



1506  
UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI URBINO  
CARLO BO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali:  
Storia, Culture, Lingue, Letterature, Arti, Media (DISCUI)

Corso di Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici

Curriculum: Scienze del Testo e della Comunicazione

Ciclo XXXI

# **LE MONODIE DI ARISTOFANE**

## **METRO MUSICA DRAMMATURGIA**

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/02

RELATRICE

Chiar.ma Prof.ssa Liana Lomiento

DOTTORANDA

Dott.ssa Loredana Di Virgilio

Anno Accademico 2017/2018



## *Ringraziamenti*

Un giorno del lontano 1995 mio padre rientrò a casa con il primo volume de “I grandi miti greci a fumetti” di Luciano De Crescenzo. Avevo sei anni e, semplicemente invogliata dai disegni, intrapresi la lettura di quel libricino intitolato “Orfeo ed Euridice”. Chi avrebbe mai potuto sospettare che Orfeo, mitico cantore, avrebbe rappresentato l’inizio di una lunga e mai sopita passione per la grecoità e la musica?

In questa tesi si concretizzano anni di esperienze e persone diverse, insegnamenti e dialoghi sempre istruttivi e costruttivi, consigli sapienti. Per questo motivo non posso che ringraziare, *in primis*, la Prof.ssa Liana Lomiento, guida del mio percorso dottorale, per aver creduto nel mio progetto di ricerca e per la sua “scuola”: la realizzazione di questa tesi sarebbe stata impensabile senza un’adeguata, graduale e rigorosa “palestra” di metrica e di metodo scientifico, di filologia e di onestà intellettuale.

Tre anni di dottorato hanno fatto in modo che io consolidassi le mie radici abruzzesi, ne affondassi di nuove in Urbino e stendessi rami anche altrove. Ho avuto l’opportunità di svolgere un semestre di ricerca presso l’Albert-Ludwigs-Universität di Freiburg im Breisgau, sotto la supervisione del Prof. Bernhard Zimmermann, che desidero ringraziare per la sua gentilezza e per l’interesse mostrato verso il mio lavoro, fino a partecipare in prima persona alla commissione della dissertazione.

Tra le radici abruzzesi ce n’è una significativamente urbinata: il Prof. Luigi Bravi. La sua presenza in commissione rappresenta una “continuità” di cui lo ringrazio sentitamente: la “laboratorialità”, l’instancabile dialogo e il gusto di “vivere” il testo comico hanno scandito non solo gli anni universitari teatini ma anche quelli della ricerca dottorale, riversando i loro frutti anche in questa tesi.

Desidero ringraziare anche la Prof.ssa Maria Silvana Celentano, relatrice delle tesi di laurea triennale e magistrale in Filologia Classica, per aver compreso, credo prima di me, che avrei potuto coniugare strettamente gli studi musicali con quelli classici, non facendo mai mancare di far sentire la sua fiducia e la sua stima.

Ringrazio sentitamente il Prof. Alan Sommerstein, che ha mostrato vivo interesse per la tematica e ha accettato di leggere alcuni capitoli della mia tesi, fornendo attente correzioni, arguti pareri, osservazioni che hanno impreziosito e migliorato questo lavoro.

Urbino mi ha regalato colleghi che posso senza esitazione chiamare amici. Michele, Nello, Tullia, Lorenzo, Valentina, Francesco, Sandy: grazie per aver condiviso con me tre splendidi anni, durante i quali studio, complicità, divertimento, sostegno reciproco hanno scandito le nostre giornate insieme. Per ovvie ragioni nomino qui solo i compagni di dottorato, ma la lista è ben più lunga e a *tutti* i miei amici va un sincero “grazie” per i tanti consigli utili a questa tesi e per la loro fondamentale presenza nella mia vita.

Ho iniziato questa serie di ringraziamenti con un aneddoto personale, e così chiudo ora il cerchio ringraziando la mia famiglia e Francesco che, da vicino o da lontano, hanno guardato crescere questa tesi, osservando accumularsi materiale e ascoltando idee, ragionamenti, dubbi, nonché le espressioni del mio entusiasmo.



## INDICE

|   |       |
|---|-------|
| Introduzione  | p. 5  |
| 1. Attestazioni di μονωδία e μονωδέω<br>relative al dramma di V secolo                    | p. 7  |
| 2. Definizioni di μονωδία e μονωδέω nelle fonti antiche                                   | p. 19 |
| 3. La riflessione moderna e i criteri per l'individuazione<br>delle monodie di Aristofane | p. 29 |
| Premessa metodologica   | p. 34 |
| Edizioni di riferimento   | p. 38 |
| <i>Sigla</i>  | p. 45 |
| Abbreviazioni metriche  | p. 47 |
| Le monodie di Aristofane  | p. 48 |
| <i>Acharnenses</i>  | p. 49 |
| <i>Ach.</i> 263-279 Monodia di Diceopoli  | p. 51 |
| Introduzione  | p. 51 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica  | p. 52 |
| Colometria e scolî metrici  | p. 54 |
| Analisi del canto   | p. 61 |
| Attestazioni del φαλλικόν   | p. 63 |
| <i>Nubes</i>  | p. 70 |
| <i>Nu.</i> 1206-1213 Monodia di Strepsiade  | p. 72 |
| Introduzione  | p. 72 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica  | p. 72 |
| Colometria e scolî metrici  | p. 73 |
| Intervento sulla colometria tràdita   | p. 79 |
| Analisi del canto   | p. 80 |
| <i>Vespae</i>   | p. 85 |
| V. 317 <sup>a</sup> -333 Prima monodia di Filocleone                                      | p. 87 |
| Introduzione  | p. 87 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica  | p. 88 |
| Colometria antica e colometria tricliniana  | p. 90 |
| Analisi del canto   | p. 92 |

|  |        |
|--|--------|
| V. 1326-1331 Seconda monodia di Filocleone   | p. 102 |
| Introduzione   | p. 102 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 103 |
| Analisi del canto  | p. 103 |
| V. 1335-1340 Terza monodia di Filocleone   | p. 108 |
| Introduzione   | p. 108 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 108 |
| Analisi del canto  | p. 109 |
| <i>Aves</i>  | p. 113 |
| Av. 209-222 Prima monodia dell'Upupa   | p. 115 |
| Introduzione   | p. 115 |
| Luogo di esecuzione della monodia  | p. 116 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 119 |
| Il dibattito sulla resa lirica del brano   | p. 120 |
| Colometria e scolî metrici   | p. 122 |
| La <i>parepigraphē</i> ἀλλεῖ (τις): un'indicazione preziosa                              | p. 125 |
| Analisi del canto  | p. 127 |
| Un'immagine inedita?   | p. 134 |
| Un rovesciamento epico?  | p. 139 |
| Quanti auleti per gli <i>Uccelli</i> ?   | p. 140 |
| Av. 227-262 Seconda monodia dell'Upupa   | p. 145 |
| Introduzione   | p. 145 |
| Movimenti dell'Upupa e luogo di esecuzione della monodia                                 | p. 146 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 151 |
| Colometria e scolî metrici   | p. 155 |
| <i>Cola</i> 15-18: colometrie moderne e colometrie antiche; ricostruzione dell'archetipo | p. 157 |
| Analisi del canto  | p. 161 |
| Av. 1337-1339 Monodia del Parricida  | p. 177 |
| Introduzione   | p. 177 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 178 |
| Colometria e scolî metrici   | p. 179 |
| Analisi del canto  | p. 180 |
| Av. 1372-1400 Le due monodie di Cinesia  | p.182  |
| 1372 <sup>a</sup> -1337 Prima monodia di Cinesia   | p. 184 |
| Introduzione   | p. 184 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 186 |
| Colometria e scolî metrici   | p. 187 |
| L'epiploce e la variazione musicale  | p. 189 |
| Analisi del canto  | p. 192 |

|   |        |
|---|--------|
| 1393 <sup>a</sup> -1400 Seconda monodia di Cinesia                | p. 195 |
| Introduzione  | p. 195 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica                        | p. 198 |
| Colometria e scolî metrici  | p. 199 |
| Analisi del canto   | p. 200 |
| Av. 1410-1415 Monodia del Sicofante                               | p. 210 |
| Introduzione  | p. 210 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica                        | p. 212 |
| Colometria  | p. 213 |
| Analisi del canto   | p. 214 |
| <i>Lysistrata</i>   | p. 218 |
| <i>Lys.</i> 1247-1272 Prima monodia dello Spartano                | p. 219 |
| Introduzione  | p. 219 |
| Accompagnamento musicale e danza                                  | p. 220 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica                        | p. 225 |
| Analisi del canto   | p. 227 |
| <i>Lys.</i> 1296-1321 <sup>b</sup> Seconda monodia dello Spartano | p. 236 |
| Introduzione  | p. 236 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica                        | p. 237 |
| Analisi del canto   | p. 240 |
| Il problema del finale  | p. 245 |
| <i>Thesmophoriazusae</i>  | p. 249 |
| <i>Th.</i> 101-129 Monodia di Agatone                             | p. 250 |
| Introduzione  | p. 250 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica                        | p. 258 |
| Analisi del canto   | p. 260 |
| La <i>parepigraphē</i> post v. 129                                | p. 272 |
| <i>Th.</i> 776-784 Prima monodia del Parente                      | p. 275 |
| Introduzione  | p. 275 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica                        | p. 277 |
| Analisi del canto   | p. 278 |
| <i>Th.</i> 1015-1055 Seconda monodia del Parente                  | p. 283 |
| Introduzione  | p. 283 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica                        | p. 287 |
| Interventi sulla colometria tràdita                               | p. 291 |
| Analisi del canto   | p. 292 |
| <i>Th.</i> 1065-1072 Terza monodia del Parente                    | p. 305 |
| Introduzione  | p. 305 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica                        | p. 307 |
| Analisi del canto   | p. 308 |

|  |        |
|--|--------|
| La monodia e gli anapesti dei vv. 1073-1097  | p. 310 |
| <i>Ranae</i>   | p. 313 |
| <i>Ra.</i> 1264 <sup>a</sup> -1277 Prima monodia di Euripide                                     | p. 315 |
| Introduzione   | p. 315 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 316 |
| Colometria e scolî metrici   | p. 318 |
| Il “motivo” del dimetro anapestico catalettico<br>e un riuso musicale                            | p. 325 |
| La colometria moderna  | p. 329 |
| La <i>parepigraphē</i> διαύλιον προσαυλεῖ τις  | p. 334 |
| Analisi del canto  | p. 336 |
| <i>Ra.</i> 1284-1295 Seconda monodia di Euripide   | p. 340 |
| Introduzione   | p. 340 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 341 |
| Colometria e scolî metrici   | p. 343 |
| Intervento sulla colometria tràdita.<br>Ancora un riadattamento musicale dell’ <i>Agamennone</i> | p. 346 |
| La colometria moderna  | p. 349 |
| La monodia di Euripide e il <i>nomos</i> citarodico  | p. 351 |
| Analisi del canto  | p. 362 |
| <i>Ra.</i> 1309-1328 Prima monodia di Eschilo  | p. 368 |
| Introduzione   | p. 368 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 372 |
| Colometria e scolî metrici   | p. 374 |
| Analisi del canto  | p. 379 |
| Appendice  | p. 396 |
| <i>Ra.</i> 1331-1363 Seconda monodia di Eschilo  | p. 399 |
| Introduzione   | p. 399 |
| Testo, traduzione, interpretazione metrica   | p. 402 |
| Colometria e scolî metrici   | p. 406 |
| Analisi del canto  | p. 414 |
| Sintesi conclusiva:<br>disegno musicale e drammaturgico delle monodie di Aristofane              | p. 426 |
| Bibliografia   | p. 444 |
| 1. Edizioni e traduzioni di Aristofane   | p. 444 |
| 2. Altre opere citate  | p. 451 |
| 3. Siti web  | p. 481 |
| Indice delle cose notevoli   | p. 482 |



## INTRODUZIONE

Delle monodie, o arie solistiche degli attori, contenute nel dramma attico di V secolo la speculazione antica ha tramandato ben poco. Vale a dire che le informazioni e le definizioni che ci pervengono da lessici, scolî, finanche da Aristotele e dalla sua scuola, sono laconiche e piuttosto sommarie. Non si è conservata alcuna trattazione sulla monodia come forma codificata, come ad esempio accade per la parabasi comica,<sup>1</sup> e di fatto non sappiamo se l'attenzione degli antichi si fosse mai soffermata su questo tipo di canto solistico. All'interno degli importanti testi contenenti riflessioni sul teatro o sulla musica, come la *Poetica* di Aristotele o gli pseudoaristotelici *Problemi musicali*, il termine  $\mu\omicron\nu\omega\delta\acute{\iota}\alpha$  non è persino attestato, mentre lo è in alcuni passi comici del V secolo, cioè quando lo spettacolo vivo del teatro testava man mano le potenzialità del canto *a solo*.

Come è stato dimostrato da diversi studi, la monodia conobbe un particolare sviluppo soprattutto nel teatro tragico euripideo, tanto da godere di fortuna anche nei secoli a seguire.<sup>2</sup> Eppure, al successo della monodia e al diletto che gli spettatori dovevano provarne all'ascolto corrisponde una sorprendente scarsità di fonti antiche che definiscano *che cosa* fosse una monodia, o meglio *quale tipo* di canto solistico, con tratti e forme precise, fosse percepito come monodia. Ciò pone la difficoltà di definire con sicurezza, e talvolta dunque individuare, una parte importante del dramma di V secolo. Se dalle testimonianze a nostra disposizione ben poco è ricostruibile della concezione che gli antichi avevano della monodia tragica, per un curioso e impietoso destino dalle stesse fonti nulla sappiamo della monodia comica. E se la commedia si fa latrice in prima persona di informazioni e di lessico tecnico sull'*a solo* tragico, purtroppo non si comporta parimenti in relazione al corrispondente comico.

In assenza di una speculazione antica sulla monodia comica, dovremmo forse dedurre che essa non fosse (ri)conosciuta? La risposta è negativa. I canti dell'attore da solista sono ben numerosi nell'opera aristofanea, e convivono cronologicamente con quelli tragici, spesso relazionandosi parodicamente con essi, con una varietà di forme e funzioni che non poteva sfuggire al fruitore antico, il quale non avrebbe potuto individuarli in nessun altro modo

---

<sup>1</sup> Cfr. ad es. gli *Scholia vetera* ad Ar. *Nu.* 510a (e *rec.* 518c) e *Pax* 729a; Heph. pp. 72,17-73,10 Consbruch; Platon. *Diff. Com.* 39-51 Perusino.

<sup>2</sup> Tra gli studi più importanti, cfr. ad es. BARNER 1971; DI MARCO 1999; GENTILI 2006; DE POLI 2011, *etc.* ai quali si farà più volte riferimento in queste pagine.

che come “monodie”. Il silenzio delle fonti dev’essere legato a una minore fortuna di cui gli *a solo* comici godettero nel tempo rispetto a quelli tragici, in quanto legati troppo strettamente alla trama e all’attualità e, pertanto, difficilmente estrapolabili dal contesto e riutilizzabili in forma antologizzata.<sup>3</sup> La ricchezza musicale che li caratterizza, tuttavia, non è minore rispetto a quella delle monodie tragiche e merita di essere indagata da vicino.

Nonostante alcuni fondamentali contributi abbiano rivolto l’attenzione, da circa un trentennio, alle forme e alle funzioni del canto solistico dell’attore in alcune commedie aristofanee,<sup>4</sup> ad oggi manca una trattazione sistematica e approfondita di tutte le monodie della produzione del commediografo. Il presente lavoro vuol essere un tentativo di colmare tale lacuna, proponendo di analizzare i canti con un taglio specifico: nella convinzione che, soprattutto nel testo teatrale, il significant metrico sia strettamente connesso alla parola e alla scena stessa, e che la metrica rappresenti, per noi moderni, l’unico strumento per avvicinarci all’idea musicale del brano stesso e alla *ratio* compositiva ivi sottesa, nelle pagine che seguono ci si soffermerà proprio sugli aspetti metrico-musicali delle singole monodie, provando a mettere in luce il rapporto tra la forma di ogni *a solo* e la sua funzione drammaturgica.

Prima di procedere all’analisi delle monodie individuate all’interno dell’intera produzione aristofanea superstite, in questa *Introduzione* si ritiene utile presentare le attestazioni del sostantivo  $\mu\omicron\nu\omega\delta\acute{\iota}\alpha$  e del verbo  $\mu\omicron\nu\omega\delta\acute{\epsilon}\omega$ , e le definizioni e le informazioni documentate in varie tipologie di testimonianze antiche. Uno sguardo sarà rivolto alla trattazione moderna dedicata alla monodia tragica e comica al fine di discutere i criteri formulati nella nostra epoca per l’individuazione degli stessi canti *a solo*, per poi passare alla presentazione dei criteri seguiti in questa sede.

---

<sup>3</sup> L’unica testimonianza certa di un riuso simposiale di brani aristofanei è un passo dell’imperatore Giuliano (*Jul. Caes.* 6, 310b), che parla di come, con riferimento ai *Cavalieri*, si alludesse a Claudio piuttosto che a Demo. Altre ipotesi di riusi aristofanei sono in MASTROMARCO 2006, pp. 272-277.

<sup>4</sup> Faccio particolare riferimento ad es. a PRETAGOSTINI 1988; ZIMMERMANN 1988a; ZIMMERMANN 1988b; PRETAGOSTINI 1989; PRETAGOSTINI 1990; PERUSINO 1999; ZIMMERMANN 2010; PÖHLMANN 2009b; PÖHLMANN 2017. I vari *a solo* sono comunque presentati e analizzati metricamente, non sulla base della colometria antica, in ZIMMERMANN 1985b.

*I. Attestazioni di μονωδία e μονωδέω relative al dramma di V secolo*

È la commedia di V secolo, nei nomi di Cratino e Aristofane, a consegnarci le prime attestazioni del sostantivo μονωδία e del verbo μονωδέω relativamente al teatro di V secolo.

**I. Cratin. PCG IV F 270 (ῥΩραι)**

βούλει μονωιδήσωμεν αὐτοῖς ἔν γε τι;

οὐκ ἂν μονωιδήσειεν ἐκπεπληγμένος

Lex. Mess. (Orus, Π. ὀρθογραφ.) fol. 280<sup>v</sup> 9, ed. Rabe RhM 47 (1892) 405 cum add. 50 (1895) 148 μονωιδεῖν σὺν τῶι. Ἀριστοφάνης· ... (Pac. 1012) καὶ τὰ ἐξ αὐτοῦ (i. e. formae inde derivatae). Κρατῖνος ῥΩραις· βούλει – γέ τι. καὶ πάλιν· οὐκ – ἐκπεπληγμένος. μονωιδία σὺν τῶι ι, ἢ ἀπὸ σκηνηῆς ὠιδῆ ἐν τοῖς δράμασι, καὶ μονωιδεῖν τὸ θρηγεῖν· ἐπιεικῶς γὰρ πᾶσαι αἰ ἀπὸ σκηνηῆς ὠιδαὶ ἐν τῇ τραγωιδίαι θρηνοὶ εἰσιν (Phot. p. 274,26 ≅ Sud. μ 1242. 1244). ἐκαλοῦντο δὲ ἀπὸ σκηνηῆς αἰ τῶν ὑποκριτῶν. Κρατῖνος ῥΩραις

Vuoi che cantiamo loro una qualche monodia?

Non (così) sconvolto canterebbe la monodia

I due versi comici sono tramandati dal Lessico Messanense, un breve testo del XIII secolo che, situato dopo tre commentari ad Ermogene, elenca e commenta sinteticamente vocaboli greci dalla lettera μ a ω che presentino uno iota ascritto.<sup>5</sup> Compagno, così, citazioni di vari autori greci, tra cui appunto Cratino, ma anche Eupoli, Aristofane, Ferecrate, Sofocle, Euripide, Tucidide, Demostene, *etc.* Delle ῥΩραι di Cratino non conosciamo la trama, ma la commedia è riconducibile all'incirca allo stesso periodo dei *Cavalieri* di Aristofane (424 a.C.) e dei *Seriphioi* dello stesso Cratino (tra 423 e il 422 a.C.).<sup>6</sup> Secondo Kaibel, nei due trimetri giambici del commediografo «videtur Cratinus tragicam aliquam cantilenam ioculariter expressisse».<sup>7</sup> In realtà i versi, privi di qualsiasi contesto, non consentono di comprendere a che cosa ci si stesse riferendo né a chi, ma l'uso di un verbo così specifico come μονωδέω, in commedia attestato solo in contesti parodici nei confronti della tragedia, potrebbe in effetti significare “cantare una monodia tragica”.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> RABE 1892.

<sup>6</sup> Cfr. PCG IV, pp. 233, 258, 264; BAKOLA 2010, pp. 226-227.

<sup>7</sup> Kaibel *ap.* PCG IV, p. 259.

<sup>8</sup> Cratin. PCG IV F 276, afferente sempre alle ῥΩραι, contiene un riferimento alla tragedia: ἴτω δὲ καὶ τραγωιδίας / ὁ Κλεομάχου διδάσκαλος / †μετὰ τῶν† παρατιλιτρίων / ἔχων χορὸν Λυδιστὶ τιλ- / λουσῶν μέλη πονηρά. Riferimenti metateatrali alla tragedia, dunque, non sembrano estranei a questa commedia. Ringrazio Leonardo Fiorentini per il proficuo confronto avuto sulle ῥΩραι e in particolare sui fr. 270 e 276.

## II. Ar. *Pax* 1009-1014

In Aristofane *μονωδία* e *μονωδέω* fanno sempre riferimento alla tragedia contemporanea. Nella *Pace*, al termine di una lunga preghiera in dimetri anapestici (vv. 974-1015), Trigeo immagina l'abbondanza dei mercati che conseguirà alla cessazione della guerra. Nel suo progetto, alla grande disponibilità di cibo non dovrà però accedere Melanzio, poeta tragico noto per la sua ὀψοφαγία (Ath. VIII 343c = *TrGF* 23 T 2) e già violentemente attaccato, insieme al fratello Morsimo, nella parabasi della stessa *Pace* ai vv. 804-815. Trigeo, gongolando sarcasticamente, si raffigura Melanzio arrivare al mercato in ritardo, quando ormai tutti i cibi sono stati venduti. A quel punto, il povero poeta potrà soltanto *μονωδεῖν ἐκ Μηδείας* (v. 1012):

κῆτα Μελάνθιον  
ἤκειν ὕστερον εἰς τὴν ἀγοράν,                    1010  
τὰς δὲ πεπρᾶσθαι, τὸν δ' ὀτοτύζειν,  
εἶτα μονωδεῖν ἐκ Μηδείας,  
“ὀλόμαν, ὀλόμαν ἀποκηρωθεῖς  
τᾶς ἐν τεύτλοισι λοχευομένας”

poi, al mercato, giunge Melanzio, in ritardo, e trova che sono state già vendute; ed urla di dolore, e canta una monodia della *Medea*: “muoio, muoio, orbatò di lei che giace avvòlta tra le... bietole”. (trad. di G. Mastromarco)

Il riferimento è alla *Medea* di Melanzio,<sup>9</sup> di cui verosimilmente Aristofane cita un passo e lo distorce con la comicità dell'ἀπροσδόκητον. Dal testo sembrerebbe potersi dedurre che *μονωδέω* indichi la modalità lirica solistica all'interno di una tragedia e che, nel caso specifico, il contenuto della *μονωδία* originaria fosse un lamento (ulteriore pateticità sarebbe ottenuta con l'anafora di ὀλόμαν, come è anche nello stile euripideo<sup>10</sup>). Gli anapesti che compongono il frammento sono di natura incerta: la preghiera di Trigeo, nel complesso, non presenta caratteristiche tali da far supporre una resa lirica,<sup>11</sup> mentre gli unici dorismi ricorrono proprio nella citazione, insieme a realizzazioni spondaiche di alcuni piedi anapestici, secondo la forma dei

---

<sup>9</sup> Accogliendo, pur con prudenza, una proposta di Fritzsche (cfr. FRITZSCHE 1845, pp. 103-105), Snell pone il frammento sotto il nome di Morsimo, fratello di Melanzio (cfr. *TrGF* 29 *Medeia*? F 1? (adesp. 6) con il testo riportato in tal modo: “ὀλόμαν, ὀλόμαν ἀποκηρωθεῖς / τᾶς – – – λοχευομένας). In realtà sembra non esserci un reale motivo per respingere l'attribuzione a Melanzio della *Medea* menzionata (cfr. DIHLE 1976, pp. 146-148; SOMMERSTEIN 2005, p. 181). Lo *Schol. vet.* 1012 riporta: ἐκ Μηδείας Γ: μήποτε ἐκ τῆς Εὐριπίδου Μηδείας παραγράφει ἐκεῖνα / ὦ / δύστηνος ἐγὼ μελέα τε πόνων / <...> πῶς ἂν ὀλοῖμαν; RVΓ / οἱ δὲ αὐτοῦ τοῦ Μελανθίου φασὶν εἶναι Μήδειαν, ἐξ ἧς ταῦτα VΓ. Lo scolio intende invitare a non confondere il riferimento di Aristofane con la *Medea* di Euripide, di cui vengono citati i vv. 96-97, in effetti simili a quelli della *Medea* di Melanzio.

<sup>10</sup> Cfr. pp. 422-423.

<sup>11</sup> Cfr. PRETAGOSTINI 1976, p. 203.

cosiddetti “anapesti di lamento”. Potrebbe essersi verificato, dunque, un momentaneo passaggio da anapesti non lirici (recitati o in *parakatalogē*) ad anapesti lirici nel frangente della citazione parodica, con lo slittamento solo della resa e non del metro. Tuttavia, se anche il frammento di monodia non fosse stato riprodotto liricamente, ciò non toglierebbe valore alle informazioni che ci provengono dal testo aristofaneo.

### III. *Schol. Ar. Th. 101b*

Lo scolio antico ad *Ar. Th. 101*, cioè al verso iniziale del canto solistico di Agatone (vv. 101-129), commenta la modalità esecutiva del personaggio in questi termini:

μονωδεῖ ὁ Ἀγάθων ὡς πρὸς χορόν, οὐχ ὡς ἀπὸ σκηνῆς, ἀλλ’ ὡς ποιήματα συντιθείς, διὸ καὶ χορικὰ λέγει μέλη αὐτὸς πρὸς αὐτόν, ὡς χορικὰ δέ.

μονωδέω, in questo caso, indica propriamente “cantare da solo”, come risulta chiaro dalla scena stessa e come lo scolio tende a sottolineare: Agatone, infatti, canta ὡς πρὸς χορόν, οὐχ ὡς ἀπὸ σκηνῆς, perché sta provando da solo un canto corale appena composto (o in composizione). Lo scolio è prezioso perché fornisce diverse informazioni: 1) il verbo è usato per indicare solo la modalità solistica, senza riferimento alla tragedia, dal momento che ciò che Agatone sta componendo non è un brano tragico né, in particolare, una monodia tragica;<sup>12</sup> 2) la tipologia del canto solistico, al di là della specifica scena di Agatone, è indicata come ἀπὸ σκηνῆς, cioè con la stessa terminologia aristotelica; 3) vi è una distinzione con i χορικά (di fatto, la monodia di Agatone è un amebeo tra una corifea e un coro immaginario). In sintesi, lo scolio trasmette l’importante informazione del senso più semplice e insieme tecnico di μονωδέω: “cantare un canto solistico, una monodia”, senza alcun vincolo di “genere”.

### IV. *Ar. Th. 1077*

Nel testo delle *Tesmoforiazuse* il verbo μονωδέω è legato a una precisa monodia tragica, quella di Andromeda dall’omonima tragedia di Euripide. La scena vede protagonista il Parente di Euripide: smascherato dalle donne nel tentativo di difendere il tragediografo, il Parente è stato incatenato e, come Andromeda, lamenta il proprio destino cantando frammenti della monodia tragica di riferimento. Poiché, nella tragedia, alla fanciulla rispondeva la voce di Eco, Aristofane fa in modo che questa risponda ora anche al Parente, ma il gioco comico è costruito sull’invadenza di questa voce, che ripete ogni verso del Parente e non lo lascia esibirsi nella monodia come vorrebbe. Dopo aver

---

<sup>12</sup> Cfr. pp. 261-264; DI VIRGILIO 2018.

sopportato le prime ripetizioni, il Parente prega l'attore che interpreta Eco di smetterla, esclamando (*Th.* 1077):

ὦγαθ', ἔασόν με μονωδῆσαι

Brav'uomo, lasciami cantare la monodia!

L'attestazione di μονωδέω s'inserisce in un momento perfettamente paratragico. Anche in questo caso l'*a solo* parodiato è in dimetri anapestici di lamento (*Th.* 1065-1069 = *TrGF E. Andromeda* F 114; *Th.* 1070-1072 = *E. Andromeda* fr. 115). La monodia anapestica di Andromeda, nella tragedia di Euripide, apriva il dramma, secondo quanto testimoniato dallo *Schol.* 1065b alle *Tesmofoiazuse* (τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή). Ancora una volta la monodia interpreta il lamento di un personaggio.

## V. Lucianus *Hist. Conscr.* 1

Prima di affrontare le attestazioni contenute nelle *Rane*, sembra opportuno riportare un passo di Luciano che, per quanto cronologicamente posteriore, contiene il verbo μονωδέω in relazione proprio all'*Andromeda* di Euripide, già parodiata nelle *Tesmofoiazuse*. Il testo, tratto dal *Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν*, riporta un aneddoto relativo a una singolare malattia che avrebbe colpito gli Abderiti durante il regno di Lisimaco (a cavallo tra il IV e il III sec. a.C.):

Ἀβδηρίταις φασὶ Λυσιμάχου ἤδη βασιλεύοντος ἐμπεσεῖν τι νόσημα, ὃ καλὸν Φίλων, τοιοῦτο· πυρέττειν μὲν γὰρ τὰ πρῶτα πανδημεῖ ἅπαντας ἀπὸ τῆς πρώτης εὐθὺς ἐρρωμένως καὶ λιπαρεῖ τῷ πυρετῷ, περὶ δὲ τὴν ἐβδόμην τοῖς μὲν αἷμα πολὺ ἐκ ρίνων ῥυέν, τοῖς δ' ἰδρῶς ἐπιγενόμενος, πολὺς καὶ οὗτος, ἔλυσε τὸν πυρετόν. ἐς γελοῖον δὲ τι πάθος περίστα τὰς γνώμας αὐτῶν· ἅπαντες γὰρ ἐς τραγωδίαν παρεκίνουν καὶ ἰαμβεῖα ἐφθέγγοντο καὶ μέγα ἐβόων, μάλιστα δὲ τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἐμονώδουν καὶ τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν ἐν μέλει διεξήεσαν, καὶ μεστὴ ἦν ἡ πόλις ὠχρῶν ἀπάντων καὶ λεπτῶν τῶν ἐβδομαίων ἐκείνων τραγωδῶν, “σὺ δ' ὦ θεῶν τύραννε κἀνθρώπων Ἔρωσ”,<sup>13</sup> καὶ τὰ ἄλλα μεγάλη τῆ φωνῆ ἀναβοώντων καὶ τοῦτο ἐπὶ πολὺ, ἄχρι δὴ χειμῶν καὶ κρύος δὲ μέγα γενόμενον ἔπαυσε ληροῦντας αὐτούς. αἰτίαν δὲ μοι δοκεῖ τοῦ τοιοῦτου παρασχεῖν Ἀρχέλαος ὁ τραγωδός, εὐδοκιμῶν τότε, μεσοῦντος θέρους ἐν πολλῷ τῷ φλογμῷ τραγωδήσας αὐτοῖς τὴν Ἀνδρομέδαν, ὡς πυρέξει τε ἀπὸ τοῦ θεάτρου τοὺς πολλοὺς καὶ ἀναστάντας ὕστερον ἐς τὴν τραγωδίαν παρολισθαίνειν, ἐπὶ πολὺ ἐμφιλοχωρούσης τῆς Ἀνδρομέδας τῆ μνήμη αὐτῶν καὶ τοῦ Περσέως ἔτι σὺν τῇ Μεδούσῃ τὴν ἐκάστου γνώμην περιπετομένου.

Dicono, caro Filone, che al tempo del regno di Lisimaco, si sia abbattuta sugli abitanti di Abdera una simile patologia: dapprima tutti quanti furono presi dalla febbre, sin dal primo giorno violenta e persistente; al settimo giorno, dal naso di

<sup>13</sup> *TrGF E. Andromeda* F 136, 1.

alcuni scorse sangue in abbondanza, altri si copirono di sudore, anch'esso copioso, e ciò li liberò dalla febbre. La malattia ridusse in uno stato ridicolo, tuttavia, le loro menti. Tutti, infatti, erano eccitati per la tragedia e declamavano giambi, urlandoli a voce alta; intonavano in assolo l'*Andromeda* di Euripide e mettevano in canto la ῥῆσις di Perseo: la città era piena di tragedi del settimo giorno, pallidi ed emaciati, che recitavano: “*Tu, Eros, di uomini e dèi tiranno*” e altri versi a gran voce, per lungo tempo, finché il sopraggiungere dell'inverno e del grande freddo fece smettere i loro vaneggiamenti. Mi sembra che la causa di un simile comportamento fosse l'attore Archelao, allora fra i più apprezzati, il quale, nel grande caldo di metà estate, recitò per essi l'*Andromeda*, tanto che molti vennero via dal teatro con la febbre e in seguito, ristabilitisi, scivolarono nella tragedia, mentre a lungo *Andromeda* indugiò nella loro memoria e Perseo ancora svolazzava, con la Medusa, sulle loro menti. (trad. di N. Sidoti)

Come si legge, gli abitanti di Abdera, in preda a un'eccitazione febbrile, τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἔμονῶδον. Sarebbe stato, in particolare, l'attore tragico Archelao la causa scatenante della ripetizione di brani dalla tragedia euripidea, in particolare le monodie. Ci si riferisce, forse, a una prassi piuttosto comune in età ellenistica, quella delle raccolte e degli spettacoli «di tipo antologico»<sup>14</sup> in cui si eseguivano monodie e canti corali. In effetti si intende comunemente che, nel brano di Luciano, l'espressione τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἔμονῶδον significhi “cantavano le monodie dell'*Andromeda* di Euripide”,<sup>15</sup> confermando il successo che la tragedia ebbe non soltanto all'epoca di Euripide e Aristofane (vedi la sua ampia parodia nelle *Tesmoforiazuse*, che coinvolge soprattutto le monodie, o la passione di Dioniso per l'*Andromeda* in *Ra*. 52-54 e per Euripide in generale ai vv. 66-67), ma anche oltre. Eppure, non si può del tutto escludere che μονῶδέω voglia indicare, nel passo di Luciano, semplicemente “cantare in assolo” parti della tragedia («for the most part they sang individually the *Andromeda* of

<sup>14</sup> Cfr. DI MARCO 1999, pp. 228-229, con riferimento anche a due passi di Filostrato (*VA* IV, 21; *VS* I, 15). La prassi selettiva di brani tragici (e verosimilmente comici, tratti dalla Νέα, se si considera l'esistenza del κομῶδος professionista) da utilizzare nelle scuole o da eseguire negli spettacoli teatrali è confermata da diversi papiri, i più importanti dei quali elencati in GENTILI 2006, pp. 40-41. Gentili ricorda, inoltre, che «un'idea precisa di questa consuetudine antologica è offerta dalla raccolta elegiaca di Teognide, il cui nucleo originario risale indubbiamente già a V sec. a.C.: un tipo di antologia la cui funzione non doveva essere limitata all'apprendimento scolastico, ma anche alla prassi del canto durante il simposio. [...] Nel settore più specifico della trasmissione dei testi drammatici, la selezione poteva raccogliere estratti di drammi di più autori o di uno stesso autore, particolarmente di Euripide, il più popolare dei poeti drammatici del teatro classico. Il suo contenuto variava evidentemente in rapporto agli interessi del pubblico dei lettori cui era destinata: poteva consistere di soli canti corali, o delle sole parti dialogate di una o più tragedie, oppure di estratti da più tragedia, incentrati su un tema-guida di interesse etico gnomico o di costume» (GENTILI 2006, pp. 39-40).

<sup>15</sup> Così traduce ad es. Giorgio Piras (2001, p. 61).

Euripides», nella traduzione di Bing<sup>16</sup>), così come lo stesso testo di Luciano parla di versione lirica delle *rhēseis*.<sup>17</sup>

## VI. Lucianus *Salt.* 27

Nel dialogo dedicato alla danza, il *Περὶ ὀρχήσεως*, Luciano fa esprimere Licino sulla non appropriatezza di alcune scelte di costumi e musica negli spettacoli tragici:

τὴν τραγωδίαν δέ γε ἀπὸ τοῦ σκήματος πρώτου καταμάθωμεν οἷα ἐστίν, ὡς εἰδεχθῆς ἅμα καὶ φοβερὸν θέαμα εἰς μῆκος ἄρρυθμον ἠσκημένος ἄνθρωπος, ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενος, πρόσωπον ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνατεινόμενον ἐπικείμενος καὶ στόμα κεχηγνὸς πάμμεγα ὡς καταπιόμενος τοὺς θεατάς. ἐὼ λέγειν προστερνίδια καὶ προγαστρίδια, προσθετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προσποιούμενος, ὡς μὴ τοῦ μήκους ἢ ἀρρυθμίας ἐν λεπτοῖς μᾶλλον ἐλέγχοιτο· εἴτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίοτε καὶ περιάδων τὰ ἱαμβεῖα καί, τὸ δὴ αἴσχιστον, μελωδῶν τὰς συμφοράς, καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν· τὰ γὰρ ἄλλα τοῖς ποιηταῖς ἐμέλησεν πρὸ πολλοῦ ποτε γενομένοις. καὶ μέχρι μὲν Ἄνδρομάχη τις ἢ Ἐκάβη ἐστίν, φορητὸς ἢ ὠδή· ὅταν δὲ Ἡρακλῆς αὐτὸς εἰσελθὼν μονωδεῖ, ἐπιλαθόμενος αὐτοῦ καὶ μήτε τὴν λεοντὴν αἰδεσθεῖς μήτε τὸ ρόπαλον ὃ περικείται, σολοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φαίη ἄν τις τὸ πρᾶγμα.

Esaminiamo l'aspetto esteriore della tragedia: che spettacolo disgustoso e spaventoso è un uomo conciato in modo da raggiungere un'altezza spropositata, issato su alti zatteroni, sovrastato da una maschera che si estende sopra la testa con un'enorme bocca spalancata come se volesse divorare gli spettatori! Per non parlare delle imbottiture che l'attore ha sul petto e sul ventre, che simulano una corpulenza posticcia e artificiosa, per non mettere troppo in evidenza la sproporzione tra altezza e magrezza. Emettendo urla dall'interno della maschera, barcollando avanti e indietro, canticchiando talora qualche giambo e, come se non bastasse, cantando le proprie disgrazie, egli dimostra di essere responsabile soltanto della propria voce: infatti tutto il resto fu oggetto delle cure di poeti esistiti tanto tempo fa. Finché si tratta di Andromaca e di Ecuba il canto è tollerabile, ma quando entra in scena Eracle in persona, monodiando dimentico di se stesso, senza vergognarsi della pelle di leone

---

<sup>16</sup> BING 2011, p. 5.

<sup>17</sup> La testimonianza di Luciano è presa in considerazione in modo approfondito in SIDOTI 2018, pp. 218-223, in cui viene ricordata anche l'interpretazione di Hermann (1828, p. 6) il quale osservava: «quod ait Luc. τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν μονωδεῖν id non est Andromedam E. fabulam agere, sed potius Andromedae, quae apud Euripidem est, partes singulares carmine recitando exprimere». Per la costruzione del verbo μονωδεῖν con l'accusativo Hermann indicava in particolare un altro luogo di Luciano, *Salt.* 76 ὀρχηστοῦ εἰσελθόντος καὶ τὸν Ἐκτορα ὀρχουμένου; Sidoti ricorda anche, nello stesso capitolo, la presenza di ὀρχεῖσθαι τὸν Καπανέα e aggiunge AP XI 254 per l'espressione τὴν Νιόβην ὀρχουμένου.



e della clava di cui si cinge, a pensarci bene un fatto del genere apparirebbe con evidenza un errore madornale. (trad. di M. Nordera)

Anche in questo caso non si può stabilire con certezza se *μονωδέω* sia da intendere nell'accezione specifica di "cantare una monodia" oppure in quella generica di "cantare da solo", tanto più che qui non vi è un riferimento a una tragedia particolare, mentre nel passo del *Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν* si parla esplicitamente dell'*Andromeda* di Euripide, una tragedia in cui le monodie erano effettivamente presenti.

## VII. Ar. Ra. 849, 944, 1329-1330

Tre importanti attestazioni del sostantivo *μονωδία* sono nelle *Rane*. Così come nelle *Tesmofoiazuse*, la monodia è riconosciuta come caratteristica della produzione euripidea.

La scena che vede scontrarsi Eschilo ed Euripide si apre con toni forti: Euripide ha occupato il trono della tragedia, fino a quel momento di Eschilo, e all'arrivo di Dioniso è in corso un feroce scontro tra i due. Una delle prime cose che il tragediografo più anziano rimprovera al rivale è quella di "raccolgere monodie cretesi" e inserirle poi nei suoi drammi (*Ra.* 849-850):

ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας,  
γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην – 850

O tu che raccogli monodie,  
e nozze empie introduci nell'arte (tragica)... 850

Secondo i commentatori antichi, il riferimento sarebbe alla monodia di Icaro ne' *I Cretesi*, mentre nelle "nozze empie" sarebbero da individuare l'accoppiamento di Pasifae con il toro negli stessi *Cretesi*, o l'incesto tra i fratelli Macareo e Canace nell'*Eolo*, o ancora la presentazione di Aerope come prostituta ne' *Le Cretesi*, o la vicenda di Fedra e Ippolito:

*Schol. vet. 849a.* ὦ Κρητικὰς VMEBarb μὲν ME συλλέγων RM μονωδίας R:  
**α.** οἱ μὲν εἰς τὴν τοῦ Ἰκάρου μονωδίαν ἐν τοῖς "Κρησίν". RVEΘBarb(Ald) **β.** ἐν  
γὰρ τοῖς "Κρησίν" Ἰκαρον μονωδοῦντα ἐποίησεν. VMEΘBarb(Ald)  
θρασύτερον γὰρ δοκεῖ εἶναι τὸ πρόσωπον. RVEΘBarb(Ald)

*Schol. vet. 849b.* Ἀπολλώνιος δέ φησιν ὅτι δύναται καὶ εἰς τὴν Ἀερόπην τὴν ἐν  
RVMEΘBarb(Ald) ταῖς "Κρήσσαις" RVMΘBarb / τοῖς "Κρήταις" E(Ald) εἰρησθαι,  
ἦν εἰσήγαγε πορνεύουσαν. RVMEΘBarb(Ald)

*Schol. vet. 850a.* γάμους δ' ἀνοσίους R: Τιμαχίδας· RVEΘBarb(Ald) διὰ τὴν  
RVMEΘBarb(Ald) ἐν τοῖς "Κρησίν" RMEΘBarb(Ald) μῆζιν Πασιφάης πρὸς τὸν  
ταῦρον. RVMEΘBarb(Ald)

**Schol. vet. 850b. a.** ἐκ τῶν ἐν τῷ “Αἰόλω”, <Κανάχης καὶ Μακαρέως, ἧ, ὡς τινες Musurus> Δανάης καὶ Μεγαρέως, τῶν ἀδελφῶν. ἐδόκει γὰρ τοῖς παλαιοῖς πάνυ ἐναγῆς εἶναι ταῖς ἀδελφαῖς μίγνυσθαι. EΘBarb(Ald) β. οἶμαι, διὰ τὰ ἐν τῷ “Αἰόλω”. RVEΘBarb(Ald).<sup>18</sup>

**Schol. rec. 849a.** Κρητικὰς] ἐκ γὰρ Κρήτης ἢ Φαίδρα, ἧς τὸ πάθος οὗτος ἐδραματούργησεν. *thTrtrLvMt(Ald)* | διὰ τὴν Πασιφάης μῆξιν πρὸς τὸν ταῦρον οὕτω λεγόμενον, ἀδελφὸν αὐτῆς ὄντα *ChisReg* (tum *sch.vet. 850ba finem add. ChisReg*, cf. *PstrLvMt*) | aut ὡς τὴν Πασιφά[γ]ην ἐρασθεῖσαν ταύρου μιγῆναι αὐτῷ, καὶ Φαίδραν Ἴππολύτου, καὶ ἕτερα τοιαῦτα *Chis*

**Schol. rec. 850a.** γάμους ἀνοσίους] λέγει γὰρ αὐτὴν ἐρασθῆναι Ἴππολύτου, ὃν ὁ ταύτης ἀνὴρ Θησεὺς ἐξ Ἴππολύτης πρότερον ἔσχε μιᾶς τῶν Ἀμαζόνων. μὴ δυνηθεῖσα δὲ τελέσαι τὸν ἔρωτα διὰ τὴν Ἴππολύτου σωφροσύνην, ἀγχόνη ἐχρήσατο. *thTrtrLvMt(sic fere Ald)* | μαγείας *M*

**Schol. Tz. 849.** ὁ Αἰόλος ἦν ἀπὸ τῆς Κρήτης, ὃς εἶχε παῖδας δύο, τὴν Δανάην καὶ τὸν Μεγαρέα, οἵτινες ἐποίησαν παῖδας καὶ συνέζευξαν αὐτοὺς ἀλλήλοις. *UCs*

**Schol. Tz. 849.** ὃ κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας: τὰ τῶν παλαιῶν ἀκούων, ὡς κἂν ῥηθέντι περὶ τοῦ Τυφῶνος σχολίῳ, ἐξερεῖν βούλομαι: ῥητέον δὲ καθ’ ἡμᾶς πάνυ βραχέως. ὃ κρητικὰς πράξεις αἰσχροῦς συλλέγων καὶ γράφων, ἀξίας οὔσας μονωδιῶν καὶ θρήνων, τῆς Πασιφάης τὴν πρὸς ταῦρον μῆξιν, τῆς Ἀριάδνης, τῆς Φαίδρας, τὰ ἕτερα. *Amb*

Dalle parole accusatrici di Eschilo s’intende che le “monodie cretesi” sono qualcosa di indecoroso per la tragedia, tanto quanto le tematiche empie. Oltre a far riferimento a un esempio preciso, quale la monodia di Icaro secondo lo scolio antico, l’allusione potrebbe agire forse su più piani, come commenta Dario Del Corno nella sua edizione della commedia:

I Cretesi erano ritenuti inventori dell’*hyporchema*, danza corale con forte aspetto mimico; e l’accentuato accompagnamento mimico della monodia, il canto a solo dell’attore, veniva sentito come una delle innovazioni euripidee sconvenienti alla dignità tragica. Ma cretesi erano pure le eroine di famosa immoralità, Pasifae e Fedra, su cui punterà in seguito la critica di Eschilo (vv. 1043-51); inoltre i Cretesi valevano antonomasticamente, fin da Omero, come bugiardi: e una delle obiezioni basilari rivolte a Euripide è l’insincerità della sua poesia. Infine, può anche darsi che venga allusivamente deriso il fatto che Euripide avesse scritto due drammi intitolati *I Cretesi* e *Le Cretesi* (Κρητες e Κρησαι, rispettivamente).<sup>19</sup>

Nel corso del confronto tra Eschilo ed Euripide, quest’ultimo difende in prima persona l’uso delle monodie nei suoi drammi. Euripide afferma, infatti, di aver ricevuto in eredità da Eschilo un’arte gonfia di paroloni, lessico arcaico

<sup>18</sup> Molto simili gli scolî tzetziiani 850a e 850b.

<sup>19</sup> DEL CORNO 2011, p. 208. Cfr. già DOVER 1993, pp. 298-299; SOMMERSTEIN 1996, p. 231.

ormai incomprensibile, immagini ardite: un'arte pesante, insomma, che andava snellita. La “dieta” alla quale Euripide sottopone la tragedia per farla “dimagrire” prevede, tra le altre cose, una nuova alimentazione costituita dalle monodie (*Ra.* 939-949):<sup>20</sup>

EY. ἀλλ' ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθὺς  
οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν, 940  
ἴσχνανα μὲν πρῶτιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφεῖλον  
ἐτυλλίσις καὶ περιπάτοις –  
AI. καὶ τευτλίισι λευκοῖς,  
EY. χυλὸν διδοῦς –  
AI. στομυλμάτων ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν:  
EY. εἶτ' ἀνέτρεφον μονωδίας –  
AI. Κηφισοφῶντα μινύς.

EU. Ma, non appena subentrai a te nell'arte tragica, che era gonfia di uno stile ampolloso e di parole pesanti, subito, per primissima cosa, la feci dimagrire e le tolsi il peso in eccesso, sottoponendola a una dieta di versetti e passeggiate...

ESCH. [*a parte*] E di bietole bianche.

EU. – somministrandole un succo...

ESCH. [*a parte*] – di chiacchiere spremute dai libri.

EU. E poi la nuttivo con monodie.

ESCH. [*a parte*] Mescolandovi del... Cefisofonte.

(trad. di G. Mastromarco – P. Totaro)

Il passo testimonia come alla fine del V secolo le monodie fossero percepite come un elemento distintivo del teatro di Euripide: è certamente lui il tragediografo che più ne ha fatto un uso autonomo, virtuosistico e preponderante, tanto da poter essere preso a modello quale “contraltare” di Eschilo.<sup>21</sup> L'attestazione del termine *μονωδία* in *Ra.* 944, nel contesto di un dibattito sulle forme tragiche condotto dagli stessi tragediografi, dimostra come un lessico tecnico drammaturgico si fosse ormai consolidato: senza ombra di dubbio la *μονωδία* veniva percepita come il canto solistico dell'attore in teatro, sviluppato in particolare in tragedia con tratti, talvolta eccessivi, di elaboratezza, pateticità, virtuosismo. Sembra concludersi che l'uso euripideo della monodia doveva essere notato come un momento di pura

<sup>20</sup> Una sorta di parafrasi è nello scolio tzetziiano 944b, in cui il termine “monodia” è ripreso.

<sup>21</sup> Per Sofocle si può rimandare a *El.* 86-120, cioè la monodia di Elettra collocata in testa alla parodo dialogica. La tragedia, di cui non si conosce la data di rappresentazione, è databile tuttavia agli ultimi anni del V secolo. Barner (1971, p. 279) individua altre quattro monodie sofoclee, cioè *Aj.* 394-427; *Tr.* 983-1043; *Ph.* 1081-1162; *OC* 237-253. Masqueray riconosceva come monodie A. *PV* 574-612; S. *El.* 86-120; *OC* 237-253: cfr. MASQUERAY 1895, p. 259. Cfr. anche PÖHLMANN 2009a, p. 255.

arte esibizionistica intercalata nel dramma, più evidente per la sua forma che per la sua funzionalità alla trama. A tal proposito è interessante notare come lo *Schol. vet.* 944 spieghi il senso delle *μονωδίαι* citate al v. 944 come “esercizi” lirici solistici (*μονωδίαις δὲ, γυμνάσμασι μονωδικοῖς*).

Si torna sulle monodie un’ultima volta verso la fine delle *Rane*. Nel duello poetico-musicale che vede protagonisti Eschilo ed Euripide, i due tragediografi cantano ciascuno due monodie intese a imitare polemicamente lo stile del rivale, mostrandone i punti deboli e la generale inadeguatezza al genere tragico. A iniziare è Euripide, che propone un paio di *pot-pourri* di citazioni eschilee in due forme diverse ma con tratti volutamente simili tra loro: prima come un centone in cui è continuamente intercalato un efimnio (vv. 1264<sup>a</sup>-1277), poi come un piccolo *nomos* citarodico (vv. 1284<sup>a</sup>-1295). Entrambe le monodie, però, risultano essere inesorabilmente simili. Il gioco della commedia vuole che la risposta di Eschilo sia con due monodie molto più lunghe ed elaborate di quelle cantate contro di lui. Con la prima monodia (vv. 1309-1328), Eschilo imita e sbeffeggia la modalità euripidea di comporre canti corali, denominati genericamente τὰ μέλη (vv. 1307 e 1329); con la seconda (vv. 1331-1363), egli fa la parodia di una monodia-tipo euripidea. Il canto è presentato in maniera esplicita, non lasciando dubbi sulla natura del brano e sul fatto che il pubblico sapesse di che cosa si intendesse parlare (vv. 1329-1330):

τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα· βούλομαι δ’ ἔτι  
τὸν τῶν μονωδιῶν διεξελθεῖν τρόπον. 1330

Questi sono i tuoi canti. Ma ancora voglio  
affrontare la tipologia delle monodie. 1330

In questa sorta di “meta-monodia” Eschilo condensa tutti i tratti tipici degli *a solo* di Euripide: l’affidamento del canto a un personaggio femminile in stato di angoscia e disperazione; la drammaticità che spinge a levare il canto; la grande elaboratezza formale agevolata dalla forma ἀπολελυμένον; melismi vocali; mimesi; lessico ditirambico, *etc.*<sup>22</sup> Tutti gli elementi vengono esasperati per mostrarne la ridicolezza.

### VIII. Ar. *PCG III 2 F 162* (Γηρυτιάδης)

Dai pochi frammenti pervenutici del *Geritade* di Aristofane è possibile individuare un tema generale, quello della discesa nell’Ade e di una discussione metaletteraria (meglio “metateatrale”), a tratti simile a quello delle *Rane*: dal fr. 156 si evince che un’assemblea di poeti decreta che

<sup>22</sup> Cfr. pp. 399-425.

Sannirione, Meleto e Cinesia, in rappresentanza rispettivamente dei generi della commedia (v. 9 ἀπὸ τῶν τρυγωδῶν) della tragedia (v. 9 ἀπὸ δὲ τῶν τραγικῶν χορῶν) e del ditirambo (v. 10 ἀπὸ δὲ τῶν κύκλιων), debbano scendere nell’Ade, forse per appurare chi, tra i poeti contemporanei, sia ritenuto il migliore dai grandi maestri del passato.<sup>23</sup> In altri frammenti si allude, inoltre, ad altri poeti tragici quali Stenelo (*PCG* III 2 F 158), Eschilo (*PCG* III 2 F 161) e Agatone (*PCG* III 2 F 178).

Il fr. 162 contiene il termine μονοδία declinato al genitivo plurale e inserito alla fine di un trimetro giambico. Il testo recita:

θεράπευε καὶ χόρταζε τῶν μονοδιῶν

nutrilo e foraggialo con le tue monodie

(trad. di M. Pellegrino)

Non sappiamo quale personaggio del *Geritade* pronunciasse il verso, né chi fosse l’interlocutore. Si è tentato in più modi di ricostruire un contesto per il frammento (varie interpretazioni sono raccolte in *PCG* III 2, p. 106). Particolarmente interessante è l’analisi di Rau, che ha riconosciuto nel testo un’allusione parodica alle monodie euripidee sulla base del confronto con *Ar. Ra.* 944, in cui Euripide si vanta appunto di aver “nutrito” la tragedia con le monodie (ἀνέτρεφον μονοδιαίς): i due passi aristofanei sarebbero legati, dunque, da una comune metafora relativa all’alimentazione.<sup>24</sup>

In effetti, trattandosi ad ogni modo di una commedia con spunti metaletterari e animata da poeti drammatici, è piuttosto plausibile che il fr. 162 appartenesse a una più ampia sezione di dialogo in cui veniva criticato un inadeguato uso di monodie nel dramma (tragedia plausibilmente, ma nulla esclude del tutto la commedia), avallando così l’ipotesi che, anche in questo caso, il termine μονοδία fosse usato in senso tecnico per indicare una forma già innestata nel genere drammatico.

#### IX. *Schol. (vet.Tr.) Ar. Av. 1247*

Di seguito si riporta il caso, in verità poco chiaro, degli scolî al v. 1247 degli *Uccelli* di Aristofane. Il v. 1246 richiama la prima parte di *S. Ant.* 2, tragedia in cui ricorre anche l’espressione καὶ δόμων Ἀμφίονος che richiama invece la fine del v. 1247 degli *Uccelli*. Il v. 1247, però, secondo gli scolî sarebbe una parodia della *Niobe* di Eschilo (*TrGF* F 160), in particolare di una “monodia”:

<sup>23</sup> Cfr. *PCG* III 2, p. 101; PELLEGRINO 2015, p. 112.

<sup>24</sup> Cfr. RAU 1967, p. 210.

**α.** μέλαθρα μὲν αὐτοῦ Γ καὶ δόμους ΕΓ Ἀμφίονος Ε : ἐκ Νιόβης Αἰσχύλου. REΓ † ἐξέρριπται δὲ τὸ Ἀμφίονος ἐκ μονωδίας. † ΕΓ **β.** τοῦτο ἐκ Νιόβης Αἰσχύλου, τὸ “μέλαθρα μὲν αὐτοῦ”. ἐξέρριπται δὲ τὸ Ἀμφίονος ἐκ μονωδίας. Lh

**X. Scholl. (vet.) A. Pr. 33, 561**

Due scolî al *Prometeo* eschileo contengono il verbo μονωδέω usato in due diverse accezioni. Nel primo caso, relativo al v. 33, il riferimento sembra essere solo al “lamento”, dato che la sezione di appartenenza del verso è in trimetri giambici recitati da Efesto:

**Schol. A. Pr. 33.** Mediceus: πολλοὺς δ’ ὀδυρμοῦς] Προαναφωνεῖ τὰς μονωδίας αὐτοῦ.

Il secondo scolio, invece, è relativo a un canto ritenuto da alcuni una vera e propria monodia (cfr. p. 15 n. 21), e il verbo potrebbe indicare, in effetti, la modalità di esecuzione solistica del brano, ma sempre in relazione a un lamento:

**Schol. A. Pr. 561a.** (breviarium versuum 561-886) τίς γῆ, τί γένος : Τὸ τῆς Ἰοῦς πρόσωπον μονωδεῖ μὲν, ἔχει δὲ πρὸς τὸ ὑποκείμενον συναφὲς ὅτι μαντεύεται αὐτῇ Προμηθεὺς τὰ μέλλοντα γενέσθαι, κτλ.

**XI. Schol. (vet.) S. El. 86a**

La prima parte dello scolio alla monodia anapestica di Elettra dall’omonima tragedia sofoclea recita:

ὃ φάος ἀγνόν : ὀλόφυρσίς ἐστι τῆς Ἥλέκτρας ἐν ταῖς μονωδίαῖς, ὅπερ σύνηθες τοῖς τραγικοῖς κινητικὸν τοῦ πένθους. κτλ.

Oltre a definire, di fatto, il lamento lirico di Elettra una monodia, lo scolio spiega che proprio nelle monodie i tragediografi sono soliti sviluppare gli accenti di dolore di un personaggio. Le fonti lessicografiche che saranno affrontate nel prossimo paragrafo instaurano, come si vedrà, un rapporto strettissimo e praticamente esclusivo tra la monodia e il lamento, in particolare il *thrēnos*; se, in effetti, le monodie tragiche sono forme liriche idonee all’esasperazione del dolore e del lamento, che il solista può sviluppare con *pathos* e intensità maggiore di quelle realizzabili da un coro, d’altra parte lo scolio all’*Elettra* parla di una “abitudine”, non di una regola, fornendoci anche sinteticamente un quadro più verosimile.

## 2. Definizioni di *μονωδία* e *μονωδέω* nelle fonti antiche

L'etimologia della parola spiega che *μονωδία* è un canto (*ὠδή*) eseguito da un solista (*μόνος*). *μονωδία* individua, così, solo una *modalità esecutiva* di un brano in versi lirici, senza imporre alcuna limitazione di “genere”. Tenendo presente questo dato, solo apparentemente banale, non si può affrontare il discorso delle attestazioni di *μονωδία* e *μονωδέω* nelle fonti antiche<sup>25</sup> senza fare anche una breve premessa storica.

La monodia, come modalità performativa, ha un'origine molto antica e una lunga fortuna, ed è riconoscibile in contesti e generi poetici di vario tipo. A testimonianza di ciò, ad esempio, si può tener conto della notizia della Suda secondo cui Saffo, oltre a *μελῶν λυρικῶν βιβλία θ'*, compose anche *ἐπιγράμματα καὶ ἐλεγεία καὶ ἰάμβους καὶ μονωδίας* (σ 107 Adler = T 235 Voigt). In questo caso, secondo Di Marco con “monodie” si dovrà probabilmente intendere “epicedi”,<sup>26</sup> ma in generale sono considerati “monodici” i componimenti anche di Alceo o di Anacreonte, per esempio, tanto da poter affermare con certezza che *μονωδία*, di per sé, stia a indicare solo una modalità di esecuzione, non caratteristica di preciso genere letterario ma, fuori dal teatro, generalmente legata a simposi e a feste private.<sup>27</sup> A tal proposito è importante tener presente il passo delle *Leggi* in cui Platone, in una discussione sulle giurie degli agoni musicali, afferma che bisognerebbe disporre di due giurie competenti per ciascuno dei due tipi di *performance* nominati, cioè la *μονωδία τε καὶ μιμητική* e la *χορωδία* (*Lg.* VI 764d). Per la prima categoria, significativamente, Platone cita come esempi le esecuzioni dei rapsodi, dei citarodi e degli auleti, mentre aggiunge *μονωδίαι τε καὶ συναυλία* poco più avanti (*Lg.* VI 765b). Sebbene Platone non menzioni mai espressamente le forme drammatiche, secondo Barner è probabile che vi sia un riferimento implicito alle monodie tragiche, in particolare a quelle euripidee, adatte ad essere estrapolate dal contesto per essere rieseguite negli agoni;<sup>28</sup> Di Marco, però, fa giustamente notare che un'ipotesi del genere va avanzata con cautela, poiché «occorrerebbe infatti retrodatare all'epoca del filosofo l'inclusione, nei contesti agonali, di un repertorio di monodie estrapolate dalle rispettive tragedie d'appartenenza; ma di ciò non v'è testimonianza esplicita».<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> In questa sede si analizzeranno solo le fonti relative alla monodia drammatica.

<sup>26</sup> Cfr. DI MARCO 1999, p. 220 n. 10.

<sup>27</sup> Cfr. TRIBULATO 2008, p. 145.

<sup>28</sup> Cfr. BARNER 1971, p. 277 n. 1.

<sup>29</sup> DI MARCO 1999, p. 219 (cfr. anche la n. 7 nella stessa pagina).

La modalità performativa monodica è presente nel teatro attico in forme diverse:<sup>30</sup> l'attore può infatti esprimersi liricamente sia in amebici lirici o lirico-epirrematici con il coro o un altro attore, sia in parti del tutto autonome, cioè le monodie vere e proprie. Queste ultime fioriscono in particolare con Euripide che, nella seconda metà del V secolo, se ne serve con crescente sperimentazione. È opinione ormai diffusa che lo sviluppo delle monodie sia in qualche modo legato al fenomeno della “nuova musica”.<sup>31</sup> L'affidamento di un brano a un solista – figura sempre più legata al professionismo – di fatto consente di poter comporre in modo più libero e virtuosistico: come testimoniato anche nei *Problemi musicali* pseudoaristotelici, la mimesi di cui è capace un singolo è maggiore rispetto a quella ottenibile da un coro, così come allo stesso solista è possibile far eseguire brani sciolti dal vincolo della responsione (ἀπολελυμένα) e che presentino una polimetria anche notevole.

Alla ricchezza espressiva che interpreta, e alla grande varietà di profili metrico-musicali e drammaturgici che il canto solistico assume in tragedia, ma anche – come si intende mostrare con questo lavoro – in commedia, corrisponde tuttavia un poco soddisfacente repertorio di testi antichi che codifichino la *forma* della μονοδία. Tale circostanza rende difficile, in alcuni casi, delineare i “confini” di una monodia o addirittura la sua stessa identificazione. I tentativi moderni di sviluppare dei criteri per offrire una soluzione a tale problema non sempre sono risolutivi: come fa notare De Poli relativamente ad Euripide,

estensione e autonomia dal dialogo scenico [...] sono parametri che non risolvono tutti i problemi connessi all'individuazione delle monodie. Nessuno, ad esempio, si è soffermato a quantificare la lunghezza minima di una monodia, né è semplice individuare un'unità di misura applicabile a tutti i brani cantati: il metro, il colon o il verso? non risulta facile neppure valutare l'autonomia di un canto, tanto da risultare forte in alcune circostanze l'ambiguità fra la monodia e l'amebeo, in cui possono essere coinvolti il Coro (di solito indicato come κομμός) o un altro personaggio. L'incertezza è accresciuta anche dalla contiguità con altre strutture meliche: a volte le monodie «fanno parte di un commos o di un amebeo o di un threnos»<sup>32</sup> e allo stesso modo possono inserirsi anche in una parodo “commatica”. L'ambiguità è tale che tre studiosi nell'arco di neppure un secolo hanno individuato nell'opera di Euripide un numero variabile di monodie con notevoli oscillazioni.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Il contributo di HALL 1999 è dedicato alla varietà di stili e forme del canto dell'attore tragico, con una prospettiva anche storica.

<sup>31</sup> Cfr. CSAPO 1999-2000, p. 407.

<sup>32</sup> PRATO 1984-1985, p. 138.

<sup>33</sup> DE POLI 2011, p. 4. I tre studiosi a cui De Poli allude sono Masqueray (1895), Oliveira Pulquério (1967) e Barner (1971).



Come viene dunque definita la monodia dagli antichi? Che cosa sappiamo? Innanzi tutto va fatto presente che nessuna fonte antica parla di monodie comiche e che, tutto sommato, anche per la monodia tragica non disponiamo di notizie particolarmente approfondite.

Nella *Poetica* di Aristotele, ad esempio, laddove sono elencate le parti della tragedia, la *μονωδία* non è menzionata esplicitamente, ma è evidentemente inclusa nella generica categoria dei “canti dalla scena”:<sup>34</sup>

**Arist. Po. 1452b 14-25.** μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἶπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί. ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὄλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ’ ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχίου, κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

Si è detto prima delle parti della tragedia di cui ci si deve servire come di elementi, le parti quantitative invece, nelle quali distintamente si divide, sono le seguenti: prologo, episodio, esodo, canto corale, e di questo pàrodo e stasimo; queste sono comuni a tutte, particolari sono invece i canti dalla scena e i compianti. Prologo è tutta la parte di tragedia che precede l’ingresso del coro, episodio tutta la parte di tragedia posta tra interi canti corali, esodo tutta la parte di tragedia dopo la quale non vi è canto del coro. Del corale poi pàrodo è tutto il primo intervento verbale del coro, stasimo il canto del coro privo di anapesti e di trochei, compianto un canto di lamento comune del coro e della scena. (trad. di D. Lanza)

L’espressione τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς comprende tutto ciò che si svolge sulla scena e che, dunque, attiene agli attori: dialoghi, interventi in recitato e in recitativo, canti. Aristotele distingue dalla macro-categoria dei canti ἀπὸ τῆς σκηνῆς i κομμοί, cioè i dialoghi lirici di carattere trenetico tra attore e coro. Ai κομμοί veri e propri si possono accostare i più generici amebei, cioè i dialoghi lirici tra attore e coro che non mostrano un carattere trenetico,<sup>35</sup> poiché a distinguere i primi dai secondi non è tanto la forma quanto il contenuto. Se ne deduce che i canti dalla scena sono quelli che escludono un’interazione tra attore e coro, e che le parti liriche dell’attore negli amebei con il coro non possono essere considerate tecnicamente delle monodie. Di lirico sulla scena, allora, restano le monodie e gli amebei (lirici o lirico-epirrematici) tra gli attori, definibili “amebei dalla scena”:<sup>36</sup> oltre ai dialoghi

<sup>34</sup> Si parla esplicitamente di *μονωδία* nel *Problema 9*, ma non è chiaro se ci si riferisca alla monodia tragica (e comica) oppure ad altri tipi di esecuzioni solistiche.

<sup>35</sup> Sulla differenza tra il commo e l’amebeo cfr. GENTILI 1987, p. 37.

<sup>36</sup> Cfr. GENTILI 1987, pp. 37-38.

recitati e agli interventi in recitativo, sono questi i tipi di canti appartenenti alla categoria plurale (τά) delle parti ἀπὸ τῆς σκηνῆς. Poiché Aristotele individua questa tipologia di canti solo per il *luogo di esecuzione*, cioè la *scena*, possiamo servirci della definizione di τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς anche per la commedia, riconoscendovi l'esistenza anche delle monodie.

La stessa espressione – τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς – compare nei *Problemi musicali*, di scuola aristotelica, senza esplicito riferimento alla tragedia. Nel *Problema* 15, l'anonimo autore discute di come e perché i canti solistici differiscano da quelli corali, elaborando una sorta di breve e approssimativa storia della musica che muove dal *nomos* e arriva, verosimilmente, alle monodie della tragedia e della commedia, spiegando lo sviluppo della loro forma sciolta da responsione antistrofica:<sup>37</sup>

**Arist. Pr. XIX 15.** διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικάι; ἢ ὅτι οἱ μὲν νόμοι ἀγωνιστῶν ἦσαν, ὧν ἤδη μιμεῖσθαι δυναμένων καὶ διατείνεσθαι ἢ ᾠδὴ ἐγένετο μακρὰ καὶ πολυειδής; καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα, καὶ τὰ μέλη τῆ μιμήσει ἠκολούθει αἰεὶ ἕτερα γινόμενα. μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον. αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρεον αὐτοί· πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ἄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐν ἀρμονίᾳ μέλη ἐνήδον. μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἐνὶ ῥῥῶν ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῆ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. διὸ ἀπλούστερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη. ἢ δὲ ἀντίστροφος ἀπλοῦν· ἀριθμὸς γὰρ ἐστὶ καὶ ἐνὶ μετρεῖται. τὸ δ' αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητὴς, ὁ δὲ χορὸς ἤττον μιμεῖται.

Perché i *nomoi* non erano composti in forma strofica come gli altri canti corali? La ragione non sarà che i *nomoi* erano eseguiti da solisti e, poiché questi erano capaci di mimesi e in grado di dilungarsi in essa, il canto ne risultava lungo e molteplice nelle sue forme? E però al modo delle parole, anche le melodie seguivano le necessità della mimesi variando di continuo. Ché l'imitazione doveva esser fatta più con le melodie che con le parole. Quindi anche i ditirambi, dacché son diventati mimetici, non hanno più antistrofe, mentre prima l'avevano. La ragione è che in antico solo i cittadini liberi formavano i cori, e però era difficile che molti cantassero nel modo degli attori di professione, per cui i canti venivano eseguiti su un'unica scala. E difatti è più facile ad un solista che ad un complesso eseguire molte variazioni, e al virtuoso più che a chi mantiene l'ethos. Perciò i loro canti erano più semplici. E il canto antistrofico è semplice: obbedisce ad un numero fisso e viene misurato unitariamente. Per la stessa ragione le monodie degli attori sulla scena non sono antistrofiche, ma tali sono quelle eseguite dal coro: giacché l'attore è un virtuoso e un imitatore mentre per il coro la mimesi è minore. (trad. di G. Marenghi)

---

<sup>37</sup> Su questo tema cfr. anche PÖHLMANN 2009a.

Il passo mette in evidenza come la figura professionale del solista sia in grado di eseguire un canto “lungo e molteplice nelle sue forme” (ἡ ᾠδὴ ... μακρὰ καὶ πολυειδής), a differenza del coro, a cui vengono affidate invece parti più semplici, cioè con struttura antistrofica, che ripete un determinato disegno metrico-musicale. Di pari passo va la distinzione tra la capacità di mimesi del solista rispetto al “mantenimento dell’*ethos*” affidato al coro. Nel delineare un rapporto di tipo “solista : canto sciolto da responsione = coro : canto antistrofico”, l’autore del *Problema* 15 opera evidentemente un’impropria generalizzazione, volta a sottolineare una polarità di stili tra canti monodici e canti corali nei drammi (si parla di scena) che però non rappresenta la realtà né una regola, come risulta chiaro anche solo a un primo sguardo ai canti attoriali sia tragici che comici. S’intende, ovviamente, fornire un’idea *generale* di quello che doveva essere un *dato di fatto*: le monodie di forma ἀπολελυμένον, almeno in Euripide<sup>38</sup> e in Aristofane, sono quelle predominanti, proprio perché, evidentemente destinate a cantanti di professione o almeno ad attori capaci, esse furono spesso il luogo privilegiato per virtuosismi metrico-ritmici, innovazioni musicali ed effetti mimetici.

Il *Problema* 15, in sintesi, testimonia come le monodie – quantunque anche qui, come nella *Poetica*, mai nominate esplicitamente – fossero dei “pezzi di bravura”, affidati a un attore in grado di realizzare gli effetti mimetici della musica e del ritmo, non avendo difficoltà, all’occorrenza, nel dilungarsi. Tutto ciò almeno da un certo punto in poi della storia musicale e drammaturgica antica, verosimilmente la seconda metà del V sec. a.C. Di contro, la struttura ἀπολελυμένον dei canti solistici va considerata come una *tendenza* e non una norma.

È in quest’ottica che vanno letti anche i *Problemi* 30 e 48, che discutono di aspetti più strettamente musicali:

**Arist. Pr. XIX 30.** διὰ τί οὐδὲ ὑποδωριστὶ οὐδὲ ὑποφρυγιστὶ οὐκ ἔστιν ἐν τραγωδίᾳ χορικόν; ἢ ὅτι οὐκ ἔχει ἀντίστροφον; ἀλλ’ ἀπὸ σκηνηῆς μιμητικῆ γάρ.

Perché il modo ipodorico o ipofrigio non sono usati dal coro nella tragedia? O non è perché questi non comportano antistrofe? Ma sono usati (nelle monodie) sulla scena: difatti hanno carattere mimetico. (trad. di G. Marengi)

**Arist. Pr. XIX 48.** διὰ τί οἱ ἐν τραγωδίᾳ χοροὶ οὐθ’ ὑποδωριστὶ οὐθ’ ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν; ἢ ὅτι μέλος ἤκιστα ἔχουσιν αὐταὶ αἱ ἁρμονίαι, οὗ δεῖ μάλιστα τῷ χορῷ; ἦθος δὲ <ἔχει> ἢ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν, διὸ καὶ ἐν [τε] τῷ Γηρυόνῃ ἢ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλις ἐν ταύτῃ πεποιήται, ἢ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον,

<sup>38</sup> Già Masqueray, nella sua rassegna degli *a solo* euripidei, mostrava la predominanza delle monodie ἀπολελυμένα, segnalando, nondimeno, la presenza anche di cinque monodie articolate in coppie strofiche e di altre due di genere “misto” (cfr. MASQUERAY 1985, pp. 19, 269-298).

διὸ καὶ καθαρωδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἀρμονιῶν. ταῦτα δ' ἄμφω χορῶ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οικειότερα. ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἡρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστὶν ὁ χορὸς. διὸ καὶ ἀρμόζει αὐτῶ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος· ἀνθρωπικὰ γάρ. ταῦτα μὲν ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἀρμονίαι, ἥκιστα δὲ αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιστί· ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχικὴ· <μάλιστα δὲ ἡ μίξολυδιστί>. κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομέν τι παθητικοὶ δὲ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσὶ, διὸ καὶ αὕτη ἀρμόττει τοῖς χοροῖς· κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστί καὶ ὑποφρυγιστί πράττομεν, ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χορῶ. ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτῆς ἄπρακτος· εὐνοίαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.

Perché il coro nella tragedia non canta nel modo ipodorico né ipofrigio? Perché questi modi meno di tutti possono dare il tipo di canto, di cui il coro massimamente ha bisogno. L'ipofrigio ha ethos essenzialmente pratico; perciò nel *Gerione* l'uscire e il momento di armarsi (dell'eroe) sono composti in tale modo; l'ipodorico invece ha ethos grandioso e statico, perciò è di tutti i modi il più adatto all'accompagnamento con la cetra. Questi due modi non si adattano al coro, ma meglio convengono agli attori che cantano sulla scena. Questi imitano gli eroi e presso gli antichi solo i principi erano eroi mentre il popolo era fatto di uomini; ed è di uomini che il coro è formato. Perciò ad esso si adatta l'ethos e il canto delle lamentazioni o degli atteggiamenti pacati, che sono cose proprie dell'uomo. Gli altri modi rispondono a questi requisiti; meno di tutti l'ipofrigio, perché è esaltato e bacchico, (ma più di tutti il misolidio). Sotto la sua azione noi siamo in uno stato di pathos: e portati al pathos sono i deboli più che i forti; perciò questo modo si adatta al coro. Ascoltando invece il modo ipodorico e ipofrigio ci disponiamo all'azione, il che non si addice al coro. Questo segue col proprio animo l'azione senza agire esso stesso: a quelli infatti coi quali si trova non dà altra assistenza che della sua disposizione benevola. (trad. di G. Marengi)

Nei due testi si discute dell'appropriatezza dei modi ipodorico e ipofrigio per le parti corali e solistiche della tragedia. I due modi musicali, per il loro carattere “dionisiaco” e mimetico,<sup>39</sup> non si addicono al coro, che esprime l'ethos, ma al solista, a cui sono affidate l'azione e, appunto, la mimesi nel canto. Nel *Problema* 30, in particolare, le caratteristiche dell'ipodorico e dell'ipofrigio sono associate ai canti ἀπὸ σκηνῆς richiamando anche il concetto di “non antistroficità” delle parti solistiche composte nei suddetti modi musicali. Tuttavia, come si è già visto, questo tipo di informazione va considerata come un dato *descrittivo* e *non normativo*. D'altra parte, non

<sup>39</sup> In particolare l'armonia frigia è quella tradizionalmente connessa con il ditirambo, come attestato in Arist. *Pol.* 1342b e in Psell. *De trag.* 5, 45-47. L'autore del trattato sulla tragedia, oltre a ricordare la sperimentazione da parte di Sofocle dell'armonia frigia in tragedia διθυραμβικώτερον “in modo abbastanza simile al ditirambo” (trad. di F. Perusino), afferma che i modi ipodorico e ipofrigio sono rari e adatti al ditirambo (διθυράμβω προσήκοντες), benché introdotti poi in tragedia da Agatone (= *TrGF* 39 T 20c).

siamo nella condizione di poter (ri)conoscere l'aspetto melodico delle monodie e dunque verificare l'informazione.

Prima di procedere alla rassegna dei lessici e degli scolî antichi, vale la pena riassumere i dati sulla monodia sinora raccolti dalle fonti aristoteliche:

- è un canto dalla scena affidato all'attore (professionista);
- si distingue dalle parti liriche in cui vi è un'interazione con il coro o con altri attori;
- è spesso sciolta da responsione;
- permette mimesi, virtuosismo, dilungamento del canto stesso.

Di queste caratteristiche è possibile affermare che solo le prime due possono costituire un *criterio* per l'individuazione delle monodie, mentre le altre sono *tendenze*.

Oltre alle attestazioni dei comici e di Luciano, il termine *μονωδία* e il verbo *μονωδέω* in relazione al dramma si ritrovano in alcuni lessici bizantini e in pochi altri tipi di testi: questi documenti forniscono delle sintetiche definizioni delle parole di nostro interesse.

I lessici di Fozio e Suda definiscono la monodia come canto *ἀπὸ σκηνῆς*, testimoniando la fortuna che l'espressione aristotelica dovette avere nel tempo:

**Phot. μ 527.** *μονωδία· ἡ ἀπὸ σκηνῆς ᾠδὴ ἐν τοῖς δράμασι. καὶ μονωδεῖν τὸ θρηνεῖν. ἐπιεικῶς γὰρ πᾶσαι αἱ ἀπὸ σκηνῆς ᾠδαὶ ἐν τῇ τραγωδίᾳ θρηνοὶ εἰσιν.*

**Phot. μ 528.** *μονωδία· λέγεται ὅτ' ἂν εἷς μόνος λέγη τὴν ᾠδὴν καὶ οὐχ ὁμοῦ ὁ χορός.*

**Suid. μ 1244.** *μονωδία· ἡ ἀπὸ σκηνῆς ᾠδὴ ἐν τοῖς δράμασι. καὶ μονωδεῖν τὸ θρηνεῖν. μονωδία λέγεται ὅταν εἷς μόνος λέγη τὴν ᾠδὴν καὶ οὐχ ὁμοῦ ὁ χορός. μονωδία ἐστὶ θρηνὸς ᾠδῆς μῆτε προσωποποιίαν ἔχων μῆτ' ἠθοποιίαν.*

Come si vede, la "monodia" viene riconosciuta come il canto "dalla scena" per antonomasia, tanto che, dopo aver menzionato il carattere trenetico che essa assume generalmente in tragedia, Fozio spiega, generalizzando, che "tutti i canti dalla scena, in tragedia, sono *thrēnoi*". Il carattere trenetico della monodia tragica sembra essere un elemento forte,<sup>40</sup> tanto da comparire in

<sup>40</sup> Anche il *κομμός* ha carattere trenetico e lo stesso Aristotele lo definisce come un *θρηνὸς κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς* (*Po.* 1452b 24-25; cfr. anche Psell. *De trag.* 5, 34-35 ἔστι δὲ ὁ κομμός θρηνὸς κεκινημένος καὶ ἐπιτεταμένος). Sul rapporto tra *κομμός* e *θρηνὸς* e sulle differenze tra *κομμός* e *amebeo* si veda GENTILI 1987, pp. 37-38: «perché un canto corale possa definirsi *commo* è necessario che abbia un carattere trenetico e insieme una forma mimetico-dialogica (s'intende con l'attore); in tutti i casi in cui è assente il carattere trenetico e permane la forma dialogica, la definizione più appropriata è quella di *amebeo*. Analogamente il canto monodico dalla scena con carattere trenetico non è un *commo*, ma un

quasi tutti i testi che forniscono una pur scarna definizione di *μονωδία* e *μονωδέω* e tanto da far sì che, nel corso dei secoli, il termine *μονωδία* arrivi a designare, «nell'ambito dell'oratoria e della nomenclatura retorica, un'articolazione o, se si preferisce, un sottogenere dell'epidittica funebre, ovvero un'orazione che trova la sua collocazione accanto all'epitafio e alla *consolatio*»,<sup>41</sup> come dimostrano le "monodie" di Elio Aristide (II sec. d.C.) e quelle di Libanio (IV sec. d.C.).<sup>42</sup> Il profilo del lamento è certamente notevole nelle monodie euripidee, come sembra attestare anche uno scolio all'*Andromaca*:

*Schol. (vet.) E. Andr. 103.* *μονωδία· ἐστὶν ὧδῆ ἐνὸς προσώπου θρηνοῦντος. ὥστ' οὔτε τὸ Ἀσιάτιδος γῆς σκῆμα μονωδία ἐστὶ· τραγωδεῖ γὰρ καὶ οὐκ ᾄδει.*

Il riferimento è alla monodia in distici elegiaci cantata da Andromaca nel prologo del dramma (*E. Andr.* 103-116). Lo scolio sottolinea che la monodia è il canto di un solo attore, il quale esegue un *thrēnos*. Caratteristica fondamentale è che la resa del lamento sia lirica (*ᾄδει*) e non recitata (*τραγωδεῖ*), come invece accade per la *rhēsis* in trimetri giambici che apre il dramma (*Ἀσιάτιδος γῆς σκῆμα*, citato dallo scolio, è l'*incipit* del monologo di Andromaca, v. 1 della tragedia). Eppure non tutti i canti *a solo* di Euripide sono *thrēnoi*, anzi in essi vi è una chiara varietà di componenti, anche extradrammatiche, e svolgono diverse funzioni.<sup>43</sup> Anche l'identificazione della monodia con il *thrēnos*, dunque, sembra essere la generalizzazione di una tendenza del canto dell'attore tragico, e non un aspetto da considerarsi normativo: il termine *μονωδία*, di per sé, indica solo la modalità di resa, cioè quella lirica solistica, senza indicazioni sul contenuto del canto. Lo stesso silenzio delle fonti sulla monodia comica (non *trenetica*) dev'essere dovuto, come si è detto, alla fortuna che ebbe quella tragica, a discapito di un genere già poco incline ad essere "antologizzato" nelle sue parti e a perdurare senza un contesto attuale.

Il carattere generalmente *trenetico* della monodia è testimoniato anche da Esichio:

---

vero e proprio *thrēnos*, come la monodia di Elettra nell'*Oreste* di Euripide (v. 960 sgg.), e laddove si risolve in un dialogo lirico tra due o tre personaggi è anch'esso un *amebeo*, in questo caso dalla scena».

<sup>41</sup> DI MARCO 1999, pp. 220-221.

<sup>42</sup> Cfr. DI MARCO 1999 (in particolare, per questi esempi, p. 220 e n. 13).

<sup>43</sup> Cfr. ad es. «la componente erotica e trionfante che contraddistingue la monodia di Evadne nelle *Supplici*, la funzione narrativa nell'ultima monodia di Antigone nelle *Fenicie*, il legame con particolari cerimonie rituali, come la libagione che accompagna la prima monodia della protagonista nell'*Ifigenia fra i Tauri* o la propiziazione del sacrificio nella seconda monodia dell'*Ifigenia in Aulide*» (DE POLI 2012, p. 18). Cfr. anche pp. 400-401.

**Hsch. μ 45.** μονωδεῖ· μονωθρηνεῖ. μονωδία· λέγεται ὅτε εἷς μόνος τὴν ᾠδὴν, οὐχ ὁμοῦ ὁ χορὸς, ἄδει.

Se il lamento rappresenta un elemento “tipico” della monodia tragica, legato principalmente al contenuto, tutte le fonti sinora elencate contengono però un’indicazione importante ricollegabile ancora al passo della *Poetica* sopra citato. Mettendo per un momento da parte lo scolio all’*Andromaca* di Euripide, oltre a dire che la monodia è una ᾠδὴ ἀπὸ σκηνῆς i lessici utilizzano un’espressione che ricorre simile in tutti i casi: “si dice monodia quando uno solo canta l’*odé* e non vi è insieme il coro”. A Esichio, Fozio e Suda si aggiunga

**An.Bachm. p. 303, 13.** μονωδία· λέγεται δὲ ὅτ’ ἂν εἷς μόνος λέγη τὴν ᾠδὴν, καὶ οὐχ ὁμοῦ ὁ χορὸς.

Tale definizione sembra rimandare alla distinzione tra i canti ἀπὸ σκηνῆς e il κομμός operata da Aristotele: l’esclusione del coro dalla monodia sembra essere un tratto formale e insieme performativo importante per il riconoscimento della monodia vera e propria, diversa dagli altri interventi lirici che l’attore può svolgere interagendo con il coro o anche un altro attore. Per avere una monodia vi dev’essere, dunque, una sorta di “isolamento”, una “autonomia” del canto solistico dalle altre componenti. Certamente una tale rigidità trova delle eccezioni, poiché vi possono essere casi in cui il coro o un altro personaggio cerca di intervenire nel canto del solista, ma questo lo ignora: una tale circostanza che, nella concretezza della messa in scena, doveva comunque far percepire il canto *a solo* come tale, su un altro livello rispetto a un amebeo.<sup>44</sup>

Un’ultima definizione di monodia tragica può essere infine rintracciata nel *Versus de poematum generibus* di Tzetzes, il quale però si riferisce alla discussa *Alessandra* di Licofrone. L’opera, attribuita dalla Suda (λ 827 Adler) al poeta alessandrino del III sec. a.C., è un monologo di 1474 versi in trimetri giambici affidati a Cassandra, è classificata da Tzetzes come una “monodia”:

**Tz. Versus de poematum generibus, 135-140.** γίνωσκε κυρίως δὲ τὴν μονωδίαν, / ὅταν μόνος λέγη τις ἐν θρηνωδίαις, / κατὰ δὲ παράχρησιν, ἂν λέγη μόνος, / ὥσπερ

---

<sup>44</sup> Cfr. ad es. E. *Alc.* 393-415 (monodia di Eumelo con due dimetri giambici di Admeto); *Andr.* 1173-1196 (monodia di Peleo con due trimetri giambici del Coro), *etc.* Cfr. anche MASQUERAY 1895, p. 20 «Quelques trimètres iambiques, intercalés entre leurs différentes parties, étaient attribués au coryphée. Leur banalité indique bien qu’ils n’étaient récités que pour donner au chanteur quelques mesures de repos». Per Aristofane rimando direttamente alle pagine centrali di questa tesi, in cui gli esempi di monodie “interrotte” saranno immediatamente ben riconoscibili, e alla *Sintesi conclusiva*.

Λυκόφρων εἰς Ἀλεξάνδραν γράφει / ἄλλοις γάρ ἐστι τραγικός χορευγᾶτης / πολλὰς γεγραφὼς καὶ σοφὰς τραγωδίας.

Learn, especially, about the monody, when one alone speaks in threnodic verses, by abuse if one speaks all alone, like “Lycophron” writes in the *Alexandra*; because in other works he is a producer of tragic Choruses in having composed numerous and learned tragedies. (trad. di E. Sistakou)

Il termine μονωδία è usato, qui, per indicare una composizione affidata a un solo personaggio, in opposizione alla tragedia vera e propria, in cui vi è anche il coro. Licofrone, infatti, è definito da Tzetzes τραγικός (χορευγᾶτης) per le tragedie, mentre μονωδός per ciò che concerne un solo personaggio, come l'*Alessandra*.<sup>45</sup> Come che si voglia identificare il genere dell'*Alessandra*, μονωδία qui ha perso il valore di “canto”, mentre resta indispensabile l'assenza di interventi corali e, in linea con lo “stile” tragico, il tono trenetico (ὅταν μόνος λεγῆ τις ἐν θρηνοδίαις).

Al termine di questa breve rassegna di attestazioni e definizioni antiche di μονωδία, μονωδέω in relazione al genere drammatico è possibile trarre le seguenti conclusioni. Come requisiti fondamentali per il suo riconoscimento, la monodia

- è una delle tipologie di canto che l'attore può intonare dalla scena;
- si differenzia dalle altre parti liriche, assumendo il nome specifico di “monodia”, per l'assenza di elemento dialogico con il coro e, per analogia, con altri attori, contrapponendosi dunque ad ogni tipo di amebeo;
- è fondamentale che sia cantata, altrimenti sarebbe una ῥῆσις.

In tragedia tende ad assumere queste caratteristiche:

- forma ἀπολελυμένον;
- funzione mimetica;
- luogo di virtuosismi metrico-musicali;
- carattere trenetico.

Ora, come si è visto, le caratteristiche indispensabili perché una monodia sia tale appartengono anche alla commedia, nonostante le fonti antiche tacciano sulle forme e sulle funzioni dell'*a solo* comico. Le caratteristiche che, invece, la monodia tragica presenta il più delle volte – si badi: non sempre – sono presenti nelle monodie di Aristofane con funzione paratragica oppure come

---

<sup>45</sup> Cfr. Scholl. Lyc. Intro. 107-109 μονωδοὶ λέγονται ποιηταὶ ... καταχρηστικῶς δὲ καὶ οἱ μονοπροσώπως ὄλην τὴν ὑπόθεσιν ἀφηγοῦμενοι; 112-115 ἀλλαχοῦ γὰρ οὗτος ὁ Λυκόφρων τραγικός ἐστι ... λέγειν ἐστὶν ἀρμόδιον καὶ τὰ περὶ τοῦ μονωδοῦ τούτου Λυκόφρονος. Cfr. anche SISTAKOU 2016, p. 169.



scelta musicale e drammaturgica propria del commediografo; inoltre, molte altre caratteristiche presentano gli *a solo* aristofanei nell'ambito della produzione superstita a noi accessibile.

### *3. La riflessione moderna e i criteri per l'individuazione delle monodie di Aristofane*

Di fronte alla scarsità di informazioni certe e attendibili dalle fonti antiche, gli studiosi moderni si sono più volte interrogati sui “requisiti minimi” che un canto dovrebbe avere perché possa essere considerato “monodia”. Si tratta di una speculazione che, tuttavia, ha avuto come oggetto per lo più la tragedia, e solo in pochi casi la commedia.

Per quest'ultima, Paul Mazon si limitava a dire che essa conosce forme proprie, come la parabasi e l'agone,<sup>46</sup> e forme comuni anche alla tragedia, tra le quali le monodie e i κομμοί, definiti rispettivamente «monologues lyriques» e «dialogue lyriques».<sup>47</sup> Questi due elementi, secondo lo studioso, resterebbero comunque più vicini alla tragedia, in quanto la commedia «semble toujours, quand elle les emploie, parodier ou du moins imiter de très près la tragédie et plus souvent encore tel ou tel passage précis d'une tragédie nouvelle».<sup>48</sup>

Pochi anni prima, Masqueray affermava che le monodie, appartenenti alla categoria dei “canti scenici”, costituiscono le parti liriche che più ci sfuggono, e le riteneva «inutile de définir».<sup>49</sup> Seguendo l'etimologia, comunque, lo studioso le considerava canti a una sola voce e distingueva dai κομμοί; soprattutto, le riconosceva come una sorta di “innovazione”: esse, presenti raramente nei drammi precedenti a quelli di Euripide,<sup>50</sup> sarebbero da considerare come «une création tardive de la tragédie, où l'influence d'un art voisin, celui des poètes du Dithyrambe et du Nome de la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle, paraît avoir favorisé son développement»,<sup>51</sup> affermazione

---

<sup>46</sup> A un'attenta analisi delle strutture con cui si presenta nelle commedie aristofanee, emerge che, a livello formale, il cosiddetto “agone” non è altro che «una più articolata sизigia epiрrematica, come identificata dagli antichi nella parabasi; più articolata per la presenza di *katakeleusmos* e *pnigos*, ma soprattutto per la distribuzione delle battute non appannaggio esclusivo né della compagine attoriale né di quella corale come invece accade nella parabasi» (BRAVI 2018, p. 102).

<sup>47</sup> MAZON 1904, p. 10.

<sup>48</sup> MAZON 1904, p. 10.

<sup>49</sup> MASQUERAY 1895, p. 20. Anche la voce *μυφδία* di MAAS 1933, con la sua estrema sinteticità, sembra evitare le problematiche relative alla forma della monodia, limitandosi, oltretutto, a parlare solo delle tragedie euripidee.

<sup>50</sup> Cfr. p. 15 n. 21; MASQUERAY 1895, p. 259; cfr. anche PÖHLMANN 2009a, p. 255.

<sup>51</sup> MASQUERAY 1895, p. 259.

evidentemente basata sulle informazioni fornite dai *Problemi musicali* pseudoaristotelici. Nel constatare la varietà formale delle monodie – spesso causa di problemi di individuazione<sup>52</sup> – e la loro posizione sempre diversa all'interno della tragedia (Masqueray non si soffermava sulla commedia), tuttavia lo studioso si lasciava sfuggire la definizione di «solos scéniques d'une certaine étendue».<sup>53</sup>

Poiché le monodie euripidee mostrano una certa estensione, si è spesso ritenuto che questa potesse costituire un “requisito minimo” per l'identificazione di questo tipo di canto solistico. Tuttavia si tratta di un criterio soggettivo: quale sarebbe il numero minimo di versi perché una monodia possa essere considerata tale? e poi, è opportuno “creare” un criterio estendibile anche ad Aristofane sulla base esclusiva della produzione euripidea? L'estensione più o meno notevole del canto solistico è dovuta, evidentemente, al professionismo del cantante e alle necessità drammaturgiche, cioè all'importanza che un *a solo* deve avere all'interno della trama. Più che di un “requisito” si tratta, semmai, di una “tendenza”, così come lo sono quelle del virtuosismo e della non antistroficità.

L'estensione del canto solistico è stata tuttavia ritenuta spesso una qualità necessaria insieme a quella della “autonomia”. Così ad esempio si sono espressi Barner e Di Marco,<sup>54</sup> sottolineando come la monodia, proprio perché può facilmente sconfinare nell'amebeo, debba avere «una relativa autonomia rispetto al dialogo scenico».<sup>55</sup> A tal proposito, come si è accennato, non dovranno trarre in inganno i brevi interventi talora espressi dal corifeo o da un altro attore, che di fatto non pregiudicano l'unitarietà del canto.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> De Poli ha mostrato con una tabella come i canti solistici euripidei siano considerati già da tre studiosi (Masqueray, Oliveira Pulquério e Barner) in tre modi diversi, per cui alcuni sarebbero effettivamente delle monodie e altri invece no, a seconda dei criteri adottati soggettivamente: cfr. DE POLI 2011, p. 4-5.

<sup>53</sup> MASQUERAY 1895, p. 260.

<sup>54</sup> Cfr. BARNER 1971, p. 279 («Monodie ist eine vom Schauspieler gesungene (“lyrische” oder “melische”) Partie von größerem Umfang und relativer Eigenständigkeit»); DI MARCO 2009b, p. 272.

<sup>55</sup> DI MARCO 2009b, p. 272. Lo stesso Di Marco, dopo aver individuato come “requisito fondamentale” anche l'estensione, afferma comunque che, «forma drammaturgicamente assai più duttile, la cui estensione e la cui articolazione interna possono liberamente variare a seconda delle diverse esigenze della sintassi drammatica, l'aria solistica non solo sottrae il poeta all'obbligo di una non sempre plausibile interlocuzione dell'attore con il coro, ma gli offre, proprio in virtù delle sue caratteristiche di flessibilità, anche l'opportunità di dare rilievo all'ethos del personaggio» (DI MARCO 2009b, p. 275).

<sup>56</sup> Cfr. anche DE POLI 2011, p. 3, in relazione alle monodie euripidee.

Sul carattere di lamento della monodia tragica, e di come non sia da considerare una norma, si è già detto.<sup>57</sup>

In tragedia spesso la monodia è affidata al personaggio principale.<sup>58</sup> Le monodie di Eumelo nell'*Alceste* e del Frigio nell'*Oreste* di Euripide sono considerate da Barner delle eccezioni alla norma,<sup>59</sup> ma anche in questo caso la "norma" è stata postulata dai moderni. Se si pensa alle monodie comiche, poi, salterà agli occhi che i canti solistici, delle più varie forme e funzioni, sono eseguiti dai più diversi personaggi: quelli principali, quelli che hanno un'importanza solo in un momento della commedia, quelli che addirittura sono solo comparse.

Da questa pur sintetica rassegna è possibile giungere a due conclusioni:

1) gli unici criteri validi per l'individuazione di ciò che è "monodia" sono quelli che emergono dall'etimologia della parola (canto del solista) e dalle informazioni aristoteliche (canto dalla scena; distinzione dall'amebeo, dunque carattere di "autonomia");

2) la grande attenzione dedicata dagli studiosi alle monodie tragiche a discapito di quelle comiche ha fatto in modo che ulteriori criteri siano stati desunti dai caratteri della monodia euripidea, mentre gli *a solo* aristofanei amplierebbero il concetto di "monodia" svincolandolo da una visione legata troppo al modello tragico e permettendo di riconoscerci una varietà di forme e funzioni molto più ampia.

Bernhard Zimmermann, nelle osservazioni poste in apertura del capitolo dedicato alle monodie aristofanee (vol. II delle *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*), sottolineava l'importanza della "relativer Eigenständigkeit" enunciato da Barner nel 1971. Assodati i criteri richiamati al punto 1 qui sopra, e certamente non dimenticando la capacità mimetica e virtuosistica della monodia, solo l'autonomia dal dialogo serve infatti a distinguere la monodia dagli amebici tra attori (duetti) e da quelli tra attore e coro:

Das dialogische Element fehlt bzw. tritt so stark in den Hintergrund, daß man nicht von einem Wechselgesang sprechen kann.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Giustamente Ester Cerbo, nella voce curata per il *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, fa presente che la monodia «in tragedia ha *perlopiù* [corsivo mio] carattere di lamento» (CERBO 1989).

<sup>58</sup> Mettono in risalto questo aspetto soprattutto BARNER 1971, p. 282; CERBO 1989; DI MARCO 2009b, p. 272; DE POLI 2011, p. 6.

<sup>59</sup> Cfr. BARNER 1971, p. 283.

<sup>60</sup> ZIMMERMANN 1985b, p. 1.

