celebre e, attraverso il filtro della poesia ellenistica, entra addirittura nella letteratura latina: in Orazio, *Sat.* 1.5.63 troviamo infatti *Campanum in morbum in faciem permulta iocatus/ pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat:/ nil illi larva aut tragicis opus esse cothurnis*. E in *Epistulae* 2.2.120 ss. ricorre *Vehemens et liquidus puroque simillimus amni / fundet opes Latiumque beabit divite lingua:/ luxuriantia compescet, nimis aspera sano/ levabit cultu, virtute carentia tollet,/ ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui /nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur*.

In questo riferimento all’esecuzione musicale e alla danza del Ciclope, troviamo dunque associati nella satira i due bersagli polemici prediletti da Aristofane: la nuova musica (nel caso specifico rappresentata da Filosseno), ed Euripide, accomunati in questa occasione dalla estrema libertà nel trattamento di una figura mitica ed epica come quella del Ciclope, che entrambi hanno avuto l’ardire di trasformare in un personaggio completamente nuovo e diverso, il cui processo di deformazione sarà portato alle estreme conseguenze in epoca ellenistica, in ambito bucolico²⁹.

²⁶ Sono le parole di Napolitano 2003, 136 che recupera alcuni aspetti dell’interpretazione di Mancini 1928, 66.

²⁷ Su questa danza cfr. almeno Lawler 1965, 89-91. Una delle principali fonti per lo studio della sicinnide è Ateneo 15, 630b-d. Dubbioso è Seaford 1984, 199 circa l’attendibilità dello scolio teocriteo relativo alla presenza della danza del Ciclope nell’omonima opera euripidea, che invece ritiene senza dubbio presente nel ditirambo di Filosseno.

²⁸ La *vexata quaestio* relativa alla datazione del dramma satiresco di Euripide non ne mette in dubbio il possibile gioco metaletterario da parte di Aristofane, dal momento che anche qualora si collochi il *Ciclope* nella fase più antica della produzione del tragediografo, siamo autorizzati a pensare che la memoria dei testi teatrali da parte degli Ateniesi fosse fervida e che questi ultimi mantenessero familiarità con le opere anche ad anni di distanza dalla loro rappresentazione, secondo quanto ha in più occasioni dimostrato Mastromarco (1984, 1997 e 2006). Sulla datazione del *Ciclope* cfr. almeno Grégoire 1948, Ussher 1978, 214, Sutton 1980, 95-133, e Seaford 1982.

²⁹ Sullo stravolgimento della figura del Ciclope in ambito comico-satiresco vd. Mastromarco 1998 e Gelli 2008.

Dunque l'attacco della sezione lirica della parodo del *Pluto* non rappresenta altro che uno spunto di polemica letteraria che investe più in generale l'ambito culturale: il riferimento al Ciclope presente nella parodo del *Pluto* propone, attraverso i richiami più o meno evidenti alle opere di Filosseno e di Euripide, un motivo di discussione e riflessione sul depotenziamento del mito arcaico, simboleggiato dalla tradizione omerica, in cui la figura epica del gigante, qualificato nella sua forza e rudezza, nonché ferinità, subisce un ridimensionamento, una volta trasformata in quella di un rude danzatore da iniziare alla civiltà simposiaca da una parte, e di un cantore d'amore dall'altra.

I due autori diventano dunque, agli occhi di Aristofane e quindi anche del suo pubblico, portavoce del cambiamento in atto, che va verso l'ellenismo, in cui valori e, in particolare, miti come quello del Ciclope omerico sono sottoposti ad un processo di rivisitazione e rinnovamento.

