

Calame, Claude, 'Choral forms in Aristophanic comedy: musical mimesis and dramatic performance in classical Athens', Penelope Murray, Peter Wilson (edd.), *Music and the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city*. Oxford: Oxford University Press, 2004, 157-184.

Una indagine sulle 'enunciative modalities of the choral voice on the Attic stage' [158] appare assai utile in relazione ai cori delle commedie di Aristofane, in quanto in questo ambito, diversamente da quanto avvenuto per i cori tragici, 'the question of the authority of the choral voice has scarcely been touched'. L'indagine appare particolarmente utile in relazione alle *exodoi*, 'which have a particularly developed choral form'. Così, ad es., il pur brevissimo canto corale che chiude le *Tesmoforiazuse* mostra 'all the enunciative ambivalence' di cui è dotata la voce del coro [161]: nei vv.1227-1229 il 'noi' si riferisce tanto al coro quanto al pubblico, che se ne torna *oikade* dopo essersi abbastanza divertito (*papaistai*); anche la preghiera dei vv.1229-1231 alle dee Tesmofore perché concedano in cambio (del coro in loro onore) la *charis* può essere enunciata dal coro in quanto personaggio, ma anche dai coreuti e dall'autore come individui reali, vivi fuori della messa in scena. L'elaborata *exodos* della Lisistrata mostra tutta la possibile varietà di livelli enunciativi. Il canto dell'ambasciatore spartano è diviso in tre parti, come un inno omerico o rapsodico: nell'*evocatio* (1248s.) 'the speaker appears in the third person' (vd. al v.1248 *kursaniĀi*, 'al ragazzo', 'in a technical local qualification') invece che nella prima persona singolare che ci si aspetterebbe nell'invocazione alla Musa propria di un inno ('Cantami, o Musa...'); nella *narratio/descriptio* (*pars epica*: vv.1250ss.), però, si passa al 'noi' degli Spartani (si tratta dunque di un coro), il quale è associato al 'loro' degli Ateniesi; gli eventi eroici di cui si chiede la conoscenza alla Musa sono in realtà gli eventi pienamente storici delle guerre persiane, per cui gli attori dell'enunciazione sono i protagonisti dell'azione narrata nella *pars epica*; infine, nelle *preces* rivolte ad Artemide, la cui presenza si collega alla menzione del Capo Artemisio ricordato nella *pars epica* (1262ss.), il 'noi' viene ad includere pienamente Spartani e Ateniesi. Si tratta dunque di un inno 'modelled firstly on the poetic type of the *Homeric hymn*, then on that of a cult hymn, but sung and danced on the comic stage' [165]. Il canto corale degli Ateniesi presenta una simile ambivalenza: rivolto a più divinità, si conclude con una invocazione alla dea di Cipro, il che riconduce lo spettatore alla trama della commedia; l'intervento del corifeo si avvia come un peana (v.1291) per trasformarsi in un canto rivolto a Dioniso (v.1294), sicché l'appello alla vittoria del v.1293 può riferirsi sia alla vittoria delle donne protagoniste della commedia, sia 'to the victory of the comedy itself' (perciò il corifeo diviene espressione dell'autore) [168]. Anche il secondo canto dell'ambasciatore spartano, che chiude la commedia, si avvia come un inno, con l'invocazione alla Musa, ma si presenta in realtà come un'esecuzione corale (vd. il 'noi' del v.1297); per di più, la sezione della *descriptio/narratio*, nel momento in cui rievoca le danze dei Dioscuri, è bruscamente interrotta da un invito alla danza rivolto ad una seconda persona singolare (v.1302), poi seguita da un 'noi': si ha così 'the merging of the present dances with the dances of the Spartan divinities', rinforzato dalla conclusiva invocazione di Leda come *choragos* (v.1315). La danza, dunque, travalica i confini della scena: l'esortazione 'su, andiamo' dei vv.1316s. coinvolge insieme 'the choral voice and the empirical audience of the comedy' [172]. Anche l'*exodos* corale della *Pace* si muove fra generi diversi: i quattro tetrametri introduttivi pronunciati da Trigeo svolgono la transizione fra il banchetto

generale, al quale egli stesso e il corifeo, 'in the same performative and rhythmic mode', invitano i contadini chiamati a raccolta, e la processione nuziale che, all'inizio, poiché sembra venir fuori dalla sala del banchetto, appare come un *komos*. Quando però Trigeo si rivolge direttamente alla sua sposa Opora (vv.1329ss.), si passa ad una vera e propria *nymphagogia*, accompagnata dal canto dell'imeneo. Infine, con il *chairete* finale del v.1357, anche gli spettatori sono invitati, nel mondo extrascenico, a godere della medesima condizione di festosa convivialità mostrata sulla scena [172-176]. Anche negli *Uccelli* 'the melic form of the *hymenaeus* marks the choral development of the *exodos*': 'assuming the role of master of ceremonies, like the Athenian ambassadors in the *Lysistrata* or Trygaeus in *Peace*', il messaggero invita il coro a cantare un inno (che Pisetero interpreta poi come in proprio onore: cfr. vv.1743), il quale, nella sua prima parte, assume la forma di un imeneo, in quanto l'epifania di Basileia appare come una *nymphagogia*; tuttavia, dopo l'intervento di Pisetero (che guida il coro come l'ambasciatore ateniese nel finale della *Lisistrata*), il canto del coro si trasforma in un inno al potere di Zeus, e ancora, poiché è Pisetero ora a detenere la folgore di Zeus, in una celebrazione della vittoria di Pisetero stesso. Ma la presenza, accanto a Pisetero, della sposa Basileia, conduce a 'the resumption of the concluding refrain of the *hymenaeus*', che però, diviene, nelle battute finali, un peana di vittoria, in quanto è l'unione con Basileia a sancire il potere di Pisetero [176-181]. Anche in altre commedie, la trasformazione dell'*exodos* in un canto di vittoria realizza 'a movement from the action dramatized on stage to the extra-discursive and ritual context of the comic performance itself': in *eccl.* 1181 il riferimento alla vittoria allude chiaramente al mondo extrascenico; nelle *Vespe*, dopo un esplicito riferimento agli spettatori (1528) e al movimento dei coreuti *thyraze* (1535), l'autore stesso sembra intervenire nel suo testo (1536s.); lo stesso sembra avvenire nelle *Rane*, ove la generica figura del poeta dei vv.1524ss., che riappare alla luce alla fine della commedia, 'corresponds to Aristophanes himself!' [Gianfranco Mosconi]