Zimmermann proponeva una lettura della monodia comica come una forma comunque legata alla tragedia, per cui quest'ultima dovrebbe costituire il punto di partenza anche per lo studio dell'*a solo* comico. La monodia di Aristofane, in particolare, andrebbe considerata in base al suo rapporto con la tragedia, per cui si dovrebbe parlare di "monodie parodiche" e di "monodie non parodiche".<sup>61</sup> In effetti le monodie parodiche costituiscono la maggior parte dei canti solistici aristofanei. Eppure proprio la presenza di monodie slegate dal modello tragico deve far pensare alla monodia come una forma "libera", certamente molto sfruttata da Euripide e, pertanto, parodiata da Aristofane, ma anche così duttile da poter essere sviluppata dallo stesso commediografo per le proprie esigenze drammaturgico-musicali: la monodia va dunque vista come una grande risorsa per il compositore drammatico, comico o tragico che sia. L'analisi delle monodie aristofanee rivela che molto spesso la forma monodica è uno strumento per trasporre canti corali sulla scena, oppure per presentare un personaggio, o per richiamare o riadattare altre tipologie di canto, fino ad essere strumento parodico verso la tragedia. Indicativo, ad esempio, è che la prima monodia di Aristofane che conosciamo, quella di Diceopoli negli *Acarnesi*, sia un φαλλικόν che nulla ha a che fare con Euripide o la parodia della tragedia.

Sulla base delle riflessioni finora svolte, e ai fini del presente lavoro, per l'individuazione delle monodie all'interno della produzione aristofanea è stato seguito il seguente criterio: è da considerare monodia il canto solistico dell'attore, non facente parte di un amebeo (lirico o lirico-epirrematico, tra attori o tra attore e coro). In tal modo, non incideranno, se non ai fini del commento, il carattere (trenetico e, dunque, spesso parodico della monodia tragica; rituale; legato alla trama e puramente comico; richiamante un altro tipo di genere; *etc.*), la forma metrica (strutture ἐξ ὁμοίων o polimetre; con responsioni strofiche o ἀπολελυμένα), l'estensione (canti molto lunghi o molto brevi) o il personaggio che canta. L'autonomia dell'*a solo* è condizione fondamentale al riconoscimento della monodia, tuttavia non sempre i "confini" sono netti da permettere agevolmente un'individuazione.

A tal proposito si fa qui presente che, rispetto allo studio di Zimmermann,<sup>62</sup> in questa sede per *Nu.* 1154-1170 si è scelto di seguire l'indicazione degli *Scholia vetera*, che riconoscono espressamente la struttura di un μέλος ἀμοιβαῖον τῶν ὑποκριτῶν e, pertanto, tale canto non è stato incluso in questo lavoro. Tra i "duetti" individuati da Zimmermann si è considerato un amebeo solo quello che coinvolge il Poeta e Pisetero in *Av.* 903-955: si tratta di un

---

<sup>61</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1985b, p. 3.

<sup>62</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1985b, pp. 1-73.

vero e proprio dialogo lirico-epirrematico tra attori, in cui il Poeta utilizza per lo più la modalità lirica, alternata a trimetri giambici recitati, per interagire con l'interlocutore (che si esprime sempre in trimetri). I casi del Parricida (*Av.* 1337-1371), di Cinesia (*Av.* 1372-1409) e del Sicofante (*Av.* 1410-1469), invece, sono stati considerati come scene contenenti brevi monodie, non duetti. Infatti, tali personaggi non instaurano un vero dialogo lirico-epirrematico con Pisetero, ma si presentano in scena cantando (oppure si esibiscono appositamente in un canto a sé stante), per poi abbandonare la modalità lirica in favore di quella recitata quanto cominciano a dialogare: il canto solistico, dunque, si staglia in maniera più "indipendente" rispetto a quella che sarebbe la parte lirica attoriale in un amebeo. In alcuni casi, come quelli di *V.* 1326-1340 e lo stesso *Av.* 1372-1409, dove Zimmermann riconosce dei canti unitari, si è qui optato per una suddivisione in più monodie, per motivi che saranno esplicitati nei capitoli dedicati. Infine, il canto di *Lys.* 1279-1294 non è stato preso in considerazione poiché si è ritenuta affidabile l'interpretazione di Franca Perusino, che ha mostrato come tale brano, per le sue stesse caratteristiche, non sia da attribuire a un singolo personaggio Ateniese ma al Coro.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Cfr. PERUSINO 2007.

## PREMESSA METODOLOGICA

Le monodie di Aristofane, la cui analisi costituisce il cuore di questo lavoro, sono presentate secondo l'ordine cronologico delle commedie di appartenenza.

Per ogni commedia vengono elencati, all'inizio, i *Codices* di cui ci si è serviti per lo studio delle colometrie e del testo.<sup>1</sup> Subito dopo, con una breve *Nota sulla tradizione manoscritta* s'intende chiarificare i rapporti intercorrenti tra i manoscritti e giustificare l'eliminazione di alcuni testimoni per la finalità del presente lavoro (in particolare non sono presi in esame i *descripti*). Oltre ai manoscritti medievali si è tenuta in considerazione l'*editio princeps* Aldina del 1498, contenente tutte le commedie integre a noi note eccetto *Lisistrata* e *Tesmoforiazuse* e basata su esemplari tricliniani, ma con colometrie talvolta ad essi alternative; è stata visionata, ma non ritenuta utile all'economia di questo lavoro, anche l'*editio Iuntina* del 1516, contenente solo *Lisistrata* e *Tesmoforiazuse* e basata esclusivamente sul *Ravennate*. I papiri a nostra attuale disposizione non contengono monodie, con l'eccezione di *Th.* 1043-1051, versi appartenenti alla seconda monodia del Parente e tramandati parzialmente dal *P.Oxy.LXXIII* 4935, di cui si tiene conto nel corso della trattazione.

Per ogni monodia è offerta, innanzi tutto, una *Introduzione* che consenta al lettore di contestualizzare il brano all'interno della trama, per meglio comprenderne la funzione che vi svolge.

Segue la sezione denominata *Testo, traduzione, interpretazione metrica*, in cui viene presentato il testo greco della monodia, seguito dall'apparato colometrico e da quello critico; la traduzione italiana del canto; la scansione metrica con l'interpretazione dei singoli *cola*.

Per il testo greco è stato utilizzato il sistema grafico delle rientranze per segnalare i *cola* in sinafia. I versi sono numerati singolarmente, mentre i *cola* di tre in tre e indicati con un numero di dimensioni minori.

La colometria dei canti riproduce, in linea di massima, quella tramandata dai codici pretricliniani, tra i quali il *Ravennate* si rivela essere di particolare importanza e affidabilità.<sup>2</sup> L'analisi delle monodie muove, infatti, dall'esame

---

<sup>1</sup> I codici sono stati esaminati nelle loro riproduzioni digitali o cartacee.

<sup>2</sup> Il copista del *Ravennate* sembra essere, in generale, molto attento alla riproduzione della colometria dell'esemplare su cui si basa, per quanto alcuni errori – di R o già del suo antigrafo – siano sempre individuabili. Indicativi sono i passi in cui vi è concordanza con quanto testimoniato dagli *Scholia Metrica vetera*, come si vedrà anche nel corso di questo lavoro, e il fenomeno dei “pentimenti”, termine mutuato dal lessico della storia dell'arte da Luigi Bravi

critico della tradizione manoscritta: così come, per la costituzione del testo, è indispensabile partire dai testimoni diretti, altrettanto dev'essere fatto per la sistemazione colometrica; allo stesso modo, così come si è consapevoli che il testo non è immune da errori, altrettanto non ci si può avvicinare alle colometrie antiche con cieca fiducia, ma con un'analisi critica e filologica che consenta di individuare, spiegare ed emendare eventuali corrottele.<sup>3</sup> Vi è poi da considerare, nel caso di Aristofane, l'importante ruolo svolto da Demetrio Triclinio, che ha modificato testo e colometria di molte monodie sulla base di criteri personali. In questa sede, dunque, non ci si esime da interventi, adeguatamente motivati, sulla colometria antica, ma in generale l'approccio metodologico seguito si fonda sull'idea che la tradizione manoscritta medievale riproduca tendenzialmente l'antica edizione alessandrina.<sup>4</sup> Pertanto, se all'analisi della colometria antica, al vaglio delle varianti presentate dai testimoni, all'interrogazione delle stesse colometrie in relazione anche al testo e alla scena, nonché allo studio del rapporto tra le colometrie e le fonti metriche antiche è risultato che non vi fosse reale necessità di intervenire sull'assetto tradito utilizzando criteri moderni, la stessa colometria è stata ritenuta affidabile e accolta. Per agevolarne la consultazione, nell'apparato colometrico non sono segnalati i casi in cui un testimone presenta due *cola* separati da uno spazio o dal *dicolon* (:), oppure, nel caso dell'Aldina, dall'uso dell'iniziale maiuscola all'inizio di ogni *colon*, talvolta contestualmente allo spazio divisorio: non si tratta, infatti, di vere varianti. Per prudenza si è scelto di segnalare, tuttavia, i casi in cui due *cola* vengono congiunti senza evidenti segni di separazione, benché il più delle volte risulti chiaro che tali accorpamenti siano dovuti a ragioni quali la caduta di precedenti segni colometrici o il risparmio di spazio sul supporto scrittoria.

L'apparato critico si limita a registrare le varianti più significative, con attenzione soprattutto a quelle che hanno incidenza sul piano metrico ma non trascurando eventuali lezioni o congetture moderne che sono utili o interessanti per la costituzione e la comprensione del testo, dandone ragione nel commento.

---

per indicare le correzioni che il copista opera sul suo stesso testo nel momento in cui si accorge di aver sbagliato, cassando la parola o la parte di essa compromessa per riscriverla al punto giusto del verso. Cfr. BRAVI 2007, p. 133; cfr. p. 59 n. 20.

<sup>3</sup> Sul valore della tradizione manoscritta per le colometrie la bibliografia è ricca; in questa sede rimando in particolare ai contributi contenuti in GENTILI – PERUSINO 1999; GENTILI – LOMIENTO 2001; LOMIENTO 2008c; LOMIENTO 2013; GALVANI 2015a, pp. 12-21. Rassegne dei principali tipi di errori colometrici sono consultabili ad es. in PACE 1999, pp. 170-171; PACE 2001, p. 8; SANTÉ 2007, p. 196; GALVANI 2015a, p. 22 e p. 13 n. 1 con più ricca bibliografia.

<sup>4</sup> Cfr. in particolare LOMIENTO 2013, pp. 10-23.

La traduzione delle monodie è a cura di chi scrive. Per altri passi citati ci si è serviti talvolta delle traduzioni di importanti studiosi italiani, dandone sempre segnalazione; laddove non diversamente indicato, la traduzione è, ancora, opera di chi scrive.

Ogni volta che si dispone di *Scholia Metrica (vetera o recentiora)* se ne è tenuto conto e si è analizzato il rapporto tra questi e la colometria tràdita (anch'essa antica o tarda). Il fine è quello di indagare il legame tra l'assetto colometrico testimoniato per l'età alessandrina e quello restituitoci dai codici medievali, a conferma di una certa continuità nella trasmissione del testo; inoltre, si è ritenuto opportuno dar conto di tutti gli scolii metrici, compresi i pur non agevoli tricliniani, perché si possa avere un'idea di come ciascuna monodia sia stata metricamente concepita nel corso del tempo, al di là di una accettazione o meno degli interventi tricliniani.

È sempre presente un'*Analisi del canto*, in cui si rende conto della forma della monodia e della sua funzione drammaturgica. Ogni brano è analizzato nella sua struttura e nelle sue singole parti, con particolare attenzione rivolta agli aspetti metrico-ritmici e musicali: questi vengono messi in relazione con la struttura stessa del brano, evidenziandone la coerenza e la *ratio* compositiva, con il suo contenuto, con i suoi eventuali riferimenti extradrammatici, *etc.* Questo tipo di commento, infatti, non vuole entrare nel merito di questioni linguistiche, lessicali, storiche o d'altro tipo, ma essere una sorta di analisi "metrica, critico-musicale, estetica" di ogni canto: si vuol provare a dare un'idea musicale della monodia inserita nel suo contesto, cercando di capire *come e perché* Aristofane componga ciascun canto in un determinato modo. In tal senso, l'analisi del significante metrico consente di recuperare importanti elementi utili alla comprensione del significante verbale e, soprattutto, della scena comica.<sup>5</sup> Se è possibile ricavare un senso dalla struttura metrica dei singoli canti, viene da pensare che la colometria tràdita e riconducibile agli alessandrini sia, in qualche modo, la riproduzione di un fraseggio musicale autentico. Purtroppo non si può andare oltre l'ipotesi, ma, per quanto la questione sia fortemente dibattuta, non si può escludere del tutto che gli alessandrini disponessero di copie provviste di notazione musicale e/o che la pratica viva del teatro consentisse agli studiosi di riprodurre, tramite il sistema colometrico, il fraseggio delle parti liriche.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Importanti studi in questa direzione e dedicati ad Aristofane sono soprattutto quelli di Pretagostini (ad es. PRETAGOSTINI 1989; PRETAGOSTINI 1990) e Zimmermann (ad es. ZIMMERMANN 2010).

<sup>6</sup> Non si dimentichi, poi, la cura degli studiosi alessandrini nel cercare di fornire, sulla pagina scritta, tutta una serie di indicazioni che, per chi leggesse il testo, fossero utili a immaginare l'articolazione della scena "concreta": «servendosi sia di aggetti (ἐκθέσεις) e rientri (εἰσθέσεις) sia di segni quali la *diple*, l'asterisco, la coronide e la *paragraphos*, essi tentarono



Altri paragrafi dedicati a particolari aspetti o problematiche (interventi colometrici, aspetti scenici, musicali, extradrammatici, *etc.*) sono talvolta presenti nelle trattazioni delle singole monodie.

In coda all'analisi di tutti i canti *a solo*, si offre una *Sintesi conclusiva* che vuole essere uno strumento rapido, per il lettore, per una visualizzazione delle principali caratteristiche di tutte le monodie di Aristofane trattate nel cuore di questo lavoro.

---

di riprodurre, attraverso l'immobilità del segno scritto, una serie di informazioni (come il passaggio dal recitato al cantato, il cambio di interlocutore o la fine di una coppia strofica) che lo spettatore antico recepiva direttamente dalla performance, ma che il lettore di testi letterari rischiava di perdere» (GALVANI 2010, p. 562). Cfr. anche GENTILI–LOMIENTO 2003, pp. 8-11. Un'attenzione particolare merita, poi, il fenomeno della sinafia, che nelle colometrie antiche sembra non poter avere altra origine che da una consapevolezza musicale del verso. Come sottolinea Liana Lomiento, infine, la stessa distinzione tra *colon* metrico-ritmico e *colon* retorico fa pensare che gli antichi «avessero colto la differenza sostanziale tra il livello retorico del discorso poetico, che evidentemente risponde a una necessità di completezza grammaticale e semantica, e il livello lirico nel quale principi ordinatori sono il suono, il metro e il ritmo» (LOMIENTO 2008b, p. 19).

## EDIZIONI DI RIFERIMENTO<sup>1</sup>

*Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, edidit M.L. West, Stutgardiae 1990. (WEST 1990)

*Aeschyli Tragoediae*, edidit U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berolini 1914. (WILAMOWITZ 1914)

*Aeschylus. Agamemnon*, edited with a commentary by E. Fraenkel, vol. 1: *Prolegomena, text, translation*, Oxford 1962. (FRAENKEL 1962a)

*Aeschylus. Agamemnon*, edited with a commentary by E. Fraenkel, vol. 2: *Commentary on 1-1055*, Oxford 1962. (FRAENKEL 1962b)

*A Greek-English lexicon*, compiled by H.G. Liddel and R. Scott, Oxford 1940-1968. (LSJ)

*Alcman. Fragmenta*, edidit, veterum testimonia collegit C. Calame, Romae 1983. (Calame)

*Anacreon*, edidit Bruno Gentili, Romae 1958. (GENTILI 1958)

*Anecdota Graeca*, e Codd. Mss. Bibl. Reg. Paris. descripsit L. Bachmannus, voll. I-II, Lipsiae 1828. (Bachmann)

*Anonimo (Michele Psello?). La tragedia greca*, edizione critica, traduzione e commento di F. Perusino, Urbino 1993. (PERUSINO 1993)

*Archilochus*, fragmenta edidit, veterum testimonia collegit I. Tarditi, Romae 1968. (Tarditi)

*Aristides Quintilianus. On Music in three books*, translation, with introduction, commentary, and annotations by T.J. Mathiesen, New Haven – London 1983.

*Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, edidit R.P. Winnington-Ingram, accedunt quattuor tabulae, Lipsiae 1963. (Winnington-Ingram)

*Aristotele. Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, quattordicesima edizione, Milano 2000.

*Aristotele. Problemi musicali*, a cura di G. Marengi, Firenze 1957.

---

<sup>1</sup> Tra parentesi sono indicate le abbreviazioni adottate nel testo.

*Aristotele. Retorica*, introduzione di F. Montanari, testo critico, traduzione e note a cura di M. Dorati, Milano 1996.

*Aristoxenus. Elementa Rhythmica*, the fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenean rhythmic theory, texts edited with introduction, translation, and commentary by L. Pearson, Oxford 1990. (PEARSON 1990)

*Athenaeus. The learned banqueters*, edited and translated by S.D. Olson, Cambridge – London 2006-2012.

*Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, edidit H. Maehler, editio undecima, Monachii – Lipsiae 2003. (Maehler)

*Callimachus*, edidit R. Pfeiffer, Oxonii 1965. (Pfeiffer)

*Callimachus. Hecale*, with introduction, text, translation and enlarged commentary by A. Hollis, second edition, Oxford 2009. (Hollis)

*Clemens Alexandrinus*, vol. 1 *Protrepticus und Paedagogus*, herausgegeben im Auftrage der Kirchenväter-Commission der Königl. preussischen Akademie der Wissenschaften von O. Stählin, zeite Auflage mit Zahlreichen Nachträgen und Berichtigungen, Leipzig 1936. (Stählin)

C. Orth, *Strattis. Die Fragmente. Ein Kommentar*, Berlin 2009. (Orth)

*Demetrio Triclinio, Scolii metrici alla tetradè sofoclea*, a cura di A. Tessier, Alessandria 2005. (TESSIER 2005)

*Die Fragmente der griechischen Historiker*, von F. Jacoby, Leiden 1954-1969. (FGrHist)

*Documents of Ancient Greek Music*. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary by E. Pöhlmann and M.L. West, Oxford 2001. (DAGM)

E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford – New York 2010. (BAKOLA 2010)

*Epigrammata Graeca*, edidit D.L. Page, Oxonii 1975. (Page)

*Eschilo. Agamennone*, edizione critica, traduzione e commento a cura di E. Medda, Roma 2017. (MEDDA 2017)

*Euripide*, vol. 8.2: *Fragments: Bellérophon – Protésilas*, texte établi et traduit par F. Jouan et H. van Looy, Paris 2000. (Jouan – van Looy 2000)

*Euripide*, vol. 8.4: *Fragments de drames non identifiés*, texte établi et traduit par F. Jouan et H. van Looy, Paris 2003. (Jouan – van Looy 2003)

*Euripides. Cyclops*, with introduction and commentary by R. Seaford, Oxford 1984. (SEAFORD 1984)

*Euripides. Electra*, with translation and commentary by M.J. Cropp, Oxford 1988. (CROPP 1988)

*Euripides. Electra*, with translation and commentary by J.D. Denniston, Oxford 1939. (DENNISTON 1939)

*Euripides. Herakles*, erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff, zweite Bearbeitung, erster Band, Berlin 1895. (WILAMOWITZ 1895)

*Euripides. Hypsipyle*, text and annotation based on a re-examination of the papyri by W.E.H. Cockle, Roma 1987. (Cockle)

*Eusthatii archiepiscopi thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem*, edidit M. Van Der Valk, Lugduni Batavorum 1969. (van der Valk)

G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa 1997. (Ieranò)

*Gregorii Corinthii et aliorum grammaticorum Libri de dialectis linguae Graecae*, quibus additur nunc primum editus Manuelis Moschopuli libellus de vocum passionibus, recensuit et cum notis G. Koenii, F.I. Bastii, I.F. Boissonadi suisque edidit G.H. Schaefer, accedit F.I. Bastii *Commentatio palaeographica* cum tabulis *Aeneis* 7, Lipsiae 1811. (Koen)

*Harpocratonis Lexicon in decem oratores Atticos*, ex recensione G. Dindorfii, Oxonii 1853. (Dindorf)

*Hephaestionis Enchiridion* cum commentariis veteribus, edidit M. Consbruch, accedunt variae metricorum Graecorum reliquiae, editio stereotypa editionis anni MCMVI, Stutgardiae 1971. (Consbruch)

*Hesychii Alexandrini Lexicon*, recensuit et emendavit K. Latte; editionem post K. Latte continuans recensuit et emendavit P.A. Hansen, Haunia, Berlin – New York 1953-2009.

*Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, edidit M.L. West, Oxonii 1971-1972. (West)

*Inni omerici*, a cura di F. Cassola, Roma – Milano 1975.

*Inscriptiones Graecae*, consilio et auctoritate Academiae litterarum Regiae Borussicae editae; consilio et auctoritate Academiae scientiarum Germanicae editae; consilio et auctoritate Academiae scientiarum Berolinensis et Brandenburgensis editae, Berolini 1924-. (*IG*)

*Laso di Ermione. Testimonianze e frammenti*, testo traduzione e commento di G.F. Brussich, Pisa 2000. (BRUSSICH 2000)

L. Fiorentini, *Strattide. Testimonianze e frammenti*, Bologna 2017. (FIORENTINI 2017)

*Luciani Samosatensis libellus, quomodo historiam conscribi oporteat, cum varietate lectionis selecta et annotatione perpetua edidit C.F. Hermann, Francofurti ad Moenum 1828. (HERMANN 1828)*

*Luciano di Samosata. Come si deve scrivere la storia*, premessa di L. Canfora, a cura di G. Piras, Napoli 2001.

*Luciano. La danza*, a cura di S. Beta, traduzione di M. Nordera, Venezia 1992.

*Lycophronis Alexandra*, recensuit Eduardus Scheer, vol. II *Scholia continens*, editio altera ex editione anni 1908 lucis ope expressa, Berolini 1958.

*Lysiae Orationes*, recensuit T. Thalheim, editio maior, Lipsiae 1901. (Thalheim)

*Lysiae Orationes cum fragmentis*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit C. Carey, Oxonii 2007. (Carey)

*Olympiodori In Platonis Gorgiam Commentaria*, edidit L.G. Westerink, Leipzig 1970. (Westerink)

*Philoxeni Cytherii Testimonia et fragmenta*, collegit et edidit A. Fongoni, Pisa – Roma 2014. (Fongoni)

*Photii Patriarchae Lexicon*, edidit C. Theodoridis, Berlin – New York 1982-2013.

*Pindari carmina cum fragmentis*, edidit H. Maehler, Leipzig 1987-1989. (Maehler)

*Pindari Opera quae supersunt*, textum in genuina metra restituit et ex fide librorum manuscriptorum doctorumque coniecturis recensuit annotationem criticam scholia integra interpretationem Latinam commentarium perpetuum et indices adiecit Augustus Boeckh, Lipsiae 1811-1821. (Boeckh)

*Pindaro. Le Olimpiche*, introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili, commento a cura di C. Catenacci, P. Giannini e L. Lomiento, Milano 2013. (GENTILI 2013)

*Platonio. La commedia greca*, edizione critica traduzione e commento di F. Perusino, Urbino 1989. (Perusino)

*Plutarco. La musica*, saggio introduttivo di G. Comotti, traduzione e note di R. Ballerio, Milano 2000. (BALLERIO 2000)

*Poetae comici Graeci (PCG)*, voll. I-III/2, IV-VI/2, VII-VIII, ediderunt R. Kassel et C. Austin, Berolini – Novi Eboraci 1983-2001. (PCG)

*Poetae melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur*, edidit D.L. Page, Oxford 1962. (PMG)

*Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, volumen I *Alcman, Stesichorus, Ibycus*, post D.L. Page edidit M. Davies, Oxonii 1991. (Davies)

*Pollucis onomasticon*, e codicibus ab ipso collatis, denuo edidit et adnotavit E. Bethe, editio stereotypa editionis primae, Stutgardiae 1967.

*Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, edidit E.-M. Voigt, Amsterdam 1971. (Voigt)

*Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, vol. 1 *Scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides, Supplices continens*, edidit O.L. Smith, Leipzig 1976.

*Scholia in Dionysii Thracis Artem grammaticam*, recensuit et apparatus criticum indicesque adiecit A. Hilgard, Lipsiae 1901.

*Scholia in Euripidem*, collegit recensuit edidit E. Schwartz, volumen I: *Scholia in Hecubam Orestem Phoenissas*, Berolini 1887. (SCHWARTZ 1887)

*Scholia vetera in Pindari Carmina*, recensuit A.B. Drachmann, Lipsiae 1903-1927. (Drachmann)

*Scholia vetera in Sophoclis Electram*, edited by G.A. Xenis, Berlin – New York 2010.

*Scholia vetusta in Lycophronis Alexandram*, e codice Bibliothecae Vaticanae antiquissimo edidit L. Bachmannus, Rostochii 1848.

*Stesichorus. The poems*, edited with introduction, translation and commentary by M. Davies and P.J. Finglass, Cambridge 2014. (DAVIES – FINGLASS 2014)

*Suidae lexicon*, edidit A. Adler, Lipsiae 1928-1938.

*Supplementum lyricis Graecis. Poetarum lyricorum Graecorum fragmenta quae recens innotuerunt*, edidit D. Page, Oxford 1974. (SLG)

*Terpandro*, introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento a cura di A. Gostoli, Roma 1990. (GOSTOLI 1990)

*The fragments of Timotheus of Miletus*, edited with an introduction and commentary by J.H. Hordern, Oxford – New York 2002. (HORDERN 2002)

*Theocriti decem eidyllia*, latinis pleraque numeris a C.A. Westenio reddita, in usum Auditorum cum notis edidit, eiusdemque Adoniasusas uberiorinus adnotationibus instruxit L.C. Valckenaer, Lugduni Batavorum 1773. (VALCKENAER 1773)

*The older scholia on the Prometheus bound*, edited by C.J. Herington, «Mnemosyne» Supplementum 19, Leiden 1972.

*Theophrasti Eresii Opera quae supersunt omnia*, ex recognitione F. Wimmer, Lipsiae 1854. (Wimmer)

*Timotheos Milesius. Die Perser*, herausgegeben von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Leipzig 1903. (WILAMOWITZ 1903)

*Tragicorum Graecorum fragmenta*, I *Didascaliae tragicae*, catalogi tragicorum et tragoediarum testimonia et fragmenta tragicorum minorum, editor B. Snell, editio correctior et addendis aucta curavit R. Kannicht, Göttingae 1986; II *Fragmenta adespota, Testimonia volumini I addenda, Indices ad volumina I et 2*, editores R. Kannicht et B. Snell, Göttingen 1981; III *Aeschylus*, editor S. Radt, Göttingen 1977; IV *Sophocles*, editor S. Radt, F 730 a-g edidit R. Kannicht, Göttingen 1977; V *Euripides*, editor R. Kannicht, Göttingen 2004. (*TrGF*)

Per il testo degli **scolî ad Aristofane** si fa riferimento ai volumi facenti parte del monumentale progetto avviato da Koster:

per gli **Acarnesi**: Pars I *Prolegomena de comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*, fasc. 1B continens *Scholia in Aristophanis Acharnenses*, edidit Nigel G. Wilson, Groningen 1975. (WILSON 1975);

per le **Nuvole**: *Prolegomena de comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*, fasc. III 1 continens *Scholia vetera in Nubes*, edidit D. Holwerda, cum duabus appendicibus, quas subministravit W.J.W. Koster, Groningen 1977; fasc. III 2 continens *Scholia recentiora in Nubes*, edidit W.J.W. Koster, Groningen 1974. (KOSTER 1974);

per le **Vespe**: Pars II *Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*, fasc. I continens *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, edidit W.J.W. Koster, Groningen 1978;

per gli *Uccelli*: Pars II *Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*, fasc. III continens *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves*, edidit D. Holwerda, Groningen 1991;

per la *Lisistrata*: Pars II *Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*, fasc. IV continens *Scholia in Aristophanis Lysistratam*, edidit J. Hangard, Groningen 1996;

per le *Tesmoforiazuse*: Pars III *Scholia in Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas et Plutum*, fasciculus 2/3 continens *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas*, edidit R.F. Regtuit, Groningen 2007;

per le *Rane*: Pars III *Scholia in Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas et Plutum*, fasc. 1<sup>a</sup> continens *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, edidit M. Chantry, Groningen 1999; fasc. 1<sup>b</sup> continens *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, edidit M. Chantry, Groningen 2001. (CHANTRY 2001).

Per gli scolî di Tzetzes, di cui si è fatto un uso più sporadico: Pars IV *Jo. Tzetzae Commentarii in Aristophanem*, ediderunt L. Massa Positano, D. Holwerda, W.J.W. Koster, Groningen 1960.

Le **abbreviazioni degli autori antichi e delle relative opere** sono secondo il LSJ.

Per i **periodici** ci si è serviti delle sigle dell'*Année Philologique*.



## SIGLA<sup>1</sup>

|      |   |                            |
|------|---|----------------------------|
| II   | <i>P.Oxy.LXXIII</i> 4935 ( <i>Th.</i> 1043-1051)                      | saec. II                   |
| R    | Ravennas 429  | saec. X med.               |
| F    | folium rescriptum in cod. Laurentiano LX 9<br>( <i>Av.</i> 1393-1454) | saec. X                    |
| V    | Venetus Marcianus gr. 474   | saec. XI vel XII           |
| Md1  | Matritensis 4683  | saec. XII <sup>2</sup>     |
| M4   | Ambrosianus C 222 inf.  | saec. XII ex. <sup>3</sup> |
| A    | Parisinus Regius gr. 2712   | c. 1300                    |
| Γ    | Laurentianus Plut. XXXI 15  | saec. XIV <sup>4</sup>     |
| M    | Ambrosianus L 39 sup.   | saec. XIV in.              |
| P20  | Parisinus suppl. gr. 463  | saec. XIV in.              |
| Vs1  | Vaticanus Reg. gr. 147  | saec. XIV in.              |
| P8   | Parisinus gr. 2821  | saec. XIV                  |
| U    | Vaticanus Urbinas gr. 141   | saec. XIV                  |
| Vv17 | Vaticanus gr. 2181  | saec. XIV ex.              |
| E    | Estensis gr. 127 ( <i>α.U.</i> 5.10)                                  | saec. XIV ex.<br>vel XV    |
| L    | Holkhamensis gr. 88   | saec. XV in. <sup>5</sup>  |
| M9   | Ambrosianus L 41 sup.   | saec. XV                   |

<sup>1</sup> Le abbreviazioni adottate per i codici manoscritti rispecchiano quelle di EBERLINE 1980 (a loro volta basate su quelle di WHITE 1906, in cui però mancano Vv17 e L). Il frammento palinsesto di *Av.* 1393-1454 è siglato come F secondo SOMMERSTEIN 1987 (in DUNBAR 1995 e WILSON 2007a è siglato come Laur.; in ZANETTO 1987 come Q); i manoscritti Γ, B e Vp3, assenti in Eberline poiché non contenenti le *Rane*, sono siglati secondo WHITE 1906 e così riportati anche nelle più importanti e recenti edizioni di Aristofane. Per le datazioni si fa riferimento per lo più all'edizione di DOVER 1993, laddove non diversamente segnalato; per la datazione di F cfr. HOLWERDA 1962, p. 31 «s. X/XI, i.e. eodem fere tempore ac cod. Rav. 429» e SOMMERSTEIN 1987, p. 10, che lo ritiene forse appena precedente a R. Non si elenca, in questa sede, la ricca bibliografia relativa alla tradizione del testo di Aristofane; come recente e agevole contributo si segnala qui SOMMERSTEIN 2010.

<sup>2</sup> Il codice presenta tre parti databili a diversi periodi, ma in questa sede si fa riferimento solo alla parte più antica, quella che contiene le *Nuvole*, unica commedia per la quale Md1 è stato utilizzato ai fini di questo lavoro. Tale datazione è accolta da SOMMERSTEIN 1982, p. 6; DOVER 1993, p. 79, mentre EBERLINE 1980, p. 13 ripropone la datazione di KOSTER 1956, p. 227, al XIII ex.

<sup>3</sup> Per la datazione cfr. MAZZUCCHI 2003.

<sup>4</sup> Cfr. ad es. OLSON 2002, p. LXXXV.

<sup>5</sup> Wilson, nello studio dedicato a questo manoscritto (WILSON 1962), propone una datazione tra il 1400 e il 1430.

|                |                             |           |
|----------------|-----------------------------|-----------|
| Vp2            | Vaticanus Palatinus gr. 67  | saec. XV  |
| Vp3            | Vaticanus Palatinus gr. 128 | saec. XV  |
| H              | Hauniensis 1980             | saec. XV  |
| B              | Parisinus Regius gr. 2715   | saec. XV  |
| C              | Parisinus Regius gr. 2717   | saec. XVI |
| Ald            | editio princeps Aldina      | 1498      |
| Suid.          | Suida                       | saec. X   |
| codd.          | consensus codicum           |           |
| Σ              | scholium                    |           |
| Σ <sup>A</sup> | scholium in A repertum      |           |
| ac             | ante correctionem           |           |
| pc             | post correctionem           |           |
| *              | littera erasa               |           |
| 1              | manus prior                 |           |
| 2              | manus altera                |           |
| in l.          | in linea                    |           |
| in mg.         | in margine                  |           |
| p.n.           | personae nota               |           |
| s.l.           | supra lineam                |           |
| v.l.           | varia lectio                |           |

## ABBREVIAZIONI METRICHE

|                                    |                                  |                   |                            |
|------------------------------------|----------------------------------|-------------------|----------------------------|
| alcm                               | alcmanio                         | ith               | itifallico                 |
| an                                 | anapesto                         | mol               | molosso                    |
| anacl                              | anaclomeno (2ion <sup>mi</sup> ) |                   |                            |
| antisp                             | antispasto                       | paeon             | peone                      |
|                                    |                                  | palim             | palimbaccheo               |
| ba                                 | baccheo                          | penth             | pentemimere                |
|                                    |                                  | phal              | faleceo                    |
| cho                                | coriambo                         | pher              | ferecrateo                 |
| cr                                 | cretico                          | pros <sup>2</sup> | prosodiaco                 |
| cyren                              | cirenaico                        |                   |                            |
|                                    |                                  | reiz              | reiziano                   |
| da                                 | dattilo                          |                   |                            |
|                                    |                                  | sp                | spondeo                    |
| dim <sup>p</sup>                   | dimetro                          | teles             | telesilleo                 |
|                                    | polischematico                   | tr                | trocheo                    |
| do                                 | docmio                           | tribr             | tribraco                   |
| epicho                             | epicoriambo                      |                   |                            |
| epion                              | epionico                         | ^ia               | metro acefalo              |
| epth                               | eftemimere                       | ia^               | metro catalettico          |
| epitr                              | epitrito                         | ia^^              | metro                      |
|                                    |                                  |                   | brachicataletto            |
| glyc                               | gliconeo                         | ia hypercat       | metro ipercataletto        |
| hemiascl                           | emiasclepiadeo                   |                   |                            |
| hem <sup>m</sup>                   | <i>hemiepes</i> maschile         |                   | fine di verso <sup>3</sup> |
| hipp                               | ipponatteo                       |                   | fine di strofa             |
| hypodo                             | ipodocmio                        | H                 | iato                       |
|                                    |                                  | ≅                 | <i>brevis in longo</i>     |
| ia                                 | giambo                           | ∩                 | sede <i>alogos</i>         |
| iambel                             | giambelego                       | π'ρ               | <i>muta cum liquida</i>    |
| ion <sup>ma</sup>                  | ionico <i>a maggiore</i>         |                   | <i>positionem faciens</i>  |
| ion <sup>mi</sup>                  | ionico <i>a minore</i>           |                   |                            |
| ion <sup>mi</sup> lyr <sup>1</sup> | ionico <i>a minore</i><br>lirico |                   |                            |

<sup>1</sup> Per analogia con i giambi lirici, con la sigla *ion<sup>mi</sup> lyr* si indica la forma dello ionico *a minore* decurtato dell'ultima lunga. Cfr. LOMIENTO 2008a, p. 66.

<sup>2</sup> Per i diversi schemi del prosodiaco e del reiziano sono state adottate le sigle di GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 198-199.

<sup>3</sup> Individuata secondo i criteri boeckhiani di fine di parola in concomitanza con iato e/o *brevis in longo*.

*LE MONODIE DI ARISTOFANE*

## ACHARNENSES

### Codices

|      |                             |
|------|-----------------------------|
| R    | Ravennas 429                |
| A    | Parisinus Regius gr. 2712   |
| E    | Estensis gr. 127 (α.U.5.10) |
| Γ    | Laurentianus Plut. XXXI 15  |
| Vp3  | Vaticanus Palatinus gr. 128 |
| C    | Parisinus Regius gr. 2717   |
| Vp2  | Vaticanus Palatinus gr. 67  |
| H    | Hauniensis 1980             |
| L    | Holkhamensis gr. 88         |
| Vv17 | Vaticanus gr. 2181          |
| B    | Parisinus Regius gr. 2715   |

Ald editio princeps Aldina

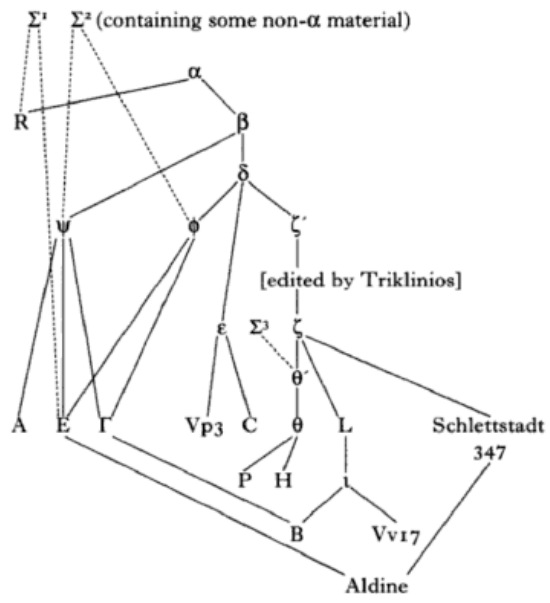
*Nota sulla tradizione manoscritta.* Ai fini di questo studio non sono presi in considerazione i codici E2 (Estensis gr. 133 (α.W.9.14)), M9 (Ambrosianus L 41 sup.), Vb1 (Vaticanus Barberinianus I 45) e Δ (Laurentianus Plut. XXXI 16) come apografi diretti rispettivamente di M9, E, Γ e B. Uno *stemma codicum* è fornito da Olson nella sua edizione degli *Acarnesi* ed è possibile visionarlo qui di seguito.<sup>1</sup> Restano incerti i rapporti di C con Vp3 e Vp2: in virtù della sua stretta similarità con Vp3 per *Acarnesi* e *Vespe* e con Vp2 per *Uccelli*, *Pace* e *Lisistrata*, esso è talvolta considerato copia dell'uno o dell'altro, a seconda delle commedie;<sup>2</sup> per quanto riguarda gli *Acarnesi*, l'ipotesi che C sia apografo di Vp3 è esclusa da Cary e, più recentemente, da Olson.<sup>3</sup> Qualche riserva può essere adottata riguardo alla collocazione stemmatica di B, in quanto il suo testo e la sua colometria, derivanti certamente da Triclinio, si distinguono con evidenza rispetto a quelli di L e di Vv17, mostrando un comportamento piuttosto autonomo. B, inoltre, attinge anche alla tradizione pre-tricliniana, in particolare a Γ. La monodia compresa nei vv. 263-279 del testo degli *Acarnesi* è tramandata da tutti i dieci codici manoscritti della commedia e dall'*editio princeps* Aldina, mentre non è contenuta in alcuno dei cinque papiri che riportano solo alcuni passi dell'opera.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Cfr. OLSON 2002, p. LXXVIII.

<sup>2</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 2010, p. 417 e n. 97.

<sup>3</sup> Cfr. CARY 1907, p. 72; OLSON 2002, p. LXXXVII.

<sup>4</sup> *P.Oxy.*LXVI 4510; *P.Berol.*21 200; *P.Oxy.*VI 856; *P.Mich.inv.*5607a; *P.Berol.*21 201.



## *Ach. 263-279*

### **Monodia di Diceopoli**

#### *Introduzione*

Diceopoli, protagonista ed eroe comico degli *Acarnesi*, a fronte del rifiuto dei suoi concittadini di porre fine alla guerra che da sei anni mette a dura prova la loro vita e la loro terra, ha concluso una pace privata con gli Spartani, una tregua trentennale riservata a sé e alla sua famiglia. Mentre il Coro, formato proprio dagli abitanti del demo ateniese di Acarne, lo sta rabbiosamente cercando perché traditore, Diceopoli sta preparando i rituali che celebrano la recuperata felicità, l'auspicio di fertilità, la rinnovata libertà. Egli si appresta a celebrare la pace solennemente, come vuole la consuetudine: si aprono, così, le Dionisie Rurali. Queste, distinte dalle Grandi Dionisie anche per il luogo in cui si svolgevano, sembrerebbero aver conservato il carattere più "primitivo" dei riti connessi.<sup>1</sup> Esse sono invocate da Diceopoli in modo generico al v. 195 ὦ Διονύσια e più precisamente ai vv. 202 e 250 come τὰ κατ' ἀγρὸς Διονύσια.

La sacralità del momento è aperta dall'invito a far silenzio del v. 237 εὐφημεῖτε εὐφημεῖτε, pronunciato *extra metrum* da Diceopoli, che si ripete identico al v. 241.<sup>2</sup> Ad esso segue la preparazione della falloforia, che prevede la presenza della canefora (la figlia di Diceopoli) in testa alla processione (v. 242), di due servi che portano il fallo (v. 243; v. 259 σφῶν) e infine di Diceopoli (v. 261 ἐγὼ δ' ἀκολυθῶν) che intona un φαλλικόν (v. 261).<sup>3</sup>

Il canto, infatti, celebra direttamente Fales, invocandolo tre volte e invitandolo a compiere un'epifania per festeggiare la tregua trentennale conclusa dal protagonista per sé e per la sua famiglia. La gioia della pace finalmente riconquistata deve essere celebrata con un rituale che prevede baldoria, vino, sesso, auspici di prosperità, libertà, spensieratezza, dopo ben sei anni di guerra durante i quali tutto ciò è stato impossibile. Il canto eseguito da Diceopoli rispecchia, come vero e proprio "genere intercalare", qui una

---

<sup>1</sup> Cfr. RECKFORD 2010, p. 457. Per una ricostruzione delle Dionisie Rurali secondo le fonti antiche cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996, pp. 58-77. Per le notizie sulle Dionisie di altre città cfr. COLE 1993.

<sup>2</sup> La ripetizione delle parole, qui come anche per Φαλλῆς Φαλλῆς nella monodia (vv. 271 e 276), è tipica del linguaggio rituale: cfr. OLSON 2002, p. 140; BIERL 2009, p. 321 e n. 138. Sulle ricorrenze di εὐφημία / εὐφημεῖν nelle commedie di Aristofane cfr. BRAVI 2015.

<sup>3</sup> La moglie di Diceopoli è invitata ad assistere alla processione dal tetto (v. 262).

tipologia di inno in realtà tradizionalmente corale;<sup>4</sup> nell'economia della commedia però, così come la pace è stretta dal singolo e non dalla città, anche la festa è privata, la processione si svolge "in miniatura" (vi partecipano solo Diceopoli, sua figlia e i servi) e il canto è necessariamente monodico, giacché l'unico a poter festeggiare le Dionisie Rurali è Diceopoli. Si può parlare, dunque, di una trasposizione in forma monodica di un tipo di canto normalmente corale, le cui altre caratteristiche, come si vedrà, sono tutte mantenute intatte.<sup>5</sup>

Il φαλλικόν è parte integrante della processione delle Dionisie Rurali, di cui questa scena aristofanea è preziosa testimonianza. Nel rituale prevale la celebrazione di Fales, ma quest'ultimo è indiscutibilmente connesso a Dioniso:<sup>6</sup> la catartica espressione della gioia di Diceopoli per la pace prevede, infatti, l'evidente binomio sesso-ubriachezza.

Che si tratti di un brano lirico è confermato da più elementi, interni ed esterni al testo stesso: 1) è lo stesso Diceopoli a introdurre il proprio canto pochi versi prima di eseguirlo: appena terminate le disposizioni rivolte alla figlia e ai servi perché compongano la processione per le sue personali Dionisie Rurali, Diceopoli afferma ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν (v. 261); 2) metricamente, la monodia si presenta come un sistema ἐξ ὁμοίων (secondo la terminologia di Efestione: cfr. Heph. pp. 65, 70 Consbruch) in cui si alternano trimetri, dimetri e un monometro; 3) il testo stesso della monodia contiene un'indicazione performativa autoreferenziale: v. 267 ἄσμενος; 4) lo *Schol. vet.* 263a (cfr. più avanti) avverte il lettore che inizia un μέλος.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

263 Φαλῆς ἑταῖρε Βακχίου  
264 ξύγκωμε νυκτοπεριπλάνη-  
265 <sup>3</sup> τε μοιχὲ παιδεραστά,

<sup>4</sup> Prendo in prestito la definizione di "genere intercalare" da LOMIENTO 2007a, che a sua volta fa riferimento a BACHTIN 1979, p. 129 sgg.

<sup>5</sup> Non sappiamo se Diceopoli e i partecipanti alla sua processione privata indossassero particolari accessori, in linea con il travestitismo rituale legato al culto di Dioniso (cfr. *PMG* 851). Come precisa Bierl, nel nostro caso «there is no reference to the ὄψις, since this is perfectly plain to the spectator. One cannot, then, entirely exclude the possibility that Dikaiopolis and his assistants wore a particular type of costume or equally that the carrier of the phallus had makeup on his face» (BIERL 2009, p. 319).

<sup>6</sup> Per una trattazione del rapporto "rituale" tra Dioniso e le processioni falliche cfr. RECKFORD 2010, pp. 457-460. Anche lo *Schol. vet.Tr.* 263b, dopo aver spiegato la correttezza della forma perispomena Φαλῆς, prosegue illustrando il rapporto Fales-Dioniso: οὕτως καὶ ὁ κωμικὸς ἐκεῖθεν λαβὼν τὰς ἀφορμὰς Διονύσω Φαλῆν ἑταῖρον εἶναί φησιν. ἀκόλουθα γὰρ Διονυσιακῶ ποτῶ τὰ ἀφροδίσια. μαρτυρεῖ δὲ ἡμῖν καὶ Εὐριπίδης: / "ὁ δ' ἠδονῆ δούς εἰς τε βακχεῖον πεσὼν / <ἔσπειρεν ἡμῖν παῖδα>". EILh.



- 266 ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον εἰς  
 267 τὸν δῆμον ἐλθῶν ἄσμενος,  
 268 <sup>6</sup> σπονδὰς ποιησάμενος ἐμου-  
 269 τῷ. πραγμάτων τε καὶ μαχῶν  
 270 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.  
 271 <sup>9</sup> πολλῶ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὃ Φαλῆς Φαλῆς,  
 272 κλέπτουσιν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον  
 273 τὴν Στρυμοδώρου Θραῖτταν ἐκ τοῦ φελλέως  
 274 <sup>12</sup> μέσην λαβόντ' ἄρανα κατα-  
 275 βαλόντα καταγιγαρτίσαι.  
 276 Φαλῆς Φαλῆς,  
 277 <sup>15</sup> ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης  
 278 ἔωθεν εἰρήνης ροφήσεις τρύβλιον·  
 279 ἢ δ' ἀσπίς ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.

[RAEΓVp3CVp2HLVv17BAld] **263** spatium inter ἔταῖρε et Βακχείου ponit Vp3  
**263-264** ζύγκωμε | AEG coniung. B ut vid. **264-265** νηκτοπεριπλάνητε –  
 παιδεραστά | AEG ζύγκωμε – νηκτοπεριπλάνητε | H **266** προσεῖπον | AEG  
**266-267** εἰς – ἄσμενος | AEG **268-269** τε | AEG **269-270** καὶ – ἀπαλλαγείς  
 | AEG coniung. Vp2 **271** Φαλῆς (prior) | Vp3C **271-272** Φαλῆς (alterum)  
 – ὑληφόρον | Vp3C **274** αἶρανα | R κάτω | AG **274-275** καταβαλόντα  
 καταγιγαρτίσαι R **274-276** coniung Vp2 **275** ὃ | LBAld λαβόντα  
 καταγιγαρτίσαι | AG **276** ὃ Φαλῆς Φαλῆς | RAEΓVp3C

**263** Φαλλῆς C Βακχίου Scaliger : Βακχείου codd. **264** νηκτο- H **266**  
 ἔτι Γ<sup>ac</sup>E ἐς Vp3Vp2HVv17BAld **271** ἐστὶν HLVv17BAld **272** ὑλοφόρον  
 R **273** Θραῖτταν AG<sup>ac</sup> **274** αἶρανα R ἄρανα C κάτω λαβόντα AG, cfr.  
 κάτ\*\*α\*όντα E<sup>ac</sup> **275** καταγιγαρτίσαι R καταγιγαρτίσ' (ὃ) Vp2HLVv17BAld  
 καταγιγαρτᾶν Suid. **276** Φάλῆς Φάλῆς Brunck : ὃ Φαλῆς Φαλῆς codd. **277**  
 κραιπάλας Vp3C κρεπάλης Vp2HVv17 **279** κρεμασθήσεται R

- Fales, amico di Bacco,  
 compagno di baldoria, vagabondo notturno,  
 265 adultero, seduttore di ragazzi,  
 dopo sei anni io ti chiamo  
 nel mio demo, andandomene cantando  
 dopo aver concluso la tregua per me,  
 dagli affari e dalle battaglie  
 270 e dai Lamachi finalmente libero.  
 Ed è ancor più dolce, o Fales Fales,  
 avendo sorpreso una fiorente boscaiola,

Tratta di Strimodoro, a rubare,  
presala in mezzo, alzatala da terra  
275 e buttatala giù, snocciolarla.  
Fales Fales,  
se verrai a bere con noi, dall'ebbrezza  
domattina tracannerai la coppa della pace.  
Lo scudo, invece, se ne resterà appeso sul focolare.

|     |                              |                  |
|-----|------------------------------|------------------|
| 263 | υ-υ-υ-υ-                     | 2ia              |
| 264 | --υ-υ-υ-υ-                   | 2ia              |
| 265 | <sup>3</sup> υ-υ-υ-υ-υ    H  | 2ia <sup>^</sup> |
| 266 | --υ-υ-υ-                     | 2ia              |
| 267 | ---υ-υ-υ-                    | 2ia              |
| 268 | <sup>6</sup> --υ-υ-υ-υ-      | 2ia              |
| 269 | ---υ-υ-υ-                    | 2ia              |
| 270 | --υ-υ-υ-                     | 2ia              |
| 271 | <sup>9</sup> --υ-υ-υ-υ-υ-υ-  | 3ia              |
| 272 | ---υ-υ-υ-υ-υ-                | 3ia              |
| 273 | ---υ-υ-υ-υ-υ-                | 3ia              |
| 274 | <sup>12</sup> υ-υ-υ-υ-υ-υ    | 2ia              |
| 275 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-                 | 2ia              |
| 276 | υ-υ-                         | ia               |
| 277 | <sup>15</sup> υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | 3ia              |
| 278 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-               | 3ia              |
| 279 | --υ-υ-υ-υ-υ-υ-               | 3ia              |

*Colometria e scolî metrici*

Per questa commedia si dispone degli scolî metrici risalenti per tradizione ad Eliodoro; gli scolî tricliniani affrontano, nel caso in esame, solo questioni di carattere esegetico.

Gli scolî metrici descrivono molto chiaramente la sistemazione colometrica del testo della monodia, pur in modo non integrale: essi, infatti, si esprimono soltanto relativamente ai *cola* più brevi, cioè per la sezione iniziale in dimetri (vv. 263-270, *c.* 1-8) e per i tre versi composti da due dimetri e un monometro (vv. 274-276, *c.* 12-14), tralasciando i trimetri.

vet **Schol. 263a.** (ad vv. 263-70) Φαλῆς ἑταῖρε : διπλῆ καὶ μέλος, οὗ ἡγεῖται περίοδος.<sup>7</sup> ἢ περικοπὴ κώλων ἰζ' τοῦ ὑποκριτοῦ, ἧς πρῶτα μὲν εἰσιν ἡ' ἐν εἰσθέσει ἰαμβικὰ δίμετρα, ἀκατάληκτα μὲν β', τὸ δὲ γ' καταληκτικόν, τὰ δ' ἄλλα ε' ἀκατάληκτα. ΕΓ

La διπλῆ segnala che al v. 263 avviene un cambiamento di modalità esecutiva, possibile anche all'interno dello stesso ritmo. Infatti, pur restando fermo l'uso dei giambi, qui si passa dai *trimetri recitati* da Diceopoli ai *dimetri cantati* dallo stesso. Il cambiamento a livello di *performance* è esplicitato dallo scolio attraverso la dicitura μέλος.

Ciò che segue nello scolio è di problematica interpretazione. Dopo l'indicazione διπλῆ καὶ μέλος, i codici proseguono con οὗ ἡγεῖται περίοδος, che Holwerda, invece, emenda in ὃ β' ἡγεῖται παρόδω.<sup>8</sup> La monodia di Diceopoli precede la “seconda parodo” se si intende come tale il breve intervento in dimetri trocaici e cretici dei vv. 280-284 con il quale il Coro fa la sua “seconda apparizione”; in realtà, il Coro è ancora nell'orchestra, solo nascosto agli occhi di Diceopoli che è impegnato nei rituali.

L'emendazione di Holwerda, seguita da Wilson,<sup>9</sup> è motivatamente necessaria? Rispettando, in alternativa, il testo riportato dai codici, come interpretare l'espressione μέλος, οὗ ἡγεῖται περίοδος?

Thiemann sembra far intendere che il μέλος di Diceopoli sia preceduto da una περίοδος di quattro trimetri giambici, integrando il testo dello scolio proprio con questa indicazione:

**Schol. 263-280.** διπλῆ καὶ μέλος, οὗ ἡγεῖται περίοδος (δ' ἰάμβων τριμέτρων), κτλ.<sup>10</sup>

I quattro trimetri giambici che precedono la monodia, però, fanno parte di un intervento recitato di Diceopoli molto più ampio (vv. 247-262) e non si comprende perché essi si debbano differenziare dal resto. Soprattutto, il termine tecnico περίοδος, per quanto utilizzato in più accezioni, nella teoria metrica antica non indica mai una sezione in recitazione, il che rende inaccettabile la posizione di Thiemann.

Accantonata questa interpretazione, resta da intendere il testo dello scolio in questo modo: “μέλος, a cui è a capo una περίοδος”. Ciò impone due considerazioni: 1) che il μέλος è quanto meno bipartito (e la prima parte è una περίοδος), se non pluripartito; 2) bisogna definire il significato di περίοδος.

<sup>7</sup> Così secondo i codici, ma cfr. n. 8-9.

<sup>8</sup> Cfr. HOLWERDA 1964, p. 138.

<sup>9</sup> Cfr. WILSON 1975, p. 45. Anche White (1912, p. 34) parla di “seconda parodo”, attribuendo senza ragione tale definizione allo stesso Eliodoro.

<sup>10</sup> THIEMANN 1869, p. 17.

A seconda dei casi, in Eliodoro il termine *περίοδος* indica:<sup>11</sup> 1) ciascuna strofe di una composizione monostrofica, o anche le strofi in responsione a distanza; 2) sezioni di composizioni *κατὰ περικοπήν ἀνομοιομερῆ* (del tipo A B ...); 3) sezioni *ἀπολελυμένα*; 4) sezioni *ἐξ ὁμοίων*.<sup>12</sup>

White, in virtù della seconda accezione di *περίοδος*, fa intendere che Eliodoro considerasse in qualche modo unite la monodia e la cosiddetta “seconda parodo” (vv. 280-284), come due parti di un’unica pericope,<sup>13</sup> ma non si comprende il senso di una tale unione. Lo scolio, oltretutto, è chiaro: la pericope è formata solo dai 17 *cola* dell’attore.

Nello scolio, Eliodoro parla di *un solo μέλος*, cioè la monodia, che avrebbe una *περίοδος* al suo inizio. Come ricercare, dunque, una *περίοδος* in questo canto? A tal proposito si rivela illuminante l’esempio dello scolio eliodoreo ad *Ach.* 971a. Qui Eliodoro considera *περίοδοι* due parti di una stessa strofe composta in cretici, parti che si distinguono tra loro solo per la lunghezza dei *cola* (*Ach.* 971-975 = 986-989 e 976-985 = 990-999).<sup>14</sup> Ora, pur senza responsione, analoga situazione si ha per la monodia di Diceopoli: ologiambica, ma composta da sezioni di lunghezze differenti (dimetri, trimetri, un monometro). La *περίοδος* di cui Eliodoro parla relativamente al canto di Diceopoli, allora, potrebbe essere proprio quella che lo scolio descrive, cioè i vv. 263-270 (c. 1-8), una sezione in dimetri giambici posta all’inizio della monodia. La prova di ciò è che, subito dopo, Eliodoro spiega che l’intero brano è composto di 17 *cola* dell’attore: *ἡ περικοπή κώλων ἰζ’ τοῦ ὑποκριτοῦ*, dove “pericope” è l’unione di più parti diverse tra loro (*περίοδοι*), in questo caso per lunghezza.<sup>15</sup>

In sintesi, secondo questo scolio la *περίοδος* è la sezione di 8 *cola* che è all’inizio della monodia, vv. 263-270, in dimetri giambici; la *περικοπή* è l’unione di questa *περίοδος* con le altre parti (altre *περίοδοι*) della monodia, vale a dire che la *περικοπή* è l’intero canto, composto in tutto da 17 *cola*. Ciò spiega anche il senso dello scolio di per sé, che, pur riconoscendo un canto (*διπλῆ καὶ μέλος*) intero e ben definito, si limita a descriverne i primi 8 *cola*, perché vuole evidenziarne solo la *περίοδος* iniziale, ben compatta ed evidente

---

<sup>11</sup> Si fa riferimento allo studio di PACE 2002. Sulla *περίοδος* cfr. anche la relativa voce curata da Liana Lomiento in *EAGLL*.

<sup>12</sup> Eliodoro non usa mai l’espressione *ἐξ ὁμοίων*, che appartiene, invece, ad Efestione (p. 65 Consbruch), ma usa indicazioni come *περίοδος πατωνική* (*Eq.* 382-388), *ἀναπαιστική* (*Eq.* 824; *Pax* 82; 765), *κώλων τροχαϊκῶν* (*Eq.* 284).

<sup>13</sup> Cfr. WHITE 1912, p. 34.

<sup>14</sup> Con l’eccezione dell’ultimo verso, che è un tetrametro trocaico catalettico. Cfr. PACE 2002, p. 35.

<sup>15</sup> Si tratta di ciò che Efestione descriverebbe, in realtà, come *σύστημα ἐξ ὁμοίων*, ma, come si è visto (cfr. n. 12), Eliodoro usa una terminologia diversa.

per mezzo dei dimetri giambici. Non c'è motivo, dunque, di emendare il testo tramandato dai codici.<sup>16</sup>

La sezione lirica che si apre dopo la διπλή è composta da 17 *cola*. Di questi, i primi 8 sono dimetri giambici disposti su R ἐν εἰσθέσει (concordemente agli scolî antichi), cioè in rientranza rispetto alla lunghezza “standard” dei trimetri giambici, segnando uno stacco performativo visibile anche graficamente sulla pagina.<sup>17</sup> Tutti questi dimetri giambici sono acataletti, con l’eccezione del secondo, che è cataletto.

La situazione colometrica descritta dallo scolio è dunque la seguente:

|     |              |                            |                  |
|-----|--------------|----------------------------|------------------|
|     |              | Φαλῆς ἑταῖρε Βακχίου       |                  |
|     |              | ξύγκωμε νυκτοπεριπλάνη-    |                  |
| 265 | <sup>3</sup> | τε μοιχὲ παιδεραστά,       |                  |
|     |              | ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον εἰς |                  |
|     |              | τὸν δῆμον ἐλθῶν ἄσμενος    |                  |
|     | <sup>6</sup> | σπονδὰς ποιησάμενος ἔμαυ-  |                  |
|     |              | τῷ. πραγμάτων τε καὶ μαχῶν |                  |
| 270 |              | καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.    |                  |
|     |              | υ-υ-υ-υ-                   | 2ia              |
|     |              | --υ-υ-υ-υ-                 | 2ia              |
| 265 | <sup>3</sup> | υ-υ-υ-υ-υ    <sup>H</sup>  | 2ia <sup>^</sup> |
|     |              | --υ-υ-υ-υ-                 | 2ia              |
|     |              | --υ-υ-υ-υ-                 | 2ia              |
|     | <sup>6</sup> | --υ-υ-υ-υ-                 | 2ia              |
|     |              | --υ-υ-υ-υ-                 | 2ia              |
| 270 |              | --υ-υ-υ-υ-                 | 2ia              |

Questa disposizione dei dimetri giambici è rispettata da tutti i codici, tranne che da A, Γ ed E (Βακχείου, presente in tutti i testimoni, è corretto *metri causa*

<sup>16</sup> Nella forma in cui lo leggiamo, il testo dello scolio è funzionante. Tutt'al più si può ipotizzare che nel corso della tradizione si sia persa la specificazione di περίοδος, cioè un'espressione del tipo ἠ' ἰαμβικὰ δίμετρα o *sim.* (Sommerstein *per litteram*).

<sup>17</sup> Si suole ricondurre la modalità editoriale del sistema di εἰσθεσις ed ἔκθεσις ad Eliodoro, ma il medesimo sistema di margini è attesto già in papiri anteriori al I sec. a.C. (cfr. QUESTA 1974, pp. 69-70). Non si può dimenticare, poi, la cura degli studiosi alessandrini nel cercare di fornire, sulla pagina scritta, tutta una serie di indicazioni che, per chi leggesse il testo, erano utili a immaginare l'articolazione della scena “concreta”: «servendosi sia di aggetti (ἐκθέσεις) e rientri (εἰσθέσεις) sia di segni quali la *diple*, l'asterisco, la coronide e la *paragraphos*, essi tentarono di riprodurre, attraverso l'immobilità del segno scrittore, una serie di informazioni (come il passaggio dal recitato al cantato, il cambio di interlocutore o la fine di una coppia strofica) che lo spettatore antico recepiva direttamente dalla performance, ma che il lettore di testi letterari rischiava di perdere» (GALVANI 2010, p. 562).

da Scaliger; in questa sede viene accolta l'emendazione senza specificare ogni volta la lezione dei codici).

Prima di guardare come questi ultimi tre manoscritti riportino il passo in questione, è opportuno segnalare che H si differenzia per il fatto di disporre su una stessa riga ξύγκωμε νηκτοπεριπλάνητε (vv. 264-265), laddove invece gli altri presentano la sinafia νηκτοπεριπλάνη- / τε. Seguendo H si ha un inopportuno dimetro giambico ipercataletto, che incide sul ritmo anche del successivo *colon*, che diventerebbe trocaico. Si tratta evidentemente di un errore del copista, che, dopo averla memorizzata, deve aver istintivamente copiato la parola νηκτοπεριπλάνητε in forma integra su uno stesso rigo.<sup>18</sup> Dunque è possibile affermare che anche H, in realtà, sanato nel c. 2, è riconducibile alla stessa colometria degli scolî, di R e degli altri codici.

A, E e Γ, invece, presentano i versi 263-270 in questo modo:

Φαλῆς ἑταῖρε Βακχίου ξύγκωμε  
νηκτοπεριπλάνητε μοιχὲ παιδεραστά,  
ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον  
εἰς τὸν δῆμον ἔλθῶν ἄσμενος  
σπονδὰς ποιησάμενος ἑμαυτῷ. πραγμάτων τε  
καὶ μαχῶν καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.

I tre manoscritti in questione hanno una colometria errata, derivante da una disposizione del testo su colonne, situazione che ha favorito errori di lettura e di trascrizione: è evidente, infatti, che si sia fatta confusione tra le parole finali e iniziali di versi collocati tra loro in modo lineare. Oltretutto, la colometria di A, E e Γ restituisce, così, un assetto metrico piuttosto confuso e complesso, del tutto incoerente con la semplicità giambica di questo canto, che, come si vedrà, fa parte di una certa tradizione di canti fallici popolari che si distinguevano per la loro incisiva regolarità ritmica.

Dopo aver descritto i vv. 263-270 (c. 1-8), gli scolî passano a trattare direttamente dei vv. 274-276 (c. 12-14), sorvolando sui tre trimetri giambici dei vv. 271-273 (c. 9-11) sui quali, tra l'altro, tutti i manoscritti concordano.

vet **Schol. 274.** (ad vv. 274-6) μέσην λαβόντ' ἄραντα : ἐν εἰσθέσει κῶλα τρία ἰσάριθμα, ὧν τὰ β' ἰαμβικὰ δίμετρα, τὸ δὲ ἐν μονόμετρον. ΕΓ<sup>3</sup>

<sup>18</sup> La tendenza a far coincidere la fine del *colon* con la fine di parola è una tipologia di errore piuttosto comune nelle tradizioni manoscritte: cfr., ad es., il comportamento dei codici per S. OT 1094 in GIANNACHI 2009, pp. 89-90, e quello per E. Rh. 259 in PACE 2001, pp. 29-30. Per una rassegna di errori colometrici comuni cfr. la bibliografia indicata a p. 35 n. 3.

Lo scolio informa che, dopo i tre trimetri dei vv. 271-273 (c. 9-11) evidentemente in sporgenza rispetto ai dimetri (cioè nella posizione “standard” dei trimetri giambici), ci sono di nuovo in rientranza tre *cola* isoritmici, di cui due dimetri giambici e un monometro (c. 12-14).<sup>19</sup>

L’indicazione di isoritmia fornita dallo scolio è tutt’altro che trascurabile, ai fini della ricostruzione della colometria del testo. Il manoscritto Ravennate, infatti, presenta una situazione diversa da tutti gli altri codici (pur con i loro errori testuali) riguardo ai c. 12-13; riguardo al c. 14, invece, quasi tutti i manoscritti entrano in contraddizione con lo scolio.

Procedendo con ordine, si illustra qui di seguito il testo così come riportato da R:

μέσῃν λαβόντ’ αἶραντα ~~καταγυαρτίσαι~~  
καταβαλόντα καταγυαρτήσαι  
ὦ Φαλῆς Φαλῆς

Nel primo di questi tre *cola* R presenta un “pentimento” del copista: sul manoscritto, dopo αἶραντα (da correggere in ἄραντα) si legge, cassato, καταγυαρτίσαι.<sup>20</sup> Il copista deve aver letto dal suo antigrafo memorizzando una parola presente nel verso successivo e averla trascritta a termine del v. 274. Accortosi dell’errore, egli ha tracciato una linea sulla parola e, andando a capo, ha continuato a copiare il testo del suo modello, scrivendo però καταγυαρτήσαι. La forma corretta è comunque quella con iota, presente già nel “pentimento” e riportata anche da quasi tutti gli altri testimoni. Tuttavia, se si accetta per buona la colometria restituita da R per questi versi (con l’emendazione ἄραντα), non si ottiene affatto una sezione isoritmica come vorrebbe lo scolio, ma una sequenza di 2ia<sub>Λ</sub>, 2tr hypercat, tr hypercat (*hypodo*):

|              |                               |
|--------------|-------------------------------|
| υ-υ-υ-υ-υ    | 2ia <sub>Λ</sub>              |
| υυυ-υυυυ---- | 2tr hypercat                  |
| -υ-υ-υ-      | tr hypercat ( <i>hypodo</i> ) |

<sup>19</sup> Su R sono trascritti in rientranza solo i c. 1-8.

<sup>20</sup> Il termine “pentimento” è mutuato dal lessico della storia dell’arte da Luigi Bravi, in particolare in riferimento a due illuminanti esempi contenuti nei *Cavalieri*, in cui il testo è trascritto in questo modo: vv. 1113-1114 ὄσπερ| περ; 1116-1117 χαίρεις | ρεις. Negli *Acarnesi* vi sono almeno sette casi (vv. 274, 338, 569, 699, 853, 1037, 1168), per la maggior parte dei quali il “pentimento” serve a riprodurre correttamente la colometria testimoniata dagli scoli eliodorei, per uno resta un errore di poco conto e per un altro la colometria resta più fortemente corrotta, dimostrando che nella tradizione precedente a R doveva essersi verificato già qualche incidente. Cfr. BRAVI 2007, p. 133.

Soffermandoci ancora soltanto sui primi due *cola* di questo breve passaggio, il ritmo giambico può venire ristabilito se la preposizione *κατα-* di *καταβαλόντα* venisse trasposta accanto ad *ἄρανα*, ponendosi dunque in sinafia con il resto della parola e del verso seguente:

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| μέσην λαβόντ' ἄρανα κατα- | 2ia |
| βαλόντα καταγιγαρτίσαι    | 2ia |

Questa soluzione sembra essere legittima. Essa restituisce l'assetto giambico richiesto dal canto ed è anche confermata da tutti gli altri codici, persino da quelli (ΑΓ) che erroneamente riportano la lezione *κάτω* in luogo di *κατα-*.<sup>21</sup>

Un problema piuttosto dibattuto è quello relativo all'espressione  $\tilde{\omega}$  Φαλῆς Φαλῆς, riportato in questa forma provvista di  $\tilde{\omega}$  iniziale da *tutti* i manoscritti. Se si considera l'intera espressione come unico *colon*, come fanno RAΕΓVp3C, il trocheo ipercataletto che si ottiene entra in contrasto con l'assetto ologiambico della monodia. Se si espunge  $\tilde{\omega}$ , invece, si ottiene un monometro giambico, così come richiesto dallo scolio.

I codici tricliniani HLB e l'Aldina, volendo conservare la lezione  $\tilde{\omega}$  Φαλῆς Φαλῆς, intervengono sul *c.* 13 elidendo *καταγιγαρτίσ(αι)* e ponendovi accanto l'interiezione  $\tilde{\omega}$ , ottenendo comunque una sequenza di *2ia* (*c.* 13) e *ia* (*c.* 14); tale duplice correzione non è però necessaria, come si vedrà.

Il fatto che tutti i codici riportino la stessa lezione provvista di  $\tilde{\omega}$  potrebbe indurre a una certa cautela nell'intervento sul testo; ma se si accetta come giusta la descrizione metrica fornita dallo scolio, dovremmo invece procedere all'espunzione, restituendo il monometro giambico che è in accordo con l'assetto ologiambico della monodia.<sup>22</sup> L'interiezione  $\tilde{\omega}$  potrebbe essere stata trascritta perché il copista aveva ancora nella memoria l'espressione simile  $\tilde{\omega}$  Φαλῆς Φαλῆς del v. 271, un errore in cui si può incorrere molto facilmente. Dunque è legittimo intervenire sul testo ed espungere  $\tilde{\omega}$ . In questo modo,

<sup>21</sup> La lezione di questi tre manoscritti è errata nel suo complesso: essi riportano *κάτω λαβόντα* "prendendola da sotto, da terra", ma il testo smentisce questo significato. La contadina che Diceopoli intende violentare è immaginata essere trattata come durante una lotta ginnica: sorpresa mentre ruba, si intende sollevare la schiava dal mezzo (*μέσην λαβόντ' ἄρανα*), rovesciarla a terra (*καταβαλόντα*) e poi violentarla. Come si vede, non avrebbe senso, dopo aver sollevato la ragazza, "prenderla da terra". L'errore certamente risente anche della forma *λαβόντ'* appena precedente e di un'evidente assonanza.

<sup>22</sup> Tutti gli editori moderni, ad eccezione di Zimmermann (1987, p. 2) espungono  $\tilde{\omega}$ . Zimmermann, che considera il v. 276 (*c.* 14) un ipodocmio mantenendo il testo  $\tilde{\omega}$  Φαλῆς Φαλῆς, giustifica la propria scelta con due motivazioni: 1) l'ipodocmio è attestato in contesti giambici e trocaici sia nella lirica che nel dramma; 2) l'invocazione  $\tilde{\omega}$  Φαλῆς Φαλῆς potrebbe considerarsi come ciò che segue la cesura efemimere in un *3ia* (es. v. 271 *πολλῶ γάρ ἐσθ' ἦδιον*, |  $\tilde{\omega}$  Φαλῆς Φαλῆς, ---υ---υ | -υ-υ-).



l'omogeneità ritmica dei tre versi è restituita: due dimetri giambici, un monometro giambico.

I vv. 277-279 (c. 15-17) sono ordinati come tre trimetri giambici da tutti i codici (con le necessarie piccole emendazioni in RVp3CH: cfr. apparato critico).

### *Analisi del canto*

La monodia, nella sua strutturale alternanza di dimetri e trimetri (come si è detto, si tratta di un sistema ἐξ ὁμοίων), può essere divisa in tre sezioni tematiche:

#### **vv. 263-270 (c. 1-8)**

La prima parte del φαλλικόν è in dimetri giambici e contiene la prima invocazione a Fales.<sup>23</sup> Al suo interno sono individuabili due momenti: vv. 263-265 aretologia, secondo la più comune tipologia di inno cletico; vv. 266-270 individuazione dell'evento e del momento in cui innalza l'inno (fine della guerra, processione per celebrare la tregua privata). Queste due parti, benché metricamente omogenee grazie ai ripetuti dimetri giambici, sono ritmicamente separate dalla pausa provocata dalla catalessi e sottolineata da *brevis in longo* e iato alla fine del c. 3.

#### **vv. 271-275 (c. 9-13)**

Seconda invocazione a Fales ed evocazione di un aneddoto di una vita contadina disinibita. Viene celebrato il sesso, attraverso il racconto iperbolico, con termini appartenenti al lessico ginnico della lotta, di una violenza sessuale: la ragazza sorpresa a rubare viene alzata da terra, buttata giù e poi violentata. L'espressione μέσον λαμβάνω indica, tecnicamente, "afferrare alla cintola"; con un uso metaforico, «il *lusus* amoroso che ne consegue è ritmato sulle fasi di un incontro di lotta: presa in vita, sollevamento, atterramento»,<sup>24</sup> e tale è la situazione descritta in questi versi aristofanei. καταβάλλω è una *vox propria* della lotta in generale e del pancrazio in particolare: essa è usata per indicare l'atterramento dell'avversario in seguito a specifiche mosse (ὑπτιασμός, ἀκροχειρισμός,

---

<sup>23</sup> Ai vv. 263, 271 e 276 nei codici si legge sempre Φαλῆς. È lo stesso *Schol. vet.Tr.* 263b a segnalare la lezione perispomena (περισπωμένως δὲ τὸ "Φαλῆς" ἀναγνωστέον, ὡς Ἑρμῆς, οὕτως δὲ Ἀττικοί. παρὰ Δωριεῦσι δὲ βαρυτόνως. κτλ.), che è conservabile. Olson (2002, p. 18) mette a testo Φάλης in tutti e tre i versi (per il v. 276 segnala in apparato che tale lezione proviene da Brunck).

<sup>24</sup> CAMPAGNER 2001, p. 226.

ἀποπτερνίζειν, etc.), che di nuovo trovano un parallelo nella scena descritta da Diceopoli.<sup>25</sup> È significativo che la fanciulla di cui si vuole abusare sia sì, l'espressione della liberazione totale degli istinti, ma anche la metafora della riappropriazione del benessere contadino: la ragazza è ὄρική "in fiore", "matura", come il frutto di un raccolto; il suo nome è Θραῖττα, un nome comune per le schiave provenienti soprattutto dalla Tracia ed è identificata come appartenente a Strimodoro,<sup>26</sup> il cui nome richiama il fiume Strimone, tra Macedonia e Tracia, che attraversa una zona di particolare ricchezza.<sup>27</sup>

Anche il verbo usato per la violenza sessuale è indicativo: καταγυαρτίζω, *hapax* aristofaneo, rimanda a γίγαρτον "nocciolo" di uva o oliva. Lo *Schol. vet. 275a* glossa il verbo con καταθλίβω, che vuol dire "premere, spremere", e in tal senso viene interpretato, pur riconoscendo la metafora oscena, da Taillardat («pressurer le raisin pour en faire du marc»)<sup>28</sup> Henderson, invece, non ritiene plausibile la glossa dello scoliasta e precisa che γίγαρτον «grape-stone (of unripe grapes), refers to virginity (and youthfulness), as in *PLond. med. 1821*»,<sup>29</sup> per cui il verbo non verrebbe a significare "spremere" ma "denocciolare", con un significato metaforico sessuale più vicino a quello di "deflorare", "violentare", che si intuisce dal testo.

La parte che contiene questo racconto è in trimetri giambici, i quali consentono un'articolazione più ampia del fraseggio musicale e sono forse più idonei a veicolare una narrazione (comunque lirica). Il ritmo si movimenta quando dai trimetri si passa ai dimetri, in una sorta di "stretta" finale del racconto: molto mimeticamente, i dimetri affrettano la descrizione eccitata della violenza e presentano molte soluzioni e assonanze.

#### **vv. 276-279 (c. 14-17)**

Richiesta dell'epifania del dio e invito a partecipare alla bevuta che festeggia la pace (indicativa l'immagine finale dello scudo che resta appeso, inutilizzato, sul focolare). Anch'essa in trimetri giambici, questa sezione (tecnicamente una εὐχή) è però aperta da un monometro (c. 14). Il monometro giambico accompagna la terza invocazione a Fales, rispettando una sorta di principio interno per cui l'apostrofe al dio apre ciascuna delle tre sezioni del φαλλικόν. L'immagine dello scudo riposto, simbolo della tregua,<sup>30</sup> è collocata

<sup>25</sup> Cfr. CAMPAGNER 2001, pp. 177-178.

<sup>26</sup> Come mi fa notare Sommerstein *per litteram*, dal momento che gli schiavi non hanno patronimici Strimodoro (cittadino citato anche altrove in Aristofane, cfr. *V. 233; Lys. 259*) dev'essere il padrone della schiava di nome Tratta. Cfr. anche HOLDEN 1902, p. 79.

<sup>27</sup> Cfr. OLSON 2002, pp. 150-151.

<sup>28</sup> TAILLARDAT 1965, p. 100.

<sup>29</sup> HENDERSON 1991, p. 166 e n. 71.

<sup>30</sup> Scudi "deposti a terra", pronti per essere utilizzati per la guerra imminente, sono quelli descritti da Alceo nel fr. 140, 11-12 Voigt [...] κό- / υλάι τε κατ ἄσπιδες βεβλήμεναι, in cui il

a conclusione del canto ed espressa con un unico verso che viene isolato dal resto attraverso la *brevis in longo* a fine c. 16.

*Attestazioni del φαλλικόν*

Il termine φαλλικόν, che al v. 261 identifica il tipo di canto eseguito da Diceopoli, è attestato nello *Schol. ad loc.*, nel *Lexicon* di Esichio, in quello di Fozio e nell'*Onomasticon* di Polluce. Tutte queste fonti riconoscono nel φαλλικόν un canto – talvolta un tipo di danza – eseguito in onore di un fallo usato come “feticcio” durante riti dionisiaci. Esichio e Fozio attestano il carattere improvvisato (αὐτοσχέδιον) del φαλλικόν e Sommerstein<sup>31</sup> invita a notare come anche l'inno di Diceopoli sia improvvisato, dal momento che egli ha deciso di celebrare le sue Dionisie Rurali solo da pochi minuti.

vet Tr **Schol. 261.** ἄσομαι τὸ φαλλικόν : ἄσματα λέγεται φαλλικὰ τὰ ἐπὶ τῷ φαλλῷ ἄδομένα μέλη. ἔστι δὲ εἰς Διόνυσον ἢ εἰς ἄλλον καρπόν.

**Hesch. φ 120.** φαλλικά· ᾠδὴ πεποιημένη εἰς τὸν Διόνυσον, τοῦ φαλλοῦ ἀγομένου φαλλικόν· ὄρχημα τι. οἱ δὲ μέλος. ἄλλος ᾠδὴν αὐτοσχέδιον ἐπὶ τῷ φαλλῷ ἄδομένην.

**Hesch. φ 121.** <φαλλικόν>· ὄρχημα τι. οἱ δὲ μέλος. ἄλλοι ᾠδὴν αὐτοσχέδιον ἐπὶ τῷ φαλλῷ ἄδομένην.

**Phot. φ 21.** φαλλικόν ποίημα : αὐτοσχέδιον· ἐπὶ τῷ φαλλῷ ἄδομένον.

**Poll. On. IV (Δ), 100, 9** καὶ φαλλικόν ἐπὶ Διονύσῳ (ὄρχημα)

Che questo tipo di canto fosse generalmente intonato in modo particolare durante una falloforia in onore di Dioniso è testimoniato da Ateneo in più punti dei *Deipnosophisti*. Il primo riferimento utile è Ath. X 63, p. 445 AB (= Philomnest. *FGrHist* 527 F 2):

Ἀνθέας δὲ ὁ Λίνδιος, συγγενὴς δὲ εἶναι φάσκων Κλεοβούλου τοῦ σοφοῦ, ὃς φησι Φιλόμνηστος ἐν τῶν Περὶ τῶν ἐν Ρόδῳ Σμινθίων, πρεσβύτερος καὶ εὐδαίμων ἄνθρωπος εὐφυῆς τε περὶ ποίησιν ὢν, πάντα τὸν βίον ἐδιονυσίαζεν, ἐσθῆτά τε Διονυσιακὴν φορῶν καὶ πολλοὺς τρέφων συμβάκχους, ἐξῆγέ τε κῶμον αἰεὶ μεθ' ἡμέραν καὶ νύκτωρ. καὶ πρῶτος εὔρε τὴν διὰ τῶν συνθέτων ὀνομάτων ποίησιν, ἣ Ἄσωπόδωρος ὁ Φλιάσιος ὕστερον ἐχρήσατο ἐν τοῖς καταλογάδην ἰάμβοις. οὗτος δὲ καὶ κωμωιδίας ἐποίει καὶ ἄλλα πολλὰ ἐν τούτῳ τρόπῳ τῶν ποιημάτων, ἃ ἐξῆρχε τοῖς μεθ' αὐτοῦ φαλλοφοροῦσι.

---

participio di καταβάλλω è da tradurre con «“tirati giù” dalle pareti, dove gli scudi erano appesi» (PERROTTA – GENTILI 2007, p. 178).

<sup>31</sup> *Per litteram.*

Antea di Lindo, affermando di essere parente di Cleobulo il saggio, come dice Filomnesto nel suo libro sulle *Sminthia* di Rodi, essendo uomo anziano, felice e portato per la poesia, per tutta la vita celebrò Dioniso, portando abito dionisiaco e allevando molti compagni d'orge bacchiche, e sempre guidò il *kōmos* di giorno e di notte, e per primo inventò la poesia con termini composti, della quale in seguito si servì Asopodoro Flasio nei giambi per i discorsi. Costui fece, in questo tipo di composizione, anche commedie e molte altre cose che intonava ai φαλλοφόροι che erano con lui.

In questo passo si parla di Antea di Lindo, personaggio o poeta non meglio conosciuto, il quale conduceva una vita dedicata a Dioniso, dall'abbigliamento alle abitudini da comasta. Di lui Filomnesto scrisse, secondo quanto riportato da Ateneo, che per primo Antea inventò brani con termini composti. Viene riferito, poi, che il poeta Asopodoro Flasio si servì dello stesso tipo di composizione per i suoi giambi destinati al discorso e per canti che intonava ai φαλλόφοροι.

L'allusione a canti intonati durante le falloforie, preziosa di per sé, si arricchisce per il dettaglio dello stile giambico: il quadro complessivo è coerente con il φαλλικόν di Diceopoli per contesto e per forma metrica.

Ancora in Ateneo è presente una seconda importante testimonianza, questa volta di Semo di Delo (II sec. a.C.), il quale fornisce una preziosa notizia relativa a *performances* di canti assimilabili al genere del φαλλικόν (Ath. ((b) om. E) XIV 622 A-D) = *PMG* 851).

Σῆμος δ' ὁ Δῆλιος ἐν τῷ περὶ Παιάνων .... οἱ δὲ ἰθύφαλλοι, φησί, καλούμενοι προσωπεῖα μεθύοντων ἔχουσιν καὶ ἐστεφάνωνται, χειρῖδας ἀνθίνας ἔχοντες· χιτῶσι δὲ χρῶνται μεσολεύκοις καὶ περιέζωνται ταραντῖνον καλύπτον αὐτοὺς μέχρι τῶν σφυρῶν. σιγῇ δὲ διὰ τοῦ πύλωνος εἰσελθόντες, ὅταν κατὰ μέσην τὴν ὀρχήστραν γένωνται, ἐπιστρέφουσιν εἰς τὸ θέατρον λέγοντες·

- (a) ἀνάγετ', εὐρυχωρίαν  
τῷ θεῷ ποιεῖτε·  
θέλει γὰρ ὁ θεὸς ὀρθὸς ἐσφυδωμένος  
διὰ μέσου βαδίζειν.

οἱ δὲ φαλλοφόροι, φησὶν, προσωπεῖον μὲν οὐ λαμβάνουσιν, προσκόπιον δ' ἐξ ἐρπύλλου περιτιθέμενοι καὶ παιδέρωτος ἐπάνω τούτου ἐπιτίθενται στέφανον [τε] δασὺν ἴων καὶ κιττοῦ· καυνάκας τε περιβεβλημένοι παρέρχονται οἱ μὲν ἐκ παρόδου, οἱ δὲ κατὰ μέσας τὰς θύρας, βαίνοντες ἐν ῥυθμῷ καὶ λέγοντες·

- (b) σοί, Βάκχε, τάνδε Μοῦσαν ἀγλαΐζομεν,  
ἀπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει,  
καινὰν ἀπαρθέρευτον, οὗ τι ταῖς πάρος  
κεχρημέναν ὠίδαῖσιν, ἀλλ' ἀκήρατον  
κατάρχομεν τὸν ὕμνον·

εἶτα προστρέχοντες ἐτώθαζον κτλ.

Semo di Delo, nel suo libro *Sui Peani* [...] dice che i cosiddetti *ithyphalloi*, invece, indossano maschere che rappresentano ubriachi e portano corone, vestono con maniche lunghe variopinte, usano tuniche a strisce bianche e indossano un velo che li copre fino alle caviglie. Dopo essere entrati in silenzio dall'ingresso (porta), raggiungono il centro dell'orchestra, si voltano verso il pubblico e dicono:

“Avanti, ampio spazio  
fate al dio:  
il dio dritto e gonfio vuole  
marciare nel mezzo”.

Invece i φαλλοφόροι, dice, non indossano la maschera, ma avendo sul capo un berretto di serpillo e agrifoglio, sopra di quello pongono una folta corona di viole ed edera. Avvolti in un cappotto di pelliccia, vengono avanti, alcuni venendo dalla parodo, altri invece dalle porte centrali, avanzando a ritmo e dicendo:

“A te, Bacco, innalziamo questo canto,  
versando un ritmo semplice in una melodia mutevole,  
(un canto) nuovo, non adatto a una vergine,<sup>32</sup> uno che di canti precedenti  
non si è mai servito; ma incontaminato  
noi cominciamo l'inno”.

Poi, correndo, sbeffeggiano...

Semo discute di canti e danze legate a Dioniso e ai rituali a lui connessi, tra cui le falloforie. Nel contesto della descrizione dei vari gruppi soliti animare queste *performances*, Semo racconta prima degli αὐτοκάβδαλοι, “improvvisatori” i cui giambi arrivarono a identificare non solo i loro canti ma anche gli stessi *performers*; subito dopo, egli tratta degli ἰθύφαλλοι e offre un'ampia descrizione del loro abbigliamento rituale e dei loro canti; infine, Semo si sofferma sui φαλλοφόροι, i quali presentano alcune differenze rispetto agli ἰθύφαλλοι sia nel travestimento che nella *performance*, benché entrambe le categorie di celebranti cantino a Dioniso, usino metri semplici e inneggino al fallo divinizzato. Entrambi i canti eseguiti da questi due ultimi gruppi sembrano appartenere a un repertorio tradizionale e rituale, tanto da essere accolti tra i *carmina popularia* dei PMG, benché la loro *performance* si ambienta, in ambedue i casi, in teatro (cfr. p. 66).

È soprattutto il secondo canto (fr. b) a presentare importanti somiglianze con il canto di Diceopoli.<sup>33</sup> Il brano presentato da Semo come “modello” per il canto della falloforia non è individuato espressamente con il termine

---

<sup>32</sup> Un significato alternativo – e ben plausibile – mi è suggerito da Sommerstein *per litteram* e si tratta di “non defloratum”, come in *TrGF S. Hipponous* F 304.

<sup>33</sup> Cfr. anche ZIMMERMANN 1985b, p. 41.

φαλλικόν, ma risponde alle stesse caratteristiche rintracciabili nel testo aristofaneo, consentendo, e *silentio*, di ricondurre la monodia di Diceopoli a questo preciso tipo di carne popolare. Il canto dell'eroe comico, infatti, rispecchia le caratteristiche di questo tipo di canto rituale-culturale sia a livello semantico sia a livello metrico-ritmico.

Il brano ricordato da Semo è processionale, poiché, a differenza degli ἰθύφαλλοι, che entrano in silenzio e iniziano cantare solo dopo essersi posizionati nell'orchestra, i φαλλοφόροι entrano dalla parodo e delle porte centrali βαίνοντες ἐν ῥυθμῶ καὶ λέγοντες.<sup>34</sup> Il participio λέγοντες (usato anche per il primo canto) non indica che essi “parlano”, ma è un modo per introdurre il testo del canto che viene presentato: le indicazioni ritmiche, melodiche e orchestriche portano senza dubbio a una resa cantata del testo che viene fornito.<sup>35</sup> Nel caso di Aristofane, la monodia di Diceopoli si inserisce all'interno del rito processionale della falloforia privata, dunque si tratta di un canto eseguito in movimento. Quelli che Semo presenta sono φαλλικά veri e propri ed eseguiti in teatro, forse come facenti parte di rituali preliminari alle rappresentazioni drammatiche alle Dionisie di Delo,<sup>36</sup> o forse come una riproposizione di canti popolari-culturali nel contesto di spettacoli che cadevano con una certa frequenza in età alessandrina<sup>37</sup>, o ancora come parodie di cerimonie.<sup>38</sup> Il φαλλικόν di Diceopoli si delinea come un canto legato esclusivamente alle feste rurali, ma il fatto di essere inserito da Aristofane nella trama di una commedia collocherebbe anche questo φαλλικόν, a parere di Bierl, tra ritualità e teatro.<sup>39</sup>

L'autoreferenzialità, una delle caratteristiche principali dei canti rituali, è presente nel canto riportato da Semo con il verbo ἀγλαίζω, usato alla prima persona plurale, che indica l'espressione di gioia per ogni forma di celebrazione;<sup>40</sup> Diceopoli adopera, naturalmente, la prima persona singolare

---

<sup>34</sup> Che l'itifallo fosse un canto “da fermi” è messo in evidenza anche da Bruna M. Palumbo Stracca in riferimento all'inno itifallico per Demetrio Poliorcete (cfr. Ath. VI 253b-d): nel racconto fornito da Democare, fonte di Ateneo, durante il festeggiamento a Demetrio vennero incontro χοροὶ καὶ ἰθύφαλλοι μετ' ὀρχήσεως καὶ ᾠδῆς; la studiosa riferisce che «è da credere che l'espressione προσοδιακοὶ χοροὶ καὶ ἰθύφαλλοι non indichi due categorie differenti di esecutori, bensì due momenti distinti della *performance* (il canto processionale e il canto sul posto» (PALUMBO STRACCA 2000, p. 510) e riflette anche sulla somiglianza tra la struttura epodica dell'inno per Demetrio (strofette in *3ia / ith*) e quella del fr. a di Semo (*lecyth / ith / 3ia / ith*). Cfr. PALUMBO STRACCA 2000.

<sup>35</sup> Cfr. BIERL 2009, p. 288.

<sup>36</sup> Cfr. COLE 1993.

<sup>37</sup> Cfr. BIERL 2009, pp. 274.

<sup>38</sup> Cfr. ROTSTEIN 2010, p. 270.

<sup>39</sup> Cfr. BIERL 2009, p. 323.

<sup>40</sup> Cfr. BIERL 2009, pp. 301-302.

in quanto è solo lui a poter cantare il φαλλικόν che, comunque, resta un canto di gioia.

L'aspetto metrico della monodia di Diceopoli e quello del secondo canto di Semo sono pressoché identici. Il φαλλικόν portato come esempio da Semo è composto in trimetri giambici; l'ultimo è un dimetro giambico, ma potrebbe essere solo la citazione ad arrestarsi fino a questo punto. In metri giambici è anche la monodia di Diceopoli. Probabilmente quella riportata da Ateneo è soltanto la parte iniziale di un canto più esteso, forse solo l'*invocatio*. Entrambi i φαλλικά presentano espressioni che si riferiscono al "canto" stesso: Diceopoli saluta Fales spiegandogli che dopo sei anni può finalmente celebrarlo cantando per lui in processione; il carne di Semo presenta verbi e termini che riportano al canto (la Musa "nuova", perché a Dionisio si offrono solo primizie; i termini μέλος e ὕμνος; il "ritmo semplice" ἀπλοῦς ῥυθμός). Riguardo al "ritmo semplice", esso fa certamente riferimento al ritmo ologiambico del canto stesso; allo stesso modo, semplice e incisivo è il ritmo della monodia di Diceopoli, interamente giambica.

L'inno riportato da Ateneo si apre con un'apostrofe diretta al dio Bacco, che nella monodia aristofanea è citato in relazione a Fales, vero destinatario dell'inno; ma, come si è detto sopra, il binomio Bacco-Fales è talmente stretto che questa differenza tra i due canti è solo apparente. Infatti, le allusioni di carattere sessuale sono presenti in entrambi i canti: nel carne popolare riportato da Semo si spiega che lo stesso inno non è adatto a una vergine;<sup>41</sup> nella monodia di Diceopoli si inneggia a Fales quale adultero e seduttore anche dei ragazzi, passando poi a raccontare un episodio di violenza sessuale su una bella schiava.

Non manca, nei due inni fallici, l'invettiva rituale, quell'ὄνομαστί κομφοδεῖν che, insieme a molte di queste altri elementi elencati, è la cifra caratteristica della commedia antica (non si dimentichi che la nascita della commedia sembra provenire proprio da canti di questo tipo: cfr. Arist. *Po.* 1449a 10-14): nel testo di Semo, dopo il canto dei φαλλοφόροι viene una parte non inclusa nei *PMG* e che racconta di come i coreuti prendessero in giro l'uditorio; nel canto di Diceopoli l'invettiva è tutto sommato leggera, ma comunque presente, e si tratta dell'allusione a Lamaco (v. 270).

Si può concludere, dunque, che il φαλλικόν di Diceopoli è un vero e proprio genere extra-drammatico riprodotto da Aristofane nella commedia

---

<sup>41</sup> L'aggettivo ἀπαρθέεντον, usato nel testo di Ateneo, a parere di Bierl (2009, p. 309 e n. 113) può avere due accezioni, opposte tra loro: "virginale" oppure "non adatto a vergini". Nel primo caso, il canto sarebbe "virginale" nel senso di "inviolato", una primizia; nel secondo caso, il canto sarebbe inopportuno per una vergine proprio perché ritualmente scandaloso, cantato da uomini e dominato dalla figura del fallo. Cfr. anche p. 65 n. 32.

senza parodia, un tipo di canto rituale popolare,<sup>42</sup> precisamente un inno cletico a Fales, già presente nelle tradizioni delle genti contadine almeno (per Aristofane si colloca durante le Dionisie Rurali), se non anche di quelle cittadine. Aristofane attinge al repertorio popolare e tradizionale e fa cantare al suo protagonista un canto che è normale eseguire per festeggiare la pace e la (recuperata) prosperità, un canto che si collocava “naturalmente” in contesti dionisiaci popolari e/o cittadini e che da lì sviluppava la propria forma: un ritmo semplice e accessibile a tutti, adatto alla cadenza del passo processionale, tradizionalmente legato all’invettiva e alla scurrilità. Il canto di Diceopoli presenta tutte le caratteristiche dei canti cultuali popolari, ma entra nella commedia attraverso il filtro letterario e comico di Aristofane. Come osserva Liana Lomiento nel suo studio sui generi extra-drammatici nei corali di Aristofane,

un’importante caratteristica di questi generi intercalari, che li distingue dalla parodia in senso stretto, è che ciascuno di essi, al di fuori del registro satirico o comunque polemico tipico della vera e propria distorsione parodica, tende a conservare la propria autonomia costruttiva, la propria originalità linguistica e stilistica e le proprie forme semantico-verbali di assimilazione dei vari aspetti della realtà. E d’altra parte, tutti i generi che entrano nel tessuto narrativo della Commedia, con l’introdurre in essa le loro lingue e le loro caratteristiche tematiche e formali, anche in rapporto ai metri-ritmi e alla musica, stratificano la sua unità linguistica e ne approfondiscono in modo nuovo la pluridiscorsività. [...] S’intende che non possiamo aspettarci una trascrizione, per così dire, al grado zero. La parola ‘altrui’ introdotta nel contesto di un discorso, stabilisce con il discorso che l’incornicia non un contatto meccanico, ma una combinazione chimica sul piano semantico ed espressivo.<sup>43</sup>

Oltre al prezioso confronto con le testimonianze riportate da Ateneo, si può osservare come il giambo è spesso associato a forme di innodia tradizionale-popolare e di invettiva rituale anche attraverso altre attestazioni aristofanee. Nelle *Rane*, ad esempio, sono presenti alcune brevi preghiere giambiche rivolte a Demetra (vv. 384-388 = 389-393) e a Dioniso (vv. 398-403). Ancora nelle *Rane* si può segnalare la parodia di un canto cultuale invettivo in ritmo

---

<sup>42</sup> BIERL 2009, p. 321: «Redundancy, repetition, simple rhythm, and the blending of the different horizons and ritual aspects characterize this song too as a ritual text».

<sup>43</sup> LOMIENTO 2007a, pp. 303-304. Lo studio di LOMIENTO 2007a prende le mosse da quello di BACHTIN 1979, in cui è affrontata la questione dei “generi intercalari” – così definiti dallo studioso russo – quale «una delle forme più fondamentali e essenziali di introduzione e organizzazione della pluridiscorsività» (BACHTIN 1979, p. 129), per cui nell’opera letteraria (nel romanzo come nella commedia) entrano generi «artistici» ed «extrartistici» conservando «la loro elasticità e autonomia costruttiva e la loro originalità linguistica e stilistica» (BACHTIN 1979, p. 129).



Ach. 263-279

giambico ai vv. 416-439; nelle *Tesmoforiazuse* un inno in giambi è ai vv. 969-976 = 977-984 (con inserzione di un *colon* formato da *an 2ion<sup>ma</sup> ^ ^*).<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 132 e n. 14.

## *NUBES*

### *Codices*

|     |                             |
|-----|-----------------------------|
| R   | Ravennas 429                |
| V   | Venetus Marcianus gr. 474   |
| Md1 | Matritensis 4683            |
| M4  | Ambrosianus C 222 inf.      |
| A   | Parisinus Regius gr. 2712   |
| U   | Vaticanus Urbinas gr. 141   |
| E   | Estensis gr. 127 (α.U.5.10) |
| Vp1 | Vaticanus Palatinus gr. 116 |
| P20 | Parisinus suppl. gr. 463    |
| P8  | Parisinus gr. 2821          |
| L   | Holkhamensis gr. 88         |
| Ald | editio princeps Aldina      |

*Nota sulla tradizione manoscritta.* Le *Nuvole* condividono con le *Rane* la fortuna di essere tramandate da un numero elevato di manoscritti. Per le *Nuvole* si contano 136 codici che, in maniera ora integra ora lacunosa, conservano il testo della commedia. A questi testimoni si aggiungono alcuni papiri,<sup>1</sup> nel cui contenuto non sono però contemplati i vv. 1206-1213, a cui è rivolta la nostra attenzione in questa sede.