Suscita tuttavia alcune perplessità il silenzio degli scolasti al riguardo, là dove peraltro le note di commento abbondano: ciò può esser causato dalla perdita avvenuta nella tradizione esegetica del *Pluto*, del legame con il testo parodiato per quanto concerne nello specifico la danza. Ai commentatori sarà sembrato allora maggiormente interessante il contatto – più che con il dramma satiresco – con il ditirambo di Filosseno; o forse la sovrapposizione fra i due poeti, risalente all'epoca antica³⁰, ha qui giocato un ruolo fondamentale, fortemente influenzata anche dall'argomento delle due opere e dalla rivisitazione presente in esse della figura mitica del Ciclope. Se Euripide abbia influenzato Filosseno o piuttosto sia stato Filosseno a condizionare Euripide non è lecito dire, data la scarsità di dati a disposizione sulla datazione delle loro opere, e la modestia dei frammenti conservati del *Ciclope o Galatea*. Certo è che ad Aristofane non doveva esser sfuggito il legame fra i due testi, secondo quanto, a un'attenta analisi, testimoniano i primi versi della sezione lirica del *Pluto*.

SILVIA PAGNI

Riferimenti bibliografici

- R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston 2010
 L. A. Berglein, *De Philoxeno Cytherio dithyramborum poeta*, Gottingae 1843
 V. Coulon, *Aristophane*, t. V. *L'assemblée des femmes. Ploutos* (texte établi par V. Coulon et traduit par van Daele), Paris 1930
 M. De Simone, *Aristoph. Pl. 290-301: lo sperimentalismo musicale di Filosseno, Aspetti del mondo classico* Napoli 2006, 61-80

³⁰ Una testimonianza della sovrapposizione e confusione fra i due autori è rappresentata dal fr. 205 K.-A. di Antifane, come ha mostrato con buone argomentazioni Lamagna 2004.

- M. R. Di Blasi, *Studi sulla tradizione manoscritta del Pluto di Aristofane. Parte I: i papiri e i codici potiores e Parte II: i codici recentiores*, "Maia" 49, 1997, 69-86 e 367-380
- I. A. van Dieten, *Nicetae Choniatae Historia*, vol. II (Pars altera Indices continens), Berolini et Novi Eboraci 1975
- K. J. Dover, *Exploration in the Text of Aristophanes*, in *The Greeks and their legacy. Collected Papers, II. Prose literature, history, society, transmission, influence*, Oxford-New York 1988, 223-265
- C. N. Eberline, *Studies in the Manuscript Tradition of the Rane of Aristophanes*, Meisenheim 1980
- E. Gelli, *Euripide, Filosseno e il Ciclope di Antifane*, "Prometheus" 34, 2008, 245-256
- H. Grégoire, *La date du Cyclope d'Euripide*, "AC" 17, 1948, 269-286
- E. G. Guss, *A Study of the vocabulary of Aristophanes' Plutus*, Ann Arbor 1962
- J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven 1991²
- G. R. Holland, *De Polyphemo et Galatea*, "LSKPh" 7, 1884, 139-212
- K. Holzinger, *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes Plutos*, Wien-Leipzig 1940
- E. W. Hope, *The Language of Parody. A Study in the Diction of Aristophanes*, Baltimore 1906
- J. H. Hordern, *The Cyclops of Philoxenus*, "CQ" 49, 1999, 445-455
- J. H. Hordern, *Cyclopea: Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion*, "CQ" 54, 2004, 285-92
- G. Ierandò, *Il ditirambo di Dioniso*, Pisa-Roma 1997
- W. Klingender, *De Philoxeno Cytherio*, Marburgi Cattorum 1845
- W. J. W. Koster, *A propos de quelques manuscrits d'Aristophane de la Bibliothèque Nationale*, "REG" 66, 1953, 1-33
- W. J. W. Koster, *Autour d'un manuscrit d'Aristophane écrit par Démétrius Triclinius. Études paléographiques et critiques sur les éditions d'Aristophane de l'époque byzantine tardive*, Groningen 1957
- J. M. Labiano Ilundain, *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Amsterdam 2000
- M. Lamagna, *Da Filosseno a Euripide in una mossa: Antifane, Fr. 205 K.-A.*, in AA.VV., *Mathesis e Mneme. Studi in memoria di M. Gigante*, II, Napoli 2004, 33-44
- L. B. Lawler, *The Dance of The Ancient Greek Theatre*, Iowa City 1964
- L. B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, Middletown 1965
- D. M. MacDowell, *Aristophanes. Wasps* (ed. with introd. and commentary), Oxford 1971
- J. van Leeuwen, *Aristophanis Vespae*, Lugduni Batavorum 1904²
- J. van Leeuwen, *Aristophanis Vespae*, Lugduni Batavorum 1909²
- A. Mancini, *Euripide. Il Ciclope*, Firenze 1928
- B. Marzullo, *Aristofane. Le commedie*, Roma 2003
- G. Mastromarco, *Pubblico e memoria letteraria nell'Atene del quinto secolo*, "QuadFoggia", 4, 1984, 65-86
- G. Mastromarco, *Pubblico e memoria teatrale nell'Atene di Aristofane*, in P. Thiery-M. Menu, *Aristophane: la langue, la scène, la cité: actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari 1997, 529-548
- G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a. C.*, in AA.VV., *Tessere: frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, 9-42
- G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in AA.VV., *Κωμωδοτραγωδία: intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, 137-191
- P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1904
- M. J. Mewaldt, *Antike Polyphemgedichte*, "AAWW" 83, 1946, 269-286