Ai fini del presente lavoro è stato necessario operare una selezione dei manoscritti da esaminare. La bibliografia esistente in merito alla tradizione del testo delle *Nuvole* mostra la possibilità di riconoscere due grandi famiglie: una contenente R e V, che sono i manoscritti più antichi; l'altra comprendente i restanti manoscritti.<sup>2</sup> Nella seconda famiglia è possibile individuare alcuni gruppi e sottogruppi, grazie ad affinità relative al testo, alla colometria, all'ordine delle *dramatis personae*. Dover, in particolare, raggruppa in tal modo: I) E<sup>ac</sup>KMNp1X; II) ANUVp1W9ZΘΦMd1Vb3.<sup>3</sup> All'interno del II gruppo, Dover individua particolari

---

<sup>1</sup> *P.Berol.* 13219 (vv. 946-1015); *P.Berol.* 13225-13226 (vv. 177-270, 936-973); *P.Oxy.* XI 1371 (vv. 2-5, 10-11, 38-48); *PSI* 1171 (vv. 577-635); *P.Strasbourg* inv. 621 (vv. 1372-1385, 1407-1428).

<sup>2</sup> Cfr. ad es. DOVER 1968, pp. C-CXXV; SOMMERSTEIN 1982, pp. 5-6.

<sup>3</sup> Con K Dover indica M4. Per completezza d'informazione, si sciogliono qui le abbreviazioni dei codici non esaminati: M = Ambrosianus L 39 sup.; Np1 = Neapolitanus II F 22; X = Laurentianus 31, 13; N = Neapolitanus II F 27; Vp1 = Vaticanus Palatinus 116; W9 = Vindobonensis phil. suppl. gr. 71; Z = Vindobonensis phil. gr. 227; Θ = Laurentianus Conv. Soppr. 140; Φ = Laurentianus Conv. Soppr. 66; Vb3 = Vaticanus Barberinianus gr. 126.

affinità tra NW9ZΦ, AΘ, Md1Vb3.<sup>4</sup> Dovendo necessariamente circoscrivere il terreno su cui muoversi, oltre a RV in questa sede si è scelto di tener conto di EM4, U, A, Md1, in modo da coinvolgere almeno un esemplare per ciascuna suddivisione. In coda al testo della commedia, i codici V, Np1 e Vp1 presentano la *subscriptio*: κεκόλισται<sup>5</sup> ἐκ τῶν Ἡλιοδώρου· παραγέγραπται δὲ ἐκ τῶν Φαείνου καὶ Συμμάχου καὶ ἄλλων τινῶν. Stando alla *subscriptio*, la sistemazione colometrica delle parti liriche delle *Nuvole* sarebbe riprodotta, in VNp1Vp1, sulla basa di quella di Eliodoro. Tuttavia tale informazione non può essere accolta acriticamente: i tre manoscritti, come ha fatto notare Dover, di fatto non hanno la stessa colometria e non coincidono, talvolta, neanche con la tradizione papiracea. La *subscriptio* potrebbe essere stata copiata dai relativi antigrafì senza che vi sia stata completa aderenza alla colometria eliodorea “autentica”. È verosimile, comunque, come conclude lo stesso Dover, che a capo della tradizione vi sia stata la colometria di Eliodoro, dalla quale i vari codici si sarebbero poi più o meno allontanati a causa di errori di trascrizione. Per quanto concerne la tradizione triciniana, l’indagine è stata svolta sui due esemplari più significativi: P20, che è la “copia di lavoro” di Triclinio, contenente già interventi della sua “prima edizione”;<sup>6</sup> L, che rappresenta l’“ultima volontà” editoriale del filologo tessalonicense.<sup>7</sup>

Il codice P8 è stato preso in considerazione per poter verificare le informazioni metriche tramandate dal relativo scolio con il testo dello stesso testimone.

---

<sup>4</sup> Cfr. DOVER 1968, pp. CXXI-CXXV.

<sup>5</sup> Come segnalato già in DOVER 1968, p. CXI, la lezione va emendata in κεκόλισται, confrontando anche la *subscriptio* della Pace; i manoscritti delle *Nuvole* riportano, infatti, κεκόλλισται V κεκόλησται Np1 κεκόλληται Vp1.

<sup>6</sup> Cfr. EBERLINE 1980, p. 49; DOVER 1993, pp. 81-82.

<sup>7</sup> Cfr. WILSON 1962; EBERLINE 1980, p. 124.

**Nu. 1206-1213**

**Monodia di Strepsiade**

*Introduzione*

Approssimandosi il giorno temuto da Strepsiade, quello in cui i creditori procederanno legalmente per ottenere denaro prestatogli, il vecchio si reca al Pensatoio, per chiedere a Socrate se il figlio Fidippide è stato istruito a dovere per poter replicare alle cause giudiziarie (vv. 1131-1153).<sup>1</sup> Fipiddide è pronto e dimostra subito al padre di non dover temere il giorno cosiddetto “vecchio e nuovo” (cfr. già il v. 1134 ἔνη τε καὶ νέα, lett. “vecchia e nuova [luna]”),<sup>2</sup> perché, dice ormai da bravo sofista, “un giorno non può essere due” (vv. 1181-1182). Il giovane procede poi con altre argomentazioni capziose, facendo esaltare il padre che già intravede vittoria e salvezza.

A questo punto Strepsiade intona un breve encomio di se stesso, immaginando ciò che gli amici, invidiosi, potranno effettivamente dire. Nel canto si rivolge anche al figlio, da cui dipenderà il successo grazie alla parlantina acquisita, e lo invita a recarsi a casa insieme per un banchetto. Così i due lasciano la scena.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|      |  |
|------|--|
| 1206 | “μάκαρ ὃ Στρεψιάδες                            |
| 1207 | αὐτός τ’ ἔφυς, ὡς σοφός,                       |
| 1208 | <sup>3</sup> χοῖον τὸν υἱὸν τρέφεις”           |
| 1209 | φήσουσι δὴ μ’ οἱ φίλοι                         |
| 1210 | χοῖ δημόται ζηλοῦντες ἤ-                       |
| 1211 | <sup>6</sup> νίκ’ ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας. |
| 1212 | ἄλλ’ εἰσάγων σε βούλομαι                       |

<sup>1</sup> Il monologo di Strepsiade nel suo tragitto verso il φροντιστήριον è analizzato con attenzione da Medda, che ne rivela il carattere di autonomia del monologo tragico e ne sottolinea lo scopo di Aristofane di mostrare la psicologia del personaggio, un percorso tutto interno a Strepsiade, che ignora sia il pubblico che il Coro. Cfr. MEDDA 2006, pp. 104-106.

<sup>2</sup> La denominazione viene fatta risalire a Solone (cfr. D.L. I 28), che avrebbe istituito tale giorno per la procedura di risarcimento a cui ora Strepsiade deve partecipare da vittima. Il giorno “vecchio e nuovo” era l’ultimo giorno del mese, giorno in cui era stabilito il deposito delle πρυτανεῖα, una sorta di cauzione che sia il querelante che il querelato erano tenuti a versare allo Stato; la parte perdente avrebbe poi rimborsato all’altra quanto da questa versato. Cfr. HARRISON 1971, pp. 92-94.

1213 πρῶτον ἐστιᾶσαι.

[RVMd1M4AUEVp1P20P8LAld] **1206-1207** coniung. VE **1208-1209**  
 coniung. V **1210** ζηλοῦντες | codd. et Ald **1210-1211** ἡνίκ’ – δίκας | codd.  
 et Ald **1212-1213** coniung. V

**1207** τ’ om. V **1208** χ’ οἶον P20L χοῖον Ald τρέφεις R : ἐκτρέφεις cett.  
**1209** φήσου R **1210** χ’ οἱ P20LAld **1212** εἰσάγων RV : εἰσαγαγών cett.

“Beato, o Strepaside,  
 tu proprio sei per natura – che intelligente! –  
 e che figlio allevi!”  
 diranno di me gli amici  
 e i compaesani invidiosi quando  
 tu, parlando, vincerai le cause.  
 Ma prima di tutto voglio portarti dentro  
 e dare un banchetto.

|      |                         |                                   |
|------|-------------------------|-----------------------------------|
| 1206 | υυ--υυ≅                 | 2ion <sup>mi</sup> ^              |
| 1207 | --υ--υ--                | ia tr ^                           |
| 1208 | <sup>3</sup> --υ--υ--   | ia tr ^                           |
| 1209 | --υ--υ--                | ia tr ^                           |
| 1210 | --υ--υ--υ--             | 2ia                               |
| 1211 | <sup>6</sup> υ-υ--υ--υ≅ | ia <sup>penth</sup> do vel ia 2cr |
| 1212 | --υ--υ--υ--             | 2ia                               |
| 1213 | --υ--υ--                | 2tr ^ ^                           |

### *Colometria antica e scolî metrici*

Al di là dei pochi e non rilevanti casi di congiunzione di due *cola*, tutti i manoscritti esaminati riportano la monodia in maniera praticamente unanime dal punto di vista colometrico. Si dispone, inoltre, di *Scholia Metrica* sia *vetera* che *recentiora*, questi ultimi sia triclinali sia anonimi. In particolare il commento antico<sup>3</sup> consente di riconoscere, nella tradizione del testo, un errore di tipo meccanico; inoltre, lo stesso scolio reca notizia di una colometria alternativa per un punto preciso del brano.

<sup>3</sup> Sulla base di una minuta analisi del testo degli *Scholia vetera*, Holwerda ha posto in discussione la tradizionale e generalizzante attribuzione di tale *corpus* ad Eliodoro: cfr. HOLWERDA 1967, 258-266.

vet **Schol. 1206a.** μάκαρ ὦ Στρεψιάδες Nr: διπλῆ καὶ εἴσθεσις εἰς μέλος τοῦ ὑποκριτοῦ ὀκτάκωλον, ὃν τὸ μὲν πρῶτον ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος δίμετρον καταληκτικόν· τὰ δὲ ἐφεξῆς τρία ἀπὸ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκῆς κατακλειδός. τὸ πέμπτον ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ ζ' ἐξ ἰαμβικοῦ πενθημιμεροῦς καὶ δοχμίου συζυγίας. ERsNr συνῆπται δὲ τῇ λέξει καὶ ἑτέραν διαίρεσιν <προαιρετέον>, τὴν <εἰς> ἰαμβικὸν τρίμετρον ὑπερκατάληκτον καὶ δόχμιον. ENr τὸ ζ' ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ η' ἰθυφαλλικόν. ERsNr

Lo scolio, tramandato dai codici E, Vs1 (Rs in Holwerda) e Nr1 (N in Holwerda),<sup>4</sup> descrive dettagliatamente l'intera monodia, rendendo conto anche del segno diacritico della διπλῆ e della rientranza (εἴσθεσις) in cui i *cola* erano evidentemente scritti nell'esemplare che conteneva il testo del canto. La διπλῆ segnala un cambio metrico-ritmico e performativo: ad esprimersi è sempre Strepziade, il quale passa però dai trimetri giambici recitati ai metri lirici, aperti dagli ionici. Tutti gli 8 *cola* che costituiscono la monodia erano, nell'esemplare descritto dallo scolio, in rientranza rispetto ai trimetri giambici che precedono e, verosimilmente, anche rispetto a quelli che seguono. Su R il testo delle *Nuvole* non invece è trascritto nella disposizione grafica prevedente *eisthesis* ed *ekthesis*.

La monodia è indicata dallo scolio come μέλος τοῦ ὑποκριτοῦ, a differenza del precedente canto di Strepziade (vv. 1154-1170) che è individuato dallo *Schol. vet.* 1154a come parte di un μέλος ἀμοιβαῖον τῶν ὑποκριτῶν, da intendersi come amebeo lirico-epirrematico dalla scena.

Nella tabella seguente si mostra l'interpretazione del canto secondo lo scolio di nostro interesse. Il brano è inteso come una composizione di ritmo prevalentemente doppio (giambi, trochei, un docmio), aperta da un *colon* ionico e dunque di ritmo pari.

| verso | <i>colon</i> | interpretazione                                       |
|-------|--------------|---|
| 1206  | 1            | 2ion <sup>mi</sup> <sub>^</sub>                       |
| 1207  | 2            | ia tr <sub>^</sub> <sup>6</sup>                       |
| 1208  | 3            | ia tr <sub>^</sub> (s'impone la lezione di R τρέφεις) |
| 1209  | 4            | ia tr <sub>^</sub>                                    |
| 1210  | 5            | 2ia (variante: 3ia hypercat)                          |
| 1211  | 6            | ia <sup>penth</sup> do (variante: do)                 |
| 1212  | 7            | 2ia   |
| 1213  | 8            | 2tr <sub>^</sub> <sub>^</sub> (ith)                   |

<sup>4</sup> Per quanto attiene a Vs1 cfr. in particolare pp. 319-321.

<sup>6</sup> Lo scolio dice che i c. 2-4 sono composti ἀπὸ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκῆς κατακλειδός. La terminologia metrica antica indica con κατακλείς la parte finale di una sequenza metrica catalettica: cfr. *Schol. B Heph.* p. 278, 8-9 Consbruch κατακλειδὰ φησι τὸν πρὸ τῆς καταληκτικῆς συλλαβῆς πόδα μετὰ καὶ αὐτῆς τῆς συλλαβῆς; Choerob. *ad Heph.* p. 228, 8-9 κατακλειδα λέγει <τὸν πρὸ τῆς καταληκτικῆς συλλαβῆς πόδα καὶ αὐτήν> τὴν ληκτικὴν συλλαβήν.

Nel novero dei *cola*, lo scolio riferisce della possibilità di operare un altro tipo di divisione dei *c.* 5-6: συνήπται δὲ τῆ λέξει καὶ ἑτέραν διαίρεσιν <προαιρετέον>, τὴν <εἰς> ἰαμβικὸν τρίμετρον ὑπερκατάληκτον καὶ δόχμιον. Questa opzione elimina la sinafia verbale di cui rende conto la prima interpretazione (e sulla base della quale la colometria trādita dai codici è emendabile), cioè

|      |  |                         |
|------|--|-------------------------|
| 1210 | χοὶ δημόται ζηλοῦντες ἦ-                       |                         |
| 1211 | <sup>6</sup> νίκ' ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας. |                         |
| 1210 | ---υ-----υ--                                   | 2ia                     |
| 1211 | <sup>6</sup> υ-υ---υ---υ≡                      | ia <sup>penth</sup> do, |

ottenendo invece

|      |   |              |
|------|---|--------------|
| 1210 | χοὶ δημόται ζηλοῦντες ἦνίκ' ἂν σὺ νικᾷς |              |
| 1211 | <sup>6</sup> λέγων τὰς δίκας.           |              |
| 1210 | ---υ-----υ-υ-υ---                       | 3ia hypercat |
| 1211 | <sup>6</sup> υ---υ≡                     | do.          |

La “divisione” dei *cola* seguirebbe così la *lexis* (coincidenza di fine di *colon* con fine di parola).<sup>7</sup>

I manoscritti, comunque, tramandano la monodia con un assetto riconducibile alla prima possibilità colometrica, in quanto in essi è facilmente ravvisabile una corruzione risalente a un esemplare piuttosto antico in cui, per un errore molto comune, non è stata rispettata la sinafia in ἦ- / νίκ'. Al v. 1208 (*c.* 3) solo R ha τρέφεις, mentre gli altri codici ἐκτρέφεις; è però la lezione di R ad essere in pieno accordo con la scansione metrica data dallo scolio, e in virtù di questa coerenza si sceglie di accoglierla nel testo in questa sede.

Tr<sup>1</sup> **Schol. 1206a.** <μάκαρ ὃ Στρεψιάδες>: [διπλῆ] καὶ ἔκθεσις μέλους ὀκτάκωλος, ὧν τὸ πρῶτον “μάκαρ ὃ Στρεψιάδες” ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος υ-υ-- δίμετρον ἀκατάληκτον<sup>8</sup> ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος υ-υ-- καὶ χορείου τριβράχους ἢ ἀναπαισίου διὰ τὴν ἀδιάφορον· εἰ δὲ βούλει, ἀναπαιστικὸν πενθημιμερές· τὸ β' “αὐτός τ' ἔφ[υς] ὡς σοφός” ἰαμβικὸν δίμετρον καταληκτικὸν ἀ[συν]άρτη[τον] ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως ἤτοι μονομέτρον ἰαμβικοῦ καὶ τροχαϊκῆς κατακλειδῆς ἤτοι τροχαίου καὶ μιᾶς συλλαβῆς ἀδιαφόρου· αἱ γὰρ λήξεις τῶν μέτρων πάντων ἀδιάφοροι· τὸ γ' “χ' οἶον τὸν υἱὸν ἐκτρέφεις” ἰαμβικὸν καθαρὸν δίμετρον ἀκατάληκτον· τὸ δ' “φήσουσι δὴ μ' οἱ φίλοι” ἰαμβικὸν δίμετρον κ[αταληκτικὸν ἀσ]υνάρτητον ὁμοιον τῷ β'· τὸ ε' “χ' οἱ δημόται ζηλοῦντες” ἰαμβικὸν δίμετρον

<sup>7</sup> Cfr. HOLWERDA 1967, p. 261 e Cheroeb. ad Heph. p. 225, 16 sgg. Consbruch.

<sup>8</sup> Probabilmente c'è un errore nel testo dello scolio, in quanto la stessa scansione di Triclinio restituisce un dimetro catalettico, non acataletto.

καταληκτικὸν καθαρὸν· τὸ ζ´ “ἦνίκ’ ἄν σὺ νι[κᾶς] λέγων τὰς δίκας” τροχαϊκὸς τρίμετρος {\*\*\*} καταληκτικός {\*\*\*}· τὸ ζ´ “ἄλλ’ εἰσαγαγὼν σε βούλομαι” ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον· τὸ η´ “πρῶτον ἐστῆσαι” τροχαϊκὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον, ὃ καλεῖται ἰθυφαλικόν.

Questo scolio è tramandato dal codice P20 ed è indicato da Holwerda con la sigla *Tr*<sup>1</sup>, indicante il materiale triciniano della prima edizione. P20 è la “copia di lavoro di Triclinio”<sup>9</sup> e contiene in sé già diverse correzioni del filologo.<sup>10</sup> Lo scolio rende conto della colometria che il canto ha nello stesso P20 (n.b.: perché i c. 5-6 possano essere interpretati come da scolio, ovviamente è necessario tenere presente la colometria di P20 senza la correzione che si impone seguendo lo scolio *vetus* e che qui si accoglie).

Lo scolio conserva interpretazioni presenti già nel commento antico, ma contiene anche varianti interpretative che mostrano già il pensiero triciniano. Ciò è evidente, per esempio nella descrizione del c. 1, ionico ma anche considerabile, per Triclinio, anapestico: l’interpretazione anapestica di *cola* ionici costituisce un dato ricorrente negli scolî triciniani;<sup>11</sup> per il resto, si conservano i giambi e i trochei, ma scompare il docmio. La tendenza triciniana a “uniformare” l’interpretazione rivela i primi segnali nel chiamare, ad es., “dimetro giambico catalettico asinarteto” la sequenza composta da *ia tr*<sub>Λ</sub>, o “trimetro trocaico catalettico” la sequenza formata da *tr ia tr*<sub>Λ</sub> (c. 6).

Contrariamente a quanto edito da Holwerda, andrebbe accettata la lezione di P20 εἴσθεσις, termine che per Triclinio indica l’inizio di un canto (e non la fine, come implicherebbe ἔκθεσις). L’indicazione della διπλῆ, che nel testo dello scolio non si riesce a leggere, è integrata da Holwerda utilizzando le parentesi quadre. L’espressione διπλῆ καὶ εἴσθεσις, comunque, rimanda allo stile degli *Scholia vetera*, diversamente da espressioni come quella che si legge nello *Schol. Tr.*<sup>2</sup> 1206b allo stesso passo delle *Nuvole*, dove ἔκθεσις τῆς διπλῆς ha un’altra forma e un altro significato, quello di “parte finale (composta da κῶλα) di una sezione più ampia composta di στίχοι (questa indicata, altrove, come εἴσθεσις) e – appunto – di κῶλα” (cfr. p. 77).

| verso | colon | interpretazione   |
|-------|-------|---|
| 1206  | 1     | 2ion <sup>mi</sup> ( <sub>Λ</sub> ) vel an <sup>penth</sup> |
| 1207  | 2     | 2ia <sub>Λ</sub> asynarteton (ia tr <sub>Λ</sub> )          |

<sup>9</sup> Cfr. EBERLINE 1980, p. 49.

<sup>10</sup> Per Koster si tratta di una copia autografa di Triclinio di un esemplare tomano (cfr. KOSTER 1957), ma Eberline ha confutato questa teoria (cfr. EBERLINE 1980, pp. 78-91). Quel che è certo è che P20 contiene materiale scoliastico antico, tomano e triciniano insieme, e che mostra già i primi passi di Triclinio verso una prima edizione, un lungo lavoro che porterà poi all’edizione finale di L.

<sup>11</sup> Cfr. ad es. *Scholl. (Tr.) Av.* 227a e 1372a.



|      |   |   |
|------|---|---|
| 1208 | 3 | 2ia (n.b.: P20 ha ἐκτρέφεις)  |
| 1209 | 4 | 2ia <sub>^</sub> <i>asynarteton</i> (ia tr <sub>^</sub> )   |
| 1210 | 5 | 2ia <sub>^</sub>  |
| 1211 | 6 | 3tr <sub>^</sub> (n.b. lacune nel testo dello scolio;<br>probabilmente si intende formato da<br>tr ia tr <sub>^</sub> ) |
| 1212 | 7 |   |
| 1213 | 8 | 2ia <sub>^</sub><br>2tr <sub>^</sub> <sub>^</sub> (ith)   |

Tr<sup>2</sup> **Schol. 1206b.** μάκαρ ὦ Στρεψιάδες· ἔκθεσις τῆς διπλῆς περιοδικῆ εἰς μέλος μονοστροφικὸν κώλων η', ὧν τὸ α' ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάττονος δίμετρον καταληκτικὸν ἦτοι ἐφθημιμερές· εἰ δὲ βούλει, ἀναπαιστικὸν πενθημιμερές· τὸ β' ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος ἐφθημιμερές ἀντὶ ἰωνικοῦ ἔχον ἐπίτριτον· τὸ γ' ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον· τὸ δ' ὅμοιον τῷ β'· τὸ ε' ἰαμβικὸν ἐφθημιμερές· τὸ ζ' ἰωνικὸν τρίμετρον καταληκτικὸν ἐκ διτροχαίου καὶ ἐπιτρίτου καὶ κρητικοῦ· εἰ δὲ βούλει, τροχαϊκόν· τὸ ζ' ἰωνικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον, ἐξ ἰωνικοῦ καὶ διτροχαίου· τὸ η' "πρῶτον ἐστιᾶσαι" ἰωνικὸν ἡμιόλιον, ἐκ διτροχαίου καὶ σπονδαίου· ἢ τροχαϊκὸν ἰθυφαλικόν, ὃ καλεῖται ἀρχιλόχειον, δίμετρον ὄν βραχυκατάληκτον. ἔστι δὲ καὶ ταῦτα πολυσημάτιστα κατὰ τὸν εἰρημένον τρόπον. ἐπὶ τῷ τέλει δύο διπλαῖ, μία ἐν ἀρχῇ τοῦ κώλου καὶ ἕτερα κατὰ τὸ τέλος, ἕξω νενευκῦται.

Tr<sup>2</sup> **Schol. 1206c.** ὦδὴ κώλων η'.

Con Tr<sup>2</sup> Holwerda indica un gruppo di codici tra cui figura L (Lh in Holwerda), ultima edizione di Triclinio, a cui qui si fa riferimento.<sup>13</sup>

Bisogna analizzare ciascun termine per comprendere il pensiero tricianiano. Con ἔκθεσις si intende "fine"; διπλῆ, secondo lo scolio tricianiano ad Pl. 253c, «indica i dialoghi tra attori formati da στίχοι (trimetri giambici o tetrametri giambici, trocaici, anapestici) seguiti da κῶλα (dimetri) dello stesso metro o di metro differente».<sup>14</sup> Con περιοδική Triclinio intende ribadire la natura composita di una sezione appunto in στίχοι seguiti da κῶλα, di cui l'ἔκθεσις indica proprio la parte in κῶλα. Con questi termini Triclinio segnala dunque un passaggio da una parte recitata in trimetri giambici a un μέλος μονοστροφικόν, individuato poi dallo Schol. 1206b più semplicemente come ὦδὴ, che è la monodia in esame.

<sup>13</sup> Da KOSTER 1974, p. CXXVI, gli altri codici sono Vat = Vaticanus 1294; Cant.2 = codicis compositi Cantabrigiensis Bibl. Publ. Nn. 3, 15 alter codex; Vd = Vindobonensis Phil. Gr. 163; Lv = Laurentiano-Vaticanus (Laur. 31, 22 partim et Vat. 61 partim); M9 = Ambrosianus L 41 sup.; Coisl = Parisinus Coislinianus 192.

<sup>14</sup> PACE 2014, p. 378. Giovanna Pace precisa utilmente che «nella terminologia tricianiana la sezione in στίχοι costituisce l'εἰσθεσις (parte iniziale) τῆς διπλῆς, quella in κῶλα l'ἔκθεσις (parte finale) τῆς διπλῆς» (PACE 2014, p. 378 n. 15).

La seguente tabella sintetizza la “nuova” interpretazione metrica del canto, in cui il “livellamento” è nettamente più evidente rispetto a quanto testimoniato dallo scolio di P20.

| verso | colon | interpretazione   |
|-------|-------|---|
| 1206  | 1     | 2ion <sup>mi</sup> $\wedge$ (ion <sup>mi</sup> epht) vel an <sup>penh</sup> |
| 1207  | 2     | ion <sup>ma</sup> epht con epitrito in luogo dello ionico                   |
| 1208  | 3     | 2ia (n.b.: L ha ἐκτρέφεις)  |
| 1209  | 4     | = 1207 (c. 2)   |
| 1210  | 5     | ia <sup>epht</sup>  |
| 1211  | 6     | 3ion $\wedge$ (tr epitrit cr)   |
| 1212  | 7     | ion <sup>(ma)</sup> hypercat (ion <sup>ma</sup> tr hypercat)                |
| 1213  | 8     | ion <sup>(ma)</sup> ἡμιόλιον (tr sp) (ith)                                  |

rec **Schol. 1206a.** τοῦ παρόντος χωρίου τὰ κῶλα η´ τὸ α´ μονόμετρον ὑπερκατάληκτον ἐξ ἀναπαίστου, δακτύλου καὶ συλλαβῆς· τὸ β´ ὅμοιον, ἐκ παλιμβακχείου, ἀμφιμάκρου καὶ συλλαβῆς· τὸ γ´ ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον· τὸ δ´ μονόμετρον ὑπερκατάληκτον ἐκ παλιμβακχείου, δακτύλου καὶ συλλαβῆς· τὸ ε´ ἰαμβικὸν δίμετρον καταληκτικόν· τὸ ζ´ δίμετρον ἐξ ἀμφιμάκρου, βακχείου, ἰάμβου καὶ ἀμφιμάκρου· τὸ ζ´ ἀναπαιστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον· τὸ η´ μονόμετρον ἐκ β´ ἀμφιμάκρων. ἐφεξῆς δὲ ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι στίχοι πθ´, ὧν τελευταῖος αὐτοῖς τροχοῖς τοῖς σοῖσι καὶ ξυνωρίσιν.

ἔστι δὲ διὰ μέσου κῶλον ἐν δίμετρον ἰαμβικὸν βραχυκατάληκτον, ὃ καὶ σημειοῦται ἡμῖν ἐκεῖσε.

Questo scolio, inserito da Koster tra gli *Scholia anonyma recentiora*, è tramandato dal codice P8 (Reg in Koster),<sup>15</sup> la cui fonte

editio anonyma saec. XIV med. composita (cf. *Autour d'un manuscrit* p. 61), quae complexa est elementa vetustiora iam in singulis codd. notata (praesertim tzetiana et thomano-tricliniana; insuper eustathiana et moschopulea) et rara ex sch. veteribus) et paraphrasin continuam auxilio commentariorum tzetianorum et thomano-triclinianorum ab ipso editore confectam; etiam aliae annotationes adiectae sunt, in primis glossae cum singulis paraphraseos interpretamentis congruentes.<sup>16</sup>

Lo scoliasta di P8, dunque, ha attinto a una fonte anonima e già composita, i cui elementi ha riprodotto aggiungendo anche note, parafrasi o modifiche di propria mano.<sup>17</sup> Lo scolio di nostro interesse descrive la monodia analizzando ogni *colon* nelle sue componenti più piccole.

<sup>15</sup> Delle commedie aristofanee P8 contiene solo la “triade bizantina” *Pluto, Nuvole e Rane*.

<sup>16</sup> KOSTER 1974, p. LVI.

<sup>17</sup> Cfr. anche KOSTER 1957, pp. 61-62. Cfr. anche p. 322 in riferimento alle *Rane*.

Nu. 1206-1213

| verso | colon | interpretazione <sup>18</sup>                               |
|-------|-------|---|
| 1206  | 1     | piede anapestico, piede dattilico, sillaba                  |
| 1207  | 2     | palim, <i>amphimakros</i> , sillaba                         |
| 1208  | 3     | 2ia (n.b.: P8 ha ἐκτρέφεις)                                 |
| 1209  | 4     | palim, piede dattilico, sillaba                             |
| 1210  | 5     | 2ia <sub>^</sub>  |
| 1211  | 6     | <i>amphimakros</i> , ba, piede giambico, <i>amphimakros</i> |
| 1212  | 7     | 2an   |
| 1213  | 8     | 2 <i>amphimakroi</i>  |

*Intervento sulla colometria tràdita*

Da tutti i codici esaminati i vv. 1210-1211, c. 5-6, sono riportati con la seguente disposizione (segue analisi metrica):

1210 χοὶ δημόται ζηλοῦντες  
1211 ἦνίκ' ἄν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας.

1210 ---υ---υ 2ia<sub>^</sub>  
1211 ἦ υ---υ---υ---υ || tr ia cr

Di per sé una colometria di questo genere non comporterebbe particolari problemi. A parte questi due *cola*, però, c'è da dire che il testo e la colometria del canto, così come presentati in particolare da RV, sono perfettamente coincidenti con la descrizione che ne dà lo scolio *vetus* sopra riportato. Si consideri, inoltre, che per le *Nuvole* disponiamo di tre testimoni manoscritti, tra cui proprio V, che riportano la *subscriptio* κεκώλισται ἐκ τῶν Ἠλιοδώρου. Quantunque tale indicazione non assicuri di per sé che quella riportata dai codici con *subscriptio* sia la colometria eliodorea, essa è importante perché attesta l'esistenza di almeno un esemplare che riproduceva certamente la colometria di Eliodoro, a cui lo scolio antico potrebbe effettivamente far riferimento.

Eppure lo stesso scolio, nell'analizzare la monodia *colon* per *colon*, testimonia per i c. 5-6 la possibilità di una colometria alternativa: in breve, la prima presenterebbe una sinafia verbale tra i due *cola*, mentre la seconda no. Quale di queste era di Eliodoro? Una sola, entrambe, o addirittura nessuna? È praticamente impossibile dare una risposta plausibile a tale interrogativo. Quel che è certo è che, rispetto alle due possibilità riportate dallo scolio, la prima si avvicina notevolmente alla situazione che abbiamo nei codici.

<sup>18</sup> Si noti come il modo di descrivere ciascun *colon* di questa monodia sia sensibilmente diverso da quello adottato dallo stesso P8 negli scoli alle monodie delle *Rane*.

Lo scolio riferisce che i c. 5 e 6 sono, rispettivamente, un *2ia* e una successione *ia<sup>penth</sup> do*. Tale sequenza è ottenibile semplicemente trascinandolo la prima sillaba di ἡνίκ', che nei codici è nell'*incipit* del c. 6, nell'*explicit* del c. 5, ammettendo appunto una sinafia. Nella tradizione del testo, dunque, sarebbe avvenuto, abbastanza presto, un errore meccanico piuttosto comune, emendabile proprio sulla base dello scolio con cui, come si è detto, i codici antichi per il resto concordano perfettamente.

Più complesso sarebbe invece risalire dalla situazione manoscritta alla seconda possibilità ammessa dallo scolio. Evidentemente la colometria che si era affermata – quella di Eliodoro, verrebbe da concludere – è quella che ammetteva la sinafia tra i c. 5-6, ma che per un banale errore di trascrizione si è tramandata, da un certo punto in poi, in maniera corrotta.

### Analisi del canto

La monodia di Strepziade è formalmente un ἀπολελυμένον di 8 *cola*, di cui il primo ionico, dunque appartenente al genere ritmico ἴσον, e gli altri giambici e trocaici, con la presenza di un docmio, appartenenti al genere διπλάσιον.

Ai vv. 1204-1205 lo stesso Strepziade introduce il proprio canto definendolo encomio (ὥστ' εἰς ἐμαυτὸν καὶ τὸν υἱὸν τουτονὶ / ἐπ' εὐτυχίαισιν ἄστειν μούγκωμιον). Il vecchio si rivolge agli spettatori insultandoli, sottolineando la differenza tra i furbi, tra i quali si auto-annovera, e loro che sono sciocchi.<sup>19</sup> Contrariamente a quanto ricostruisce MacLeod, non pare emergere dal testo alcuna aspettativa, da parte di Strepziade, che qualcuno dal pubblico levi un encomio per lui e, non verificandosi ciò, debba farlo da solo inventando un coro di amici.<sup>20</sup> Strepziade è talmente pieno di gioia, di possibilità di rivalsa, che si compiace nell'immaginare l'invidia degli altri e la canta da solo. A ben vedere, il “vero” encomio è contenuto nei primi tre versi (vv. 1206-1208, c. 1-3), essendo questi una sorta di “citazione” della lode che pregusta cantata dagli altri. Il resto del canto, restando coerente nei metri-ritmi della prima parte, conclude il discorso diretto ed è rivolto a Fidippide, che viene infine invitato ad entrare in casa per un banchetto. Il meccanismo è lo stesso che si avrà anche in *Ec.* 725-727, quando Blepiro, approvando il progetto di Prassagora, le dice di volerla seguire da vicino per poter essere ammirato da tutti:

φέρει νυν ἐγὼ σοι παρακολουθῶ πησίον, 725

<sup>19</sup> Strepziade tratta questi sciocchi come animali o oggetti (vv. 1202-1203 ὄντες λίθοι, / ἀριθμός, πρόβατ' ἄλλως, ἀμφορῆς νενησμένοι), cfr. TAILLARDAT 1965.

<sup>20</sup> Cfr. MACLEOD 1981, pp. 143-144.

ἴν' ἀποβλέπωμαι καὶ λέγωσιν ἐμὲ ταδί·  
“τὸν τῆς στρατηγῶ τοῦτον οὐ θαυμάζετε;”

Andiamo, su. Voglio seguirti da vicino; così tutti mi guarderanno dicendo: “Che uomo! È il marito della nostra comandante”. (trad. di D. Del Corno)

Quanto della tradizione lirica encomiastica “alta” ha l’encomio di Strepziade? Il noto studio di Harvey *The Classification of Greek Lyric Poetry* ha ben chiarito le due interpretazioni che, a partire almeno da Platone, sono (co)esistite riguardo all’ἐγκώμιον. In senso letterario, l’encomio è una composizione eseguita nell’occasione particolare di una vittoria sportiva, dunque concettualmente vicino all’epinicio.<sup>21</sup> In senso retorico, ἐγκώμιον denota la lode in senso lato, in prosa o in versi;<sup>22</sup> volendo fare una distinzione, l’encomio vero e proprio loderebbe le azioni, mentre la lode del carattere è meglio definibile ἔπαινος.<sup>23</sup> Tutte queste distinzioni, però, hanno confini labili, e facilmente i due sensi arrivano a confondersi tra di loro.<sup>24</sup>

Ora, nel caso di Aristofane, Strepziade parla espressamente di ἐγκώμιον, per quanto non abbia vinto alcuna gara atletica. Egli dà per certa un altro tipo di vittoria, quella in tribunale, alla quale seguirà la lode della sua persona (della sua intelligenza e della scaltrezza del figlio), generando un tipo di encomio che sembra riassumere in sé, in senso comico, le caratteristiche sia dell’ἐγκώμιον che dell’ἔπαινος. Può definirsi, quello di Strepziade, un popolare μακαρισμός che, com’è stato osservato, è più un *topos* che un componimento vero e proprio, e ricorre con precise formule sia in prosa che in poesia, non ultima quella popolare.<sup>25</sup>

Dal punto di metrico la monodia di Strepziade non presenta i metri tipici dell’encomio, cioè i *kat’ enoplion*-epitriti,<sup>26</sup> per quanto gli ionici incipitari e il docmio tentino forse di elevare una cadenza popolare. Strepziade non può competere con i grandi modelli, perché egli è un rustico e pensa solo alla sua piccola gioia privata: tutto si svolge in un frangente molto breve, e lo stesso canto dura ben poco, perché padre e figlio corrono in casa ad allestire il banchetto che pregusta la vittoria.

<sup>21</sup> Cfr. Pl. *Ion* 534c; *Lg.* 822b; *Ly.* 205c-e.

<sup>22</sup> Cfr. Pl. *Lg.* 7, 801e; *Smp.* 177a; Arist. *EE* 1219b 15; *Po.* 1418b 27; *etc.*

<sup>23</sup> Cfr. Arist. *EE* 1c; *Rh.* 1, 1367b 26 sgg.

<sup>24</sup> Per l’intera discussione sull’encomio cfr. HARVEY 1955, pp. 163-164. Sulle questioni afferenti ai “generi letterari”, alle loro “leggi”, alla loro permeabilità cfr. anche gli ormai classici studi di ROSSI 1993 e CALAME 1974.

<sup>25</sup> Cfr. ROSSI 1971, pp. 20-21.

<sup>26</sup> Cfr. LOMIENTO 2007a, p. 324, in relazione a un altro encomio parodico presente nelle *Nuvole*, cantato questa volta dal Coro a Strepziade. Cfr. anche GENTILI 1964 in relazione all’*Encomio a Skopas* di Simonide (*PMG* 542).

**1206 (c. 1).** La monodia si apre con un'espressione tipica della lode, con enfasi sullo stato di "beatitudine" attribuito a chi è oggetto di ammirazione: cfr. Thgn. I 1013 ἄ μάκαρ εὐδαίμων τε καὶ ὄλβιος, ὅστις κτλ.; 1173 ὦ μάκαρ, ὅστις κτλ.; Pi. P. 4, 19 ὦ μάκαρ υἱὲ Πολυμνάστου κτλ.; P. 5, 20 μάκαρ δὲ καὶ νῦν κτλ.; N. 7, 94 ὦ μάκαρ, / τὴν δ' ἐπέοικεν κτλ.; E. Ba. 565 μάκαρ ὦ Πιερία κτλ.; etc.<sup>27</sup> Secondo lo *Schol. vet.* 1206b Strepsiade, nell'intonare l'encomio, commetterebbe un errore grammaticale.<sup>28</sup>

vet *Schol.* **1206b. a.** μάκαρ ὦ Στρεψιάδες EMRs: Στρεψιάδη μὲν ἢ κλητική, ἀλλ' ἵνα παίξῃ εἰς τὸ ὄνομα, διέστρεψε τὴν κλητικὴν ENMRsNp β. ὡς ἄγρικός περὶ τὴν κλητικὴν ἐσφάλῃ· ἔδει γὰρ εἰπεῖν ὦ Στρεψιάδη. ἔπαιξεν οὖν παρὰ τὴν ἀναλογίαν. RV

La forma in -ες sarebbe dunque usata da Strepsiade in luogo di quella in -η a causa della sua ignoranza (ὡς ἄγρικός). Secondo l'analisi di Dover in Aristofane il vocativo in -ες non sarebbe attestato all'infuori di questo caso delle *Nuvole*.<sup>29</sup> Slittamenti tra le uscite della prima e la terza declinazione maschile dei nomi in -ης sono attestati sicuramente nel IV secolo, come si può leggere in alcuni passi o iscrizioni citati dallo stesso Dover (*X. An.* VII 7, 11 sgg. vocativo ὦ Μηδόσαδες; *IG II<sup>2</sup>. 5415* genitivo Καλλιάρχου);<sup>30</sup> nelle iscrizioni di IV secolo il vocativo dei nomi in -ης, per quanto piuttosto raro, presenta generalmente proprio la forma in -ες e solo in un caso tardo in -η (*Εὐφρανες GVI*, p. 505, no. 1686, l. 4, ca. 350; *Φιλόκρατες II<sup>2</sup> 5847.4* (ca. 350), etc.; *Μενεκράτη II<sup>2</sup> 10241*, I/II sec. d.C., con la specificazione che era stato prima inciso *Μενεκράτης*, poi corretto in *Μενεκράτη*).<sup>31</sup> L'uso della forma in -ες da parte di Strepsiade potrebbe ricondursi alla lingua parlata, che tende a sfruttare strutture analogiche;<sup>32</sup> all'opposto, potrebbe voler significare una presunzione di poeticità, un modo di elevare il tono dell'encomio immaginato.<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Dirichlet ha dedicato uno studio specifico ai termini-chiave del μακαρισμός, da Omero alla poesia latina. È interessante il fatto che, se μάκαρ in Omero designa quasi sempre una divinità, in Eschilo e Sofocle tale termine è usato raramente, mentre torna in Euripide; in Aristofane, poi, sembra attribuirsi a un linguaggio quotidiano (cfr. DIRICHLET 1914).

<sup>28</sup> Cfr. anche gli *Scholia recentiora ad loc.*

<sup>29</sup> Cfr. DOVER 1968, p. 238.

<sup>30</sup> Cfr. DOVER 1968, p. 238.

<sup>31</sup> Cfr. THREATTE 1996, p. 178.

<sup>32</sup> Cfr. GUIDORIZZI 1996, p. 326.

<sup>33</sup> Cfr. DOVER 1968, p. 238 («Strepsiades is under the impression that abnormal morphology makes his utterance poetic. The composers of epitaphs were under the same impression, as we see from their mixture of dialects, which often runs counter both to locality and to genre»). Cfr. anche SOMMERSTEIN 1982, p. 219, dove – probabilmente a ragione – quella di Strepsiade è considerata una licenza poetica.

A ben vedere, non potendosi parlare di un errore vero e proprio, data la “convivenza” delle due forme, tutto è riconducibile alla mentalità “contadina” di Strepziade. D’altra parte, nel corso di tutta la commedia delle *Nuvole*, di Strepziade viene sottolineata l’ignoranza, l’incapacità di cogliere sottigliezze, il saper pensare solo a ciò che concerne la sua vita di campagna (cipolle, vasi, etc.).<sup>34</sup> Anche dal punto di vista metrico-musicale l’*incipit* in ionici, poi non mantenuto nel corso della monodia ma sostituito dai più semplici giambi e trochei, potrebbe voler essere un tentativo, non portato a termine, di cantare un brano raffinato, impossibile fino in fondo per un rustico come Strepziade. Secondo Schroeder il verso non sarebbe ionico ma un dimetro cretico acefalo, in linea con i giambi lirici della monodia.<sup>35</sup> Tuttavia la differenza del metro, oltre che ad essere attestata dagli scolii, sembra sottolineare l’*incipit* con la lode personale di Strepziade.

**1207-1209 (c. 2-4).** Tre *cola* identici, analizzati dallo scolio antico come composti ciascuno di un metro giambico e di un metro trocaico catalettico. Non si parla di cretici, benché vi sia coincidenza tra lo schema del trocheo catalettico e quella del cretico e, a un’osservazione della colometria, sembrerebbe poter riconoscere due cretici anche alla fine del v. 1211 (c. 6), analizzato dallo scolio però come *ia<sup>penh</sup> do* (anche nella colometria alternativa è presente il docmio).<sup>36</sup>

**1207 (c. 2). ὡς σοφός:** Strepziade si definisce sapiente, intelligente, dando «un’altra manifestazione della sua ὕβρις»: <sup>37</sup> egli, infatti, è in realtà ignorante e poco acuto e se, come pensa, si salverà dai creditori, sarà solo grazie al figlio.

**1209 (c. 4).** La continuità tra il “vero” encomio e il resto del canto è data dal metro, perché le due parti sono saldate tra di loro mediante lo stesso *colon ia tr<sub>λ</sub>*, che continua la serie dei c. 2-3. La costruzione φήσουσί με è rara.<sup>38</sup>

**1210-1211 (c. 5-6).** Per la possibilità di una colometria alternativa per questi versi cfr. p. 75. Il c. 6 potrebbe essere interpretato anche come *ia 2cr*, in linea

---

<sup>34</sup> Cfr. anche l’*Argumentum* A2, 8-14, in cui Strepziade è definito proprio ἄγροικος. Sulla figura comica del villano e, in particolare, di Strepziade nelle *Nuvole* cfr. la voce *Villano* (*Agroikos / Ἄγροικος*) curata da Stefano Caciagli in <http://www.lessicodelcomico.unimi.it/villano/>.

<sup>35</sup> Cfr. SCHROEDER 1930, p. 48.

<sup>36</sup> Per i vv. 1207-1209 propone un’interpretazione *ia cr* ad es. SCHROEDER 1930, pp. 48 e 98; DOVER 1968, p. 237; ZIMMERMANN 1987, p. 21. In PARKER 1997, pp. 206-207 ci si riferisce ai giambi lirici ma si propone il v. 1209 come trimetro (φήσουσι – δημόται).

<sup>37</sup> GUIDORIZZI 1996, p. 326.

<sup>38</sup> Cfr. STARKIE 1966, p. 262.

con i giambi e i trochei presenti nel canto, benché lo scolio *vetus* a non nutra dubbi sulla natura docmiaca della fine di questo *colon*.<sup>39</sup>

**1212-1213 (c. 7-8).** Un gioco di prima epiploce dai giambi ai trochei chiude la monodia mentre Strepsiade e il figlio escono di scena.<sup>40</sup> Il *2tr*<sub>^^</sub> del c. 6 ha la classica funzione clausolare e, stagliandosi per un andamento opposto rispetto ai giambi, sottolinea la finalità comica del rientro di padre e figlio in casa: mangiare. L'annuncio del banchetto, come ha notato Sommerstein, sembra preludere a un lieto fine, cosa che sarà invece comicamente ribaltata.

---

<sup>39</sup> In questa sede si è operato un lieve intervento sulla colometria trādita in modo da ottenere quella descritta dallo scolio, in particolare la prima, che più si avvicina alla situazione presentata dai manoscritti. Distaccandosi più sensibilmente dalla colometria trādita, Schroeder propone una scansione che evidenzia la composizione nettamente giambica del canto: vv. 1210-1211 χοί δημόται *ia* / ζηλοῦντες ἡνίκ' ἄν σὺ νι- *2ia* / κᾶς λέγων τὰς δίκας *2cr* (cfr. SCHROEDER 1930, p. 48; cfr. anche ZIMMERMANN 1987, p. 21; tra le edizioni moderne, STARKIE 1966, p. 262; SOMMERSTEIN 1982, p. 124). Nell'*Appendice metrica* dell'edizione di GUIDORIZZI 1996, p. 260 si propone ancora una diversa colometria, per i vv. 1209-1211, che parimenti si distacca dalla *paradosis*: φήσουσι δὴ μ' οἱ φίλοι χοί δημόται *ia cr ia* / ζηλοῦντες ἡνίκ' ἄν σὺ νι- *2ia* / κᾶς λέγων τὰς δίκας *2cr*.

<sup>40</sup> Alcuni studiosi accorpano i c. 7-8 ottenendo l'asinarteto *2ia ith*, ma non vi è ragione di rifiutare la *paradosis*. Cfr. PRATO 1962, p. 89; DOVER 1968; ZIMMERMANN 1987, p. 21.



## VESPAE

### Codices

|      |  |
|------|--|
| R    | Ravennas 429   |
| V    | Venetus Marcianus gr. 474                            |
| Γ    | Laurentianus Plut. XXXI 15 (vv. 421-1396; 1494-1537) |
| Vp3  | Vaticanus Palatinus gr. 128                          |
| Vp2  | Vaticanus Palatinus gr. 67                           |
| H    | Hauniensis 1980                                      |
| L    | Holkhamensis gr. 88                                  |
| Vv17 | Vaticanus gr. 2181                                   |
| B    | Parisinus Regius gr. 2715                            |
| Ald  | editio princeps Aldina                               |

|   |                                 |
|---|---------------------------------|
| s | consensus codicum Vp2H          |
| q | consensus codicum Vp2HLVv17BAld |

*Nota sulla tradizione manoscritta.* Il testo delle *Vespe* è tramandato dai sopraelencati codici integralmente, con l'eccezione di Γ che contiene solo i vv. 421-1396 e 1494-1537.<sup>1</sup> Oltre ai testimoni indicati, la tradizione manoscritta comprende anche G (Venetus Marcianus 475, XV sec.), C (Parisinus Regius 2717, XVI sec.) e Δ (Laurentianus Plut. XXXI 16, XVI sec.) che, in quanto copie dirette rispettivamente di V, Vp3 e B, in questa sede non sono presi in considerazione. Una particolare condizione riguarda il codice Vp3. Il suo antigrafo doveva essere un esemplare vicino a RVT: con essi, infatti, Vp3 condivide diverse lezioni ed errori e, almeno nei casi qui esaminati, la colometria (salvo alcune congiunzioni di due *cola* in uno); dallo stesso antigrafo di Vp3 o da una sua copia, a sua volta, discenderebbe la tradizione di Vp2HLVv17B e l'Aldina.<sup>2</sup> Già MacDowell sottolineava che, se non si può inserire Vp3 nella stessa famiglia di RVT in quanto siamo di fronte a una «open recension»,<sup>3</sup> Vp3 è comunque «free from the Byzantine conjectures which are found in the other

<sup>1</sup> Questi ultimi «preserved out of place between 705 and 706» (BILES – OLSON 2015, p. LXVIII).

<sup>2</sup> Cfr. BILES – OLSON 2015, p. LXIX. Uno *stemma codicum*, per quanto complesso, è ricavabile dalla nota al testo della recente edizione di Biles e Olson, pp. LXXII e LXXVIII.

<sup>3</sup> MACDOWELL 1971, p. 31.

fifteenth-century manuscripts».<sup>4</sup> Vp2 e H sono molto simili tra loro e possono essere indicati collettivamente con la sigla *s* (come nell'edizione di Biles e Olson), mentre con *q* si intende il *consensus* dei codici Vp2HLVv17B e dell'Aldina; di quest'ultimo gruppo di codici, ad ogni modo, si deve distinguere L come esemplare dell'ultima edizione di Triclinio e B quale post-tricliniano il cui testo è molto simile, in alcuni casi, a quello di L (con cui, almeno per i canti di nostro interesse, concorda dal punto di vista colometrico); in altri, a quello di  $\Gamma$  e di RV.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> MACDOWELL 1971, p. 31.

<sup>5</sup> Cfr. BILES – OLSON 2015, pp. LXIX-LXX.

## Prima monodia di Filocleone

*Introduzione*

Il Coro delle *Vespe*, formato da anziani cittadini appassionati di processi, si sta dirigendo verso il tribunale mentre è ancora notte. Il gruppo passa davanti alla casa dell'amico Filocleone, che stranamente non è con loro. Gli anziani si domandano a che cosa mai possa essere dovuta l'assenza di colui che, in genere, è proprio quello che li guida verso il tribunale cantando arie di Frinico. Filocleone, infatti, è un φιλωδός (v. 270). Gli anziani ξυνδικασταί, allora, fermi presso l'abitazione di Filocleone, lo chiamano cantando una coppia strofica che doveva riecheggiare le dolci melodie di Frinico e, probabilmente, i suoi ritmi (vv. 266-289):<sup>1</sup> sentendo il loro canto, pensano, magari verrà fuori (vv. 271-272).<sup>2</sup> Ai vv. 219-221 Bdelicleone aveva anticipato a parole questa

<sup>1</sup> In riferimento all'ossatura metrica in *kat'enoplion*-epitriti e ionici a minore delle coppie strofiche del Coro, Liana Lomiento nota che «uno dei frammenti superstiti di Frinico è in *kat'enoplion*-epitriti (*TrGF* 3 F 9), mentre il fr. 14 è in tetrametri ionici catalettici. In realtà lo ionico si trova tra *kat'enoplion*-epitriti anche nella lirica di Pindaro e Bacchilide (Gentili-Lomiento 2003, p. 206). La paratragedia si gioca qui soltanto al livello dei metri-ritmi, mentre il coro ridicolizza la figura del vecchio Filocleone» (LOMIENTO 2007a, p. 324). Cfr. inoltre BRAVI 2017a, pp. 112-115. Bravi ipotizza che la forma di ionico decurtato dell'ultima lunga (—), ricorrente nel corale di carattere dichiaratamente frinicheo, possa essere una caratteristica dell'antico stile orientale del tragediografo, in particolare la «modalità sidonia di articolare lo ionico, come forse presentato dallo stesso Frinico, tragico al quale si deve la composizione delle *Fenicie*, che vedevano cantata la città di Sidone, stando ai due frammenti che gli scolasti a questo luogo aristofaneo [v. 220, *ndr*] ne riportano» (BRAVI 2017a, p. 118).

<sup>2</sup> Nei manoscritti che tramandano la commedia, a questo corale seguono un amebeo tra il παῖς (che accompagna il Coro) e il corifeo (vv. 289-316) e la monodia di Filocleone. A partire dall'Ottocento diversi studiosi hanno ritenuto che i vv. 266-289 e i vv. 290-316 fossero, in realtà, da invertire di posizione: l'ordine che hanno nei manoscritti sarebbe dovuto, infatti, a una trascrizione errata, avvenuta molto presto, da papiri contenenti le singole parti come "copioni" (per la questione e la bibliografia in merito cfr. RUSSO 1994, pp. 243-245 e le note alle pp. 269-270). Il nuovo ordine sarebbe più coerente con la scena, in quanto alla richiesta rivolta a Filocleone di uscire di casa il vecchio risponderebbe con la monodia. La scena, in realtà, funziona anche così come si legge nei manoscritti: il "ritardo" della risposta di Filocleone, anzi, dopo un amebeo che non lo chiama in causa, sortisce un effetto-sorpresa che mette in risalto la monodia; a livello di disegno musicale, poi, è stato notato come dal primo corale alla monodia, passando per l'amebeo, vi sia «una sorta di *decrecendo* nel volume vocale» (VETTA 2007, p. 224). Luigi Bravi ha più recentemente osservato nel dettaglio la struttura metrica e la resa delle parti della parodo, in cui, conservando il testo così come tramandato «si ha modo di percepire una curva sonora e musicale che parte dalla παρακαταλογή del singolo corifeo, passa al dialogo, si apre al canto sidonio del solo coro e poi del duetto, si chiude con il canto monodico dell'attore e, dopo il sonoro riferimento al tuono di Zeus, con una più semplice παρακαταλογή» (BRAVI 2017a, p. 219). Sulla

scena, descrivendo ai servi ciò che in realtà ha luogo ai vv. 273-289, quando davvero gli anziani del Coro chiamano Filocleone canticchiando «amate arie di Frinico sidonie antiche dolci come il miele» (vv. 219-220 *μινυρίζοντες μέλη / ἀρχαιομελισιδωνοφρυνηήρατα*, trad. di L. Bravi). Filocleone, nel mentre, è prigioniero in casa propria, sorvegliato dal figlio e dal servo Xantia affinché non possa uscire e recarsi al tribunale. La sua malattia, la malsana passione per i processi e le condanne, alimentata dalla demagogia di Cleone e dalla riscossione del triobolo, dev'essere curata: se a nulla sono valsi i tentativi precedenti (dal rituale dei Coribanti all'incubazione nel tempio di Asclepio ad Egina, vv. 119-124), non resta che la reclusione in casa.

Filocleone, però, ode i suoi compagni chiamarlo “sulle note di Frinico”, e a loro risponde cantando una monodia dalla finestra di casa (v. 317<sup>b</sup>). In questo senso il suo canto, come è stato notato,<sup>3</sup> fa parte della parodo: Filocleone è uno del Coro, «è una pura anomalia che egli non sia con i suoi *ξυνδικασταί* a cantare le melodie di Frinico; la sua condizione di segregazione mostra però la sua inabilità ad unirsi al canto e al gruppo»,<sup>4</sup> ed è per questo che, metricamente, il suo canto è di necessità diverso da quello del Coro.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|                  |  |
|------------------|--|
| 317 <sup>a</sup> | φίλοι τήκομαι μὲν                        |
| 317 <sup>b</sup> | πάλαι διὰ τῆς ὀπῆς                       |
| 318 <sup>a</sup> | <sup>3</sup> ὑμῶν ὑπακούων·              |
| 318 <sup>b</sup> | ἀλλὰ γὰρ οὐχ οἷός τ' εἶμι·               |
| 319 <sup>a</sup> | ἄδειν· τί ποιήσω;                        |
| 319 <sup>b</sup> | <sup>6</sup> τηροῦμαι δ' ὑπὸ τῶνδ' ἐπεὶ  |
| 320              | βούλομαί γε πάλαι πάνυ μεθ' ὑ-           |
| 321              | μῶν ἐλθὼν ἐπὶ τοὺς καδίσ-                |
| 322              | <sup>9</sup> κους κακόν τι ποιῆσαι.      |
| 323              | ἀλλ' ὦ Ζεῦ μεγαβρόντα·                   |
| 324              | ἢ με πόησον καπνὸν ἐξαίφνης              |
| 325              | <sup>12</sup> ἢ Προξενίδην· ἢ τὸν Σέλλου |
| 326              | τοῦτον τὸν ψευδομάμαξυν·                 |
| 327 <sup>a</sup> | τόλμησον, ἄναξ,                          |
| 327 <sup>b</sup> | <sup>15</sup> χαρίσασθαί μοι             |
| 328 <sup>a</sup> | πάθος οἰκτίρας·                          |

*παρακαταλογή* della seconda parte della monodia, tuttavia, ci sono alcune riserve, che saranno discusse nel commento alle pp. 97-99.

<sup>3</sup> MAZON 1904, p. 69; VETTA 2007, p. 224; BRAVI 2017a, pp. 119-120.

<sup>4</sup> BRAVI 2017a, p. 119; cfr. anche VETTA 2007, p. 227.

328<sup>b/9</sup><sup>a</sup> ἦ με κεραυνῶ διατινθαλέω  
 329<sup>b</sup> <sup>18</sup> σπόδισον ταχέως·  
 330 κάπειτ' ἀνελών μ' ἀποφυσήσας  
 331 εἰς ὀξάλμην ἔμβαλε θερμῆν·  
 332 <sup>21</sup> ἦ δῆτα λίθον με πόησον· ἐφ' οὗ  
 333 τὰς χοιρίνας ἀριθμοῦσιν.

[RVVp3Vp2HLVv17BAld] **317<sup>a</sup>-317<sup>b</sup>** coniung. Vp3q **318<sup>a</sup>-319<sup>a</sup>** ἄδειν | q  
**318<sup>a</sup>-318<sup>b</sup>** coniung. Vp3 **319<sup>a</sup>-319<sup>b</sup>** coniung. Vp3 τί – τῶνδε | q **320-**  
**321** καὶ βούλομαι – ὑμῶν q **321-322** ἐλθὼν – καδίσκους | q **322** κακόν τι  
 ποιῆσαι q **322-323** coniung. Vp3 **323-324** coniung. s ἄλλ' – καὶ με |  
 LVv17BAld **324** ποίησον – ἐξαίφνης | LVv17BAld **325** ἦ – Σέλ- |  
 LVv17BAld **325-326** coniung. s -λου – ψευδομάμαξυν (vel ψευδαμάμαξυν)  
 | LVv17BAld **327<sup>a</sup>-327<sup>b</sup>** coniung. VVp3q **327<sup>a</sup>-328<sup>a</sup>** coniung. Vp3  
**328<sup>a</sup>-328<sup>b/9</sup><sup>a</sup>** κεραυνῶ | q **328<sup>b/9</sup><sup>a</sup>-329<sup>b</sup>** διατινθαλέω – τάχως | HLVv17BAld  
 spatium inter διατινθαλέω et σπόδισον ponit Vp2

**317<sup>a</sup>** τήκομαι μὲν RVVp3 : πάλαι μὲν τήκομαι q **318<sup>a</sup>** ὑπακούων codd. :  
 ἐπακούων Cobet, ὄπ' ἀκούων van Herwerden **318<sup>b</sup>** ἀλλὰ γὰρ οὐχ RVp3 : ἀλλ'  
 ἀτὰρ οὐχ V ἄλλ' οὐχ q ἄλλ' οὐ γὰρ Bentley **319<sup>a</sup>** ποιήσω V : ποιήσω RVp3q  
**319<sup>b</sup>** τηροῦμ' q τῶνδε καὶ q **320** πάλαι πάνυ RVVp3 s.l. B : πάλαι sLVv17B  
 πάλιν Ald **322** ποιῆσαι RV : ποιῆσαι Vp3q **323** post Zeῦ alterum Zeῦ add.  
 Porson **324** ἦ RVVp3 s.l. B : καὶ q πόησον RV : ποίησον Vp3q πόησον  
 καπνὸν] καπμὸν ποίησον Vp2 : καπτὸν ποίησον H **325** Προξενίδην V :  
 Προξενιάδην Vp3sLVv17Ald Προξαναίδη B πρὸς Ξενιάδην R τὸν Σέλλου] τὸν  
 ἄλλον R **326** ψευδαμάμαξυν BAld, cfr. Σ<sup>V</sup>: ψευδομάμαξυν cett. **328<sup>a</sup>**  
 οἰκτίρας van Herwerden : οἰκτείρας codd. **329<sup>b</sup>** σπόδισον RsLVv17B<sup>pc</sup>Ald :  
 σπόνδισον VB<sup>ac</sup> πόνεσον Vp3 **332** πόησον RV : ποίησον Vp3q

317<sup>a</sup> Amici, mi struggo  
 317<sup>b</sup> da tempo, udendovi  
 318<sup>a</sup> da questo pertugio!  
 318<sup>b</sup> Ma non posso  
 319<sup>a</sup> cantare: che farò?  
 319<sup>b</sup> Sono sorvegliato da costoro, perché  
 320 voglio davvero da molto tempo venire con voi  
 alle urne,  
 a fare del male.  
 O Zeus dal forte tuono,  
 fammi tosto diventare fumo,  
 325 oppure Prossenide, oppure il figlio di Sello,  
 quel rampicante di menzogne.

327<sup>a</sup> Fammi la grazia, signore,  
 327<sup>b</sup> sii benevolo,  
 328<sup>a</sup> abbi pietà del mio dolore.  
 328<sup>b</sup>/9<sup>a</sup> Oppure con un fulmine infuocato  
 329<sup>b</sup> inceneriscimi presto,  
 330 e poi sollevandomi e soffiandomi via  
 gettami in una salamoia calda;  
 oppure rendimi pietra, sulla quale  
 si contano i voti.

|                                  |                                     |  |
|----------------------------------|-------------------------------------|--|
| 317 <sup>a</sup>                 | υ---υ---                            | 2ba  |
| 317 <sup>b</sup>                 | υ---υ---υ-                          | 2ion <sup>ma</sup> <sub>^</sub> (teles)                |
| 318 <sup>a</sup>                 | 3 ---υ---υ-                         | 2ion <sup>ma</sup> <sub>^ ^</sub> (reiz <sup>c</sup> ) |
| 318 <sup>b</sup>                 | ---υ---υ---                         | cho ba   |
| 319 <sup>a</sup>                 | ---υ---                             | 2ion <sup>ma</sup> <sub>^ ^</sub> (reiz <sup>c</sup> ) |
| 319 <sup>b</sup>                 | 6 ---υ---υ---                       | glyc   |
| 320                              | ---υ---υ---υ---                     | hypp   |
| 321                              | ---υ---υ---                         | glyc   |
| 322                              | 9       ---υ---υ---    <sup>H</sup> | pher   |
| 323                              | ---υ---υ---    <sup>H</sup>         | pher <i>vel</i> 2an <sub>^ ^</sub> “symptyktos”        |
| 324                              | ---υ---υ---υ---                     | 2an  |
| 325                              | 12 ---υ---υ---υ---                  | 2an  |
| 326                              | ---υ---υ---                         | 2an <sub>^</sub>                                       |
| 327 <sup>a</sup>                 | ---υ---                             | an   |
| 327 <sup>b</sup>                 | 15 υ---υ---                         | an   |
| 328 <sup>a</sup>                 | υ---υ---                            | an   |
| 328 <sup>b</sup> /9 <sup>a</sup> | ---υ---υ---υ---υ---                 | 2an  |
| 329 <sup>b</sup>                 | 18 υ---υ---                         | an   |
| 330                              | ---υ---υ---υ---                     | 2an  |
| 331                              | ---υ---υ---                         | 2an  |
| 332                              | 21 ---υ---υ---υ---υ---              | 2an  |
| 333                              | ---υ---υ---υ---                     | 2an <sub>^</sub>                                       |

*Colometria antica e colometria tricliniana*

Per questa monodia non si dispone di *Scholia Metrica* né *vetera* né *recentiora*. Dalla comparazione della *mise en page* del testo nei codici antichi e in quelli tricliniani e post-tricliniani è possibile notare come il filologo tessalonicese sia intervenuto sulla tradizione del testo modificandone l’assetto colometrico.

Se si escludono, infatti, i casi di unione di due *cola* in uno, fenomeno non troppo rilevante dal punto di vista colometrico, si nota una netta bipartizione tra i codici RVVp3 e Vp2HLVv17B(Ald). Si osserva, tra l'altro, come Vp3, considerato in genere appartenente alla stessa famiglia di Vp2HLB(Ald) per via di un comune antenato, sia colometricamente affine ai *veteres*.

Anche non potendo usufruire di commenti metrici antichi, la sistemazione del testo è analizzabile in due modi:

per quanto riguarda la *traditio vetus*, che si accoglie in questa sede, la *poikilia* dell'*a solo* si snoda attraverso una prima parte (vv. 317<sup>a</sup>-322, c. 1-9) composta di bacchei, ionici *a maiore*, coriambi, metri gliconici (eccettuati bacchei e coriambi, comunque di genere ritmico doppio, le altre sono strutture derivanti tutte dall'antispasto, metro anch'esso afferente al γένος διπλάσιον); la seconda parte (vv. 323-333, c. 10-22), invece, si apre con una sequenza di transizione (v. 323, c. 10) analizzabile come ferecrateo o come un particolare dimetro anapestico brachicataletto (cfr. commento al v. 323), a cui segue una sezione interamente anapestica (dimetri, di cui due catalettici, e monometri). La differenziazione metrico-ritmica tra la prima e la seconda parte della monodia coincide con una differenziazione semantica: i vv. 317<sup>a</sup>-322 (c. 1-9), infatti, incarnano la risposta lirica di Filocleone ai compagni che invano lo attendono, con lo struggimento di chi è imprigionato e non può andare in tribunale; i vv. 323-333 (c. 10-22), contengono un'invocazione a Zeus perché operi in Filocleone una metamorfosi che gli consenta di scappare di casa.

**Triclinio** modifica colometria e testo del brano soprattutto nella prima parte, restituendo *cola* evidentemente giambici e anapestici. Scompaiono, dunque, i bacchei, il coriambo, gli ionici *a maiore*, i gliconei e il ferecrateo. Nella seconda parte Triclinio elimina i monometri anapestici, presentando il testo in maniera "compatta", tutti dimetri anapestici acataletti; l'unico dimetro catalettico è quello clausolare (mentre nei codici antichi ne è presente un altro al v. 326, c. 13). Il v. 323 (c. 10) viene modificato sia dal punto di vista testuale che colometrico. Se nei *veteres* si presentava come ἀλλ' ὃ Ζεῦ μεγαβρόντα· (*pher* vel *2an*<sub>^</sub><sub>^</sub>) a cui seguiva il v. 324 ἢ με πόησον καπνὸν ἐξαίφνης (*2an*), con Triclinio diventa ἀλλ' ὃ Ζεῦ μεγαβρόντα καὶ με (---υυ---υυ), di cui non conosciamo l'interpretazione tricliniana: *hipp?*), a cui segue il v. 324 nella forma ποίησον καπνὸν ἐξαίφνης (considerato verosimilmente un *2an*, con terzo piede giambico<sup>5</sup>). In linea generale i *cola* ottenuti con la scansione tricliniana inducono a un'interpretazione per lo più anapestica di tutto il canto, con piccole inserzioni giambiche, rivelando un livellamento di quella che era l'originaria varietà metrico-ritmica del pezzo; anche nel rapporto tra semantica e metrica si perde la netta differenziazione tra lamento e invocazione a Zeus ben avvertibile nei *codices vetustiores*.

<sup>5</sup> Nello *Schol. (Tr.) Ra.* 1264-1267b Triclinio ammette la realizzazione giambica del primo piede di una successione anapestica, in particolare di un trimetro catalettico denominato "colico".

*Analisi del canto*

La monodia di Filocleone si presenta come un ἀπολελυμένον in cui si possono identificare due diverse sezioni metrico-ritmiche. La prima comprende i vv. 317<sup>a</sup>-322, c. 1-9 (bacchei, coriambi, ionici *a maiore*, gliconei, un ipponatteo, un ferecrateo); la seconda riguarda i vv. 323-333, c. 10-22 (*cola* anapestici aperti da un apparente ferecrateo che fa da “cerniera”: cfr. commento al v. 323). La diversità metrica va di pari passo con la diversità tematica: nella prima metà, Filocleone risponde ai compagni lamentando la propria impossibilità a unirsi a loro, spiegando che è recluso e sorvegliato; nella seconda, il vecchio invoca l'aiuto di Zeus perché operi in lui una trasformazione che gli consenta di uscire di casa.

Nel brano si percepiscono echi tragici sfruttati comicamente,<sup>6</sup> ma in pochi versi Aristofane fa in modo che si riconosca in Filocleone un vero φιλωδός, un amante del canto in grado di esprimersi in modalità liriche sempre diverse. Secondo Gildersleeve l'intera monodia potrebbe richiamare una scena della *Danae* di Euripide, per noi frammentaria, oppure il mito in generale senza far riferimento a un testo specifico.<sup>7</sup> Filocleone sarebbe egli stesso una parodia di Danae, di cui riviverebbe la condizione di prigionia<sup>8</sup> (è anche probabile, tra l'altro, che Filocleone canti da un punto rialzato della σκηνή, da una finestrella, rimandando alla torre di Danae). Anche le richieste di metamorfosi, a cui del resto Filocleone aveva già fatto riferimento al v. 144 (dove dichiarava di essere fumo, per poter uscire dal camino), afferiscono a un *topos* mitico, talvolta tragico.

**D) vv. 317<sup>a</sup>-322, c. 1-9: la risposta di Filocleone**

**317<sup>a</sup>-318<sup>a</sup> (c. 1-3).** I primi tre versi della monodia sono compiuti sia dal punto di vista sintattico sia da quello metrico. Dopo un *incipit* bacchiaco (c. 1) paratragico, i c. 2-3 sono formati da ionici *a maiore* (il dimetro catalettico, c. 2, è anche denominabile telesilleo, il cui schema coincide con quello di un gliconeo acefalo; il c. 3 anche come *reiz<sup>c</sup>*).

**317<sup>a</sup> (c. 1).** L'*incipit* è paratragico nel testo e nel metro. φίλοι e φίλοι sono tipiche forme di invocazione tragica al Coro (cfr. ad es. *TrGF* E. *Andromeda* F 117, parodiato in *Ar. Th.* 1015).<sup>9</sup> τήκομαι ha paralleli, ad es. in *S. El.* 283, 285; *Ant.* 977; *E. Med.* 159; *Andr.* 116; *El.* 208, *etc.*<sup>10</sup> L'invocazione in

<sup>6</sup> Cfr. MACDOWELL 1971, p. 176 «the song is a burlesque of tragic songs».

<sup>7</sup> Cfr. GILDERSLEEVE 1880, pp. 457-458.

<sup>8</sup> Cfr. anche i sentimenti del Parente nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane: catturato dalle donne, il Parente ritiene di poter bene interpretare il personaggio di Andromeda, dall'omonima tragedia di Euripide. Cfr. pp. 293-294.

<sup>9</sup> Cfr. p. 294. Altre attestazioni sono raccolte in BILES – OLSON 2015, p. 190.

<sup>10</sup> Cfr. RAU 1967, p. 151.



bacchei è altrettanto tragica: se già i bacchei sono presenti in Eschilo, ad es. nelle esclamazioni (cfr. Ag. 1080-1081 = 1085-1086; *Pr.* 113 sgg.), è soprattutto con Euripide che essi sono utilizzati per le scene «più spiccatamente patetiche»<sup>11</sup>: cfr. ad es. *TrGF* E. *Andromeda* F 117; *Tr.* 321; *Ph.* 1289-1291 = 1301-1303, 1536; *Or.* 1437-1440 e, significativamente in apertura della monodia di Evadne, *Supp.* 990 = 1012.<sup>12</sup>

**318<sup>b</sup>-319<sup>a</sup> (c. 4-5).** I due *cola* in sinafia contengono di nuovo un pensiero compiuto sia metricamente che semanticamente. Dal punto di vista metrico, infatti, si richiama il ritmo giambico d'apertura con la *variatio* in *cho ba* (c. 4), per poi riagganciarsi agli ionici *a maiore* (c. 5, di nuovo *2ion<sup>ma</sup> ^ ^ (reiz<sup>c</sup>)* della stessa forma del c. 3, per cui è evidente il suo uso con funzione clausolare). Il senso di questi due versi è stato variamente inteso. La difficoltà interpretativa risiede nel fatto che Filocleone comunica ai propri amici di non poter cantare, ma in realtà lo sta facendo. Si potrebbe trattare di un mero espediente comico, forse a imitazione parodica di un *topos* tragico secondo cui un carattere o un Coro afferma di non fare qualcosa mentre in realtà la fa.<sup>13</sup> Più probabilmente, però, Filocleone vuol far intendere di non poter cantare *con i propri compagni*: il Coro, poco prima, si è infatti preoccupato dell'assenza di colui che è solito guidarlo, cantando arie di Frinico (vv. 268-269). Filocleone, con la sua monodia, si premura di assicurare i compagni di averli uditi, non è assente di propria volontà, ma non può cantare perché è recluso, e a questo problema cerca una soluzione: quella di trasformarsi, con l'aiuto di Zeus, in qualcos'altro, per poter uscire. Il pensiero del tribunale è certamente pervasivo, ma è fondamentale tener presente che la monodia di Filocleone nasce come esigenza di spiegare ai compagni perché quel giorno non li sta guidando con il canto come sempre. Il “non essere in grado” di cantare va inteso come “non essere nella condizione”, “non potere” perché vi è un ostacolo. Non credo che si debba leggere, nelle parole di Filocleone, acclamato φιλφδός, una sorta di «rinuncia al canto»<sup>14</sup> che preannunci i vv. 323-333 (c. 10-22): questa interpretazione poggia sul fatto che tali versi

<sup>11</sup> GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 231.

<sup>12</sup> Su quest'ultimo parallelo cfr. SOMMERSTEIN 1983, p. 176 «The song [*scil.* la monodia di Filocleone, *ndr*] may well be based on a tragic, probably Euripidean, model; Eur. *Supp.* 990-1008 = 1012-30 is composed of similar metrical elements, though there is no resemblance in content».

<sup>13</sup> Sommerstein (1983, p. 176) riporta come esempio E. *Or.* 140-151, 181-186. In BILES – OLSON 2015, p. 191 si legge dell'ipotesi – piuttosto forzata – che si possa trattare addirittura di una citazione di un dramma euripideo a noi non altrimenti noto.

<sup>14</sup> BRAVI 2017a, p. 118.

anapestici sono ritenuti in παρακαταλογή ma, come si tenterà di argomentare più avanti,<sup>15</sup> non c'è ragione di dubitare della loro liricità.

**318<sup>b</sup> (c. 4).** Tra i codici più antichi, in R e Vp3 si legge ἀλλὰ γὰρ οὐχ (κτλ.), mentre solo su V ἀλλ' ἀτὰρ οὐχ (κτλ.), che risulta effettivamente ridondante e frutto di un errore paleografico (confusione tra Γ e Τ ed errata divisione delle parole). La lezione ἀλλ' οὐχ dei codici *recentiores* è frutto di una correzione *metri causa* di Triclinio: secondo la colometria dei testimoni tricliniani, infatti, l'assetto del canto è quasi interamente anapestico e i vv. 318<sup>a</sup>-319<sup>a</sup> (c. 3-5) sono accorpati su un unico *colon* a formare un trimetro anapestico. Alcuni studiosi accolgono la congettura di Bentley ἀλλ' οὐ γὰρ, realizzando il c. 4 come un reiziano e dunque omologando la struttura dei c. 3-5.<sup>16</sup> Oltre a tale motivazione metrica (soggettiva), la correzione sarebbe appoggiata dal fatto che il nesso ἀλλὰ γὰρ, di per sé molto comune, sarebbe invece raro se si intendesse ἀλλὰ legato alla frase principale (“ma che farò?”) e γὰρ alla subordinata (“infatti / dal momento che non posso cantare”).<sup>17</sup> In realtà, ἀλλὰ γὰρ può benissimo significare uno stacco con quanto cantato prima (cfr. DENNISTON 1954, p. 102 “breaking off”), e il senso sarebbe “Amici, da tempo mi struggo ascoltandovi. Ma (ἀλλὰ γὰρ) non posso cantare! Che farò?”. Il nesso rimarca l'impossibilità di Filocleone di poter unirsi al Coro e anzi guidarlo cantando, come era invece sua abitudine prima della clausura impostagli dal figlio. Pare poco sensata, pertanto, la riflessione di L.P.E. Parker nel commentare la sua scelta di aver accolto l'emendazione di Bentley: dietro, piuttosto, si cela tutta l'intenzione di imporre ai vv. 317<sup>b</sup>-321 la struttura di tipo AB BB AA AB (*tel reiz reiz reiz – glyc glyc glyc pher*), espressa dalla stessa studiosa a p. 224 del suo lavoro sui canti di Aristofane:

“Complex” ἀλλὰ γὰρ, in which γὰρ applies to the subordinate and ἀλλὰ to the main clause (e.g. S. *Ant.* 148 ἀλλὰ γὰρ ἄ μεγαλώνυμος ἦλθε Νίκα) is, according to Denniston (*Particles*, 99), “exceedingly rare”. The alternative of taking ἀλλὰ γὰρ as “breaking off” (Denniston, 102) would require Philocleon actually to break off after ἄδειν, leaving τί ποιήσω; isolated, with very harsh asyndeton. Bentley's transposition ἀλλ' οὐ γὰρ restores both language and metre.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Cfr. commento ai vv. 324-333.

<sup>16</sup> Seguono il testo di Bentley, per questo passo, ad es. SOMMERSTEIN 1983; p. 34, PARKER 1997, p. 222; WILSON 2007a, p. 222; BILES – OLSON 2015, p. 20. Conservano la lezione di RVp3 ad es. MACDOWELL 1971, p. 62; ZIMMERMANN 1987, p. 25; VETTA 2007, p. 224; BRAVI 2017a, p. 118.

<sup>17</sup> Cfr. DENNISTON 1954, p. 99. Su questa linea PARKER 1997, p. 225; BILES – OLSON 2015, p. 190.

<sup>18</sup> PARKER 1997, p. 225.

Così come tramandato da RVp3 c'è perfettamente senso sia dal punto di vista testuale (e dell'intenzione-emozione di Filocleone), sia da quello metrico.

**319<sup>b</sup>-322 (c. 6-9).** Filocleone spiega il motivo per cui non può unirsi ai compagni nel canto e nella marcia verso il tribunale. Ancora una volta pensiero semantico e pensiero musicale coincidono: l'intera frase di Filocleone è contenuta in una "strofetta" di quattro *cola* in sinafia tra loro, di cui un gliconeo, un ipponatteo, un altro gliconeo e un ferecrateo. L'ultimo *colon* presenta iato finale, che contribuisce a separare la prima parte della monodia dalla seconda. La struttura metrica di questo passo riecheggia insieme la poesia simposiale<sup>19</sup> e la lirica popolare.<sup>20</sup> Si potrebbe pensare che Filocleone, denominato esplicitamente φιλῳδός, si esprima con forme liriche che conosce "per esperienza": oltre ad essere indicato dai compagni come un appassionato di arie di Frinico, di cui tuttavia non canterà nulla, nel corso delle *Vespe* Filocleone dà prova di conoscere bene il repertorio simposiale tradizionale,<sup>21</sup> i motivi della lirica più o meno alta, la produzione innodica.

**319<sup>b</sup> (c. 6):** ὑπὸ τῶνδ': si tratta di Bdelicleone e Xantia, nonostante lo *Schol. vet.Tr.* 319 espliciti ὑπὸ τῶνδ' come ὑπὸ τῶν οἰκετῶν.

## II) vv. 323-333, c. 10-22: la preghiera a Zeus

<sup>19</sup> Nella produzione superstita di Anacreonte, ad es., si annoverano componimenti in strofette tetrastiche *glyc / glyc / glyc / pher*, come i fr. 4, 7, 13, 15 Gentili (= *PMG* 361, 362, 358, 360) o tristiche *glyc / glyc / pher*, come il fr. 5 Gentili (= *PMG* 359). Cfr. anche il fr. 4 Gentili (*PMG* 361) di forma *2ia / glyc / glyc / pher*, con la "variazione" giambica nel primo *colon*. Cfr. GENTILI–LOMIENTO 2003, p. 156. Vi sono anche altre tipologie di strofette in gliconei e ferecratei, ad es. quella presentata dal carne 14 Gentili (= *PMG* 357), di struttura strofica *glyc / glyc / pher ||| glyc dim<sup>p</sup> / glyc / glyc pher ||| glyc / glyc / pher |||*. Cfr. GENTILI–LOMIENTO 2003, p. 156; cfr. anche fr. 1 Gentili (= *PMG* 348) *glyc / glyc / pher ||| glyc / glyc / glyc / glyc / pher |||*. Di dodici strofette composte di tre gliconei (talvolta alternati a dimetri coriambici liberi) e ferecrateo clausolare si compone il *Peana ad Apollo* di Aristonoo di Corinto, in linea con una più antica tradizione innodica in metri gliconici. Cfr. BRAVI 2010, pp. 98-101. La presenza dell'ipponatteo nel canto di Filocleone non sembra un elemento di disturbo, in quanto si tratta semplicemente della forma ipercataletta del gliconeo, in un momento della monodia in cui il personaggio intende rafforzare particolarmente il concetto che "da tempo" vorrebbe unirsi ai compagni ma che ciò gli è precluso.

<sup>20</sup> Oltre che nei poeti eolici, gliconei, ipponattei e ferecratei sono presenti in *Th.* 1036-1059, un inno cletico innalzato dalle donne Ateniesie a Pallade e alle Tesmofore, in particolare nei passi in cui si affrontano temi legati alla città, e in *Th.* 351-371, nella parodo, dove i gliconei (a cui è intercalato un ipponatteo) accompagnano la parte della preghiera più strettamente legata alla città. Gliconei e ipponattei sono anche nel ditrambo *Teseo* di Bacchilide (vv. 5-10).

<sup>21</sup> In particolare, quando Bdelicleone prepara il padre ad affrontare i simposi in cui vi sono personaggi particolari con cui relazionarsi, Filocleone dimostra di conoscere ogni tipo di scolio: l'*Armodio* (vv. 1226-1227), l'*Admeto* (vv. 1292/3-1294/5), il *Clitagora* (vv. 1238/9-1242), ma anche la produzione di Alceo (vv. 1232-1235).

**323 (c. 10).** Questo *colon* fa da “cerniera” tra la prima parte della monodia, che si conclude con gliconei e ferecratei, e la seconda interamente anapestica. L’invocazione contenutavi è rivolta a Zeus “dal forte tuono” e precede la serie di richieste di metamorfosi che Filocleone avanza al dio. La sequenza ---◡◡---◡, con *brevis in longo* e iato finale, è stata normalmente interpretata come un ferecrateo:<sup>22</sup> questo rappresenterebbe l’ultimo *colon* cantato della monodia, un riferimento “sonoro” a Zeus tonante che lascerebbe poi spazio ad anapesti in παρακαταλογία.<sup>23</sup> Sulla questione del recitativo dei vv. 324-333 (c. 11-22) ci si soffermerà nel commento ad essi dedicato, mentre qui si cercherà di discutere l’interpretazione del c. 10 come ferecrateo. La stretta prossimità di un ferecrateo ad anapesti è accettata oggi da molti studiosi, alcuni dei quali hanno portato come esempi altri passi aristofanei, tuttavia non dirimenti in quanto basati su colometrie moderne da ridiscutere.<sup>24</sup> In passato altri studiosi hanno ritenuto che il v. 323 andasse emendato sulla base della congettura di Porson:<sup>25</sup> aggiungendo un secondo Ζεῦ, il verso ottenuto (ἀλλ’ ὦ Ζεῦ <Ζεῦ> μεγαβρόντα) è analizzabile come un paremiaco,<sup>26</sup> dunque un *colon* anapestico in linea con i successivi. A ben vedere, il *colon* di nostro interesse sembra doversi analizzare proprio come *colon* “cerniera”, con funzione “modulante”: se esso richiama il ferecrateo che lo ha appena preceduto (c. 9), d’altra parte esso appartiene già alla nuova sezione, quella anapestica. Dal momento che tutto il canto di Filocleone presenta una perfetta coincidenza tra profilo metrico-ritmico e contenuto, il ferecrateo pare in effetti “fuori luogo” in una sezione interamente anapestica con cui condivide il tema della preghiera. Non si può escludere, per questo *colon*, un’interpretazione anapestica, ma non vi è necessità di emendare il testo. Mazon parlava di una «tripodie»<sup>27</sup> anapestica, ma lo stesso tipo di *colon* è, in realtà, quello che Ferecrate chiamava anapesto σύμπτυκος, “ripiegato” o

<sup>22</sup> Cfr. PRATO 1962, p. 101; ZIMMERMANN 1987, p. 25; cfr. anche n. 23.

<sup>23</sup> Sulla transizione dalla modalità lirica a quella recitativa cfr. SOMMERSTEIN 1983, p. 176; PARKER 1997, p. 224; VETTA 2007, p. 226; BRAVI 2017a, p. 119; MacDowell (1971, pp. 176-177) sostiene che il passaggio agli anapesti sia dovuto ad esprimere “azione”, quella che Filocleone richiede e immagina con la preghiera a Zeus, e sembra lasciar intendere che un tale passaggio comporti anche una differenziazione di resa rispetto alla prima parte (fino al v. 323, c. 10 compreso). Nell’edizione Biles – Olson delle *Vespe* non è specificato se il passaggio dal ferecrateo agli anapesti comporti anche un cambiamento performativo (a p. 192 del commento si legge «whether the verses are sung or recited is unclear»), ma sono stampate la scansione e l’interpretazione metrica solo dei vv. 317<sup>a</sup>-323 e al termine dello schema del v. 323, inteso come ferecrateo, vi è il segno ||| indicante fine di strofa (cfr. BILES – OLSON 2015, p. 190).

<sup>24</sup> Cfr. PRATO 1962, p. 101; PARKER 1997, p. 61.

<sup>25</sup> Cfr. PORSON 1820, p. 128, cfr. anche DINDORF 1837, p. 472. Il testo con la correzione di Porson è accolto ad es. in BLAYDES 1873, p. 34 e in VAN LEEUWEN 1893, p. 41.

<sup>26</sup> Così SCHROEDER 1930, p. 14.

<sup>27</sup> MAZON 1904, p. 69 n. 4.

“contratto” (Pherecr. *PCG* VII F 84 ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν / ἐξευρήματι καινῷ / συμπτύκτοις ἀναπαίστοις). Questo termine si trova in uno scolio alla quarta *Olimpica* di Pindaro, strofe 4, riferito agli anapesti di forma spondaica.<sup>28</sup> Nella parabasi della *Corianno*, da cui proviene il frammento di Ferecrate, il commediografo vantava di aver “inventato” questo tipo di sequenza anapestica, che ha l’aspetto di un ferecrateo di forma --υυυυ--. Efestione cita il frammento di Ferecrate nell’ambito della discussione sulle misure derivanti dall’antispasto dove, tra i dimetri catalettici, annovera quello δικατάληκτον, proprio quello – si legge sempre in Efestione – che Ferecrate chiama σύμπτυκτος ἀνάπαιστος.<sup>29</sup> Lo *Schol. B* p. 161, 9-17 Conbruch riporta che, sebbene Ferecrate lo definisse “anapesto”, il metro che compone le sequenze del fr. 84 è l’antispasto. È probabile che gli anapesti “ripiegati” siano stati usati da Ferecrate come modo originale di introdurre la parabasi propriamente detta, introducendo i “veri” anapesti mediante sequenze dal ritmo volutamente ambiguo. Lo stesso, pertanto, potrebbe essere stato fatto da Aristofane per la monodia di Filocleone. Evitando uno stacco troppo netto, il c. 10 riecheggerebbe, da un lato, i gliconei, l’ipponatteo e il ferecrateo che precedono (c. 6-9), misure antispastiche; dall’altro, introdurrebbe agli anapesti che seguono (c. 11-22): solo la musica potrebbe sciogliere l’ambiguità tra lo schema antispastico (*pher*) e quello anapestico (potrebbe essere indicato con  $2an_{\wedge}$ ), ma forse la somiglianza tra le due strutture, non sul piano ritmico (vi è diversità di genere ritmico e di tempi forti) ma su quello metrico, potrebbe essere stato un effetto voluto dal compositore. Il fatto che il verso, poi, sia compreso tra due pause (iato alla fine del c. 9 e poi iato e *brevis in longo* alla fine dello stesso c. 10) potrebbe effettivamente voler marcare l’attenzione su questo *colon* “modulante”. ἄλλ’: introduce generalmente una preghiera, quando sia formulata nel mezzo di un discorso.<sup>30</sup>

**Ζεῦ μεγαβρόντα:** l’aggettivo è un *hapax* aristofaneo che intende amplificare il concetto di grandezza di Zeus legato al tuono, con stile poetico alto.<sup>31</sup> Vi si può leggere, comunque una sorta di imitazione di un linguaggio lirico-rituale; come nota Massimo Vetta, «nel breve canto di Filcleone, a un tratto, ricompare l’esperienza di Pindaro e, in genere, della melica rituale ... È difficile che l’epiteto μεγαβρόντης non avesse fatto parte del formulario del dio nei corali eseguiti ad Atene durante la festa di Zeus delle piogge, a novembre, o durante i *Diasia*, in onore di Zeus *Meilichios*, a fine febbraio,

<sup>28</sup> Cfr. *Schol. rec.* II 1, p. 107 Boeckh; GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 52.

<sup>29</sup> Cfr. Heph. p. 55, 7-10 Conbruch. Cfr. anche Plot. Sacerd. *GL* VI pp. 515, 21; 538, 12.

<sup>30</sup> Cfr. DENNISTON 1954, p. 16.

<sup>31</sup> Cfr. Hom. *Od.* XX 112-113 Ζεῦ πάτερ ... / ἧ μεγάλ’ ἐβρόντησας; Pi. fr. 155 καρτεροβρόντης; *Ol.* 9, 42 αἰολοβρόντης. Attestazioni simili al termine impiegato da Aristofane sono raccolte in BILES – OLSON 2015, p. 192.

dieci giorni dopo le *Antesterie*, nella processione che si recava sulle rive dell'Ilisso».<sup>32</sup>

**324-333 (c. 11-22).** La richiesta di Filocleone è quella di poter essere trasformato in qualcosa che gli consenta di sgattaiolare fuori di casa. Forme e temi tragici si mischiano all'*onomasti kōmōidein* e al finale triviale. La sezione è interamente anapestica e mostra un dosaggio equilibrato di dimetri e monometri, nell'ordine: 3 dimetri (richieste), 3 monometri (preghiere), 1 dimetro, 1 monometro (unica richiesta, ma il monometro mette in evidenza la velocità che si pretende), 4 dimetri di cui l'ultimo catalettico. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che tutta questa sezione fosse affidata alla *παρακαταλογία*. I motivi di questa idea risiedono nel fatto che, a prima vista, gli stessi anapesti non presenterebbero caratteristiche così evidenti da essere spia di "liricità", nonché nella «rinuncia al canto»<sup>33</sup> che Filocleone esprimerebbe ai vv. 318<sup>b</sup>-319<sup>a</sup>.<sup>34</sup> I due punti, a ben vedere, possono essere confutati con una più attenta analisi del passo. Innanzi tutto, su 12 *cola* ve ne sono 4 che presentano realizzazioni "dattiliche" di alcuni piedi (c. 11, 17, 20, 22)<sup>35</sup> e gli spondei sono preponderanti; soprattutto, se si segue la colometria antica, in particolare quella di R, si nota l'uso del paremiaco non solo con funzione clausolare (c. 22) ma anche all'interno della sezione (c. 13) e, ciò che appare di maggiore importanza, l'uso "libero" – ma non casuale – dei monometri. Sono ben 4 i monometri adoperati da Aristofane, che i moderni tendono ad offuscare riaccorpando i *cola* per ottenere dimetri. In particolare, non è stato notato il *dicolon* che molto chiaramente in R separa i c. 14-15 (vv. 327<sup>a</sup>-327<sup>b</sup>).<sup>36</sup> Anapesti di questo tipo, uniti al tema della disperazione, richiamano i cosiddetti "anapesti di lamento", qui adoperati in maniera paratragica. Considerati tutti questi elementi, verrebbe quindi da concludere che aveva ragione Pretagostini a non nutrire dubbi sulla resa lirica di questi *cola*.<sup>37</sup> Per quanto riguarda la "rinuncia al canto" che Filocleone annuncerebbe al principio della monodia,<sup>38</sup> essa non dovrebbe venire interpretata, in realtà,

<sup>32</sup> VETTA 2007, p. 228.

<sup>33</sup> BRAVI 2017a, p. 118.

<sup>34</sup> Cfr. VETTA 2007, p. 226. Cfr. anche p. 96 n. 23.

<sup>35</sup> Vetta (2007, p. 226) ne individuava tre, non annoverando il "dattilo" presente nell'ultimo *colon*.

<sup>36</sup> Cfr. VETTA 2007, p. 225; nel riportare il testo della monodia con gli anapesti accorpati tutti in dimetri, lo studioso segnala comunque che su R e V vi sono i monometri dei c. 16 e 18, ma non quelli dei c. 14-15 su R.

<sup>37</sup> Secondo lo studioso questi anapesti sarebbero stati cantati sia a causa della loro forma, sia per il fatto stesso di essere inseriti in contesti lirici che hanno altri metri. Cfr. PRETAGOSTINI 1976, pp. 190-196.

<sup>38</sup> Cfr. BRAVI 2017a, pp. 118-119. Cfr. anche VETTA 2007, p. 226, che anzi vede nell'affermazione "non sono in grado di cantare" una «intromissione di metateatro: insieme al personaggio sarebbe l'attore che dice di non saper cantare in modo eccellente, come altri».

come tale. È difficile pensare, infatti, che Filocleone dica di non poter cantare facendo riferimento a un presunto recitativo che arriverebbe solo alcuni versi dopo. D'altra parte, Filocleone sta già cantando e, poi, anche il recitativo non renderebbe l'idea di una vera incapacità lirica. Soprattutto, come si è appena visto, vi è motivo di non ritenere lirici questi anapesti. Vi è poi un dettaglio scenico molto importante. Il corifeo, ai vv. 268-269, chiede dove sia Filocleone, colui che di solito guida i propri compagni cantando le arie di Frinico (πρῶτος ἡμῶν / ἤγειτ' ἄν ἄδων Φρυνίχου). Al Coro manca il proprio "direttore", insomma. L'esclamazione di Filocleone "non posso / non sono nella condizione / non sono in grado di cantare", allora, deve essere vista alla luce del suo legame con il Coro: Filocleone è il primo del Coro (v. 268 πρῶτος ἡμῶν), non "rinuncia" al canto, non è "impossibilitato" a cantare di per sé, ma non può farlo "con gli amici", "insieme al Coro" di cui, per condizione, età e passioni fa parte.<sup>39</sup> Ecco allora che tutto ha un senso: il Coro cerca il proprio *leader*; Filocleone sente i compagni e si premura di far sapere loro che li ha ascoltati, che non è assente di propria volontà, ma non può cantare perché imprigionato in casa; dopo essersi rivolto agli amici, esprimendosi in metri lirici di vario tipo, da bravo φιλωδός, Filocleone invoca Zeus e lo prega nei toni degli "anapesti di lamento" (para)tragici, mai rinunciando al canto. L'interpretazione presentata in questa sede evidenzia lo stretto legame tra la componente musicale, nei suoi dettagli, e quella scenica: il canto segue l'andamento degli eventi e le domande dei personaggi, nonché la loro natura e la loro condizione. Come notato già da Massimo Vetta e poi più minutamente da Luigi Bravi, la costruzione della parodo mostra «una curva sonora e musicale che parte dalla παρακαταλογή del singolo corifeo, passa al dialogo, si apre al canto sidonio del solo coro e poi del duetto, si chiude con il canto monodico dell'attore»,<sup>40</sup> tuttavia non presenta, alla luce di quanto argomentato, un ritorno alla παρακαταλογή.

**324-325 (c. 11-12). ἢ με πόησον καπνὸν ἐξαίφνης / ἢ Προξενίδην:** Filocleone chiede di poter diventare fumo, secondo un *topos* tragico (cfr. A. *Supp.* 779-780). In alternativa, domanda di essere trasformato in Prossenide. È l'occasione di un *onomasti kōmōidein* verso un personaggio di cui purtroppo, però, sappiamo ben poco. Si tratta, evidentemente, di un soggetto ben noto al pubblico ateniese, probabilmente un mendicante fanfarone. Prossenide è preso in giro, insieme a Teagene, anche negli *Uccelli* (v. 1126),

---

Tale interpretazione, però, già messa in dubbio da Bravi, non è né dimostrabile né particolarmente appoggiata dai dati del testo. Come si tenta di argomentare in questa sede, piuttosto, il "non poter cantare" di Filocleone ha una ragione precisamente legata alla scena.

<sup>39</sup> Cfr. pp. 93-94.

<sup>40</sup> Cfr. BRAVI 2017a, p. 119. Cfr. anche VETTA 2007, p. 224.

dove è soprannominato ὁ Κομπασεύς. Lo *Schol. (vet.Tr.) Ar. Av.* 1126-1127 spiega che Prossenide e Teagene καπνοὶ ἦσαν καὶ κομπασταὶ καὶ μόνον ὑπόσχεσις: dunque un'accezione di "fumosità" – qualità che sarebbe utile a Filocleone per scappare di casa – ma nel senso di "essere un fanfarone", "di molte parole e pochi fatti"; la medesima descrizione di Prossenide è fornita negli *Scholl.* 325a, 325b, 325c alle *Vespe*. Gli ultimi due scolî specificano ulteriormente che questo suo "essere spaccone" si unisce alla condizione di mendicante (πτωχαλαλάζων). Il concetto di καπνός, inoltre, è utilizzato da Strepisade in *Nu.* 320 quando, prima ancora di poter vedere le nuvole, egli ne ha udito la voce e cerca già di discorrere su argomenti sottili (λεπτολογεῖν) e περὶ τοῦ καπνοῦ στενοεσχεῖν, "cavillare sul fumo", cioè parlare del nulla (cfr. *Schol. (vet.) Nu.* 320c περὶ καπνοῦ· ἀντὶ τοῦ "περὶ μηδενὸς καὶ κενῶν πραγμάτων". M). Lo stesso Prossenide è oggetto di burla in *Telecl. PCG VII F 19 fr. 19* (tramandato dallo *Schol. (vet.Tr.) Ar. Av.* 1126b), dove è definito, per noi poco chiaramente, παρειμένον τῷ σώματι.

**325-326 (c. 12-13).** ἢ τὸν Σέλλου / τοῦτον τὸν ψευδομάμαξον: un altro *onomasti kōmōidein* su cui siamo in grado di dire poco. σέλλος non è attestato altrove se non nelle *Vespe* nell'espressione patronimica ὁ Σέλλου: cfr. v. 1243 riferito ad Eschine (cfr. anche v. 459 Αἰσχίνην ... τὸν Σελλαρτίου); v. 1267 riferito ad Aminia, un arrampicatore sociale. Probabilmente si tratta di un modo di dire per indicare uno sbruffone (il verbo σελλίζομαι compare in *Phryn.Com. PCG VII F 10, 1 ἄγαμαι, Διονῶ, σοῦ στόματος, ὡς σεσέλλισαι; σελλίζεσθαι* è glossato in Hsch. σ 392 come ψελλίζεσθαι, τινὲς δὲ σελλίζει· ἀλαζονεύει). Non possiamo sapere, dal solo testo, a chi Filocleone facesse riferimento. Secondo MacDowell è probabile che si tratti di Aminia, presente in teatro e già vittima di *onomasti kōmōidein* all'inizio della commedia (cfr. vv. 70-77).<sup>41</sup> Gli scolî, invece, identificano nello ψευδομάμαξος Eschine, per la sua capacità di imbrogliare l'uditorio; il legno dell'ἀμαμάξος, spiegano, quando arde fa rumore, e questa caratteristica sarebbe associata all'oratore. Tuttavia l'identificazione del "figlio di Sello" con Aminia sarebbe supportata, come nota Sommerstein, dalla spiegazione "tecnica" che gli stessi scolî forniscono di ψευδομάμαξος: l'ἀμαμάξος è un tipo di vite detta anche ἀναδενδράς, che si arrampica sugli alberi. Essendo Aminia un arrampicatore sociale (cfr. V. 1267-1270), il "figlio di Sello", lo ψευδομάμαξος, potrebbe essere effettivamente lui.<sup>42</sup> Nella situazione in cui si trova Filocleone,

<sup>41</sup> Cfr. MACDOWELL 1971, p. 178.

<sup>42</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1983, p. 177. Questa di Sommerstein mi sembra l'identificazione più verosimile. MacDowell, invece, vaglia diverse possibilità (quelle che emergono dalle fonti: l'attorcigliarsi della vite, il camminare su stampane, il far rumore nel parlare come il legno), ma sembra non considerare proprio questa, che supporterebbe la sua stessa proposta di



oltretutto, serve un *escamotage* per poter sgattaiolare: oltre alla possibilità di trasformarsi in fumo, quella di potersi arrampicare (per uscire di casa) sembra essere un sensato piano alternativo.

**327<sup>a</sup>-328<sup>a</sup> (c. 14-16).** In tre monometri Filocleone concentra una concitata preghiera perché Zeus sia benevolo verso di lui. La dizione è tragica (cfr. ad es. A. *Pr.* 999; S. *Tr.* 1070; *Ph.* 481; E. *Ion* 976) e, come ha notato Kleinknecht, la parodia della tragedia va di pari passo con quella della preghiera.<sup>43</sup> La “stretta” dei monometri esprime l’ansia del vecchio (in ogni monometro è contenuto un verbo-chiave) e, allo stesso tempo, fa da “intermezzo” alle richieste. Il momento drammatico della preghiera verrà presto abbandonato per dar sfogo alle ultime disperate, ma comiche, implorazioni di Filocleone.

**328<sup>b</sup>/9<sup>a</sup>-329<sup>b</sup> (c. 17-18).** La nuova richiesta di Filocleone ha un tono più violento e disperato, che sortisce un effetto comico: come notato da MacDowell, «Philokleon moves gradually from the language of prayer to the language of cooking, until he reaches the absurd conclusion “dip me in the vinegar sauce”». <sup>44</sup> L’isolamento di *σπόδιον ταχέως* sul monometro del c. 18 contribuisce all’incisività della richiesta.

**330-331 (c. 19-20).** Se la disperazione porta Filocleone a chiedere di essere incenerito, la caduta verso il comico è inarrestabile: il vecchio chiede, una volta diventato cenere, di poter essere sollevato in aria ma per essere poi depositato in una salamoia.

**332-333 (c. 21-22).** L’ultima richiesta di metamorfosi di Filocleone rimanda alla sua vera passione, quella dei processi. Il personaggio chiede di essere trasformato in pietra:<sup>45</sup> se non potrà uscire, allora che diventi egli stesso la pietra su cui si contano i voti!<sup>46</sup>

---

riconoscere Aminia nel “figlio di Sello”. A parere di MacDowell (1971, p. 178) il composto *ψευδομάμαξος* andrebbe tradotto come «sham vine», “finta vite”, nome con cui si sarebbe chiamato chi dà l’impressione di produrre qualcosa di buono, ma delude l’aspettativa perché è solo un fanfarone. In questa sede si propone la traduzione “rampicante di menzogne” che, pur certamente non evocativa e azzeccata come l’originale greco, cerca di rendere il senso dell’arrampicarsi della vite e delle menzogne, elementi insiti nel composto *ψευδομάμαξος*. Sommerstein (1983, p. 35) traduce con “lying climber-vine”; Cantarella (1954, p. 263) con “sarmiento fumoso di menzogne”; Marzullo (2012, p. 313) con “un mucchio di bugie”, Mastroarco (2007, p. 475) con “costui che intreccia menzogne a mo’ di viticci”.

<sup>43</sup> Cfr. KLEINKNECHT 1937, p. 65. Cfr. anche RAU 1967, pp. 150-152. Per *loci similes* tragici, relativamente a questi tre versi, cfr. BILES – OLSON 2015, pp. 193-194.

<sup>44</sup> MACDOWELL 1971, p. 179.

<sup>45</sup> Lo stesso tipo di trasformazione verrà invocato in E. *HF* 1397.

<sup>46</sup> Le *χοιρίαι* sono piccole conchiglie con cui si contavano i voti, in alternativa ai ciottoli; cfr. *Scholl.* 333a, 333b, 333c.

## V. 1326-1331

### Seconda monodia di Filocleone

#### *Introduzione*

Dopo un canto del coro (vv. 1450-1473 ~ 1265-1291)<sup>1</sup> torna in scena Xantia, che lamenta di essere stato bastonato (vv. 1292-1296). Il Corifeo gli domanda che cosa sia successo e il servo racconta di come Filocleone sia diventato “la peggiore delle sciagure”. Il vecchio, infatti, è ormai irrefrenabile: al simposio a cui il figlio l’aveva spinto a partecipare si è comportato da rozzo, da arrogante, da violento. Ora torna a casa ubriaco, inseguito da chi vuole vendicarsi delle botte da lui ricevute,<sup>2</sup> accompagnato da una ἀλλήτρις, minacciando tutti quelli che incontra. Ed ecco, infatti, che entrano in scena Filocleone, facendosi luce con una fiaccola (vv. 1330-1331 ταυτηὶ τῆ / δαΐδι), e l’etera portata via dal simposio per soddisfare i propri piaceri (vv. 1341-1353).<sup>3</sup>

Nel fare il suo ingresso, Filocleone canta alcuni versi in trochei: è ubriaco (vv. 1300 παροινικώτατος, 1322 μέθυεν, 1393 διὰ τὸν σὸν οἶνον, 1476 ἔπιε διὰ πολλοῦ χρόνου) e si può immaginare che, come il suo passo,<sup>4</sup> anche il suo canto abbia una cadenza “sbilenca”, come fa immaginare la particolare forma metrica dei suoi versi. Quello di Filocleone sembra essere una specie di κῶμος “solitario”: il suo rientro dal simposio è caratterizzato dal canto, dall’ubriachezza, dalla torcia e dall’invettiva. Come notato da Babette Pütz, in generale, «komoi of the “personal” kind take place at night with people carrying torches. They are wilder by nature, as illustrated by the dances, which include exaggerated postures. Furthermore, the mockery involved can become quite aggressive and may even result in (mock-) fighting».<sup>5</sup> Nelle commedie di Aristofane i *komoi* possono essere raggruppati in tre categorie: «(a) cheerful celebrations, usually at special occasions such as a wedding or a recently achieved victory, which appear predominantly at the ends of plays, (b) violent perversions of komoi, and (c) religious komoi, which can be of a

---

<sup>1</sup> Sull’inversione di questi due corali cfr. MASTROMARCO 1983, p. 96.

<sup>2</sup> Cfr. vv. 1327-1328 e *Schol. vet.* 1328.

<sup>3</sup> Si può immaginare che Filocleone cammini abbracciato alla flautista, o la trascini con sé tenendola per mano. Il nome dell’etera, Dardanide, viene rivelato al v. 1371 da Bdelicleone.

<sup>4</sup> Cfr. anche MACDOWELL 1971, p. 306; ZIMMERMANN 1985b, p. 53-54.

<sup>5</sup> PÜTZ 2007, p. 121. La studiosa si serve anche di testimonianze iconografiche.

more dignified nature».<sup>6</sup> Il singolare *kōmos* di Filocleone rientra nel secondo gruppo.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

1326 ἄνεχε πάρεχε,  
 1327 κλαύσεταιί τις τῶν ὀπισθεν  
 1328 <sup>3</sup> ἐπακολουθούντων ἐμοί·  
 1329 οἶον, εἰ μὴ ῥρήσεθ', ὕμας,  
 1330 ὧ πόνηροι· ταυτηὶ τῇ  
 1331 <sup>6</sup> δαΐδι φρυκτοὺς σκευάσω.

[RVΓVp3Vp2HLVv17BAld] 1326-1327 coniung. Vp3H 1328-1329 coniung.  
 H 1330-1331 coniung. H

1327 κλαύσετέ *s* 1329 εἰ μὴ plerique codd. : ἐμοὶ Γ ῥρήσεθ' R<sup>pc</sup>Γ : ῥρήσεσθ'  
 R<sup>ac</sup>q 1330 ταυτηὶ Brunck, Bentley : ταύτη ΓLVv17Ald ταύτη RVVp3sB  
 1331 δαΐδι codd. : δαδι Brunck

Indietro, fai largo,  
 piangerà qualcuno  
 di questi che mi seguono!  
 Ah, se non smammate,  
 1330 disgraziati, con questa  
 torcia qui vi farò pesciolini arrosto!

|      |   |                  |
|------|---|------------------|
| 1326 | υυυυυυ                                  | tr               |
| 1327 | -υ-----υ-υ                              | 2tr              |
| 1328 | <sup>3</sup> υυυ-----υ-    <sup>H</sup> | 2tr <sub>λ</sub> |
| 1329 | -υ-----υ---                             | 2tr              |
| 1330 | -υ-----υ---                             | 2tr              |
| 1331 | <sup>6</sup> υυυ-----υ-                 | 2tr <sub>λ</sub> |

*Analisi del canto*

La colometria del canto appare chiara e, al di là del congiungimento di coppie di *cola* da parte di alcuni testimoni, unanimemente trasmessa dai codici *veteres* e da quelli *recentiores*. Su R i versi sono trascritti ἐν εἰσθέσει rispetto

<sup>6</sup> PÜTZ 2007, p. 128.

ai trimetri giambici che precedono e che seguono. Non sono stati tramandati *Scholia Metrica* né antichi né triciniani, ma non vi sono difficoltà nell'interpretazione del brano.

Si tratta di una struttura poetica in misure trocaiche, di tipo ἐξ ὁμοίων. Dopo un monometro iniziale di forma interamente soluta, seguono cinque dimetri, di cui il secondo e l'ultimo catalettici.<sup>7</sup> La prima catalessi è accompagnata anche da uno iato, insieme al quale segna una pausa forte anche nella retorica, in quanto al primo improprio (vv. 1326-1328, c. 1-3) segue una vera e propria minaccia (vv. 1329-1331, c. 4-6), espressioni che si articolano in due frasi distinte.

Per quanto l'intervento lirico di Filocleone sia breve e semplice, esso rivela una grande attenzione di Aristofane nei riguardi della scena. Per l'ingresso di Filocleone il commediografo sceglie, per la quasi totalità, trochei di forma epitrita. Eccettuato il primo *colon*, infatti, tutti i metri sono riconducibili allo schema — ∪ —, in cui il rapporto ritmico tra i tempi in battere e quelli in levare è di 3:4. Si tratta di un ritmo percepito, già anticamente, come irregolare, a causa della “durata irrazionale” (ἄλογος) di un piede, in questo caso il secondo, che determina tra arsi e tesi un rapporto anomalo, intermedio tra il doppio e il pari. Così le fonti antiche parlano, infatti, dell'epitrito (di cui esistono varie forme):

**Schol. A Heph. p. 112, 1-3.** ἐπίτριτος λέγεται ὁ ἔχων τινὰ ἀριθμὸν καὶ τούτου τὸ τρίτον, οἷον ὁ τέσσαρα πρὸς τὸν τρία· ἔνθεν πόδες ἐπίτριτοι.

**Aristox. Rhyth. p. 18, 8-9.** ὁ μὲν τοῦ τετραπλασίου οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν.

**Aristox. Rhyth. p. 18, 17-19.** τριῶν γὰρ λαμβανομένων λόγων ἐν τοῖς ἐπτὰ οὐδεὶς ἐστὶν ἔρρυθμος· ὧν εἷς μὲν ἐστὶν ὁ τοῦ ἐπιτρίτου, δεύτερος δὲ ὁ τῶν πέντε πρὸς τὰ δύο, τρίτος δὲ ὁ τοῦ ἑξαπλασίου.

**Arist. Quint. p. 34, 13 sgg.** τὸ δ' ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἐπτασήμου, γίνεται δὲ ἕως τεσσαρεσκαίδεκάσημου· σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ. ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη ἅπερ ἄλογα καλεῖται, οὐχὶ τῶ μηδένα λόγον ἔχειν ἀλλὰ τῶ μηδενὶ τῶν προκειμένων λόγων οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ εἶδη ῥυθμικὰ σφάζειν τὰς ἀναλογίας.

La forma dell'epitrito è comune nella tradizione lirica greca, e il ritmo trocaico doveva essere comune anche nel repertorio popolare: in tal senso, un canto di tradizione “bassa” di questo tipo si addice anche a un ubriaco, come è in questa scena Filocleone. Nella sua monodia, inoltre, se i trochei si

<sup>7</sup> Non si vede la ragione per cui L.P.E. Parker decida di unire i c. 2-3 e 5-6, ottenendo due tetrametri catalettici (cfr. PARKER 1997, pp. 252-255). Il testo è disposto come monometro / tetrametro catalettico / dimetro / tetrametro catalettico anche in alcune edizioni, ad es. quelle di STARKIE 1968, p. 81 e di WILSON 2007a, p. 265. La *paradosis* è rispettata, invece, nelle analisi di SCHROEDER 1930, p. 20; PRATO 1962, 120-121; ZIMMERMANN 1987, p. 33.

adattano bene a un ingresso in scena, l'irregolarità ritmica data dallo spondeo nella sede pari dello stesso metro trocaico potrebbe costituire anche, forse, un espediente di mimesi ritmica: Filocleone canta e avanza come chi ha bevuto troppo, barcollando, facendo passi ora più brevi ora più lunghi, e la dizione segue l'andamento del corpo. Anche le soluzioni in sillabe brevi potrebbero essere ricondotte a questa necessità drammaturgica.

**1326 (c. 1).** L'espressione ἄνεχε πάρεχε è analizzabile, nella sua successione di sei sillabe brevi, sia come monometro trocaico che come monometro giambico. Solo la reale dizione durante la *performance* poteva sciogliere l'ambiguità dell'andamento. In questa sede si propone un'interpretazione trocaica, in linea con il resto del brano. I giambi, in effetti, compariranno solo nell'intervento di Filocleone che segue quello qui in esame (vv. 1335-1340), e saranno motivati dall'invettiva che il personaggio scaglia contro il passante che ha osato sfidarlo (gli stessi giambi lasceranno, poi, di nuovo il posto ai trochei). La stessa espressione è in E. *Cyc.* 203 e *Tr.* 308, in entrambi i casi pronunciata da un personaggio che entra in scena: nel *Ciclope*, Sileno o il Ciclope; nelle *Troiane*, Cassandra. Si potrebbe essere indotti a pensare a una parodia di Cassandra, poiché sia lei che Filocleone entrano reggendo in mano una torcia. È lo *Schol. vet.Tr.* 1326a ad segnalare il v. 1326 delle *Vespe* come una citazione di E. *Tr.* 308 (ἐκ Τρωάδων Εὐριπίδου. RV<sup>3</sup>Lh Κασάνδρα φησιν· “ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρω, φλέγω, σέβω”. R), ma tale attribuzione è contestata già da un altro commento, testimoniando un'antica diatriba:

vet Tr **Schol. 1326b.** ἄνεχε, πάρεχε: μετὰ λαμπάδων ἔρχεται καὶ μετὰ αὐλητρίδος ἀποσπᾶσας αὐτὴν ἐκ τοῦ συμποσίου. ὁ δὲ νοῦς παρὰ τὴν ἐν Τρωάσι Κασάνδραν· “ἄνεχε, παρεχε, φῶς φέρω, σέβω, φλέγω”. Ἦ τοῦτο πάντες ὁμοίως· VΓAld ὕστερεῖ δὲ ἢ τῶν Τρωάδων κάθεσις ἔτεσιν ζ'. VΓLhAld

Come si legge, la possibilità che Aristofane citi le *Troiane* di Euripide è smentita dal fatto che la tragedia è posteriore alle *Vespe* di sette anni. Non è dunque Cassandra che Filocleone sta qui reinterprestando. Non si conosce, invece, la data di rappresentazione del *Ciclope*, benché anche per esso si ipotizzi una datazione tarda, tra il 411 e il 408.<sup>8</sup> Aristofane, dunque, potrebbe aver attinto semplicemente a un formulario tipico del κῶμος, senza intenzione paratragica.<sup>9</sup> Si è a lungo discusso sulla traduzione di ἄνεχε πάρεχε. Le varie proposte si riconducono a due principali usi: 1) intransitivo-esclamativo, nel senso di “fermati!”, “indietro!” o “alzati!” per ἄνεχε e “fai strada”, “fai largo” per πάρεχε; 2) transitivo, nel senso di “solleva (la torcia)” per ἄνεχε e

<sup>8</sup> Cfr. SEAFORD 1984, pp. 48-51. Lo studioso propende, in particolare, per il 408. Una più articolata discussione sulla datazione del *Ciclope* è in SEAFORD 1982, pp. 153-172.

<sup>9</sup> Cfr. anche RAU 1967, p. 193 e già BAKHUYZEN 1877, pp. 63-64.

“avvicina (la torcia)” per *πάρεχε*. Come osserva MacDowell, che traduce con “Stand up! Make way!”,<sup>10</sup> l’interpretazione dei due imperativi con riferimento alla torcia non si adatta né alle scene di Filocleone e di Cassandra nelle *Troiane*, poiché entrambi i personaggi reggono loro stessi la torcia, né a quella del *Ciclope*, dove non c’è nessuna torcia.<sup>11</sup> Egli ritiene, allora, che chi debba alzarsi sia qualcuno che occupa la strada su cui Filocleone deve passare. Sommerstein perfeziona la traduzione di MacDowell di fatto modificandola in “Stop! Make way!” e lo stesso senso dà ad *E. Tr.* 308 e *Cyc.* 203, dando un’altra sfumatura ad *ἄνεχε* e ritenendo che l’intera espressione sia rivolta a chiunque sia in procinto di attraversare o invadere la strada del parlante: è improbabile che qualcuno si trovi «sitting or lying on the ground in the middle of the street» e si debba pertanto alzare.<sup>12</sup> Nella recente edizione Biles – Olson si ripropone la traduzione di Sommerstein, riportata in modo simile come “Stop! Get out of the way”. È apportata, tra le argomentazioni, la testimonianza di Phot. α 1903 secondo cui *ἄνεχε* e *πάρεχε* sono sinonimi.<sup>13</sup> In effetti, considerato che Filocleone minaccia poco dopo coloro che lo seguono, è probabile che egli voglia proprio allontanarli (v. 1328; cfr. anche *Schol. Tr.* 1329a. εἰ μὴ ῥρήσεσθε: ῥεῖ μὴ Ald ἀναχωρήσετε. LhAld): la scena da immaginare è quella di un vecchio fuori controllo che dal simposio torna a casa; poiché nello stesso simposio ha creato scompiglio, altri convitati o semplici testimoni lo inseguono per dargliene di santa ragione, vendicandosi delle botte prese;<sup>14</sup> Filocleone, interessato solo a godere della flautista, pur barcollando si gira ogni tanto per scacciare chi tenta di avvicinarli.<sup>15</sup>

**1329 (c. 4). οἶον:** è esclamativo.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> «A shout addressed to anyone who may be in the way (actually no one is)» (MACDOWELL 1971, p. 306).

<sup>11</sup> Cfr. MACDOWELL 1971, p. 306. Seaford ritiene invece che, nel gioco satirico, Polifemo faccia confusione tra una torcia da sollevare, come vorrebbe il contesto dell’espressione di per sé, e una clava (SEAFORD 1984, pp. 142-143). Riguardo alle *Vespe*, nella sua edizione Starkie traduce comunque il v. 1326 con “lift the torch high, hold it near” (cfr. STARKIE 1968, p. 360).

<sup>12</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1977b, p. 277. Cfr. anche SOMMERSTEIN 1983, pp. 235-236.

<sup>13</sup> Cfr. BILES – OLSON 2015, p. 469.

<sup>14</sup> Cfr. *Schol. vet.* 1328. ἐπακολουθούντων ἐμοί: ἠκολούθουν ἵγὰρ V αὐτῶ τινες τῶν τυφθέντων ὑπ’ αὐτοῦ. VI<sup>3</sup>Ald.

<sup>15</sup> Tra le traduzioni italiane si segnalano: “Su la fiamma, fa’ luce” (MASTROMARCO 1983, p. 545), per la prima possibilità interpretativa; “Levatevi, fate largo!” (CANTARELLA 1954, p. 365); “Pista, levatevi” (MARZULLO 2012, p. 367), che in qualche modo si allineano all’interpretazione di Sommerstein qui accolta.

<sup>16</sup> Cfr. anche MACDOWELL 1971, p. 306, che esplicita con “How I’ll ...!”. Cfr. anche *Schol. vet. Tr.* 1329b.

**1330 (c. 5). ταυτηι:** nelle edizioni moderna la congettura è attribuita a Bentley,<sup>17</sup> ma in realtà è già presente nell'edizione di Brunck.<sup>18</sup> La correzione è *metri causa* ed è per lo stesso motivo accettabile nel testo. Con il deittico si ristabilisce il metro trocaico richiesto dal brano e si sottolinea la minacciosa veemenza di Filocleone verso gli inseguitori.

**1331 (c. 6). δαίδι:** non c'è motivo di emendare in δαδὶ il testo trådito in maniera unanime dai codici come δαίδι.<sup>6</sup> Non subendo l'ultima sillaba di δαίδι *correptio* di fronte a φρυκτοῦς, la parola che indica la fiaccola ha forma di cretico e si integra perfettamente nel  $2tr_{\lambda}$  così com'è. **φρυκτοῦς:** si tratta di pesciolini arrostiti (cfr. anche *Scholl. vet.Tr.* 1329b, 1331a, 1331b).

---

<sup>17</sup> Cfr. BENTLEY 1816, p. 138.

<sup>18</sup> Cfr. BRUNCK 1783b, p. 300 del testo e p. 251 delle *Notae*.

## V. 1335-1340

### Terza monodia di Filocleone

#### *Introduzione*

Dopo il breve canto dei vv. 1326-1331, un Uomo – verosimilmente uno di quelli che ha subito dei torti dall'incontrollabile protagonista – minaccia Filocleone di querelarlo all'indomani, insieme a tutte le altre vittime. L'Uomo si esprime in trimetri giambici recitati (vv. 1332-1334):

ἢ μὴν σὺ δώσεις αὔριον τούτων δίκην  
ἡμῖν ἅπασιν, κεί σφόδρ' εἶ νεανίας.  
ἄθροοι γὰρ ἥξομέν σε προσκαλούμενοι.

Domani la pagherai a tutti noi, anche se sei così baldanzoso: verremo tutti insieme a citarti in giudizio. (trad. di G. Mastromarco)

A lui Filocleone replica cantando i vv. 1335-1340. Per quanto i due brevi interventi lirici del protagonista (vv. 1326-1331 e 1335-1340) siano vicini tra loro, è forse preferibile non intenderli come un'unica monodia interrotta dai trimetri recitati dal passante,<sup>1</sup> né come parti liriche di un duetto lirico-epirrematico.<sup>2</sup> I due brani, infatti, hanno funzioni drammaturgiche diverse, e anche la loro forma metrica risponde a una precisa *ratio* compositiva. Il primo (vv. 1326-1331) è un canto spontaneo di Filocleone, di rientro dal simposio; il secondo, invece, nasce come replica alla minaccia del passante, ma tronca ogni possibilità di dialogo, tanto che il brano acquista man mano carattere autonomo fino ai trimetri giambici dei vv. 1341-1365, sempre di Filocleone. Tra il protagonista e l'anonima comparsa, in poche parole, non si instaura un vero e proprio dialogo lirico-epirrematico, né per la forma (l'Uomo recita solo tre versi e scompare, il resto è tutto di Filocleone; in un punto, poi, Filocleone sembra cantare tra sé e sé) né per l'intento (l'Uomo esprime una minaccia, Filocleone se ne fa beffe e continua a cantare e recitare non curandosi di lui e senza essere interrotto fino all'arrivo del figlio).

#### *Testo, traduzione, interpretazione metrica*

1335 ἰῆ ἰεῦ “καλούμενοι”,

<sup>1</sup> Come in PARKER 1997, p. 254.

<sup>2</sup> Come in ZIMMERMANN 1985b, pp. 53-54.



V. 1335-1340

- 1336 ἀρχαῖά γ' ὑμῶν ἄρά γ' ἴσθ'  
 1337 <sup>3</sup> ὡς οὐδ' ἀκούων ἀνέχομαι  
 1338 δικῶν; ἰαίβοϊ αἰβοῖ  
 1339 τάδε μ' ἀρέσκει· βάλλε κημούς.  
 1340 <sup>6</sup> οὐκ ἄπεισι· ποῦ 'στιν ἠλιαστής· ἐκποδών.

[RVΓVp3Vp2HLVv17BAld] 1335-1336 coniung. Vp3 1336-1337 ὡς | H  
 1337-1338 coniung. Vp2 οὐδ' – αἰβοῖ | H 1339-1340 coniung. Vp2

1338 ἰαίβοϊ om. VΓ 1340 ἄπεισι codd. : ἄπει Weise ἄπεισι γὰρ q 'στιν  
 codd. : 'στ' MacDowell ('σθ' Flor. Chrest.) ἐμποδών s

- 1335 Ooh ooh, “citarmi in giudizio”!  
 Proprio roba vecchia, la vostra, sappiate  
 che nemmeno voglio sentire  
 di processi! Bleah, bleah!  
 Queste, mi piacciono! Al diavolo le urne.  
 1340 Non se ne va. Dov'è un eliaсте?! Fuori dai piedi!

- 1335 ∪-∪-∪-∪-∪ ||<sup>H</sup> 2ia  
 1336 --∪-----∪- 2ia  
 1337 <sup>3</sup> --∪-----∪∪∪- 2ia  
 1338 ∪-∪----- 1ia mol  
 1339 ∪∪∪-----∪- 2tr  
 1340 <sup>6</sup> -∪-∪-∪-∪-∪- -∪- ||| 3tr<sup>^^</sup> -∪- extra metrum  
 vel cr ia ba cr (4ia lyr)

*Analisi del canto*

Anche in questo caso non possediamo *Scholia Metrica* che descrivano la struttura del brano, ma si può dire che la colometria sia tramandata in maniera unanime. Fa eccezione H, dove il mancato rispetto di una sinafia tra *explicit* e *incipit* dei c. 2-3 (ἴσθ' / ὡς) e un successivo accorpamento hanno provocato uno “spostamento” dei confini dei vv. 1336-1338. Su R i versi sono trascritti tutti ἐν εἰσθέσει rispetto ai trimetri giambici che precedono (e che seguono), mentre su V è ἐν εἰσθέσει solo il v. 1335 (c. 1), forse inteso come un'esclamazione *extra metrum*, circostanza che non è da escludere dal punto di vista performativo.

A differenza di quella dei vv. 1326-1331, la monodia in questione non è ἐξ ὁμοίων, ma composta in parte di *cola* giambici e in parte di *cola* trocaici,

con presenza di forme epitrìte in entrambi i casi. Formalmente è da includere tra gli ἀπολελυμένα.

Nel canto si individuano due parti: la prima, giambica (vv. 1335-1338, c. 1-4), interpreta l'invettiva con i metri che appunto le sono propri; la seconda, trocaica (vv. 1339-1340, c. 5-6), sembra riportare Filocleone al suo interesse – quello di proseguire nel suo cammino per poi godere della flautista – anche con un rimando ritmico agli stessi trochei della sua monodia d'ingresso (vv. 1326-1331).

**1335 (c. 1).** Filocleone risponde con arrogante ironia all'Uomo che ha osato sfidarlo minacciandolo di citarlo in giudizio. Filocleone fa eco all'ultima parte del v. 1334 del passante, ἀθροοὶ γὰρ ἤξομέν σε προσκαλούμενοι, ripetendo solo καλούμενοι dopo un'esclamazione di finto timore. Il c. 1 è analizzabile metricamente come *2ia*, ma non è da escludere totalmente una realizzazione *extra metrum*, come potrebbe volersi segnalare con l'*eisthesis* sul *Venetus*;<sup>3</sup> inoltre il *colon* si chiude con la pausa determinata dallo iato. È indicativo, comunque, che la risposta “a tono” di Filocleone sia, da questo o dal *colon* successivo, giambica. Vi è, dunque, un rovesciamento rispetto ai trochei lirici del canto che stava eseguendo prima, e quasi una “canzonatura” dei trimetri giambici dell'Uomo. Inoltre non è un dettaglio il fatto che i giambi siano i metri tipici dell'invettiva. L'esclamazione ἦ ἰεῦ, in questa forma anche nel testo degli *Scholia*, è ironica. Puntuale il commento dello *Schol. vet.Tr.* 1335. γλευαστικὸν ἐπίρρημα τοῦτο. καταφρονεῖ λοιπὸν καὶ τῶν δικαστικῶν ῥημάτων· τὸ ἴγουν V [γὰρ LhAld] “καλούμενοι” ἀπορρίπτει. VLhAld (“questo è un detto derisorio”. Non si dà cura, poi, anche delle parole relative ai giudici. Scaglia, infatti, il καλούμενοι”). Lo scolio descrive in maniera straordinariamente icastica il v. 1325, facendo immaginare bene il tono di Filocleone nel pronunciarlo e avvalorando in qualche modo anche la possibilità di un verso “libero”, *extra metrum*.

**1336-1338 (c. 2-4).** Filocleone è ormai un uomo nuovo, che ha chiuso con il passato. Come suggerito da Sommerstein, «Philocleon speaks like a young man deriding his elders».<sup>4</sup> L'esclamazione di disgusto ἰαῖβοῖ αἰῖβοῖ chiude i giambi con un molosso.

**1339 (c. 5).** Per mezzo della prima epiploce si passa dai giambi ai trochei. Il capovolgimento dell'andamento musicale sottolinea l'aspetto semantico: non più processi e tribunali per Filocleone; ora (passaggio ai trochei) ama solo i

<sup>3</sup> L'*eisthesis* non è evidentemente usata, in questo caso, per una diversa disposizione editoriale di *cola* più brevi del trimetro, in quanto gli altri dimetri (trocaici nel primo canto, giambici e trocaici in questo) nel *Venetus* sono disposti in linea con i trimetri.

<sup>4</sup> SOMMERSTEIN 1983, p. 237.

piaceri sessuali. È probabile, infatti, che con *τάδε* Filocleone voglia intendere non semplicemente “queste cose, la vita di adesso”,<sup>5</sup> ma il seno dell’etera che si porta dietro, magari accompagnando alle parole una gestualità volgare:<sup>6</sup> un’interpretazione verosimile, meno pudica e “letteraria”, ma più attenta alla scena.

**1340 (c. 6).** Il canto si chiude in trochei. Così come tramandato dai *veteres* il testo è sano sotto il profilo delle *lectiones* e metrico, e non necessita delle correzioni che sono state proposte nel tempo. La sequenza è analizzabile in due modi: o come *3tr*<sub>ΛΛ</sub> a cui seguirebbe l’esclamazione *ἐκποδών extra metrum* – casi di parole con resa *extra metrum* trascritte sullo stesso *colon* di sequenze recitate o cantate sono piuttosto frequenti e non costituiscono un problema<sup>7</sup> – oppure come un tetrametro giambico lirico composto da *cr ia ba cr*, in linea con i giambi e i trochei del resto del canto (si consideri anche la presenza del molosso al c. 4). Il verso è stato oggetto di alcune congetture che, pur trovando poi una giustificazione a livello testuale e scenico, nascono in realtà per ragioni metriche. Brunck, partendo dal testo dei codici triciniani οὐκ ἄπεισι γάρ κτλ., considerava ἄπεισι un errore ed emendava il verso in οὐκ ἄπιτε γάρ; ποῦ ’σθ’ Ἡλιαστής; ἐκποδών, restituendo un *3ia* che apriva il recitato dei vv. 1342 sgg., sezione a cui arrivava ad appartenere.<sup>8</sup> Dindorf, considerando il verso ancora parte del canto, faceva riferimento ai *codices vetustiores* ed emendava ἄπεισι in ἄπει σύ. Al fine di restituire un *2tr*, però, si vedeva costretto a postulare una lacuna nel verso, stampando infine οὐκ ἄπει σύ · \* \* ποῦ’ ’στιν, seguito al *colon* successivo da ἡλιαστής; ἐκποδών, *2tr*<sub>Λ</sub>.<sup>9</sup> A questo punto la congettura di Dindorf fu stata accolta da Weise ma ulteriormente “perfezionata” *metri causa* in οὐκ ἄπει; ποῦ’ ’σθ’ Ἡλιαστής / ἐκποδών.<sup>10</sup> Vi sono state poi altre congetture, ad es. quella di van Leeuwen

<sup>5</sup> Così, prudentemente, sembrano intendere alcuni editori, cfr. ad es. le seguenti traduzioni: STARKIE 1968, p. 362 «“my present mode of life”»; MACDOWELL 1971, p. 307 «“what I’m doing at present”»; BILES – OLSON 2015, p. 471 «all the joys and opportunities he is currently enjoying». Mastromarco sembra invece intendere che a piacere a Filocleone sia, ora, proprio la riluttanza verso le urne, cfr. MASTROMARCO 1983, p. 545 ““Abbasso le urne”: ecco cosa mi piace”, ma non sembra un’interpretazione convincente, in quanto “Abbasso le urne” è solo un’esclamazione che si contrappone a quella per i piaceri sessuali: la scena esige velocità e concisione, una traduzione come quella di Mastromarco impone che vi sia un legame più articolato tra le due esclamazioni, cosa che complica e rallenta la scena stessa.

<sup>6</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1983, p. 237. Così anche le traduzioni italiane di CANTARELLA 1954, p. 367 “Ecco quel che mi piace (mostra la ragazza): abbasso le urne!” e MARZULLO 2012, p. 369 “Le tette mi piacciono: morte alle urne!”.

<sup>7</sup> Cfr. i casi elencati a p. 237 n. 6. Faccio riferimento in particolare al Ravennate, codice sul quale ho condotto uno spoglio più accurato.

<sup>8</sup> Cfr. BRUNCK 1783b, p. 300 del testo e p. 251 del commento.

<sup>9</sup> Cfr. DINDORF 1830, p. 311 e DINDORF 1837, p. 527.

<sup>10</sup> Cfr. WEISE 1842, p. 347.

οὐκ ἄπει σύ; ποῦ ἔστιν ἡμῖν / ἡλιαστής; ἐκποδών, e ancora altre, che in questa sede, per questioni di sintesi, si sceglie di non riportare.<sup>11</sup> Si segnala solo, per concludere, come MacDowell ha infine ricostruito il verso in οὐκ ἄπει; ποῦ ἔστιν ἡλιαστής; ἐκποδών (*3tr<sub>λ</sub>*), poiché questo è il testo seguito oggi dalla maggior parte degli editori.<sup>12</sup> Nel commento dell'edizione di Biles e Olson si spiega che ἄπεισι sarebbe stato un errore del copista, che avrebbe frainteso il senso della scena pensando che Filocleone si riferisse all'eliaste ("l'eliaste non se ne va"), ma in realtà il vecchio si riferirebbe all'Uomo che lo ha importunato ("non te ne vai?").<sup>13</sup> Il verso così come tramandato dai *vetustiores*, però, ha già in sé tutta la coerenza necessaria, sia dal punto di vista metrico, come si è detto, sia da quello sintattico, sia da quello scenico: il verbo alla terza persona plurale è perfettamente conservabile, non perché Filocleone si riferisca all'eliaste, ma perché si tratta di un'espressione che il vecchio pronuncia tra sé e sé nella difficoltà di liberarsi dell'Uomo; ciò sarebbe confermato anche dal fatto che, con un paradosso comico, egli chiama a gran voce un giudice per risolvere la controversia (come dire: "diamine, questo tizio non se ne va... dov'è un giudice?!"),<sup>14</sup> infine, è verosimile che Filocleone, seccato, scacci malamente, magari proprio con la torcia,<sup>15</sup> l'importuno interlocutore.

<sup>11</sup> Cfr. VAN LEEUWEN 1893, p. 144. Lo stesso van Leeuwen elenca in apparato una serie di congetture proposte da altri studiosi, a cui qui si rimanda.

<sup>12</sup> Cfr. MACDOWELL 1971, p. 113; BILES – OLSON 2015, p. 60. Così si legge anche nell'analisi di ZIMMERMANN 1987, p. 33; PARKER 1997, p. 254 e già PRATO 1962, p. 120 (con ἔσθ' ἡλιαστής). SOMMERSTEIN 1983, p. 130 presenta la variante di una divisione del verso in due *cola* (*tr / 2tr<sub>λ</sub>*).

<sup>13</sup> Cfr. BILES – OLSON 2015, p. 471.

<sup>14</sup> Cfr. anche BILES – OLSON 2015, p. 471: «The point is not just that Philocleon is no longer one himself, but that no legal aid is available to protect his victims».

<sup>15</sup> Cfr. MACDOWELL 1971, p. 307.

## AVES

### *Codices*

|      |  |
|------|--|
| R    | Ravennas 429   |
| V    | Venetus Marcianus gr. 474                                  |
| A    | Parisinus Regius gr. 2712                                  |
| M    | Ambrosianus L 39 sup.                                      |
| U    | Vaticanus Urbinas gr. 141                                  |
| Γ    | Laurentianus Plut. XXXI 15                                 |
| E    | Estensis gr. 127 (α.U.5.10)                                |
| M9   | Ambrosianus L 41 sup.                                      |
| Vp2  | Vaticanus Palatinus gr. 67                                 |
| H    | Hauniensis 1980  |
| C    | Parisinus Regius gr. 2717                                  |
| Vv17 | Vaticanus gr. 2181   |
| L    | Holkhamensis gr. 88  |
| B    | Parisinus Regius gr. 2715                                  |
| F    | folium rescriptum in cod. Laurentiano LX 9 (vv. 1393-1454) |

Ald editio princeps Aldina

|          |                               |
|----------|-------------------------------|
| <i>p</i> | consensus codicum Vp2HC       |
| <i>t</i> | consensus codicum Vv17LB      |
| <i>q</i> | consensus codicum Vp2HCLVv17B |

*Nota sulla tradizione manoscritta.* Per gli *Uccelli* vi è l'impossibilità di tracciare uno *stemma codicum* che mostri chiaramente i rapporti intercorrenti tra i 17 codici che tramandano la commedia. La tradizione che la riguarda è un esempio di tradizione aperta, in cui alla trasmissione "verticale" del testo si aggiunge quella "orizzontale", con una notevole incidenza della contaminazione.

Nell'ambito dei codici tricliniani è possibile ricostruire una certa dipendenza tra alcuni manoscritti, individuando le famiglie *p* (Vp2HC) e *t* (Vv17LB). C è considerato talvolta copia di Vp2, talvolta copia di Vp3, vista la sua stretta similarità con il primo per *Uccelli*, *Pace* e *Lisistrata*, con il secondo per *Acarnesi* e *Vespe*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 2010, p. 417 e n. 97.

Ai fini di questo studio non sono presi in considerazione i codici G (Venetus Marcianus gr. 475), E2 (Estensis gr. 133 (α.W.9.14)) e Δ (Laurentianus Plut. XXXI 16) come apografi diretti rispettivamente di V, M9 e B. M9 è copia di E e si farà riferimento ad esso solo per i versi non contenuti in E (vv. 222-601). L'*editio princeps* Aldina (1498) è basata su esemplari tricliniani e su E, di cui Marco Musurus disponeva personalmente.

Il codice Vv17 (Vaticanus gr. 2181) ha certamente rapporti con L e con B, benché taluni<sup>2</sup> lo ritengano appartenente alla stessa famiglia di L e distinto da B (da *t* discenderebbero, in pratica, due rami: uno contenente Vv17 e L, uno soltanto B) e altri<sup>3</sup> lo considerino, insieme a B, discendente di L (da L discenderebbe un ipotetico ι, da cui si diramerebbero distintamente B e Vv17). Tuttavia, B è un codice tricliniano piuttosto autonomo all'interno della tradizione, non sempre contenente lezioni e colometrie tricliniane, ma spesso vicino a ΓU e talvolta indipendente.<sup>4</sup> Come segnala anche Nan Dunbar, comunque, Vv17 contiene tutte le congetture metriche e la colometria di L.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Ad es. DUNBAR 1995, pp. 47-49.

<sup>3</sup> Ad es. ZANETTO 1987, pp. XLIII-XLVI.

<sup>4</sup> Cfr. DUNBAR 1995, pp. 47-49. Anche Sommerstein sottolinea la posizione particolare di B nella tradizione del testo di Aristofane, segnalando che tale manoscritto si distingue per la presenza di molte nuove emendazioni, ereditate poi dall'Aldina ma non contenute in L (cfr. SOMMERSTEIN 2010, p. 419).

<sup>5</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 47.

## Prima monodia dell'Upupa

*Introduzione*

Pisetero ed Evelpide, i due protagonisti delusi e infastiditi dalla corrotta società ateniese, si recano in cerca d'aiuto da Tereo-Upupa, che prima della sua metamorfosi in volatile era stato re di Tracia. Pisetero spiega agli spettatori la ragione per cui lui e il suo amico hanno deciso di rinunciare al loro *status* di cittadini Ateniesi per cercare un luogo migliore in cui vivere:

οἱ μὲν γὰρ οὖν τέττιγες ἕνα μῆν' ἢ δύο  
 ἐπὶ τῶν κραδῶν ἄδουσ', Ἀθηναῖοι δ' ἄει 40  
 ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον.  
 διὰ ταῦτα τόνδε τὸν βᾶδον βαδίζομεν,  
 κανοῦν δ' ἔχοντε καὶ χύτραν καὶ μυρρίνας  
 πλανώμεθα ζητοῦντε τόπον ἀπράγμονα,  
 ὅποι καθιδρυθέντε διαγενοίμεθ' ἄν. 45  
 ὁ δὲ στόλος νῶν ἐστι παρὰ τὸν Τηρέα,  
 τὸν ἔποπα, παρ' ἐκείνου πυθέσθαι δεομένοω,  
 εἴ που τοιαύτην εἶδε πόλιν ἧ' πέπτατο.

Ma le cicale cantano sui fichi un mese o due, gli Ateniesi cantano sui processi sempre, per tutta la vita. Ecco perché marciamo per questa strada, con un canestro, una pentola e i rami di mirto: stiamo andando in cerca di un luogo senza seccature, per sistemarci lì tutto il resto della nostra vita, e la nostra meta è Tereo l'upupa: speriamo che lui sappia dirci se, svolazzando in giro, ha mai visto una città del genere. (trad. di D. Del Corno)

Nell'intreccio della commedia, la presenza e il ruolo dell'Upupa non sono casuali. Secondo il mito, il re di Tracia Tereo con l'inganno violò la cognata Filomela, sorella di Procne, sua sposa. Perché Filomela non potesse rivelare nulla, Tereo le tagliò la lingua, ma ella riuscì a comunicare il misfatto alla sorella tessendo il messaggio su un mantello. Procne si vendicò uccidendo Iti, il figlio avuto dalla sua unione con Tereo, e ne bandì le carni al marito ignaro. Scoperta la verità, Tereo si mosse all'inseguimento delle due donne, intenzionato a ucciderle, ma gli dèi, ascoltando la preghiera delle fuggitive, evitarono un ulteriore delitto trasformando Procne in usignolo, Filomela in rondine e Tereo in upupa.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Un'esaustiva narrazione del mito è fornita da Apollodoro (III 14, 8). Gli scolii triclinali agli *Uccelli* 212e (α, β) riassumono la vicenda in modo altrettanto completo. La dolorosa vicenda

Nella narrazione di Aristofane i rapporti tra l'Upupa-Tereo e l'Usignola-Procne appaiono distesi e affettuosi: tra i due, ora che non appartengono più al genere umano, non vi è traccia di rancori e il loro rapporto è caratterizzato dal comune ricordo del figlio Iti.<sup>2</sup>

L'Upupa conserva la posizione autorevole di re (ora a capo dei volatili) ed è a questo uccello che Pisetero ed Evelpide si rivolgono fiduciosi: come Pisetero ben sa, l'Upupa-Tereo ha esperienza di uomo e uccello insieme (v. 119). L'Upupa propone loro alcune città, ma nessuna di queste risponde alle aspettative dei due Ateniesi, finché allo stesso Pisetero non viene in mente un arguto progetto: far fondare una città agli stessi uccelli e restare a vivere tra loro. Gli uccelli, infatti, abitano tra gli uomini e gli dèi: regnando sui primi, governeranno anche sui secondi, grazie a una gestione pecuniaria dei sacrifici. L'Upupa si mostra entusiasta all'idea: è pronta a fondare la città, ma prima occorre convocare tutti gli uccelli e informarli, perché il progetto possa andare in porto con il consenso di tutti. Per radunare gli alati compagni, l'Upupa decide di coinvolgere *in primis* sua moglie, l'Usignola-Procne, perché cantando *insieme* chiamino a raccolta tutti gli uccelli (vv. 204-205 οἱ δὲ ῥῶν τοῦ φθέγματος / ἔάνπερ ἐπακούσωσι θεύσονται δρόμῳ “appena sentono la nostra voce, arrivano di corsa”).

#### *Luogo di esecuzione della monodia*

L'Usignola dorme nella siepe e non comparirà in scena fino al v. 667. Più volte, nel testo, è fatto riferimento alla siepe e non c'è dubbio che l'Upupa vi entri, cioè esca di scena o, meglio, si rechi *dietro* la σκηνή che rappresenta la siepe, per cantare la monodia dei vv. 209-222 con la quale risveglia la sua compagna:

vv. 202-203 (Upupa) δευρὶ γὰρ ἔμβας αὐτίκα μάλ' εἰς τὴν λόχμην, / ἔπειτ' ἀνεγείρας τὴν ἐμὴν ἀηδόνα (si noti anche l'uso del deittico al v. 202);

vv. 206-207 (Pisetero) ἄγ' ὡς τάχιστ' εἰς τὴν λόχμην / εἴσβαινε κἀνέγειρε τὴν ἀηδόνα;

---

del re di Tracia e delle due sorelle fu rappresentata anche da Sofocle nella tragedia intitolata *Tereo*, a noi nota in via frammentaria (*TrGF* F \*\*581-595b). La fortuna del mito è testimoniata anche dal suo recupero da parte di Ovidio nel VI libro delle *Metamorfosi*.

<sup>2</sup> Cfr. anche MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 135 n. 42. Secondo Zanetto «è possibile che si debba vedere in questo uno sviluppo parodico di posizioni assunte da Sofocle nel suo *Tereo*», dal momento che si fa menzione di tale tragedia anche al v. 100 (ZANETTO 1987, p. 200).



cfr. anche vv. 265-266 ἄλλως ἄρ' οὔποψ, ὡς ἔοικ', ἐς τὴν λόγμην / ἐμβὰς ἐπῶζε χαραδριὸν μιμούμενος.

Nonostante l'evidenza di tali indicazioni, che fungono da didascalie, non tutti gli studiosi sono persuasi dall'uscita dell'Upupa in concomitanza di un suo intervento, ma nessun ostacolo reale sembra opporsi a un'esecuzione retroscenica dei vv. 209-222: la struttura metrica semplice, la brevità del brano, la mancanza – come si vedrà – di un accompagnamento auletico, devono aver consentito una buona esecuzione, comprensibile da parte del pubblico anche senza la presenza in scena dell'attore.

Il dibattito sull'argomento è fervido. Secondo la Dunbar, gli anapesti dei vv. 209-222 sarebbero stati *recitati* dall'Upupa sul tetto della σκηνή.<sup>3</sup> Liapis ritiene che un'esecuzione retroscenica avrebbe ostacolato la proiezione della voce di un comune attore, «thereby spoiling a fine bit of monodic lyric».<sup>4</sup> Considerato che al “preludio” anapestico segue la più lunga e complessa monodia dell'Upupa (vv. 227-262), secondo Liapis il pubblico non avrebbe goduto appieno della *performance* lirica senza usufruire dell'aspetto visivo, anche se a cantare fosse stato un professionista dalla voce potente.<sup>5</sup> Lo studioso, dunque, accetta l'idea che l'Upupa uscisse di scena solo per posizionarsi su un tetto e cantare, *da lì*, in maniera visibile al pubblico, *entrambe* le monodie.<sup>6</sup>

Il posizionamento sulla cima della σκηνή è, però, contraddetto da un elemento importante, su cui si tornerà anche più avanti:<sup>7</sup> all'inizio della commedia, Pisetero ed Evelpide si accorgono di essere giunti presso la casa dell'Upupa perché i loro uccelli-bussola indicano un punto “in alto” (vv. 49-51): si tratta un'alta roccia, quella dove vive l'Upupa. Quest'ultima, dunque, deve *già* trovarsi su un “tetto” della σκηνή, che non potrà usare come luogo (simbolicamente) fuori scena. Tutta la ricostruzione di Liapis risulta alquanto macchinosa: semplicemente, bisogna saper accettare le indicazioni sceniche fornite dal testo e ammettere, parimenti, che un personaggio possa uscire di scena e cantare “dentro la siepe” perché è *lì* che si trova l'Usignola.<sup>8</sup>

Sommerstein sostiene che non esista alcuna reale ragione drammaturgica perché le due canzoni dell'Upupa vengano cantate fuori scena; piuttosto – sostiene lo studioso sulla scia di Russo – Aristofane avrebbe previsto l'uscita

---

<sup>3</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 209.

<sup>4</sup> LIAPIS 2013, p. 413.

<sup>5</sup> Cfr. LIAPIS 2013, p. 415.

<sup>6</sup> Cfr. anche CRAIK 1990, pp. 83-84; PARKER 1997, p. 302.

<sup>7</sup> Cfr. pp. 146-151.

<sup>8</sup> Cfr. anche CRAIK 1998. Sul luogo di esecuzione di questo “preludio” anapestico cfr. anche MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 136 n. 42.

dell'attore perché a cantare sarebbe stato, *dietro* la scena, un cantante professionista, ipotesi ben plausibile.<sup>9</sup>

La prima breve, semplice, raffinatissima<sup>10</sup> monodia degli *Uccelli* ha tutte le caratteristiche per poter essere considerata un *a solo* retroscenico e rappresenta, pertanto, una deroga alla definizione aristotelica di canto ἀπὸ τῆς σκηνῆς.

D'altra parte, non sarebbe l'unico caso in cui Aristofane avrebbe scelto di far udire un canto fuori scena. Due esempi, anch'essi oggetto di dibattito tra gli studiosi, sono rintracciabili nelle *Nuvole* e nelle *Rane*, ed entrambi interessano il primo canto del coro. Nelle *Nuvole* il Coro fa udire la propria voce per la prima volta ai vv. 275-290, insieme alla macchina del tuono: le nuvole sono ancora invisibili, e Socrate e Strepsiade commentano utilizzando termini afferenti solo alla sfera uditiva. Almeno questo primo canto sembra essere retroscenico. Il Coro continua poi a cantare, e sebbene il v. 297 sembri avere carattere di didascalìa (μέγα γὰρ τι θεῶν κινεῖται σμήνος αἰοδαῖς “un grande sciame di dee avanza cantando”), secondo Russo esso è ancora invisibile al pubblico, visto che ancora al v. 322 Strepsiade chiede di poter vedere le nuvole in faccia e al v. 326 verrà indicato il punto esatto della loro comparsa in scena.<sup>11</sup> Vi è poi il dibattito attorno alle *Rane*: in questa commedia, infatti, il coro delle rane fa udire la propria voce, a partire dal v. 209, con versi onomatopeici e cantati, animando l'amebeo con Dioniso. Secondo lo *Schol. (vet.) Ra. 209b* le rane non sono in scena.<sup>12</sup> È vero che nel testo non è rintracciabile alcuna nota didascalica che faccia riferimento ad elementi visivi (aspetto, movimenti, costumi), mentre abbondano i dati sonori, ma non vi sono reali indizi per escludere la visibilità delle rane, anzi è proprio la loro presenza a “creare” il paesaggio della palude in cui si svolge il tragitto di Dioniso.<sup>13</sup>

Tornando alla monodia degli *Uccelli*, oltre all'insistenza sui termini della sfera uditiva e musicale, pensata quasi per compensare la mancanza di visibilità, l'assenza sulla scena aumenta l'aspettativa del pubblico, così come l'importanza di chi sta cantando non visto. Quanto alla concreta possibilità di

---

<sup>9</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1987, pp. 211-212; RUSSO 1992, p. 245.

<sup>10</sup> Silk (1980) ritiene che lo stile della monodia sia invece piuttosto grossolano e banale. Il suo pensiero, tuttavia, non è condiviso dalla maggior parte degli studiosi, né è condiviso in questa sede.

<sup>11</sup> Cfr. RUSSO 1992, p. 177. Così anche Guidorizzi (1996, pp. 227-228).

<sup>12</sup> Cfr. *Schol. (vet.) Ra. 209b* ταῦτα καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπειδὴ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βᾶτραχοι, οὐδὲ ὁ χορός, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βᾶτραχους. VMEΘBarb(Ald).

<sup>13</sup> Questa conclusione emerge da un'attenta e ragionata analisi di *Ra. 209-267* contenuta in BRAVI cds, in cui lo studioso affronta il problema della visibilità delle rane (ripercorrendo anche la bibliografia esistente in merito), nonché la costruzione musicale dell'amebeo tra le stesse e Dioniso.

cantare dietro la scena senza troppe difficoltà, non deve essere un dettaglio di secondaria importanza il fatto che tutti e tre i brani qui considerati mostrino una struttura metrica semplice e omogenea: dattili per le *Nuvole*; giambi, trochei, versi onomatopeici per le *Rane*; anapesti per gli *Uccelli*.<sup>14</sup>

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

209 ἄγε σύννομέ μοι· παῦσαι μὲν ὕπνου,  
 210 λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,  
 211 <sup>3</sup> οὓς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς  
 212 τὸν ἐμὸν καὶ σὸν πολύδακρυον Ἴτυν,  
 213 ἐλελιζομένη διεροῖς μέλεσιν  
 214 <sup>6</sup> γένυος ξουθῆς· καθαρὰ χωρεῖ  
 215 διὰ φυλλοκόμου μίλακος ἠχῶ  
 216 πρὸς Διὸς ἔδρας, ἴν' ὁ χρυσοκόμας  
 217 <sup>9</sup> Φοῖβος ἀκούων, τοῖς σοῖς ἐλέγοις  
 218 ἀντιβάλλον ἐλεφαντόδετον  
 219 φόρμιγγα, θεῶν ἴστησι χορούς·  
 220 <sup>12</sup> διὰ δ' ἀθανάτων στομάτων χωρεῖ  
 221 ξύμφωνος ὁμοῦ  
 222 θεία μακάρων ὀλολυγή.

[RVAMUΓEVp2HCVv17LBAld] **221-222** coniung. AUFB

**209** μου Γ<sup>pc</sup>E **210** χῦσον V<sup>ac</sup>Γ<sup>pc</sup>Vp2q χύσον V<sup>pc</sup>EMAF<sup>ac</sup> χυσον Vv17 **213**  
 ἐλελιζομένης δ' ἱεροῖς H μέλεσι RM<sup>ac</sup>AGU μέλεσσι VEM<sup>pc</sup> **215** σμίλακος  
 R<sup>ac</sup> **post 222** parepigrapham ἀλλεῖ praebent RVMΓM9 ἀλλεῖ τις tAld, om.  
 AUρ

210 Orsù, mia compagna, déstati dal sonno,  
 sciogli le arie dei sacri inni,  
 con i quali, dalla tua bocca divina, tu lamenti  
 il mio e il tuo molto lacrimato Iti,  
 trillando con i fluidi canti  
 della tua gola dorata. Pura si effonde  
 215 attraverso il frondoso smilace l'eco  
 sino alle dimore di Zeus, dove Febo dalla chioma d'oro,  
 ascoltando, ai tuoi lamenti

<sup>14</sup> Per l'esistenza di una *skēnē* lignea cfr. p. 150 n. 17.

risponde pizzicando la lira intarsiata d'avorio  
 e prepara i cori degli dèi:  
 220 e dalle bocche immortali si effonde  
 concorde insieme  
 il divino grido dei beati.

|     |                            |                  |
|-----|----------------------------|------------------|
| 209 | υυ-υυ----υυ-               | 2an              |
| 210 | ---υυ-υυ----               | 2an              |
| 211 | <sup>3</sup> -υυ--υυ----   | 2an              |
| 212 | υυ----υυ-υυ-               | 2an              |
| 213 | υυ-υυ-υυ-υυ-               | 2an              |
| 214 | <sup>6</sup> υυ----υυ----  | 2an              |
| 215 | υυ-υυ--υυ--                | 2an              |
| 216 | --υυ--υυ-υυ-               | 2an              |
| 217 | <sup>9</sup> -υυ-----υυ-   | 2an              |
| 218 | -----υυ-υυ-                | 2an              |
| 219 | --υυ-----υυ-               | 2an              |
| 220 | <sup>12</sup> υυ-υυ-υυ---- | 2an              |
| 221 | --υυ-                      | an               |
| 222 | --υυ-υυ--                  | 2an <sub>^</sub> |

*Il dibattito sulla resa lirica del brano*

Gli anapesti dei vv. 209-222 presentano alcune caratteristiche che consentono l'individuazione di "liricità" del pezzo: la presenza del monometro (c. 13); la libertà nelle soluzioni e contrazioni (c. 3, 8, 9 piedi in forma "dattilica"; numerosi spondei, anche in successione); protrazioni di sillabe normalmente brevi. La *correptio attica*, poco comune *in lyricis*, è qui per l'appunto evitata, ad eccezione di un caso che ha comunque un parallelo significativo in Sofocle: c. 4 πολύδακ'ρυν (S. *El.* 166), stesso aggettivo e stesso genere ritmico pari (in Sofocle dattili, in Aristofane anapesti).

Nonostante gli scolî sembrino non nutrire dubbi circa la natura lirica del brano (*Schol. vet. Tr.* 209c μελικῶς ἄρχεται; *Schol. Tr.* 209d ἡ μονοστροφικὴ αὕτη εἴσθεσις τοῦ μέλους ἔκθεσις διπλῆς ἔοικε; *Schol. Tr.* 209e ὠδὴ κῶλον ἰδ'), non tutti gli editori moderni concordano nel riconoscere a questo sistema anapestico il carattere di μέλος. Per van Leeuwen, questi anapesti sono recitati «assa voce»;<sup>15</sup> per Wartelle costituiscono un sistema anapestico eseguito in

<sup>15</sup> VAN LEEUWEN 1902, p. 42.

*parakatalogē*,<sup>16</sup> di recitativo si tratta anche per Nan Dunbar, che non ritiene le caratteristiche metriche del brano sufficienti a sancirne la liricità.<sup>17</sup> A parere di White, diversamente, si tratta di un «hypermeter» anapestico cantato;<sup>18</sup> di un “canto in regolari metri anapestici” parla Sommerstein<sup>19</sup> e a un canto pensa anche Zimmermann.<sup>20</sup>

Le testimonianze antiche degli scolî e l’analisi della struttura metrica del brano non dovrebbero lasciare dubbi, in effetti, sul suo carattere lirico, ma un’altra importante osservazione in merito si deve a Roberto Pretagostini. Lo studioso, nella sua indagine sulle modalità di “resa” dei dimetri anapestici di Aristofane, inserisce i vv. 209-222 nella terza categoria, quella che comprende gli anapesti per i quali non possediamo evidenti indizi utili a risalire alla loro modalità esecutiva. Ciononostante Pretagostini propende per una “resa” lirica, sulla base di due importanti informazioni che si ricavano dal testo e dalla scena:

I) al termine del sistema anapestico dei vv. 209-222 e delle espressioni di ammirazione di Evelpide per la dolcezza del canto dell’Usignola che si è risvegliata, Pisetero interrompe il compagno perché – dice – “l’Upupa si prepara a cantare *di nuovo*”: v. 226 οὔποψ μελωδεῖν αὖ παρασκευάζεται; a seguito di questo verso, avrà inizio la più ampia e celebre monodia dell’Upupa (vv. 227-262). L’avverbio con valore iterativo αὖ, come avvertito già da White, costituirebbe una prima conferma alla “resa” cantata dei vv. 209-222.<sup>21</sup>

II) i protagonisti di questa sorta di serenata sono due uccelli con un trascorso umano decisamente doloroso. Le stesse parole dell’Upupa fanno leva sulla memoria del compianto Iti e comprendono termini quali θρηνεῖς (v. 211), πολύδακρυον (v. 212), ἐλέγοις (v. 217), evocativi di lutto e lamento, che si addicono soprattutto a Procne. Gli anapesti dei vv. 209-222, dunque, benché misurati in quelle “varianti” che li caratterizzerebbero con più certezza come lirici, in questo contesto sembrano essere veri e propri “anapesti di lamento”, come da tradizione tragica:<sup>22</sup> non nuovi ad Aristofane, gli “anapesti di

---

<sup>16</sup> WARTELLE 1966, pp. 442-443.

<sup>17</sup> DUNBAR 1995, p. 203.

<sup>18</sup> WHITE 1912, p. 112. White definisce “hypermeters” combinazioni di più di quattro «closely connected melic cola, all in the same rhythm» (WHITE 1912, p. 15).

<sup>19</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1987, p. 212.

<sup>20</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1984, pp. 70-74.

<sup>21</sup> Cfr. WHITE 1912, p. 442. Tuttavia c’è da dire che altrove, come in *Th.* 99, in *Lys.* 1254 o in *Pl.* 296, l’avverbio è utilizzato con l’accezione di “a sua/mia volta” o di “da parte sua/mia”, e così intendono per il nostro caso van Leeuwen (1902, p. 42) e la Dunbar (1995, pp. 208-209), ad esempio. Cfr. anche PRETAGOSTINI 1976, p. 204.

<sup>22</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 114-115.

lamento” si rivelano essere i metri adatti ad accompagnare il delicato invito volto a risvegliare il canto-gemito di una regina provata dal dolore. Vale la pena di riportare le parole di Roberto Pretagostini, che in questa sede si accolgono appieno:

bisogna tener conto, a questo punto, del fatto che uno degli elementi caratteristici del canto dell’Upupa nella successiva monodia sarà il mimetismo ritmico, l’uso cioè, per ciascuna categoria di uccelli da convocare, di un metro sempre diverso e tale da richiamare ogni volta una qualche caratteristica della specie in quel momento chiamata. Come non pensare, dunque, che Aristofane abbia valutato applicare questo suo virtuosismo ritmico anche ai vv. 209-222, ponendo in bocca all’Upupa per svegliare l’Usignuolo il ritmo che meglio di qualunque altro esprimeva la caratteristica essenziale del canto di questa ultima, quello degli “anapesti di lamento”?<sup>23</sup>

Il sistema anapestico dei vv. 209-222 si può considerare, con buona ragione, lirico, e di conseguenza una monodia, una sorta di preludio al più esteso *a solo* dei vv. 226-262.

#### *Colometria e scoli metrici*

Con terminologia efesionea, la monodia è definibile una forma poetica ἐξ ὁμοίων. Il sistema si compone di 14 *cola*,<sup>24</sup> di cui i primi dodici sono dimetri anapestici acataletti, il tredicesimo è un monometro anapestico, l’ultimo un dimetro anapestico cataletto (paremiaco). Alcuni tra i moderni preferiscono porre il monometro al c. 6 (γένυος ξουθῆς), scelta favorita dalla pausa sintattica rispetto a ciò che segue (καθαρὰ χωρεῖ...), procedendo poi con i dimetri anapestici fino a termine del canto.<sup>25</sup> Tuttavia si tratta di un intervento non necessario.

---

<sup>23</sup> PRETAGOSTINI 1976, pp. 204-205. Concordano con l’interpretazione di Pretagostini ZANETTO 1987 e PALUMBO STRACCA 2004. La connessione tra l’usignuolo e il lamento è un *topos* letterario attestato già in Omero, ma presente soprattutto in tragedia: cfr. Hom. *Od.* XIX 518-524 (Penelope assimila il suo dolore a quello dell’usignuolo che piange Iti); A. *Supp.* 57-72 (il Coro di Danaidi assimila il proprio lamento alla voce di Procne); A. *Ag.* 1142-1145 (paragone tra il pianto di Cassandra e quello di Procne); S. *El.* 107-109 (Elettra afferma che non darà fine al proprio lamento, proprio come l’usignuolo); S. *El.* 147-149<sup>a</sup> (Elettra deplora la morte del padre come Procne piange suo figlio); S. *Aj.* 624-634 (il Coro immagina il lamento della madre di Aiace e fa un paragone con l’usignuolo dolente); E. *Rh.* 546-550 (il Coro afferma di sentire la voce dell’usignuolo che ha ucciso il proprio figlio); *TrGF* E. *Phaethon* F 773, 23-26 (descrizione del canto dell’usignuolo); E. *Hel.* 1107-1113 (invocazione e descrizione del canto dell’usignuolo).

<sup>24</sup> Anche lo *Schol. Tr.* 209e parla di ὅδη κώλων ἰδ’.

<sup>25</sup> Cfr. ad es. WILSON 2007a, p. 356; ZANETTO 1987, p. 34; SOMMERSTEIN 1987, p. 38; non così COULON 1967, p. 34. Tuttavia, si tratta di un intervento non necessario.

Secondo Nan Dunbar sussiste qualche probabilità che la colometria degli *Uccelli* dei codici *vetustiores* RVE(M9)MAFU si basi su quella eliodorea, nonostante tali codici non presentino, per la commedia in questione, *subscriptions* del tipo *κεκώλισται ἐκ τοῦ Ἡλιοδώρου ο πρὸς τὰ Ἡλ.* come invece per le *Nuvole* e la *Pace*. L'ipotesi della studiosa muove dal fatto che frammenti di analisi metriche con terminologia eliodorea sono presenti negli *Scholia vetera* di *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Nuvole*, *Vespe* e *Pace* (nonostante i manoscritti di *Acarnesi* e *Cavalieri* non menzionino mai Eliodoro); pertanto, anche l'espressione *ἀνάπαιστος δίμετρος ἀκατάληκτος* contenuta nello *Schol. (vet.) Av. 209c* (VEΓ<sup>bis</sup>M) potrebbe considerarsi appartenente a un'analisi eliodorea, visto anche che tutti gli altri manoscritti (a parte M) presentano la stessa espressione in accusativo, forse derivante da una frase più ampia a noi non pervenuta.<sup>26</sup>

Per questa monodia, la colometria dei codici pre-tricliniani e di quelli tricliniani è concorde nella disposizione dei *cola*; fanno eccezione AUTFB, nei quali l'unione degli ultimi due *cola* potrebbe tuttavia derivare da pratiche necessità editoriali e non metriche, così come MHC, che spesso uniscono dei *cola* lasciando però uno spazio tra essi e non offrendo, in tal mondo, una vera colometria alternativa (tra i codici *vetustiores*, MAFU mostrano la tendenza ad accorpare su un unico rigo due versi più brevi, a differenza di RVE, con i quali generalmente concordano; probabilmente, però, ciò risponde all'intento di mantenere più o meno regolare la larghezza della colonna, piuttosto che al rispetto di una colometria originale.<sup>27</sup>

Lo scolio metrico tricliniano 209d descrive l'*a solo* dell'Urupa in questi termini:

- Tr **Schol. 209d.** ἄγε σύννομέ μοι : ἡ μονοστροφικὴ αὕτη εἴσθεσις τοῦ μέλους ἔκθεσις διπλῆς ἔοικε· διὸ καὶ παρατέλευτον ἔχει κῶλον. τὰ δὲ κῶλά ἐστιν ἀναπαιστικά ἰδ' ὦν τὰ μὲν ἰβ' δίμετρα ἀκατάληκτα· τὸ ἰγ' ἀναπαιστικὴ βᾶσις ἦτοι μονόμετρον ἀκατάληκτον, ὃ καὶ παρατέλευτον ὀνομάζεται, τὸ δὲ ἰδ', τὸ  
 θεία μακάρων ὀλολυγή,  
 δίμετρον καταληκτικὸν ἦτοι ἐφθημιμερές, ὃ καλεῖται παροιμιακόν. ἐξῆς δὲ τοῦ κῶλου τούτου κῶλον ἰαμβικὸν μονόμετρον καταληκτικόν, τὸ  
 αὐλεῖ τις,

<sup>26</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 45. Cfr. anche HOLWERDA 1964, p. XXXI: «Iam addere velim 209c. ubi M solus recte dat ἀνάπαιστος δίμετρος ἀκατάληκτος. Haec enim elocutio est vere heliodorea. Cui proxime abest quod Γ<sup>pt</sup> tradit: ἀνάπαιστον (an -ος) δίμετρον ἀκατάληκτον (quam lectionem corrigere conatus Γ<sup>2</sup> hoc efficit: ἀναπαιστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον ἀνάπαιστον (sic), cum tamen Γ<sup>alt</sup> una cum VE καταληκτικὸν ἀναπαιστικὸν δίμετρον exhibeat, quorum vocabulorum primum postea delevit Γ<sup>alt</sup>».

<sup>27</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 45.

ὅπερ παρεπιγέγραπται, κτλ.

In Triclinio l'uso del termine εἴσθεσις assume un significato più generico rispetto a quello di Eliodoro: mentre quest'ultimo adopera εἴσθεσις per indicare il criterio editoriale di "rientranza", sulla pagina scritta, di una porzione di testo formata da sequenze metriche più brevi rispetto a quelle che precedono, con lo stesso termine Triclinio indica semplicemente l'inizio di un dramma o di una sua sezione. Con ἔκθεσις, parallelamente, Triclinio segnala la fine di un dramma o di una sua sezione, mentre nell'accezione eliodorea ἔκθεσις indica la "sporgenza" di una parte di testo rispetto a quanto precede.<sup>28</sup>

Anche l'uso del termine διπλῆ varia tra Eliodoro e Triclinio: quest'ultimo spiega, nello *Schol. Ar. Pl.* 253c, che la διπλῆ indica i dialoghi attoriali in στίχοι (trimetri giambici o tetrametri giambici, trocaici, anapestici, come specificato in PACE 2014, p. 378), a cui seguono dei κῶλα (dimetri) di metro uguale o differente. Triclinio, infatti, designa con διπλῆ non solo il segno diacritico di per sé ma anche l'intera sezione da esso contrassegnata.<sup>29</sup> Infine, è opportuno ricordare che con le espressioni εἴσθεσις τῆς διπλῆς e ἔκθεσις τῆς διπλῆς Triclinio si riferisce, rispettivamente, alla parte in στίχοι e alla parte in κῶλα della situazione appena esposta.<sup>30</sup>

A questo punto è chiaro quanto voglia dire lo scolio tricliniano: al v. 209, essendo terminato un dialogo in trimetri giambici tra attori (ἔκθεσις διπλῆς), inizia un canto (εἴσθεσις τοῦ μέλους), designato come monostrofico (ἢ μονοστροφικῆ αὔτη).<sup>31</sup>

Anche la *parepigraphē* ἀλλεῖ τις è scandita da Triclinio, come monometro giambico cataletto, ma ciò non è da prendere in considerazione, poiché ἀλλεῖ τις è solo una didascalìa.<sup>32</sup>

Triclinio prosegue, poi, segnalando la fine della monodia e la presenza di quattro trimetri giambici acataletti dopo la *parepigraphē* (vv. 223-226):

---

<sup>28</sup> Cfr. HOLWERDA 1964, pp. 129-132. Esempi degli usi tricliniani di εἴσθεσις e ἔκθεσις come "inizio" e "fine" sono negli *Scholl. S. Aj.* 1, 1418a; *El.* 1, 1508a; *OT* 1; *Ant.* 1347a.

<sup>29</sup> Cfr. PACE 2014, p. 378.

<sup>30</sup> Per gli usi tricliniani di εἴσθεσις, ἔκθεσις, διπλῆ e di altri termini tecnici cfr. PACE 2014.

<sup>31</sup> Lo scolio tricliniano a *S. OT.* 151 contiene la definizione eliodorea delle composizioni μονοστροφικὰ, individuate prima in modo generico come ὅποσα ὑπὸ μίας στροφῆς καταμετρεῖται e, subito dopo, nelle loro particolari forme tra cui, oltre alle strofi usate da Alceo, Saffo e Anacreonte, Triclinio annovera anche quelle μετρικὰ ἄτακτα: διότι μέτρον μὲν γέγραπται οὔτε δὲ ὁμοιότητα ἔχει πρὸς ἄλληλα, οὔτε ἀνακύκλῃσιν, come l'esempio del brano sofocleo che si accinge a descrivere. Cfr. TESSIER 2005, pp. 53-56.

<sup>32</sup> Come si evince da relativo scolio, Triclinio scandisce metricamente anche la *parepigraphē* delle *Rane*, *post* v. 1263 διαύλιον προσαυλεῖ τις.



Tr **Schol. 209d.** [...] ἐν εισθέσει δὲ στίχοι ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι δ'. ἐπὶ τῷ τέλει τῆς ἐκθέσεως μὲν δύο διπλαῖ ἔξω νενευκυῖαι, ἢ μὲν ἐν ἀρχῇ τοῦ κώλου, ἢ δὲ κατὰ τὸ τέλος, τοῦ δὲ συστήματος παράγραφος. Lh

La conclusione dell'*a solo* è segnalata dalle δύο διπλαῖ ἔξω νενευκυῖαι poste in corrispondenza dell'ultimo *colon* del canto (ἐπὶ τῷ τέλει τῆς ἐκθέσεως<sup>33</sup> μὲν δύο διπλαῖ ἔξω νενευκυῖαι, ἢ μὲν ἐν ἀρχῇ τοῦ κώλου, ἢ δὲ κατὰ τὸ τέλος), mentre i quattro trimetri giambici sono considerati da Triclinio un σύστημα, al cui termine è posta una *paragraphos*.

Lo *Schol. Tr. 223a* specifica ulteriormente la definizione di questa breve sezione giambica come σύστημα κατὰ περικοπήν. Tale espressione è adottata da Triclinio per alcune brevi sezioni isolabili, grazie alle loro caratteristiche, all'interno di (o in posizione appena contigua a) una struttura lirica o anapestica. Ciò che permette di considerare tali sezioni diverse dal resto della struttura può essere il passaggio dal metro lirico a quello recitato, il passaggio dagli anapesti ai trimetri giambici o il cambio di personaggio anche all'interno di sezioni interamente liriche o anapestiche.<sup>34</sup> Nel nostro caso intervengono contestualmente il primo e il secondo fattore. Per Triclinio, dunque, il σύστημα di trimetri giambici recitati da Pisetero ed Evelopide è in qualche modo dipendente dall'ᾠδὴ (la monodia è così chiamata nello *Schol. Tr. 227b*) appena terminata, benché non vi sia alcun legame formale tra i due passi. Triclinio sembra considerare i dialoghi che seguono entrambe le monodie dell'Upupa come parti direttamente derivanti da esse e, pertanto, ad esse collegate (cfr. *Schol. Tr. 263a*), ma l'autonomia formale e l'importanza che hanno le due monodie sono così evidenti da non poter pensare a queste scene come ad amebai lirico-epirrematici.

*La parepigraphē ἀλλεῖ (τις): un'indicazione preziosa*

La prima monodia della commedia è un brano di grande raffinatezza. L'Upupa si rivolge all'Usignola teneramente, partecipando al suo dolore con accenti malinconici e con il ritmo anapestico "di lamento", evocando scene di compianto e di musica, le due caratteristiche che più si attagliano a Procne-Usignola. Come nota Andrew Barker, tutta la monodia consiste in un'evocazione del canto dell'Usignola e dei suoi effetti sull'ambiente circostante; il suo trillo è descritto in termini di nobile lamento a cui si piegano persino gli dèi; il canto dell'Usignola sembrerebbe non inquadrabile in un genere preciso, in quanto è detto essere insieme un νόμος (v. 210), uno ὕμνος

<sup>33</sup> *I.e.* la parte in κῶλα, quindi la monodia. Cfr. PACE 2014, p. 378 n. 15.

<sup>34</sup> Cfr. PACE 2014, p. 384.

(v. 210), un θρηῆνος (v. 211), un ἔλεγος (v. 217).<sup>35</sup> Dall'analisi del canto e di altre fonti emergerà chiaramente, comunque, che la voce di questo uccello sembra articolarsi nei toni di un θρηῆνος.

Prima di procedere all'analisi della monodia è necessario, tuttavia, fare un "salto in avanti" e partire dalla fine, cioè dalla *parepigraphe* posta al termine del brano. Il suono dell'*aulos* alla fine del canto doveva costituire un colpo di scena atto a risolvere la *suspance* creata dall'Upupa e amplificata dall'assenza stessa dell'Usignola, che era "nella siepe". Noi moderni siamo costretti a basare la nostra intelligenza del brano esclusivamente sul testo e sulle importanti annotazioni sceniche di cui disponiamo in fortunati casi come questo. Per comprendere appieno il contenuto della monodia, pertanto, dobbiamo rinunciare al *coup de théâtre* finale e svelarne la natura sin d'ora. Il suono dell'*aulos* rappresenta la voce dell'Usignola destatasi dal sonno e che risponde all'invocazione del marito. Gli scolî, molto attenti ai dettagli di questa monodia, non tralasciano di interpretare questo punto nodale:

vet **Schol. 222c.** ἀὐλεῖ RV : τοῦτο παρεπιγράφεται δηλοῦν, ὅτι μιμεῖται τις τὴν ἀηδόνα RVΓ<sup>2</sup>M ὡς ἔτι ἔνδον οὔσαν ἐν τῇ λόχμῃ. VM9Γ<sup>2</sup>M

Con un gioco mimetico, Aristofane utilizza uno strumento musicale per dar voce a un uccello che non compare in scena: l'Usignola – giova ricordarlo – è "nella siepe". Pertanto, è probabile che lo stesso auleta non sia visibile al pubblico, in modo da far funzionare il colpo di scena e non infrangere la finzione scenica. Dopo l'intervento dell'auleta-Usignola, infatti, EVELPIDE commenta estasiato il canto appena udito e sottolinea che esso proviene "dalla siepe": ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, τοῦ φθέγματος τούρνιθίου / οἷον κατεμελίτωσε τὴν λόχμην ὅλην "O Zeus signore, che canto, l'uccellino: ha riempito di miele tutta la siepe!" (vv. 223-224).<sup>36</sup> L'identificazione del suono auletico con la voce dell'Usignola è incontrovertibile.

La Dunbar ritiene che l'auleta deve aver accompagnato anche gli anapesti dei vv. 209-222, distinguendo tra un suono auletico di mero accompagnamento e uno mimetico della voce dell'Usignola. La studiosa giustifica la proprie ipotesi in questi termini:

Ar.'s audience probably accepted as normal – if they noticed it at all – the combination of undramatic accompaniment and dramatic representation in the same "voice" (the aulos) both the awakened Nightingale after 222 and also already being heard accompanying 209-22 which are sung to wake her up. [...] The professional

<sup>35</sup> Cfr. BARKER 2004, p. 192.

<sup>36</sup> Sulla voce dell'Usignola-aulo cfr. PALUMBO STRACCA 2004. È proprio dal v. 223 che gli antichi editori possono aver dedotto che, a quel punto, un *aulos* doveva aver emesso delle note, e da lì si sarebbe originata l'apposizione della *parepigraphe*. Cfr. anche RUTHERFORD 1905, pp. 104-105.

dignity of the aulete probably precluded any use of him as a dramatic character involved in the action.<sup>37</sup>

Secondo la studiosa, inoltre, l'auleta avrebbe suonato «in full view of the audience, who simply accepted his dramatically irrelevant presence».<sup>38</sup> La posizione della Dunbar è difficilmente condivisibile: se l'auleta avesse suonato due volte – cioè durante e dopo l'intervento dell'Upupa – il meccanismo di mimesi voluto da Aristofane sarebbe stato fallimentare, poiché il pubblico non avrebbe compreso subito lo “sdoppiamento” di ruoli dello strumentista, e non avrebbe colto il fondamentale “colpo di scena” sottolineato dall'esclamazione di Evelpide.

Se l'auleta inizia a suonare, come è giusto ritenere, solo dopo il v. 222, ne deriva che la monodia dei vv. 209-222 è *a cappella*.<sup>39</sup> Si ha, dunque, una successione di assoli collocati in *climax* ascendente: vv. 209-222 *a solo* dell'attore (Upupa), *post* 222 *a solo* dell'auleta (Usignola), vv. 227-262 *a solo* dell'attore (Upupa) accompagnato dall'auleta (Usignola);<sup>40</sup> quasi si potrebbe dire che il terzo *a solo* rappresenti una sorta di “duetto”, dal momento che l'auleta riveste qui un ruolo di personaggio.<sup>41</sup>

#### *Analisi del canto*

**209-210 (c. 1-2).** L'andamento anapestico è riconoscibile in maniera inequivocabile sin dall'*incipit* e si mantiene cadenzato e regolare (come si è detto, la monodia è un sistema ἐξ ὁμοίων), ma gli spondei sottolineano frangenti importanti. Se l'*incipit* esortativo ἄγε σύννομέ μοι è slanciato sull'anapesto ~-~-, il verbo-chiave παῦσαι è uno spondeo, che rallenta l'andamento. Lo stesso si verifica all'inizio del c. 2, in cui gli spondei sono significativamente su λῦσον, altro verbo-chiave, e alla fine, su ὕμνων, i canti dell'Usignola.

**209 (c. 1). ἄγε σύννομε μοι:** l'Usignola è invocata in qualità di σύννομος dell'Upupa: il termine fa riferimento non solo al rapporto coniugale che intercorre tra i due, ma anche, nella seconda parte del composto, all'invito ad essere “partners in melody”.<sup>42</sup> Infatti, l'Upupa deve svegliare la compagna

<sup>37</sup> DUNBAR 1995, p. 203. Anche Wartelle (1966, p. 442) ritiene che i vv. 209-222 siano stati in *parakatalogē* accompagnata dall'*aulos*.

<sup>38</sup> DUNBAR 1995, p. 203.

<sup>39</sup> Tale interpretazione, qui condivisa, è espressa apertamente da Zimmermann (1984, p. 70; 2012, p. 193) e sottintesa da Pintacuda (1982, p. 62). Un'altra monodia *a cappella* è, probabilmente, quella di Euripide ai vv. 1284-1295 delle *Rane*.

<sup>40</sup> Cfr. ZIMMERMANN 2012, p. 193.

<sup>41</sup> Cfr. ZANETTO 1987, p. 201.

<sup>42</sup> DUNBAR 1995, p. 204.

per cantare *insieme* la convocazione di tutti gli uccelli. Il riferimento al νόμος nell'accezione di "melodia" è presente subito dopo, al v. 210, là dove l'Usignola è invitata a sciogliere "le arie (νόμους) dei sacri inni", e torna anche nella prima parabasi, v. 745 νόμους ἱεροῦς (si noti anche l'aggettivazione comune).<sup>43</sup> Anche al termine della commedia, ai vv. 1755-1756, il corifeo si rivolge ai suoi compagni del Coro degli uccelli con l'espressione ὦ φύλα πάντα συννόμων / πτεροφόρ' "o voi tutte stirpi alate dei miei compagni", dove il composto σύννομος richiama il concetto di "comunità canora". Il canto degli uccelli è designato come νόμος nel celebre fr. 140 Calame di Alcmane (= *PMG* 40), in cui il poeta si vanta di conoscere ὀρνίχων νόμους / παντῶν.

**210 (c. 2). νόμους ἱερῶν ὕμνων:** la pleonastica espressione designa i canti dell'Usignola anche come inni sacri, elevando il suono di questo uccello a una dimensione quasi religiosa, sicuramente nobile, nonostante il genere dell'inno fosse in genere destinato all'accompagnamento della cetra o di un altro strumento a corde.<sup>44</sup> La *iunctura* poetica si ritrova simile in Av. 906 (ἐν ὕμνων ἀοιδαῖς, imitazione dello stile pindarico); E. *Tr.* 512-513 (καίνων ὕμνων ... ᾠδᾶν), *etc.*

**211-112 (c. 3-4).** Il canto si apre con il riferimento alla "bocca divina" dell'Usignola-aulo e si chiude con un parallelo riferimento alle "bocche immortali" degli dèi, espressioni anche sintatticamente simili che rendono evidente l'equiparazione del volatile alle divinità (vv. 211 διὰ θείου στόματος θρηνεῖς, 220 διὰ δ' ἀθανάτων στομάτων χωρεῖ) e bilanciano le due parti della monodia.

**211 (c. 3). οὗς ... θρηνεῖς:** l'Urupa specifica quali siano i "sacri inni" (v. 210) di Procne: quelli con cui ella piange Iti. È affrontato il tema del compianto del figlio della coppia, vittima innocente dei tradimenti e delle vendette dei genitori. Secondo il mito, Procne, trasformata in usignolo, avrebbe poi trascorso la sua vita a piangere il figlio, ripetendo instancabilmente il suo nome con il verso Ἴτυ Ἴτυ (cfr. *Schol. Tr.* 212e). La natura del canto dell'Usignola è suggerita dal verbo θρηνεῖς,<sup>45</sup> che acquista

<sup>43</sup> Zanetto ravvisa diversi punti di contatto tra la prima monodia dell'Urupa e l'ᾠδή e l'ἀντᾠδή della prima parabasi, riassumibili soprattutto in una «sostanziale unità d'impianto» (ZANETTO 1987, p. 201).

<sup>44</sup> Cfr., ad es., Pi. *Isth.* 2, 1-3 οἱ μὲν πάλαι, ὧ Θρασύβουλε, φῶτες, οἱ χρυσαμπύκων / ἐς δίφρον Μοισᾶν ἔβαινον κλυτᾶ φόρμιγγι συναντόμενοι, / ῥίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρας ὕμνους; Ar. *Th.* 124 κίθαριν τε ματέρ' ὕμνων; Telest. *PMG* 810, 4-5 πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον / Λύδιον ὕμνον; Non. *D.* 1, 15 ποικίλον ὕμνον ἀράσσω; Procl. *ap. Phot.* 523 ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἦδετο ἐστῶτων.

<sup>45</sup> Cfr. Pl. *Phd.* 85a οὐδὲ αὐτὴ ἢ ἀηδῶν καὶ χελιδῶν καὶ ὁ ἔποψ, ἃ δὴ φασὶ διὰ λύπην θρηνοῦντα ἄδειν κτλ.

importanza grazie alla sua posizione finale nel verso (come già ὕμνων al c. 2) e per il fatto di costituire uno spondeo. Il lamento-compianto funebre lirico è fortemente legato non solo al personaggio dell'Usignola ma anche alla sua voce. Il genere del θρῆνος, infatti, è tradizionalmente associato allo strumento dell'αὐλός, che accompagnava questo tipo di canto; basti citare la voce ἔλεγχος della *Suda*, glossata con “θρῆνος. ἀπὸ τοῦ ἔ ἐ λέγειν. ἦ οἱ πρὸς αὐλὸν ἀδόμειοι θρῆνοι· τὸν γὰρ αὐλὸν πένθιμον ὑπελιῆφθαι”.<sup>46</sup>

**212 (c. 4).** La seconda sillaba di Ἴτυν è scandita lunga, come anche in *S. El.* 148: in tal modo il ritmo anapestico è garantito ed è posta enfasi sullo sventurato Iti, il cui nome rappresenta il verso stesso dell'Usignola. In πολύδακρυν (v. 212, c. 4) significativamente non è operante la *correptio* attica; analogo caso al v. 216 in ἔδρας.

**213-214 (c. 5-6).** Prosegue la descrizione del verso dell'usignolo: canti (μέλεσιν, in cui il -v finale è correzione triciniana *metri causa*) “fluidi” (διεροῖς) che il più musicale dei volatili realizza facendo “trillare” la voce (ἐλελιζομένη). L'espressione aristofanea dei vv. 211-214 trova dei *loci similes* nella stessa commedia (vv. 676-684) e in tragedia, in particolare in *E. Hel.* 1107-1113, in cui il Coro si rivolge proprio all'usignolo con le parole ἔλθ' ὧ̃ διὰ ξουθᾶν γενύων ἐλελιζομένα / θρῆνων ἔμοι ξυνεργός (vv. 1111-1112).<sup>47</sup> Si può pensare all'esistenza di un repertorio lirico tradizionale o a un'altra fonte per Euripide e Aristofane, per taluni da identificare in Frinico,<sup>48</sup> benché non si disponga di alcuna testimonianza o elemento utile in merito.

**213 (c. 5).** ἐλελιζομένη διεροῖς: la lezione di H ἐλελιζομένης δ' ἱεροῖς, accolta *in primis* da Meineke<sup>49</sup> e poi da altri editori come Blaydes, van Leeuwen e Schroeder, è una banalizzazione del testo trådito da tutti gli altri manoscritti.<sup>50</sup> L'intervento di Meineke puntava soprattutto a superare

<sup>46</sup> Cfr. anche p. 132. Alcuni tipi di *auloi*, addirittura, ricevevano determinate caratterizzazioni, come nel caso di quelli “Mariandini”, ritenuti particolarmente confacenti alla trenodia e traenti il proprio nome dalla popolazione dei Mariandini, sulle coste della Bitinia orientale, che lamentarono con un θρῆνος la morte dell'eroe mitico Bormo (cfr. ROCCONI 2003, p. 35 n. 181); del loro lamento resta anche una denominazione particolare, raccolta da Esichio nel suo *Lessico* proprio alla voce Μαρνανδυνός θρῆνος. La letteratura è ricca di allusioni al rapporto tra l'αὐλός e il θρῆνος, come nel caso del lamento di Elena nell'omonima tragedia di Euripide, in cui la donna chiama le Sirene con l'aulo libico (vv. 170-171 Λίβυν λωτόν) ad accompagnare i suoi lamenti (v. 165 γόον); in *Plu. Quaest. Conv.* 657a) si legge che «l'aulo, insieme con la θρηνηδία, è in grado di allontanare il dolore, muovendo le emozioni e suscitando il pianto» (PROVENZA 2016, p. 113).

<sup>47</sup> In generale l'immagine dell'usignolo è ampiamente sfruttata in tragedia: cfr. ad es. *A. Supp.* 57-72; *Ag.* 1142-1145; *S. El.* 107-109, 147-149<sup>a</sup>, *Aj.* 624-634; *E. Rh.* 546-550; *TrGF E. Phaethon* F 773, 22-26; *Hel.* 1107-1113.

<sup>48</sup> Cfr. RAU 1967, p. 195; SILK 1980, p. 101; DUNBAR 1995, p. 205; per l'ipotesi di Frinico cfr. ZANETTO 1987, p. 202; PALUMBO STRACCA 2004, pp. 210-211.

<sup>49</sup> Cfr. MEINEKE 1865, p. 86.

<sup>50</sup> Cfr. FRAENKEL 1950, p. 75.

l'imbarazzo di un asindeto,<sup>51</sup> dal momento che egli riteneva che la prima frase si fermasse a Ἴτυν e che καθαρὰ χωρεῖ κτλ. fosse da porre in relazione con ἐλελιζομένης δ' ἱεροῖς μέλεσιν γένους ξουθῆς (da intendersi, questo, come genitivo assoluto<sup>52</sup> e non interpungendo dopo ξουθῆς). La correzione di Meineke non è, però, veramente necessaria. Il canto prevede una prima parte contenente l'invito all'Usignola a destarsi e cantare (παυσαῖ, λῦσον), e una seconda parte che prefigura l'effetto che la melodia ha nello spazio circostante (cioè l'eco che si diffonde) e tra le schiere divine. Il passaggio dal primo al secondo momento si inserisce a metà del v. 214: ἐλελιζομένης κτλ. appartiene ancora alla frase precedente, e serve a descrivere in che modo (cioè trillando) l'Usignola compiange Iti. Nel fluido scorrere degli anapesti, Aristofane sembra evitare deliberatamente anche qualsiasi coordinazione tra θρενεῖς (v. 211) e χωρεῖ (v. 214), aspetto messo in luce già da Fraenkel, seguito dalla Dunbar<sup>53</sup> e altri editori, nel rispetto del testo tradito. Il verbo ἐλελιζομαι "trillare", "far vibrare" si accorda bene con il suo oggetto, cioè con quei "fluidi canti" che definiscono realisticamente il verso dell'usignolo. La fonte dello *Schol. vet.Tr.* 213c mostra particolare sensibilità per l'espressione dell'Upupa e individua, nella scelta dell'aggettivo tradito διεροῖς, una ragione legata alla vicenda mitica di Procne: διεροῖς μέλεσι Γ : δῶγροις ἐκ τῶν δάκρυων RVEΓMLh. I canti dell'Usignola sono "fluidi", dunque, poiché "bagnati dalle lacrime" causate dal dolore per la morte del figlio. Significativo, ancora, che il participio onomatopeico ἐλελιζομένη sia glossato dallo *Schol.* 213b con θρηνοῦσα. Il verbo ἐλελιζω nella forma media indica l'atto del "vibrare", del "tremare", ed è usato con accezione musicale nel passo di Aristofane in esame (e in quello di Euripide sopra citato), nel senso del "far tremare la voce", indicativo del "trillo" musicale e del lamento commosso insieme, nonché in riferimento alla φόρμυξ nell'*Olimpica* 9 di Pindaro (v. 13) e alla lira nella *Pitica* 1 di Pindaro (vv. 1-4).<sup>54</sup> È interessante notare come il vibrato/tremolo dell'usignolo compaia insieme ad altre caratteristiche nel passo della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio dedicato appunto a questo uccello. In *NH.* X 29, 43 (81-85), l'usignolo è descritto come

<sup>51</sup> «Ferri non potest, ut mihi quidem videtur, oratio asyndeta inde a vs. 215» (MEINEKE 1865, p. 86).

<sup>52</sup> "Avendo la tua gola dorata trillato con fluidi canti, l'eco si diffonde...".

<sup>53</sup> Cfr. DUNBAR 1995, pp. 205-206.

<sup>54</sup> Uno studio dedicato al verbo ἐλελιζομαι in riferimento al passo di Aristofane (e di Euripide) è CORBEL-MORANA 2004. Il verbo deriva da ἐλίσσω, che a sua volta indica l'azione di "volgere", "far girare": su forme di questo verbo l'Eschilo di Aristofane svolge esagerati melismi nella sua parodia della lirica euripidea in *Ra.* 1314, 1348. Csapo nota che verbi quali ἐλίσσειν e δινεῖν/δινεῦειν ricorrono soprattutto in Euripide quali *voces propriae* della "nuova musica", a tal proposito parodiate dai comici (Ar. *Ra.* 815, 1314, 1348; Stratt. *PCG* VII F 71, 5): cfr. CSAPO 1999-2000, p. 422 n. 40.

un vero e proprio strumento musicale, di cui si lodano le capacità tecniche varie e potenti («in una sola creatura si trova una perizia musicale (*musica scientia*) perfetta»<sup>55</sup>); talvolta il canto dell'usignolo somiglia a un mormorio, altre volte è pieno (*plenus*), pesante (*gravis*), penetrante (*acutus*), continuo (*creber*), esteso (*extentus*) o, appunto, vibrante (*vibrans*), aggettivo che «sembra riferirsi a note che non sono sostenute precisamente alla stessa altezza ma eseguite con un evidente tremolo o vibrato».<sup>56</sup> L'effetto del tremolo o vibrato suggerisce un'emozione intima e appassionata che coinvolge il corpo stesso dell'esecutore.

**214 (c. 6).** La spiegazione che gli scolii danno di χωρεῖ è pertinente alla scena: *Schol. vet.Tr.* 214 χωρεῖ : ἀντὶ τοῦ “χωρήσει” RVEΓMLh. Il commentatore sembra aver intuito il senso dell'asindeto nel rapporto tra il testo e la *performance* del momento: il suono dell'*aulos*, mimetico del verso dell'Usignola, sarà udito *al termine* della monodia, e sarà *allora* che gli spettatori constateranno concretamente l'eco effuso dal dolce suono e immagineranno come esso possa giungere sino agli dèi.<sup>57</sup>

**215-222 (c. 7-14).** In questa seconda metà della monodia, l'Upupa descrive come il meraviglioso triste canto dell'Usignola arrivi sino alle sedi di Zeus e raggiunga Apollo, il dio della musica. La sezione offre l'occasione per un'analisi approfondita di più elementi, per cui si ritiene opportuno affrontare le varie tematiche in paragrafi appositamente dedicati, a seguito del commento. I versi in esame si distinguono soprattutto per lo stile alto e per la grande ricercatezza, come si evince dalle singolari immagini evocate ma anche dall'uso di composti e termini rari: vv. 215 φυλλοκόμου μίλακος, 216 χρυσοκόμας, 217 ἐλέγοις, 218 ἀντιψάλλον, ἐλεφαντόδετον. Sono versi densi di riferimenti musicali: v. 215 ἠχῶ, 217 ἀκούων, ἐλεγοῖς, 218 ἀντιψάλλον, 219 φόρμιγγα, χορούς. Metricamente sono da notare i tre piedi anapestici realizzati con le soluzioni “in forma dattilica” ai c. 7 μίλακος, 8 πρὸς Διὸς, 9 Φοῖβος ἄ-; al c. 8 in ἔδρας non agisce la *correptio* (cfr. v. 212); la prima sillaba

<sup>55</sup> BARKER 2002, p. 84.

<sup>56</sup> BARKER 2002, p. 91. Il testo di Plinio recita: «Lusciniis diebus ac noctibus continuis XV garrulus sine intermissu cantus densante se frondium germine, non in novissimis digna miratu ave. Primum tanta vox tam parvo in corpusculo, tam pertinax spiritus; deinde in una perfecta musica scientia: modulatus editur sonus et nunc continuo spiritu trahitur in longum, nunc variatur inflexo, nunc distinguitur conciso, copulatur intorto, promittitur revocato, infuscatur ex inopinato, interdum et secum ipse murmurat, plenus, gravis, acutus, creber, extentus, ubi visum est, vibrans, summus, medius, imus. Breviterque omnia tam parvulis in faucibus, quae tot exquisitis tibiatarum tormentis ars hominum excogitavit, ut non sit dubium hanc suavitatem praemonstratam, efficaci auspicio, cum in ore Stesichori cecinit infantis. Ac ne quis dubitet artis esse, plures singulis sunt cantus, nec iidem omnibus, sed sui cuique [...]» (la traduzione degli aggettivi è quella di BARKER 2002, p. 84).

<sup>57</sup> Cfr. FRAENKEL 1950, p. 77.

di ἀθανάτων (v. 220, c. 12) necessita di scansione lunga, come in Omero (es. *Il. XIII* 207, 277, *etc.*). Il c. 14 è un paremiaco usato con funzione clausolare.