- P. Mureddu, *Il poeta drammatico da Didaskalos a Mimetes: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane*, "AION" 4-5, 1982-1983, 75-98
- M. Napolitano, *Euripide. Ciclope* (con Introduzione di L. E. Rossi), Venezia 2003
- S. D. Olson, *Aristophanes' Plutus*, Pennsylvania 2001
- L. P. E. Parker, *The songs of Aristophanes*, Oxford-New York 1997
- B. B. Rogers, 'Αριστοφάνους Πλούτος. *The Plutus of Aristophanes acted at Athens in the year B. C. 388*, London 1907
- L. E. Rossi, *Il ciclope di Euripide come πῶμος mancato*, "Maia" 23, 1971, 10-38
- L. E. Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle Vespe e di altri passi aristofanei)*, "RCCM" 20, 1978, 1149-1170
- R. Seaford, *The Date of Euripides' Cyclops*, "JHS" 102, 1982, 161-172
- R. Seaford, *Cyclops of Euripides*, Oxford 1984
- A. H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*. Vol. 4. *Wasps*, Warminster 1983
- A. H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*. Vol. 11. *Wealth*, Warminster 2001
- E. S. Spyropoulos, *L'accumulation verbale chez Aristophane: recherches sur le style d'Aristophane*, Thessaloniki 1974
- M. J. M. Starkie, *The Wasps of Aristophanes*, Amsterdam 1968
- D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980
- D. F. Sutton, *Dithyramb as Δῶμα. Philoxenus of Cithera's Cyclops or Galatea*, "QUCC" 42, 1983, 37-44
- D. F. Sutton, *Dithyrambographi Graeci*, Hildesheim 1989
- N. Terzaghi, *Il "Ciclope" di Filosseno*, "RIGI" 1.1, 1917, 25-37
- N. Terzaghi, *Ancora sul "Ciclope" di Filosseno*, "ASSO" 17, 1920, 393-399
- M. C. Torchio, *Aristofane. Pluto*, Torino 2001
- R. G. Ussher, *Euripides. Cyclops*, Roma 1978
- N. G. Wilson, *Aristophanea: Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford 2007
- N. G. Wilson, *Aristophanis Fabulae*, Oxonii 2007
- B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. 2: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein 1985
- B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Bd. 3: *Metrische Analysen*, Frankfurt am Main 1987
- B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992

ABSTRACT. The lyric section of the parodos of Aristophanes' *Plutus*, traditionally explained as a parody of Philoxenos of Cythera's dithyramb, contains a joke of literary references between Philoxenos and Euripides, that here are associated because of their transformation of the mythical character of Polyphemus. In particular, the reference to Euripides is found at line 291 in the allusion to the dance.

KEY-WORDS. Dancing Cyclops, Euripides, Aristophanes, Philoxenos.