**217 (c. 9). τοῖς ... ἐλέγοις:** il termine ἔλεγος assume su di sé il significato di “canto di lamento”, accezione su cui già riflettevano gli antichi:

vet Tr **Schol. 217.** τοῖς σοῖς VEG ἐλέγοις RVEΓ : “τοῖς ἐλέγοις” Γ ἀντι τοῦ “τοῖς θρήνοις”. εἴρηται δὲ ἀπὸ τοῦ ἔ ἐ λέγειν. RVEΓMLh Δίδυμος δέ φησιν ὅτι οἱ πρὸς αὐλὸν ἀδόμενοι θρήνοι. τὸν γὰρ αὐλὸν πένθιμον ὑπειλήφθαι. VEGM

La sorta di glossa θρήνος riferita a ἔλεγος chiarifica la tipologia di canto che si vuole tipico dell’Usignola: il lamento, appunto, con cui piange il figlio Iti, come affermato ai vv. 211-212, in cui peraltro compare proprio il predicato θρηνεῖς.<sup>58</sup> La testimonianza di Didimo riportata dallo scolio è altresì interessante, in quanto sottolinea lo stretto rapporto tra il genere del θρήνος e l’*aulos*, strumento considerato confacente al lutto (πένθιμον). Il fatto che l’Usignola sia invitata a cantare il suo “lamento” e che la sua stessa voce viene a breve fatta udire sotto forma del suono dell’*aulos* rende il tutto molto suggestivo, oltre ad essere una circostanza pertinente con le testimonianze antiche. Il rapporto tra *aulos* e usignolo è attestato anche in alcune fonti lessicografiche e passi euripidei, con una relazione quasi di tipo tecnico:<sup>59</sup>

**Phot. Lex α.** ἀηδόνα· ἔστι μὲν ἡ ὄρνις, ἐκ μεταφορᾶς δὲ οἱ τραγικοὶ τὴν γλωσσίδα τῶν αὐλῶν λέγουσιν, ἔστι δ’ ὅπου καὶ τὸν αὐλόν. ἡ λέξις Διδύμου.

**Hsch. α 1500.** ἀηδόνα· γλωσσίδα, μεταφορικῶς Εὐριπίδης Οιδίποδι καὶ τοὺς αὐλοὺς δὲ “λωτίνας ἀηδόνας” που ἔφη (fr. 931 Jouan – van Looy 2003).

**Hsch. δ 1523.** λωτίνας ἀηδόνας· τοὺς αὐλοὺς

**E. Oidipus, fr. 4 Jouan – van Looy 2000.** τὸν θ’ ὕμνοποιὸν δόνα[χ’, ὃν ἐκφύει Μέ]λας / ποταμὸς ἀηδόν’ εὐπνώων αὐλῶν σοφῆν.

Prendendo in prestito le parole usate da Giovanni Cerri usa al termine di un suo studio su un distico di Teognide, si può concludere che nell’antichità «il suono dell’aulo è sentito come voce di pianto»;<sup>60</sup> l’associazione Procne-usignolo-aulo-lamento in Aristofane, pertanto, risulta coerente con questo quadro e, per noi lettori moderni, perfettamente chiara.

**218 (c. 10).** ἀντιψάλλω è un verbo mai attestato altrove nelle fonti in nostro possesso. I composti di ψάλλω noti sono ἐπιψάλλω “pizzicare” le corde dello

<sup>58</sup> Il tema stesso del lamento dell’usignolo divenne un *topos letterario* sfruttato particolarmente in tragedia: cfr. p. 122 n. 23. Un’interessante analisi di alcuni passi tragici in cui compare il tema del lamento di Procne/usignolo/*aulos* usato di per sé o in rapporto a condizioni di sofferenza di alcuni personaggi è presente in PALUMBO STRACCA 2014, in cui si affrontano, in particolare, i passi A. Ag. 1140-1155; S. Aj. 621-634; E. Hel. 1107-1113; Ph. 1514-1523.

<sup>59</sup> Cfr. PALUMBO STRACCA 2014, pp. 216-217.

<sup>60</sup> CERRI 1976, p. 27.



strumento, “accompagnare su strumento a corda pizzicato”; καταψάλλω “far risuonare del suono della lira”; ὑποψάλλω “cantare in risposta”.<sup>61</sup> ψάλλω, di per sé, indica «l’atto di far vibrare una corda di qualsiasi genere toccandola e pizzicandola con le dita»<sup>62</sup>, una prassi opposta a quella che prevede l’utilizzo del plettro e che, grazie alla percussione delle corde, realizza un suono più forte. Come osservato da Eleonora Rocconi, «quando il verbo ψάλλειν viene riferito alle lire, il contesto preferenziale in cui esso compare è quello relativo al simposio»,<sup>63</sup> dal momento che l’ambiente ristretto non necessita di un volume sonoro eccessivo. Considerato che la φόρμιγξ, pizzicata da Apollo nella monodia in esame (v. 218), è uno strumento appartenente alla famiglia delle lire,<sup>64</sup> tutto induce a pensare che il dio della musica, nell’immagine evocata dall’Urupa, debba trovarsi in una sorta di simposio divino con le altre divinità. Il prefisso ἀντι- non è frequente nel lessico musicale; si segnalano, tuttavia, ἀντῳδός “che canta in risposta” e ἀντίθογγος “antifonale, che risponde”.<sup>65</sup> Quest’ultimo, in particolare, fa riferimento alla prassi di “dialogo” strumentale tra soli cordofoni.<sup>66</sup>

**222 (c. 14).** Il termine ὀλολυγή posto a termine della monodia è tradotto da Del Corno<sup>67</sup> con il termine “compianto”, in accordo con il sentimento di pietà provato dagli dèi all’udire il canto dell’Usignola (cfr. S. *El.* 750 ὀλολύξε, riferito alla folla che getta un grido di dolore alla vista dell’incidente ippico di Oreste); come precisato dalla Palumbo Stracca, tuttavia, ὀλολυγή designa il più delle volte un “grido di gioia”:

è la dolcezza del canto dell’usignolo a provocare la “voglia di musica” tra gli immortali (così anche nei vv. 769 sgg. in relazione al canto dei cigni), a prescindere dal carattere luttuoso. E il concerto divino non può che essere improntato a lietezza, come mostra anche l’uso del termine ὀλολυγή.<sup>68</sup>

L’ὀλολυγή, in particolare, sembra essere un grido emesso da una folla all’apice di un momento emozionale legato, in particolare, a un momento

<sup>61</sup> Definizioni tratte dal *Glossario* presente in ROCCONI 2003, p. 147.

<sup>62</sup> ROCCONI 2003, p. 26.

<sup>63</sup> ROCCONI 2003, p. 28. Tra le fonti annoverate dalla studiosa vi sono alcuni passi di Plutarco (*Per.* 1, 6 ἔν τι πότῳ ψήλαντα; *Pomp.* 36, 3 παρὰ πότον ψήλαντα; *Arat.* 6,4 παρὰ πότον ψάλλειν; *An seni resp. ger.* 785f κατακλίναντες εὐωχήμεν ἀεὶ καταπαλλόμενον καὶ καταλούμενον).

<sup>64</sup> Cfr. WEST 1992, pp. 50-56.

<sup>65</sup> ROCCONI 2003, pp. 127 e 145. Per ἀντῳδός cfr. *Ar. Ec.* 887 ἀντάσομαι; *Poll. On.* IV, 107, 4-5 (ἀντάδουσιν); *AP* VII 196; per ἀντίθογγος cfr. *Pi. fr.* 125 Maehler (*Ath.* XIV 635d-e); cfr. anche *TrGF* 45 F 1, 9-10 ψαλμοῖς τριγώνων πηκτίδων ἀντιζύγοις.

<sup>66</sup> Cfr. *Ath.* XIV 634a-636b.

<sup>67</sup> In ZANETTO 1987, p. 35.

<sup>68</sup> PALUMBO STRACCA 2014, p. 209 n. 7. La traduzione francese di Coulon (1967, p. 34) *clameur* è altresì appropriata al senso di ὀλολυγή.

religioso, come in Hom. *Od.* III 450, o di un canto (cfr. A. *Eu.* 1043, 1047) o di momenti di gioia in generale (cfr. A. *Ag.* 28; Ar. *Eq.* 616, 1327; *Pax* 97; cfr. anche la *parepigraphē* ὀλολύζει ὁ γέρον al termine della monodia di Agatone nelle *Tesmoforiazuse*, *post* v. 129, a indicare il piacere erotico provato dal Parente nell'udire la voce di Agatone);<sup>69</sup> è utile ricordare che nella stessa commedia degli *Uccelli* lo stesso grido, elevato dalle Cariti e dalle Muse, è evocato come risposta al canto dei cigni (v. 783).

### *Un'immagine inedita?*

Lo straordinario rispetto che l'Upupa rivela nei confronti della compagna si rispecchia in un'immagine particolare: Apollo, di norma rappresentato protagonista di momenti musicali, è qui evocato in posizione secondaria. Come notato da Andrew Barker, l'immagine aristofanea del canto di un usignolo che giunge fino agli dèi e li muove a compassione al punto da renderli suoi subordinati, è unica nel suo genere:

nowhere else is the nightingale's song said to interest the gods; and though the gods are sometimes said to be pleased by human music-making, when it is performed in the context of ritual or prayer, there is no other case where they themselves are prompted into musical activity by singers who are not themselves divine. Most importantly there is no other case in which Apollo, the gods' leading musician, is said to take *his* lead from the music of another, prior performer, so that Apollo acts as a secondary respondent, not as the protagonist.<sup>70</sup>

Come si è visto grazie all'analisi del verbo ἀντιψάλλειν, nel momento in cui percepisce da lontano la voce dell'Usignola Apollo sembra trovarsi in un simposio divino, o comunque in un contesto privato, ad allietare le divinità con la sua φόρμιγξ. Considerato che la voce dell'Usignola è, a tutti gli effetti, il suono di un *aulos*, è un dato di fatto che Aristofane ci ponga di fronte a un particolare esempio di prassi musicale, di cui il primo momento è l'alternanza tra aulo e lira, a cui segue, con accompagnamento del cordofono, l'attacco delle voci e dei cori.

Da Ateneo siamo informati dell'esistenza di "dialoghi musicali" solo tra strumenti a corde, o tra lira e voci, o dell'accompagnamento alla voce mediante *aulos* e lira che suonano insieme.<sup>71</sup> L'alternanza tra lira e aulo, o

---

<sup>69</sup> Cfr. LSJ s.v. ὀλολυγή.

<sup>70</sup> BARKER 2004, p. 194.

<sup>71</sup> Cfr. Ath. XIV 634a-636b, dove è elencato un cospicuo numero di tipologie antifonali. Cfr. anche Ath. XIV 635b ψαλμὸν ἀντίφθογγον (Pindaro, scolio a Ierone: fr. 125, 3) Maehler: strumento a corde che risponde alla *pektis*; 635d Terpandro inventore del *barbitos*, perché

anche solo il preciso attacco di uno strumento in risposta a un altro, sembra non essere particolarmente attestata in letteratura. La specifica prassi di antifonia tra aulo e lira è invece ampiamente documentata da rappresentazioni vascolari della fine di V secolo,<sup>72</sup> che si possono considerare contemporanee agli *Uccelli*.

Alcune di esse mostrano una suonatrice di *aulos* preparare lo strumento, controllarlo o aggiustarlo di fronte a un altro personaggio che suona un cordofono. Di particolare importanza per il nostro caso sono alcune raffigurazioni di Apollo in veste di partecipante a momenti musicali di vario tipo. Notevoli sono alcune scene in cui il dio suona la lira e le Muse gli *auloi*, mai simultaneamente. Tra i vari contesti (scene dionisiache, κῶμοι, scuole, contesa mitica tra Apollo e Marsia, interni) la presenza simultanea di *aulos* e *lyra* è particolarmente attestata per il simposio, in cui i due strumenti appaiono insieme «but their alternate playing continues to be clearly indicated».<sup>73</sup> BUNDRICK fa notare, inoltre, come in generale la caratterizzazione delle Muse e di Apollo subisca un'evoluzione durante il V secolo; tra i risultati di questo cambiamento, «not only do the Muses play their own musical instruments in the new images, but Apollo himself shifts from primarily playing the concert kithara to the chelys lyre when in their company».<sup>74</sup>

Oltre ai duetti musicali tra Apollo e le Muse, il più delle volte è una ἀὐλητρίς (o un comasta) a suonare l'*aulos* in contesto simposiale.<sup>75</sup> Questo non è un dettaglio di secondaria importanza: al momento della monodia l'Usignola è trattata con grande rispetto ed è detta avere una θεῖον στόμα, per cui con la sua dignità può interloquire musicalmente con Apollo,<sup>76</sup> ma la sua

---

questo potesse rispondere al suono della *pektis*; 635c ψαλμοῖσιν ἀντίσπαστ' αἰείδοντες μέλη (TrGF 3 F 11); πολὺς δὲ Φρῦξ τρίγωνος ἀντίσπαστά <τε> / Λυδῆς ἐφρυνεῖ πηκτίδος συγχορδία (TrGF S. *Mysoi* F 412); *trigonos* accompagnato dalla *pektis*; 636 b ψαλμοῖς τριγώνων πηκτίδων ἀντιζύγοις / ὀλκοῖς κρεκούσας μάγαδιν (TrGF 45 F 1): strumento a corde che risponde alla *pektis*. Sulla *magadis*, cfr. BARKER 1988. Esempi di aulo e lira che suonano insieme sono, ad es., in Pindaro: *O.* 3, 8; 7, 12; 10, 93-4; *P.* 10, 39; *N.* 9, 8.

<sup>72</sup> Cfr. GOULAKI-VOUYTYRA 2016, pp. 381-388, che fornisce anche un elenco dettagliato delle fonti, a cui rimando.

<sup>73</sup> GOULAKI-VOUYTYRA 2016, p. 384. L'alternanza è ravvisabile nel fatto che, mentre un musicista suona, l'altro si prepara, accorda o posiziona lo strumento. Anche Senofonte, in *Smp.* 3, 1-2 descrive un παῖς che accorda la sua lira con l'*aulos*, per poi suonare e cantare ἐκ δὲ τούτου συνηρμοσμένη τῇ λύρα πρὸς τὸν αὐλὸν ἐκιθάρισεν ὁ παῖς καὶ ἤσεν; cfr. anche n. 76.

<sup>74</sup> BUNDRICK 2005, p. 149.

<sup>75</sup> Cfr. GOULAKI-VOUYTYRA 2016, p. 384.

<sup>76</sup> Tra le immagini delle Muse in compagnia di Apollo Musagete ce ne sono alcune che esemplificano «the shift in the role of the Muses from silent onlooker to active music-makers in their own right, equal in status and talent. Sometimes a Muse holds out a chelys lyre to Apollo, or vice versa, confirming their close musical relationship» (BUNDRICK 2005, p. 53).

vera identità verrà palesata al v. 667, quando ella farà la sua comparsa in scena nelle vesti di un'etera, in particolare di una αὐλητρίς, figura deputata ad allietare i simposi con le sue doti musicali e di intrattenimento. L'Usignola-auleta è, dunque, al tempo stesso *aulētris* e Musa.<sup>77</sup> Aristofane, facendo attendere la sua comparsa, gioca con le aspettative del pubblico e l'identità di questo personaggio. Riassumendo: il canto luttuoso dell'Usignola-aulo giunge come eco ad Apollo, che lo ascolta e lo (re)interpreta come primo momento di un dialogo musicale; Apollo "afferra" il suono dell'aulo e ad esso si aggancia con la lira mutando il senso e il contesto della *performance*, facendo approdare la fantasia dell'uditorio all'interno di un convito divino.<sup>78</sup> Qui, a sua volta, la *performance* citaristica di Apollo assume un nuovo ruolo. ἀντιψάλλω, infatti, oltre a indicare evidentemente la risposta della φόρμιγξ all'αὐλός e all'ἔλεγχος dell'Usignola, nello *Schol. vet.* 218a è glossato con ἀνακρούων. Ἀνακρούομαι (o ἀγκρούομαι) è attestato nei significati di "intonare un preludio strumentale al canto".<sup>79</sup> Apollo, nella nostra monodia, è detto infatti "preparare" o "guidare"<sup>80</sup> i cori degli dèi.

La scena evocata nell'*a solo* dell'Upupa racconta, dunque, di una continua metamorfosi musicale che coinvolge personaggi, strumenti, generi, contesti e intenzioni diversi. L'eco, intesa come voce in movimento verso un altro luogo,<sup>81</sup> è la chiave per comprendere e accettare il passaggio da *thrēnos* a gioia: Apollo non assiste alla *performance* dell'Usignola, ma ne percepisce il suono da lontano: due diversi ambienti, due diversi generi. Il riverbero della voce lamentevole dà il via a un'ἀντιλαβή musicale tra *aulos* e *lyra*; a sua volta, l'esecuzione sulla φόρμιγξ acquista le sembianze di un preludio (ἀναβολή<sup>82</sup>) per il canto corale, canto che, all'apice dell'emozione suscitata dalla sublime musica, è un grido di gioia.<sup>83</sup>

<sup>77</sup> D'altronde, anche al v. 659 il Coro, poco prima dell'ingresso in scena dell'Usignola-etera, descrive la stessa Usignola come "colei che canta insieme con le Muse" (τὴν δ' ἠδυμελῆ ξύμφωνον ἀηδόνα Μούσας). Cfr. anche la "Musa di Euripide" nelle *Rane* (v. 1305), cfr. pp. 369-372.

<sup>78</sup> Suggestiva è anche una delle concezioni antiche relative alla lira. A differenza dell'aulo, sentito spesso come "voce di pianto", nel mito di Orfeo e nell'orfismo «la musica diviene garante di una continuazione della vita oltre la morte fisica. Al suono della lira è infatti associata una potenza vivificante» (PROVENZA 2016, p. 105). Anche nel nostro caso, il passaggio dal lutto alla gioia è reso dal cambio di strumento.

<sup>79</sup> Cfr. ROCCONI 2003, pp. 48-49 e 135.

<sup>80</sup> Cfr. CALAME 2001, pp. 49-50.

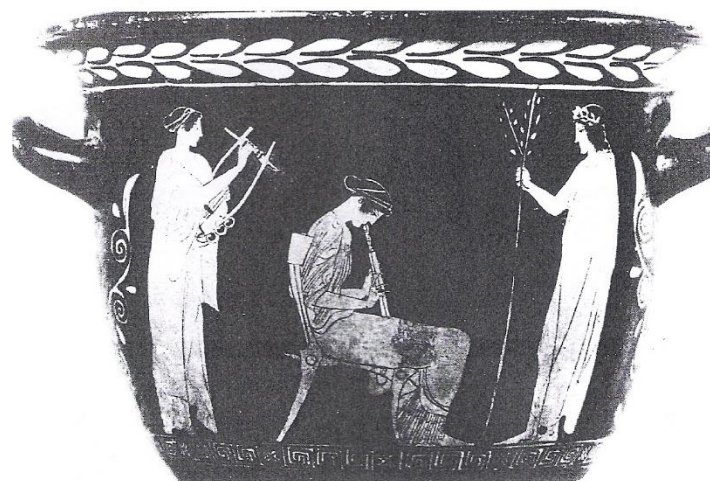
<sup>81</sup> Cfr. Pi. *O.* 14.

<sup>82</sup> Per le fonti, la storia e le interpretazioni del termine cfr. COMOTTI 1989.

<sup>83</sup> È curioso come lo stesso passo di Plinio il Vecchio a cui si è accennato alle pp. 130-131 e n. 56 parli anche di una sorta di "scuola" degli usignoli, in cui gli uccelli più giovani «si esercitano e imparano melodie da imitare; l'allievo ascolta con grande attenzione e ripete; maestro e allievo a turno tacciono» (BARKER 2002, p. 84); stando alla testimonianza di Plinio, la bravura degli usignoli venne sfruttata nell'antichità romana per degli spettacoli musicali



Schwerin, Staatliches Museum, 706 (1261): red-figure kalyx krater. – Photo: Museum



(14) Vienna, Kunsthistorisches Museum, 697: red-figure bell krater. – Photo after CVA, Wien, (3) III 1 pl. 115

---

molto singolari in cui l'usignolo faceva da "solista", indotto a cantare a comando «alternandosi con un'orchestra (*symphonia*)» (BARKER 2002, p. 84).



18. Amphora by the Peleus Painter with Mousaios and Muses; ca. 430 B.C. London, The British Museum (E 271). Photo: © Copyright The British Museum.



54. Stamnos by Polygnotos with symposion; ca. 450–440 B.C. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (3584). Photo: Deutsches Archäologisches Institut, Rome (neg. 80.212, Schwanke).



auleta con *phorbeia*



*Un rovesciamento epico?*

Un passo dell'inno omerico ad Apollo offre un interessante parallelo per la scena descritta da Aristofane. Ai vv. 182-212 dell'inno si narra il seguente episodio. Apollo suona la φόρμινγξ presso Pito, da dove presto muove (ἀπὸ χθονός) πρὸς Ὀλυμπον; qui gli dèi, ascoltata la musica di Apollo, ne sono deliziati e un coro di Muse inizia a cantare in sua risposta (ἀμειβόμεναι ... ὑμνεῦσιν); frattanto, si forma un coro di divinità, che danza lietamente accompagnato dal dio (v. 201 ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει). Cfr. vv. 182-201 dell'inno omerico:

|   |     |
|---|-----|
| εἴσι δὲ φορμίζων Λητοῦς ἐρικυδέος υἱὸς<br>φόρμιγγι γλαφυρῇ πρὸς Πυθῶ πετρήεσσαν,<br>ἄμβροτα εἶματ' ἔχων τεθυωμένα· τοῖο δὲ φόρμιγγξ<br>χρυσέου ὑπὸ πλήκτρον καναχὴν ἔχει ἡμερόεσσαν.  | 185 |
| ἔνθεν δὲ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ χθονός ὥς τε νόημα,<br>εἴσι Διὸς πρὸς δῶμα θεῶν μεθ' ὀμήγυριν ἄλλων·<br>αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι μέλει κίθαρις καὶ ἀοιδή.<br>Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῇ<br>ὑμνεῦσιν ῥα θεῶν δῶρ' ἄμβροτα ἠδ' ἀνθρώπων | 190 |
| τλημοσύνας, ὅσ' ἔχοντες ὑπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι<br>ζώουσ' ἀφραδέες καὶ ἀμήχανοι, οὐδὲ δύνανται<br>εὐρέμεναι θανάτοιο τ' ἄκος καὶ γήραος ἄλκαρ·<br>αὐτὰρ εὐπλόκαμοι Χάριτες καὶ εὐφρονες Ἔρραι<br>Ἄρμονίη θ' Ἥβη τε Διὸς θυγάτηρ τ' Ἀφροδίτη     | 195 |
| ὄρχευντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι·<br>τῆσι μὲν οὐτ' αἰσχρὴ μεταμέλεται οὐτ' ἐλάχεια,<br>ἀλλὰ μάλα μεγάλη τε ἰδεῖν καὶ εἶδος ἀγητή,<br>Ἄρτεμις ἰοχέαιρα ὀμότροφος Ἀπόλλωνι.<br>ἐν δ' αὖ τῆσιν Ἄρης καὶ εὐσκοπὸς Ἀργειφόντης            | 200 |
| παίζουσ'· αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει  |     |

|   |     |
|---|-----|
| Muove il figlio della gloriosa Latona, suonando<br>la concava cetra, verso Pito rupestre;<br>indossa vesti immortali, odorose d'incenso; e la sua cetra,<br>sotto il plettro d'oro, dà un suono meraviglioso.   | 185 |
| Di là verso l'Olimpo, dalla terra, come il pensiero<br>muove alla dimora di Zeus, al consesso degli altri dei<br>e subito gl'immortali hanno a cuora la cetra e il canto.<br>Le Muse, tutte insieme rispondendo con la bella voce,<br>cantano gli eterni privilegi degli dei, e le sventure | 190 |
| degli uomini, che essi ricevono dagli dei immortali,<br>vivendo inconsapevoli ed inermi; e non possono<br>trovare rimedio contro la morte, e difesa contro la vecchiezza.   |     |

Intanto le Grazie dalle belle trecce, e le Ore serene,  
e Armonia, ed Ebe, e la figlia di Zeus, Afrodite, 195  
danzano, tenendosi l'una all'altra per mano;  
e fra loro canta, non certo indegna, né inferiore alle altre,  
anzi maestosa a vedersi, e stupenda nella figura,  
Artemide arciera, che fu nutrita con Apollo.  
Fra loro Ares e l'uccisore di Argo, dall'acuto sguardo, 200  
danzano, e Febo Apollo suona la cetra

(trad. di F. Cassola)

L'affinità tra la scena descritta da Aristofane e quella dell'inno omerico può riassumersi con questo schema, in cui è da notare il rovesciamento dei ruoli di Apollo e dell'Usignola:

inno omerico

- Apollo suona la lira sulla terra
- mentre suona raggiunge le sedi divine
- risposta delle Muse con il canto
- inizio di un coro festoso

monodia dell'Upupa

- l'Usignola-Musa-aulo canta sulla terra
- l'eco raggiunge le sedi divine
- risposta di Apollo con la lira
- inizio di un coro festoso

In questa sede non si intende affermare né dimostrare che Aristofane rielabori deliberatamente l'immagine dell'inno omerico citato, ma è innegabile che esista una forte somiglianza tra i due testi. Nel rovesciamento dei ruoli operato negli *Uccelli*, il canto dell'Usignola è al tempo stesso il suono di un *aulos*, strumento normalmente percepito come il più vicino alla voce umana.<sup>84</sup> Potrebbe trattarsi solo di una suggestione, ma forse la tradizione musicale nota ad Aristofane e al suo pubblico alla fine del V secolo, in cui il dibattito sugli strumenti musicali era più che mai vivo, poteva avvalersi di riferimenti poetici anche lontani nel tempo, oltre che delle circostanze (artistiche, simposiali, *etc.*) contemporanee.

*Quanti auleti per gli Uccelli?*

Gli *Uccelli* pongono di fronte a diverse problematiche legate alla loro concreta messa in scena. Una di queste riguarda il numero di auleti coinvolti nella commedia. La *parepigraphē* (τις) αὐλεῖ ci permette di intuire che un auleta faceva sentire per la prima volta il suono del suo strumento appena dopo il v. 222, al termine della prima monodia dell'Upupa. Il dato importante è che questo auleta interpretava non soltanto la voce dell'Usignola, ma lo stesso personaggio.

---

<sup>84</sup> Cfr. Arist. *Pr.* XIX 43.



L'Usignola, finora solo evocata, entra in scena, però, soltanto al v. 667. A questo punto, infatti, il Coro si accinge a cantare la parabasi, e Pisetero ed Evelpide stanno per ottenere le ali, dando una vera svolta alla trama. Tutti desiderano ormai conoscere l'Usignola, che viene invitata a palesarsi (vv. 665-674):

ΕΠ. ἄλλ' εἰ δοκεῖ σφῶν, ταῦτα χρῆ δρᾶν. ἢ Πρόκνη, 665  
 ἔκβαινε καὶ σαυτὴν ἐπιδείκνυ τοῖς ξένοις.  
 ΠΕ. ὃ Ζεῦ πολυτίμηθ', ὡς καλὸν τοῦρνίθιον·  
 ὡς δ' ἀπαλόν, ὡς δὲ λευκόν.  
 ΕΠ. ἄρά γ' οἴσθ' ὅτι  
 ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἄν αὐτὴν ἠδέωσ;  
 ΠΕ. ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσόν, ὥσπερ παρθένος. 670  
 ΕΥ. ἐγὼ μὲν αὐτὴν κᾶν φιλήσαί μοι δοκῶ.  
 ΠΕ. ἄλλ', ὃ κακόδαιμον, ῥύγχος ὀβελίσκοιν ἔχει.  
 ΕΥ. ἄλλ' ὥσπερ φὸν νῆ Δί' ἀπολέσαντα χρῆ  
 ἀπὸ τῆς κεφαλῆς τὸ λέμμα κᾶθ' οὔτω φιλεῖν.

UPUPA Se questa è la vostra volontà, sarà fatto. Procne, esci fuori e fatti vedere dai nostri ospiti.

*(Esce la flautista, travestita da usignolo.)*

PISETERO Zeus benedetto, che bellezza! Come è tenera e fresca!  
 EVELPIDE Vuoi sapere una cosa? Le aprirei volentieri le gambe.  
 PISETERO Guarda che oro – pare una vergine! 670  
 EVELPIDE Mi basterebbe darle un bacio.  
 PISETERO Disgraziato, con quel becco! Neanche fossero un paio di spiedi.  
 EVELPIDE Ma, per Zeus, bisogna toglierle il guscio dalla testa come un uovo, e poi baciarla!

(trad. di D. Del Corno)

L'identità dell'Usignola è così rivelata: nonostante all'inizio della commedia ella fosse invocata con grande rispetto, come si conviene a una regina, ora, con un colpo di scena, ella si mostra vestita come un'etera (cfr. *Schol. vet.Tr.* 667b). Soprattutto, oggi c'è consenso pressoché unanime nel riconoscere nel “doppio becco” e nella “maschera” che ella indossa rispettivamente l'*aulos* e la *phorbeia*.<sup>85</sup> Non v'è dubbio che l'Usignola sia l'auleta, visto che lo stesso Coro saluta il suo atteso ingresso e la invita a unirsi al gruppo per accompagnare gli anapesti. Queste le parole del Coro (vv. 676-684):

ΧΟ. ὃ φίλη, ὃ ξουθή,  
 ὃ φίλτατον ὀρνέων

<sup>85</sup> Cfr. ROMER 1983; BARKER 2004. Gli scolii non dicono nulla sullo strumento musicale che farebbe da particolare maschera per l'Usignola, limitandosi a riferire di un generico copricapo (τὸ λέμμα) e dell'oro di cui il personaggio è ricoperto come un'etera (v. 670).

πάντων, ζύννομε τῶν ἐμῶν  
ὔμνων, ζύντροφ' ἀηδοῖ,  
ἦλθεσ ἦλθεσ ὄφθης, 680  
ἦδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ'·  
    **ἀλλ', ὃ καλλιβόαν κρέκουσ'**  
    **αὐλὸν φθέγμασιν ἠρινοῖς,**  
**ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.**

Mia cara, limpida gola,  
dolcezza mia fra tutti  
gli uccelli, compagna dei miei  
canti, amica della mia vita,  
usignola, sei venuta, sei venuta, ti vedo,  
e mi porti il suo suono soave.  
Il flauto armonioso tu fai cantare  
con le voci della primavera:  
da' ora inizio agli anapesti.

(trad. di D. Del Corno)

L'auleta si mostra al pubblico, dunque, solo a questo punto della commedia, rivestendo il ruolo di un personaggio.

Se l'auleta entra in scena solo al v. 667, bisogna ipotizzare che i canti eseguiti dal v. 222 al v. 667 siano stati accompagnati da dietro la σκηνή.<sup>86</sup> La seconda monodia è anch'essa retroscenica (cfr. pp. 146-151) e tutti i canti del coro che precedono la parabasi hanno tessitura metrica semplice e regolare ed estensione contenuta. A motivo della finzione scenica, è da escludere che lo stesso auleta avesse accompagnato nell'orchestra tutti i canti nella sua veste ordinaria di strumentista e che si mostrasse travestito da Usignola dal v. 667 in poi. È altresì da escludere la presenza di due auleti. La motivazione è rintracciabile nel testo. Il Coro, nel salutare l'Usignola-auleta finalmente apparsa, la riconosce come "compagna dei miei canti" e, con entusiasmo, commenta "sei venuta, sei venuta, ti vedo". Il Coro, in pratica, esprime la propria felicità nel vedere e accogliere chi l'ha accompagnato finora senza mostrarsi. Nella finzione aristofanea, il Coro di uccelli dispone di un auleta-*uccello*, che a questo punto raggiunge i suoi compagni per la parabasi.<sup>87</sup>

Carlo Ferdinando Russo sostiene che gli *Uccelli* abbiano previsto il coinvolgimento di due auleti, sulla base di un riferimento contenuto ai vv.

<sup>86</sup> Cfr. BARKER 2004, p. 202: «According to my hypothesis, their previous songs [= i canti del coro, *ndr*] have been accompanied from behind the scenes; and when the nightingale arrives, in the guise of a girl-piper, they welcome her as the one who is "bringing the sweet sound to me", ἦδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ' (681). There is a strong presumption, I suggest, that the real piper and the nightingale-piper are identical».

<sup>87</sup> Diversamente la pensa Zanetto, che sostiene che dalla parabasi in poi l'auleta non impersoni più Procne, ma perda questo ruolo; cfr. ZANETTO 1987, p. 236.

858-861.<sup>88</sup> A questo punto della commedia, infatti, Pisetero si accinge a dare inizio ai riti sacri per la fondazione di Nubicuculia, attendendo l'arrivo di un sacerdote e del corteo (vv. 848-850):

ΠΕ. ἐγὼ δ' ἵνα θύσω τοῖσι καινοῖσιν θεοῖς,  
τὸν ἱερέα πέμψοντα τὴν πομπὴν καλῶ.  
παῖ παῖ, τὸ κανοῦν αἴρεσθε καὶ τὴν χέρνιβα. 850

Io intanto voglio sacrificare ai nuovi dèi, farò venire un prete per guidare il corteo. Sotto, ragazzi, prendete il canestro e l'acqua lustrale. (trad. di D. Del Corno)

Il Coro, approvando, esprime il desiderio di animare il rito con un inno ad Apollo e di venire accompagnato da Cheride: v. 858 συναυλείτω δὲ Χαῖρις ᾠδῶ. Cheride, menzionato da Aristofane anche in *Ach.* 16 e 866, *Pax* 951 e da Ferecrate (*PCG* VII F 6) e Cratino (*PCG* IV F 126), era noto per essere un pessimo auleta, che accompagnava i sacrifici (cfr. *Schol. Pac.* 951β ὁ Χαῖρις ἀύλητῆς ἐπὶ ταῖς θυσίαις; *Schol. Pac.* 951α *sim.*). La sua scarsa abilità musicale suscita la reazione di Pisetero, che interrompe bruscamente Cheride perché infastidito dalle sue note (vv. 859-861):

ΠΕ. παῦσαι σὺ φυσῶν. Ἡράκλεις, τουτί τί ἦν;  
τουτί μὰ Δι' ἐγὼ πολλὰ δὴ καὶ δειν' ἰδῶν 860  
οὔπω κόρακ' εἶδον ἐμπεφορβειωμένον.

Smettila tu di soffiare! Per Eracle, cosa significa questo? Di cose strane ne ho viste molte, per Zeus, ma un corvo con la musoliera finora non l'ho veduto mai! (trad. di D. Del Corno)

Il fatto che Pisetero apostrofi Cheride come “corvo”<sup>89</sup> ha indotto più di uno studioso a ritenere che il nuovo auleta fosse appunto un uccello che, in veste di auleta “ufficiale”, avrebbe accompagnato il Coro in tutte le parti che non avessero esplicitamente riguardato l'Usignola (monodie e parabasi). Ma la presenza di due auleti è realmente necessaria?

---

<sup>88</sup> RUSSO 1992, p. 253.

<sup>89</sup> Pisetero si rivolge a Cheride descrivendolo come “corvo con la *phorbeia*” e dagli scolî si dedurrebbe che effettivamente tale auleta fosse travestito da corvo (*Schol. vet.Tr.* 861b). Il riferimento potrebbe, però, essere metaforico: al corvo, uccello notoriamente poco musicale, gracchiante, ben diverso dall'usignolo, sono comunemente assimilate persone inopportune col loro parlare, come il Sacerdote poco dopo nel testo (v. 889). Che Cheride fosse poi realmente vestito da corvo o meno, in questa scena appare verosimile che ci si trovi di fronte a un classico ὄνομαστί κωμῳδεῖν, che si concretizza in un vero e proprio ingresso di Cheride. Taplin immagina che tale auleta avesse una folta chioma bruna e che per questo fosse chiamato “corvo”, oltre che come insulto alla sua musica: cfr. TAPLIN 1993, p. 106. Al colore scuro della chioma o della sua pelle, d'altronde, potrebbe voler alludere lo *Schol. vet.* 861a ἴσως ὡς μέλανα σκώπτει. RVGM.

In tal caso dovremmo ammettere un cambio di auleta (dall'Usignola a Cheride) davanti agli occhi di tutti, in due momenti vicini (v. 800 fine parabasi con Usignola; v. 857 Cheride), e appena dopo il tanto atteso arrivo dell'Usignola, che di nuovo scomparirebbe peraltro tacitamente. Perché, poi, il Coro dovrebbe rinunciare all'Usignola per accogliere al suo posto un auleta scadente? Tutta la situazione appare poco credibile, né è ragionevole pensare a una compresenza dei due musicisti.

Lo *Schol. vet.Tr.* 859a fornisce un'importante informazione: ἔξεισιν ἱερέα καὶ ἀλλήτην ἔχων. L'ingresso del corteo è previsto, a quanto sembra, al v. 859, *dopo* il corale dei vv. 851-858, e prevede l'entrata del sacerdote e di un auleta, quel Cheride richiesto dal Coro poco prima. È solo a *questo* punto, quindi, che arriva un nuovo auleta (diverso dall'Usignola, che è ancora lì con il Coro!): un auleta che è solito suonare durante i sacrifici, uno che sembra la figura deputata a svolgere tale funzione anche in questo contesto, e che però viene però subito messo a tacere in quanto maldestro. La scena a cui si assiste sembrerebbe essere questa: Pisetero dichiara di voler sacrificare ai nuovi dèi e chiede che sia chiamato un sacerdote per guidare il corteo (vv. 848-849); il Coro dà il proprio consenso e dichiara di voler cantare durante il rito, esprimendo il desiderio che sia Cheride a suonare, come di norma nei sacrifici. A questo punto entra il corteo, con il nuovo auleta che suona qualcosa di stonato e fastidioso, tanto che subito Pisetero lo rimprovera ordinandogli di smettere, e verosimilmente mandandolo via. Cheride, dunque, sarebbe solo una comparsa, utile a creare un momento tutto comico laddove ci si attenderebbe raccoglimento e solennità. A suonare con il Coro ci sarebbe ancora l'auleta-Usignola professionista. Solo di questa, dunque, la commedia deli *Uccelli* si avvaleva.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Un'altra considerazione da fare sarebbe il peso economico da sostenere per la retribuzione di due auleti, una spesa non indifferente e forse proibitiva in tempi di guerra: cfr. PINTACUDA 1982, p. 62; DEARDEN 1976, p. 72.

## Seconda monodia dell'Upupa

*Introduzione*

Terminata la prima monodia dell'Upupa (vv. 209-222), si ode la risposta dell'Usignola destatasi dal sonno: il suo canto è realizzato mimeticamente mediante un *a solo* auletico, segnalato, sui manoscritti, dalla *parepigraphē* (τις) αὐλεῖ. I due professionisti della musica, l'attore-cantante e l'auleta, hanno dunque offerto ciascuno un saggio della propria arte, preparando quello che di fatto è il grande “duetto” dei vv. 227-262: come ha osservato Bernhard Zimmermann, solo a questo punto, infatti, «dopo che entrambi i solisti hanno mostrato la loro bravura separatamente – con un assolo a cappella e con un pezzo strumentale – canto e musica si uniscono». <sup>1</sup> La celebre seconda monodia dell'Upupa è, chiaramente, un canto solistico dell'attore, ma l'utilizzo dell'αὐλός come voce di un preciso personaggio, l'Usignola, doveva dare al pubblico Ateniese l'idea di un duetto tra uccelli (cfr. l'uso del plurale ai vv. 203-205 ἔπειτ' ἀνεγείρας τὴν ἐμῆν ἀηδόνα, / καλοῦμεν αὐτούς: οἱ δὲ νῶν τοῦ φθέγματος / ἔάνπερ ἐπακούσωσι θεύσονται δρόμῳ e ai vv. 253-254 πάντα γὰρ ἐνθάδε φῶλ' ἀθροίζομεν / οἰωνῶν ταναοδείρων).

Il secondo *a solo* dell'Upupa è uno dei più elaborati e raffinati esempi di lirica aristofanea, un brano virtuosistico in cui le tendenze della “nuova musica” trovano adempimento senza alcun intento o carattere parodico. L'aria più importante del re degli uccelli è una chiamata a raccolta di tutte le specie di volatili, invitate a radunarsi per ascoltare il progetto di Pisetero. La forma scelta è un ἀπολελυμένον la cui caratteristica più evidente è la μίμησις: l'intero canto è costellato da onomatopee e da composti allitteranti, ma la sua vera particolarità è una polimetria attenta e motivata, in cui ogni metro-ritmo designa una determinata categoria di uccelli e tenta di rievocarne alcune caratteristiche.

Questo *a solo* sembra rispondere perfettamente alla descrizione dei “canti dalla scena” presente nei *Problemi musicali* (benché vi sia la possibilità di un'esecuzione retroscenica, per cui cfr. più avanti):

**Arist. Pr. XIX 15.** [...] μεταβάλλειν γὰρ πολλάς μεταβολὰς τῷ ἐνὶ ῥᾶον ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. διὸ ἀπλούστερα ἐποιοῦν αὐτοῖς τὰ μέλη. ἢ δὲ ἀντίστροφος ἀπλοῦν· ἀριθμὸς γὰρ ἐστὶ καὶ ἐνὶ μετρεῖται. τὸ δ'

---

<sup>1</sup> ZIMMERMANN 2012, p. 193.

αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτῆς ἀγωνιστῆς καὶ μιμητῆς, ὁ δὲ χορὸς ἤττον μιμεῖται.

[...] è più facile ad un solista che ad un complesso eseguire molte variazioni, e al virtuoso più che a chi mantiene l'ethos. Perciò i loro [*scil.* i cittadini che formavano il coro] canti erano più semplici. E il canto antistrofico è semplice: obbedisce ad un numero fisso e viene misurato unitariamente. Per la stessa ragione le monodie degli attori sulla scena non sono antistrofiche, ma tali sono quelle eseguite dal coro: giacché l'attore è un virtuoso e un imitatore mentre per il coro la mimesi è minore. (trad. di G. Marengi)

La ποικιλία metrico-ritmica di questa monodia doveva essere accompagnata anche da una linea melodica di cui oggi possiamo soltanto immaginare la varietà mimetica. La complessità del brano induce a ritenere che l'esecuzione fosse affidata a due professionisti del canto e dell'auletica.

La grande monodia prepara una parodo anomala: l'Upupa, con il suo canto, chiama a sé diverse tipologie di uccelli,<sup>2</sup> che insieme compariranno nell'orchestra a formare il Coro silenziosamente (o magari emettendo dei versi<sup>3</sup>), dopo l'ingresso di quattro singoli uccelli.<sup>4</sup>

#### *Movimenti dell'Upupa e luogo di esecuzione della monodia*

La prima monodia dell'Upupa (vv. 209-222) doveva essere stata eseguita dietro la σκηνή, come suggerito dalle didascalie interne al testo.<sup>5</sup> Dopo l'intermezzo auletico (*post* v. 222), però, non compaiono indicazioni testuali che consentano di individuare con precisione un rientro dell'Upupa in scena (o sulla cima della roccia a cui allude la σκηνή; cfr. p. 117) prima della sua seconda monodia. Per di più, neanche dopo la fine del secondo *a solo* (v. 263 sgg.) vi sono elementi utili a determinare l'esecuzione di quest'aria sulla scena. L'Upupa sembrerebbe aver cantato *entrambe* le monodie “nella macchia”, cioè dietro la σκηνή. Al termine del secondo *a solo* dell'Upupa, infatti, Pisetero ed Evelopide si domandano perché non si veda alcun uccello di quelli chiamati, e Pisetero esclama deluso (vv. 265-266):

---

<sup>2</sup> Della finalità del canto dell'Upupa vi è coscienza tra i commentatori antichi: *Schol. vet.* 228b. ἰὼ ἰὼ VΓ ἰτὼ RV ἰτὼ R : προσκαλεῖται τοὺς ὄρνιθας, ἵνα συμβουλευσῆ τὴν πόλιν κτίσαι. τὸ δὲ ὄλον εὐκαίρως ὁ ποιητῆς βούλεται τὸν χορὸν εἰσάξαι τῶν ὄρνέων. RVM9GM.

<sup>3</sup> Così ipotizza Zanetto (1987, p. 206).

<sup>4</sup> I primi quattro uccelli entrano uno alla volta (v. 270 sgg.), gli altri ventiquattro in modo compatto (v. 296). Sul ruolo dei primi quattro, che non farebbero parte del Coro, sono state avanzate diverse ipotesi, escludendo *a priori* la possibilità di un coro in sovrannumero rispetto alla prassi: cfr. ZANETTO 1987, pp. 206-207; RUSSO 1992, pp. 248-250; DUNBAR 1995, pp. 229-231.

<sup>5</sup> Cfr. pp. 116-119.

ΠΕ. ἄλλως ἄρ' οὔποψ, ὡς ἔοικ', ἐς τὴν λόχμην 265  
ἐμβὰς ἐπῶξε χαραδριὸν μιμούμενος.

Allora era inutile che l'upupa andasse a chiocciare nella siepe, facendo il piviere.  
(trad. di D. Del Corno).

Oltre all'esplicito riferimento alla siepe, che è lo spazio retroscenico, l'equiparazione dell'Upupa al piviere offre un importante spunto di riflessione.<sup>6</sup> Il piviere è un uccello che è solito nascondersi di giorno e apparire solo di notte (cfr. Arist. *HA* 614b 35-615a 3) e che nell'antichità veniva spesso nascosto dagli stessi venditori a scopo di lucro nei confronti dei malati di fegato, in quanto si riteneva che il suo sguardo fosse in grado di curare l'itterizia (cfr. Plu. *Mor.* 681c; Ael. *NA* XVII 13).<sup>7</sup> Gli stessi scolî ad Aristofane commentano così:

vet Tr **Schol. 266a.** ἐμβὰς ἐπῶξε Γ: ἐπῶζειν ἐστὶ τὸ ἐπὶ τοῖς ῥοῖς καθεζόμενα τὰ ὄρνεα κρᾶζειν. VM9ΓMLh ἐνταῦθα δὲ μόνον ἀντὶ τοῦ “ἐκρύπτετο”. Lh

vet **Schol. 266b.** χαραδριὸς ἐστὶν εἶδος ὄρνέου μεταβαλλομένου εἰς τὰ προκείμενα. VM9ΓM

Sembrerebbe lecito pensare, allora, che anche questa seconda monodia, come la prima *a cappella* e come l'intervento dell'αὐλός, sia stata eseguita *dietro* la scena, “di nascosto” al pubblico. Se così fosse, quando avverrebbe il rientro del personaggio?

L'Upupa è di certo visibile agli spettatori quando, terminata la monodia ed entrati gli uccelli che compongono il Coro, Pisetero ed Evelpide le chiedono di rivelare nomi, specie e provenienze dei vari volatili. In questa scena, l'Upupa parla sicuramente dal v. 274 in poi, mentre c'è incertezza sull'attribuzione dell'onomatopea del v. 267 τοροτιξ τοροτιξ, sulla quale i codici sono divisi: VAMΓM9Vp2 presentano la *nota personae* Ἐπ., affidando il verso proprio all'Upupa; solo R presenta, invece, l'indicazione abbreviata ὄρνιθ ἦλθ, riconoscendo l'ingresso in scena dei primi uccelli, senza

<sup>6</sup> Non si affronta, in questa sede, il problema relativo al verbo ἐπῶξε, presente in questa forma su RUG (e nella *Suda*), mentre come ἐπῶξε su VAMM9. Russo traduce “invano, dunque, a quanto sembra, l'Upupa è andata nella macchia a cantare, imitando il piviere” (RUSSO 1992, p. 245), accogliendo evidentemente la congettura di Schroeder ἐπόπωξε, richiamante il verso dell'upupa. La stessa congettura è accolta da Mastromarco – Totaro (2006, p. 140); i due studiosi, inoltre, sintetizzano utilmente i significati delle due diverse lezioni tramandate dai manoscritti: 1) ἐπῶξε, da ἐπῶζειν “covare” (e quindi: “invano l'Upupa è andata nella siepe a covare, imitando il piviere”); 2) ἐπῶξε, da ὤζειν “gemere” (e quindi: “invano l'Upupa è andata nella siepe a lamentarsi, imitando il piviere”). Cfr. MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 142 n. 52.

<sup>7</sup> Cfr. MASTROMARCO – TOTARO 2006, pp. 141-142 n. 52. Fonti antiche sul piviere sono raccolte in THOMPSON 1895, pp. 185-186.

specificare.<sup>8</sup> Il verso τοροτιξ τοροτιξ sembra effettivamente avvertire dell'entrata di *un* volatile, giacché subito dopo Pisetero ed Evelpide esclamano (v. 268-269):

ΠΕ. ὦγάθ', ἀλλ' <οὖν> οὔτοσι καὶ δὴ τις ὄρνις ἔρχεται.  
ΕΥ. νῆ Δί' ὄρνις δῆτα. τίς ποτ' ἐστίν; οὐ δῆπου ταῶς;

PISETERO Guarda! Sì, sì, c'è un uccello che arriva.

EVELPIDE Per Zeus, proprio un uccello. Cos'è mai? Che sia un pavone?

(trad. di D. Del Corno)

Secondo alcuni studiosi, il grido del v. 267 non può che essere dell'Urupa, che lo emetterebbe ancora sulle note della monodia e da dietro la σκηνή.<sup>9</sup> Le ragioni di tale convinzione sarebbero due: 1) τοροτιξ τοροτιξ presenta consonanze con le onomatopee della monodia (cfr. soprattutto i vv. 243 τριοτό τριοτό τοτοβρίξ, 260 τοροτοροτοροτοροτιξ, 262 τοροτοροτοροτορολιλιξίξ); 2) i quattro uccelli che entrano in questa scena sono *personae mutae*, per cui un'eventuale attribuzione di τοροτιξ τοροτιξ a uno di loro sembrerebbe incoerente.<sup>10</sup> Tuttavia, proprio la curiosità di Evelpide – “cos'è mai? Che sia un pavone?” – esclude che ad entrare con quel verso sia l'Urupa, che è conosciuta. L'Urupa è chiamata a dare spiegazioni subito dopo, al v. 270:

ΠΕ. οὗτος αὐτὸς νῶν φράσει. τίς ἐστὶν οὔρνις οὔτοσί;<sup>11</sup>

PISETERO Eccolo, ce lo dirà lui. Che uccello è questo qui? (trad. di D. Del Corno)

Ecco dunque che l'Urupa, uscita di scena al v. 208, sembra effettivamente rientrare solo *a questo punto*, al v. 270, e non prima. Ella è stata del tutto ignorata nei versi precedenti e significativo è l'utilizzo dei pronomi οὗτος αὐτὸς con funzione didascalica.

Tuttavia, l'assenza così prolungata dalla scena da parte di un personaggio fondamentale nel prologo della commedia e a cui è affidata una monodia così complessa come quella dei vv. 227-262 lascia indubbiamente perplessi. Se il

<sup>8</sup> L'incertezza dell'attribuzione del verso è attestata anche fra gli antichi commentatori: cfr. *Schol. vet.Tr.* 267a. α. τοροτιγξ Γ : οἶμαι καὶ ταῦτα τοῦ ἔποπος ποικιλομένου. οἱ δὲ ὄρνέου παριπταμένου. β. τοροτίγξ] οἱ μὲν καὶ τοῦτο τοῦ ἔποπος λέγουσιν εἶναι, οἱ δὲ ὄρνιθός τις παριπταμένου. MLh.

<sup>9</sup> Cfr. FRAENKEL 1950, pp. 82-84; ZANETTO 1987, p. 207; RUSSO 1992, p. 247; DUNBAR 1995, p. 229, che si appella a Fraenkel.

<sup>10</sup> Russo sottolinea che persino ai ventiquattro uccelli-coreuti che entrano poco dopo non è riconducibile alcun verso, poiché «la parata degli uccelli è uno spettacolo puramente visivo, di colori, di movenze, dopo lo spettacolo puramente auditivo della serenata, della monodia e dei gorgheggi dell'Usignuolo» (RUSSO 1992, p. 247).

<sup>11</sup> Cfr. anche *Schol. vet.* 270a. ἀντὶ τοῦ Γ “ὁ ἔποψ ἐρεῖ ἡμῖν”. VGM; *Schol. vet.Tr.* 270b. οὗτος] ὁ ἔποψ M9Γ<sup>2</sup>Lh ἐρεῖ ἡμῖν. M9.



primo *a solo* era breve e metricamente semplice e, pertanto, facilmente apprezzabile dal pubblico anche senza usufruire dell'aspetto visivo, la lunghezza e la complessità metrico-musicale della seconda monodia lascia effettivamente scettici riguardo a un'esecuzione fuori scena. Fabio Cannatà, al termine di un approfondito studio sulle esecuzioni retrosceniche di Aristofane, conclude affermando che addirittura sembra esistere «un rapporto inversamente proporzionale tra l'estensione e la complessità di un passo da una parte e la probabilità della resa retroscenica dall'altro».<sup>12</sup> Tuttavia, in più di un caso nella produzione aristofanea il testo parla chiaramente, e soprattutto in questa scena sembrano esserci tutti gli elementi per un'esecuzione dietro il muro scenico o almeno dietro dei “pannelli scenici” lignei (cfr. p. 150 n. 17). Gli scolî non contengono informazioni utili a sciogliere questa problematica, mentre gli studiosi moderni si sono espressi in vario modo:

a) Carlo Ferdinando Russo sostiene che il ruolo dell'Upupa sia stato interpretato alternativamente dal terzo attore e da un cantante professionista, a seconda delle necessità: al cantante professionista sarebbero state affidate, da eseguire *dietro* la scena, le parti liriche più impegnative, non sostenibili dal τριταγωνιστής, in particolare la virtuosistica monodia dei vv. 227-262, mentre per quelle più brevi e semplici sarà bastato l'attore (Russo porta come esempio l'amebeo con il corifeo dei vv. 406-430). Attenendosi al testo aristofaneo, lo studioso sostiene, dunque, che l'Upupa canti la monodia “nella siepe”, cioè dietro la σκηνή, e che rientri tra il v. 267 e il v. 269, in tempo per spiegare ai due visitatori chi siano gli uccelli che stanno comparendo.<sup>13</sup> Dello stesso parere sembrano essere Sommerstein, che, a p. 41 della sua edizione degli *Uccelli*, nella traduzione pone l'indicazione scenica [*within*] in concomitanza dell'inizio della monodia, e Zanetto, che afferma che l'Upupa ricomparirà solo al v. 270, come segnalato dalla didascalia interna οὗτος αὐτὸς.<sup>14</sup> Questa sembra la ricostruzione più verosimile.

b) Nan Dunbar e Laetitia Parker immaginano, invece, una soluzione scenica diversa. Le due studiose, sulla scia di Elizabeth Craik,<sup>15</sup> ritengono plausibile che l'Upupa canti la seconda monodia da un tetto, in maniera visibile agli spettatori ma simbolicamente “fuori” dallo spazio scenico, per poi “scendere” in scena al v. 270.<sup>16</sup> La Dunbar si chiede, infatti, come avrebbe fatto altrimenti

---

<sup>12</sup> CANNATÀ 2012, p. 334.

<sup>13</sup> Cfr. RUSSO 1992, p. 245.

<sup>14</sup> Cfr. ZANETTO 1987, p. 207.

<sup>15</sup> Cfr. CRAIK 1990, pp. 83-84.

<sup>16</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 224; PARKER 1997, p. 302. La Dunbar ritiene che anche gli anapesti dei vv. 209-222 siano stati eseguiti dal tetto della σκηνή (cfr. DUNBAR 1995, p. 209).

Pisetero ad accorgersi, al v. 226, che l'Upupa si preparava a cantare "di nuovo" (οὔποψ μελωδεῖν αὖ παρασκευάζεται), se prima questa avesse eseguito gli anapesti dei vv. 209-222 *dietro* la scena: potrebbe aver udito dei versi o dei suoni di *aulos*, ma l'ipotesi che l'Upupa sia stata effettivamente visibile a Pisetero, grazie a questo "tetto", sia per gli anapesti che per la monodia in questione sembra essere preferita dalla studiosa.<sup>17</sup> Qui, l'obiezione che si potrebbe avanzare è che la posizione "in alto" sulla σκηνή sembra essere quella "naturale" dell'Upupa, il punto da cui partono tutti i suoi movimenti. All'inizio della commedia, infatti, Pisetero ed EVELPIDE si accorgono di essere arrivati a destinazione (cioè dall'Upupa) perché i loro uccelli-bussola indicano un punto "in alto" (vv. 49-51): è un'alta roccia, la casa dell'Upupa. È verosimile che l'Upupa parli ai due Ateniesi e ai suoi uccelli-sudditi sempre dall'alto della σκηνή.<sup>18</sup> Ciò sembra evidente anche dal v. 175: quando Pisetero capisce che la posizione degli uccelli è ideale per un regno, perché a metà tra gli uomini (terra) e gli dèi (cielo), egli invita l'Upupa a rendersene conto guardando prima "in basso" (βλέψον κάτω) e poi "in alto" (βλέπε ἄνω). È dunque da questo "tetto" che l'Upupa si sposterà "nella siepe" per svegliare l'USIGNOLA, scomparendo, e dove ricomparirà al v. 270, con altro costume, per presentare i suoi compagni ai due Ateniesi. Lo stesso Russo spiega che la sosta prolungata "nella siepe" serve, appunto, anche a consentire un "cambio d'abito" all'Upupa, che rientra con la panoplia (cfr. vv. 434-436, 448-450).<sup>19</sup> Il "tetto" non può essere utilizzato, dunque, per simboleggiare un luogo "fuori scena", perché è il punto in cui l'Upupa appare normalmente.

Difficile stabilire quale delle ipotesi sia quella corretta: si tratta di un aspetto puramente performativo che oggi ci sfugge. Tuttavia, sulla scia di Russo, potremmo provare a seguire le indicazioni che si evincono dal testo e

<sup>17</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 209; cfr. anche LIAPIS 2013, p. 415. Anche Cannatà trova condivisibile l'ipotesi della Dunbar, pur riconoscendo che il testo conduce verso la direzione opposta, cioè un'esecuzione retroscenica. Lo studioso dubita, soprattutto, del grado di fruibilità del canto con l'impedimento dell'edificio scenico. Il pubblico, infatti, avrebbe avuto difficoltà a comprendere bene il testo, considerato che la musica dell'aulo avrebbe costituito un elemento di disturbo ulteriore (cfr. CANNATÀ 2012, p. 310). Non si può trascurare, però, il fatto che la *performance* della monodia poteva/doveva essere affidata a un professionista, in grado di gestire e proiettare al meglio la propria voce, e non si può inoltre eludere la presenza di una σκηνή lignea (cfr. CANNATÀ 2012, p. 311) o anche solo di pannelli. Recenti scavi confermano che fino alla seconda metà del IV sec. a.C. non vi erano costruzioni fisse in pietra nel teatro (cfr. PASTAMATI-VON MOOCK 2014).

<sup>18</sup> La posizione sopraelevata di un personaggio rispetto ad altri ha anche un significato simbolico importante: si trova in un punto più alto chi detiene il potere, o una divinità, o una personalità a cui si deve rispetto. Alla collocazione scenica sopraelevata di alcuni personaggi tragici è dedicato il capitolo *Personaggi a differenti livelli di altezza* in DI BENEDETTO – MEDDA 2002, pp. 70-78.

<sup>19</sup> Cfr. RUSSO 1992, p. 247.

accettare, senza moderni pregiudizi, che il pubblico potesse godere della bellezza delle due monodie dell'Urupa anche non vedendo chi le eseguiva.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

- 227 ἐπο ποι πόι πο πο πο ποι πο ποί.  
228 ἰώ ἰώ ἰτώ ἰτώ ἰτώ ἰτώ  
229 <sup>3</sup> ἴτω τις ὤδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων·  
230 ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας  
231 νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων  
232 <sup>6</sup> σπερμολόγων τε γένη,  
233<sup>a</sup> ταχὺ πετόμενα,  
233<sup>b</sup> μαλθακὴν ἰέντα γῆρυν.  
234 <sup>9</sup> ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ βῶλον ἀμφι-  
235 τιτυβίζεθ' ὤδε λεπτὸν  
236 ἠδομένα φωνᾶ.  
237 <sup>12</sup> τιο τιο τιο τιο τιο τιο τιο τιο.  
238 ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους  
239 ἐπὶ κισσοῦ κλάδεσι νομὸν ἔχει,  
240<sup>a</sup> <sup>15</sup> τά τε κατ' ὄρεα τά τε  
240<sup>b</sup> κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγα,  
241 ἀνύσατε πετόμενα  
242 <sup>18</sup> πρὸς ἐμὰν ἀυδάν·  
243 τριοτό· τριοτό· τοτοβρίξ.  
244 οἱ θ' ἐλείας παρ' ἀυλῶνας ὄξυστόμους  
245 <sup>21</sup> ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους  
246 γῆς τόπους ἔχετε λει-  
247 μῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος,  
248 <sup>24</sup> ὄρνις πτεροποίκιλος  
249 ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς.  
250 ὦν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης  
251 <sup>27</sup> φῦλα μετ' ἀλκύνεσσι ποτᾶται,  
252 δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα,  
253 πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροίζομεν  
254 <sup>30</sup> οἰωνῶν ταναοδείρων.  
255 ἦκει γὰρ τις δριμύς πρέσβυς  
256 καινὸς γνώμην  
257 <sup>33</sup> καινῶν ἔργων τ' ἐγχειρητής.  
258 ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους ἅπαντα  
259 δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο

260 <sup>36</sup> τοροτοροτοροτοροτίξ  
 261 κικκαβαῦ κικκαβαῦ  
 262 τοροτοροτοροτορολιλιλίξ.

[RVAMUΓM9Vp2HCVv17LBAld] **232-233<sup>a</sup>** coniung. AUVp2HVv17LAld  
**233<sup>a</sup>-233<sup>b</sup>** coniung. M **233<sup>b</sup>-234** θαμὰ | U **234** βῶλον | qAld **234-235** βῶλον – λεπτόν | U ἀμφιτιτυβίζεθ' ὦδε | qAld **235-236** coniung. A  
 λεπτόν – φωνᾶ | qAld **238-239** κλάδεσι | A ἐπὶ κισ- | qAld **239-240<sup>a</sup>**  
 νομόν – τε (alterum) | A -σου – ὄρεα | qAld **240<sup>a</sup>-240<sup>b</sup>** κοτινοτράγα | M τε  
 (tertium) | U τά (alterum) – κομαροφάγα | qAld **240<sup>a</sup>** spatium atque punctum  
 inter ὄρεα et τά ponit M9 **240<sup>b</sup>** spatium atque punctum in alto inter κοτινοτράγα  
 et τά ponit M9 τε | RVΓM9 τά – κομαροφάγα | M **240<sup>b</sup>-241** spatium inter  
 κομαροφάγα et ἀνύσατε ponit M9 κομαροφάγα – πετομένα RVUΓM9 **241-242**  
 coniung. AMpLBAld **243-244** βρίζ – ὄξυστόμους | U **244** ὄσα –  
 αὐλῶνας | qAld **244-245** ἐμπίδας | A τὰς ὄξυστόμους ἐμπίδας | qAld **245**  
 κάπτεθ' – εὐδρόσους τε | qAld **245-246** κάπτεθ' – ἔχετε | A **246-247**  
 λειμῶνα – Μαραθῶνος | A Μαραθῶνος | U γῆς (vel γᾶς) – καὶ λειμῶ- | qAld  
**247** -να – Μαραθῶνος | qAld **248-249** coniung. AUG **255-257** coniung.  
 A **256-257** coniung. U **256** om. A

**227** ἐπο ποι πόι πο πο πο ποι πο ποί R : ἐπό· ποί· πό· πό· πό· πό· πο· πο· ποί V ἐπόποι·  
 πόπό· πόπό· πόπό ποποί A ἐποποί· πό· πό· πό· πό· πό· πό· ποί M ἐποποι·  
 ποποποποποποι ποποι U ἐπό ποι (ἐπό ποι Γ<sup>2</sup>) · πό· πό· πό· πό· ποι (ποι Γ<sup>1</sup>) ποποι  
 (πόποι Γ<sup>2</sup>) Γ<sup>1</sup> ἐ πο πο πο πο πο πο πο ποί M9 ἐποποιποποποι· ποποι· ποποι· Vp2  
 ἐποποι ποποπό· ποποι· ποποι· Vv17 εποποι ποποπό· ποποι· ποποι· LAld ἐποποι· πό.  
 πό· πό· ποποι· ποποι B ἐποποι ποποποι ποποι ποποι HC, ἐποποι ποί ποποι ποποι  
 ποποι Suid. ε 2807 **228** ἰτώ (vel ἰτώ) quater RVAMM9pVv17LAld : quinquies  
 Suid. ε 2807, semel Σ<sup>V</sup>, ἰτώ quater Γ, ἰτώ quater U<sup>ac</sup>B, bis Σ<sup>R</sup>, ἰτώ ἰτώ ἰτώ ἰτώ U<sup>pc</sup>  
**229** ἰτώ A ἐμῶν om. A **230** ἀγρῶν q (ἀγροίκων s.l. B) γύας MΓ<sup>pc</sup> : γύας  
 RVAUΓ<sup>ac</sup>M9qAld **234-235** ἀμφιτιτυβίζεσθ' (-τιτζυ- U) AU **237** τιο  
 octies RVMUΓM9Vp2CtAld, Suid. ε 2807 : septies H decies AM9<sup>ac</sup> **239**  
 κλάδεσσι R κλάδεσιν Γ<sup>pc</sup> **242** αὐδάν RAΓ<sup>ac</sup>UMpVv17LAld v.l. Σ<sup>M</sup>: αοιδάν  
 VMΓ<sup>pc</sup>M9B<sup>2</sup> **243** τριστό· τριστό· τοτοβρίζ R, Suid. ε 2807 : τριστό· τριστό·  
 τοβρίζ V τριστό τροτιό τότοβρίζ (-βρύξ B<sup>ac</sup>) AB<sup>ac</sup> τριστό· τροτιοτό· τοβρίζ MΓ<sup>1</sup>  
 τροττό· τροτιοτό· τοβρίζ (-βρύξ B<sup>pc</sup>) Γ<sup>pc</sup>M9B<sup>pc</sup> τριστυτροτιστοτριβρίζ U τριστό·  
 τριστό· τροτιοτό (τοτρι- Vp2C τρι- H) τοβρίζ pVv17LAld **244** οἷ  
 RVAMUΓM9B<sup>pc</sup> : ὄσα q(B<sup>ac</sup>)Ald εὐλείας A ἐλείους Γ<sup>pc</sup> **245** τὰς ἐμπίδας  
 CLBald ὄσαι R κάμπεθ' pVv17L, Suid. ε 1020 (κάμπτετε) post εὐδρόσους  
 add. τε pVv17L **246** post ἔχετε add. καὶ qAld **247** τὸν ἐρόντα qAld  
**248** τε post ὄρνις add. qAld **251** ποτᾶτε R<sup>ac</sup>Ald **254** post οἰωνῶν add. τῶν  
 Vp2Vv17Ald **256** καινὸς γνώμην om. A **257** ἔργων τ' RVUΓM9Vv17LAld  
 : τ' ἔργων ABp ἔργων M, Suid. κ 1175 **259** δεῦρο quater AUVp2CVv17L : ter  
 H quinquies RVMΓM9B, Suid. τ 2807 **260** ante v. nulla p.n. in RMpLAld : χο.

ὄρν. ἢ γλαύξ VΓM9B χο. ὄρν. A toro- quater (τοροτοροτοροτορο- Vv17)  
 RUGHVv17, Suid. τ 2807 : quinquies MVp2CLBAld sexies VM9 septies A -τίξ  
 RVM9 : -τίξ AMUΓq, Suid. τ 2807 261 κικκαβαῦ bis RVΓM9qAld, Suid. τ  
 2807 : κικκαβᾶν bis M κικκαβᾶν κικκιβαβᾶ A κικκαζαῦ κικκαβαῦ U 262 τορο-  
 ter V<sup>p</sup>cUΓqAld : quater RA bis Suid. τ 2807, τοτοτοτορο M τρίτο M9 v.l. Γ -  
 λιλιλίξ RAL : τοιλιλίξ VMpVv17LAld τοιλίγξ UΓB, Suid. τ 2807 τοιλιλιλίξ M9  
 v.l. Γ

*Eropoi-roi-roi-po-po-po-roi-po-roi!*

*Ioo-ioo... itoo-itoo-itoo-itoo...*

Venga qui ciascuno dei miei alati compagni!

230 Quanti abitate i campi ben arati dei contadini:  
 tribù innumerevoli dei mangia-orzo  
 e stirpi dei becca-semi,

233<sup>a</sup> volando veloci,

233<sup>b</sup> emettendo un dolce suono.

E quante (stirpi) nel solco attorno alla zolla spesso

235 cinguettate: qui, acutamente con dolce voce.

*Tio-tio-tio-tio-tio-tio-tio!*

E quante (stirpi) di voi negli orti  
 sui tralci d'edera trovate pascolo;

240<sup>a</sup> e quante (stirpi) che vivete sui monti

240<sup>b</sup> e i becca-olive e i mangia-corbezzoli,  
 accorrete volando  
 alla mia voce!

*Trioto-trioto-totobrix!*

E quanti, nelle paludi delle valli, zanzare

245 dal lungo muso ingoiate; e quante (stirpi) abitate  
 i luoghi rugiadosi

della terra e i prati  
 amabili di Maratona;  
 (e tu) uccello dall'ala variopinta,  
 francolino francolino!

250 E le tribù di quanti sull'onda gonfia del mare  
 volate con le alcioni,  
 venite qui ad ascoltare la novità,  
 raduniamo qui tutte le tribù  
 degli uccelli dal lungo collo.

255 È giunto un arguto vecchio,  
 nuovo di intelletto  
 e di nuove azioni imprenditore.

|                  |    |  |  |
|------------------|----|--|--|
|                  |    | Orsù, venite tutti a consiglio,<br>qui, qui, qui, qui!                                   |  |
| 260              |    | <i>Torotorotorotorotix!</i><br><i>Kikkabau kikkabau</i><br><i>Torotorotorolorililix!</i> |  |
| 227              |    | extra metrum   |  |
| 228              |    | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-   | 3ia  |
| 229              | 3  | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-   | 3ia  |
| 230              |    | υ-υ-υ-υ-υ-   | ba ia cr   |
| 231              |    | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-   | ia <sup>penth</sup> 3da <sup>^^</sup> (iambel)   |
| 232              | 6  | -υ-υ-υ-υ-  | 3da <sup>^^</sup>  |
| 233 <sup>a</sup> |    | υυυυυυ   | tr <i>vel</i> ia   |
| 233 <sup>b</sup> |    | -υ-υ-υ-υ-υ   | 2tr  |
| 234              | 9  | υυυυυυυυ-υ-υ   | 2ia hypercat   |
| 235              |    | -υ-υ-υ-υ-υ   | 2tr  |
| 236              |    | -υ-υ-υ-υ-  | 3da <sup>^^</sup>  |
| 237              | 12 | extra metrum   |  |
| 238              |    | υυ-υ-υ-υ-υ-  | 2ion <sup>mi</sup>   |
| 239              |    | υυ-υ-υυυυυ-  | ion <sup>mi</sup> tr hypercat<br><i>vel</i> ion <sup>mi</sup> ia hypercat<br>(2ion <sup>mi</sup> hypercat) |
| 240 <sup>a</sup> | 15 | υυυυυυυυ   | an   |
| 240 <sup>b</sup> |    | υυυυυυυυυυυυ    <sup>H</sup>   | 2an <sup>^^</sup>  |
| 241              |    | υυυυυυυυ   | an   |
| 242              | 18 | υυ-υ-υ-υ-  | an   |
| 243              |    | extra metrum   |  |
| 244              |    | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-  | 4cr  |
| 245              | 21 | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-  | 3cr  |
| 246              |    | -υ-υ-υ-υ-  | 2cr  |
| 247              |    | -υυυ-υυυ-υ   | 3cr <sup>^</sup> <i>vel</i> 2cr sp   |
| 248              | 24 | -υ-υ-υ-υ   | tel  |
| 249              |    | -υ-υ-υ-υ-  | 2cr  |
| 250              |    | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-  | 4da (alcm)   |
| 251              | 27 | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-  | 4da (alcm)   |
| 252              |    | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ   | 4da (alcm)   |
| 253              |    | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ   | 4da (alcm)   |
| 254              | 30 | -υ-υ-υ-υ-υ-  | 2an <sup>^</sup>   |
| 255              |    | -υ-υ-υ-υ-υ-  | 2an  |

|     |                            |     |
|-----|----------------------------|-----|
| 256 | ----                       | an  |
| 257 | <sup>33</sup> -----        | 2an |
| 258 | -u-u-u-u                   | 2tr |
| 259 | -u-u-u-u                   | 2tr |
| 260 | <sup>36</sup> extra metrum |     |
| 261 | -u-u-u-                    | 2cr |
| 262 | extra metrum               |     |

### Colometria e scolî metrici

La monodia è un ἀπολελυμένον caratterizzato da una grande polimetria.

Per questi versi non possediamo *Scholia vetera* metrici,<sup>20</sup> mentre disponiamo di quelli tricliniani, i quali rendono conto di una colometria che è il risultato di correzioni operate dallo studioso. Per ragioni metriche, infatti, Triclinio ritenne opportuno intervenire sul testo e sulla colometria della tradizione antica in più punti, come risulta evidente già da una prima comparazione tra i manoscritti pre-tricliniani e quelli tricliniani. Tali correzioni rivelano il chiaro intento di “regolarizzare” la struttura metrica varia e complessa tramandata fino ad allora: gli interventi operati restituiscono, infatti, una monodia composta da diverse “strofe”, ciascuna per lo più metricamente omogenea al proprio interno, anche a costo di modificare un testo di per sé funzionante o di interpretare in modo “anomalo” alcune strutture metriche tràdite.

I codici CHB, appartenenti al ramo tricliniano della tradizione del testo di Aristofane, concordano tra loro nella colometria, ma questa non corrisponde *in toto* con lo scolio metrico 227a, che invece concorda con la colometria del codice da cui è tramandato, cioè L; questo perché H e C appartengono a una famiglia di codici diversa da L (che rappresenta l’ultima volontà editoriale di Triclinio), mentre B si differenzia per una parziale assenza delle correzioni tricliniane, per congetture autonome e per una certa vicinanza a UΓ. Dallo scolio siamo informati di come Triclinio concepisse la struttura metrica della monodia dell’Urupa come un ἀπολελυμένον composto di quattro strofe, di cui nello scolio è descritta dettagliatamente la composizione in κῶλα e στίχοι:

Tr **Schol. 227a.** ἐποποί· ποποπό : εἴσθεσις μέλους ἑτέρου περιοδικῆ εἰς δ’ στροφᾶς διαιροῦσα τὰς περιόδους.

(227-236) ὧν ἡ α’ στροφή κῶλων καὶ στίχων ι’. ὧν τὸ α’ ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον ἔχον τὸν α’ ποδα ἀνάπαιστον, τὸν δὲ β’ τρίβραχυν. ὁ β’ καὶ γ’ καὶ ε’ στίχοι ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι. τὸ δ’ καὶ ζ’ ἀναπαιστικὰ δίμετρα

<sup>20</sup> Cfr. capitolo precedente su ipotesi di colometria eliodorea negli *Uccelli*.

ἀκατάληκτα τοῦ ζ´ ἔχοντος τὸν δ´ πόδα τετράβραχυν ἤτοι προκελευσματικόν. τὸ ζ´, τὸ η´, τὸ θ´ καὶ τὸ ι´ τροχαϊκὰ δίμετρα ἀκατάληκτα.

(237-249) ἡ β´ στροφή κώλων γ´. ὧν τὸ α´ ἀναπαιστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον ἐκ τετραβραχέων. τὸ β´ ὅμοιον καθαρὸν. τὸ γ´ ὅμοιον ἔχον τὸν γ´ καὶ δ´ πόδα τετράβραχυν. τὸ δ´ ὅμοιον ἔχον τὸν α´ καὶ γ´ πόδα τετράβραχυν, τὸν δὲ δ´ τρίβραχυν. τὸ ε´ ὅμοιον τὸν α´ καὶ β´ ἔχον πόδα τετράβραχυν. τὸ ζ´ ὅμοιον τὸν γ´ ἔχον πόδα τετράβραχυν. τὰ ἐξῆς ζ´ τροχαϊκὰ δίμετρα ἀκατάληκτα ἐπιμεμιγμένα τριβράχεσιν. τὸ δὲ ιγ´, τὸ

ἄτταγᾶς ἄτταγᾶς

τροχαϊκὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον, ὃ καλεῖται ἰθυφαλλικὸν ἀρχιλόγειον, εἰ δὲ βούλει, παιωνικὸν ἐκ κρητικῶν.

(250-257) ἡ γ´ στροφή κώλων η´. ὧν τὰ μὲν ζ´ δακτυλικὰ τετράμετρα ἀκατάληκτα· κατὰ γὰρ μονοποδίαν μετρεῖται τὰ δακτυλικά, ὡς εἴρηται. τὸ ζ´ δακτυλικὴ βᾶσις. τὸ δὲ η´ ὅμοιον τοῖς ῥηθεῖσιν.

(258-265) τὰ ἐξῆς ε´ κῶλα ἔοικεν ἐπωδῶ. καὶ εἰσὶ τὰ μὲν δύο τροχαϊκὰ δίμετρα ἀκατάληκτα. τὸ γ´ ἰαμβικὸν ἐκ τριβράχεων. τὸ δ´ παιωνικὸν ἐκ κρητικῶν δίμετρον ἀκατάληκτον ὅμοιον τῷ ιγ´ τῆς β´ στροφῆς, ὃ καλεῖται δίρρυθμον. τὸ ε´ ἰαμβικὸν ἐφθημιμερὲς ἐκ τριβράχεων. ἐφ´ ἐκάστης στροφῆς παράγραφος, ἐπὶ τῷ τέλει κορωνίς. Lh

Secondo lo scolio, la monodia si presenta ordinata in questo modo:<sup>21</sup>

| I strofe <sup>22</sup> | II strofe <sup>23</sup> | III strofe <sup>24</sup> | IV strofe <sup>25</sup>             |
|------------------------|-------------------------|--------------------------|-------------------------------------|
| 1. 2ia                 | 1. 2an                  | 1. 4da                   | 1. 2tr                              |
| 2. 3ia                 | 2. 2an                  | 2. 4da                   | 2. 2tr                              |
| 3. 3ia                 | 3. 2an                  | 3. 4da                   | 3. ἰαμβικὸν ἐκ τριβράχεων           |
| 4. 2an                 | 4. 2an                  | 4. 4da                   | 4. 2tr <sup>^^</sup>                |
| 5. 3ia                 | 5. 2an                  | 5. 4da                   | 5. ia <sup>epth</sup> ἐκ τριβράχεων |
| 6. 2an                 | 6. 2an                  | 6. 4da                   |                                     |
| 7. 2tr                 | 7. 2tr                  | 7. δακτυλικὴ βᾶσις (2da) |                                     |
| 8. 2tr                 | 8. 2tr                  | 8. ὅμοιον τοῖς ῥηθεῖσιν  |                                     |
| 9. 2tr                 | 9. 2tr                  | (4da)                    |                                     |
| 10. 2tr                | 10. 2tr                 |                          |                                     |
|                        | 11. 2tr                 |                          |                                     |
|                        | 12. 2tr                 |                          |                                     |
|                        | 13. 2tr <sup>^^</sup>   |                          |                                     |

<sup>21</sup> Anche l'Aldina riporta la medesima suddivisione in strofe.

<sup>22</sup> Cfr. *Schol. Tr.* 227b φῶδὴ κώλων ι´. Lh.

<sup>23</sup> Cfr. *Schol. Tr.* 237a ἐτέρα στροφή καὶ φῶδὴ κώλων γ´. Lh.

<sup>24</sup> Cfr. *Schol. Tr.* 250a ἐτέρα στροφή καὶ φῶδὴ κώλων η´. Lh.

<sup>25</sup> Cfr. *Schol. Tr.* 258 ἐπωδὸς κώλων ε´. Lh. La quarta strofe è trattata da Triclinio come un epodo, termine che, nella sua terminologia, sta a indicare la terza strofe di una triade lirica, ma che in questo caso designa una strofa successive a tre strofe: per gli usi tricliniani del termine ἐπωδός, cfr. PACE 2014, p. 383. Triclinio segnala poi la presenza della coronide alla fine della monodia, a indicare che ciò che segue è un dialogo in στίχοι tra gli attori.



La ποικιλία metrico-ritmica della monodia, che si ordina in piccole sezioni per lo più dello stesso γένος ritmico, è comunque conservata da Triclinio, che pure interviene sul testo e sulla colometria.<sup>1</sup> In generale si può affermare che i manoscritti, soprattutto quelli pre-tricliniani, sono testimoni di una varietà metrica che è la cifra caratteristica della monodia dell'Upupa e che non è affatto priva di senso o frutto di una confusione nel corso della tradizione. Come si vedrà, Aristofane sembra aver composto volutamente un brano dal profilo metrico-ritmico costantemente cangiante, in grado di adattarsi all'espressività dell'Upupa: il risultato finale doveva essere un canto musicalmente ricco in bocca a un animale "musicale" per antonomasia, un uccello appunto; accompagnato dall'αλλός-usignolo; destinato a convocare altri uccelli per mezzo di immagini di uccelli stessi. Come sarà chiaro dall'analisi del brano, inoltre, ogni metro è utilizzato con una particolare funzione e le μεταβολαί metrico-ritmiche sono costruite con sapienza e criterio; con la stessa attenzione sono disposte le onomatopee in relazione alle categorie di uccelli che vengono menzionate.

I manoscritti *vetustiores* tramandano colometrie solo apparentemente confuse o inconciliabili tra loro. I codici più affidabili risultano essere il Ravennate e il *Venetus*, che sono anche i più antichi, perfettamente concordi nella colometria della monodia. Gli altri codici si comportano in maniera più o meno conforme con RV: Γ differisce dai due codici soltanto per l'accorpamento dei c. 24-25; M coincide quasi sempre con RVΓ, presentando una differenza realmente notevole solo per i c. 15-18; AU presentano una colometria piuttosto confusa, in quanto entrambi accorpano versi e parti di versi senza evidenti ragioni metriche, ma per questioni di incolonnamento del testo.

*Cola 15-18: colometrie moderne e colometrie antiche; ricostruzione dell'archetipo.*

La sezione più problematica della monodia è quella dei c. 15-18, restituita dai vari codici in maniera diversa, metricamente disordinata ed evidentemente errata. Tuttavia, dall'analisi di RVM, i codici più antichi, è possibile ricostruire l'archetipo corretto. R e V coincidono anche in questo punto del brano, ma lo fanno con una colometria priva di senso che risente di errori di natura in primo luogo testuale. Così sono disposti i c. 15-18 in RV:

---

<sup>1</sup> Alla fine della seconda strofe, nell'interpretazione tricliniana scompaiono i cretici presenti nella tradizione precedente, a causa dell'aggiunta di alcune sillabe nel testo.

τά τε κατ' ὄρεα τά τε  
 κοτινοτράγα τά τε  
 κομαροφάγα ἀνύσατε πετόμενα  
 πρὸς ἐμὴν αὐδάν (ἁοιδάν).

Se già una successione di trenta sillabe brevi di per sé rende poco agevole l'analisi metrica, la porzione di testo così come riportata da R è quasi impossibile da interpretare e offre uno iato tra κομαροφάγα e ἀνύσατε. È ipotizzabile che l'errore sia stato ereditato da un comune antenato manoscritto.

Di fronte a una sequenza di brevi così esagerata e a colometrie di difficile interpretazione gli studiosi moderni hanno elaborato alcune colometrie alternative, ponendo mano sia al testo che alla metrica. Chi, come Schroeder *in primis*,<sup>2</sup> ma poi anche altri,<sup>3</sup> ha ritenuto di dover conservare il testo tràdito, ha generalmente optato per una disposizione e un'analisi di questo tipo:

τά τε κατ' ὄρεα τά τε κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγα  
 ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὴν αὐδάν.

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ ||<sup>H</sup>                      2ia do  
 υυυ υυυ υυ-- --    2an

Il secondo verso è inteso da Schroeder come una sequenza *ia ia ba*, in quanto lo studioso accoglie la lezione del *Venetus* ἁοιδάν piuttosto che quella del *Ravennate* αὐδάν (i due termini, infatti, non pongono particolari problemi dal punto di vista testuale, ma non sono equipollenti sul piano metrico); Wartelle propone, per lo stesso verso, una serie di interpretazioni alternative, pur mostrando di preferire quella anapestica.<sup>4</sup>

Nel complesso siamo di fronte a una sistemazione che, in effetti, conserva intatto il testo dei codici e consente di superare ogni imbarazzo interpretativo riguardo alla metrica.

A Fraenkel risale il primo intervento sul testo.<sup>5</sup> Lo studioso ritiene che, nella sequenza anaforica τά τε ... τά τε ... τά τε ..., si debba espungere il secondo τε, argomentando che la sequenza di per sé non porrebbe problemi dal punto di vista grammaticale, ma che il pubblico non avrebbe percepito la

<sup>2</sup> Cfr. SCHROEDER 1930, pp. 30-31.

<sup>3</sup> Cfr. WARTELLE 1966, p. 446; COULON 1967, p. 35; ZANETTO 1987, pp. 36 e 325; MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 138; PALUMBO STRACCA 2015, p. 13.

<sup>4</sup> «On peut y voir une pentapodie dactylique, ou encore un série de sept iambes (avec allongement de la dernière syllabe); mais le vers suivant nous inviterait plutôt à y voir un rythme anapestique: on aurait alors une pentapodie anapestique. Seule l'exécution *musicale* peut faire entrer un tel vers dans un rythme sensible à l'oreille, et nous ne saurons jamais comment les Anciens le sentaient» (WARTELLE 1966, p. 446).

<sup>5</sup> Cfr. FRAENKEL 1950, pp. 78-81.

sfumatura di senso voluta da Aristofane. Il primo *τά τε*, infatti, indica la categoria di uccelli qui invocata, cioè “quelli che sono sui monti” (*τά τε κατ’ ὄρεα*); seguono le specificazioni di tale categoria, cioè “i becca-olive” (*τά κοτινοτράγα*) e “i mangia-corbezzoli” (*τά κομαροφάγα*). Il primo *τε*, allora, farebbe parte della struttura “pronomi + *τε*” tipico degli inni cletici e ricorrente nella monodia al principio di ogni invocazione di una precisa categoria di uccelli (cfr. vv. 230 ὅσοι τε, 235 ὅσα τε, 238 ὅσα θ’, 240 τά τε, 244 οἳ τε, 245 ὅσα τ’, 250 ὧν τ’). Proprio perché ciò che viene dopo l’indicazione della categoria degli uccelli montani è una specificazione, Fraenkel ritiene che il secondo *τε* sia da espungere, e che il terzo abbia il valore di semplice congiunzione tra le singole tipologie (i “becca-olive” e i “mangia-corbezzoli”), le quali fungono da “apposizione” alla categoria generica (“quelli sui monti”), secondo un principio stilistico già presentato all’inizio, quando si invocavano “quanti (ὅσοι τε) abitano i campi ben arati dei contadini (vv. 230-232): le tribù innumerevoli dei mangia-orzo e (*τε*) le stirpi dei becca-semi”.<sup>6</sup> Il secondo *τε* avrebbe altrimenti dato vita a un fraintendimento, perché il pubblico, abituato ormai a riconoscere nella sequenza “pronomi + *τε*” la presentazione di una nuova categoria, avrebbe percepito gli uccelli dei monti, i becca-olive e i mangia-corbezzoli come tre categorie distinte. Tuttavia, l’argomentazione di Fraenkel appare piuttosto debole e molto soggettiva, mentre sembrerebbe celare motivazioni di carattere metrico. Oltre all’espunzione del secondo *τε*, la soluzione di Fraenkel prevede, infatti, anche l’elisione di *κομαροφάγα* e l’accoglimento della lezione *αἰοιδάν* del *Venetus*, operazioni che permettono di ottenere due sequenze giambiche di questo tipo:

|   |                  |
|---|------------------|
| τά τε κατ’ ὄρεα τά [τε] κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγ’<br>ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὴν αἰοιδάν. |                  |
| ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪   | 3ia              |
| ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪ – –   | 3ia <sub>Λ</sub> |

La colometria e il testo di Fraenkel sono accolti da Pretagostini e da Sommerstein;<sup>7</sup> quest’ultimo, però, mette a testo *αὐδάν* del *Ravennate*, ottenendo un 3ia<sub>ΛΛ</sub> finale.

<sup>6</sup> Cfr. FRAENKEL 1950, pp. 78-81.

<sup>7</sup> Cfr. PRETAGOSTINI 1988, p.195; SOMMERSTEIN 1987, p. 42.

Come critica alla soluzione di Fraenkel nasce la proposta della Dale,<sup>8</sup> accolta dalla Parker e da molti editori.<sup>9</sup> La Dale sostiene che non soltanto il secondo τε sia da espungere, ma anche il terzo:

τά τε κατ' ὄρεα τά [τε] κοτινοτράγα τά [τε] κομαροφάγα  
ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὴν αὐδάν.

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ ||<sup>H</sup> 3ia  
υυυ υυυ υυ--- 2an

Con la doppia espunzione e la non elisione di κομαροφάγα si ottiene una sequenza di 18 brevi, che la Dale interpreta come un 3ia, altri come 3tr. Alla fine del verso si ha uno iato, che sancisce una pausa tra l'enunciazione degli uccelli coinvolti e il verbo ἀνύσατε che invita ad accorrere al richiamo dell'Upupa. La Dale accoglie la lezione del Ravennate αὐδάν, che rientra perfettamente nel dimetro anapestico con una sorta di *rallentando* finale ottenuto per mezzo delle lunghe. Secondo la studiosa, oltre a una ragione metrica ve n'è anche una stilistica per non elidere κομαροφάγα e per preferire αὐδάν ad αοιδάν: da un lato, in un passo allitterante come questo, la rima tra κοτινοτράγα e κομαροφάγα sarebbe da conservare, tanto più che nel testo tradito vi è una fine di parola con iato; dall'altro, se si accogliesse αοιδάν si produrrebbe nella catena metrico-ritmica una catalessi singolare ed estranea al pezzo. Tuttavia, si tratta di motivazioni che appaiono dettate da un gusto personale.

Come si vede, siamo di fronte a interventi tutti piuttosto pesanti e giustificati nei modi più disparati, soluzioni che ignorano la *paradosis* e che porrebbero in discussione, allora, anche l'attendibilità di tutto il resto della colometria tradita soprattutto dal Ravennate, che, a parte il caso di questi pochi *cola*, è del tutto sensata e conservabile. Si può pensare, allora, che la colometria del Ravennate derivi da un antigrafo già corrotto nel solo punto in questione.

Ciò che occorre fare, dunque, è cercare di capire in che modo possa essersi prodotto l'errore nella trasmissione del testo fino a R (e con esso V e Γ: da qui in poi si farà riferimento unicamente a R, ma è inteso che lo stesso percorso vale per questi codici che con R condividono la medesima colometria) e M, provando a ricostruire i passaggi che possano permettere di risalire all'archetipo. Partendo da R, in esso si osserva tale disposizione:

τά τε κατ' ὄρεα τά τε an  
κοτινοτράγα τά τε ?

<sup>8</sup> Cfr. DALE 1959.

<sup>9</sup> Cfr. PARKER 1997, pp. 298-299 e 303; DUNBAR 1998, pp. 211, 216-218; WILSON 2007a, p. 357; MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 138; ZIMMERMANN 1987, pp. 240-241.

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| κομαροφάγα ἀνύσατε πετόμενα | ?  |
| πρὸς ἐμὴν αὐδάν.            | an |

È evidente che R ha come riferimento la successione τά τε: il copista la trascrive all'inizio del primo verso, poi la riproduce alla fine dello stesso; al secondo verso, il copista si arresta sulla stessa cellula τά τε e va a capo, disponendo i versi in modo da mantenere uguali gli *explicit*. Questa disposizione, però, produce una sequenza metrica priva di senso. È lecito pensare, quindi, che a un certo punto della tradizione, in un antenato di R e V, κομαροφάγα sia stato erroneamente “portato a capo” perché si aveva come riferimento la parte finale da mantenere identica. Ecco come doveva presentarsi, allora, l'archetipo:

|   |                  |
|---|------------------|
| <u>τά τε</u> κατ' ὄρεα <u>τά τε</u>                 | an               |
| κοτινοτράγα <u>τά τε</u> κομαροφάγα    <sup>H</sup> | 2an <sup>^</sup> |
| ἀνύσατε πετόμενα                                    | an               |
| πρὸς ἐμὴν αὐδάν.                                    | an               |

In questo modo, lo iato che prima era interno al terzo verso passa alla fine del secondo e, soprattutto, una struttura metrica convincente sembra prodursi per tutti i versi.

Lo stesso procedimento di ricostruzione vale per M, la cui colometria è:

|   |     |
|---|-----|
| <u>τά τε</u> κατ' ὄρεα <u>τά τε</u> κοτινοτράγα | 2ia |
| <u>τά τε</u> κομαροφάγα    <sup>H</sup>         | ia  |
| ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὴν αὐδάν.               | 2an |

La colometria di M non è priva di senso. Tuttavia anche in questo caso è possibile individuare lo stesso tipo di errore rintracciato per R e risalire al medesimo archetipo. Se R dispone il testo erroneamente mantenendo uguali le finali, M dispone erroneamente mantenendo uguali gli inizi dei versi; inoltre, unisce ἀνύσατε πετόμενα e πρὸς ἐμὴν αὐδάν risparmiando spazio.

La ricostruzione dell'archetipo dal punto di vista colometrico ha perfettamente senso e ben si accorda, grazie con l'intera sezione dei c. 13-18, come si vedrà più dettagliatamente nel commento.

### *Analisi del canto*

La monodia è in stile elevato: numerosi sono i composti (spesso neoformazioni coniate da Aristofane<sup>10</sup>), gli arcaismi, i termini rari; l'aspetto

<sup>10</sup> Degli undici composti presenti nella monodia, ben cinque sono *hapax legomena* aristofanei: vv. 231 κριθοτράγων, 235 ἀμφιτιτυβίζεθ', 240 κοτινοτράγα e κομαροφάγα, 248 πτεροποίκιλος, 254 ταναοδείρων.

metrico-ritmico risponde allo stile della “nuova musica” ma senza carattere parodico.

La forma ἀπολελυμένον del brano, la grande varietà di metri utilizzati, le frequenti μεταβολαί ritmiche, le numerose soluzioni delle sillabe lunghe, i ricorrenti versi *extra metrum*, alcune protrazioni delle normali durate di alcune sillabe, l’uso fortemente mimetico dei metri-ritmi sono espedienti adoperati da Aristofane a scopo puramente espressivo: sebbene si tratti di una monodia certamente virtuosistica, il poeta non intende qui fare una critica del nuovo stile.

A Roberto Pretagostini va il merito di aver illustrato come la polimetria della monodia dell’Upupa non sia indice di parodia della “nuova musica”.<sup>11</sup> In maniera chiara e condivisibile, lo studioso fa notare che con questa monodia siamo di fronte a

una varietà metrica che non è mai fine a se stessa, in un’ottica di esasperato espressivismo ritmico-musicale, ma una varietà il cui scopo primario è una sorta di mimetismo ritmico, l’uso cioè per ciascuna categoria di uccelli di un ritmo metrico sempre diverso e tale da richiamare ogni volta una caratteristica della specie in quel momento convocata, in una strettissima relazione con il dato semantico.<sup>12</sup>

Ciò vuol dire che la forma adottata da Aristofane risponde a un preciso intento espressivo e drammaturgico, legato tutto al personaggio dell’Upupa e a quanto vuole comunicare, senza alcun secondo fine, senza alcuna allusione ad Euripide o ai nuovi ditirambografi, senza alcunché da leggere tra le righe. Come si spiega, allora, la presenza, nella stessa commedia, di una parodia della “nuova musica” (Cinesia) e dell’uso non parodico dei suoi stessi stilemi (Upupa)? Quello che Zimmermann definisce “il paradosso aristofaneo”<sup>13</sup> lecito alla commedia, è risolto dalla Palumbo Stracca, invece, con la proposta di una lettura “ironica” della stessa monodia. Optando per una sorta di compromesso interpretativo, la studiosa afferma che, se è vero che non vi è un intento parodico, la polimetria e la complessità del brano rivelerebbero almeno un po’ di ironia verso i compositori della “nuova musica”, configurandosi come un *pastiche*.<sup>14</sup>

Non è però necessario pensare a questa “via di mezzo”, in quanto il “paradosso” è tale solo agli occhi dei moderni, inclini spesso a voler etichettare le forme poetiche, musicali e spettacolari del passato. Oltretutto

---

<sup>11</sup> Cfr. PRETAGOSTINI 1988, p. 194 e PRETAGOSTINI 1989, pp. 123-124. Lo studioso considera la monodia dell’Upupa «una specie di manifesto della vera monodia aristofanea», non ritenendo che vi siano vere tracce di “nuova musica” (PRETAGOSTINI 1989, p. 124). Il lavoro più recente sulla monodia dell’Upupa e la “nuova musica” è PÖHLMANN 2017.

<sup>12</sup> PRETAGOSTINI 1989, p. 124.

<sup>13</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1993, pp. 48-49.

<sup>14</sup> Cfr. PALUMBO STRACCA 2015, pp. 15-17.

l'arte di Cinesia è rappresentata da due monodie dalla struttura metrica piuttosto semplice, mentre è il canto dell'Upupa ad essere un capolavoro di polimetria. Aristofane semplicemente accoglie le opportunità del nuovo stile e le utilizza per i suoi scopi. Piuttosto, se in alcuni casi esaspera o sbeffeggia il modo di comporre di alcuni poeti, lo fa citando o parodiando precise personalità (ad es. Cinesia negli stessi *Uccelli* o Euripide nelle *Rane*). In poche parole, bisogna serenamente ammettere che Aristofane utilizzi stili diversi a seconda delle necessità poetiche o che, addirittura, per lo stesso motivo, utilizzi uno stesso stile per diverse necessità e con diversi intenti.

Grazie alla forte connessione tra l'aspetto semantico e quello metrico-ritmico, nell'*a solo* sono individuabili 7 sezioni ritmico-tematiche, a loro volta analizzabili dettagliatamente al loro interno.

### **vv. 227-229 (c. 1-3): invito a tutti gli uccelli**

**227 (c. 1).** La monodia si apre con un'onomatopea che riproduce il verso dell'Upupa.<sup>15</sup> Lo *Schol. 227c* sottolinea l'utilizzo mimetico del verso:<sup>16</sup>

vet Tr *Schol. 227c. a.* ἐπὸ ποί, VI πό, πό, πό V : ταῦτα δεῖ ὀξύτωνως προφέρεσθαι RVM9ΓM τῆ φωνῆ, R ὥστε ἦχον ὀρνέου προφαίνεσθαι κατὰ μίμησιν. RVM9ΓM β. ἐποποί· ποποπό] ὀρνέου μίμησιν προφαίνεται. Lh

L'onomatopea è riportata dai codici in modo molto vario e più o meno lungo, come si può osservare nell'apparato critico, e non sono mancate proposte moderne.<sup>17</sup> A seconda del testo adottato, nelle analisi di White, Wartelle, Pretagostini, Zimmermann,<sup>18</sup> il *colon* è considerato un dimetro docmiaco, mentre per Schroeder<sup>19</sup> si tratta di un dimetro giambico e per la Dunbar di una

<sup>15</sup> Questo compariva già ai vv. 57-60, dove c'era un gioco di richiami tra il nome ἔπος in accusativo e il suo verso ἐποποῑ.

<sup>16</sup> La funzione mimetica che regola il rapporto tra le onomatopee e i vari uccelli nominati nella monodia è sempre sottolineata nei relativi scolii (cfr. *Schol. 227c* κατὰ μίμησιν, 237b μιμούμενος... τῆν φωνῆν, 242 μιμεῖται φωνῆν; μιμητικά).

<sup>17</sup> Cfr. ἐποποι, ποποπό. ποποι, ποποι (BRUNCK 1783b, p. 162); ἐποποι ποί ποποπό, ποί ποποι ποποι! (BOTHE 1829, p. 281); ἐποποι, ποποι, ποποπό, ποποι, ποποι, ποποι (DINDORF 1832, p. 30 e cfr. *adn.* p. VIII ἐποποι ποποποι ποποι ποποι); ἐποποποποποποποποποι (DINDORF 1835a, p. 329; BERGK 1872, p. 13; MEINEKE 1860, p. 12; BLAYDES 1892, p. 18); ἐποποι ποί ποποι, ἐποποποιποποι (BOTHE 1895, p. 260); ἐποποι, ποποι, ποποποποποι! (VAN LEEUWEN 1902, p. 43); cfr. ἐποποποι ποποι ποποποποι ποποι (cfr. BOTHE 1808, p. 49) in WARTELLE 1966, p. 444; COULON 1967, p. 34; ZIMMERMANN 1987, p. 45; ZANETTO 1987, p. 34; PRETAGOSTINI 1988, p. 195; MASTROMARCO-TOTARO 2006, p. 138. In questa sede si sceglie di accogliere il testo di R, testimone più antico, pur non essendoci reali motivi per escludere le lezioni degli altri codici, trattandosi di una mera onomatopea *extra metrum*.

<sup>18</sup> ἐποποποι ποποι ποποποποι ποποι, cfr. WHITE 1912, p. 280; WARTELLE 1966, p. 444; PRETAGOSTINI 1988, p. 195; ZIMMERMANN 1987, p. 45.

<sup>19</sup> Cfr. SCHROEDER 1930, p. 30 (ἐποποι ποποπο ποποπο ποποι).

sequenza peone + docmio.<sup>20</sup> L'analisi triclina della ossatura metrica della monodia dà un'interpretazione giambica (cfr. *Schol.* 227a *ιαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον ἔχον τὸν α' πόδα ἀνάπαιστον, τὸν δὲ β' τρίβραχυν*). Tuttavia, proprio la diversità di lezioni tra i vari codici potrebbe rivelare, in realtà, che l'onomatopea è un semplice *extra metrum*, così come sarà per gli altri inserti onomatopeici presenti nella monodia.<sup>21</sup> Il verso dell'Upupa all'*incipit* del canto funge da richiamo, una sorta di “squillo di tromba” che apre il messaggio del re degli uccelli ai suoi compagni.

**228-229 (c. 2-3).** Con una sorta di “dissolvenza ad aprire”, il verso dell'Upupa prende corpo nella parola umana e quindi nella parola metrica. All'inizio del v. 228 c'è ancora un suono, *iw iw*, che man mano si articola in verbo, in una sorta di balbettio, finché l'invito<sup>22</sup> (*ἴτω*) non diventa chiaro e perentorio al principio del terzo verso della monodia.<sup>23</sup> I c. 2-3 sono due trimetri giambici puri, che scandiscono in modo compatto e regolare la prima sezione dell'*a solo*.

**228 (c. 2). ὄδε:** sta per *deũpo* (cfr. anche v. 235) ed è raramente attestato con tale significato (si riscontra in Omero e Sofocle).<sup>24</sup> La scelta di questo termine collabora a creare uno stile poetico alto già al principio del brano. **ὀμοπτέρων:** il composto è poetico (cfr. *A. Supp.* 224; *Pers.* 559; *Ch.* 174; *Stratt. PCG VII F* 88; *E. Ph.* 329).<sup>25</sup>

#### **vv. 230-237 (c. 4-12): uccelli campestri**

A questo punto comincia l'appello. Gli uccelli sono raggruppati secondo il loro *habitat* e identificati ulteriormente sulla base del cibo di cui sono soliti nutrirsi; ogni categoria è associata a un particolare ritmo. Fraenkel, seguito anche da altri studiosi, individua nella monodia due elementi tipici del κλητικὸς ὕμνος:<sup>26</sup> 1) un tipo di polisindeto in cui la seconda parola di ogni

<sup>20</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 211 (*ἐποποποι, ποποποποι ποποι*).

<sup>21</sup> La Dunbar segnala la possibilità di *extra metrum* accanto a quella di peone + docmio, discutendo la forma e il ritmo del verso nel commento, in cui fa presente che un'interpretazione metrica dell'onomatopea in questione sarebbe supportata dalla forma apparentemente metrica delle successive onomatopee presenti nella monodia. Cfr. DUNBAR 1998, p. 213-215. A un *extra metrum* pensa forse anche la Parker (1997, p. 298), visto che la sua analisi del brano comincia dal verso successivo all'onomatopea in questione.

<sup>22</sup> Cfr. *Schol. vet.* 228b *iw iw* VΓ *itw* RV *itw* R: *προσκαλεῖται τοὺς ὄρνιθας, ἵνα συμβουλευθήσῃ τὴν πόλιν κτίσαι. τὸ δὲ ὄλον εὐκαίρως ὁ ποιητὴς βούλεται τὸν χορὸν εἰσάξει τῶν ὀρνέων.* RVM9GM.

<sup>23</sup> Un procedimento del tutto simile è adoperato per i primi interventi del corifeo (che è un uccello): cfr. v. 310 *ποποποποποποποι ποῦ μ' ὄς ἐκάλεσε; κτλ.*, “Dododododododov'è chi mi chiamo? [...]”, vv. 314-315 *τιτιτιτιτιτιτίνα λόγον ἄρα ποτέ / πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων;* “Quaquaquaquaquale cosa hai da dirmi che mi sia grata?” (trad. di D. Del Corno).

<sup>24</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 215; LSJ s.v. ὄδε, Π; COLVIN 1999, p. 202 (con esempi).

<sup>25</sup> Cfr. PACE 2011, pp. 34-37.

<sup>26</sup> Cfr. FRAENKEL 1950, pp. 79-81.



sezione è τε;<sup>27</sup> 2) l'espressione δεῦρ' ἴτε (v. 252), ma anche l'indicazione del luogo con ἴτω τις ὧδε (v. 229), o anche solo δεῦρο (v. 259, cfr. v. 258 ἀλλ' ἴτ' ...) o solo ὧδε (vv. 229, 235). Ciononostante, ciò che manca in questa monodia rispetto agli inni cletici sono il destinatario divino e il contesto religioso, per cui è più appropriato parlare in generale di un'invocazione o di una chiamata a raccolta degli uccelli, evitando di considerare il brano come la parodia di un inno (come invece sembra fare Zanetto nella sua edizione<sup>28</sup>). La categoria degli uccelli campestri comprende due raggruppamenti: a) gli uccelli che si nutrono di orzo e di semi che trovano nei terreni dei contadini; b) quelli che si affollano in particolare sulle zolle. I due gruppi sono individuati mediante i pronomi ὄσοι (v. 230, riferito ai "compagni alati" del v. 229) e ὄσα (v. 235, riferito alle loro "stirpi", cfr. φύλα e γένη ai v. 231-232) seguiti dalla particella τε elisa. Nel complesso, tutta la sezione dei c. 4-11 è costruita in tal modo: 1) c. 4-5, genere διπλάσιον (giambi lirici), con modulazione a 2) c. 5-6, genere ἴσον (dattili); 3) c. 7-10, genere διπλάσιον (giambi e trochei), con epiploci; 4) c. 11, genere ἴσον (dattili).

**a) 230-234 (c. 4-8).** Il primo raggruppamento individuato dall'Urupa è quello degli uccelli che si nutrono sui campi, in particolare le stirpi dei mangia-orzo e dei becca-semi: dopo il primo del v. 229 ὁμοπτέρων, gli uccelli sono di nuovo individuati mediante dei composti, vere e proprie neoformazioni aristofanee, che qui danno vita anche un chiasmo: vv. 231-232 φύλα ... κριθοτράγων / σπερμολόγων<sup>29</sup> ... γένη. L'inizio della convocazione delle singole categorie dopo quella generale (vv. 228-229) è marcato dal passaggio ai giambi lirici: pur restando nell'ambito del γένος διπλάσιον, dai regolari trimetri giambici dei c. 2-3 si approda alla sequenza *ba ia cr* del c. 4. L'intera sezione dei c. 4-8, così come quella successiva, è caratterizzata da un fitto gioco di cambi ritmici dal genere doppio a quello pari (e viceversa). Il c. 5 si allaccia al precedente mantenendo il γένος διπλάσιον con un pentemimere giambico iniziale, mentre nella seconda parte dell'asinarteto passa al γένος ἴσον dei dattili (*3da*<sub>λ</sub>), realizzando, nel complesso, un giambelego.<sup>30</sup> Il c. 6 mantiene stabili i dattili e il γένος ἴσον con un altro *3da*<sub>λ</sub>, che sostiene un'espressione dal profilo vagamente epico (σπερμολόγων τε γένη), per cambiare nuovamente al c. 7, dove il γένος διπλάσιον riappare e si mantiene costante fino a tutto il c. 8, dove si conclude l'invocazione alla prima tipologia di uccelli. In sintesi, è identificabile quella che si potrebbe definire una *Ringkomposition* ritmica (c. 4 διπλάσιον, c. 5 διπλάσιον → ἴσον, c. 6 ἴσον, c.

<sup>27</sup> Alcuni esempi in preghiere sono riportati da Fraenkel a p. 79 del suo articolo.

<sup>28</sup> Cfr. ZANETTO 1987, p. 202.

<sup>29</sup> Lo *Schol. vet.Tr.* 232b ritiene che si tratti delle gru (γέρανοι).

<sup>30</sup> Cfr. Heph., p. 51, 4 Consbruch.

7 διπλάσιον, c. 8 διπλάσιον). Alla luce di tutto ciò, l'interpretazione in *2do* che taluni studiosi<sup>31</sup> offrono per il c. 4 non sembra necessaria, in quanto la sezione dei c. 4-8, come appena analizzata, appare perfettamente coerente con se stessa, con la sezione precedente e con quella appena successiva. Inoltre, è forse indicativo il fatto che non vi sia alcuna eco tragica con cui il docmio potrebbe, nel caso, giustificarsi. Grazie ai cambi di genere ritmico e alle epiploci, il risultato dei c. 4-8 è quello di un senso di vivacità e leggerezza atto ad evocare l'immagine di uccellini che beccano e svolazzano sui campi, in nome del mimetismo ritmico. In generale, è possibile affermare che il mimetismo ritmico è la cifra caratteristica di questa monodia. Già anticipato negli anapesti di lamento della prima monodia dell'Urupa, anapesti adeguati a risvegliare l'Usignola-Procne segnata dal lutto, il mimetismo ritmico trova la sua espressione più ampia nella seconda monodia, impiegato sia su larga scala, nel rievocare ritmicamente le caratteristiche di determinati uccelli, sia nei dettagli, come nel caso del c. 7.<sup>32</sup>

**233<sup>a</sup> (c. 7).** La sequenza di sei brevi è interpretabile sia come monometro trocaico che come monometro giambico: nel caso di trocheo, il c. 8 (*2tr*) si presenterebbe come una normale prosecuzione dello stesso metro precedente; nel caso di giambo, il rapporto tra il c. 7 e il c. 8 sarebbe quello di due metri appartenenti allo stesso genere ritmico (διπλάσιον) ma con l'intervento dell'epiploce nel passaggio dal monometro giambico al dimetro trocaico. Qualunque sia la realizzazione del c. 7, per il quale solo la musica avrebbe potuto chiarirci la sua vera natura, è interessante come Aristofane abbia inteso ottenere un effetto mimetico nel rapporto tra testo e metro. La serie di sei brevi interrompe improvvisamente la stabilità dei dattili (c. 5-6) e si differenzia anche dalla cadenza regolare del *2tr* privo di soluzioni del c. 8. La percezione di brio e di velocità che offrono le brevi si adegua mimeticamente al senso del testo, cioè quel "volare veloci" (ταχὺ πετόμενα) di questi rapidi uccellini che volano sui campi beccando semi. **ταχὺ πετόμενα:** l'espressione troverà eco in quella del v. 241 ἀνύσατε πετόμενα, con cui condivide un'affinità nel significato e nell'intenzione. Esse sono inoltre poste entrambe a conclusione delle relative sezioni-tipologie di uccelli e seguite da un riferimento "sonoro" (v. 234 μαλθακὴν ἰέντα γῆρυν, v. 242 πρὸς ἐμὴν αὐδάν), riferito ora al destinatario ora al mittente della convocazione.

**233<sup>b</sup> (c. 8).** Lo stile è elevato. **μαλθακὴν:** μαλθακός è spesso presente in poesia con varie sfumature di significato (in particolare è riferito alla voce in Pi. P. 8, 31). L'aggettivo è usato anche con vari sensi metaforici, nel lessico

<sup>31</sup> Cfr. ad es. PRETAGOSTINI 1988, p. 195, ZIMMERMANN 1987, p. 45, ZANETTO 1987, p. 325, DUNBAR 1995, p. 211, PARKER 1997, p. 299.

<sup>32</sup> Cfr. PRETAGOSTINI 1988, p. 190.

musicale antico. Da un lato esso ha una valenza etica: “molle”, “languido” (cfr. χαλαρός), come attestato da Platone (*R.* 398e), per il quale le armonie ionica e lidia sarebbero inaccettabili perché lascive e inappropriate alla morale. Lo stesso aggettivo ha anche il valore di “dolce”, “piacevole” nei *Problemi musicali* pseudoaristotelici (XIX 49), dove è attribuito di μέλος ο φθόγγος, intendendo che un suono più grave è percepito come più piacevole rispetto all’acuto. In un senso più tecnico e pragmaticamente legato alla musica, μαλακός è usato in riferimento all’“allentamento” di una corda oppure, riferito all’aulo, nel senso di “dolce”, “flebile” detto del suono ottenuto in base a un determinato uso dell’ancia e della respirazione.<sup>33</sup>

**γῆρυν:** γῆρυς si trova in Omero (*Il.* IV 437), Sofocle (*OT* 186), Bacchilide (5, 15 nel dorico γᾶρυς). Il *pendant* dell’intera espressione è al v. 236 ἦδομένα φωνᾶ, non a caso a sigillo della rispettiva sezione-tipologia di uccelli. Degna di nota è la costruzione simile sia dal punto di vista metrico che semantico per due tipologie di uccelli simili in quanto appartenenti alla medesima categoria.

**b) 234-237 (c. 9-12).** La macro-categoria degli uccelli campestri viene ora invocata nel suo secondo raggruppamento: le stirpi dei volatili che si affollano cinguettando attorno ai solchi lasciati dall’aratro. Il riferimento potrebbe essere alle rondini, considerato che Esichio spiega la voce τιτυβίζει, simile all’ἀμφιτιτυβίσειθ’ di Aristofane,<sup>34</sup> con ὡς χελιδῶν φωνεῖ. Il verbo è ricondotto al verso delle rondini anche dalla *Suda* (τ 694 Adler). L’ipotesi sembrerebbe supportata anche dal riferimento alla “dolce voce” (v. 236 ἦδομένα φωνᾶ) che notoriamente caratterizza questi specifici volatili. In Ateneo (IX 390b), tuttavia, vi è la citazione di un passo del *Περὶ ἑτεροφωνίας τῶν ὁμογενῶν* di Teofrasto (fr. 181 Wimmer), dal quale siamo portati a conoscenza che τιτυβίζειν indicherebbe il verso delle pernici che vivono al di là del demo attico di Coridallo, mentre κακκαβίζειν suggerirebbe il verso delle pernici che vivono al di qua del monte, verso la città (cfr. Poll. 5, 89, dove il verso della pernice è indicato con τιτυβίζειν ἢ κακκαβάζειν). C’è una *ratio* precisa nel susseguirsi dei *cola* di questa sezione. Il passaggio dal c. 7 (*ia* vel *tr*) al c. 8 (*2tr*) avveniva mediante: 1) mantenimento del γένος διπλάσιον, 2) un’epiploce, nel caso il c. 7 sia un giambo. Con la stessa modalità si passa ora dal c. 8 al c. 9 (*2tr* → *2ia hypercat*) e dal c. 9 al c. 10 (*2ia hypercat* → *2tr*). La conclusione (c. 11) si adagia su un *3da*<sub>λ</sub> (cambio metrico-ritmico). Questo *3da*<sub>λ</sub> non è tuttavia avulso dal contesto generale, in

<sup>33</sup> Cfr. ROCCONI 2003, pp. 60-62.

<sup>34</sup> Il prefisso ἀμφι- si riferisce a βῶλον, la zolla. Cfr. *Schol. vet.*? 234d βῶλον ἀμφι ] ἀμφι τήν. Γ<sup>2</sup>.

quanto riecheggia i c. 5-6. Anche in questa sezione non mancano termini poetici o rari che elevano il tono della monodia.

**234 (c. 9).** Il passaggio dalla prima piccola categoria (vv. 230-234, c. 4-8) a questa degli uccelli che si affollano attorno alle zolle è segnato dall'epiploce, per cui dal 2*tr* del c. 8 si passa al 2*ia hypercat* del c. 9: il genere ritmico rimane lo stesso, ma viene rovesciato l'andamento, come a segnalare ritmicamente che la macro-categoria è la stessa (uccelli campestri) ma che si parla ora di uno specifico insieme di uccelli. Sembra preferibile interpretare il c. 9 come giambico, piuttosto che *do tr.*<sup>35</sup> Come già per la sezione precedente, non è necessario pensare alla presenza del docmio, tanto più che l'affinità tra le due tipologie di uccelli, appartenenti a un'unica grande categoria, è evidenziata non tanto dalla ricorrenza di docmio, trimetro trocaico ed *hemiepes* maschile, come dice Roberto Pretagostini<sup>36</sup> (secondo la sua colometria: ὄσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ / βῶλον ἀμφιτιτυβίζεθ' ὄδε λεπτόν / ἠδομένῃ φωνᾷ) che interpreta il c. 4 un 2*do*, il c. 6 un *hem<sup>m</sup>* e i c. 7-8 insieme come 3*tr*, bensì dalla tessitura in giambi, trochei e dattili che si alternano per mezzo di cambi ritmici o di epiploci, conferendo al tempo stesso varietà e unità alla macro-sezione dei c. 4-12. **ἐν ἄλοκι:** ἄλοξ indica il solco nella terra (cfr. A. Ag. 1016). In tragedia è usato spesso, anche in senso metaforico (es. A. Th. 593, Ch. 25; S. OT 1211; E. HF 164, Ph. 18); tuttavia la presenza del termine in tragedia sembra costituire un argomento debole per giustificare l'uso del docmio come allusione allo stile tragico. **θαμὰ:** è soprattutto epico (es. Hom. Il. XV 470; Od. I 209; XV 516; XIX 52; Hes. Op. 362; cfr. anche l'eolico θάμα in Alceo (fr. 358, 2 Voigt).

**235 (c. 10).** ὄδε: cfr. quanto detto per il v. 229. **λεπτόν:** adoperato in modo avverbiale in relazione al verso degli uccelli; l'unico altro esempio di un utilizzo simile è TrGF E. Phaethon F 773, 67-68 μέλπει δὲ δένδρεσι λεπ- / τὰν ἀηδῶν ἀρμονίαν. Come già μαλθακός (cfr. v. 234, c. 8), anche λεπτός è un aggettivo della sfera tattile fatto proprio dal lessico musicale antico.<sup>37</sup> Come spiegato da Eleonora Rocconi, la λεπτότης veniva intesa come "sottigliezza" della voce, causa dell'acutezza della stessa e «fin dai poemi omerici, però la *phōnē* viene essa stessa descritta come "sottile" (λεπτή) in senso fisico-tattile, cioè "dolce" nel suo impatto con l'uditore in virtù delle sue dimensioni ridotte». <sup>38</sup> Voci λεπταί, cioè "sottili", sono quelle dei bambini,

<sup>35</sup> Alcuni moderni modificano così la colometria trādita e ammettono la presenza del docmio: ὄσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ / βῶλον ἀμφιτιτυβίζεθ' ὄδε λεπτόν / ἠδομένῃ φωνᾷ (3*tr* / *do* / 3*tr*); cfr. ZIMMERMANN 1987, p. 45; ZANETTO 1987, p. 325; PRETAGOSTINI 1988, p. 195; DUNBAR 1995, p. 211; PARKER 1997, p. 299.

<sup>36</sup> Cfr. PRETAGOSTINI 1988, p. 191. Cfr. n. 35.

<sup>37</sup> Cfr. ROCCONI 2003, p. 54-69.

<sup>38</sup> ROCCONI 2003, p. 63.

delle donne, degli eunuchi o di chi è debilitato (cfr. Arist. *Aud.* 803b 18 sgg.). Il “cinguettare sottilmente” degli uccelli di Aristofane è dunque associato all’idea di dolcezza (cfr. v. 236 ἡδομένῃ φωνῇ).

**236 (c. 11).** Per l’importanza della posizione clausolare di ἡδομένῃ φωνῇ, cfr. commento al v. 234.

**237 (c. 12).** Il c. 12 è da considerarsi un *extra metrum*, alla stregua di tutte le altre onomatopoeie. Diversi studiosi hanno tentato un’analisi metrica degli inserti onomatopoeici che costellano la monodia; in questo caso, la sequenza di brevi date da τιο τιο τιο τιο τιο τιο τιο τιο τιο potrebbe essere considerata un *4ia* o un *4 tr* (oppure una sequenza metrica di altro tipo, a seconda del numero di τιο accolti a testo), ma è preferibile evitare schematizzazioni di un verso che intende imitare musicalmente il verso degli uccelli a cui ci si riferisce (cfr. *Schol. vet.Tr.* 237b μιμούμενος πάλιν τὴν φωνὴν τῶν ὀρνέων καλεῖ αὐτὰ ὀἴποψ. RVFMLh). Lo stesso τιο τιο τιο τιο τιο τιο τιο τιο τιο sembra riprodurre quanto evocato dal verbo τιττυβίζω e qualunque sia l’uccello a cui tale verbo si riferisce precisamente, la rondine o la pernice,<sup>39</sup> questo richiamo è semplicemente l’approssimativa imitazione di un cinguettio piccolo e delicato, come l’italiano “cip cip” o l’inglese “tweet tweet”.<sup>40</sup> Anche il diverso numero di τιο nei manoscritti, dunque, potrebbe essere segno di una percezione esclusivamente melodico-musicale del verso, non ritmica.

### III) vv. 238-243 (c. 13-19): uccelli dei giardini e delle montagne

La terza categoria comprende due diversi tipi di uccelli: *a)* quelli che vivono nei giardini; *b)* quelli che vivono sui monti (o sarebbe meglio dire alta collina). Il primo gruppo è evocato dagli ionici (c. 13-14), il secondo dagli anapesti (c. 15-18); al termine, un’onomatopea *extra metrum* (c. 19). L’unitarietà della sezione è garantita dall’uso del ritmo pari, mentre la distinzione tra le due categorie è marcata dal cambio metrico.

**a) 238-239 (c. 13-14).** Vengono convocati gli uccelli che trovano pascolo nei giardini, precisamente sull’edera. Per essi Aristofane impiega due dimetri ionici *a minore*: il c. 13 è un dimetro puro, mentre il c. 14 è ipercataletto ed è realizzato da un primo *metron* che è uno ionico *a minore* vero e proprio e dal secondo che è un *metron* trocaico o giambico ipercataletto.

**238 (c. 13).** Anche questa volta l’appello si apre con la struttura ὄσα θ’. Zanetto vede nel riferimento al pascolo (v. 239 νομὸν) un possibile gioco di parole con νόμος inteso in senso musicale.<sup>41</sup> Lo studioso pensa anche a una prefigurazione di un altro scivolamento di significato, stavolta in senso

<sup>39</sup> La pernice fa comunque parte del Coro, visto che viene indicata al v. 296 οὔτοσι πέρδιξ.

<sup>40</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 216.

<sup>41</sup> ZANETTO 1987, p. 204.

politico, che avverrà ai vv. 1287-1289. Sembra troppo presto, tuttavia, pensare a un'allusione politica anticipata di più di mille versi rispetto ai versi appena citati e, tutto sommato, persino il doppio senso "musicale" non avrebbe vero motivo di esistere a questo punto della monodia: ciò che l'Urupa vuole effettivamente indicare è l'alimentazione dei vari compagni alati, così come è evidente nei composti κριθοτράγων (v. 231), σπερμολόγων (v. 232), κοτινοτράγα, κομαροφάγα (v. 240) e nell'espressione ἐμπίδας κάπτεθ' (v. 245).

**b) 240<sup>a</sup>-242 (c. 15-18).** Cambiando metro, l'Urupa chiama, ora, gli uccelli montani che si nutrono di olive e corbezzoli. La categoria ampia sembra identificata dall'espressione τὰ τε κατ' ὄρεα. La categoria generale sembra essere indicata dall'espressione τὰ τε κατ' ὄρεα, in cui τὰ τε rappresenta la struttura tipica della convocazione lirica dell'Urupa secondo lo schema "pronomi + τε" ormai familiare. Seguono le specificazioni, date dai due composti che indicano di quali cibi si nutrono gli uccelli coinvolti: i becca-olive e i mangia-corbezzoli, indicati come τὰ κοτινοτράγα e τὰ κομαροφάγα. Per le questioni metriche ed esegetiche di questo passo cfr. pp. 157-161.

**242 (c. 18).** αὐδάν: è da preferire ad αοιδάν è per ragioni metriche, in quanto si innesta perfettamente nella catena anapestica dei c. 17-18.

**243 (c. 19).** τριοτό τριοτό τοτοβρίξ: l'onomatopea è un *extra metrum*<sup>42</sup> e, oltre al loro verso, sembra riprodurre il rumoroso beccare degli uccelli appena convocati.<sup>43</sup>

#### IV) vv. 244-249: uccelli abitatori di luoghi umidi

Questa categoria comprende due tipologie di uccelli e un singolo volatile, il francolino.<sup>44</sup> Le due tipologie sono individuate mediante le formule οἷ θ' (v. 244, riferito agli uccelli) e ὄσα τ' (v. 245, riferito alle stirpi, come sopra), mentre il francolino è appellato con il suo nome e con un'elegante descrizione del suo piumaggio (vv. 248-249). La presenza di un preciso singolo uccello, in una monodia in cui tutti gli uccelli sono convocati per categorie e mai con il proprio nome, è sembrata talvolta anomala. In realtà, la sua collocazione nella quarta sezione del canto, tra gli uccelli abitatori di luoghi umidi, è ben giustificata. Come notato già da Pretagostini, l'omogeneità di *habitat* delle specie nominate è rispecchiata anche sul piano ritmico.<sup>45</sup> L'intera sezione dei

<sup>42</sup> Taluni scandiscono metricamente: ad es. *an<sup>trip</sup>* per la Dunbar, un *2ia<sub>λ</sub>* per Pretagostini e Prato. Cfr. DUNBAR 1995, p. 211; PRETAGOSTINI 1988, p. 195; PRATO 1962, p. 163.

<sup>43</sup> Cfr. *Schol. vet.Tr.* 242. ὅτι Lh ἐκάστου ὀρνέου VM9Γ<sup>2</sup>Lh γένους Γ<sup>2</sup>Lh μιμεῖται φωνήν. VM9Γ<sup>2</sup>Lh ἔοικε δέ καὶ τοῦτο τῶν εἰρημένων ὀρνέων εἶναι: μιμητικὰ γὰρ ταῦτα τῶν ἄλλων ὀρνέων. ὁ δ' ἀκριβῶς σκοπήσας εὐρήσει τοῦθ' οὕτως ἔχον. Lh.

<sup>44</sup> All'ingresso del Coro, il francolino viene presentato al v. 297 ἐκείνοσι δὲ νῆ Δι' ἀτταγᾶς.

<sup>45</sup> PRETAGOSTINI 1988, p. 192.

c. 20-25, infatti, è composta in cretici (genere ritmico emiolio), con l'eccezione del c. 24 che, introducendo una sequenza eolica, rappresenta una μεταβολή metrico-ritmica motivata dal passaggio al francolino. Come per tutta la monodia, anche in questo caso la connessione tra il rapporto tra livello metrico-ritmico e livello semantico del testo è molto stretta.

**a) 244-247 (c. 20-23).** Per primi vengono chiamati gli uccelli che popolano le paludi e che si nutrono di zanzare, le quali sono descritte dal composto ὄξυστόμους, “dal muso lungo” (i.e. il pungiglione); in secondo luogo vengono convocati gli uccelli che abitano i prati di Maratona, luoghi anch'essi caratterizzati da umidità. L'intera sezione è composta in metri cretici, che si articolano numericamente in ordine decrescente fino al c. 22 (c. 20 4cr, c. 21 3cr, c. 22 2cr); il c. 23, in sinafia con il precedente, può intendersi come un 3cr<sub>λ</sub> o come 2cr sp. Nel primo caso potrebbe essere stato previsto un allungamento nell'ultimo cretico.

**246 (c. 22). τόπους ἔχετε:** Nan Dunbar ha notato che ἔχετε / ἔχεις sono frequenti negli inni, nelle frasi relative che specificano in quale località la divinità trova il suo centro culturale maggiore, in senso “abitativo”.<sup>46</sup>

**247 (c. 23). ἐρόεντα:** le distese paludose di Maratona sono definite “amabili”: in questo aggettivo non è da riconoscere *esclusivamente* un riferimento politico, come sembrano fare Zanetto, Pretagostini e Mastromarco-Totaro,<sup>47</sup> i quali ritengono che l'amabilità di un territorio poco piacevolmente vivibile come Maratona non possa che derivare che dal sentimento di nostalgia per i tempi gloriosi di Atene e dal ricordo della grande battaglia del 490 a.C. La piana di Maratona è evocata come “amabile” dall'Upupa perché, nella sua prospettiva, l'umidità che lo caratterizza rende questo territorio l'*habitat* ideale degli uccelli il cui nutrimento è costituito dagli insetti, i quali, com'è noto, proliferano nei pressi di luoghi paludosi. Le due interpretazioni, dunque, possono convivere: il pubblico e gli uccelli avranno inteso in modi diversi il senso dell'aggettivo “amabile”, a seconda dei punti di vista, in un'ambiguità forse ricercata dal poeta comico.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 219, con esempi.

<sup>47</sup> Cfr. ZANETTO 1987, p. 205; PRETAGOSTINI 1988, p. 192 n. 12; MASTROMARCO – TOTARO 2006, pp. 139-140 n. 48

<sup>48</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 219: «ἐρόεντα is confined to epic and lyric; the Marathon marsh would seem “lovely” to birds feeding on its mosquitoes rather than to humans on whom the mosquitoes feed». Nella stessa commedia, in particolare ai vv. 1470-1481 = 1482-1493 = 1553-1564 = 1694-1705, con un gioco di prospettive simile a quello del v. 247, Aristofane evidenzia il punto di vista dei volatili nei riguardi di Atene, i cui «luoghi e persone assolutamente familiari al pubblico possono apparire – agli occhi “altri” degli Aves – inusitati, strani e, in definitiva, “barbari”» (LOMIENTO 2006, p. 300).

**b) 248-249 (c. 24-25).** Il francolino (ἀτταγᾶς) compare come unico uccello convocato singolarmente. La sua presenza è solo apparentemente anomala: questo uccello, oggi individuato proprio con il nome scientifico di *Francolinus Francolinus* (cfr. ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς), trova il suo *habitat* in luoghi pianeggianti, prati e in prossimità di zone paludose o fluviali (cfr. anche Ar. V. 257). Il francolino, dunque, non è da considerarsi estraneo alla categoria degli uccelli dei luoghi umidi dei vv. 244-249 di questa monodia. Lo *Schol.* 249, per di più, informa che il francolino abita i prati di Maratona, facendoci pensare che questo particolare uccello sia un rappresentante della categoria dei volatili di Maratona prima convocata:

vet Tr *Schol.* 249. ἀτταγᾶς VIΓ : ὁ ἀτταγᾶς ὁ ἔχων τὸν λειμῶνα τοῦ Μαραθῶνος. VM9ΓM  
α. τὰ γὰρ λιμνώδη καὶ ἔλεια χωρία καταβόσκειται ὁ ἀτταγᾶς. VM9Γ<sup>3</sup>MLh β. παρὰ  
γὰρ τὰ ἐλώδη καὶ λιμνώδη βόσκειται χωρία ὁ ἀτταγᾶς. Γ

È pur vero che l'informazione fornita dallo scolio potrebbe essere un autoschediasma; ciò non toglie, però, che il francolino, nella realtà, condivide con le precedenti due tipologie di uccelli lo stesso tipo di ambiente ideale. Il passaggio dagli uccelli delle paludi e di Maratona al francolino è marcato metricamente, grazie al passaggio dai cretici al telesilleo (c. 24).<sup>49</sup> Il ritorno ai cretici su ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς (c. 25) ricomponne l'unitarietà della sezione. Il metro è un elemento importantissimo per la comprensione del testo: da un lato, il telesilleo avverte dell'unicità del francolino, che si differenzia come singolo; dall'altro, i cretici fanno in modo che il francolino venga riconosciuto come volatile appartenente alla stessa categoria dei precedenti compagni. Del resto, l'elegante descrizione del francolino quale ὄρνις πτεροποίκιλος è realizzata con un composto poetico che per forma non poteva essere sostenuto da un metro come il cretico.

**248 (c. 24).** I codici triclinali aggiungono τε tra ὄρνις e πτεροποίκιλος: la correzione ha natura sia metrica che semantica, dal momento che la sillaba in più permette di ottenere un gliconeo, mentre la congiunzione, che si sarebbe persa per aplografia rispetto a πτε-, distingue la pluralità di uccelli dal singolo francolino, cosa che non accade negli altri codici, dove il testo procede per asindeto. Sono numerosi gli studiosi e gli editori moderni che accolgono tale correzione:<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Diversamente, accogliendo l'integrazione triclinaliana τε, il verso risulterebbe un gliconeo. Sommerstein *per litteram* mi fa notare che «if the francolin is an item separate from the birds of 245-7, it needs to have its own τε which could easily have fallen out before πτεροποίκιλος».

<sup>50</sup> Cfr. es. WARTELLE 1966, 447; COULON 1967, p. 35; ZANETTO 1987, p. 36; DUNBAR 1998, p. 71; MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 140; ZIMMERMANN 1987, p. 46; PRETAGOSTINI 1988, p. 195; PARKER 1997, p. 300; WILSON 2007a, p. 358.



|  |                          |
|--|--------------------------|
| οἱ θ' ἐλείας παρ' ἀλῶνας ὄξυστόμους  | 4cr                      |
| ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους                                     | 4cr                      |
| ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος, † ὄρ-<br>νις πτεροποίκιλος† ἄτταγᾶς ἄτταγᾶς. | 4cr<br>?                 |
| (Wilson) <sup>51</sup>   |                          |
| οἱ θ' ἐλείας παρ' ἀλῶνας ὄξυστόμους  | 4cr                      |
| ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους                                     | 4cr                      |
| ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος, ὄρ-<br>νις πτεροποίκιλος                     | 4cr<br>tel               |
| ἄτταγᾶς ἄτταγᾶς.   | 2cr                      |
| (Zimmermann, Coulon, Dunbar)   |                          |
| οἱ θ' ἐλείας παρ' ἀλῶνας ὄξυστόμους  | 4cr                      |
| ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους                                     | 4cr                      |
| ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος,<br>ὄρνις <τε> πτεροποίκιλος                  | 4cr <sup>^</sup><br>glyc |
| ἄτταγᾶς ἄτταγᾶς.   | 2cr                      |
| (Pretagostini, Wartelle)   |                          |

Posto che in tutti i casi vi è la decisione di modificare la colometria trādita, le soluzioni proposte da questi studiosi contengono comunque alcune problematiche o si espongono ad alcune osservazioni. Wilson accoglie il testo dei codici *vetustiores* ma, nel tentativo di evitare la catalessi nel terzo *colon*, si vede costretto a porre delle *crucēs*, visto che l'asindeto causa un nome al singolare (ὄρνις) dopo un verbo al plurale (ἔχετε) e l'interruzione dei cretici lascia il posto a uno strano *colon*. Lo stesso vale per la Parker, che pur accogliendo l'integrazione tricliniana non interpreta l'ultimo *colon*. Le altre colometrie moderne, in cui si accoglie l'integrazione tricliniana <τε>, hanno senso metrico, ma a tal proposito non vi è alcuna necessità di correggere le colometrie antiche, già sensate. Proprio in questo punto, peraltro, i codici più antichi R e V e il codice tricliniano L concordano nella disposizione dei *cola*. **πτεροποίκιλος**: l'elegante aggettivo è un *hapax* aristofaneo che richiama, nella forma, composti della lirica arcaica, come ποικιλόδειρος (Alc. fr. 345, 2 Voigt; cfr. πτεροποίκιλοι in Ar. Av. 1411), ποικιλόθρονος (Sapph. fr. 1, 1 Voigt), ποικιλοσάμβαλος (Anacr. 13, 3), ποικιλόωντος (Pi. P. 4, 249), alcuni dei quali presenti anche in tragedia. Si noti, oltre, la costruzione simile tra ὄρνις πτεροποίκιλος e ἀλιπόρφυρος ... ὄρνις in Alc. fr. 90, 4 Calame (cfr. più avanti).

**249 (c. 25)**. Il nome del francolino è presentato nella forma duplicata ἄτταγᾶς ἄτταγᾶς, che si innesta perfettamente in un dimetro cretico (c. 25) e

<sup>51</sup> La Parker offre la stessa colometria di Wilson, pur accogliendo l'integrazione tricliniana, pone le medesime *crucēs* e non interpreta il quarto *colon* (cfr. PARKER 1997, pp. 200-201).

che ha quasi una somiglianza di onomatopea (secondo Ael. NA 4, 42, il francolino deve il suo nome al suo stesso verso). Inoltre, esso è collocato proprio a conclusione della sezione in esame, così come le altre onomatopee chiudevano le rispettive sezioni (c. 12, c. 19), con l'eccezione della prima (c. 1), che significativamente apre la monodia.

#### V) vv. 250-254 (c. 26-30): uccelli del mare

L'ultimo invito, con avvio sempre del tipo "pronome + τε", è rivolto agli uccelli del mare. Di questa stirpe si dice solo che è solita accompagnarsi in volo alle alcioni: come intuito già anticamente (cfr. *Schol. vet.Tr.* 250b), il riferimento tanto evidente ad Alcmane deve alludere al cerilo. Il modello, infatti, è il testo del fr. 90 Calame (= *PMG* 26), in cui il poeta dei parteni esprime il proprio desiderio di essere un cerilo, che sull'onda del mare vola insieme alle alcioni:<sup>52</sup>

οὐ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφωνοι,  
 γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἶην  
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτήται  
 νηλεὲς ἦτορ ἔχων, ἀλιπόρφυρος ἰαρός ὄρνις

La ripresa più o meno fedele del terzo verso del frammento di Alcmane rivela la precisa intenzione di Aristofane di impreziosire la monodia dell'Urupa con un omaggio al poeta che si vantava di conoscere i νόμοι di tutti gli uccelli (fr. 140 Calame = *PMG* 40) e che cantava la natura nei suoi animali e nei suoi paesaggi con accenti dolci e malinconici (fr. 91 Calame = *PMG* 39, con riferimento alle pernici; fr. 159 Calame = *PMG* 89, il celebre "notturno"). Anche la *facies* linguistica dorica e arcaizzante del passo aristofaneo è motivata dal modello di Alcmane (cfr. *Schol. vet.Tr.* 250b ὄν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα : / ...ἔστι δὲ παρὰ τὸ Ἀλκμᾶνος / "ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτᾶται". / διὸ καὶ δωρικῶς εἴρηται ... ).<sup>53</sup> Benché sia i codici che gli scolii presentino la forma attica ποτᾶται, nel testo va forse restaurata quella dorica ποτήται, come suggerito dallo *Schol.* 250b, con accentazione parossitona.<sup>54</sup> L'intera sezione dei vv. 250-254 (c. 26-30) è costruita nel γένος ἴσον, in cui si distinguono in particolare gli alcmani (c. 26-29), che rendono esplicito il modello di Alcmane anche sotto il profilo metrico-ritmico. Il c. 30

<sup>52</sup> Sia un cerilo che un alcione fanno parte del Coro. Non a caso, quando il Coro fa il suo ingresso in scena, i due uccelli sono vicini: cfr. vv. 298-299 EY. [...] ἐκείνη δὲ γ' ἀλκυών. / τίς γάρ ἐσθ' οὐπίσθεν αὐτῆς; ΕΠ. ὅστις ἐστί; κηρύλος. "Evelpide: E quello lì l'alcione. E dietro a lui chi c'è? / Urupa: Chi c'è? Il cerilo" (trad. di D. Del Corno).

<sup>53</sup> Vi è anche un modello omerico: cfr. *h.Hom.* 2, 14 οἶδμα θαλάσσης; cfr. anche E. *IA* 709 πόντιον οἶδμα.

<sup>54</sup> A parere di MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 140 n. 50 e COLVIN 1999, p. 248.

è un dimetro anapestico catalettico (paremiaco), il cui primo *metron* è realizzato interamente da sillabe lunghe. Infatti, il composto *ταναοδείρων* di norma presenterebbe la prima sillaba breve, come appunto *ταναός*. Una breve, però, qui non si rende ammissibile. È plausibile, allora, che sia stata prevista la protrazione della durata da una mora a due, a scopo espressivo e mimetico: laddove si parla degli uccelli “dal lungo collo”, viene resa lunga la sillaba iniziale del relativo composto.<sup>55</sup> Il paremiaco per metà spondaico realizza un passaggio graduale dai dattili agli anapesti dei vv. 255-257 (c. 31-33), rendendo inizialmente incerto il nuovo andamento ascensionale: l’epiploce permette di conservare l’omogeneità ritmica dell’intera sezione (*γένος ἴσον*), ma di modificare l’andamento, dando “morbidamente” avvio alla sezione anapestica seguente.

#### **VI) vv. 255-257 (c. 31-33): Pisetero**

Il mimetismo metrico non si esaurisce con la grande sezione dedicata agli uccelli. L’Upupa spiega ora il motivo della convocazione, rivelando ai suoi compagni la venuta di un “vecchio arguto”, cioè Pisetero, del quale intende discutere il progetto politico che li coinvolge direttamente. Anche Pisetero gode di una descrizione “ritmica” del suo aspetto: i versi a lui dedicati sono anapesti costituiti da sole sillabe lunghe, per un totale di 10 spondei che rallentano l’andamento ascendente del metro e riproducono la tipica trascinata lentezza dei vecchi. A livello stilistico, si segnala che *καινός* (v. 256) e *καιῶν* (v. 257) realizzano un’anafora in poliptoto.

#### **VII) vv. 258-262 (c. 34-38): conclusione**

Con un’ultima *μεταβολή* metrico-ritmica, l’Upupa conclude in trochei (c. 34-35) il suo appello, ribadendo l’invito ad accorrere a consiglio. Così come l’inizio della monodia prevedeva un *incipit* onomatopeico *extra metrum* che andava man mano articolandosi in linguaggio umano scandibile in trimetri giambici, il canto dell’Upupa si conclude ora con una sorta di “dissolvenza a chiudere”: dal linguaggio umano si torna gradualmente ai suoni degli uccelli e, contestualmente, il senso metrico-ritmico dei versi si perde. Infatti, se non ci sono dubbi sulla natura metrica e semantica del v. 258 (c. 34), l’uso reiterato di *δεῦρο* al v. 259 (c. 35) sembra man mano vanificare il significato avverbiale per far assumere al verso valenza solo musicale e innestarsi alle onomatopee del finale. Si tratta di un fenomeno del tutto simile a quanto accadeva già al principio della monodia, quando ai vv. 228-229 (c. 2-3) il

---

<sup>55</sup> In alternativa si tratterebbe di un allungamento del tipo già visibile in Omero, dovuto alla mera necessità di adattare una parola al verso dattilico, come spesso accade, ad es. per *ἀθάνατος* (Sommerstein *per litteram*).



## Monodia del Parricida

## Introduzione

Cantando versi dell'*Enomao* di Sofocle, entra in scena il Parricida. A dispetto dell'appellativo tramandato dai codici e dagli scolî, questo personaggio sembra non aver commesso ancora alcun delitto, ma cerca di ottenere la cittadinanza di Nubicuculia per poterlo fare: cfr. vv. 1351-1352 "Proprio per questo mi trasferisco qui: non sogno altro che strangolare mio padre e prendermi la sua roba" (trad. di D. Del Corno). In effetti, nel corso della commedia è più volte ricordato che ciò che è considerato turpe e illegale presso gli uomini sarà lecito nel regno degli uccelli (cfr. ad es. vv. 753-754, 756-757, 785-789, 1352-1353).

Il Parricida, facendo proprî i versi sofoclei, esprime il desiderio di essere un'aquila, ed è lo stesso Pisetero a commentare l'entrata del nuovo ospite dicendo ἄδων γὰρ ὅδε τις αἰετοῦς προσέρχεται "Ecco uno che viene cantando aquile!" (v. 1341). Poco prima, infatti, un Araldo aveva avvertito il fondatore di Nubicuculia di aspettarsi una miriade di gente che, desiderosa di usufruire dei benefici della nuova città, si sarebbe presentata da lui cantando e chiedendo un paio d'ali (cfr. vv. 1300-1307):

|  |      |
|--|------|
| ἦδον δ' ὑπὸ φιλορνιθίας πάντες μέλη,       | 1300 |
| ὅπου χελιδῶν ἦν τις ἐμπεποιημένη           |      |
| ἢ πηνέλοψ ἢ χήν τις ἢ περιστερὰ            |      |
| ἢ πτέρυγες, ἢ πτεροῦ τι καὶ μικρὸν προσῆν. |      |
| τοιαῦτα μὲν τάκεῖθεν. ἐν δέ σοι λέγω·      |      |
| ἦξουσ' ἐκεῖθεν δεῦρο πλεῖν ἢ μύριοι        | 1305 |
| πτερῶν δεόμενοι καὶ τρόπων γαμψωνύχων·     |      |
| ὥστε πτερῶν σοι τοῖς ἐποίκοις δεῖ ποθέν.   |      |

Per amore degli uccelli tutti cantano delle canzoni dove si parla di una rondine o di un'anatra o di un'oca o di una colomba, oppure di ali – o in mancanza d'altro, di qualche penna. Ecco le notizie di laggiù. Ancora una cosa mi rimane da dirti: verrà qui un sacco di gente, anche più di diecimila, che vogliono avere ali e artigli: avrai bisogno di un bel po' di ali per questi nuovi abitanti. (trad. di D. Del Corno)

Il Parricida non è trattato in maniera propriamente ostile da Pisetero, proprio perché sembra essere un cittadino ammissibile nella città, secondo le leggi degli uccelli (cfr. *Schol. vet.Tr.* 1337b πρόσεισι πατραλοίας ἀκηκοῶς τὰ ἐν ὄρνισι νόμιμα, ὅτι ἐξὸν τὸν πατέρα τύπτειν), ma è ugualmente mandato via:

Pisetero ricorda all'ospite che piuttosto che uccidere il padre dovrebbe andare a combattere in guerra dimostrando valore per la difesa della patria, in obbedienza a un altro valore importante per Nubicuculia.

Per la sua apparizione di fronte a Pisetero e al Coro, il Parricida sceglie di cantare un passo di Sofocle che parli, ovviamente, di uccelli. Come segnalato dallo *Schol. vet.Tr.* 1337c, la cui fonte è il commentatore Callistrato, i versi che esegue sono tratti dall'*Enomao* (*TrGF* F 476, di cui il testo di Aristofane è l'unico testimone), ed esprimono il desiderio di poter essere un uccello e librarsi al di sopra della terra e dei problemi. Si tratta di un *topos* poetico la cui attestazione più celebre è forse quella di Alcmane (fr. 90 Calame = *PMG* 26), ma di cui non mancano occorrenze tragiche (ad es. S. *OC* 1081-1084; E. *Andr.* 861-865; *Hel.* 1479-1494; *HF* 1157-1158; *Hipp.* 732-775; *Ion* 796-799).

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

1337<sup>a-b</sup> γενοίμαν αἰετὸς ὑψιπέτας,  
 1338<sup>a</sup> ὡς ἀμποταθείην  
 1338<sup>b</sup> <sup>3</sup> ὑπὲρ ἀτ' ρυγέτου  
 1339 γλαυκᾶς ἐπ' οἶδμα λίμνας.

[RVAMUΓEVp2HCVv17LBAld] **1337<sup>a-b</sup>-1338<sup>a</sup>** coniung. *p* **1338<sup>a</sup>-1338<sup>b</sup>**  
 coniung. *t*Ald **1338<sup>a</sup>-1339** coniung. AU **1338<sup>b</sup>-1339** coniung. Γ **1339-**  
**1340** coniung. AVp2H

**1337<sup>a-b</sup>** n.p. πατρόλοιας plerique codd., nulla p.n. Vp2 ut vid. **1338<sup>a</sup>** ἀμποταθείην  
 Shilleto : ἄν ποταθείην codd. (ποτε- M) Ald **1338<sup>b</sup>** ὑπὲρ om. *q*(B<sup>ac</sup>)Ald

1337<sup>a-b</sup> Fossi un'aquila che vola in alto  
 1338<sup>a</sup> per volare  
 1338<sup>b</sup> sull'infecundo,  
 sull'onda del glauco mare!

|                     |                     |                                  |
|---------------------|---------------------|----------------------------------|
| 1337 <sup>a-b</sup> | υ-----υυ-υυ-        | ba 3da <sub>^</sub> <sub>^</sub> |
| 1338 <sup>a</sup>   | --υ----             | 2ia <sub>^</sub> <sub>^</sub>    |
| 1338 <sup>b</sup>   | <sup>3</sup> υυ-υυ- | an                               |
| 1339                | --υ-υ---            | 2ia <sub>^</sub>                 |

*Colometria e scolî metrici*

Dal punto di vista della *mise en page*, molti codici accorpano su un unico rigo alcuni *cola* brevi, ma la colometria di RVEM, che non risparmiano spazio, sembra essere ancora una volta quella più affidabile. R pone i quattro versi ἐν εισθέσει.

Lo scolio metrico relativo al passo risale a Triclinio. Nello *Schol. Tr.* 1337a viene descritta sia la breve monodia (vv. 1337-1339) sia la sezione in trimetri giambici che segue (vv. 1340-1371): l'intera scena è definita, pertanto, περίοδος:<sup>1</sup>

Tr **Schol. 1337a.** γενοίμαν αἰετός : εἴθεςις ἐτέρας περιόδου κώλων καὶ στίχων λζ'. ὄν τὰ πρῶτα β' ἀναπαιστικά δίμετρα ἀκατάληκτα. τὸ δὲ γ' ἱαμβικὸν δίμετρον καταληκτικὸν ἦτοι ἐφθημιμέρες. οἱ ἐξῆς β' ἱαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι. ἐξῆς τούτων ἱαμβικὸν κῶλον μονόμετρον βραχυκατάληκτον. καὶ οἱ ἐξῆς πάντες ἱαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι, ὄν τελευταῖος

καὶ πείσομαί σοι. νοῦν ἄρ' ἔξεις νῆ Δία.

ἐπὶ ταῖς ἀποθέσεσι καὶ τῷ τέλει παράγραφος. Lh

Triclinio emenda il testo tramandato eliminando la preposizione ὑπὲρ (v. 1338<sup>b</sup>), forse considerata ridondante a fronte del successivo ἐπ(ι) del v. 1339. Inoltre scandisce il primo verso come γεν' οἴμαν αἰετός ὑψιπέτας e considera breve l'alfa del dorico ποτᾱθείην<sup>2</sup> del v. 1338<sup>a</sup>. L'assetto metrico che restituisce è tale:

|               |                  |
|---------------|------------------|
| -----υυ--υυ-- | 2an              |
| --υυ-----υυ-- | 2an              |
| --υυ--υ--     | 2ia <sub>^</sub> |

L'emendazione del testo operata da Triclinio riguardo a ὑπὲρ è accolta da alcuni editori moderni. Dal momento che ἀτρυγέτου è sicuramente riferito al mare,<sup>3</sup> nominato al verso successivo, le preposizioni ὑπὲρ ed ἐπ(ι) sembrano “interferire” tra loro, come fa notare Zanetto, che accoglie il testo dei codici

<sup>1</sup> Il termine περίοδος negli scolî tricliniani agli *Uccelli* indica, il più delle volte, i dialoghi degli attori in στίχοι, in modo particolare quelli che al loro interno presentano anche delle sezioni liriche: cfr. PACE 2014, p. 379.

<sup>2</sup> La correzione di Shilleto del trādito ἄν ποταθείην in ἀμποταθείην, dal dorico ἀναποτάομαι (= ἀναπέτομαι), si può accogliere in quanto ἄν, di norma, non si usa con un ottativo desiderativo cui segue una finale con ὤς, e non è comunque mai attestato per Sofocle: cfr. Shilleto *ap.* HOLDEN 1848, p. 582; ZANETTO 1987, p. 288; DUNBAR 1995, p. 654.

<sup>3</sup> ἀτρυγέτος è utilizzato da Sofocle solo nel frammento in questione, ed è concordemente inteso come “infertile” (cfr. ELLENDT 1872, p. 101); l'aggettivo è usato per lo più come epiteto per il mare (cfr. es. Hom. *Il.* I 316; *Od.* II 370; Hes. *Th.* 241, 696; Ar. *V.* 1521), talvolta per il cielo (cfr. *h.Cer.* 67, 457; Hom. *Il.* XVII 425).

tricliniani omettendo la prima preposizione ritenendola una glossa di ἐπ(ι) «scivolata nel testo al posto sbagliato».<sup>4</sup> Omettendo ὑπερ e conservando inalterata, per il resto, la colometria tramandata dai *codices vetustiores*, il c. 3 risulterebbe un coriambo. Quest'ultimo costituirebbe una *variatio* rispetto ai dimetri giambici che lo precedono e seguono, interrompendo, però, la catena di ritmo doppio/pari che si avrebbe conservando il testo con ὑπερ.

C'è da dire che chi conserva tale preposizione lo fa non per ragioni metriche, ma perché ritiene che il testo si possa conservare intendendo ἀτρογέτου un aggettivo sostantivato. Di tale opinione è Nan Dunbar, che riporta come esempio da confrontare A. *Pers.* 578 τᾶς ἀμιάντου, riferito al mare;<sup>5</sup> l'occorrenza eschilea, tuttavia, è provvista di articolo, diversamente che in Aristofane. È difficile stabilire quale sia la scelta corretta da fare, dal momento che le motivazioni dell'una e dell'altra ipotesi non sembrano essere inconfutabili. Pertanto, in questa sede si preferisce accogliere il testo trådito dai codici pre-tricliniani evitando di intervenire sulla *paradosis*.

#### *Analisi del canto*

L'intervento lirico che accompagna l'ingresso del Parricida è un ἀπολελυμένον di soli 4 *cola*, su R disposti ἐν εισθέσει.

A quella che è la monodia vera e propria segue una battuta recitata da Pisetero come *a parte* (nella traduzione di D. Del Corno, "A quanto pare, il nostro messaggero non raccontava bugie. C'è uno che viene cantando aquile", vv. 1340-1341) e poi un lungo dialogo tra Pisetero e il Parricida, tutto in trimetri giambici (vv. 1341-1371). Si potrebbe pensare l'intera scena, dunque, come un duetto lirico-epirrematico, ma i versi lirici d'apertura sembrano avere una loro autonomia, e il dialogo vero e proprio inizia solo al v. 1342, quando lo stesso Parricida abbandona completamente i metri lirici per esprimersi nei recitati trimetri giambici.

Il brano cantato, citazione del fr. 476 dell'*Enomao* di Sofocle, rivela una sistematica alternanza di metri appartenenti al γένος ἴσον e al διπλάσιον. In particolare, il c. 1 presenta l'associazione *ba 3da*<sub>^^</sub>, in cui il passaggio da un genere all'altro avviene all'interno dello stesso *colon*; dal genere pari dei dattili si passa al doppio del *2ia*<sub>^^</sub> del c. 2; da questo si torna al genere pari

<sup>4</sup> ZANETTO 1987, p. 288.

<sup>5</sup> DUNBAR 1995, p. 654; dello stesso avviso è SOMMERSTEIN 1987, p. 287. Anche Wilson e Mastromarco – Totaro editano il testo con ὑπερ (WILSON 2007a, p. 409; MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 258); anche in PARKER 1997, p. 340 e PRATO 1962, p. 196 il testo è presentato provvisto della preposizione oggetto di dibattito.



al c. 3, ora con il monometro anapestico; il c. 4 segna un ritorno al διπλάσιον con il  $2ia_{\wedge}$ .

Gli editori moderni mostrano una certa tendenza all'accorpamento dei c. 2-3. Il frammento sofocleo è pubblicato da Radt su tre versi, con l'unione appunto dei c. 2-3, e interpretato come  $_{\wedge}e-D | -e-D | -e ba$ .<sup>6</sup> Gli stessi versi in Aristofane sono interpretati dalla Dunbar come  $_{\wedge}e-D | -e-D | -ith$ ;<sup>7</sup> da Zimmermann come  $ba hem | ia hem | 2ia_{\wedge}$  (*idem* Prato  $ba hem | iambel | 2ia_{\wedge}$ ).<sup>8</sup> La Parker, invece, oltre a unire i c. 2-3, isola il baccheo iniziale ( $ba | hem (D) | iambel (-e-D) | ia ba$ ),<sup>9</sup> ma non si vede alcuna ragione per operare un tale intervento sulla *paradosis*.

---

<sup>6</sup> *TrGF* IV, p. 385.

<sup>7</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 653.

<sup>8</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1987, p. 55; PRATO 1962, p. 197. ZIMMERMANN 1985b, p. 58 riporta anche la seguente interpretazione in dattilo-epitriti:  $ba (=_{\wedge}e -) D | -e - D | 2ia_{\wedge} (= - e ba)$ .

<sup>9</sup> Cfr. PARKER 1997, p. 341.

## Av. 1372-1400

### Le due monodie di Cinesia

Il secondo personaggio intenzionato a ricevere ali da Pisetero è il ditirambografo Cinesia. Presentandosi nella veste di poeta e musicista, egli dichiara di essere già un assiduo frequentatore dei cieli, dove girovaga per raccogliere temi e ispirazioni per la propria arte: è per questo motivo – per poter comporre ditirambi – che egli si ritiene degno di ottenere un paio d'ali.

L'intera scena (vv. 1372-1409) contiene interventi lirici di Cinesia e trimetri giambici recitati ora da Cinesia ora da Pisetero. Formalmente si potrebbe parlare di amebeo lirico-giambico, com'è nello stile euripideo,<sup>1</sup> ma due precisi canti del ditirambografo si stagliano con particolare nettezza nella scena, con un'indipendenza dal dialogo tale da poterle ritenere più propriamente monodie.

Il primo canto si colloca precisamente all'inizio dell'episodio. Cinesia fa il suo ingresso in scena cantando una propria composizione che, prendendo le mosse da un verso di Anacreonte, sviluppa poi in modo originale il tema del volo. Non vi è, dunque, alcun intento dialogico: Cinesia canta per presentare se stesso, anche con un certo autocompiacimento, e ignora la battuta seccata di Pisetero del v. 1375, che ha tutte le sembianze di un *a parte*.

I vv. 1380-1381, ancora cantati da Cinesia, sono già diversi, in quanto rappresentano la *risposta* lirica a una precisa domanda di Pisetero: quest'ultimo chiede all'ospite il motivo della visita, e il ditirambografo risponde, cantando, di voler diventare un usignolo. Questi due versi di Cinesia incarnano più propriamente l'idea di amebeo lirico-giambico (dove in trimetri giambici sono gli interventi di Pisetero), mentre quelli iniziali costituiscono la vera e propria monodia. Cinesia sembra non poter fare a meno di cantare, in linea con la sua natura di compositore, ma Pisetero lo rimprovera (v. 1382 "Basta con questi canti! Spiegami che cosa vuoi dire", trad. di D. Del Corno): da questo momento, anche Cinesia si esprime in trimetri giambici recitati, calandosi perfettamente nel dialogo a tu per tu con Pisetero.

Ai vv. 1393-1400 tornano i metri lirici, sempre affidati a Cinesia. Anche in questi versi può riconoscersi una monodia, in quanto il ditirambografo abbandona i trimetri dialogici per esibirsi deliberatamente in un preludio ditirambico. Come alla sua apparizione, Cinesia canta qualcosa di suo, ignorando le esclamazioni di Pisetero, in una sorta di piccolo spettacolo. Nel

---

<sup>1</sup> Cfr. BARRETT 2007.

momento in cui è costretto a tornare alla realtà, poiché percosso da Pisetero, Cinesia torna istantaneamente ai trimetri giambici e alla modalità della recitazione, rivolgendosi direttamente a colui che lo sta picchiando.

Le caratteristiche dei due *a solo*, quindi, sono tali da poter parlare di monodie, quantunque definibili “ibride” poiché innestate in una scena amebea, purtuttavia ben definite dal punto di vista della forma e dell’intenzione.

Introducendo nella trama comica un ditirambografo del suo tempo, Aristofane ci consegna una scena foriera di informazioni su un poeta di cui la tradizione ci ha conservato ben poco. Dell’intera produzione di Cinesia, infatti, non ci perviene che un titolo (*Asclepio*, *PMG 774*), a cui si aggiungono due epiteti a lui riferiti (*PMG 775, 776*) e numerose testimonianze – non sempre disambigue – relative al suo aspetto fisico, alla sua produzione artistica, ai suoi rapporti con la politica o con il sistema delle coregie.<sup>2</sup> Soprattutto dalla sua seconda monodia si è cercato di dedurre qualche tratto caratterizzante il suo stile ditirambico, insieme con il “manifesto di poetica” che lo stesso personaggio illustra a Pisetero prima di intonare il secondo *a solo*.

---

<sup>2</sup> La questione della sincoregia, che secondo alcune fonti antiche sarebbe stata abolita da Cinesia, è affrontata in FIORENTINI 2009 e in FIORENTINI 2017, nell’ambito della discussione di Stratt. *PCG VII F 15* (= 16 Fiorentini) contenente l’epiteto *χοροκτόνος* “coricida” riferito proprio a Cinesia.

**Prima monodia di Cinesia**

*Introduzione*

Cinesia, ditirambografo contemporaneo di Aristofane, entra in scena interrompendo – possiamo immaginare – le azioni che Pisetero si accinge a riprendere dopo l'intrusione del Parricida. Non c'è pace per l'eroe comico: Cinesia, nuovo disturbatore, fa irruzione cantando una breve monodia, il cui tema, anche questa volta, è quello delle ali, piumaggio ormai da tutti agognato per poter soddisfare le più varie esigenze (vv. 1300-1307). Da parte di Cinesia le ali sono richieste quali "strumenti di composizione": il cielo è il suo "laboratorio poetico", come il poeta farà intuire più volte nel corso dell'episodio e come è sottolineato, in chiave comica, anche in *Ra.* 1437-1438 e *Ec.* 328-330 (cfr. anche i relativi scoli).

La scelta di portare in scena, come disturbatore, un personaggio attuale e ben noto, è un espediente efficace. Cinesia, d'altronde, è oggetto di ricorrenti *onomasti kōmōidein* non soltanto, come si è visto, aristofanei (al poeta alludono anche *PCG* III 2 F 149 e 156 del *Geritade*), ma anche di altri commediografi.<sup>1</sup> Di Strattide ci perviene frammentariamente addirittura una commedia intitolata *Κινησίας*, dedicata proprio al ditirambografo;<sup>2</sup> Platone Comico offre una descrizione dell'aspetto fisico malaticcio di Cinesia,<sup>3</sup> su cui lo stesso Aristofane insiste nella scena di nostro interesse, ma anche nelle *Ecclesiazuse*<sup>4</sup> e nel *Geritade*; la personificazione della Musica, in Pherecr. *PCG* VII F 155, 8-12, accusa lo stesso ditirambografo, tra i "nuovi musicisti", di alcune delle violenze da lei subite.<sup>5</sup> Altre fonti insistono sulla scarsità

<sup>1</sup> Interessante quanto riportato in Harp. p. 177, 16 Dindorf dove, riguardo a colui che potrebbe essere proprio il ditirambografo, si dice che "i poeti comici, ogni anno, scrivono contro di lui" (οἱ κωμωδοδιδασκαλοὶ καθ' ἕκαστον ἐνιαυτὸν γράφουσιν εἰς αὐτόν). Alla condizione di *komoidoumenos* di Cinesia è dedicato il capitolo "Nonsense as "no-serious sense": the case of Cinesias" di KIDD 2014 (pp. 87-117).

<sup>2</sup> Cfr. Suid. κ 1178 = Stratt. T 1 Fiorentini (*PCG* IV *Κινησίας* T i); Ath. XII 551d; *Schol.* (*vet.*) Ar. *Ra.* 404a.

<sup>3</sup> Pl.Com. *PCG* VII F 200 *Κινησίας* / σκελετός, ἄπυγος, καλάμινα σκέλη φορῶν, / φθόγης προφήτης, ἐσχάρας κεκαυμένος / πλείστας ὑπ' Εὐρυφώντος ἐν τῷ σώματι.

<sup>4</sup> Ar. *Ec.* 328-330 εἰπέ μοι, / τί τοῦτό σοι τὸ πυρρὸν ἐστίν; οὐ τί που / *Κινησίας* σοι κατατετίληκεν;

<sup>5</sup> *Κινησίας* δέ <μ'> ὁ κατάρατος Ἀττικός / ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς / ἀπολώλεκε μ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως / τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν, / ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ. Con ἐξαρμονίσι καμπαῖ si devono intendere, probabilmente, «i passaggi esterni all'armonia» (RESTANI 1983, p. 162).

poetica di Cinesia, sulla sua magrezza e sulla sua salute cagionevole,<sup>6</sup> o sulle accuse di empietà a lui rivolte, caratteristiche a cui si aggiungono alcune notizie sulle innovazioni artistiche di cui il poeta fu promotore.<sup>7</sup> Platone nel *Gorgia* fa dire a Socrate che Cinesia si interessava solo di compiacere le folle degli spettatori senza preoccuparsi dell'utilità della sua poesia,<sup>8</sup> e Plutarco dà notizia che fu cattivo compositore di ditirambi, sterile e inglorioso, spesso sbeffeggiato dai comici.<sup>9</sup>

Aristofane fa cantare a Cinesia due brevi monodie. Se con la seconda, di natura chiaramente parodica, il commediografo ci consegna una preziosa testimonianza dello stile musicale di Cinesia (è lo stesso poeta a dichiarare di voler offrire un saggio della propria arte), con la prima monodia Aristofane intende presentare in modo più generale il ditirambografo, mostrandolo ridicolo grazie al contrasto tra la presunta elevatezza della sua ispirazione (il suo canto potrebbe definirsi una “variazione su un tema anacreontico”), comunque ridondante, e il suo aspetto malaticcio. L'attore che impersonava Cinesia, in effetti, probabilmente imitava la zoppia che caratterizzava il ditirambografo, se è vero che Pisetero gli chiederà τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς; (v. 1379), nella traduzione di D. Del Corno “Perché giri qui in giro il tuo passo storto?”. Un ingresso lirico, nel momento meno adatto della scena, da parte di un individuo risibile e conosciuto da tutti, non poteva che provocare una sonora risata da parte del pubblico.

Dal punto di vista strutturale, alla monodia vera e propria seguono due versi recitati da Pisetero, che si rivolge a Cinesia per dargli benvenuto e conoscere il motivo della sua visita, e poi ancora due versi lirici del ditirambografo. Questi ultimi, tuttavia, non possono considerarsi parte della

<sup>6</sup> Cfr. anche l'aggettivo φιλόριπος con cui Cinesia viene salutato da Pisetero al v. 1378 degli *Uccelli*; di tale appellativo gli scolii *ad loc.* rendono conto di due interpretazioni: secondo Callistrato, il φιλόριπον del testo vale come χλωρόν, a indicare il colorito verdastro, sintomo di cattiva salute, di Cinesia; secondo Eufonio, invece, il riferimento al tiglio serve al poeta per indicare la leggerezza, cioè la magrezza, di Cinesia, che sarebbe esile come il tronco di tale albero. Tuttavia non è da escludere che sia più veritiera la notizia fornita da Lisia (*ap. Ath. XII 551d sgg.*) che Cinesia godesse dell'appellativo di “tiglioso” perché con rami di tiglio usava costruirsi una sorta di busto per evitare di curvarsi a causa della sua altezza e magrezza. Ancora, nel *Geritade*, Sannirione, Meleto e Cinesia vengono definiti ἄδοφοῦται “frequentatori dell'Ade” per via della loro cattiva salute (*PCG III 2 F 156, 4 e 6*); cfr. *Lys. fr. 195 Carey* dove, all'interno dell'accusa di ἀσέβεια rivolta a Cinesia, si sottolinea anche come peculiarità del poeta fosse la condizione perpetua di uno che muore giorno per giorno (τὸ μὲν γὰρ ἀποθανεῖν ἢ καμῖν νομίμως κοινὸν ἡμῖν ἅπασιν ἐστὶ, τὸ δ' οὕτως ἔχοντα τοσοῦτον χρόνον διατελεῖν καὶ καθ' ἐκάστην ἡμέραν ἀποθνήσκοντα μὴ δύνασθαι τελευτῆσαι τὸν βίον τούτοις μόνοις προσήκει τοῖς τὰ τοιαῦτα ἅπερ οὗτος ἐξημαρτηκόσιν). Cfr. anche *Scholl. Ar. Av. 1379a, 1401b, 1406a, b; Ar. Ec. 328-330 e Schol. ad loc.; Ra. 366 e Schol. ad loc.*

<sup>7</sup> Cfr. FIORENTINI 2017, p. 91.

<sup>8</sup> *Pl. Gorg. 501e – 502a*; cfr. anche *Olymp. In Grg. 33, 5 (p. 173 Westerink)*.

<sup>9</sup> *Plu. De glor. Athen. 348b.*

monodia, in quanto rappresentano piuttosto la risposta di Cinesia a una precisa richiesta di Pisetero, che non interviene con un *a parte* (come invece al v. 1375) ma con un'apostrofe diretta: fanno parte di un momento dialogico, sono distinti dalla monodia per forma, contenuto e intenzione, e possono intendersi appartenenti a un piccolo amebeo lirico-epirrematico “dalla scena”.<sup>10</sup>

- 1378 ΠΕ. ἀσπαζόμεσθα φιλύρινον Κινησίαν.  
 1379 τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;  
 1380 ΚΙ. ὄρνις γενέσθαι βούλομαι  
 1381 λιγύφθογγος ἀηδῶν.

1380-1381 coniung. UH

1378 ἀσπαζόμεθα AU φιλύρινον AMΓB<sup>pc</sup> : φελύρινον RVq(B<sup>ac</sup>) φελλύρινον E 1381  
 λιγύφθογγος RVAΥΓEB<sup>2</sup>Σ<sup>EG</sup> : λιγύμυθος MqΣ<sup>v</sup> v.l. Σ<sup>EG</sup> v.l. Σ<sup>M</sup> λιγύμοχθος B<sup>2</sup> v.l. Σ<sup>MEΓ</sup>

PISETERO Diamo il benvenuto al tiglioso Cinesia!  
 Perché fai girare qui in giro il tuo piede zoppo?

CINESIA Un uccello voglio diventare, 1380  
 un melodioso usignolo.

1378-1379 : 3ia

1380 ---υ---υ-- 2ia  
 1381 υ---υυ--- ||| pher

A differenza dei vv. 1372<sup>a</sup>-1377, i vv. 1380-1381, pur lirici, sono una mera risposta. La stessa forma metrica è indicativa: Cinesia sembra provare a rispondere con lo stesso metro di Pisetero, il trimetro giambico recitato, ma la sua vena artistica e il fatto di aver appena concluso un canto parrebbero impedirglielo. Il risultato è quello di un dimetro giambico che cerca di innestarsi alla cadenza giambica recitata di Pisetero ma non vi riesce del tutto.<sup>11</sup> Il ferecrateo, poi, con la sua tradizionale funzione di clausola chiude la rapida risposta.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

- 1372<sup>a</sup> ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον  
 1372<sup>b</sup> πτερύγεσσι κούφαις·  
 1373 <sup>3</sup>πέτομαι δ' ὀδὸν

<sup>10</sup> Cfr. p. 182.

<sup>11</sup> Cfr. RUIGH 1960, pp. 321-322; DUNBAR 1995, p. 662.

1374 ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων –

1375 ΠΕ. τουτὶ τὸ πρᾶγμα φορτίου δεῖται πτερῶν.

1376 ΚΙ. <sup>6</sup> ἀφόβω φρενὶ  
σώματί τε νέαν ἐφέπων.

[RVAMUΓEVp2HCVv17LBAld] 1372<sup>a</sup>-1372<sup>b</sup> coniung. U 1372<sup>b</sup>-1373  
coniung. Vp2CVv17LAld 1376-1377 coniung. MUC

1372<sup>a</sup> p.n. om. Vp2 ut vid., post p.n. add. διθυραμβοποιός REAGCHt 1373  
πτερύγεσι V<sup>ac</sup>MqAld 1377 γενεὰν qAldΣ<sup>VEΓ</sup>

1372<sup>a</sup> “Mi alzo in volo verso l’Olimpo  
1372<sup>b</sup> con ali leggere”,  
volo ora per questa  
ora per un’altra via di canti...

1375 ΠΙ. (*a parte*) Per questa faccenda c’è bisogno di un carico d’ali!

ΚΙ. ...con intrepido animo  
e corpo seguendone una nuova.

1372<sup>a</sup> ∪∪∪∪---∪∪--- 2cho hypercat  
1372<sup>b</sup> ∪∪-∪∪- reiz<sup>b</sup> (2ion<sup>mi</sup> ^ ^)  
1373 <sup>3</sup> ∪∪-∪∪ ion<sup>mi</sup>  
1374 -∪∪---∪∪- 2cho

1375 (c. 5) : 3ia

1376 <sup>6</sup> ∪∪-∪∪ ion<sup>mi</sup>  
1377 -∪∪∪∪-∪∪- ||| 2cho

### *Colometria e scolî metrici*

Sulla colometria della prima monodia di Cinesia i codici sono piuttosto concordi tra loro.<sup>12</sup> Le uniche varianti sono costituite da unioni di due *cola* su uno stesso rigo, ma si tratta un comportamento piuttosto comune di alcuni manoscritti, generalmente senza motivazioni metriche. Fa eccezione, in questo caso, almeno L, codice che rappresenta l’ultima volontà editoriale di Triclinio e su cui è riportato lo scolio metrico 1372a. Questo scolio descrive

<sup>12</sup> Su R i *cola* della monodia sono trascritti ἐν εἰσθέσει rispetto ai trimetri giambici.

la struttura della monodia così come è in L e analizza i vv. 1372-1381 considerandoli come un unico “sistema”:

Tr **Schol. 1372a.** ἀναπέτομαι δὴ : ἡ ἀμοιβαία αὕτη περίοδος προφθῶ χοροῦ ἔοικε κῶλων καὶ στίχων οὔσα ἀναπαιστικῶν καὶ ἰαμβικῶν ἰ' ἐπιμεμιγμένων τετραβράχων. ὧν τὸ α' ἀναπαιστικὸν ἐφθημιμερές τοῦ α' ποδὸς τετραβράχους. τὸ β' δίμετρον καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον τοῦ α' ποδὸς τετραβράχους. τὸ γ' δίμετρον βραχυκατάληκτον. ὁ δ' ἰαμβικὸς τρίμετρος ἀκατάληκτος. τὸ ε' ἀναπαιστικὴ βᾶσις καταληκτικὴ εἰς δισύλλαβον. τὸ ζ' ὅμοιον τῷ γ'. οἱ ἐξῆς β' ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι. τὸ θ' ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ δὲ ἰ', τὸ

λιγύμυθος ἀηδῶν,

ἀναπαιστικὸν πενθημιμερές. ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος. Lh

Come si legge, la monodia di Cinesia (vv. 1372<sup>a</sup>-1377) è considerata da Triclinio non come sezione autonoma, ma come parte di una ἀμοιβαία περίοδος (così sono da lui designate le parti composte di κῶλα καὶ στίχοι). L'intera sezione, dal v. 1372 al v. 1381 è equiparata a un proodo del coro, intendendo, con tale definizione, la funzione introduttiva che essa svolge «rispetto al seguito dell'amebeo, ossia i vv. 1381-1409».<sup>13</sup> Lo *Schol. Tr.* 1372b definisce ulteriormente tale sezione come un σύστημα κατὰ περικοπήν ἑτερόστροφον, espressione che indica una struttura articolata in parti disuguali, dove in particolare si possono distinguere due strofe (questo il significato di ἑτερόστροφον in Efestione, cfr. Heph. p. 69, 10-5 Consbruch), forse vv. 1372-1377 e 1378-1381.<sup>14</sup>

Secondo l'interpretazione tricliniana (che si avvale anche di un testo lievemente diverso), i *cola* che compongono la monodia sono tutti anapestici; a questi si aggiungono i vv. 1380-1381, dimetro giambico e pentemimere anapestico:

|                      |  |                    |
|----------------------|--|--------------------|
| 1372 <sup>a</sup>    | ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον             | an <sup>epth</sup> |
| 1372 <sup>b</sup> /3 | περύγεσι κούφαις πέτομαι δ' ὁδὸν       | 2an <sub>λ</sub>   |
| 1374                 | ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων –              | 2an <sub>λ</sub> λ |
| 1375                 | τουτὶ τὸ πρᾶγμα φορτίου δεῖται πτερῶν. | 3ia                |
| 1376                 | ἀφόβῳ φρενὶ                            | an <sub>λ</sub>    |
| 1377                 | σώματι γενεὰν ἐφέπων.                  | 2an <sub>λ</sub> λ |

Il secondo verso, per Triclinio, deve comporsi dell'unione dei *cola* 2-3 che, nel resto della tradizione sono disposti separatamente. L'intervento di

<sup>13</sup> PACE 2014, p. 383.

<sup>14</sup> Cfr. PACE 2014, pp. 384, 388.



Triclinio punta, probabilmente, a mantenere costante l'assetto anapestico della monodia, ma la struttura della stessa, secondo gli altri codici manoscritti, è comunque accettabile.

La colometria antica della monodia è stata oggetto anche di numerosi interventi moderni che l'hanno di fatto alterata, ma un'osservazione più attenta della *paradosis* rivela una precisa struttura metrica del canto, analizzabile secondo la teoria dell'epiploce, e dunque costruita secondo principî in linea con la sensibilità antica dei metri e dei ritmi.<sup>15</sup>

### *L'epiploce e la variazione musicale*<sup>16</sup>

I c. 1-2 contengono la citazione letterale del primo verso del fr. 83 Gentili di Anacreonte (= *PMG* 378). Oltre ad Aristofane, l'altro importante testimone del frammento è Efestione, il quale, nel suo manuale, fornisce la descrizione della composizione metrica del verso in questi termini (Heph. p. 30, 6-10 Consbruch):

Ἀνακρέων δὲ ἐπετήδευσε τὴν πρώτην συζυγίαν δι' ὅλου ᾄσματος ἐκ τριβραχέος καὶ ἰάμβου ποιῆσαι, ὡς εἶναι κοινήν λύσιν τῆς τε χοριαμβικῆς καὶ τῆς ἰαμβικῆς (Anacr. 24)

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφαις

Trattando dei tetrametri coriambici catalettici, Efestione presenta il caso di un canto di Anacreonte, composto per intero (δι' ὅλου ᾄσματος) in modo che la prima sizigia di ogni verso sarebbe stata composta da un tribraco e un piede giambico, dunque nella forma  $\cup\cup\cup-$  di ἀναπέτομαι. Sembrerebbe dedursi che tale forma di coriambo costituisse l'inizio di *ogni* verso del canto, e pertanto il verso citato da Cinesia e a noi sottoposto doveva iniziare con ἀναπέτομαι e finire con κούφαις, per la misura di un *4cho*<sub>λ</sub>. Lo *Schol.* 1372 agli *Uccelli*, nel segnalare la citazione, riporta anche quello che doveva essere il verso appena successivo:

vet Tr **Schol. 1372c.** ἀναπέτομαι ΕΓ δὴ Ε : παρὰ τὰ Ἀνακρέοντος

ἀναπέτομαι πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφαις  
διὰ τὸν ἔρωτα· οὐ γὰρ ἐμοὶ θέλει συνηβᾶν.

διὰ καὶ τὸ χ ἔχουσιν οἱ δύο στίχοι. VEFLh

Il secondo verso va necessariamente integrato sulla base della stessa monodia di Cinesia e della testimonianza di Efestione per quanto riguarda il primo

<sup>15</sup> Cfr. *Schol.* B Heph., pp. 257-261 Consbruch.

<sup>16</sup> Riassunto qui quanto da me argomentato in maniera più estesa in DI VIRGILIO cds.

verso, e accogliendo l'emendazione di Porson per il secondo, come già fatto da Gentili nella sua edizione di Anacreonte e poi da Page.<sup>17</sup> Ciò che si ottiene è il seguente distico, in cui si ripete in forma identica il *4cho*<sub>Λ</sub> con la prima sizigia formata da tribraco e piede giambico descritto da Efestione:

ἀναπέτομαι πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφαις  
διὰ τὸν ἔρωτα· οὐ γὰρ ἐμοὶ <παῖς ἐ>θέλει συνηβᾶν

Tutti i manoscritti di Aristofane, nel riportare il primo verso anacreontico, vanno a capo dopo Ὀλυμπον, distribuendo la citazione su due *cola*.<sup>18</sup> La discrepanza tra quanto testimoniato da Efestione e la colometria dei codici aristofanei (anche quelli tricliniani, che comunque vanno a capo dopo Ὀλυμπον) è evidente: in Aristofane non abbiamo, per la citazione di Anacreonte, un *4cho*<sub>Λ</sub>, ma due *cola* distinti (*2cho hypercat* e *2ion*<sup>mi</sup><sub>ΛΛ</sub>).

Si potrebbe ipotizzare un'errata tradizione colometrica del testo, che si sarebbe conservata anche in Triclinio. Per passare dall'originale tetrametro descritto da Efestione alla situazione presente nei codici aristofanei si dovrebbe presupporre, *in primis*, una trascrizione – in una fase molto antica della tradizione – dell'unico *colon* (il *4cho*<sub>Λ</sub>) su due *cola* in sinafia tra di loro:

c. 1 ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμ-  
c. 2 πον πτερύγεσσι κούφαις

Da questa situazione, si sarebbe prodotto un ulteriore errore con la trascrizione della parola Ὀλυμπον in forma integrale nell'*explicit* del c. 1, evitando la tmesi. Se, di per sé, tale ricostruzione può risultare plausibile, è pur vero che il passaggio da un originale tetrametro a una situazione più complessa quale quella di due dimetri in sinafia è un tipo di errore più difficile, a cui se ne deve aggiungere poi un altro. Per di più, gli editori e gli studiosi moderni,<sup>19</sup> volendo restituire l'originario *4cho*<sub>Λ</sub> di Anacreonte secondo Efestione, unanimemente accorpano anche i c. 3-4 e 6-7, *cola* brevi e ben distinti nella tradizione di Aristofane: il fine, evidentemente, è quello di omologare alla citazione anche i versi successivi, rendendoli più lunghi perché, evidentemente, la loro originaria brevità costituisce un elemento di disturbo dopo un tetrametro

Posto che l'esistenza di due distinte tradizioni del brano di Anacreonte è un'ipotesi alternativa non verificabile, e che Efestione resta un testimone attendibile della poesia antica e della sua forma metrica, prima di porre mano

<sup>17</sup> Cfr. GENTILI 1958, p. 61; *PMG* 378.

<sup>18</sup> Non va considerato U, avvezzo all'unione di più *cola* su uno stesso rigo.

<sup>19</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1987, p. 158; ZANETTO 1987, p. 331; ZIMMERMANN 1987, p. 56; DUNBAR 1995, p. 661; PARKER 1997, pp. 340-343; WILSON 2007a, pp. 410-411.

alla colometria antica e modificarla è necessario valutare se essa abbia un senso.

Se si osserva attentamente la principale colometria dei codici,<sup>20</sup> qui messa a testo, si noterà che la struttura della prima monodia di Cinesia è interamente costruita su giochi di epiploce, un fenomeno ben noto alla teoria metrica antica e che spiegava, con le sue varie declinazioni, l'origine dei metri e le loro relazioni.<sup>21</sup> In particolare, ad agire è la terza epiploce (l'ἔξάσημος τετραδική), che regola il passaggio da un metro all'altro relativamente a ionico *a maggiore*, ionico *a minore*, antispasto e coriambo. In particolare, nell'esemplificazione quasi "matematica" fornita dallo scolio ad Efestione, il passaggio da una serie coriambica a una di ionici *a minore* è regolato dalla ἀφαίρεσις (—υ—υ—υ—... > υ—υ—υ—...), e quello dagli ionici *a minore* ai coriambi, viceversa, dalla πρόσθεσις (υ—υ—υ—... > —υ—υ—υ—...).

I primi due versi della monodia devono essere analizzati necessariamente alla luce di questa informazione, giacché è sulla terza epiploce che l'intero canto è costruito. Aristofane "manipola" l'originale tetrametro coriambico catalettico fraseggiandolo in due distinte unità, una coriambica e una ionica, modulando dalla prima alla seconda grazie all'epiploce di terzo tipo.

Bisogna pensare che Cinesia adatti il verso di Anacreonte al "suo" brano, dove l'originale tetrametro sarebbe stato un verso troppo lungo per amalgamarsi con gli altri versi brevi. Senza toccare la colometria antica, dunque, ma sulla base di un'osservazione critica e supportata dalla teoria metrica antica, è verosimile che l'epiploce operante ai vv. 1372<sup>a</sup>-1372<sup>b</sup> riveli un riadattamento musicale. Aristofane, in poche parole, avrebbe volutamente fatto alterare da Cinesia l'originale lungo fraseggio di Anacreonte (il tetrametro descritto da Efestione), ricavandone due *cola* più brevi.<sup>22</sup>

Si può immaginare che Cinesia citasse l'inizio di Anacreonte anche musicalmente: il pubblico doveva essere messo in condizione di riconoscere immediatamente il brano di riferimento e avrebbe potuto farlo in maniera più agevole potendo cogliere anche la stessa melodia che veniva cantata nei simposi. D'altra parte, l'inedita divisione di un noto fraseggio in due frammenti musicali più brevi doveva essere una "variazione su tema" che

<sup>20</sup> Sono trascurabili gli accorpamenti.

<sup>21</sup> Cfr. *Schol. B Heph.*, p. 257 Consbruch.

<sup>22</sup> Un fenomeno analogo si riscontra nel *Prometeo incatenato* di Eschilo. In tale tragedia, la struttura dei vv. 128<sup>a</sup>-128<sup>b</sup> (*2cho - reiz*), disposti su due *cola*, risulta metricamente affine a quella del fr. 107 Gentili (= *PMG* 412) di Anacreonte (*ia cho adon = 3cho hypercat*), un unico *colon*, come avverte lo scolio eschileo *ad loc.* Cfr. BRAVI 1996 e DI VIRGILIO cds.

rispecchiare l'originalità di cui Cinesia, durante il corso dell'intero episodio, vantava come caratteristica della propria arte compositiva.<sup>23</sup>

È proprio l'uso sapiente dello stesso tipo di epiploce a delineare la struttura globale della monodia, distinguendo la parte citazionale da quella autentica con una vera e propria inversione speculare: A (citazione) – coriambi, ionici; B (personale) – ionico, coriambi. Alla base della monodia, dunque, vi è una *ratio* metrico-ritmica precisa e verosimilmente autentica: l'unitarietà della monodia è garantita proprio dall'agire sistematico della τρίτη ἐπιπλοκή che, oltre a consentire ad Aristofane di giocare con poeti a lui precedenti e contemporanei, dimostra per converso, a noi moderni, che la colometria antica di questo *a solo* non è frutto di errori nella tradizione manoscritta.

### *Analisi del canto*

La prima monodia di Cinesia è una composizione κατὰ σχέσιν di tipo proodico ABB'. Significativamente, dal punto di vista del rapporto tra forma musicale e testo, con A si identifica la citazione anacreontea, mentre a BB' corrispondono le due strofette di Cinesia.

**1372<sup>a</sup>-1372<sup>b</sup> (c. 1-2).** Cinesia si presenta cantando un verso di Anacreonte (fr. 83 Gentili = PMG 378). L'immagine del volo, che per Anacreonte era legata all'innamoramento (cfr. *Schol. (vet.Tr.) Ar. Av. 1372c*, in cui è citato il verso appena successivo: διὰ τὸν ἔρωτα κτλ.) è utilizzata *stricto sensu* dal ditirambografo, che presto spiegherà a Pisetero che la propria arte si trova tra le nuvole, e che egli, per comporre, deve effettivamente volare (cfr. vv. 1383-1390). È l'ipercatalessi del c. 1 a portare agli ionici del c. 2.

---

<sup>23</sup> Nella musica classica, l'uso delle legature di frase è una delle possibilità concesse al compositore per variare un tema. Ciò accade, ad esempio, nel *Quintetto* di Mozart KV 581, I mov. Allegro, analizzato dal M<sup>o</sup> Andrea Massimo Grassi con un'attenzione speciale per la parte del clarinetto. Nella Ripresa (batt. 155 sgg.) il secondo tema del clarinetto, già presentato nell'esposizione, viene variato melodicamente, armonicamente, ma anche metricamente, grazie a un particolare uso delle legature di frase. Nella consapevolezza delle diversità ma anche di alcune costanti del linguaggio musicale antico e moderno, potremmo addirittura descrivere la *variatio* dell'articolazione metrica operata da Cinesia nei confronti di Anacreonte con le stesse parole adoperate da Grassi per Mozart, sostituendo al termine "legatura" la diversa disposizione colometrica dei manoscritti aristofanei rispetto ad Efestione (con ciò che questo comporta nell'interpretazione), e sostituendo a "Ripresa" ed "esposizione" rispettivamente il riuso di Aristofane e l'originale di Anacreonte: «l'articolazione rappresenta dunque – al pari, significativamente, del parametro armonico e melodico – uno degli elementi che varia, distingue e arricchisce il materiale tematico. In questo caso, la legatura svolge una funzione che potremmo chiamare "variativa", diversificando il materiale tematico esposto nella Ripresa con quello presentato nell'esposizione» (GRASSI 2011, p. 236).

**1373-1374 (c. 3-4).** Il c. 3, che ritmicamente è stato anticipato dal reiziano del c. 2, dà il via al “vero” testo di Cinesia: abbandonata la citazione anacreontica, dopo averla manipolata anche metricamente, Cinesia spiega in modo più concreto il senso del proprio volo. L’*incipit* del primo verso richiama quello di Anacreonte mediante πέτομαι (cfr. v. 1372<sup>a</sup> ἀναπέτομαι), ma ora è spiegato il vero itinerario aereo del ditirambografo: Cinesia percorre vie sempre nuove di canti, con un’ispirazione che tende sempre all’originalità. John C. Franklin ha rilevato come l’allusione alle molteplici vie del percorso aereo di Cinesia possa ben avere a che fare con lo stile “modulante” della “nuova musica”, sulla stessa scia della metafora delle “vie” musicali di Ione di Chio e dell’uso frequente, in relazione ai “nuovi ditirambografi”, del termine καμπή.<sup>24</sup>

**1376-1377 (c. 6-7).** Questi due versi procedono direttamente dai vv. 1373-1374 (c. 3-4), in quanto l’intervento di Pisetero del v. 1375 è un *a parte* ignorato da Cinesia; non si può escludere che, nella messa in scena concreta, l’esclamazione di Pisetero andasse a sovrapporsi al canto dell’ospite. I c. 6-7 rispondono metricamente ai c. 3-4, con l’unica variazione del c. 7, il cui primo metro coriambico è soluto nella forma –υυυυ. **ἀφοβῶ φρενὶ σώματι τε:** si accenna, con ironia, all’indole coraggiosa di Cinesia. Per quanto riguarda la sua “mente intrepida”, il riferimento dev’essere all’arditezza dei suoi ditirambi, che nascono dalla ricerca di una continua originalità, stando alla presentazione che Cinesia fa di se stesso in questa scena, e che si rivelerà più chiaramente con la seconda monodia. Si addita la temerarietà in modo del tutto comico, in quanto le diverse fonti antiche concordano nell’attribuire a Cinesia un corpo esile, una salute precaria e un aspetto complessivamente malandato.<sup>25</sup> Lo scolio antico al v. 1376<sup>a</sup> riporta:

vet **Schol. 1376a.** ἀσυνάρμοστον τὸ κῶλον RVEΓM τοῦτο προσέρριπται. ἔδει γὰρ εἰπεῖν· ἀφόβῳ σώματι RVEΓ περιπέτομαι γενεὰν (ὀρνίθων) ἐφέπων VEG (ἀντὶ τοῦ “μετιών”). RVEΓ

Lo scolio descrive il piede (o la gamba) di Cinesia come ἀσυνάρμοστον “sconnesso”, intendendo spiegare la comicità delle parole del ditirambografo che, zoppo e malandato, vanterebbe la sua baldanza fisica. Così sembra intendere anche Tzetzes che, riutilizzando materiale scoliastico antico, commenta il passo come segue:

<sup>24</sup> Cfr. FRANKLIN 2017, p. 166. In generale, il contributo di Franklin rappresenta il più recente quadro su Cinesia e sulla sua parodia in Aristofane, con un ampio corredo di fonti relative non solo all’attività poetica del ditirambografo ma anche al suo aspetto personale, ai riferimenti politici, al suo impatto sul pubblico, *etc.*

<sup>25</sup> Cfr. Ar. *Ec.* 328-30; *Schol. Ar. Ra.* 153, 366, 1437; Pl.Com. *PCG* VII F 200; Ath. XII 76, 10; Lys. 21, 20, 5.

*Schol.* 1376/77. ἀφόβω . . . νέαν] ἀσυνάρτητον τὸ κῶλον πρὸς διαβολήν.<sup>26</sup>

Tzetzes sembra “completare” la prima parte dello *Schol. vet.* 1376a, adoperando ἀσυνάρτητον in luogo di ἀσυνάρμοστος.<sup>27</sup> Pisetero non si lascia sfuggire l’occasione si sottolineare il malandato fisico di Cinesia, salutando il ditirambografo con l’appellativo di φυλῦρινος (v. 1378). Di questo aggettivo, traducibile con “tiglioso”, si registrano diverse interpretazioni già nell’antichità, come testimonia lo *Schol. vet.Tr.* 1378: per Callistrato, φυλῦρινος faceva riferimento al colorito verdastro di Cinesia, segno di una salute cagionevole; per Eufronio, l’allusione doveva essere alla leggerezza del legno, a cui si sarebbe assimilata la leggerezza delle sue composizioni. Una terza spiegazione, forse più verosimile nonostante possa anche celarsi un autoschediasma, è fornita da Ateneo (XII 76, 10), che a sua volta cita l’orazione di Lisia *In difesa di Fania* (fr. 53 Thalheim): Cinesia si sarebbe servito di una sorta di busto fatto di rami di tiglio per evitare di curvarsi troppo a causa della sua altezza e magrezza. **νέαν ἐφέπων:** l’aggettivo si riferisce a ὀδὸν (v. 1373<sup>a</sup>). Cinesia rivendica il carattere di costante originalità della propria arte. La ricerca di “nuove vie di canti”, ora da un lato ora da un altro, sarà spiegata più ampiamente nel dialogo che prelude alla seconda monodia, ma basti qui citare lo *Schol. vet.* 1377b, che, nel riferire che taluni ritengono che in luogo di ἐφέπων debba piuttosto intendersi ἐπέων, spiega che Aristofane schernisca volutamente Cinesia per il fatto di comporre brani incomprensibili: τινές· ἐπέων· ἐπίτηδες ἀδιανοητεύεται θέλων διαβαλεῖν τὰ Κινησίου ποιήματα ὡς ἀδιανόητα.

---

<sup>26</sup> Questo scolio è omissio in WHITE 1901.

<sup>27</sup> Esempi di questo modo di Tzetzes di procedere per “sostituzioni” di termini rispetto agli *Scholia vetera* sono elencati in WHITE 1901, pp. 100-102. Lo stesso White, inoltre, nel corso del suo articolo, ricorda che gli interventi di Tzetzes alterano l’interpretazione di alcuni passi rispetto alla tradizione più antica. È indicativo che ἀσυνάρμοστος sia utilizzato nella *Suda* proprio per glossare ἀσυνάρτητον (α 4279).

**Seconda monodia di Cinesia**

*Introduzione*

Spinto da Pisetero a spiegare con chiarezza il motivo della sua visita, Cinesia dichiara di aver bisogno di ali per raccogliere ἀναβολαί in aria. All'incredulo fondatore di Nubicuculia Cinesia si offre addirittura di dare un saggio della propria arte, introducendo in tal modo la sua seconda monodia:

- ΠΕ. παῦσαι μελωδῶν, ἀλλ' ὅ τι λέγεις εἰπέ μοι.  
 ΚΙ. ὑπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι μετάρσιος  
 ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφελῶν καινὰς λαβεῖν  
 ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς. 1385
- ΠΕ. ἐκ τῶν νεφελῶν γὰρ ἄν τις ἀναβολὰς λάβοι;  
 ΚΙ. κρέμαται μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἡ τέχνη.  
 τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται  
 ἀέρια καὶ σκότι' ἄττα καὶ κυαναυγέα  
 καὶ πτεροδόνητα· σὺ δὲ κλυὼν εἴσει τάχα. 1390
- ΠΕ. οὐ δῆτ' ἔγωγε.  
 ΚΙ. νῆ τὸν Ἡρακλέα σύ γε.  
 ἅπαντα γὰρ δειμί σοι τὸν ἀέρα.

- PISETERO Cessa di cantare; e dimmi ciò che hai da dire.  
 CINESIA Dopo che mi darai le ali, volando su nel cielo, voglio cogliere dalle nuvole nuovi preludi roteanti nell'aria, gravidi di neve.  
 PISETERO Dalle nuvole si possono cogliere preludi?  
 CINESIA È lì che sta appesa la nostra arte. Le parti più brillanti dei ditirambi sono aeree e tenebrose ed emanano foschi bagliori e roteano rapide come ali. Se mi ascolti, lo capirai subito.  
 PISETERO Io? No di certo.  
 CINESIA Ma sì, per Eracle! Per te attraverserò tutto l'aere.

(trad. di G. Mastromarco – P. Totaro)

Le parole di Cinesia fanno intendere che ciò che egli si accinge a cantare è proprio una ἀναβολή, “la parte più brillante” del ditirambo.

Il termine ἀναβολή viene normalmente tradotto con “preludio”, ma il dibattito circa il suo effettivo significato è ancora fervido: ἀναβολή e i relativi verbi sono attestati in varie forme, infatti, sin da Omero, con un significato che sembra aver assunto man mano sfumature diverse, dall'introduzione

citarodica a quella del canto.<sup>1</sup> Il rapporto tra l'ἀναβολή e il ditirambo, comunque, è attestato in modo particolare in relazione al cosiddetto “nuovo ditirambo”, sviluppatosi ad Atene nella seconda metà del V sec. a.C.<sup>2</sup>

Lo *Schol. (vet.) Av.* 1385b (codd. RV) glossa ἀναβολάς con προοίμια, e gli *Scholl. Pac.* 830a (codd. RV) e 831b (codd. RVΓ) fanno intendere che le ἀναβολαί fossero parti iniziali di canti, e che in particolare fossero προοίμια di ditirambi, preludi contenutisticamente “leggeri” (concetto su cui torneremo):

- vet *Schol. Pac. 830a.* ἀναβολάς RV: τὰς R ἀρχὰς τῶν ἀσμάτων. RV  
**α.** ἦτοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο φησὶν Ὅμηρος. R  
**β.** Ὅμηρος ἦτοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀεΐειν. V
- vet Tr *Schol. Pac. 830b. α.* τὰ προοίμια τῶν διθυραμβοποιῶν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπάδοντά ἐστι καὶ οὐδὲν πρὸς τὸ πρᾶγμα δηλοῖ. τὸ δὲ τοιοῦτον μετεώρων ἀνδρῶν. RVΓ **β.** τὰ προοίμια αὐτῶν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπάδοντά ἐστι πρὸς τὸ πρᾶγμα ὅπερ μετεώρων ἐστὶν ἀνδρῶν. Lh

Questi scolî fanno riferimento a un passo della *Pace* affine a quello di Cinesia negli *Uccelli*. Infatti nella *Pace*, al Servo che gli chiede se, durante il suo volo, abbia incontrato qualcuno, Trigeo risponde di aver visto vagare in aria solo due o tre anime di ditirambografi, impegnate proprio a “raccolgere preludi”:

**Pax 827-831**

Oi. Β' ἄλλον τιν' εἶδες ἄνδρα κατὰ τὸν ἀέρα  
 πλανώμενον πλὴν σαυτόν;  
 TP. οὐκ, εἰ μὴ γέ που  
 ψυχὰς δύο ἢ τρεῖς διθυραμβοδιδασκάλων.  
 Oi. Β' τί δ' ἔνδρων;  
 TP. ξυνελέγοντ' ἀναβολὰς ποτώμεναι  
 τὰς εὐδιαεριανερηνχέτους τινάς. 830

SE. Hai visto altri uomini vagare per l'aria, oltre te?

TR. No: solo due o tre anime di poeti ditirambici.

SE. E che facevano?

TR. Afferravano a volo preludi «naviganti nell'aere... 830

(trad. di G. Mastromarco)

Il contenuto di questi versi è perfettamente in linea con quanto enunciato dallo stesso Cinesia negli *Uccelli*. La frequentazione del cielo da parte dei “nuovi”

<sup>1</sup> Uno studio approfondito del termine, della sua storia e delle fonti che lo riguardano è COMOTTI 1989, a cui rimando; cfr. anche il paragrafo 2.1 dello studio sul lessico della “nuova musica” di RESTANI 1983, pp. 147-156.

<sup>2</sup> Cfr. RESTANI 1983, p. 149; COMOTTI 1989, pp. 111-117, dove sono discusse le testimonianze aristofanee e aristoteliche.



ditirambografi è un motivo piuttosto ricorrente in Aristofane, e non è un caso che, nelle *Nuvole*, Socrate dichiari che le nuvole sono sostenitrici e ispiratrici, tra gli altri, di sofisti, indovini e compositori di ditirambi:

**Nu. 331-334**

ΣΩ. οὐ γὰρ μὰ Δί' οἷσθ' ὅτι πλείστους αὐται βόσκουσι σοφιστάς,  
θουριομάντεις, ιατροτέχνας, σφραγιδονυχαργοκομήτας·  
κυκλίων τε χορῶν ἄσματοκάμπτας, ἄνδρας μετεωροφένακας,  
οὐδὲν δρῶντας βόσκουσ' ἀργούς, ὅτι ταύτας μουσοποιοῦσιν.

SO. Il fatto è che tu ignori che queste nutrono moltissimi sofisti, indovini di Turi, medici, sfaccendati con anelli, unghie e capelli lunghi, contorti musicisti di cori ciclici, aerei imbroglioni; e nutrono intellettuali nulla facenti, che le celebrano nelle loro composizioni. (trad. di G. Mastromarco)

Il cielo è frequentato da Cinesia, evidentemente come laboratorio poetico, anche nelle *Ecclesiazuse* (vv. 328-330), dove si fa riferimento al ditirambografo che, a causa dei suoi problemi di salute, avrebbe defecato dall'alto imbrattando la veste di Blepiro, e nelle *Rane* (vv. 1437-1438), dove si fantastica di un volo di Cleorito con Cinesia al posto delle ali.<sup>3</sup>

Si è fin qui voluto spiegare come l'immagine del ditirambografo vagante nell'aere per raccogliere preludi sia un *topos* ricorrente in Aristofane. Nel corso dell'analisi della monodia di nostro interesse si proverà a chiarificare che cosa voglia dire, a livello stilistico, questo vagabondare nei cieli e in che modo il lessico e la metrica del canto parodico possano realmente corrispondere alle ἀναβολαί dei “nuovi ditirambografi”. Anche in questo caso Aristofane si dimostrerà un attento osservatore dei generi musicali contemporanei, all'occorrenza loro comico imitatore.

Si può affermare che Cinesia condivide con Agatone la medesima sorte: entrambi portati in scena da Aristofane come personaggi (l'uno negli *Uccelli*, l'altro nelle *Tesmoforiazuse*), entrambi ad esibirsi monodicamente nella propria arte, entrambi appassionati declamatori della loro poetica, ma entrambi noti, per quanto riguarda la loro vera lirica, solo attraverso le parodie del comico. Di ambedue, infatti, non conserviamo nulla dal punto di vista lirico, nulla con cui poter istituire un confronto tra ciò che hanno veramente composto e ciò che Aristofane compone per loro. A differenza di Agatone, la natura del cui canto nelle *Tesmoforiazuse* è oggetto di dibattito,<sup>4</sup> Cinesia dichiara *esplicitamente* di voler far ascoltare un proprio preludio ditirambico, e tutto porta a pensare che Aristofane abbia composto questa monodia nello stile di Cinesia, altrimenti la parodia non avrebbe funzionato.

<sup>3</sup> Lo *Schol. ad loc.* lo interpreta come un riferimento alla sua magrezza.

<sup>4</sup> Cfr. DI VIRGILIO 2018 e pp. 261-264 di questa tesi.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

- 1393<sup>a</sup> εἶδωλα πετηγῶν  
 1393<sup>b</sup> αἰθεροδρόμων  
 1394 <sup>3</sup> οἰωνῶν ταναοδείρων –  
 1395 ΠΕ. ὦοπ.  
 1396<sup>a</sup> ΚΙ. τὸν ἄλα δρόμον ἀλάμενος  
 1396<sup>b</sup> <sup>6</sup> ἄμ' ἀνέμων  
 1396<sup>c</sup> πνοαῖσι βαίην –  
 1397 ΠΕ. νῆ τὸν Δί' ἧ ᾿γὼ σου καταπαύσω τὰς πνοάς.  
 1398 ΚΙ. <sup>9</sup> τοτὲ μὲν νοτίαν στείχων πρὸς ὁδόν,  
 1399 τοτὲ δ' αὖ βορέα σῶμα πελάζων  
 1400 ἀλίμενον αἰθέρος αὔλακα τέμνων.

[RVAMUΓEVp2HCVv17LBFAlD] **1393<sup>a</sup>-1393<sup>b</sup>** coniung. MUHAld αἰθεροδρό-  
 | Vp2C(v. 1392 praemisso C)t **1393<sup>b</sup>-1394** -μων – ταναοδείρων | Vp2Ct  
**1395** om. H ut vid. **1395-1396<sup>a</sup>** coniung. Ald **1396<sup>b</sup>-1396<sup>c</sup>** coniung.  
 MUVp2CVv17LAld **1396<sup>b</sup>-1397** coniung. Vp2C **1397** κατα- | παύσω –  
 πνοάς | H **1398-1399** coniung. Vp2C **1400-1401** coniung. Vp2C

**1393<sup>a</sup>** πετεινῶν s.l. RAMU **1395** om. H ut vid. p.n. Πει. AΓECAld :  
 paragraphos M om. RV **1396<sup>a</sup>** ἄλα δρόμον MUGq : ἀλάδρομον (ἀ- V<sup>ac</sup>) RV  
 ἀλαδρόμον (ἀ- V<sup>pc</sup>) VAEAlD ἀλάδρομον Brunck ἄλαδε δρόμον Hermann ἀλίδρομον  
 Blaydes ἀλάμενος AΓEFqAld : ἀλά- (α- R) RVMU **1396<sup>b</sup>** βαίνων v.l. V βιαίαις  
 A **1397** ἧ ᾿γὼ Dindorf : ἡγὼ RVU ἧ γὼ (᾿γὼ E) MEC ἐγὼ Γq (τὸν om. H) γὼ  
 A ἔγωγέ B σ' οὐ V σοι A

- 1393<sup>a</sup> O immagini di alati  
 1393<sup>b</sup> corridori dell'etere  
 1394 uccelli dal lungo collo...  
 1395 ΠΙ. Oh op!  
 1396<sup>a</sup> CΙ. ...vagando nella mia corsa sul mare,  
 1396<sup>b</sup> con i soffi dei venti  
 1396<sup>c</sup> potessi muovermi...  
 1397 ΠΙ. (*a parte*) Per Zeus, certo è che ti farò smettere io di fiatare!  
 1398 CΙ. ...talora sulla strada del Noto avanzando,  
 1399 talaltra a Borea il mio corpo accostando,  
 1400 il solco senza approdo dell'etere fendendo.

Av. 1393<sup>a</sup>-1400

|                            |                           |                     |
|----------------------------|---------------------------|---------------------|
| 1393 <sup>a</sup>          | --υυ--                    | an <sup>penth</sup> |
| 1393 <sup>b</sup>          | -υυυ-                     | ia                  |
| 1394                       | <sup>3</sup> ----υυ--     | 2an <sub>^</sub>    |
| 1395 (c. 4) : extra metrum |                           |                     |
| 1396 <sup>a</sup>          | υυυυυυυυ                  | 2ia <sub>^ ^</sub>  |
| 1396 <sup>b</sup>          | <sup>6</sup> υυυ-         | ia <sub>^</sub>     |
| 1396 <sup>c</sup>          | υ-υ--                     | ia <sup>penth</sup> |
| 1397 (c. 8) : 3ia          |                           |                     |
| 1398                       | <sup>9</sup> υυ-υυ----υυ- | 2an                 |
| 1399                       | υυ-υυ----υυ--             | 2an                 |
| 1400                       | υυυυ-υυ-υυ--              | 2an                 |

*Colometria e scolî metrici*

Così come tramandata dai manoscritti, la struttura della monodia consta di tre gruppi di tre *cola* ciascuno, separati da rapide esclamazioni di Pisetero: nel primo caso, un *extra metrum* (v. 1395<sup>a</sup>); nel secondo, un trimetro giambico (v. 1397). Entrambe le incursioni di Pisetero, però, potrebbero non aver effettivamente interrotto il canto di Cinesia, ma essersi sovrapposte, come già per la prima monodia; anche qualora fosse stata prevista un'interruzione, tali esclamazioni non sono tali da impedire di considerare quello di Cinesia un canto unitario. Il primo gruppo di tre *cola* mostra un'alternanza tra giambi e anapesti; il secondo gruppo è formato da tre *cola* giambici, di misura varia; il terzo gruppo è formato da tre *cola* anapestici, in questo caso tutti dimetri. L'ossatura metrica della monodia è quindi molto chiara e sembra rispondere a una precisa volontà compositiva, con il ritmo altalenante tra il γένοϋ ἴσον e quello διπλάσιον.

Lo scolio metrico triciniano 1382a analizza la struttura della monodia come una sezione lirica della περίοδος ἀμοιβαία che si estende dal v. 1382 al v. 1409. In tale περίοδος i vv. 1393<sup>a</sup>-1400 di Cinesia sono lirici, i vv. 1397 e 1401-1409 sono trimetri giambici recitati ora da Pisetero ora da Cinesia. Tuttavia, come si è detto, i vv. 1393-1400 hanno una loro precisa identità, in quanto non fanno realmente parte del dialogo e incarnano un "genere intercalare", quello del preludio ditirambico, che Cinesia intende eseguire nonostante le rimostranze di Pisetero. Nello scolio si legge:

Tr **Schol. 1382a.** παῦσαι μελωδῶν : εἴσθεσις περιόδου ἀμοιβαίας στίχων καὶ κώλων κη'. ὧν οἱ μὲν πρῶτοι ἰα' ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι. τὰ ἐξῆς ἠ' κῶλα

ἀναπαιστικά ἐπιμεμιγμένα χορείοις ἢ τριβράχεσι καὶ προκελευσματικοῖς καὶ τετραβράχεσιν. ὧν τὰ δ' δίμετρα ἀκατάληκτα. τὸ ε' τρίμετρον βραχυκατάληκτον. τὰ δὲ ἐξῆς γ' δίμετρα ἀκατάληκτα. οἱ ἐξῆς δὲ τούτων θ' ἰαμβικοὶ στίχοι τρίμετροι ἀκατάληκτοι, ὧν τελευταῖος

πρίν ἂν πτερωθεὶς διαδράμω τὸν ἀέρα.

ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος. Lh

La monodia, da Triclinio ricolometrizzata rispetto alla *traditio vetus*, è dunque interpretata come una sezione anapestica piuttosto libera, visto che agli anapesti veri e propri si mescolano, come è scritto, tribrachi e proceleusmatici; per di più, Triclinio interviene sul testo e sembra intendere anche il trimetro giambico del v. 1397 come un trimetro anapestico brachicataletto. Il testo e la colometria a cui lo scolio fa riferimento sono quelli di L, da cui è tramandato, e per maggiore chiarezza sono riprodotti qui di seguito:

|   |                        |
|---|------------------------|
| εἶδωλα πετηνῶν αἰθεροδρό-               | --υ--υ--υ--υ           |
| μων οἰωνῶν ταναοδείρων                  | -----υ--υ--            |
| ὥσπ. τὸν ἄλα δρόμον ἀλάμενος            | extra metrum           |
|   | υ--υ--υ--υ--υ--υ--υ--υ |
| ἄμ' ἀνέμων πνοᾷσι βαίην                 | υ--υ--υ--υ--           |
| νῆ τὸν Δί' ἐγὼ σου καταπαύσω τὰς πνοάς. | -----υ--υ--υ--υ--      |
| τοτὲ μὲν νοτίαν στείχων πρὸς ὁδόν,      | υ--υ--υ--υ--υ--        |
| τοτὲ δ' αὖ βορέα σῶμα πελάζων           | υ--υ--υ--υ--υ--        |
| ἀλίμενον αἰθέρος αὐλακα τέμνων.         | υ--υ--υ--υ--υ--        |

La tendenza di Triclinio, come si vede, è quella di uniformare in senso anapestico, non tenendo conto della struttura metrica tramandata dai codici antichi, in cui invece l'alternanza tra *cola* giambici e *cola* anapestici (ripartiti in piccole sezioni di eguale numero di *cola*) è molto chiara e, come si vedrà, significativa.

### Analisi del canto

L'ἀναβολή di Cinesia è una composizione ἀπολελυμένον di tipo ἀνομοιόστροφον,<sup>5</sup> in quanto i 9 *cola* che la compongono sono intervallati da un'interiezione di Pisetero dopo i primi 3 e da un trimetro giambico, sempre

<sup>5</sup> Cfr. Heph. p. 69, 10-15 Consbruch; cfr. anche p. 325 di questa tesi.

di Pisetero, dopo i secondi 3. La struttura metrica del canto è perfettamente equilibrata:

- c. 1-3: alternanza di metri anapestici e giambici
- c. 5-7: solo giambi
- c. 9-11: solo anapesti

L'uso contestuale di ritmi pari e doppi, qui tutti ascendenti grazie agli anapesti e ai giambi, sembra ascrivere allo stile del “nuovo ditirambo” del quale, nonostante la scarsità di testi a noi pervenuti, possiamo avere idea grazie alla produzione di Timoteo (*Persiani*), di Euripide (ma già di Sofocle) o quella parodica di Aristofane,<sup>6</sup> ed è indicativo che la mescolanza di misure giambiche e anapestiche nel ditirambo sia attestata dalle fonti antiche (cfr. T 190-193 Ieranò). Composizioni polimetriche in cui in una struttura giambotrocaica, con variazioni in cretici e docmi, si innestano misure di ritmo pari o eoliche sono inoltre attestate nei pur pochi frammenti superstiti della produzione di Teleste e Filosseno.<sup>7</sup>

La conformazione metrica della monodia, dunque, sembra essere coerente con quanto sappiamo del “nuovo ditirambo”, di cui Cinesia fu esponente. Anche la forma non responsiva del canto trova conferma nelle informazioni che Aristotele, nella *Retorica*, fornisce relativamente alle ἀναβολαί. Nel terzo libro della *Retorica* (III 1409a 25-28), lo Stagirita distingue tra due tipi di stile del discorso: uno «“continuo” e unito da particelle connettive, come nei preludi dei ditirambi», la λέξις εἰρομένη, e uno periodico, «“compatto” e simili alle antistrofi dei poeti antichi» (trad. di M. Dorati):

τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην καὶ τῷ συνδέσμῳ μίαν, ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί, ἢ κατεστραμμένην καὶ ὁμοίαν ταῖς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἀντιστρόφοις.

Affrontando la tematica del periodo del discorso da un punto di vista logico, Aristotele lascia tuttavia intendere che le ἀναβολαί fossero “libere” non solo nella λέξις, ma anche nella struttura metrica, tanto da contrapporsi alla parte strofica.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. LOMIENTO 2017.

<sup>7</sup> Cfr. LOMIENTO 2017, con riferimento in particolare a *PMG* 805 e 808 per Teleste, e fr. 7-9 e 12 Fongoni (= *PMG* 819-821 e 824) per Filosseno. In particolare in *PMG* 808 si nota un'alternanza di *cola* anapestici e giambi lirici (cretici).

<sup>8</sup> L'accusa, poi, rivolta da Democrito di Chio a Melanippide, di comporre ἀναβολαί “ἀντὶ τῶν ἀντιστρόφων” (Arist. *Rh.* III 1409b 24-29) è stata generalmente letta come un rimprovero per “preludi” talmente ampi da arrivare a sconfinare e sostituire interamente l'intero canto corale, presentandosi come ricercate arie astrofiche e solistiche (cfr. COMOTTI 1989, p. 113). Ciò sarebbe in linea con quanto si legge in un passo dei *Problemi musicali* di scuola aristotelica (XIX 15), in cui si allude all'evoluzione del ditirambo in senso solistico e non antistrofico, a causa di una “mimesi” che avrebbe richiesto un'esecuzione affidata a un

Riguardo all'esecuzione monodica delle ἀναβολαί, Comotti ritiene che il canto di Cinesia negli *Uccelli* ne sia una testimonianza,<sup>9</sup> in linea con il professionismo che andò sviluppandosi con l'evoluzione virtuosistica del ditirambo,<sup>10</sup> ma in realtà la scena aristofanea non può essere dirimente per la questione. Cinesia, infatti, sta dando una prova della propria capacità compositiva in maniera estemporanea, e il carattere monodico del canto è qui determinato dalla situazione.

Relativamente alla *lexis* ditirambica, la ricorrenza di composti (si ricordi Arist. *Rh.* III 1406b 1-2 διὸ χρησιμωτάτη ἢ διπλῆ λέξις τοῖς διθυραμβοποιῶν (οὔτοι γὰρ ψοφώδεις))<sup>11</sup> e l'uso di particolari figure retoriche verrà discusso nel corso dell'analisi dei singoli versi coinvolti, ma che il testo della monodia e della sua stessa presentazione (vv. 1383-1385, 1387-1390) riproduca, in una pungente parodia, lo stile artificioso dei ditirambografi è evidente ed è confermato dagli stessi scolî agli *Uccelli*, ad es.:

- vet **1385a.** παίζει πρὸς τὰ ἐπίθετα τῶν διθυραμβοποιῶν V καὶ πρὸς τὸ κοῦφον αὐτῶν. VEGM
- vet Tr **1392.** ἅπαντα γὰρ δίειμί σοι REG : ἅπαντα γὰρ σοὶ τὰ περὶ τοῦ ἀέρος διεξέρχομαι. πλείστη γὰρ αὐτῶν ἢ λέξις τοιαύτη, ὁ δὲ νοῦς ἐλάχιστος, ὡς ἡ παροιμία  
καὶ διθυράμβων νοῦν ἔχεις ἐλάττονα. RVEGMLh
- vet **1395b.** τὸν ἄλλα δρόμον Γ : τὸν εἰς ἄλλα δρόμον. λείπει γὰρ ἢ εἰς. ἔνια δὲ τῇ συνθέσει ἀδιανόητα, ταῦτα δὲ οὐδὲ ταῖς λέξεσι συνετά. χλευάζει δὲ τοὺς διθυραμβοποιούς. RVEGM

Sulla base dei passi aristofanei di *Uccelli*, *Nuvole* e *Pace* (cfr. pp. 195-197), che fanno riferimento al cielo e a quanto lo anima (nuvole, uccelli, venti, luce, etc.), la critica comunemente concorda sull'idea che l'arte dei nuovi ditirambografi dovesse essere «qualcosa di etereo ed inafferrabile, avulso dalla vita normale [...] qualcosa di inattendibile e leggero, qualcosa che muta la propria figura continuamente, rimanendo pertanto inafferrabile».<sup>12</sup> Tra

---

virtuoso. In questo caso, sostiene Comotti, si farebbe riferimento a uno stadio già avanzato del processo evolutivo del genere ditirambico, quando l'ἀναβολή, «ampliata a spese del successivo canto corale, finì per sostituirsi interamente ad esso» (COMOTTI 1989, p. 113); a questo proposito, cfr. PCG V F 81 di Eupoli αὔλησον αὐτὴ κύκλιον ἀναβολήν τινα, «dove non è più sufficiente il valore di “parte” del ditirambo per tale termine, bensì si deve intendere ditirambo intero e l'intera espressione vale “suonare, attaccare un ditirambo”»: RESTANI 1983, p. 152.

<sup>9</sup> Cfr. COMOTTI 1989, pp. 112, 115. Cfr. anche RESTANI 1987, p. 149.

<sup>10</sup> Cfr. Arist. *Pr.* XIX 15.

<sup>11</sup> «Per questo motivo l'uso di composti è particolarmente adatto ai ditirambografi (poiché costoro amano il clamore)», secondo la traduzione di Marco Dorati.

<sup>12</sup> ZIMMERMANN 2012, p. 197. Cfr. Anche, ad es., NEWIGER 1957, p. 58; KUGELMEIER 1996, p. 225; ZIMMERMANN 2008, pp. 118-119; FIORENTINI 2009, p. 167.

l'altro, la stessa descrizione introduttiva che il poeta fa dei suoi preludi rivela un'esasperata ambiguità: essi sono "aerei" e "tenebrosi" (ἀέρια καὶ σκοτεινὰ, v. 1389), emanano "foschi bagliori" (κυανανυγέα, v. 1390); d'altronde, già nella prima monodia, in cui Cinesia vanta di perseguire sempre un principio di novità, gli antichi vedevano una critica di Aristofane all'incomprensibilità delle composizioni di quello.<sup>13</sup> Il fatto che i ditirambografi siano dipinti come compositori svolazzanti nei cieli ha significato per molti che Aristofane, insistendo particolarmente su Cinesia e sul testo della sua monodia denso di riferimenti "aerei", volesse adoperare una metafora per sottolineare l'«inconsistenza e leggerezza dei contenuti delle *anabolaí*». In tal senso andrebbero letti, pertanto, le allusioni a uccelli o eventi meteorologici che si leggono nelle parodie aristofanee.<sup>14</sup> Il rimprovero di Aristofane a tali compositori è certamente quello di una poesia stilisticamente ridondante ma vacua di contenuti:<sup>15</sup> la pesantezza che ne deriva all'ascoltatore è testimoniata anche da Aristotele nella *Retorica* (III 1409a 30-32), quando, con esplicito riferimento alle ἀναβολαί, lo Stagirita spiega che il loro stile «non ha in se stesso una conclusione se non quando l'argomento stesso sia completato: è sgradevole per il fatto di essere illimitato, poiché tutti desiderano avere in vista la conclusione» (trad. di M. Dorati). Di fatto, è proprio questo che si verifica sulla scena degli *Uccelli*: all'invito di Cinesia ad ascoltare un esempio di ἀναβολή (v. 1390), Pisetero esprime subito il proprio rifiuto (v. 1391); ignorata tale rimostranza, Cinesia inizia a cantare, ma Pisetero tenta di fermarlo (vv. 1395, 1397); non sortendo alcun effetto, passerà alle maniere forti, picchiando il poeta (v. 1401; cfr. *Schol. ad loc.*).

Si è certamente compreso, sulla base delle informazioni ricavabili dalla scena di Cinesia, che l'essenza dei "nuovi ditirambi" doveva essere quantomeno percepita come «un puro gioco di paroloni, pieni di salti associativi e caratterizzati dall'accumulo di aggettivi il cui significato passa in secondo piano dietro il bel suono, dietro sorprendenti accostamenti di parole e neoformazioni, specialmente di aggettivi».<sup>16</sup> Tuttavia, sembrano essere stati poco approfonditi il contenuto e la forma della monodia, oltre che il confronto con gli altri passi aristofanei di nostro interesse e le informazioni che provengono da essi e dagli scolii antichi. Da questi testi emerge che, al di là della "vacuità" e della "leggerezza" attribuite alle composizioni dei ditirambografi sia dagli antichi che dai moderni – concetti il cui effettivo

<sup>13</sup> Cfr. *Schol. vet.* 1377b σώματι τε νέαν ἐρέπων REΓ : τινές ἐπέων. ἐπίτηδες ἀδιανοητεύεται θέλων διαβαλεῖν τὰ Κινησίου ποιήματα ὡς ἀδιανόητα. RVEΓM.

<sup>14</sup> Cfr. anche FIORENTINI 2009, p. 167 n. 19, in cui lo studioso comunque considera l'ipotesi che tali metafore fossero effettivamente adoperate dagli stessi "nuovi" ditirambografi.

<sup>15</sup> ZIMMERMANN 2012, pp. 201-202.

<sup>16</sup> COMOTTI 1989, p. 114.

significato, tuttavia, ci sfugge –, doveva essersi diffusa una reale tendenza a utilizzare immagini legate alle nuvole, ai venti, *etc.* nei testi delle ἀναβολαί.<sup>17</sup> Ciò vuol dire che, più che a un vago concetto di “inconsistenza” dei preludi, la critica di Aristofane potrebbe essere stata rivolta direttamente ai testi delle ἀναβολαί, in cui i poeti amavano sviluppare, con stile certamente ridondante, temi quali il volo celeste, la rotta dei venti, il gioco di luci e ombre, le nuvole, gli uccelli e via dicendo. Si osservino, infatti, i seguenti scolî relativi a *Pax* 827-831 (il cui testo è riportato a p. 196):

- vet **829.** ψυχὰς δὴ ἢ τρεῖς RΓ : διαβάλλει αὐτοὺς ὡς μετεώρους, ἐπεὶ περὶ τῶν νεφελῶν λέγουσι πολλά. RVΓ
- vet Tr **830b. α.** τὰ προοίμια τῶν διθυραμβοποιῶν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπάδοντά ἐστι καὶ οὐδὲν πρὸς τὸ πρᾶγμα δηλοῖ. τὸ δὲ τοιοῦτον μετεώρων ἀνδρῶν. RVΓ **β.** τὰ προοίμια αὐτῶν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπάδοντά ἐστι πρὸς τὸ πρᾶγμα ὅπερ μετεώρων ἐστὶν ἀνδρῶν. Lh
- vet Tr **831b. α.** συνεχῶς κωμωδοῦσι τοὺς διθυραμβοποιούς ὡς ἐκ τοῦ ἀέρος καὶ τῶν νεφελῶν σπῶντας τὰς λέξεις διὰ τὸ συνθέτους εἶναι παρ’ αὐτοῖς. VΓ **β.** συνεχῶς αὐτοὺς κωμωδοῦσιν ὡς ἀέρας καὶ νεφέλας καὶ τὰ ἐκ τούτων σύνθετα ποιοῦντας. VΓLh

In riferimento al resoconto di Trigeo di aver incontrato, nel cielo, le anime di alcuni ditirambografi che raccoglievano preludi “εὐδιαεριαυρινηχέτους” (*Pax* 831), gli scolî attestano che Aristofane sta qui prendendo in giro l’abitudine di tali compositori di comporre preludi (*Pax* 830) che non avevano a che fare con nulla di concreto, ma in cui vi era un largo impiego di termini, spesso composti, afferenti alla sfera del cielo.<sup>18</sup> Negli *Uccelli*, d’altronde, Cinesia canta di “immagini di uccelli”, forse metafora per le nuvole, “corridori dell’etere”, e ancora di venti, di una corsa nell’etere, e molti sono i composti costruiti con tali parole (cfr. vv. 1393<sup>b</sup>, 1394, 1396<sup>a</sup>); anche i vv. 1383-1385, 1387-1390, 1392, precedenti la monodia, presentano un gran numero di composti e immagini simili (ali, volo, cielo, nuvole, aria, neve, luci e ombre). Ancora nella *Pace*, Trigeo aggiunge che, sempre nel cielo, Ione di Chio è diventato una stella (vv. 835-837), proprio lui che anni prima aveva

<sup>17</sup> A differenza di precedente bibliografia, il contributo di Franklin ha messo in risalto l’uso di parole e tematiche afferenti a fenomeni meteorologici e celesti, combinando l’interesse dei ditirambografi per questi elementi e il loro stesso stile musicale e il legame con la sofistica: cfr. FRANKLIN 2017, pp. 169-177.

<sup>18</sup> Cfr. OLSON 1998, p. 232 «dithyrambic poets’ fondness for ethereal language ... and elaborate compounds»; SOMMERSTEIN 2005, p. 172 «dithyrambic poets had a reputation for nebulous grandiloquence».



composto un ditirambo dal titolo *La stella del mattino* (*Pax* 836); lo scolio ai vv. 835-837 della *Pace* (cfr. *PMG* 745) riporta l'inizio di tale canto:

vet Tr **835-837a.** Ἴων RVΓ ὁ Χῖος RΓ : Ἴων RLh διθυράμβων ποιητῆς καὶ τραγωδίας καὶ μελῶν. ἐποίησε δὲ ὧδῆν ἧς ἡ ἀρχή

ἄοϊον ἀεροφοίταν  
ἀστέρα μείναμεν, RVΓLh ἀελίου  
λευκῆ πτέρυγι πρόδρομον. RVΓ

κτλ.

Due cose, in questo esempio, sono particolarmente significative: 1) che tali versi provengano dall'inizio del canto, forse il preludio; 2) l'abbondanza di termini relativi al cielo, quali la stella, il vagare per l'aere, il sole, la corsa, una bianca ala.

Che le ἀναβολαί, almeno in un certo momento della storia del ditirambo, fossero divenute il luogo prediletto per lo sviluppo di temi celesti è confermato anche da *Nu.* 335-339. Dopo che Socrate ha spiegato come le nuvole siano nutrici, tra gli altri, anche dei ditirambografi, Strepziade ha finalmente chiaro perché costoro compongano cose come «“delle umide nuvole dai ritorti lampi il tempestoso assalto”, e “chiome di Tifone dalle cento teste”, e “soffio orrendo di procella”; e ancora: “aeree, umide e veloci”, e “adunchi uccelli nell'aere natanti”, e “piogge d'acqua di rugiadosa nuvole”» (trad. di G. Mastromarco). Nel testo greco di *Nu.* 335-339 si possono leggere i termini adoperati, molti dei quali sono composti, tipici dello stile ditirambico:

ταῦτ' ἄρ' ἐποίουν “ὕγραν νεφελαῖν στρεπταίγλαν δάϊον ὀρμάν”, 335  
“πλοκάμους θ' ἑκατογκεφάλα Τυφῶ”, “πρημαινούσας τε θυέλλας”,  
εἶτ' “ἀερίας διεραῖς γαμψοὺς οἰωνοὺς ἀερονηχεῖς”  
“ὄμβρους θ' ὑδάτων δροσερᾶν νεφελαῖν”. εἶτ' ἀντ' αὐτῶν κατέπινον  
κεστρᾶν τεμάχη μεγαλαῖν ἀγαθᾶν κρέα τ' ὀρνίθεια κιχηλαῖν.

Gli scolii testimoniano che, con questi versi, Aristofane sta imitando lo stile dei ditirambografi (*Schol. (vet.) Nu.* 335b μιμεῖται τοὺς διθυράμβους). In particolare, i commentatori antichi hanno riconosciuto nella parola στρεπταίγλαν del v. 335 un composto di Filosseno (fr. °26 Fongoni = *PMG* 830). Non è escluso, dunque, che anche i successivi esempi siano citazioni di vere composizioni ditirambiche note al pubblico Ateniese di allora, la cui conoscenza potrebbe essersi poi affievolita fino a scomparire oppure aver subito il naufragio nella tradizione dei commenti antichi, non pervenendo nel *corpus* degli *Scholía* a nostra disposizione.

La “leggerezza” imputata alle composizioni dei “nuovi” ditirambografi, in sintesi, sembra doversi intendere non tanto come un’allusione generica a contenuti poco seri veicolati da uno stile roboante, ma come una precisa critica all’abuso di temi concernenti il cielo, *topoi* particolarmente in voga, e certamente allo stile con cui venivano espressi, soprattutto grazie all’uso di composti, perifrasi, allitterazioni. Su ciò è molto chiaro il sopra citato *Schol. (vet.) Ar. Pax* 829 (αὐτοὺς διαβάλλει ὡς μετεώρους, ἐπεὶ περὶ τῶν νεφελῶν λέγουσι πολλά). Tornando al testo degli *Uccelli* e ai relativi scolî, un loro riesame condotto alla luce delle precedenti attestazioni e testimonianze sembra confermare questa tesi. Riguardo ai vv. 1383-1385 di Cinesia, lo *Schol. vet.* 1383a, dopo aver parafrasato il testo, spiega che in questo punto Aristofane prende in giro i ditirambografi per l’uso che essi fanno di epiteti come ἀεροδομήτοι e νιφοβόλοι, che al v. 1385 Cinesia adopera per definire le ἀναβολαί:<sup>19</sup>

vet *Schol. 1383a.* ὑπὸ σοῦ RE πτερωθεὶς REΓ βούλομαι R : βούλομαι, φησί, πτερωθῆναι ὑπὸ σοῦ, ἵνα διὰ τοῦ ἀέρος πετόμενος ἐξεύρω εἰς τὰ προοίμια λέξεις νιφοβόλους καὶ ἀεροδομήτους. παίζει δὲ πρὸς τὰ ποιήματα τῶν διθυραμβοποιῶν· ἔθος γὰρ αὐτοῖς τοιαῦτα ἐπίθετα λέγειν. RVEΓM

Sembra essere proprio l’uso frequente di epiteti e composti di tal sorta, che esprimano concetti “aerei”, a determinare la “leggerezza” e l’“insensatezza” dei preludi dei nuovi ditirambografi, come ancora attestano, ad es., i seguenti scolî:

vet Tr *Schol. 1392.* ἅπαντα γὰρ δέιμί σοι REΓ : ἅπαντα γὰρ σοὶ τὰ περὶ τοῦ ἀέρος διεξέρχομαι. πλείστη γὰρ αὐτῶν ἢ λέξις τοιαύτη, ὃ δὲ νοῦς ἐλάχιστος, ὡς ἡ παροιμία καὶ διθυράμβων νοῦν ἔχεις ἐλάττονα. RVEΓMLh

vet *Schol. 1395b.* τὸν ἄλλα δρόμον Γ : τὸν εἰς ἄλλα δρόμον. λείπει γὰρ ἢ εἰς. ἔνια δὲ τῆ συνθέσει ἀδιανόητα, ταῦτα δὲ οὐδὲ ταῖς λέξεσι συνετά. χλευάζει δὲ τοὺς διθυραμβοποιούς. RVEΓM

D’altra parte, già lo *Schol. (vet.Tr.) Pac.* 831b (cfr. p. 204) chiarisce bene che “raccolgere preludi dalle nuvole e dal cielo” è una metafora per dire che i termini composti usati dai ditirambografi sono formati da parole afferenti a quella precisa sfera lessicale. Alla luce di tutto ciò, appare evidente la maestria di Aristofane nel costruire questa breve scena. Il commediografo sceglie con cognizione di causa di far irrompere Cinesia, che tutti dovevano conoscere bene, nella città degli uccelli, e fa una parodia del personaggio sotto due aspetti: quello fisico e quello poetico. L’ingresso di un poeta claudicante

<sup>19</sup> Cfr. DUNBAR 1995, p. 669.

e malaticcio deve aver fatto ridere di per sé, ma altrettanta comicità deve aver sortito la parodia musicale, che Aristofane costruisce con grande raffinatezza. Con la seconda monodia, in particolare, ci viene consegnato un *exemplum* di ἀναβολή che, da quanto ricostruibile dalle fonti qui esaminate, pare perfettamente rispondente ai veri preludi dei “nuovi” ditirambografi, e dunque di Cinesia.

**1393<sup>a</sup>-1394 (c. 1-3).** La monodia si apre con tre versi in cui si alternano anapesti e giambi, ritmo pari e doppio. L’oscillazione ritmica rende vivace una perifrasi che vuole far riferimento, con i suoi numerosi aggettivi, a un unico concetto: gli uccelli. Questi ultimi, tuttavia, sono individuati in maniera indiretta, in quanto le loro “immagini” (εἰδῶλα) potrebbero essere le nuvole, come già in *Nu.* 337, dove le nuvole sono descritte come uccelli.<sup>20</sup> Interessante lo scolio a *Pax* 829 (cfr. p. 204), che testimonia come i ditirambografi amassero scrivere cose riguardo alle nuvole e per questo fossero derisi da Aristofane. La *lexis* ditirambica, il cui tratto più evidente è rappresentato dall’uso dei composti, è qui riprodotta sapientemente, e la ridondanza espressiva rispetto a un concetto molto semplice ne sottolinea comicamente la vanità: cfr. *Schol. (vet.Tr.) Ar. Av.* 1392, che cita il proverbio “hai meno senso dei ditirambi” (ἡ λέξις τοιαύτη, ὁ δὲ νοῦς ἐλάχιστος, ὡς ἡ παροιμία “καὶ διθυράμβων νοῦν ἔχεις ἐλάττονα”).

**1393<sup>b</sup> (c. 2). αἰθεροδρόμων:** cfr. ἀεροφοίταν e πρόδρομον nell’inizio del componimento di Ione di Chio citato dallo *Schol. Pac.* 835-837a (cfr. *PMG* 745; qui, p. 205).

**1394 (c. 3). οἰωνῶν ταναοδείρων:** l’identica espressione ricorre nella seconda monodia dell’*Upupa*, al v. 254. In entrambi i casi su τα- è prevista la protrazione della durata da breve a lunga, in funzione mimetica (“dal lungo collo”).<sup>21</sup> Cfr. anche *Nu.* 337, nella traduzione di Giuseppe Mastromarco “adunchi uccelli nell’aere natanti”.

**1395 (c. 4). ὄοπ:** con questa esclamazione *extra metrum* Pisetero intende probabilmente far smettere Cinesia di cantare (cfr. il più esplicito v. 1397). Questa è l’interpretazione fornita dallo *Schol.* 1395a, che testimonia come tale grido fosse il segnale per impartire ai rematori l’ordine di fermarsi: ὄοπ ΕΓ: παρακελεύεται αὐτῷ παύσασθαι τοῦ ἄδειν, ὡς οἱ ἐρέσσοντες. κέλευσμα γάρ ἐστι RVEΓMLh τὸ “ὦ ὄπ” RVΓ<sup>2</sup>MLh τῶν ἐρεσσόντων καταπαῦον τὴν κοπηλασίαν. RVEΓMLh. Lo stesso ordine è impartito da Caronte a un suo rematore nelle *Rane* (v. 180 ὦ ὄπ, παραβαλοῦ).

<sup>20</sup> Cfr. anche DUNBAR 1995, p. 670; MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 265 n. 292; GUIDORIZZI 1996, p. 240.

<sup>21</sup> Cfr. p. 175.

**1396<sup>a</sup>-1396<sup>c</sup>. (c. 5-7).** La parte centrale della monodia consta di 3 *cola* interamente giambici. Il c. 5, con la sua sequenza di 9 brevi, è definibile come  $2ia_{\wedge\wedge}$  e, con la vivacità che sembra interpretare, ben si adatta a veicolare l'allitterante verso τὸν ἄλα δρόμον ἀλάμενος. Il  $2ia_{\wedge\wedge}$  nella forma  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  è presente in due passi rispettivamente di Eschilo e di Euripide (A. *Eu.* 158; E. *Tr.* 311).<sup>22</sup>

**1396<sup>a</sup> (c. 5). τὸν ἄλα δρόμον:** il testo è riportato in vari modi dai manoscritti ed è stato oggetto anche di correzioni moderne. Se si accetta la lezione ἀλαδρόμον di RV, corretta da Brunck in ἀλάδρομον, avremmo a che fare con è un *hapax legomenon* tutto aristofaneo creato per imitare il linguaggio dei ditirambografi; per quanto ciò sia plausibile, gli *Scholia vetera* sembrano leggere chiaramente τὸν ἄλα δρόμον e fornirne anche un'interpretazione accurata:

vet. *Schol.* **1395b.** τὸν ἄλα δρόμον Γ: τὸν εἰς ἄλα δρόμον. λείπει γὰρ ἡ εἰς. ἔνια δὲ τῆ συνθέσει ἀδιανόητα, ταῦτα δὲ οὐδὲ ταῖς λέξεσι συνετά. χλευάζει δὲ τοὺς διθυραμβοποιούς. RVEΓM.

Viene rilevata, infatti, un'anomalia sintattica nella soppressione della preposizione εἰς di fronte a ἄλα. Dallo scolio sembra evincersi che tale scelta fosse una caratteristica della *lexis* ditirambica di cui Aristofane vuol fare parodia e di cui si sottolineerebbe l'incomprensibilità.

**1396<sup>b</sup>-1396<sup>c</sup> (c. 6-7).** Ancora in modo allitterante, l'espressione richiama alla memoria, oltre che il tema ditirambico del soffio del vento di *Nu.* 336, anche formule omeriche quali *Od.* I 98; V 46 ἄμα πνοιῆσ' ἀνέμοιο; II 148 μετὰ πνοιῆσ' ἀνέμοιο; *Il.* XII 207 πέτετο πνοιῆς ἀνέμοιο; XIII 367 μετὰ πνοιῆς ἀνέμοιο; XXIV 342 ἄμα πνοῖς ἀνέμοιο.

**1397 (c. 8).** Con un doppio senso relativo ai “soffi” dei venti, Pisetero dichiara guerra all'indesiderato ospite dicendo che sarà lui stesso a farlo smettere di “fiatare”. Gli scolî riportano che, a questo punto della scena, Pisetero colpisca Cinesia con le sue botte (cfr. *Schol. vet.Tr.* 1397).

**1398-1400 (c. 9-11).** Ignorando l'intervento di Pisetero, che cerca di farlo desistere dal canto, Cinesia continua la sua ἀναβολή. Il finale della monodia è costituito da tre *cola* questa volta interamente anapestici. Si tratta di tre dimetri, ciascuno di forma differente, ciascuno con soluzioni e contrazioni tipiche degli anapesti lirici. Dal punto di vista della *lexis*, sono da notare l'anafora di τὸτὲ all'*incipit* dei primi due versi e, nell'ultimo verso, le

<sup>22</sup> Si tratta di una forma “prosodiaca” del docmio, coincidente con lo schema del dimetro giambico brachicataletto, che qui si preferisce come interpretazione in virtù del contesto tutto giambico del passo. Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 237-238 e n. 23, 24.

assonanze in ἀλίμενον αἰθέρος αὔλακα (dove ἀλίμενον è un'ipallage, visto che tale aggettivo va riferito logicamente ad αἰθέρος piuttosto che ad αὔλακα).<sup>23</sup> La menzione esplicita di particolari venti potrebbe essere un altro elemento tipico delle ἀναβολαί dei nuovi ditirambografi, come testimonierebbe anche *Nu.* 336 con l'esempio di Tifone.

---

<sup>23</sup> Cfr. ZANETTO 1987, p. 292.

## Monodia del Sicofante

### *Introduzione*

L'uscita di Cinesia è seguita immediatamente dall'ingresso di un nuovo disturbatore, un sicofante. Il personaggio non ha nome, ma rappresenta una categoria particolarmente radicata ad Atene, quella dei delatori.

L'odio verso questa tipologia di individui ha un riflesso importante nella commedia antica, e sopravvive ancora nella commedia nuova.<sup>1</sup> In Aristofane sono attestati ampiamente sia il sostantivo *συκοφάντης*<sup>2</sup> che il relativo verbo *συκοφαντεῖν* (la prima volta nei *Banchettanti*, PCG III 2 F 228), e più volte il poeta si spinge oltre la semplice allusione, arrivando a portare in scena il sicofante come *persona dramatis*, rendendolo protagonista di alcuni episodi. È il caso degli *Acarnesi* (vv. 818-828), del *Pluto* (vv. 850-958) e, per l'appunto, degli *Uccelli* (vv. 1410-1469). Il personaggio del sicofante presenta alcune caratteristiche fisse in tutte le sue apparizioni comiche. Come riferisce Mario Regali all'interno della sua indagine sul profilo del sicofante in commedia, «la caricatura del delatore prevede i tratti negativi dell'ingerenza negli affari pubblici, della dissimulazione, della venalità, dell'aggressività verbale, che causano la necessaria espulsione dalla scena per mano dell'eroe comico trionfante».<sup>3</sup> Tra le varie peculiarità comportamentali del sicofante, si segnalano tre elementi degni di nota: 1) la sua irruzione violenta sulla scena; 2) l'"altisonanza" del suo linguaggio; 3) la sua cacciata in malo modo da parte dell'eroe comico secondo la legge del contrappasso. Questi tre punti caratterizzano anche l'episodio degli *Uccelli* che si apre con la monodia qui presentata, ma la loro ricorrenza anche negli *Acarnesi* e nel *Pluto* consente di ricostruire un profilo-tipo non solo del delatore ma anche delle scene che lo riguardano. In tal senso, anche il canto di ingresso del

---

<sup>1</sup> Cfr. [www.lessicodelcomico.unimi.it](http://www.lessicodelcomico.unimi.it) s.v. Sicofante, in particolare *Il Sicofante nella commedia*, curato da Mario Regali, che offre un'ampia panoramica delle attestazioni del nome e del personaggio del sicofante in commedia. Recenti studi dedicati alla figura del Sicofante in commedia sono inoltre PELLEGRINO 2010 e CACIAGLI – DE SANCTIS – GIOVANNELLI – REGALI 2016.

<sup>2</sup> Cfr., per es., *Ach.* 559, 725, 840; *Pax* 191, 653; *Pl.* 973.

<sup>3</sup> *Il Sicofante nella commedia*, su [www.lessicodelcomico.unimi.it](http://www.lessicodelcomico.unimi.it) s.v. Sicofante.

Sicofante<sup>4</sup> degli *Uccelli* va vista alla luce del *topos* comico-drammaturgico che concerne tale personaggio nella produzione aristofanea.<sup>5</sup>

1) il Sicofante interrompe bruscamente l'azione in atto sulla scena negli *Acarnesi* e negli *Uccelli*. Nella prima commedia, il Sicofante interrompe le trattative tra Diceopoli e il Megarese (vv. 818-820); nella seconda, impedisce a Pisetero di riprendere i sacrifici per Nubicuculia. La spregiudicata intromissione in di ciò che accade in scena sembrerebbe rappresentare, in generale, «l'ingerenza del sicofante nella vita dei cittadini».<sup>6</sup>

2) il linguaggio del Sicofante è normalmente basato sul lessico giudiziario, ma non mancano accenti poetici magniloquenti, specie al suo ingresso, come nel caso della sua monodia degli *Uccelli* e del tono patetico che accompagna il suo arrivo nel *Pluto* (vv. 850-853), dove ha spazio anche un'ardita metafora del *daimōn* che deve affrontare.<sup>7</sup>

3) la legge del contrappasso regola l'uscita – o, meglio, la cacciata – del Sicofante dalla scena. Negli *Acarnesi*, Diceopoli «imballa il Sicofante come un vaso da spedire via dalla polis»<sup>8</sup> (vv. 925-955) e lo vende al Tebano, così come l'odiato individuo era «uso a denunciare il traffico illegale di merci con l'estero, è a sua volta ridotto a merce e venduto allo straniero Tebano».<sup>9</sup> Nel *Pluto* (vv. 926-943), il Sicofante viene spogliato, così come egli “spogliava” dei loro beni le sue vittime ai processi. Negli *Uccelli*, il desiderio del delatore di ricevere ali per diventare veloce “come una trottola” (v. 1461) per sbrigare i propri malaffari è soddisfatto da Pisetero con violenti frustate, che lo fanno “girare vorticosamente” e sparire dalla scena.<sup>10</sup>

La scena del Sicofante degli *Uccelli* sembra rispondere, dunque, a una costruzione esemplare. Gli *Uccelli*, tuttavia, si distinguono per l'ingresso lirico dell'odiato seccatore: come altri personaggi che tentano di camuffarsi nel musicale e alato mondo dei volatili, il Sicofante fa il suo improvviso e frettoloso ingresso cantando alcuni versi che riecheggiano Alceo. Il suo cantare è definito da Pisetero un  $\mu\nu\nu\rho\rho\rho\zeta\epsilon\iota\nu$  (v. 1414 ὄδ' αὖ  $\mu\nu\nu\rho\rho\rho\zeta\omega\nu$  δεῦρό τις προσέρχεται); tale verbo è atteso in relazione a versi di uccelli in S. *OC* 671; Arist. *HA* 681b 31; Theoc. 13, 12; Mnesal. *AP* IX 70, mentre altrove è usato per lamentazioni (Hom. *Il.* V 889; *Od.* IV 719; A. Ag. 1165) o per indicare il “canticchiare” (Ar. *Th.* 100 in riferimento ad Agatone, che si è

<sup>4</sup> Di qui in poi il personaggio verrà indicato sempre con la lettera iniziale maiuscola, dal momento che questo carattere incarna un'identità-tipo all'interno di questa e altre commedie.

<sup>5</sup> Cfr. anche LABARBE 1996, pp. 156-160.

<sup>6</sup> CACIAGLI – DE SANCTIS – GIOVANNELLI – REGALI 2016, p. 57.

<sup>7</sup> Cfr. CACIAGLI – DE SANCTIS – GIOVANNELLI – REGALI 2016, p. 58.

<sup>8</sup> M. Regali, *ibid.*

<sup>9</sup> M. Regali, *ibid.*

<sup>10</sup> Cfr. CACIAGLI – DE SANCTIS – GIOVANNELLI – REGALI 2016, p. 60 sgg.

spesso immaginato cantare in falsetto; V. 219; *Ec.* 880). Il suo intervento lirico si esaurisce molto presto: il Sicofante va dritto al sodo e, con modi arroganti, in trimetri giambici recitati pretende da Pisetero le ali per poter affinare la sua “arte”.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

- 1410 ὄρνιθες τίνες οἶδε  
 1411 οὐδὲν ἔχοντες πτεροποίκιλοι,  
 1412 <sup>3</sup> τανυσίπτερε ποικίλα χελιδοῖ;  
 1413 ΠΕ. τουτὶ τὸ κακὸν οὐ φαῦλον ἐξεγρήγορεν.  
 1414 ὄδ' αὖ μινυρίζων δεῦρό τις προσέρχεται.  
 1415 ΣΥ. <sup>6</sup>τανυσίπτερε ποικίλα μάλ' αὔθις.

[RVAMUΓEVp2HCVv17LBFAlD] **1410-1411** coniung. U **1412** spatium inter τανυσίπτερε et ποικίλα ponit A

**1410** p.n. συκοφάντες HFAlD, Brunck : πένης συκοφάντης vel συκοφάντης πένης cett., om. Vp2 ut vid. τίνες codd. : τινες Dindorf οἶδ' Dindorf : οἶδε (οἶ- RV) plerique codd. οἶ δὲ F **1413** φαῦλον plerique codd.: φαύλως R

- 1410 “Che uccelli sono questi”,  
 che non hanno niente, dall’ala variopinta,  
 o rondine dalle lunghe ali variopinte?

PI. Questa seccatura non è cosa da poco.  
 Eccone un altro che arriva qui cinguettando.

- 1415 SI. “dalle lunghe ali variopinte”, di nuovo.

- 1410 ---υυυ || <sup>H</sup> pher  
 1411 -υυ-υυ-υυ- 3cho ^ ^  
 1412 <sup>3</sup> υυ-υυ-υυ-υυ- || phal  
 1413-1414 (c. 4-5) : 3ia  
 1415 <sup>6</sup> υυ-υυ-υυ-υυ-υυ || phal



*Colometria*

Per questo canto non ci sono pervenuti scolfi metrici, ma i manoscritti che tramandano la commedia sono tutti concordi tra loro nella colometria dei versi di nostro interesse.

Su R i quattro *cola* che formano la monodia sono ἐν εισθέσει. Lasciando uno spazio nell'unione dei primi due *cola*, di fatto non forniscono colometria alternativa Vp2HC, mentre per U, che accorpa gli stessi *cola* senza segni divisori, bisogna considerare che è un codice che molto frequentemente unisce versi brevi per questioni di risparmio di spazio, non metriche, spesso facendo anche confusione tra *incipit* ed *explicit*; similmente si spiega lo spazio lasciato da A, che mostra di non seguire una *ratio* metrica nella disposizione dei versi.

La colometria dei codici rivela una struttura in metri eolici: un ferecrateo iniziale, un trimetro coriambico brachicataletto, un faleceo; quest'ultimo si ripete al v. 1415 (c. 6), con una piccola *variatio* nell'ultima parte.

Lo *Schol.* 1410b informa che i versi del Sicofante alludono, *in primis*, a un componimento di Alceo (fr. 345 Voigt), ma anche a uno di Simonide (*PMG* 567), e di entrambi viene citato il frammento di riferimento:

vet Tr **Schol. 1410b.** τινὲς παρὰ τὰ Ἀλκαίου  
 ὄρνιθες τίνες οἶδε ἸΩκεανῶ γᾶς ἀπὸ περάτων  
 ἦνθον πανέλοπες ποικιλόδειροι ταυσίπτεροι. RVEΓMLh  
 καὶ παρὰ τὰ Σιμωνίδου  
 ἄγγελε κλυτὰ  
 ἔαρος ἀδυόδμου  
 κυανέα χελιδοῖ. RVEΓLh

L'*incipit* della monodia (v. 1410, c. 1) è una citazione letterale della prima parte del testo di Alceo citato, mentre il resto ne è un riecheggiamento: il primo aggettivo πτεροποίκιοι (v. 1411, c. 2) richiama il composto ποικιλόδειροι, mentre il secondo, ταυσίπτερε (vv. 1412, 1415, c. 3 e 6), ricalca ταυσίπτεροι di Alceo. L'apostrofe alla rondine nella forma χελιδοῖ (v. 1412, c. 3) è una ripresa di Simonide, stando a quanto riportato dallo scolio.

Sulla base del frammento alcaico, tramandato – è opportuno tenerlo presente – solo da questo scolio agli *Uccelli* e da quello al v. 162 delle *Tesmofoiazuse*, si è intervenuti spesso sulla colometria del passo aristofaneo, nonostante i codici siano tutti concordi e mostrino una disposizione dal senso

metrico compiuto.<sup>11</sup> La tendenza generale è quella di unire i *c.* 1 e 2 della monodia,<sup>12</sup> elidendo οἶδε: in tal modo si ottiene un asclepiadeo maggiore, metro in cui sembrerebbe composto il testo alcaico.<sup>13</sup> Bisogna osservare, tuttavia, che la forma integra οἶδε è presente in tutti i testimoni di Aristofane e in tutti i codici che tramandano gli scolî con il testo di Alceo. Se è vero che per il testo di Alceo si potrebbe pensare a una sinalefe tra οἶδε e Ὠκεανῶ, se appartenenti a un unico *colon*, è altresì vero che in Aristofane οἶδε in *explicit* del *c.* 1 produce uno iato che isola la citazione significativamente anche dal punto di vista ritmico. Dopo aver citato l'*incipit* del fr. 345 Voigt, il Sicofante canta infatti la «punta comica»<sup>14</sup> οὐδὲν ἔχοντες, che dà l'avvio a un nuovo verso sia dal punto di vista metrico (coriambi), che da quello lessicale, visto che la citazione si arresta per dar via a un semplice riecheggiamento. Lo iato, dunque, sembra funzionale alla struttura della monodia e la forma piena οἶδε trova motivo di essere conservata. Così come si presentano sui manoscritti, dunque, i quattro *cola* della monodia del Sicofante appaiono combinati con coerenza, in quanto il ferecrateo (*c.* 1) e il faleceo (*c.* 3 e 6) sono, secondo la teoria metrica antica, metri eolici derivanti dall'antispasto: il ferecrateo è un dimetro antispastico catalettico, il faleceo un trimetro catalettico (cfr. Heph. p. 32, 9-12 e pp. 32-33, 21-25 Consbruch). L'antispasto, a sua volta, è ritmicamente affine al coriambo (*c.* 2).

### *Analisi del canto*

Con terminologia antica, l'intervento lirico del Sicofante è definibile come ἀπολελυμένον. L'intera scena del Sicofante occupa i vv. 1410-1469 della commedia, ma la parte lirica è confinata ai vv. 1410-1412 e al v. 1415, del solo Sicofante. Tutto il resto si svolge in trimetri giambici recitati da Pisetero e dallo stesso Sicofante, che dialogano tra loro. I vv. 1413-1414 hanno la sembianza di un *a parte* di Pisetero, per cui la ripresa lirica del Sicofante al v. 1415 non pare essere una "risposta", ma una sorta di richiamo all'attenzione. Anche in questo caso, dunque, è difficile parlare di un vero

<sup>11</sup> La stessa colometria degli altri codici – e qui accolta – mostra anche il frammento palinsesto F, edito da Keil (1891) e Holwerda (1962), ai quali faccio qui riferimento in mancanza di un esame autoptico sul codice o su una sua riproduzione.

<sup>12</sup> Così SOMMERSTEIN 1987, p. 162; ZIMMERMANN 1987, p. 56 (*ascl ma / cyren / cyren*); PRATO 1962, p. 201 e ZANETTO 1987, pp. 146, 331 (*ascl ma / phal / phal*); DUNBAR 1995, p. 82; PARKER 1997, pp. 344-345 (*ascl ma / enopl? / enopl?*); MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 266; WILSON 2007a, p. 412.

<sup>13</sup> Heph. p. 34 Consbruch testimonia che in asclepiadei maggiori erano composti anche πολλά δὲ καὶ Ἀλκαίου ἄσματα, oltre all'intero terzo libro di Saffo (l'asclepiadeo maggiore era chiamato dagli antichi "saffico di sedici sillabe").

<sup>14</sup> ZANETTO 1987, p. 294.

amebeo lirico-epirrematico, dato che la monodia si situa proprio all'inizio della scena e si pone come qualcosa di indipendente dal dialogo in sé.

**1410 (c. 1).** Il ferecrateo è un metro utilizzato spesso con funzione clausolare; in apertura di carne o di strofa è raro ma comunque attestato (già in Saffo, ma anche in Pindaro ed Euripide<sup>15</sup>). L'attacco di un ἀπολελυμένον monodico con un ferecrateo non rappresenta, dunque, una circostanza tale da destar sospetti, considerato che il canto si rifà volutamente alla lirica del passato e che, soprattutto, si tratta di una citazione. Il Sicofante irrompe nel tentativo di ottenere da Pisetero delle ali per poter svolgere più rapidamente la sua immorale attività di delatore. Al suo ingresso, egli vede gli uccelli del coro e chiede alla rondine chi siano i suoi compagni, interessato, forse, a farne ulteriori vittime: questa l'interpretazione tramandata dallo *Schol. vet.Tr.* 1410a (... ἐκ πρώτων λόγων συκοφαντεῖ τοὺς ὄρνιθας).

**1411 (c. 2).** I coriambi sottolineano il passaggio dalla citazione letterale di Alceo a un semplice riecheggiamento non privo di una punta comica; quest'ultima si situa, non a caso, all'inizio del verso: lo stacco è sia metrico che semantico. Proprio perché l'allusione comica è molto breve e lo "stile" alcaico/simonideo è presto recuperato, il passaggio non è brusco: il coriambo segna il confine della citazione ma è comunque un metro ritmicamente affine all'antispasto, da cui deriva il ferecrateo che precede e il faleceo che segue. È interessante notare, inoltre, come nel fr. 141 di Saffo, che si apre proprio con un ferecrateo,<sup>16</sup> ai vv. 3 e 6 vi sia la responsione *pher ~ aristoph* (= *2cho*<sub>Λ</sub>). La brachicatalessi del dimetro coriambico contribuisce a isolare il verso successivo, con cui il Sicofante si rivolge alla rondine, e che verrà ripetuto una seconda volta poco dopo (v. 1415) **οὐδὲν ἔχοντες**: non è ancora del tutto chiaro a chi realmente si riferisca il Sicofante con tale espressione. Il plurale suggerirebbe che siano gli uccelli a "non avere niente", ma il senso è poco chiaro: forse il Sicofante spera di privare gli uccelli di beni preziosi e resta deluso nel vedere che quelli, in verità, non posseggono denaro e non sono fonte di guadagno per lui? A sostenere quest'interpretazione è, ad es., Zanetto nella sua edizione alla commedia,<sup>17</sup> mentre la Dunbar non si preclude la possibilità che il Sicofante stia implicitamente riferendosi a se stesso, concludendo che forse solo la gestualità avrebbe reso chiaro di chi stesse parlando.<sup>18</sup> Lo stesso *Schol. vet.Tr.* 1410a contiene un'interpretazione

<sup>15</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 158, dove sono citati i seguenti esempi: *Pi. P.* 10, 1; *Pae.* 15, fr. 52p; *E. Alc.* 962; *Hec.* 444; *Ba.* 402-403; *Sapph.* fr. 111 e fr. 141 Voigt (qui in forma acefala).

<sup>16</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 158-159.

<sup>17</sup> Cfr. ZANETTO 1987, p. 294; cfr. anche MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 267 n. 296.

<sup>18</sup> Cfr. DUNBAR 1995, pp. 675-676.

ambigua del passo, cercando la ragione del suo συκοφαντεῖν (che resta poco chiara: la differenza di natura tra lui e gli uccelli, o l'aspetto di Pisetero), ma non fornisce traccia di dubbi riguardo alla povertà del Sicofante, che canta riferendosi alla propria miseria (συκοφάντης τις πενόμενος καὶ εἰς τὴν ἑαυτοῦ πενίαν ᾄδων, ἐπειδὴ μηδὲν εἶχεν).<sup>19</sup> Lo *Schol. vet. Tr.* 1415, inoltre, commenta che la ripetizione al v. 1415 di ποικίλα, già usato al v. 1412, intenda sottolineare il fatto che il suo mantello sia “variopinto” in quanto logoro, rattoppato; difatti al v. 1416 lo stesso Pisetero, ancora ignaro dell'identità del nuovo disturbatore, insinua che questi stia cantando in maniera allusiva proprio in riferimento al suo mantello, che probabilmente intende cambiare con uno nuovo (*Schol. vet.* 1416. ἐς θοιμάτιον] ἤγουν χάριν τοῦ ἱματίου).<sup>20</sup> In linea con tale interpretazione, i codici che tramandano la commedia presentano quasi tutti la *nota personae* del “povero Sicofante”. **πτεροποίκιλοι:** il composto intende probabilmente riecheggiare l'aggettivo ποικιλόδειροι del fr. 345 di Alceo. Lo stesso composto è utilizzato dall'Urupa, nella sua seconda monodia, in riferimento al francolino (v. 248 ὄρνις πτεροποίκιλος).

**1412 (c. 3), 1415 (c. 6).** La monodia, di per sé, sembrerebbe concludersi con il v. 1412 (c. 3), metricamente un faleceo. Tuttavia, dopo un trimetri giambici recitati da Pisetero come un *a parte*, il Sicofante ripete il verso con una piccola variante finale, ma metricamente equipollente (di nuovo un faleceo). Come già il ferecrateo (c. 1), anche il faleceo (c. 3, 6) deriva dall'antispasto, essendone un trimetro catalettico (analizzabile anche come *glyc ia<sub>λ</sub> o ba*). La base pirrichia è giustificata appunto dalla derivazione dall'antispasto: Efestione (p. 31, 15-20 Consbruch) afferma che questo ammette nel primo piede tutte e quattro le possibilità schematiche di un bisillabo (—, —, —, —). Al v. 1416 Pisetero interpreta il motivetto del Sicofante come uno σκόλιον: l'informazione è particolarmente significativa se si considera che il faleceo è attestato per molti canti conviviali attici (es. *PMG* 884-890, 893-896): la forma e il contenuto della monodia del Sicofante, dunque, sono coerenti tra loro e con l'idea che ne riceve, all'ascolto, Pisetero. Il Sicofante continua a cantare in stile alto, insistendo sul concetto di policromia del piumaggio degli uccelli alludendo probabilmente, come si è detto, anche al suo mantello fatto di pezze di diversi colori (cfr. *Schol. Tr.* 1412a. ποικίλα χελιδοῖ] διὰ τὴν ἐκ διαφόρων τμημάτων σύνθεσιν τοῦ ἱματίου αὐτῆς· οὕτω

<sup>19</sup> Qui il testo completo dello *Schol. vet. Tr.* 1410a: ὄρνιθες τίνες οἶδε REG : συκοφάντης τις πενόμενος καὶ εἰς τὴν ἑαυτοῦ πενίαν ᾄδων, ἐπειδὴ μηδὲν εἶχεν, ἐκ πρώτων λόγων συκοφαντεῖ τοὺς ὄρνιθας RVEΓMLh ὡς ἐναντίως ἐχόντων τὸ σχῆμα τῆς φύσεως τῶν ὀρνέων. εἴη δ' ἂν εἰς τὸ σχῆμα τοῦ πρεσβυτέρου ἀφορῶν. RVEΓM.

<sup>20</sup> Cfr., nella stessa commedia, la scena del Poeta.

γὰρ ἐσκεύαστο). Dal momento che nella composizione del Coro sembra non risultare alcuna rondine (cfr. l'ingresso degli uccelli ai vv. 268-305/6), secondo la Dunbar con il vocativo χελιδοῖ il Sicofante potrebbe voler indicare più generalmente il Coro o il Corifeo, con un nome qualsiasi di uccello, o addirittura Pisetero, che indossa un vestito da uccello nero (al v. 806, essendo entrato con indosso un vestito da uccello, Pisetero viene paragonato a un merlo): circostanza, questa, che in tal caso avrebbe un interesse comico non da poco, dato che la rondine viene indicata come variopinta.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> DUNBAR 1995, p. 676.

## *LYSISTRATA*

### *Codices*

|          |                            |
|----------|----------------------------|
| R        | Ravennas 429               |
| Vp2      | Vaticanus Palatinus gr. 67 |
| H        | Hauniensis 1980            |
| B        | Parisinus Regius gr. 2715  |
| <i>p</i> | consensus codicum Vp2H     |

*Nota sulla tradizione manoscritta.* Ai fini di questo studio non sono presi in considerazione gli apografi diretti di R, di Vp2 e di B, cioè rispettivamente i codici Mu2 (Monacensis 492), C (Parisinus Regius gr. 2717) e Δ (Laurentianus Plut. XXXI 16). Vp2, H e C formano la famiglia *p*, probabilmente discendente, insieme al più autonomo B, dal codice Γ (Leidensis Vossianus gr. F. 52), mutilo nella parte contenente le monodie che qui interessano (si arresta al v. 1034). Tuttavia, a causa di alcune divergenze testuali all'interno di *p* e soprattutto B, si suppone che sia stata utilizzata anche una seconda fonte oltre a Γ.<sup>1</sup> Insieme alle *Tesmofoiazuse*, la *Lisistrata* è presente nella stampa supplementare dell'*editio Iuntina* (1516), mirata a completare la pubblicazione delle undici commedie aristofanee con le due mancanti nell'*Aldina* (1498) e nella prima *Iuntina* (1515). La seconda *Iuntina* è basata sul Ravennate<sup>2</sup> e pertanto non è utilizzata ai fini di questo lavoro.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. HENDERSON 1987, pp. LIV-LV; SOMMERSTEIN 1990, p. 8; PERUSINO 2016, p. 14.

<sup>2</sup> Cfr. VON VELSEN 1871, p. 4.

<sup>3</sup> Brevi sezioni della *Lisistrata* sono tramandate anche da alcuni papiri, che non contengono, però, né la prima né la seconda monodia dello Spartano: *PColon.* 14 (vv. 145-153, 182-199, om. 189-196); *PAnt.* 75 e 211 (vv. 307-313, 318-320, 342-346, 353-362); *PBodl. Gr. class. e 87 (P)* (vv. 433-447, 469-484).

## *Lys. 1247-1272*

### **Prima monodia dello Spartano**

#### *Introduzione*

Il finale della *Lisistrata* è caratterizzato da una vivace scena di massa: conclusa la pace sull'Acropoli, Ateniesi e Spartani festeggiano la rinnovata amicizia con un banchetto comune, da cui escono eseguendo, a turno, danze e canti.

Per la compagine ateniese si individuano il Coro<sup>1</sup> (v. 1189 sgg.) e almeno due attori (v. 1216 Primo Ateniese; v. 1221 Secondo Ateniese); per il gruppo spartano ci sono un auleta (v. 1242), un cantore (v. 1242 sgg.) e vari partecipanti al κῶμος (v. 1246); non è sicuro che sia ancora presente Lisistrata.<sup>2</sup>

Dal banchetto escono per primi due Ateniesi che, facendosi largo tra uomini che ostacolano il passaggio (vv. 1216-1240), commentano il

---

<sup>1</sup> Il Coro è ormai riunito. Al v. 1042 il Coro di Vecchi fornisce un'indicazione ben precisa: ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα “ma adesso formiamo un solo coro e tutti insieme diamo inizio al canto”. Cfr. anche quanto riferito nella I *hypothesis*, ll. 26-27: οἱ μὲν <οὖν> γέροντες εἰς ταῦτόν ταῖς γυναιξίν ἀποκαταστάντες ἕνα χορὸν ἐκ τῆς διχορίας συστέλλουσι.

<sup>2</sup> La tradizione manoscritta assegna a Lisistrata i vv. 1273-1278. Contro questa attribuzione c'è il fatto che prima, ai vv. 1182-1187, Lisistrata ha stabilito le trattative di pace tra Ateniesi e Spartani, con il loro beneplacito, e ha istruito le due compagini sulla procedura di purificazione e sui giuramenti da siglare sull'Acropoli, rituale a seguito del quale ciascun uomo riprenderà la propria moglie. Per tale motivo si ritiene che il ruolo di Lisistrata e la sua effettiva presenza in scena si esauriscano a questo punto della commedia. Difatti, ai vv. 1274-1275 chi parla dice ἀπάγεσθε ταύτας, ὧ Λάκωνες, τασδεδι / ὑμεῖς “[Orsù, visto che tutto è andato bene,] voi Spartani riportatevi via le vostre donne, e voi le vostre”, per cui sembra proprio che si stiano attuando le ultime disposizioni di Lisistrata quando ormai la sua presenza non è più necessaria. Con molta probabilità, dunque, nel finale della commedia Lisistrata è assente; a parlare sarà un personaggio maschile Ateniese che «si è assunto gradualmente il compito di fare gli ultimi onori di casa sulla scena, di brillare per cortesia nei riguardi degli Spartani», uno «che abbia già espresso un giudizio e un compiacimento sulla cerimonia retroscenica del banchetto e della tregua (“tutto il resto”), su quella cerimonia sull'Acropoli che ha avuto per protagonisti gli uomini, e non le donne ospitanti» (RUSSO 1992, p. 266). Riguardo al pronome ὑμεῖς del v. 1275, inoltre, Sommerstein mi fa notare (*per litteram*) che «this 2nd person pronoun suggests strongly that the speaker is not one of those who are being reunited with their wives, and is, moreover, above and outside the opposition between Athenians and Spartans». Tra i moderni, Sommerstein (1990, pp. 148-149) e Wilson (2007b, p. 63) sulla scorta di R assegnano a Lisistrata sia i sei trimetri giambici (vv. 1273-1278) sia il canto successivo (vv. 1279-1294), ad eccezione degli ultimi quattro versi (vv. 1291-1294), da loro assegnati al Coro. Sulla distribuzione delle battute nel finale della *Lisistrata* cfr. THIERY 1995.

divertimento appena vissuto con la compagnia spartana (vv. 1225-1227). Il Coro, che ha da poco concluso un canto (vv. 1189-1215), staziona ancora nell'orchestra, pronto a cantare di nuovo ai vv. 1279-1294. Man mano compaiono alcune persone provenienti festosamente dal banchetto (v. 1241 ὡς ἤδη γε χωροῦσ' ἔνδοθεν) e lo Spartano che presto canterà le uniche due monodie della commedia.

La prima monodia apre una serie di canti che costituiscono il finale della commedia. A questo *a solo* seguono, infatti, un intervento corale<sup>3</sup> ateniese (vv. 1273-1295) e una seconda monodia spartana, che chiude la commedia (vv. 1296-1321<sup>b</sup>).<sup>4</sup> Aristofane caratterizza il canto dello Spartano sia sul piano linguistico che su quello musicale-coreutico: il dialetto utilizzato è quello laconico,<sup>5</sup> che i manoscritti tendono ad atticizzare in più punti; lo strumento accompagnatore è una sorta di *aulos* laconico; la danza cui si dà vita è una διποδία laconica.

#### *Accompagnamento musicale e danza*

Questa monodia è un preziosa testimonianza, per quanto problematica, di come anticamente il canto fosse solo una parte di una *performance* completa di musica e danza. Sembra opportuno, dunque, indagare anche questi altri due aspetti, sulla base delle informazioni fornite da Aristofane e da altre fonti, per provare a ricostruire il contesto della monodia. Lo Spartano presenta il suo primo intervento lirico rivolgendosi al musicista in questi termini (vv. 1242-1244):

ὦ πολυχαρεῖδα, λαβὲ τὰ φυάτήρια,  
ἴν' ἐγὼν διποδιάξω τε καεῖώ καλὸν  
ἐς τὸς Ἀσαναίως τε χάμ' ἄεισμ' ἀμᾶ.

Carissimo, prendi gli strumenti a fiato,  
perché io ballerò la dipodia e canterò una bella  
canzone, per gli Ateniesi e insieme per noi!

Il canto che si prepara a eseguire è accompagnato dal suono di quella che si è generalmente immaginata una specie di zampogna, benché le fonti a riguardo

<sup>3</sup> Sul corale dei vv. 1279-1294 cfr. PERUSINO 2007.

<sup>4</sup> La questione del finale della *Lisistrata* verrà discussa nel capitolo relativo alla seconda monodia dello Spartano.

<sup>5</sup> Cfr. anche *Schol.* 1247a ἄρχεται τῇ ἰδίᾳ διαλέκτῳ ὁ Λάκων. Per una puntuale analisi linguistica del dialetto dorico in cui sono composte questa monodia e quella dei vv. 1296-1321<sup>b</sup> cfr. COLVIN 1999, pp. 260-263.



scarseggino e non permettano una precisa identificazione.<sup>6</sup> Il termine φυάτήρια si trova soltanto in questo passo aristofaneo, ma la radice φυ- consente di dedurre che si tratti di uno strumento a fiato, assimilato dallo *Schol. ad loc.* agli auli.<sup>7</sup> Il parallelo attico è φυσητήρα, che in senso musicale è attestato solo in Hdt. IV 2, 1, dove si riferisce che le φυσητήραι degli Sciti erano formate da canne d'osso ed erano simili all'aulo. Nel senso di “mantici” per attizzare il fuoco è attestato nel lessico di Esichio (Hsch. ζ 249, 2) e nella *Suda* ζ 151 (ζώπυρα· φυσητήρας ASvgn ζωτικὰς ὄθεν οἱ χαλκευτοὶ τὸ πῦρ ἐκφυσῶσι).

Il fatto che lo strumento usato non sia indicato nel testo aristofaneo con il più comune termine ἀλλός, ma con τὰ φυάτήρια prima (dallo Spartano, v. 1242) e τὰς φυσαλλίδας<sup>8</sup> poi (dall'Ateniense, v. 1245), induce a pensare che si tratti di uno strumento a fiato tipico dell'area laconica; l'uso del plurale potrebbe suggerire una struttura a due canne, ma nulla autorizza a riconoscervi una zampogna. Come ha notato West, la zampogna è uno strumento di cui non si serbano tracce anteriori al II sec. a.C. e comunque molto raro in Grecia.<sup>9</sup> Lo studioso ha fatto presente, inoltre, che la presunta attestazione di una zampogna nella *Lisistrata* è di per sé problematica, perché se anche *physallis* indicasse l'otre, resterebbe inspiegata la forma plurale.<sup>10</sup>

Al canto si accompagna la danza. Ai vv. 1245-1246 l'Ateniense esprime la propria approvazione alla *performance* che sta per iniziare, esclamando:

|  |      |
|--|------|
| λαβὲ δῆτα τὰς φυσαλλίδας πρὸς τῶν θεῶν·        | 1245 |
| ὥς ἤδομαι γ' ὑμᾶς ὀρῶν ὀρχουμένους.            |      |
| Sì, per gli dèi, prendi gli strumenti a fiato: | 1245 |
| quanto mi piace vedervi danzare!               |      |

---

<sup>6</sup> Cfr. WEST 1992, p. 109 e n. 121. A parere di West, il termine utilizzato dall'Ateniense rimanderebbe a uno strumento a insufflazione e φυάλλις in particolare denoterebbe l'otre (cfr. WEST 1992, p. 109). Cfr. anche SOMMERSTEIN 1990, p. 220: «1242 the puffers: a literal rendering of the Laconian *phūhāthēria* (= Attic *phūsētēria*). The Athenian (1245) calls them not *auloi*, the normal word for a wind instrument, but *phūsallides*, a word which seems capable of denoting various kinds of thin-skinned objects that can be filled with air (Luc. *Contempl.* 19 uses it to mean “bubbles”; cf. *phūsalos* “puffer-tood”); it is thus likely that the instrument is some form of bagpipe».

<sup>7</sup> *Schol.* 1242c: φυσητήρια Neap: τοὺς ἀλλοὺς· RNeap ἀπὸ τοῦ φυσᾶν R. Michaelides, nella sua “enciclopedia” relativa alla musica greca antica, si mantiene fedele allo scolio, definendo *physallis* «a kind of aulos» (MICHAELIDES 1978, p. 257).

<sup>8</sup> Anche questo è attestato in senso musicale solo in questo passo di Aristofane.

<sup>9</sup> Maggiormente presente, invece, in zone come l'Egitto, India o l'Asia: cfr. WEST 1992, p. 107.

<sup>10</sup> Cfr. WEST 1992, p. 109. Inoltre si tenga a mente che pare esserci un solo strumentista spartano in scena.

Benché al v. 1243 il verbo διποδιάζω sia coniugato al singolare dallo Spartano, il plurale utilizzato ora dall’Ateniese (v. 1247 ὑμᾶς ... ὀρχουμένους) presuppone che a danzare siano più persone, plausibilmente un gruppo di Spartani usciti dal banchetto. Henderson ritiene che ὑμᾶς sia «generic, since there is only a single performer here»;<sup>11</sup> assolutamente nulla, in realtà, esclude la possibilità di danzatori muti in questo affollato e allegro finale della commedia, e non è necessario alterare il significato del testo.<sup>12</sup>

Si continua a discutere su che cosa fosse una διποδία. Talvolta il termine è stato tradotto con “passo doppio”,<sup>13</sup> ma sembra più opportuno evitare di attribuire un nome moderno a una danza antica di cui sappiamo poco o nulla. Qualcuno ha immaginato una danza di coppia, che avrebbe in qualche modo anticipato quella che sembra iniziare *dopo* la monodia, con il corale degli Ateniesi (vv. 1279-1294).<sup>14</sup> Tale corale è preceduto, per l’appunto, dall’invito a formare le coppie, benché non è detto che si tratti di una vera danza “a due” (vv. 1275-1277):

|  |      |
|--|------|
| [...] ἀνὴρ δὲ παρὰ γυναῖκα καὶ γυνή                      | 1275 |
| στήτω παρ’ ἄνδρα, κᾶτ’ ἐπ’ ἀγαθαῖς ξυμφοραῖς             |      |
| ὀρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβώμεθα                           |      |
| L’uomo stia accanto alla donna e la donna                | 1275 |
| stia accanto all’uomo, e a celebrazione dei lieti eventi |      |
| danziamo in onore degli dei.                             |      |

L’organico e le modalità di svolgimento della διποδία non sono ricostruibili con esattezza. Tutto ciò che emerge dal testo di Aristofane è che tale danza era tipica di Sparta (o del suo territorio), che era adatta ad animare occasioni di festa e che, evidentemente, era allegra ma dignitosa, confacente alla celebrazione della memoria storica.

Ciò concorda con la testimonianza di Eustazio, che della dipodia rileva il carattere nobile: cfr. Eust. *ad Il.* 772, 5, II p. 789, 22 van der Valk Λακωνική τις ἦν εὐγενής ὀρχησις διποδία λεγομένη. Non sembra che ci si sia mai soffermati, però, su ciò che immediatamente segue a questo passo:

<sup>11</sup> HENDERSON 1987, p. 210.

<sup>12</sup> Cfr. anche PERUSINO 2016, p. 75, dello stesso parere.

<sup>13</sup> Ad es. in MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 427; MARZULLO 2012, p. 789. Altre traduzioni sono elencate in LAWLER 1945, p. 67.

<sup>14</sup> Cfr. LAWLER 1945, p. 67: «If the portion of the ode after Lysistrata’s speech is still part of the διποδία, then it is that not too common type of dance, the ἀναμίξις, in which both men and women dance, together». Cfr. anche HENDERSON 1987, p. 213, in riferimento alla seconda monodia.

Λακωνική τις ἦν εὐγενής ὄρχησις διποδία λεγομένη· καὶ ὅτι, ὡς περ ἐν τοῖς δρομεῦσιν, οὕτω καὶ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ γραμμαὶ τινες ἐγίνοντο, ἵν' ὁ χορὸς ἴσθηται κατὰ στίχον.

C'era una danza nobile laconica chiamata “dipodia”; e che,<sup>15</sup> come tra i corridori, così anche nell'orchestra c'erano delle linee segnate, dove il coro stava per righe.

Non è ben chiaro se qui Eustazio, nel parlare dell'orchestra e del coro in formazione κατὰ στίχον, stia ancora riferendosi alla dipodia, oppure se stia in generale parlando dell'esecuzione delle varie danze a cui ha accennato poco prima, o se si tratti di un'informazione “a sé stante”, derivante da una sorta di “accatastamento” di notizie desunte dalle sue fonti. Nel primo caso, la testimonianza di Eustazio escluderebbe, per il passo della *Lisistrata*, che a danzare fosse il solo cantore Spartano e anche che, in alternativa, si trattasse di una danza eseguita a coppie.

L'esame di altre fonti antiche conferma la mancanza di informazioni particolarmente perspicue sulla διποδία. Lo *Schol.* 1243 recita:

ἵν' ἐγὼ BarNear διποδιάξω RBarNear γε BarNear: τοῖς δύο ποσὶ χορεύσω. εἶδος δὲ ὀρχήσεως ἡ διποδία, ἧς μέμνηται καὶ Κρατῖνος ἐν Πλούτοις

‘ἄρξει γὰρ αὐτοῖς ἡ διποδία καλῶς’.<sup>16</sup> RBarNear.

In poche parole, lo scolio riferisce solo che la διποδία è una figura di danza e glossa il relativo verbo con “ballare con i due piedi”.

In Poll. IV 101 la διποδία è definita come ὄρχημα Λακωνικόν. La *Suda*, s.v. διποδία ha εἶδος ὀρχήσεως, a cui segue la citazione del passo di Aristofane. Esichio (δ 1952) glossa διποδία (<Λακωνικῆς>) con ὀρχήσεως εἶδος, οἱ δὲ διποδισμός, offrendo come definizione un altro termine tecnico della danza (anche in Ath. XIV, 630a διποδισμός è inserito in una lista di *schemata* o figure di danza). In Esichio esistono anche **διαποδισμός**: εἶδος ὀρχήσεως, ἢ ἀλμοῦ, in cui si accenna al movimento del “salto”, e **διπόλια**: ἐορτὴ Ἀθήνησιν· οἱ δὲ Διῦπόλια, ὡς προδεδήλωται (gl. 1785) [καὶ εἶδος Λακωνικῆς ὀρχήσεως], dove però διπόλια, intesa come figura di danza laconica, sembra essere un fraintendimento del lessicografo per διποδία dovuto alla confusione tra Δ e Λ.<sup>17</sup>

Lillian B. Lawler, nel suo studio dedicato ai termini διπλή, διποδία e διποδισμός relativi alla danza greca, ripercorre con attenzione le fonti sopra citate e le confronta con altre, offrendo utili spunti di riflessione. La

<sup>15</sup> ὅτι dichiarativo, dipendente da un precedente ἰστέον.

<sup>16</sup> Cratin. *PCG* IV F 173. Tale frammento, citato dallo scolio, non offre informazioni utili all'interpretazione del tipo di danza in esame.

<sup>17</sup> Cfr. LAWLER 1945, pp. 71 e 73.

conclusione a cui giunge per la *διποδία*, però, sembra non fondarsi sulle informazioni ricavate dallo studio dei testi antichi, ma sulla proposta di Müller, il quale suggeriva che il predicato *διποδιάξω* usato da Aristofane fosse «perhaps connected with the trochaic *dipodia*, which seems to have been the common metre in these choral songs, though mixed with cretics, spondees, dactyls, and logaoedic verses». <sup>18</sup> La Lawler, perciò, propone un'interpretazione di *διποδία* come «dance to the dimeter», <sup>19</sup> ritenendola tipica degli Spartani. <sup>20</sup>

Sebbene la prima monodia dello Spartano mostri, in effetti, una certa predominanza dei metri trocaici, quella di Müller e della Lawler sembra essere una deduzione poco solida. Eppure, è lo stesso percorso tra le fonti tracciato dalla studiosa ad avvalorare un'ipotesi alternativa. Tale ipotesi prende le mosse dal verbo-base *ποδίζω*, da cui derivano tutti i termini a cui si è fatto riferimento sopra. Esso significa “legare, unire i piedi” (LSJ “to bind or tie the feet”) ed è verosimile che *ποδισμός*, già presente in una lista di danze fornita da Polluce, <sup>21</sup> indicasse il saltello a piedi uniti, come individuato già da vari studiosi. <sup>22</sup> La stessa Lawler suggerisce di interpretare il *διποδισμός* citato da Esichio come qualcosa di *diverso* dal *ποδισμός*, e precisamente «a “two-foot” dance of some sort, perhaps with lively kicks of one leg and then the other, as in the dance in the exodos of the *Wasps* (1482-1537)». <sup>23</sup> Il prefisso *δι-*, dunque, potrebbe indicare una variante del *ποδισμός*: quest'ultimo una figura di danza come saltello a piedi uniti, mentre *διποδισμός* a piedi alternati. In tal senso, se *διποδία* e *διποδισμός* sono la stessa cosa, come lascia intendere Esichio, quella a cui lo Spartano dà il via sarebbe una danza saltellata (anche questo è indicato da Esichio), che ben si accorda con il contesto festoso. <sup>24</sup> Volendo collegare questo tipo di danza al metro trocaico, si potrebbe pensare a una serie di passi saltellati “doppi”, di cui il primo lungo e il secondo breve. <sup>25</sup>

---

<sup>18</sup> MÜLLER 1830, p. 352 n. g; cfr. anche LAWLER 1945, p. 72. Müller ammetteva la presenza, nel quadro finale della *Lisistrata*, di un Coro Spartano (1830, p. 352), circostanza smentita più recentemente da Franca Perusino (2007, pp. 291-292).

<sup>19</sup> LAWLER 1945, p. 72.

<sup>20</sup> Cfr. LAWLER 1945, pp. 72-73; HENDERSON 1987, p. 210.

<sup>21</sup> Poll. IV 99. L'umanista Meursius, citando il passo di Polluce, s.v. *ποδισμός* riporta «et *ποδίζειν* dicebatur ipse actus». Cfr. LAWLER 1945, p. 68.

<sup>22</sup> Cfr. LAWLER 1945, p. 69.

<sup>23</sup> LAWLER 1945, p. 72. Che la danza del finale delle *Vespe* non fosse realmente una “danza” ma una serie mimata e discontinua di *schemata* è stato argomentato da ROSSI 1978b.

<sup>24</sup> Anche Meursius ritiene che *διποδία*, *διποδισμός* e *διαποδισμός* (tutti termini desunti da Esichio) indichino la stessa cosa, sebbene *διαποδισμός* possa essere inteso più semplicemente come un “intensivo” di *ποδισμός*: cfr. LAWLER 1945, p. 71.

<sup>25</sup> È suggestivo che una simile modalità coreutica sia attestata in alcuni trattati di danza italiani di età rinascimentale. In essi si fa riferimento al *passo doppio* (inteso come due passi di danza) o al *saltarello* come balli vivaci, ma nobili, che prevedevano un sollevamento a

Si tratta, ovviamente, di ipotesi, che per loro natura lasciano aperta la questione interpretativa. Cercare, mediante l'analisi delle fonti antiche, di avvicinarsi a quello che poteva essere il significato di διποδία può essere comunque utile per immaginare come potesse svolgersi la *performance* completa della monodia che ci apprestiamo ad analizzare, con la consapevolezza del senso antico di μουσικῆ.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|      |  |
|------|--|
| 1247 | ὄρμαόν                                 |
| 1248 | τῷ κυρσανίῳ, ὃ Μναμόνα,                |
| 1249 | <sup>3</sup> τὰν τεὰν Μῶάν, ἄτις       |
| 1250 | οἶδεν ἀμέ τῶς τ' Ἀσαναίως,             |
| 1251 | ὄκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἄρταμιτίῳ              |
| 1252 | <sup>6</sup> πρόκροον σιεῖκελοι        |
| 1253 | ποττὰ κᾶλα τὼς Μήδως τ' ἐνίκων·        |
| 1254 | ἀμέ δ' αὖ Λεωνίδας                     |
| 1255 | <sup>9</sup> ἄγεν ἄπερ τὼς κάπρωσ      |
| 1256 | σάγοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ'    |
| 1257 | ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἄνσεεν,          |
| 1258 | <sup>12</sup> πολὺς δ' ἀμᾶ             |
| 1259 | [καὶ] κατὰ τῶν σκελῶν ἀφρὸς ἴετο,      |
| 1260 | ἦν γὰρ τῶνδρες οὐκ ἐλάσσως             |
| 1261 | <sup>15</sup> τὰς ψάμμας τοὶ Πέρσαι.   |
| 1262 | Ἄγροτέρ' Ἄρτεμι σηροκτόνε,             |
| 1263 | μόλε δεῦρο, παρσένε σιά,               |
| 1264 | <sup>18</sup> ποττὰς σπονδάς, ὡς       |
| 1265 | συνέχης πολὺν ἀμέ χρόνον.              |
| 1266 | νῦν δ' αὖ                              |
| 1267 | <sup>21</sup> φιλία τ' ἀὲς εὔπορος εἶη |
| 1268 | ταῖς συνθήκαις                         |
| 1269 | καὶ τᾶν αἰμυλᾶν ἀλωπέκων               |

---

mo' di balzo con ricaduta del piede sul tempo forte. Antonio Cornazzano, nel suo *Libro dell'arte del danzare* (1465), parla del saltarello come «il più allegro danzare de tutti et gli spagnoli el chiamano alta dança consiste solo di passi doppi ondeggiato per relevamento del secondo passo curto che batte in meço del uno tempo e l'altro e campeggiato per movimento del primo passo che porta la persona come sopra dissi» (180-189); Guglielmo Ebreo, invece, inserisce il *passo doppio* e il *saltarello* tra le modalità dell'“atto del rilievo” chiamato “Aiere”. Si tratta, ovviamente, di riferimenti lontani, con cui non si possono istituire confronti se non con enorme prudenza e per curiosità, da tener presente, eventualmente, solo per avere una vaga idea di *performance*.

1270 <sup>24</sup> παυαίμεθ', ᾧ  
1271 δεῦρ' ἴθι, δεῦρ', ᾧ  
1272 κυναγὲ παρσένε.

[RVp2HB] **1254-1255** coniung. pB

**1247** p.n. ΛΑΚ. plerique codd. : Λαμπιτώ B **1248** τῷ κυρσανίῳ Bergler, cfr. Σ<sup>R</sup> (τῷ ἐφήβῳ) : τῶς (πῶς) κυρσανίως codd. ᾧ Μναμοσύνα pB Μναμόνα Wilamowitz **1249** τ' ἐμὰν pB **1250** τῶς τ' Ἀσαναίως Biset : τούς τ' Ἀσαναίους codd. **1251** Ἀρτεμισίῳ pB **1252** πρόκροον Ahrens : πρόκροον plerique codd. πρόκρουον H σιείκελοι Blaydes, cfr. Σ<sup>R</sup> (θεοσίκελοι) : θείκελοι codd., σσεικέλοι Wilamowitz **1253** τῶς Μήδῳς Biset : τούς Μήδους codd. **1256** σάγοντας Blaydes : θάγοντας codd. **1257** ἄνσεεν vel ἤνσεεν Wilamowitz : ἤνσει codd., cfr. Σ<sup>R</sup> (ἀντι τοῦ ἤνθει), ἄνση Sommerstein **1259** καὶ fortasse delend. : καὶ κατὰ τῶν Rp καὶ κατῶν B κατῶν Reisig **1261** om. H **1263** σεὰ B **1265** συνέχεις Vp2 **1267** τ' Schaefer : δ' codd. ἀἴς Burges : αἴἴς codd. εἴης pB **1268** ταῖσιν R

Invia

a questo giovinetto, o Mnemosine,  
la tua Musa, lei che

1250 conosce noi e gli Ateniesi,  
di quando presso l'Artemisio  
simili a dèi essi si lanciarono  
all'attacco delle navi e sconfissero i Medi,  
mentre noi Leonida

1255 guidava, che come cinghiali – io credo –  
arrotavamo i denti, e molta  
schiuma fioriva sui menti,  
e molta schiuma insieme  
scorrevà giù per le gambe:

1260 ché non meno numerosi dei granelli di sabbia erano  
i guerrieri Persiani.

Silvestre Artemide cacciatrice,  
vieni qui, vergine dea,

partecipa a questa pace,

1265 perché tu ci tenga uniti per lungo tempo.  
E ora

che una prospera amicizia sia per sempre  
nei nostri accordi  
e che dalle ingannevoli volpi

|      |    |  |   |
|------|----|--|---|
| 1270 |    | possiamo liberarci. Oh,<br>vieni qui, vieni, o<br>vergine cacciatrice. |   |
| 1247 |    | ---  | mol   |
| 1248 |    | --υυ-----υ-  | an ia (cyren)   |
| 1249 | 3  | -υυ-υυ-υ   | cr tr   |
| 1250 |    | -υυ-υυ-----  | 2tr hypercat  |
| 1251 |    | υυ-υυ-υυ-υ-  | an ia (cyren)   |
| 1252 | 6  | -υυ-υυ-υ-  | 2tr <sup>^</sup>  |
| 1253 |    | -υυ-υ-----υ-   | tr sp tr (2tr <sup>^</sup> tr)                              |
| 1254 |    | -υυ-υυ-υ-  | 2tr <sup>^</sup>  |
| 1255 | 9  | -υυ-----υ-   | 2tr <sup>^</sup>  |
| 1256 |    | --υυ-υυ-υυ-  | 2an   |
| 1257 |    | -υ-υυυυυ-υ-  | 3cr   |
| 1258 | 12 | υυ-υ-  | ia  |
| 1259 |    | υυ-υυ-υυ-υυ    <sup>H</sup>  | 2ia   |
| 1260 |    | -----υυ-   | mol ia <sup>penth</sup> vel sp tr sp (sp 2tr <sup>^</sup> ) |
| 1261 | 15 | -----    <sup>H</sup>  | 2mol  |
| 1262 |    | υυυ-υυ-υυ-υυ   | υυυ hipp  |
| 1263 |    | υυ-υυ-υυ-υ-  | 2ia <sup>^</sup>  |
| 1264 | 18 | -----  | an <sup>penth</sup>   |
| 1265 |    | υυ-υυ-υυ-  | 2an <sup>^</sup> <sup>^</sup>                               |
| 1266 |    | --   | sp  |
| 1267 | 21 | υυ-υυ-υυ-υ-  | 2an <sup>^</sup>  |
| 1268 |    | -----  | 2sp vel an  |
| 1269 |    | -----υυ-υ-   | sp 2tr <sup>^</sup>   |
| 1270 | 24 | ---υ-  | ia  |
| 1271 |    | -υυ-υ-   | 2da <sup>^</sup> vel an vel cho hypercat                    |
| 1272 |    | υ-υ-υυ   | 2ia <sup>^</sup> <sup>^</sup>                               |

*Analisi del canto*

La monodia è un ἀπολελυμένον in prevalente ritmo doppio (giambi, trochei), con accenni di ritmo pari (dattili, anapesti) e cretici forse riconducibili, nella prassi, a trochei o giambi.

La struttura metrica riecheggia quella della cosiddetta “nuova musica” o “nuovo ditirambo”.<sup>26</sup> Il medesimo tipo di polimetria caratterizza anche la seconda monodia spartana, rivelando un raffinatissimo gioco musicale creato da Aristofane per la drammaturgia del finale della *Lisistrata*: lo Spartano, conservando dialetto e temi tipici della propria città, canta in stile ateniese; il Coro Ateniese, parimenti, eleva il proprio inno in trochei e alcmani della tradizione spartana. La riconciliazione politica è siglata, dunque, da uno scambio di linguaggi musicali le cui tracce sono nella tessitura metrica dei canti finali della commedia.<sup>27</sup>

L’aspetto più evidente della prima monodia spartana è la ricorrenza di sequenze di sole sillabe lunghe (molossi, spondei, anapesti). Il loro isolamento, concorde nei codici, va osservato alla luce del contenuto del canto, di cui spesso tali sequenze sottolineano alcuni frangenti oppure separano ritmicamente una sezione tematica dall’altra. I tentativi moderni di ricondurre talune sequenze di questo tipo ad altre più complesse, talvolta accorpando *cola* disgiunti nella tradizione manoscritta, possono venir ridiscussi a fronte dell’effettiva coerenza metrica della monodia.

Il contenuto e la struttura metrica del brano – questa sottoposta, però, a ricolometrizzazioni moderne – hanno fatto pensare talvolta a un riecheggiamento di Simonide, in particolare di alcuni componimenti in cui sono celebrate le imprese delle Termopili (*PMG* 531), dell’Artemisio (*PMG* 532) e di Salamina (*PMG* 536). Un modello è stato individuato soprattutto nel canto dedicato alle Termopili (*PMG* 531), costruito in κατ’ ἐνόπλιον-epitriti.<sup>28</sup> La colometria antica, però, ha un suo senso, e non si può trascurare il fatto che essa sia riportata in maniera identica da tutti i codici. Ci si domanda, inoltre, se sia opportuno alterare la *paradosis* sulla base esclusiva di un confronto con brani noti per tradizione indiretta e che si prestano a interpretazioni metriche non univoche.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Sulla polimetria tipica del “nuovo ditirambo”, il cui modello si suole rintracciare nei *Persiani* di Timoteo cfr. LOMIENTO 2017. Importante è ricordare come già le fonti antiche «identifichino la tessitura metrica del ditirambo nella mescolanza di misure giambiche e anapestiche» (LOMIENTO 2017, p. 54 n. 39; cfr. T 190-193c Ierandò). Il canto (forse un’*anabolē*) del ditirambografo Cinesia negli *Uccelli*, vv. 1393<sup>a</sup>-1400, è significativamente in metri giambici e anapestici.

<sup>27</sup> Cfr. nello specifico pp. 241-242. L’interscambio musicale tra i protagonisti del finale della *Lisistrata* è stato ravvisato *in primis* da Liana Lomiento, che ha evidenziato come la forma metrica dei brani sembri «intenzionata a riprodurre rispettivamente, nel canto ateniese, la versificazione tradizionale spartana, la nuova musica nel canto spartano, con un ludico “scambio”, per così dire, di tecniche compositive» (LOMIENTO 2007a, p. 312).

<sup>28</sup> Cfr. HENDERSON 1987, pp. 210-211; ZIMMERMANN 1985b, pp. 42-45; MASTROMARCO 2015, p. 28.

<sup>29</sup> Tutti i componimenti di Simonide che possediamo ci sono noti per mezzo di tradizione indiretta, fatta eccezione per alcuni papiri (*P.Oxy.* XXV 2432 = *PMG* 541; *P.Oxy.* XXV 2430 = *PMG* 519; *P.Oxy.* XXXII 2623 fr. 14 = parte di *PMG* 520) e la stessa struttura metrica dei



Per la *Lisistrata* non si dispone di scolî metrici, ma l'architettura di questo primo *a solo*, così come tramandata dai codici, appare coerente con se stessa e risponde a una chiara logica strutturale: essa mostra richiami metrico-ritmici tra alcuni *cola*, rovesciamenti, variazioni, nonché un utilizzo di alcuni metri in modo funzionale al contenuto.

La monodia è tematicamente bipartita: si distinguono, infatti, una parte storico-narrativa (vv. 1247-1261) e una innodica (vv. 1262-1272). Nella prima, aperta dall'invocazione alla Musa e ricca di immagini tratte dal repertorio epico, viene rievocata la vittoria di Spartani e Ateniesi contro il comune nemico Persiano nelle battaglie delle Termopili e dell'Artemisio (480 a.C.); nella seconda parte la monodia assume le sembianze di un piccolo inno cletico ad Artemide, divinità comune alle due città, perché si manifesti per suggellare la pace ed essere testimone di una rinnovata e duratura amicizia.<sup>30</sup>

#### **I) vv. 1247-1261: sezione storico-narrativa**

**1247 (c. 1).** I molossi incorniciano la sezione storico-narrativa del canto, collocati proprio al suo principio (v. 1247, c. 1) e alla sua fine (v. 1261, c. 15). Alcuni editori moderni intervengono sul c. 1 dei manoscritti accorpendo ad esso parte del c. 2: si ottiene così ὄρμαόν τῷ κυρσανίῳ, un *dim<sup>p</sup>*;<sup>31</sup> Franca Perusino sceglie di unire i due *cola* per intero, leggendo ὄρμαόν τῶς κυρσανίως, Μναμόνα, e interpretando il *colon* ottenuto come *dim<sup>p</sup> cr.*<sup>32</sup> Interventi del genere, però, annullano la funzione di richiamo dei molossi motivata dall'architettura della prima parte della monodia (cfr. commento al c.15).<sup>33</sup>

**1248 (c. 2) τῷ κυρσανίῳ:** tutti i codici presentano τῶς κυρσανίως, così come i lemmi degli scolî di Bar e Neap (*Schol.* 1247a). Bergler corregge in τῷ κυρσανίῳ, sulla base della spiegazione dello *Schol.* 1247 ὄρμησον, ὃ Μνημοσύνη, τῷ ἐφίβῳ τὴν σὴν μοῦσαν. RBarNeap. Il cantore spartano,

---

suoi frammenti è passibile di diverse interpretazioni, come dimostrano le scelte dei vari editori: cfr. LOMIENTO 2014.

<sup>30</sup> Calame (2004, pp. 164-165) preferisce considerare la monodia tripartita, in quanto vi riconosce tre sezioni come in un inno omerico o rapsodico: 1) *evocatio*; 2) *narratio/descriptio* o *pars epica*; 3) *preces*. È sicuramente condivisibile la sua opinione relativa al fatto che questa monodia dimostra come le moderne distinzioni tra generi monodici e generi corali siano tanto fuorvianti quanto inutili: nel nostro caso a cantare è un solista, ma contestualmente ci sono personaggi che danzano e lo stesso solista rappresenta l'intero gruppo, come se si trattasse, a tutti gli effetti, di un brano "corale" (cfr. CALAME 2004, p. 164).

<sup>31</sup> Cfr. HENDERSON 1987, p. 211; PARKER 1997, pp. 384-385; ZIMMERMANN 1985b, p. 43.

<sup>32</sup> PERUSINO 2016, pp. 76-77.

<sup>33</sup> Benché sia suggestiva la struttura *dim<sup>p</sup> cr / cr tr / 2tr* che coinvolgerebbe i primi tre *cola*, con una catena metrica notevole, in cui la fine di ciascun *colon* anticipa l'inizio del successivo.

verosimilmente, farebbe riferimento a se stesso. Accettando τῷ κυρσανίῳ si produce uno iato con il successivo ᾧ Μναμόνα, circostanza che ha indotto la maggioranza degli editori ad eliminare ᾧ, oppure a rifiutare la correzione di Bergler. Lo iato, però, rappresenta un problema solo apparente: le fonti e gli stessi testi poetici antichi documentano più volte iati interni al verso, usati generalmente con funzione espressiva (cfr. n. 35). **ᾧ Μναμόνα:** i codici tendono ad atticizzare in Μναμοσύνα il nome laconico della madre delle Muse, trasmesso solo da R come Μναμόνα. La lezione di R riflette la patina linguistica imposta da Aristofane a questo canto e sembra difendibile in quanto *lectio difficilior*.<sup>34</sup> Inoltre lo *Schol.* 1247b traduce in attico l'intera espressione in dialetto laconico contenuta ai vv. 1247-1249, dimostrando la necessità di rendere comprensibile qualcosa che poteva risultare ostico (ὁ νοῦς ὄρμησον, ᾧ Μνησοσύνη, τῷ ἐφήβῳ τὴν σὴν μοῦσαν. RBarNeap). Il vocativo ᾧ, presente in tutti i codici e negli scolî, è conservabile anche per ragioni metriche. Con il testo τῷ κυρσανίῳ, ᾧ Μναμόνα (R) il c. 2 è un cirenaico (*an ia*), dove uno iato interno separa l'anapesto dal giambo con funzione espressiva a livello semantico, isolando il vocativo.<sup>35</sup> Questo cirenaico ha un suo richiamo quasi identico poco dopo, al v. 1251, per il quale non esistono problemi né dal punto testuale né da quello metrico; entrambi i cirenaici, inoltre, sono seguiti da un *colon* trocaico (c. 3 *cr tr*; c. 6 *2tr* ).<sup>36</sup>

**1252 (c. 6) σιεΐκελοι:** i manoscritti presentano la lezione atticizzante θείκελοι. Gli scolî 1252a (θεοῖς ὅμοιοι προέκρουον καὶ ἐμάχοντο) e 1252b (τὸ πλῆρες “θεοείκελοι”) riconoscono all'aggettivo il significato di “simili

---

<sup>34</sup> È piuttosto chiaro che lo Spartano rivolga l'invocazione a Mnemosine, madre delle Muse, perché invii la Musa a ispirare il ricordo e la celebrazione lirica delle imprese dei Greci. Secondo Calame, però, la forma Μναμόνα «probably involves a play on words on a figure who, instead of being called Μνημοσύνη as in Hesiod's *Theogony*, is addressed as Μναμόνα (1248), the feminine form of μνάμων; such a name is given to the man who perhaps presided over the συμπόσιον amongst the Dorians of Sicily. Alternatively there may be a parodic allusion to the μνήμονες Erinyes of Aeschylus» (CALAME 2004, p. 164 e n. 11). Franca Perusino tiene a ricordare, utilmente, che la scoperta di una forma M[v]αμοσύνα in un papiro di Ossirinco pubblicato da E. Lobel nel 1957 (*P.Oxy.* 2389, fr. 4., col. II 9) e assegnato ad Alcmane (fr. 21, 1 Calame = *PMG* 8, 9) «getta qualche ombra sulla preferenza generalmente accordata a Μναμόνα, che resta comunque avvantaggiato perché *lectio difficilior*» (PERUSINO 2016, p. 79).

<sup>35</sup> Lo iato è inoltre ammesso nei *cola* asinarteti, a marcare la discontinuità insita in questo tipo di struttura: cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 33 e n. 32; LOMIENTO 1996, p. 1396; ROSSI 1978a. Per lo iato “espressivo” cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 21. Cfr. Pi. *O.* 1, 84 ἀφίσταμαι ἀκέρδεια λέλογχεν *ia pher*, «un'evidente frattura sintattica, ma anche concettuale rispetto al racconto della divinità cannibale: anche lo iato [...] con ἀκέρδεια assume una forte valenza espressiva» (GENTILI 2013, p. 373).

<sup>36</sup> Franca Perusino modifica l'assetto colometrico del c. 6 trasponendo l'ultima sillaba lunga nell'*incipit* del c. 7, che diventa *ia hem*<sup>m</sup> interpretato dalla studiosa come eco di Alcmane: cfr. PERUSINO 2016, p. 78.

agli dei”, attribuito dallo Spartano agli Ateniesi in una sorta di omaggio: è molto probabile, pertanto, che la lezione originaria sia stata quella dorica *σεικέλοι*, che i commentatori antichi hanno ritenuto di dover spiegare. La proposta di Wilamowitz di correggere in *σεικέλοι* “simili a maiali” istituisce un parallelo con l’immagine dei cinghiali del v. 1255: Ateniesi-maiali, Spartani-cinghiali, una metafora speculare che esalterebbe la ferocia dei due eserciti. L’intervento non è però necessario; per di più, come Henderson invita a riflettere, la similitudine con i maiali si adatterebbe meglio a un’azione di terra, piuttosto che a una di mare quale è quella compiuta dagli Ateniesi.<sup>37</sup>

**1254-1255 (c. 8-9).** L’accorpamento dei c. 8-9 ad opera dei codici Vp2(C)HB sembra derivare da un errore colometrico del capostipite delle due famiglie di manoscritti (Γ), forse la caduta di un *dicolon*.

**1255-1259 (c. 9-13) ἄγεν ... ἴετο:** un’immagine che ha il suo modello nell’epica e nella lirica arcaica, accolta poi dal dramma attico: cfr., ad es., E. *Ph.* 1380 κάπροι δ’ ὅπως θήγοντες ἀγρίαν γένυν ξυνῆσαν, ἀφρῶ διάβροχοι γενειάδας; Hom. *Il.* XX 168-169 ... ἐάλη τε χανών, περί τ’ ἀφρός ὀδόντας / γίγνεται, ἐν δέ τε οἱ φραδίη στένει ἄλκιμον ἦτορ; A. *Eu.* 183; S. *Tr.* 702; Arist. *HA* 512b10 αἶμα ἀφρῶδες; Hp. *Aph.* 5, 13; Diog. *Apol.* 6; E. *El.* 477 κελαινὰ δ’ ἀμφὶ νῶθ’ ἴετο κόνις.<sup>38</sup> Lo *Schol.* 1257a individua dei *loci similes* in Archiloco (fr. 44 West: πολλὸς δ’ ἀφρός ἦν περι στόμα), Sofocle (*TrGF* S. *Phaidra* F 687a: γλώσσης ἀπανστί στάζε μωξώδης ἀφρός) ed Eschilo (*TrGF* A. *inc. fab.* F 372: ἀφρός / βορᾶς βορτείας ἐρρῦη κατὰ στόμα), mentre lo *Schol.* 1259b equivoca il senso dell’espressione del verso, offrendone un’interpretazione comica e inappropriata: ἐπὶ δειλία αὐτοῦς κωμοδεῖ ὡς ἐναφιέντας.

**1256 (c. 10).** Il c. 10 è interpretabile come *2an* se si ammette la *correptio* in *oiō*. Diversamente, il *colon* risulterebbe un *κατ’ ἐνόπλιον-epitrito* (*ia hem<sup>m</sup>*),<sup>39</sup> ma l’interpretazione anapestica è supportata dal fatto che, in questa monodia, gli anapesti sono ricorrenti e puntellano di ritmo pari un’architettura di prevalente ritmo doppio.

**1258-1259 (c. 12-13).** La sezione è in simmetria con quella dei c. 10-11 (*πολὺς ... ἄνσεεν*): cfr. PERUSINO 2016, p. 81, che rende evidente le corrispondenze con il seguente schema:

1256 s. πολὺς δ(έ)

1258/9 πολὺς δ(έ)

<sup>37</sup> Cfr. HENDERSON 1987, p. 212.

<sup>38</sup> Cfr. HENDERSON 1987, p. 212.

<sup>39</sup> Così Franca Perusino, che vede una sequenza *hem<sup>m</sup> ia* anche verso l’inizio della monodia intervenendo sulla colometria tradita dai codici (vv. 1250-1251): οἶδεν ἀμὲ τῶς τ’ Ἀσαναί- (2tr) / ὡς ὄκα τοῖ μὲν ἐπ’ Ἀρταμιτίῳ (*hem<sup>m</sup> ia*), cfr. PERUSINO 2016, pp. 76-77.

|                 |                             |
|-----------------|-----------------------------|
| ἀμφὶ τὰς γένυας | καττῶν <sup>40</sup> σκελῶν |
| ἀφρός           | ἀφρός                       |
| ἄνσεεν          | ἴετο.                       |

**1259 (c. 13).** La lezione dei codici è stata emendata da Reisig in καττῶν; con il testo così corretto, il c. 13 risulta un *2ia*. Il καὶ è effettivamente ridondante e, insieme a ciò che segue, non offre la possibilità di un'interpretazione metrica convincente. Esso è probabilmente frutto di dittografia con κατὰ,<sup>41</sup> ed è per questo che proporrei di emendare il verso espungendo καὶ e conservando il resto del testo tramandato, ottenendo comunque un *2ia*.

**1260 (c. 14).** Se si interpreta il c. 14 come *mol ia<sup>penth</sup>*, in esso si vede una prefigurazione della chiusa della parte storica del canto (c. 15). Il contesto dal c. 12 al c. 15, infatti, è di ritmo doppio, con presenza di giambi e molossi alternantesi nella chiusa. Un'interpretazione alternativa è *sp tr sp*, una sistemazione “rovesciata” rispetto a quella del c. 7 (*tr sp tr*).

**1261 (c. 15).** Proprio perché i c. 1 e 15 sono posti a inizio e fine del racconto storico, sembra preferibile intendere il c. 15 come *2mol*, piuttosto che *3sp* o *3da* (come proposto da Zimmermann<sup>42</sup>): i molossi svolgono funzione di “cornice ritmica” al ricordo celebrativo della vittoria e l'uso del medesimo metro fa in modo che questa prima parte della monodia venga percepita come qualcosa di unitario, nonostante al suo interno vi sia l'uso sia di metri appartenenti al γένος διπλάσιον che di altri del γένος ἴσον. Lo iato finale contribuisce a separare la prima parte della monodia da quella innodica che segue.

## II) 1262-1272: sezione innodica

**1262 (c. 16) Ἀγρότερ' Ἄρτεμι:** i codici hanno Ἀγρότερ' Ἄρτεμι; Dindorf considera Ἄρτεμι una glossa entrata meccanicamente nel testo e stampa solo Ἀγροτέρα (non eliso), seguito da tutti gli editori moderni;<sup>43</sup> in tal modo il verso risulta costituito da una sequenza *cho cr*. Il *colon* che si ha conservando il testo dei codici, però, è un ipponatteo, che segna un significativo stacco tra la sezione storico-narrativa e quella rituale. Si consideri che i metri derivanti

---

<sup>40</sup> Seguendo Reisig.

<sup>41</sup> Oppure una variante posta in margine e poi entrata erroneamente nel testo (Sommerstein *per litteram*).

<sup>42</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1985b, p. 43.

<sup>43</sup> Cfr. HENDERSON 1987, p. 212: «MSS Ἄρτεμι (which would be Ἄρταμι in Lak.) is an intrusive gloss like those at 1298, *Ra.* 1359, *E. Tr.* 554».

dal gliconeo sono spesso attestati in preghiere e inni della tradizione<sup>44</sup>, e pertanto pare motivato l'utilizzo dell'ipponatteo (forma ipercataletta del gliconeo) in apertura della sezione innodica della monodia. ἀγρότερα (così nei codici) potrebbe essere un omerismo, con vocativo uscente in -ᾶ;<sup>45</sup> un omerismo potrebbe, in effetti, non essere del tutto fuori luogo, considerando che l'inizio del canto presenta una tradizionale invocazione alla Musa. In alternativa, potrebbe trattarsi di un aggettivo a tre uscite trattato come se fosse a due<sup>46</sup> (cfr. il vicino σηροκτόνε) e su cui sarebbe occorso, nella tradizione, un errore di accentazione. **σηροκτόνε:** è indicativo che sia al v. 1262 che al v. 1272 Artemide venga invocata dallo Spartano con un appellativo che rivela una visione panellenica della divinità, in un'atmosfera politica riconciliata: coerente con l'intento di cantare una bella canzone "per gli Ateniesi e per gli Spartani insieme" (vv. 1243-1244), il cantore si rivolge ad Artemide "silvestre cacciatrice", venerata in questi termini in entrambe le città.<sup>47</sup> Sommerstein ricorda che gli Spartani pare avessero l'abitudine di sacrificare una capra di un anno ad Artemide Agrotera prima di ogni battaglia (cfr. X. *HG* IV 2, 20; *Lac.* XIII 8), mentre gli Ateniesi sembrano aver offerto annualmente alla stessa dea cinquecento capri per il compimento di una promessa prima della battaglia di Maratona (cfr. X. *An.* III 2, 12; *Plu. Mor.* 826a).<sup>48</sup> L'appellativo di Cacciatrice, che torna anche al v. 1272 con una *variatio*, è particolarmente suggestivo: lo Spartano, appena prima, ha espresso l'auspicio di liberazione dalle "volpi ingannatrici" (v. 1269), in cui sono da identificare i politici che non solo hanno portato le due città a combattersi in una guerra estenuante (dopo un lontano passato di alleanza, come appena cantato), ma si stanno dimostrando ingannatori. Dal punto di vista ateniese, l'allusione potrebbe essere agli eventi narrati in *Th.* VIII 48, 1-49, che videro nascere progetti oligarchici orditi segretamente da trierarchi ateniesi di stanza a Samo, per abbattere, in accordo con Alcibiade, la democrazia ad Atene; inoltre si ha notizia dell'invio ad Atene di un'ambasceria guidata da Pisandro per proporre un'intesa con il Gran Re e il richiamo in patria di Alcibiade. Si

---

<sup>44</sup> Cfr. *Ar. Th.* 352-371 (preghiera assembleare, in cui l'ipponatteo è intercalato in una serie di gliconei), 1136-1159 (inno cletico), *PMG* 717, 1 (inno di Telesilla ad Artemide), *etc.* Le attestazioni di misure eoliche nei canti rituali delle *Tesmofoiazuse* sono raccolte e discusse in DI VIRGILIO 2018, p. 91. Cfr. anche l'efimnio ritmico in metri eolici presente nella produzione di Eschilo e di Euripide, con probabile valore tradizionale: cfr. LOMIENTO 2011.

<sup>45</sup> Cfr. KÜHNER 1869, p. 292.

<sup>46</sup> Esempi in KÜHNER 1869, pp. 413-414.

<sup>47</sup> Artemide Agrotera è invocata con tale epiteto anche in *Ar. Th.* 115-116, testimoniando la venerazione in questi termini della dea da parte delle donne di Atene; in generale, l'appellativo di Agrotera sembra appartenere alla tradizione religiosa antica, cfr. *PMG* 886. Per un approfondimento sull'aggettivo ἀγρότερος cfr. ad es. CHANTRAINE 1956, pp. 36-38, 54-59.

<sup>48</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1990, p. 221.

tratta di eventi dalla cronologia incerta, databili tra il dicembre del 412 e il gennaio del 411.<sup>49</sup> La *Lisistrata* fu rappresentata nel 411, forse alle Lenee,<sup>50</sup> comunque prima del colpo di stato dei Quattrocento, avvenuto nel giugno del 411. Dal punto di vista spartano – coerentemente con il personaggio a cui è affidata la monodia – l’allusione potrebbe riguardare, più semplicemente, chi promuoveva la continuazione della guerra mosso da interessi personali (come Pisandro: cfr. vv. 490-491), sia a Sparta che ad Atene. Se pure Aristofane alludesse a un evento in particolare, è difficile stabilire a quale si riferisca. Quel che è certo è che sia nella *Lisistrata* che nelle coeve *Tesmoforiazuse* sono ricorrenti le espressioni di timore e gli allarmi di tentativi di sovvertimento della democrazia (cfr. *Lys.* 618-619 “Sento odore di Ippia!”;<sup>51</sup> *Th.* 102-103, 335-338, 365 sgg., 1143 sgg.).<sup>52</sup>

**1265-1268 (c. 19-22).** Il c. 19 è interpretabile come  $2an_{\wedge}$  in sinafia con il precedente *colon*, un pentemimere anapestico realizzato da sole sillabe lunghe. Franca Perusino trascina l’espressione  $\nu\tilde{\nu}\delta' \alpha\tilde{\nu}$  del c. 20 nell’*explicit* del c. 19, ottenendo un  $2an$  acataletto. Tuttavia, se si osserva la colometria dei codici, lo spondeo del c. 20 sembra segnare uno stacco notevole rispetto agli anapesti che lo precedono (c. 18-19): l’espressione enfatica  $\nu\tilde{\nu}\delta' \alpha\tilde{\nu}$  (v. 1266), che acquista importanza proprio perché isolata, sarebbe così marcata anche ritmicamente. Di nuovo, poi, si torna agli anapesti del c. 21 con l’auspicio di una duratura amicizia tra Spartani e Ateniesi. Ciò che segue (c. 22) è interpretabile come un monometro anapestico o come una successione di due spondei che riproporrebbe la catena di anapesti e spondei avviata già dal c. 19.

**1270-1272 (c. 24-26)  $\tilde{\omega} \delta\epsilon\tilde{\nu}\rho' \dots \pi\alpha\rho\sigma\acute{\epsilon}\nu\epsilon:$**  l’inno cletico si conclude rispettando una composizione ad anello: come ai vv. 1262-1263 veniva invocata Artemide e la si invitava ad accorrere per presenziare alla pace tra Spartani e Ateniesi, al v. 1271 si ripete l’invito a “venire qui” ( $\delta\epsilon\tilde{\nu}\rho' \tilde{\iota}\theta\iota, \delta\epsilon\tilde{\nu}\rho'$ ). La conclusione presenta due *cola* in sinafia tra di loro (c. 24-25  $ia / 2da_{\wedge}$  vel *cho hypercat*) e un  $2ia_{\wedge}$  finale. Se i c. 24 e 26 sono certamente giambici, il c. 25 offre varie possibilità d’interpretazione. Esso potrebbe essere inteso come un *cho hypercat*, mantenendo costante il ritmo doppio; in alternativa, esso potrebbe essere un *colon* di ritmo pari, *an* o *2da*, con

<sup>49</sup> Cfr. PRATO 1995, pp. 284-285.

<sup>50</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1990, pp. 1-3; cfr. anche HENDERSON 1987, pp. XV-XXV; la questione è più ampiamente discussa in SOMMERSTEIN 1977a. L’*hypothesis* I, 33-34 riferisce solo che la commedia fu rappresentata sotto l’arcontato di Callia (412/1) per la regia di Callistrato.

<sup>51</sup> Per quanto, come mi suggerisce Sommerstein *per litteram*, questa esclamazione potrebbe non aver un reale riferimento storico, ma essere una semplice battuta ironica.

<sup>52</sup> Cfr. anche PRATO 2001, p. 170 per quanto riguarda le *Tesmoforiazuse*.

funzione di *variatio* metrico-ritmica all'interno dell'invito (giambico) all'epifania divina. L'associazione, sullo stesso *colon* o su *cola* susseguentisi, di anapesti e giambi non è comunque estranea a questa monodia: cfr. in particolare *c.* 2 e 5 (*an ia*), 17-19; cfr. anche *Th.* 1057, *c.* 22 *an ia* nel finale di un inno cletico alle Tesmofore).

## *Lys. 1296-1321<sup>b</sup>*

### **Seconda monodia dello Spartano**

#### *Introduzione*

La commedia della *Lisistrata* si chiude con la seconda monodia Spartana. Il “quadro” del finale è il seguente. Al primo *a solo* Spartano (vv. 1247-1272) seguono sei trimetri giambici (vv. 1273-1278), attribuiti dai codici a Lisistrata.<sup>1</sup> A differenza di altri editori moderni, come Sommerstein e Wilson, Henderson affida questi trimetri all’ambasciatore Ateniese,<sup>2</sup> in quanto Lisistrata sembrerebbe essere uscita di scena definitivamente appena dopo i vv. 1182-1187, dopo aver dato istruzioni per l’atto formale della riconciliazione.<sup>3</sup> Ai trimetri segue un canto del Coro (vv. 1279-1294),<sup>4</sup> dopo il quale prende la parola l’Ateniese,<sup>5</sup> che esorta lo Spartano a cantare una nuova monodia (v. 1295):

Λάκων,  
πρόφαινε δὴ σὺ Μοῦσαν ἐπὶ νέᾳ νέᾳν

**1295** Λάκων del. Hermann    μούσα ρ    ἐπὶ νέᾳ νέᾳν RVp2C : ἐπὶ νεανίαν B, om. H

<sup>1</sup> Così anche la prima *hypothesis* (ll. 31-32) e lo scolio al v. 1274.

<sup>2</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1990, p. 148 e commento a pp. 221-222; WILSON 2007b, p. 63; HENDERSON 1987, p. 61.

<sup>3</sup> Cfr. p. 219 n. 2.

<sup>4</sup> Tale brano è assegnato al Coro da tutti i manoscritti, con l’eccezione del Ravennate che, omettendo la sigla, affida i versi ancora a Lisistrata (dal v. 1273). L’architettura del finale sembra prevedere un momento corale-ateniese incastonato tra due momenti monodici-spartani. Come argomenta Franca Perusino, «l’assegnazione al coro sembra autorizzata dal testo, più precisamente: - il coro è richiamato espressamente al v. 1279 ed è incluso nell’aggettivo ἀγέχορον che qualifica Apollo (v. 1281); - il participio plurale ὀρχησάμενοι al v. 1277 e il plurale ἄρεσθε al v. 1292 alludono indiscutibilmente ad un canto e ad una danza del coro; - il richiamo al v. 1291 al peana della vittoria si attaglia ad un coro, non ad un solista» (PERUSINO 2007, p. 293). A un canto corale pensano anche Calame (2004, p. 166 n. 17) e Bierl (2007, pp. 270-271), che individua nel testo diversi “riferimenti performativi del coro a se stesso” che “presuppongono un’esecuzione corale”. A una monodia di Lisistrata pensano Sommerstein (1990, pp. 148-149) e Wilson (2007b, pp. 63-64), nonché Henderson (1987, p. 62), che assegna il canto all’ambasciatore Ateniese.

<sup>5</sup> I codici non riportano alcuna sigla per questa battuta, lasciando che ad esprimersi sia ancora il Coro. È tuttavia plausibile che a pronunciare questo trimetro sia un personaggio Ateniese (per Wilamowitz, il pritano; Wilson assegna il verso a Lisistrata: sulla presenza o assenza in scena di Lisistrata cfr. p. 219 n. 2). Sempre l’Ateniese, ai vv. 1245-1246, aveva incitato l’auleta ad accompagnare lo Spartano nella monodia dei vv. 1247-1272. Uno studio dedicato alla problematica delle attribuzioni delle battute nel finale della *Lisistrata* è quello di THIERCY 1995.



Il gioco di parole imperniato sulla metonimia di “Musa” per “canto”, fa da *trait d’union* tra la prima e la seconda canzone spartana, che cominciano entrambe con un’invocazione alla Musa (cfr. vv. 1249 e 1296). Il vocativo Λάκων può essere considerato un *extra metrum*, alla stregua di altre esclamazioni o ordini in apertura o in chiusura di sezioni in trimetri giambici.<sup>6</sup> Accanto al testo della monodia i codici presentano la nota Xo. Λακ., ma nell’intera *Lisistrata* non c’è mai stato un Coro Spartano, né è necessario che questo faccia la sua apparizione proprio alla fine della commedia, né tantomeno è ragionevole ipotizzare uno “sdoppiamento” in Spartani e Ateniesi del Coro già esistente,<sup>7</sup> che anzi, da due semicori (maschile e femminile) si è ormai riunito. Proprio l’invito dell’Ateniese del v. 1295, rivolto a *uno* Spartano, conferma che il canto che sta per avere inizio è un *solo*. Il brano è oggi considerato quasi all’unanimità una monodia.<sup>8</sup>

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|      |  |
|------|--|
| 1296 | Ταύγετον αὐτ’ ἐραννὸν ἐκ’λιπῶά Μῶά             |
| 1297 | μόλε Λάκαινα, πρεπτὸν ἀμὶν                     |
| 1298 | <sup>3</sup> κλέῶά τὸν Ἀμύκ’λαις [Ἀπόλλῳ] σιὸν |
| 1299 | καὶ Χαλκίοικον Ἀσάναν                          |
| 1300 | Τυνδαρίδας τ’ ἀγασώς,                          |
| 1301 | <sup>6</sup> τοὶ δὴ παρ Εὐρώταν ψιάδδοντι.     |
| 1302 | εἶα μάλ’ ἔμβη,                                 |

<sup>6</sup> Cfr., ad es., Ar. *Ach.* 394 (παῖ παῖ); *Eq.* 1097; *Nu.* 1; *Pax* 1191; *Av.* 820 (ιοὺ ιοῦ); *Nu.* 1259 (ἔα); A. *Pr.* 579, 658 (ἔ ἔ); *Pr.* 980 (ῶμοι); *Ch.* 1047 (ᾶ, ᾶ); *Supp.* 468 (ναί); *Pr.* 566 (ᾶ ᾶ, ἔ ἔ); *Ag.* 1315 (ιὼ ξένοι); *Ch.* 881 (ιοὺ ιοῦ); S. *OC* 315 (τί φῶ); *Aj.* 1002 (οἴμοι); *Tr.* (ἔ ἔ); *Tr.* 424 (ναί); *Ph.* 1018 (φεῦ); *El.* 1160 (οἴμοι μοι); *Aj.* 370 (αἰᾶ αἰᾶ); *Ph.* 219 (ιὼ ξένοι); *Tr.* 1081 (αἰᾶ, ῶ τάλας); *El.* 1021; *Ant.* 323, 1047; *Aj.* 333, 336, 385, 891, 937, 939, 974 (ιὼ μοι μοι); *Aj.* 339 (ιὼ παῖ παῖ); E. *IT* 967; *Tr.* 945 (εἰέν); *Hipp.* 1313 (οἴμοι); *Med.* 96; *Ph.* 182 (ιὼ); *Med.* 111 (αἰᾶ); *Tr.* 618; *Med.* 292; *Andr.* 183 (φεῦ φεῦ); *Ion* 241; *Med.* 1004; *IA* 1132; *Andr.* 896; *Hec.* 1116; *Hel.* 71, 1176; *Hipp.* 1391 (ἔα); *Cyc.* 544 (ἰδοῦ); *Med.* 1056; *Or.* 274 (ᾶ ᾶ); *IT* 742; *Hel.* 99; *Cyc.* 147 (ναί); *IT* 559; *El.* 262, 282, 969; *IA* 665, 708, 977; *Hec.* 864, 956; *Or.* 1052, 1154; *Alc.* 536, 719, 1102; *Heracl.* 552, 718, 739; *Hipp.* 1078 (φεῦ); *Ba.* 810 (ᾶ); *Cyc.* 157 (ᾶ ᾶ ᾶ); *Andr.* 1070 (ῶμοι μοι); *Ba.* 644; *El.* 746; *Hipp.* 856, 1414 (ἔα ἔα); *Cyc.* 464, 576 (ιοὺ ιοῦ). Secondo Wilamowitz (1927, pp. 197-198) il verso aristofaneo sarebbe invece da separare in due dimetri giambici, ottenendo dunque due versi distinti. Una panoramica degli interventi proposti su questo passo è offerta in ZIMMERMANN 1985a, dove lo stesso autore propende, sulla scia di Willems, per un unico verso dal testo Λάκων, πρόβαινε δὴ σὺ μοῦσαν ἔπι νέαν, con correzione del presunto errore di dittografia finale (cfr. ZIMMERMANN 1985a, p. 375).

<sup>7</sup> Cfr. WILLELMS 1919, pp. 450-453; sulla posizione di Willelms cfr. THIERCY 1995, p. 250.

<sup>8</sup> Pensa a un Coro Spartano, nel rispetto dei manoscritti, Anton Bierl (2007), mentre Franca Perusino, che in PERUSINO 1968 considerava il canto un corale, già in PERUSINO 1999 e poi in PERUSINO 2007 e 2016 ha abbandonato la precedente interpretazione per abbracciare quella della monodia.

- 1303 ὦ εἶα κοῦφα πᾶλον,  
 1304 <sup>9</sup> ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες,  
 1305 τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι  
 1306 καὶ ποδῶν κτύπος·  
 1307 <sup>12</sup> χᾶ τε πᾶλοι ταὶ κόραι  
 1308 πᾶρ τὸν Εὐρώταν  
 1309 ἀμπάλλοντι πυκνὰ ποδοῖν  
 1310 <sup>15</sup> ἀγκονίωαί,  
 1311/2 ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ἄπερ βακχᾶν  
 1313 θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν.  
 1314 <sup>18</sup> ἀγῆται δ' ἅ Λήδας παῖς  
 1315 ἀγνὰ χοραγὸς εὐπρεπῆς.  
 1316<sup>a</sup> ἀλλ' ἄγε, κόμαν  
 1316<sup>b</sup> <sup>21</sup> παραμπύκκιδδε  
 1317 χειρὶ ποδοῖν τε πάδη  
 1318<sup>a</sup> ἄ τις ἔλαφος,  
 1318<sup>b</sup> <sup>24</sup> κρότον δ' ἀμᾶ ποί-  
 1319 η χορωφελήταν,  
 1320<sup>a</sup> καὶ τὰν σιὰν δ'  
 1320<sup>b</sup> <sup>27</sup> αὐτὰν κρατίστην  
 1321<sup>a</sup> Χαλκίοικον ὕμνη  
 1321<sup>b</sup> τὰν πάμμαχον

[RVp2HB] **1316<sup>a</sup>-1316<sup>b</sup>** coniung. pB      **1318<sup>a</sup>-1318<sup>b</sup>** coniung. pB      **1320<sup>a</sup>-1320<sup>b</sup>** coniung. RpB

**1296** p.n. Lak. Arnold : p.n. Xo. Lak. plerique codd., om. H      **1297** πρεπτὸν R  
 : προπτὸν p τρεπτὸν B      **1298** Ἀπόλλω del. Valckenaer      σεὸν B      **1300**  
 Τυνδαρίδαις H      ἀγασσῶς pB      **1302** μάλ' Brunck : μάλα codd.      ἔμβα εἶα  
 pB      **1303** ὦ εἶα Biset : ὠία RC : ὦ εἶα εἶα pB      πᾶλον Bergk : πᾶλλον codd.  
**1304** ὦ R      ὑμνίωμες C : ὑμνείωμες RpB      **1305** τᾶ pB      μέλλοντι R      **1307**  
 χᾶ τε Enger: αἶ τε R ἄτε pB      δ' αἶ pB      **1309** πυκρὰ p      **1310** ἀγκονίωαί  
 Dindorf : ἀγκονέουσαι RB ἀγκονέουσαι p      **1311/2** σείοντ' R      ἄπερ Koen :  
 αἶπερ R ἄπερ pB      **1316<sup>b</sup>** παραμπύκκιδδε Hermann : παραμπυκίδδετε codd.  
**1317** χειρὶ RH      δὲ πάδδη πάδδη pB      **1319** χορωφελήταν Hermann :  
 χορωφελέταν R χορωφελέταν Vp2B χορωφιλέταν H      **1320<sup>b</sup>** δ' αὐτὰν BH  
**1321<sup>a</sup>** ὕμνη Burges : ὕμνει codd.      **1321<sup>b</sup>** πρόμαχον B

L'amabile Taigeto di nuovo lascia, o Musa  
 spartana, e vieni qui a celebrare degnamente per noi  
 il dio di Amicle

|                   |   |   |
|-------------------|---|---|
| 1300              | e Atena dal tempio di bronzo<br>e i valenti Tindaridi<br>che giocano lungo l'Eurota.<br>Su, vieni,<br>su, balza leggera,<br>e cantiamo Sparta |   |
| 1305              | che ama i cori degli dèi<br>e il battito dei piedi.<br>E come puledre le fanciulle<br>lungo l'Eurota<br>saltano sollevando con i piedi        |   |
| 1310              | fitta la polvere  |   |
| 1311/2            | e scuotendo le chiome come Baccanti<br>che agitano il tirso e danzano.<br>Le guida la figlia di Leda,   |   |
| 1315              | veneranda corega bellissima.  |   |
| 1316 <sup>a</sup> | Orsù, la chioma   |   |
| 1316 <sup>b</sup> | cingi di una benda<br>con la mano, e con il piede danza   |   |
| 1318 <sup>a</sup> | come una cerva,   |   |
| 1318 <sup>b</sup> | desta lo strepito<br>che accompagna la danza,   |   |
| 1320 <sup>a</sup> | e di nuovo la dea   |   |
| 1320 <sup>b</sup> | potentissima  |   |
| 1321 <sup>a</sup> | dal tempio di bronzo canta,   |   |
| 1321 <sup>b</sup> | la bellicosa.   |   |
| 1296              | —○○○—○○—○○—○○—  | 3ia hypercat                              |
| 1297              | ○○○—○○—   | 2tr                                       |
| 1298              | <sup>3</sup> ○○—○○—○○—  | 2ia                                       |
| 1299              | —○○—○○—   | ia ion <sup>mi</sup> vel 2ia <sub>^</sub> |
| 1300              | —○○—○○—   | 3da <sub>^</sub>                          |
| 1301              | <sup>6</sup> —○○—○○—○○—○    <sup>H</sup>  | 3ia <sub>^</sub> <sub>^</sub>             |
| 1302              | —○○—    <sup>H</sup>  | 2da <sub>^</sub>                          |
| 1303              | —○○—○○—   | 2ia <sub>^</sub>                          |
| 1304              | <sup>9</sup> —○○—○○—  | mol tr                                    |
| 1305              | —○○—○○—   | 2tr                                       |
| 1306              | —○○—  | tr hypercat                               |
| 1307              | <sup>12</sup> —○○—○○—   | 2tr <sub>^</sub>                          |
| 1308              | —○○—  | tr hypercat                               |

|                   |     |                       |  |
|-------------------|-----|-----------------------|--|
| 1309              | --- | uuuu-                 | sp tr hypercat                                     |
| 1310              | 15  | -u---                 | tr hypercat  |
| 1311/2            |     | -uu-----              | 5da <sub>^</sub> <sub>^</sub>                      |
| 1313              |     | -----                 | 2an vel 4da <sub>^</sub>                           |
| 1314              | 18  | -----                 | 2an <sub>^</sub> vel 4da <sub>^</sub> <sub>^</sub> |
| 1315              |     | -uuuu-                | 2ia  |
| 1316 <sup>a</sup> |     | -uuuu-                | ia   |
| 1316 <sup>b</sup> | 21  | uuuu-                 | ia <sup>penth</sup>                                |
| 1317              |     | uuuu-    <sup>H</sup> | 2tr <sub>^</sub> <sub>^</sub>                      |
| 1318 <sup>a</sup> |     | -uuuu-                | ia   |
| 1318 <sup>b</sup> | 24  | uuuu-                 | ia <sup>penth</sup>                                |
| 1319              |     | -uuuu-                | 2tr <sub>^</sub> <sub>^</sub>                      |
| 1320 <sup>a</sup> |     | ---                   | ia   |
| 1320 <sup>b</sup> | 27  | ---                   | ia <sup>penth</sup>                                |
| 1321 <sup>a</sup> |     | -uuuu-                | 2tr <sub>^</sub> <sub>^</sub>                      |
| 1321 <sup>b</sup> |     | ---                   | ia   |

### *Analisi del canto*

La monodia è un ἀπολελυμένον tematicamente divisibile in tre parti: la prima (vv. 1296-1303) delinea il contesto tutto spartano della canzone mediante l'invocazione alla Musa locale, invitata a lasciare il Taigeto per venire a celebrare divinità spartane; nella seconda parte (vv. 1304-1315) è disegnato un quadretto di fanciulle danzanti presso l'Eurota, guidate da una corega d'eccezione, Elena; la terza parte (vv. 1316<sup>a</sup>-1321<sup>b</sup>), ancora legata al motivo della danza femminile, conclude la monodia invitando a cantare ad Atena Chalkioikos. Come si potrà osservare nel commento, ciascuna di queste tre parti si presenta con un proprio profilo metrico-ritmico.

Nel complesso è possibile intendere l'intero brano, se non altro sul piano del contenuto, come un "inno a Sparta",<sup>9</sup> grazie alla fitta presenza di immagini, temi, epiteti e luoghi strettamente legati alla città, oltre che all'uso del dialetto laconico: è abbandonato ogni parallelismo con gli Ateniesi, non viene celebrato alcun evento storico che li abbia accomunati, la Musa ora invocata è espressamente spartana e persino Atena, divinità comune alle due città ma soprattutto protettrice di Atene, è qui individuata con l'appellativo specifico di Chalkioikos, con riferimento al tempio a lei dedicato a Sparta. Lo stesso motivo della danza, predominante nella monodia, è strettamente intrecciato alla lode della città, che sin dall'antichità godeva di appellativi

<sup>9</sup> Cfr. COSTANTINIDOU 1998, p. 18 e MASTROMARCO 2015, p. 33.

quali εὐρύχορος (Hom. *Od.* XIII 414; XV 1) o καλλίχορος (cfr. *Ion Samius I*, 509 Page).

Se nel canto sono chiaramente riconoscibili alcune immagini presenti nella poesia di Alcmane, più cauti bisogna essere sul confronto metrico con la stessa. Franca Perusino ha individuato nella seconda monodia dello Spartano un modello precisamente legato ad Alcmane, non soltanto nel contenuto ma anche nei ritmi. Tuttavia – avvertiva già la studiosa nel suo studio del 1999 – «il confronto diretto con i metri di Alcmane va istituito con cautela: la maggior parte dei frammenti è trasmessa da testimoni non sempre interessati all’aspetto metrico del testo; la frazione di carme riportata è talvolta minima, tale da far dubitare che la citazione ricopra un intero verso; l’identità stessa dei *cola* è controversa». <sup>10</sup> A Wilamowitz risale l’idea che Aristofane avesse deliberatamente composto un canto che risultasse “rozzo” alle orecchie degli Ateniesi, per l’uso libero dei ritmi. <sup>11</sup>

A ben vedere, invece, la conformazione metrica della seconda monodia Spartana corrisponde a quella tipica del “nuovo ditirambo”: una forma ἀποελευμένον nella cui polimetria si evidenzia un assetto giambo-trocaico, con inserzioni di misure di ritmo dattilico (dattili, anapesti, ionici: cfr. c. 4, 16, 17, 18). Questo tipo di polimetria, che ammette in altri casi anche variazioni in cretici e docmi della componente giambo-trocaica e inserzioni anche di metri eolici, è soprattutto tipico dei *Persiani* di Timoteo. <sup>12</sup> I *Persiani* rappresentano «il tipico prodotto poetico della nuova musica», <sup>13</sup> e la stessa varietà metrica si rispecchia nell’esigua produzione superstite di Teleste e Filosseno, in molti canti di Euripide ma già in quelli di Sofocle, <sup>14</sup> o nelle parodie di Aristofane. Tra queste ultime, ci si sofferma in genere sul “duello poetico” tra Eschilo ed Euripide nelle *Rane*, ma tutt’altro che irrilevante è l’*anabolē* di Cinesia negli *Uccelli*, composta nell’alternanza di misure giambiche e anapestiche (cfr. pp. 195-209). Anche la seconda monodia Spartana della *Lisistrata*, come già la prima, è dunque in perfetto stile ditirambico, e non è Alcmane il modello musicale. <sup>15</sup> Di Alcmane e di Sparta si conservano, in questo caso, i contenuti, i temi e le immagini tipiche, che

<sup>10</sup> PERUSINO 1999, p. 211, che rimanda anche al “Metrorum conspectus” dell’edizione di Calame, pp. 219-224.

<sup>11</sup> Cfr. WILAMOWITZ 1900, p. 94: «eine freiere Vorstufe der Rhythmen ... der man nur mit Reserve die Namen fester Masse geben mag».

<sup>12</sup> Precedenti attestazioni sono raccolte in LOMIENTO 2017, p. 54 n. 41.

<sup>13</sup> LOMIENTO 2017, p. 55.

<sup>14</sup> Cfr. LOMIENTO 2017.

<sup>15</sup> «Nel canto finale della *Lisistrata* si coglie l’eco di ritmi appartenenti all’antica poesia culturale spartana. Un canto che poteva suonare anomalo a un orecchio ateniese, abituato ad altra lingua, ad altri ritmi, ad altra musica ma che non rispecchia in alcun modo l’anarchica rozzezza biasimata da Wilamowitz» (PERUSINO 1999, p. 212).

vengono espressi, però, in un “nuovo” stile ateniese. Se si considera che il Coro Ateniese si inserisce tra le due monodie Spartane con un inno che ha, invece, una struttura metrica semplice, il cui cuore è costituito da una sezione in alcmanni, emerge evidente lo splendido e intelligente gioco musicale di Aristofane: la riconciliazione politica di Ateniesi e Spartani chiude la *Lisistrata* esprimendosi in una riconciliazione musicale, in cui, nell’ambito della festa, i due gruppi conservano i propri dialetti e i propri temi ma si scambiano pacificamente i codici musicali.<sup>16</sup>

### **D) vv. 1296-1303 (c. 1-8): celebrazione di Sparta**

La monodia si apre con la celebrazione del territorio e delle divinità di Sparta. La collocazione geografica è resa mediante la menzione del monte Taigeto e del fiume Eurota;<sup>17</sup> dopo un’invocazione alla Musa laconica, vengono celebrati Apollo, individuato come “il dio di Amicle”, Atena “dal tempio di bronzo”, i Dioscuri “valenti figli di Tindaro”: gli epiteti adoperati marcano il carattere fortemente spartano di questo canto, rispetto a quello panellenico del primo *a solo*. Gli ultimi due versi (vv. 1302-1303) sono rivolti ancora alla Musa, ma introducono il tema della danza che sarà sviluppato nella seconda parte della monodia.

Dal punto di vista metrico, la prima parte del canto è costruita secondo un gioco di epilocli e di passaggi da un γένοϛ ritmico all’altro: l’apertura è affidata a un *3ia hypercat* (c. 1), dal quale si passa, per la prima epiploce, al *2tr* del c. 2: da questo si torna, ancora per la prima epiploce, al *2ia* del c. 3; se si interpreta il c. 4 come *ia ion<sup>mi</sup>*, dal ritmo doppio dei giambi si passa a quello pari degli ionicci *a minore*;<sup>18</sup> i c. 5-8, infine, mostrano un’alternanza di *cola* dattili e giambici.

**1298 (c. 3).** Tutti gli editori moderni accolgono la correzione di Valckenaer, che espunge Ἀπόλλω prima di σὶόν.<sup>19</sup> È verosimile, infatti, che Ἀπόλλω sia una glossa entrata nel testo. Così come tramandato, il verso risulterebbe ridondante e Aristofane potrebbe aver piuttosto voluto operare una *variatio* nel citare Apollo e Atena (vv. 1298-1299) chiamando il primo,

<sup>16</sup> Alla domanda che si pone Franca Perusino di fronte alla presenza degli alcmanni nell’Inno corale Ateniese («La presenza degli alcmanni, ossia di un verso privilegiato a Sparta e largamente sfruttato dal suo più celebre poeta corale, può essere interpretata come un omaggio ateniese a Sparta?»): PERUSINO 2016, p. 85) si può dare, dunque, risposta affermativa. A ciò si dee aggiungere, comunque, che anche lo Spartano omaggia musicalmente (almeno “metricamente”) gli Ateniesi. Cfr. anche PERUSINO 2016, p. 75, sull’armonia recuperata tra le due città greche.

<sup>17</sup> Il tema della Musa invitata ad abbandonare temporaneamente la sua dimora per unirsi al coro di ragazze è già presente in Sapph. fr. 1 Voigt.

<sup>18</sup> Il γένοϛ διπλάσιον continua se invece si interpreta c. 4 come *2ia*.

<sup>19</sup> Cfr. VALCKENAER 1773, p. 275.

implicitamente, “il dio di Amicle” e la seconda, invece, con il nome proprio seguito da epiteto, “Atena Chalkioikos”.

**1302 (c. 7).** L’avvio alla danza è marcato sia verbalmente, con un invito al movimento, sia ritmicamente, per mezzo del *2da*<sub>Λ</sub>. Quest’ultimo si staglia, nella catena metrico-ritmica, differenziandosi sia dai *cola* che lo precedono sia da quelli che seguono. I *cola* 6 e 8, infatti, sono giambici (*3ia*<sub>ΛΛ</sub> e *2ia*<sub>Λ</sub>), mentre i dattili del *c. 7* interrompono le sequenze del genere doppio con il genere pari. L’isolamento di questo *colon* è definito anche dallo iato finale.

## II vv. 1304-1315 (c. 9-19): una scena femminile

In questa porzione di canto è tratteggiata una scena di fanciulle che, guidate da Elena, loro corega, danzano presso l’Eurota agitando le chiome come baccanti. Aristofane deve avere in mente le danze e i rituali spartani. A livello letterario, l’influenza della poesia partenica di Alcmane è innegabile: soprattutto, come si vedrà, non si può non far riferimento alle immagini e alle espressioni del celebre “Partenio del Louvre” (fr. 3 Calame = *PMG* 1). I temi tradizionali della poesia spartana vengono però espressi in stile ditirambico (“nuova musica”) tipicamente ateniese, sanando la dicotomia tra le due città in guerra.

Questa seconda parte di monodia può essere suddivisa a sua volta in due sezioni distinte dal punto di vista metrico-ritmico. I vv. 1304-1310 (*c. 9-15*) sono trocaici e contengono i riferimenti al rumore dei piedi e della danza; i vv. 1311/2-1315 (*c. 16-19*) sono dattilici (o dattilico-anapestici, in tal caso con intervento della seconda epiploce) e contengono il paragone tra le fanciulle e le baccanti, nonché il riferimento ad Elena come corega.

**1306 (c. 11).** L’allusione al rumore dei piedi (ποδῶν κτύπος) trova un *locus similis* nel Partenio di Alcmane (fr. 3, 48 Calame = *PMG* 1, 48).

**1307 (c. 12).** Il parallelismo tra fanciulle e puledre, queste ultime simbolo delle ragazze che saranno poi “domate” con il matrimonio, è istituito già nel Partenio (fr. 3 Calame = *PMG* 1) ai vv. 46-51 e 58, dove Agidò e Agesicora sono paragonate a cavalle di razza pregiata, metafora di virtù estetica e morale.<sup>20</sup>

**1311/2 (c. 16).** Le chiome femminili, evocate anche al v. 1316, sono in Alcm. fr. 3, 50-59 e 101 Calame (= *PMG* 1, 50-59 e 101) e nel fr. 26, 9 e 72 Calame

<sup>20</sup> La metafora del cavallo per rappresentare la bellezza superba della donna amata è un *topos* letterario utilizzato anche da Anacreonte. Nel famoso fr. 78 Gentili (= *PMG* 417), l’immagine della puledra tracia, che solo il poeta è in grado di domare, simboleggia non soltanto la bellezza fisica della donna ma soprattutto il suo temperamento ribelle.

(= *PMG* 3, 9 e 72). Franca Perusino, che nel suo studio del 1999 considerava il c. 16 come *adon reiz (cho pros)*, in PERUSINO 2016 (p. 88) lo interpreta come *cho 2mol*. In questa sede si preferisce l'interpretazione dattilica in *5da<sub>^</sub><sub>^</sub>*, che anticipa le due serie di sillabe lunghe dei c. 17-18 (ambiguamente dattili o anapesti). Al tema del coro di ragazze si intreccia quello dei rituali dionisiaci, per cui le fanciulle del partenio diventano, in questa monodia, agitate baccanti; persino Elena, secondo l'analisi di Constantinidou, potrebbe essere «the model Dionisyac follower in her state of mind and behaviour; she is a full and perfect initiand who has achieved a pure life». <sup>21</sup> Sull'esistenza di un culto di Dioniso a Sparta le fonti tacciono. Il legame tra le due ritualità potrebbe essere un motivo meramente poetico (un frammento di Alcmane, fr. 125 Calame (*PMG* 56), paragona la danza di una ragazza spartana a quella di una menade), oppure un legame creato da Aristofane proprio in questa particolare monodia. Constantinidou ritiene, infatti, che l'intenzione di Aristofane sia quella di applicare alcune caratteristiche ateniesi al culto spartano, perché, giunti al culmine della riunificazione tra Atene e Sparta, non manchi un riferimento a una delle divinità principali di Atene, Dioniso, a cui erano dedicate le rappresentazioni teatrali. <sup>22</sup> Ciò sembra conciliarsi, d'altronde, con lo spirito musicale della monodia e del finale stesso della commedia. Come si è detto, lo Spartano canta di Sparta “in stile ateniese”, in particolare quello ditirambico e, in questo senso, la presenza di fanciulle-menadi si armonizza con la tempratura dionisiaca del canto stesso.

**1312-1315 (c. 16-19).** L'avvio verso la fine di questa seconda sezione è realizzato mediante una parte in γένος ἴσον (c. 16-18). Il c. 19 chiude passando ancora una volta al γένος διπλάσιον (*2ia*).

**1315 (c. 19).** La figura di una nobile e bella corega, guida del coro di ragazze danzanti, domina in Alcman. fr. 3, 44 Calame (*PMG* 1, 44) ed è presente, nella monodia, al v. 1315, dove si scopre che tale ruolo è rivestito addirittura da Elena, “la figlia di Leda”, emblema di bellezza e uno dei simboli di Sparta. <sup>23</sup>

### III vv. 1316<sup>a</sup>-1321<sup>b</sup> (c. 20-29): invito finale

L'ultima parte della monodia, che inizia ancora con un'esortazione (v. 1316<sup>a</sup> ἀλλ' ἄγε), contiene inviti alla danza e al canto in onore di Atena “dal tempio di bronzo”. La sezione presenta un'alternanza di *metra* giambici e trocaici, nella successione ripetuta di *ia / ia<sup>penh</sup> / 2tr<sub>^</sub><sub>^</sub>* per tre volte.

<sup>21</sup> CONSTANTINIDOU 1998, p. 19.

<sup>22</sup> Cfr. CONSTANTINIDOU 1998, p. 20.

<sup>23</sup> Sulla ricorrenza della figura di Elena nel testo della *Lisistrata* di Aristofane cfr. COLANTONIO 2007.



*Il problema del finale*

Così come riportata dai codici, la *Lisistrata* si chiude in un modo che ha lasciato perplessi. Per quanto la seconda monodia finisca in maniera sintatticamente compiuta, non problematica, ci si aspetterebbe un finale affidato al Coro o comunque una conclusione più chiara, mentre ciò a cui ci si trova di fronte è una chiusa improvvisa. Se è vero che – per usare le parole di Franca Perusino – «le esigenze dei moderni non coincidono necessariamente con quelle di un poeta antico»,<sup>24</sup> sembra comunque doveroso ripercorrere il dibattito relativo al finale della *Lisistrata*, valutando criticamente anche l'eventualità di un finale mutilo.

Fu Wilamowitz il primo a porre il problema del finale della commedia, enunciando che fosse “ovvio” che la monodia – ma soprattutto la commedia – non potesse concludersi con τὰν πάμμαχον.<sup>25</sup> Secondo il filologo tedesco, infatti, lo stesso *a solo* potrebbe aver presentato ancora qualche altro verso, ma soprattutto a tale canto sarebbe seguito, probabilmente, un secondo corale Ateniese. Wilamowitz invitava a riflettere sul fatto che, oltre all'assenza dell'Atena “Ateniese”, nel finale manchi anche un'espressione compiuta riguardo alla riconciliazione tra le città e tra i sessi, che ci si aspetterebbe come perfetta chiusa della commedia. Per questi motivi, secondo Wilamowitz, la *Lisistrata* doveva terminare con un secondo canto del Coro, probabilmente in responsione con il primo (vv. 1279-1294). Un'ulteriore motivazione, ma di carattere estetico, sarebbe da rintracciare anche nella forma dei canti finali: a due monodie astrofiche Spartane doveva bilanciarsi, secondo Wilamowitz, un corale Ateniese nella forma di strofe e antistrofe a distanza.<sup>26</sup>

Van Leeuwen, piuttosto che pensare a un finale mutilo, ipotizzava un errore di trasposizione di una parte di testo. Ci sarebbe stata, a un certo momento della tradizione, un'inversione tra il corale Ateniese dei vv. 1279-1294 (ritenuto più adatto a concludere la commedia) e la seconda monodia dello Spartano.<sup>27</sup> L'ordine da ripristinare – e osservato da van Leeuwen nella propria edizione – sarebbe il seguente:

- vv. 1247-1272 (prima monodia);
- v. 1295 (invito allo Spartano a cantare una seconda canzone);
- vv. 1296-1321<sup>b</sup> (seconda monodia);

<sup>24</sup> PERUSINO 2007, p. 295.

<sup>25</sup> Cfr. WILAMOWITZ 1927, p. 198 («daß mit dem τὰν πάμμαχον unmöglich das Lied und erst recht nicht das Drama schließen konnte, liegt auf der Hand»).

<sup>26</sup> Cfr. WILAMOWITZ 1927, p. 199.

<sup>27</sup> Cfr. VAN LEEUWEN 1903, p. 172. La proposta di van Leeuwen è stata confutata da Henderson (1987, pp. 213-214), ma con argomentazioni comunque non troppo soddisfacenti.

vv. 1273-1278 (invito a formare le coppie);  
vv. 1279-1294 (corale Ateniese).

Dell'errata trasposizione, tuttavia, i commentatori antichi sembrano non aver avuto sentore, dal momento che gli scolî non serbano traccia alcuna di avvisaglie, ipotesi o diatribe su tale questione.<sup>28</sup>

L'ipotesi di van Leeuwen è stata recentemente confutata da Henderson, con argomentazioni però piuttosto fragili o soggettive. Per esempio, affermando che il corale Ateniese non può essere preceduto dalla seconda monodia Spartana perché questa «clearly accompanies a dance by the reunited couples»,<sup>29</sup> l'editore avanza un'opinione del tutto personale, perché nulla, nel testo aristofaneo, fa intendere che la danza spartana sia una danza di coppia (né lo è la dipodia che accompagna la prima canzone: cfr. pp. 221-225). È chiaro che, nella sua prospettiva, non avrebbe senso un invito a formare le coppie *dopo* una danza già svolta in coppia, ma ad essere errato è proprio il presupposto di Henderson. Appellandosi a un criterio meramente estetico, Henderson ritiene poi che, se si accettasse la trasposizione di van Leeuwen, le due monodie Spartane andrebbero a trovarsi troppo vicine tra loro, quasi consequenziali, mentre la distanza che le separa nel testo tradito donerebbe un senso di vivacità più consono alla scena. Infine, instaurando confronti con altre commedie aristofanee, lo studioso asserisce che «the actual exit-hymn was not preserved because it was traditional and not composed by Ar.».<sup>30</sup> Si è talvolta ritenuto, infatti, che i finali di *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Rane* e *Pluto* contenessero canti tradizionali che, per questo, non sarebbero stati conservati.<sup>31</sup> Nessuna fonte antica, però, affronta il problema o garantisce l'esistenza di finali "tradizionali" perduti o volutamente esclusi dalle edizioni alessandrine.

Come si vede, se a Wilamowitz va il merito di aver sollevato un problema in qualche modo esistente, le varie ricostruzioni proposte come soluzione sono state generalmente argomentate secondo criteri piuttosto soggettivi.

Volendo considerare l'ipotesi che la *Lisistrata* sia mutila nel finale, si potrebbe piuttosto partire dall'osservazione della colometria.

A differenza degli altri manoscritti, il Ravennate dispone i vv. 1316<sup>a</sup>-1317 e 1318<sup>a</sup>-1319 rispettivamente su due *cola*, mentre su uno solo i vv. 1320<sup>a</sup>-

---

<sup>28</sup> Cfr. HENDERSON 1987, p. 214. La possibilità di errate collocazioni di parti di commedie è ammessa da Russo, per lo scambio dei corali delle *Vespe* dei vv. 1265-1291 e 1450-1472, pensando all'errata copiatura su papiro di "copioni" non interi, ma contenenti singole parti (cfr. RUSSO 1992, pp. 381-384).

<sup>29</sup> HENDERSON 1987, p. 213.

<sup>30</sup> HENDERSON 1987, p. 214.

<sup>31</sup> Cfr. HENDERSON 1987, p. 222; SOMMERSTEIN 1990, p. 224; MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 432 n. 245.

1320<sup>b</sup>, realizzando un *2ia hypercat* (*colon* più lungo rispetto agli altri). La concordanza colometrica di *pB* è probabilmente dovuta al comune antigrafo  $\Gamma$ , e tale accorpamento dei *cola* che sono invece disgiunti in R – che normalmente non risparmia spazio – può essere dovuto a ragioni di economia o alla caduta di segni distintivi. I vv. 1320<sup>a</sup>-1320<sup>b</sup>, su R disposti su unico *colon* perché così anche nell’antigrafo o forse per un tentativo di risparmio di spazio, possono essere omologati ai vv. 1316<sup>a</sup>-1317 e 1318<sup>a</sup>-1319 e riportati su due *cola* (*ia / ia<sup>penth</sup>*): sarebbe, questo, l’unico semplice intervento da fare sulla colometria di R. Il fatto che tutti i codici si arrestino sul monometro giambico (v. 1321<sup>b</sup> τὰν πάμμαχον) può far pensare alla caduta di almeno un foglio finale in un subarchetipo. Il danno materiale, in poche parole, sarebbe avvenuto coinvolgendo il testo a partire dal v. 1322<sup>a</sup> che, collocato all’inizio del foglio mancante, secondo la catena metrica avviata potrebbe essere stato un *ia<sup>penth</sup>*. Più difficile sarebbe spiegare la perdita del finale nel mezzo del v. 1321<sup>b</sup>, se si fosse trattato di un *colon* più lungo.<sup>32</sup>

C’è da dire, però, che di per sé la monodia è compiuta sia dal punto di vista sintattico che da quello metrico. Non sembrerebbe necessario pensare a un finale mutilo né improvviso, anche perché potrebbero essere state la musica e la danza a completare la conclusione della commedia, riempiendo quello che a molti editori moderni – gli scolî non recano traccia di diatribe sul finale – è sembrata una lacuna. La forma musicale della monodia è di per sé emblematica: come si è detto, pur cantando i temi di un partenio, lo Spartano si appropria della polimetria tipica del “nuovo ditirambo”. Le movenze coreutiche e le note degli strumenti possono aver animato la scena anche dopo la conclusione della monodia, riempiendo, possibilmente, anche i tempi che ci si aspetterebbe con i *cola* finali *ia<sup>penth</sup>* e *2tr<sub>^</sub>^* che mancano al canto. La recuperata armonia tra Spartani e Ateniesi, nonché tra uomini e donne, rappresenta lo “scioglimento” delle tensioni della *Lisistrata*. Per questo motivo i festeggiamenti occupano tutto il finale della commedia, in un intreccio continuo di ricordi storici, dialetti, tradizioni letterarie e culturali musicali e danze. Sono questi ultimi due elementi, in particolare, a dominare l’esodo, mentre la parola quasi passa in secondo piano, lasciando appunto alla μουσική il compito di chiudere la commedia in stile ditirambico.

A tal proposito sono esemplari le riflessioni di Angela Maria Andrisano, nate in considerazione del finale delle *Vespe* ma perfettamente calzanti anche per la *Lisistrata*:

<sup>32</sup> Franca Perusino, nella sua edizione dei canti della *Lisistrata*, presenta il v. 1321<sup>b</sup> con tre puntini di sospensione finali (posti sullo stesso rigo del testo τὰν πάμμαχον e anche della scansione --∪∩), lasciando solo intendere un finale tramandato in maniera incompleta. Cfr. PERUSINO 2016, pp. 87-88.

Io credo, inoltre, che non si debba pensare che là dove termina il testo termini necessariamente lo spettacolo e che le evoluzioni del coro in uscita avessero necessariamente bisogno di essere segnalate dalla partitura verbale. A partire dalla quale solo parzialmente – cosa di cui bisogna essere consapevoli – si può attivare la necessaria quanto frustrante immaginazione dell'antica *performance*. Sulla base di alcuni elementi indiziari circoscrivibili nel testo, a partire dal ritmo e quindi anche dalle pause, è possibile immaginare motivatamente la presenza di codici comunicativi alternativi alla parola recitata o cantata.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> ANDRISANO 2017, p. 60.

## *THESMOPHORIAZUSAE*

### *Codex*

R            Ravennas 429

Π            *P.Oxy.LXXIII* 4935 (vv. 1043-1051)

*Nota sulla tradizione manoscritta.* La commedia delle *Tesmofoziause* è tramandata dal codice Ravennate e dal suo *codex descriptus* Mu2 (Monacensis 492), qui non preso in considerazione. Insieme alla *Lisistrata*, le *Tesmofoziause* sono assenti nell'Aldina (1498) e nella prima *editio Iuntina* (1515); entrambe le commedie costituiscono invece il contenuto della stampa supplementare della stessa *Iuntina* (1516), basata sul Ravennate<sup>1</sup> e mirata a completare la pubblicazione delle undici commedie con le due inizialmente mancanti. Ai due codici si aggiungono alcuni scarni frammenti papiracei.<sup>2</sup> Lettere iniziali dei vv. 1043-1051, appartenenti alla seconda monodia del Parente, sono contenuti nel *P.Oxy.LXXIII* 4935. Per quanto si tratti di un frammento molto breve, il papiro è prezioso perché consente di verificare che, almeno per quei versi, il Ravennate riproduce una colometria antica, risalente almeno al II sec. d.C., periodo a cui si data il papiro.

---

<sup>1</sup> Cfr. VON VELSEN 1871, p. 4.

<sup>2</sup> Di seguito l'elenco di tutti i papiri delle *Tesmofoziause* attualmente noti: *PSI* 1194 + *PSI* XIV p. XV = vv. 139-156, 237-246, 272-288, 594-596, 804-809; *P.Oxy.IX* 1176 = vv. 335-337, 374-375: *Satyr. Vit.Eur.*, *P.Oxy.IX* (edited with translations and notes by Arthur S. Hunt, London, Egypt Exploration Fund, 1912, p. 155) 39 XII 1-16; *P.Oxy.LVI* 3839 = vv. 742-766, 941-956 + 25?; *P.Oxy.LVI* 3840 + *P.Oxy.LXXIII* 4935 + *P.Oxy.LXXIII* 5132 = vv. 1043-1051, 1185-1193, 1202-1210).

## Th. 101-129

### Monodia di Agatone

#### Introduzione

Le *Tesmofoiazuse* si aprono con il trafelato ingresso in scena di Euripide e del Parente. In quest'ultimo, indicato nei codici appunto con la sigla κηδεστής, è stato riconosciuto dagli antichi il suocero del tragediografo.<sup>1</sup> Il Parente lamenta di essere trascinato in giro sin dall'alba e domanda (vv. 3-4): "Prima di sputare fuori la milza, posso sapere da te dove mi conduci, Euripide?"; a lui il poeta risponde (v. 5): "Lo vedrai subito di persona" (trad. di D. Del Corno).

Dopo un dialogo che punta a ridicolizzare il pensiero sofisticato di Euripide, i due si avvicinano a una porta, e lì si arrestano (v. 26). La casa è quella del giovane tragediografo Agatone, che doveva essere un personaggio ben noto al pubblico e la cui caricatura in commedia doveva ben funzionare, nonostante pochi anni separassero il suo esordio in teatro dalla sua parodia nelle *Tesmofoiazuse*.<sup>2</sup>

Il motivo della visita è presto detto. È il terzo giorno delle Tesmoforie, festa tutta femminile durante la quale, per una temporanea sovversione dell'ordine sociale, alle donne è concesso di occupare il santuario *Thesmophoreion*, sulla Pnice.<sup>3</sup> Nonostante le fonti antiche non testimonino,

---

<sup>1</sup> Cfr. *Vita Euripidis* 5, I, p. 5, 5 Schwartz; Suid. ε 3685). Il suo nome, Mnesiloco, compare anche nello *Schol. b* alle *Tesmofoiazuse* e nello *Schol.* 332a agli *Acarsi*. Sommerstein avverte che la parola κηδεστής poteva indicare qualsiasi tipo di parente acquisito per matrimonio (suocero, cognato, genero); è impossibile che Mnesiloco fosse il genero di Euripide, in quanto troppo vecchio, per cui le possibilità si restringono al suocero e al cognato. Lo studioso ridimensiona l'autorità delle fonti sopra citate, affermando che si potrebbe pensare persino a un personaggio del tutto fittizio. Cfr. SOMMERSTEIN 1994, p. 157.

<sup>2</sup> La prima vittoria di Agatone è attestata per l'anno 416 a.C. nel *Simposio* di Platone, mentre le *Tesmofoiazuse* si datano al 411 a.C. Nel dialogo platonico Agatone è il padrone di casa che invita i suoi illustri ospiti, tra cui lo stesso Aristofane, per festeggiare il successo ottenuto alle Lenae. Cfr. *TrGF* 39 T 1 (= Ath. V 216f-217a) e T 2 (= Pl. *Smp.* 173a).

<sup>3</sup> L'ubicazione del santuario sull'altura dell'Assemblea è testimoniata dal solo testo delle *Tesmofoiazuse*: una volta scoperto che la sconosciuta introdottasi nel santuario è, in realtà, il Parente, le donne si affrettano a cercare un altro eventuale intruso e la corifea invita le compagne a controllare la zona con queste parole: περιθρέξαι / τὴν Πύκνα πᾶσαν καὶ τὰς σκιναὶς καὶ τὰς διόδους διαθρήσαι "corriamo per tutta la Pnice, ispezioniamo le tende e i passaggi" (vv. 657-658). Da ciò si deduce che il santuario *Thesmophoreion* doveva trovarsi sulla Pnice, nelle vicinanze o proprio nella sede dell'*Ekklesia* degli Ateniesi. Un'ipotesi alternativa alla Pnice è quella che vedrebbe il *Thesmophoreion* locato nell'*Eleusinon* urbano, «che nell'*asty* costituisce il luogo di culto centrale di Demetra e Kore» (DI CESARE 2011, p. 346). Anche questa ipotesi, però, è scarsamente supportata dalle fonti e comunque

per le Tesmoforie, una prassi assembleare femminile,<sup>4</sup> è proprio nel santuario che le donne della commedia tengono assemblea, con un particolare ordine del giorno: decretare la pena da infliggere ad Euripide, reo di oltraggiarle sempre nelle sue tragedie (vv. 377-379). Euripide, terrorizzato, si muove alla ricerca di qualcuno che, fingendosi una donna, possa prendere le sue difese in quell'assemblea, e realizza che tale delicata missione non può che essere affidata al suo giovane collega Agatone. Costui, dall'aspetto già naturalmente delicato, bello e femminile, con qualche accessorio e qualche abito adatto è, agli occhi di Euripide, la persona perfetta per mimetizzarsi lì dove, nei giorni delle Tesmoforie, è assolutamente interdetta ogni presenza maschile.

Agatone, ignaro di tutto, è in casa, intento a comporre, e non può essere disturbato (vv. 39-42). La sua uscita è preceduta da quella del Servo, il quale, non accortosi della presenza dei due estranei, procede a compiere ciò che evidentemente gli è stato commissionato: un sacrificio con fuoco e rami di mirto (vv. 36-38). Quando infine Agatone esce di casa, lo fa per mezzo della macchina dell'enciclema, ignorando del tutto la presenza degli ospiti e cantando, tra sé e sé, il brano in composizione:

|     |                       |    |
|-----|-----------------------|----|
| EY. | σίγα.                 |    |
| KH. | τί ἐστίν;             |    |
| EY. | Ἀγάθων ἐξέρχεται.     | 95 |
| KH. | καὶ ποῖός ἐστίν;      |    |
| EY. | οὗτος οὐκκυκλούμενος. |    |

EURIPIDE Tacì!

PARENTE Cosa c'è?

*(Si apre la porta, e viene trascinata fuori una piattaforma scorrevole. Su questa si trova un letto, dove è disteso Agatone in veste da donna.)*

|          |               |    |
|----------|---------------|----|
| EURIPIDE | Esce Agatone. | 95 |
|----------|---------------|----|

PARENTE E qual è?

EURIPIDE Quello che viene avanti sul carrello.

(trad. di D. Del Corno)

Non tutti gli studiosi sono convinti dell'effettivo utilizzo dell'enciclema nelle *Tesmoforiazuse*,<sup>5</sup> ma bisogna tener presente che, come argomentato da

---

l'*Eleusinion* risulterebbe un luogo troppo piccolo per ospitare un'assemblea: cfr. DI CESARE 2011. Per le interferenze tra la commedia di Aristofane e la realtà delle Tesmoforie cfr. BOWIE 1993, pp. 205-227; PRATO 2001, pp. XVII-XXX.

<sup>4</sup> Per una raccolta di tutte le fonti relative alle Tesmoforie nel mondo antico cfr. DAHL 1976, pp. 105-143.

<sup>5</sup> Cfr. PRATO 2001, pp. 165-166. Dopo il v. 276 il Ravennate presenta la *parepigraphē* ὀλολύζουσί τε ἱερὸν ὠθεῖται (da emendare, con Fritzsche, in ὀλολύζουσι τὸ ἱερὸν ὠθεῖται), la cui prima parte è anche sul PSI 1194 (+ PSI XIV p. XV). Lo scolio *ad loc.* recita: παρεπιγραφὴ ἐκκυκλεῖται ἐπὶ τὸ ἐξω τὸ Θεσμοφόριον. Un concreto "cambio di scena", con l'apparizione del santuario, è tuttavia visto con sospetto da Sommerstein (1994, p. 175), che

Pickard-Cambridge, al tempo dovevano esistere due tipologie di enciclopedia: una piattaforma rotante, che mostrava l'interno di un ambiente portandolo davanti agli occhi degli spettatori con la rotazione dello scenario; un carrello che usciva attraverso la porta della casa.<sup>6</sup> La seconda opzione è quella accolta, ad esempio, da Prato e da Austin e Olson nelle rispettive edizioni,<sup>7</sup> mentre Mastromarco e Totaro propendono per la prima.<sup>8</sup>

È vero che parte dell'interno della casa di Agatone viene letteralmente portata fuori: dal testo veniamo a conoscenza che c'è almeno una κλινίς, su cui è adagiato un mantello che il poeta donerà al Parente (v. 261), e alcuni oggetti, come un'ampollina (v. 139), uno specchio (v. 140), una spada (v. 140).<sup>9</sup> Altrettanto palese è che la scena di Agatone ripercorre quella degli *Acarnesi* in cui Diceopoli pregava Euripide di prestargli alcuni abiti: nelle *Tesmofoiazuse*, per una sorta di comico contrappasso, è Euripide a chiedere ad Agatone accessori per il suo Parente. In entrambe le commedie, per mostrarsi in scena i tragediografi utilizzano l'enciclopedia. Negli *Acarnesi* il verbo ἐκκυκλεῖν è usato nella forma ἐκκυκλήθητ' da Diceopoli e nella forma ἐκκυκλήσομαι da Euripide (v. 408); lo scolio a questo passo degli *Acarnesi* sembrerebbe descrivere l'ἐκκύκλημα come un macchinario che "girando su se stesso mostra agli spettatori le cose svoltesi all'interno della casa":

vet Tr **Schol. 408.** ἀλλ' ἐκκυκλήθητ': εἰ μὴ σχολῆν ἔχεις <κατελθεῖν, ἀλλ' ἐκκυκλήθητι τουτέστι> συστράφηθι. ἐκκύκλημα δὲ λέγεται μηχανήμα ξύλινον τροχούς ἔχον, ὅπερ περιστρεφόμενον τὰ ἔνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ δοκοῦντα διαπράττεσθαι καὶ τοῖς ἔξω ἐδείκνυε, λέγω δὴ τοῖς θεαταῖς. βούλεται οὖν εἰπεῖν ὅτι κὰν φανερός γενοῦ. διὸ ἐπήνεγκεν

“ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι, καταβαίνειν δ' οὐ σχολή”. REFLh

La moderna analisi di Prato, tuttavia, entra più in profondità nel testo di Aristofane: che si intenda o no deridere l'uso dell'enciclopedia da parte di Euripide attraverso una parodia di un collega più giovane, si deve notare che al v. 238, mentre è in corso il processo di “femminilizzazione” del Parente grazie agli accessori prestati da Agatone, quest'ultimo ordina che gli si porti una fiaccola “da dentro” (ἔνδοθεν): l'interno della casa, dunque, è ancora “al suo posto”, fuori c'è solo Agatone con il suo lettuccio. Tutti gli accessori

---

ritiene l'indicazione non originaria ma opera di un editore alessandrino; cfr. anche PICKARD-CAMBRIDGE 1946, pp. 104-106.

<sup>6</sup> Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1946, pp. 100-133.

<sup>7</sup> Cfr. PRATO 2001, pp. 165-166; AUSTIN – OLSON 2004, p. 84.

<sup>8</sup> Cfr. MASTROMARCO – TOTARO 2006, pp. 447-449 n. 14.

<sup>9</sup> Quest'ultima, evidentemente, è un oggetto “di scena” che serve ad Agatone quando deve comporre qualcosa di maschile e di guerresco, in linea con la teoria della mimesi che enuncerà al termine della monodia.



nominati, e che entrano in scena sicuramente con Agatone, sono tutti piccoli e facilmente sistemabili sulla κλινίς. È dunque abbastanza probabile che Agatone, per cantare la monodia, sia uscito di casa grazie a un carrello che lo portava in scena attraverso la porta di casa.

Un meccanismo del genere sembra essere attestato per le *Coefore* di Eschilo e descritto da Polluce.<sup>10</sup> Al v. 973 della tragedia, i corpi di Clitennestra ed Egisto vengono mostrati al pubblico; per quanto non vi sia un riferimento esplicito nel testo, lo scoliasta parla di enciclema (*Schol. (vet.) A. Ch. 973 ἀνοίγεται ἡ σκηνή καὶ ἐπὶ ἐκκυκλήματος ὄραται τὰ σώματα*).<sup>11</sup> Polluce (IV, 128), poi, non sembra attribuire all'enciclema il valore di piattaforma-scenario rotante, ma proprio quello di carrello che permette di vedere “le cose accadute nelle dimore”, probabilmente riferendosi a cadaveri, avendo in mente una scena tragica precisa: καὶ τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ζύλων ὑψηλὸν βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα, καὶ τὸ ῥῆμα τοῦ ἔργου καλεῖται ἐκκυκλεῖν. ἐφ' οὗ δὲ εἰσάγεται τὸ ἐκκύκλημα, εἰσκύκλημα ὀνομάζεται, καὶ χρὴ τοῦτο νοεῖσθαι καθ' ἐκάστην θύραν, οἷονεὶ καθ' ἐκάστην οἰκίαν.<sup>12</sup>

Alle già citate argomentazioni di Prato può aggiungersi anche un dettaglio che proviene, ancora, dallo stesso testo di Aristofane. L'uscita di Agatone è anticipata dal Servo già ai vv. 66-69, quando alla preghiera rivoltagli da Euripide di chiamare il suo padrone, egli risponderà

μηδὲν ἰκέτευ'· αὐτὸς γὰρ ἔξεισιν τάχα·  
καὶ γὰρ μελοποεῖν ἄρχεται· χειμῶνος οὖν  
ὄντος κατακάμπτειν τὰς στροφὰς οὐ ῥάδιον,  
ἢν μὴ προίη θύρασι πρὸς τὸν ἥλιον.

Non pregarmi: egli stesso uscirà presto.  
Inizia infatti a comporre: essendo inverno,  
piegare le strofe non è facile,  
se non viene avanti dalla porta al sole.

L'utilizzo del verbo προίημι sembra indicativo della modalità di uscita con enciclema-carrello: “venire avanti uscendo dalla porta”. I due verbi tecnici che aprono e chiudono la scena di Agatone, ἐκκυκλεῖν (v. 96) ed εἰσκυκλεῖν (v. 265), non interferiscono comunque con l'attenzione metateatrale all'enciclema, né pongono in discussione la sua stessa presenza e utilizzo nel

<sup>10</sup> Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1946, p. 119.

<sup>11</sup> Pickard-Cambridge fa giustamente notare che, comunque, non vi è certezza che lo scoliasta conoscesse i dettagli della vera messa in scena della tragedia nel V secolo (cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1946, p. 107).

<sup>12</sup> Cfr. discussione in PICKARD-CAMBRIDGE 1946, pp. 115-116.

teatro, ma piuttosto vanno considerati in riferimento a un tipo preciso di encicema, quello del carrello, e non alla piattaforma rotante.<sup>13</sup>

Per concludere la riflessione su questo aspetto, ricordiamo la proposta, avanzata da Maria Grazia Bonanno, di una lettura “paratragica” del dispositivo dell’encicema nell’opera di Aristofane:

nei due casi “gemelli”, sia pure a distanza di tempo consegnati da *Acarnesi* e *Tesmoforiazuse*, viene trasportato (dislocato) sulla scena il poeta tragico “al lavoro” smascherandone i trucchi del mestiere, con il solito spirito di gioiosa denuncia d’ogni apparecchiatura teatrale.<sup>14</sup>

Una lettura senz’altro condivisibile, benché, si noti, nelle *Tesmoforiazuse* il tragediografo Agatone sta componendo qualcosa di diverso, come si vedrà.

Il canto di Agatone è preceduto da due significative battute del Parente (vv. 97-100):

KH. ἀλλ’ ἢ τυφλὸς μὲν εἰμ’; ἐγὼ γὰρ οὐχ ὀρῶ  
ἄνδρ’ οὐδέν’ ἐνθάδ’ ὄντα, Κυρήνην δ’ ὀρῶ.  
EY. σίγα· μελωδεῖν αὖ παρασκευάζεται.  
KH. μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινυρίζεται; 100

PARENTE Ma sono forse cieco? Io non vedo  
nessun uomo qui, piuttosto è Cirene che vedo!

EURIPIDE Silenzio: si prepara a cantare.

PARENTE Sentieri di formica, o che altro gorgheggia? 100

Il riferimento a Cirene è indicativo sotto due punti di vista: scenico e musicale. Il primo sottolinea il fatto che Agatone non sia immediatamente riconoscibile perché vestito da donna,<sup>15</sup> come sarà confermato anche dalla confusione del Parente dopo la monodia (vv. 136-145):

ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἢ στολή;  
τίς ἢ τάραις τοῦ βίου; τί βάρβιτος  
λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ λύρα κεκρυφάλῳ;  
τί λήκυθος καὶ στρόφιον; ὡς οὐ ξύμφορον.  
τίς δαὶ κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία; 140  
σύ τ’ αὐτός, ὦ παῖ, πότερον ὡς ἀνὴρ τρέφει;  
καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικάι;  
ἀλλ’ ὡς γυνὴ δῆτ’· εἶτα ποῦ τὰ τιθία;  
τί φής; τί σιγᾶς; ἀλλὰ δῆτ’ ἐκ τοῦ μέλους

<sup>13</sup> Cfr. anche PICKARD-CAMBRIDGE 1946, p. 103.

<sup>14</sup> BONANNO 2006, p. 79.

<sup>15</sup> La femminilità di Agatone, insieme agli altri episodi di trasformazione di un personaggio maschile in uno femminile, è analizzata nel capitolo dedicato alle *Tesmoforiazuse* di TAAFFE 1993.

ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι; 145  
 Che tipo di femminuccia sei? Quale la patria? Quale la veste?  
 Che c'è questo disordine di vita? Che cosa il *barbitos*  
 dice alla veste color zafferano? E che cosa la lira alla cuffietta?  
 Che cosa l'ampollina e il reggipetto? Non è uno stridore?  
 E che cosa c'è mai di comune tra lo specchio e la spada? 140  
 E tu stesso, ragazzo, sei uomo?  
 E il pene dov'è? Dove il mantello? Dove le scarpe laconiche?  
 Ma quindi sei una donna? Ma allora dove sono le tette?  
 Che dici? Perché non parli? Ma allora dal tuo canto  
 dovrò capire cosa sei, visto che tu non vuoi parlare? 145

Aristofane, dunque, calca i caratteri dell'effeminatezza di Agatone per fini comici.<sup>16</sup> Relativamente a Cirene, nota prostituta ateniese, sarà utile ricordare che ella è menzionata anche in *Ra.* 1328, all'interno della severa critica musicale rivolta ad Euripide. Ai “dodici schemi” erotici dell'etera sono infatti paragonati gli eccessivi virtuosismi musicali promulgati dal “nuovo stile” ditirambico e poi anche tragico di fine V secolo. Dodici – numero simbolico indicante molteplicità<sup>17</sup> – sono infatti le χορδαί di Melanippide e di Timoteo in Pherecr. *PCG* VII F 155, 5 e 25, all'interno del racconto fatto prima persona dalla Musica riguardo alle violenze da lei subite per opera dei nuovi ditirambografi; dodici sono anche le ἀρμονίαι di Frinide (Pherecr. *PCG* VII F 155, 16). Il carattere volgare della “nuova musica” viene pertanto associato metaforicamente a quello della sessualità: nel caso delle *Rane*, con l'esplicito riferimento alle posizioni erotiche di Cirene e alla presentazione di una Musa volgare (*Ra.* 1308 αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὔ; cfr. pp. 369-372); nel frammento ferecrateo, parlando di un abuso sul corpo della Musica.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Sull'omosessualità di Agatone cfr. ad es. PRETAGOSTINI 1997.

<sup>17</sup> Cfr. PÖHLMANN 2011. Anche le “cinque corde” di Frinide (Pherecr. *PCG* VII F 155, 16) rappresenterebbero un'immagine simbolica: il numero cinque assumerebbe, anche in questo caso, un ruolo metaforico (cfr. RESTANI 1983, p. 165).

<sup>18</sup> In Pherecr. *PCG* VII F 155, 22-25 (κακά μοι παρέσχεν οὔτος, ἅπαντας οὖς λέγω / παρελήλυθεν, ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς. / κἄν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη, / ἀπέδυσσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα) al v. 25 è accolta la congettura ἀπέδυσσε di Wyttenbach in luogo del tràdito ἀπέλυσε, con il proposito di conservare l'aspetto “erotico” del passo. Mariella De Simone, però, fa notare che anche il verbo ἀπολύω ha accezioni erotiche e che esso è adoperato anche in ambito strettamente musicale, in relazione agli intervalli σύνθετα “composti” (quelli che, nel canto, si possono sciogliere in più intervalli, cfr. Aristid.Quint. p. 10, 19-23 Winnington-Ingram), nonché in quello metrico per i componimenti sciolti da responsione, detti appunto ἀπολελυμένα (cfr. Heph. p. 64, 24 e p. 65, 1-2 Consbruch; Aristid.Quint. p. 52, 12-14 Winnington-Ingram). Per Pherecr. fr. 155, 22-25 la studiosa propone dunque la seguente parafrasi esegetica: «Costui (Timoteo), superati tutti gli altri di cui ti ho parlato, mi procurò pene infinite, conducendomi per sentieri di formica (attraverso linee melodiche tortuose): mi incontrò da sola, per strada, mi liberò dalle vesti (dai vincoli

Nella scena di ingresso di Agatone i due sensi si intersecano tra di loro in modo particolare, se si considera anche la battuta sarcastica del Parente al v. 100 μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμυρρίζεται;. “Sentieri di formica” sono, secondo quanto riporta lo scolio antico, i canti di Agatone in quanto fini e tortuosi:

**Schol. 100.** (μύρμηκος ἀτραπούς:) ὡς λεπτὰ καὶ ἀγκύλα ἀνακρουομένου μέλη τοῦ Ἀγάθωνος: τοιαῦται γὰρ αἱ τῶν μυρμηκῶν ὁδοί.

“Sentieri di formica” sono anche quelli per i quali ancora la Musica di Ferecrate è stata condotta di Timoteo con le sue “dodici corde” (Pherecr. *PCG* VII F 155, 23), e μύρμηξ “formica” è detto Filosseno (test. 5 Fongoni): anche per il canto di Agatone, dunque, il Parente si aspetta una linea melodica tortuosa, a causa dell’uso di troppe note oppure di microtoni.<sup>19</sup> Agatone, d’altronde, è descritto nelle fonti come un poeta amabile, elegante nell’indole e nella parola, dalla bellezza delicata e femminile. Una raffinatezza anche musicale, se gli erano riconosciuti una proverbiale morbidezza delle melodie auliche,<sup>20</sup> l’introduzione dei modi ipodorico e ipofrigio in tragedia<sup>21</sup> e l’uso genere cromatico,<sup>22</sup> una notevole capacità di sperimentazione formale (a lui Aristotele riconduce il primo uso degli ἐμβόλιμα in *Po.* 1346a, 18 = *TrGF* 39 T 18). La cura compositiva ed espressiva di Agatone è testimoniata, ancora, nel discorso sull’amore che egli pronuncia nel *Simposio* platonico e, soprattutto, dalla descrizione che il Servo del poeta, nelle *Tesmoforiazuse*, fa del suo laboratorio poetico (vv. 49-57): oltre ai tanti termini presi in prestito dal lessico della falegnameria,<sup>23</sup> spicca il verbo κάμπτειν al v. 53, in commedia verbo associato, insieme al rispettivo sostantivo, di nuovo ai

---

della responsione) e mi distrusse con dodici corde (mi scompose in 12 suoni)» (DE SIMONE 2004, p. 4).

<sup>19</sup> Cfr. anche Psell. *De trag.* 5, 49-52 συστήμασι δὲ οἱ μὲν παλαιοὶ μικροῖς ἐχρῶντο, Εὐριπίδης δὲ πρῶτος πολυχορδία ἐχρήσατο. ἐκαλεῖτο ὑπὸ τῶν μουσικῶν παλαιῶν ἀνάτρητος ὁ τρόπος οὗτος τῆς μελοποιίας «I tragici antichi si servivano di piccoli sistemi di accordi; Euripide per primo usò un maggior numero di suoni, e questo tipo di melopea fu denominato “sforacchiato” dagli antichi musicisti» (trad. di F. Perusino), probabilmente a causa delle modifiche apportate all’*aulos* con la “nuova musica”; cfr. il commento in PERUSINO 1993, pp. 66-69. Ancora in Pherecr. *PCG* VII F 155, 26-28 (= T 33b Fongoni) ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ’ ἀνοσίους / καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰρ ραφάνους ὄλην / καμπῶν με κατεμέστωσε «(curve) disarmoniche, (note) sovracute e dissacranti, e trilli, come i cavoli, (Filosseno) mi ha tutta riempita di bruchi» (trad. di A. Fongoni).

<sup>20</sup> Cfr. Ἰ’ Ἀγαθώνιος αὐλησῖς in *TrGF* 39 T 20a,b.

<sup>21</sup> Cfr. *TrGF* 39 T 20c = Psell. *De trag.* 5, 39.

<sup>22</sup> Cfr. Plu. *Mor.* 645de; Psell. *De trag.* 5; Plu. *Mor.* 1137ef.

<sup>23</sup> Cfr. vv. 53-56 δρυόχους τιθέναι δράματος ἀρχάς. / κάμπτει δὲ νέας ἀψίδας ἐπῶν, / τὰ δὲ τοννεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ, / καὶ γνωμοτυπεῖ κάντονομάζει / καὶ κηροχυτεῖ καὶ γογγύλει / καὶ χροανεύει. Cfr. MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 443 n. 8, in cui si distingue precisamente tra più tipi di attività artigianali.

“nuovi ditirambografi” (cfr. Pherecr. *PCG* VII F 155, 9, 15 e 28 rispettivamente per Cinesia, Frinide e Filosseno; Ar. *Nu.* 331-334 per i “nuovi ditirambografi” in generale, 969-973 per Frinide).

Il senso dell'*hapax* διαμυυρίζεται del v. 100 delle *Tesmofoiazuse* è discusso. Esso parrebbe significare una generica morbidezza e leggerezza del canto. μυυρίζω è attestato per lamentazioni in Hom. *Il.* 5, 889; *Od.* 4, 719; A. *Ag.* 1165; per verso di uccelli in S. *OC* 671; Arist. *HA* 618b31; Theoc. 13, 12; Mnesalc. *AP IX* 70; *etc.*<sup>24</sup> Un'ipotesi alternativa è quella del falsetto, tecnica che sembrerebbe testimoniata in E. *Or.* 1369, nella monodia del Frigio.<sup>25</sup> Che anche Agatone canti in falsetto<sup>26</sup> è, in realtà, un'idea suggestiva e anche appropriata, tuttavia non confermata dalle fonti: l'idea del falsetto è ricavata modernamente proprio dal confronto con il Frigio di Euripide, da ciò che esclama il Parente a termine del canto di Agatone (vv. 130-134 ὡς ἤδὲ τὸ μέλος, ὃ πότνια Γενετυλλίδες, / καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον / καὶ μανδαλωτόν, ὥστ' ἔμοῦ γ' ἀκροωμένου / ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος), dal discorso sulla mimesi che lo stesso Agatone pronuncia poco dopo (cfr. vv. 146-152, in particolare vv. 151-152 αὐτίκα γυναικεῖ' ἦν ποιῆ τις δράματα, / μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν “se uno compone un dramma femminile, occorre che il corpo abbia i modi da donna”).

Quello che per noi lettori moderni è solo parzialmente intellegibile dal testo di Aristofane e dalle altre fonti, doveva essere immediato per il pubblico delle *Tesmofoiazuse*: le parole del Servo e le battute pungenti del Parente dovevano far pregustare agli spettatori l'ingresso di un personaggio ben

---

<sup>24</sup> Altre attestazioni sono raccolte in AUSTIN – OLSON 2004, p. 86.

<sup>25</sup> In *Or.* 1384 lo schiavo frigio definisce il proprio canto ἀρμάτειον μέλος, un'espressione che non risparmia incertezze sull'interpretazione. Siamo a conoscenza dell'esistenza del *nomos* auletico definito ἀρμάτειον, *nomos* passibile forse anche di arrangiamento su cetra (in Plu. *Mor.* 1133ef si dice che, tra gli altri, ne fece uso Stesicoro). Secondo lo scolio al passo euripideo tale *nomos* prevedeva un'esecuzione con voce acuta (*Schol.* 1384 οἱ δὲ ἀρμάτειον τὸ σύντονον, ἐπεὶ συντόνω φωνῇ κέχρηται). Varie poi sono le spiegazioni date all'aggettivo ἀρμάτειον, inteso come “dal carro”: vengono tirati in ballo Ettore, i *thrēnoi* (per il carattere lamentevole del canto), imenei e fanciulle, *etc.* Nello scolio si mette anche in relazione l'acuto del canto con il sibilo delle ruote di un carro in corsa e si riflette comunque sul fatto che un *nomos* ἀρμάτειον, acuto, ben si accorderebbe con il canto dello schiavo frigio dell'*Oreste*, poiché egli è un eunuco e come tale avrebbe una voce dalla tonalità più alta: ἔνιοι δὲ τὸν ἐκτεπηδηκότα Φρύγα εὐνούχον φασιν εἶναι, τοὺς δὲ εὐνούχους ἐπιεικῶς ὀξύφωνος ὑπάρχειν. Anche l'*Etymologicum Magnum* (145, 35-40) in riferimento sempre all'ἀρμάτειον μέλος di *Or.* 1384, riporta le varie ipotesi di origine del canto e di nuovo il collegamento tra il carro e la voce da eunuco (ὄξυν καὶ λεπτόν φθόγγον) del Frigio: ἄλλοι δὲ φασιν ὅτι τοῦ συντόνου καὶ ἐσπευσμένου δρόμου τοῦ ἄρματος τὰ σύντονα μέλη ἀρμάτεια καλοῦσιν. ἄλλοι δὲ ὅτι ὁ ἦχος τοῦ ἄρματος ὄξυς καὶ λεπτός γίνεται· τὸν οὖν ὄξυν καὶ λεπτόν φθόγγον ἀρμάτειον ἐκ τούτου ὁ Εὐριπίδης ἐκάλεσε. καὶ εὐνούχον εἰσάγει λέγοντα· τοιαῦτα δὲ τῶν εὐνούχων αἱ φωναί. οὕτω Δίδυμος καὶ Ἀλέξανδρος (cfr. SCHWARTZ 1887, p. 219).

<sup>26</sup> Cfr. ad es. ZIMMERMANN 1988a.

conosciuto per determinate caratteristiche e una sua riproduzione comica esilarante. L'attesa creata finora cede il passo al canto di Agatone, che tuttavia, dopo tanto scherzare, ristabilisce una certa solennità ai giorni in cui si ambienta la trama. Il canto che Agatone esegue precede di molto la parodo e si staglia con nettezza e importanza nella prima parte della commedia. Il brano è, di fatto, un *a solo*, ma nella forma esso si rivela uno scambio cantato di battute tra una corifea e un coro femminile, di cui il tragediografo interpreta da solo entrambe le parti: Agatone, in poche parole, sta provando monodicamente un canto corale.

*Testo, traduzione, analisi metrica*

- 101 (corifea) ἱερὰν Χθονίαις δεξάμεναι  
102 λαμπάδα, κοῦραι, ξὺν ἔλευθέρα  
103 <sup>3</sup> πατρίδι χορεύσασθε βοάν.  
104 (coro) τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος; λέγε νῦν·  
105 εὐπίστως δὲ τοῦμὸν  
106 <sup>6</sup> δαίμονας ἔχει σεβίσαι.  
107 (corifea) ἄγε νῦν, ὄλβιζε μούσα  
108 χρυσέων ρύτορα τόξων  
109 <sup>9</sup> Φοῖβον, ὃς ἰδρύσατο χώρας  
110 γύαλα Σιμωντίδι γᾶ.  
111 (coro) χαῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς,  
112 <sup>12</sup> Φοῖβ', ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς  
113 γέρας ἱερὸν προφέρων.  
114 (corifea) τάν τ' ἐν ὄρεσι δρυογόνοι-  
115 <sup>15</sup> σι κόραν ἀείσατ' Ἄρ-  
116 τεμιν ἀγ' ῥοτέραν.  
117 (coro) ἔπομαι κλήζουσα σεμνὸν  
118 <sup>18</sup> γόνον ὄλβίζουσα Λατοῦς  
119 Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ.  
120 (corifea) Λατώ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος  
121 <sup>21</sup> ποδὶ παράρυθμ' εὐρυθμα Φρυγίων  
122 δινεύματα Χαρίτων.  
123 (coro) σέβομαι Λατώ τ' ἄνασσαν  
124 <sup>24</sup> κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων  
125 ἄρσενι βοᾷ δοκίμων.  
126 τᾶ φῶς ἔσσυτο δαιμονίοις  
127 <sup>27</sup> ὄμμασιν, ἡμετέραις τε δι' αἰφνιδίου ὀπός.  
128 (corifea) ὦν χάριν ἄνακτ' ἄγαλλε Φοῖβον τιμᾶ.

129 (coro) χαῖρ'. ὄλβιε παῖ Λατοῦς.

[R] 126-127 ὄμμασιν | R 127 ἡμετέραις – ὀπός : R

103 χορεύσασθε Anon. ap. Canini, Casaubon, Anon. Par. ap. Rapheleng in mg. («tripudiate» Divus): χορεύσασθαι R 106 ἔχει Suid.: ἔχεις R 107 ὄλβιζε Bentley: ὄπλιζε R μοῦσα Bergk: μοῦσα R 115 ἀείσατ' Zanetti: ἀείσαντ' R 122 δινεύματα Bentley: διανεύματα R 125 δοκίμων Schöne: δοκίμω R, Σ Suid. δόκιμον Σ<sup>v.l.</sup> post 129 parepigraphē ὀλολύζεις (-ει Σ) γέρων RΣ ὀλολύζει ὁ γέρων Suid.

- (corifea) In onore delle dee Sotterranee, reggendo la sacra torcia, fanciulle, con libera patria danzate il canto.
- (coro) Per quale degli dèi è la festa? Dillo:  
105 per parte mia, c'è fede nell'onorare gli dei.
- (corifea) Orsù, ora, onora con il canto il saettatore di aurei dardi Febo che fondò gli antri della regione  
110 nella terra del Simoenta.
- (coro) Gioisci di splendidi canti, Febo, negli onori melodiosi portando il sacro premio.
- (corifea) E colei che abita i monti fecondi di querce  
115 cantate, la vergine Artemide agreste.
- (coro) Seguo celebrando la nobile prole di Latona onorando Artemide ignara di nozze.
- 120 (corifea) E Latona, e i suoni della cetra asiatica con il piede giravolte a tempo fuori tempo delle Cariti di Frigia.
- (coro) Onoro Latona signora e la cetra madre degli inni  
125 illustri per il vigoroso grido. A lei luce avvampa nei divini occhi, per la nostra voce improvvisa.
- (corifea) Per tutto ciò, con onore rendi grazie a Febo signore.
- (coro) Salute, beato figlio di Latona.

Th. 101-129

|     |                                |   |
|-----|--------------------------------|---|
| 101 | υυ-υυ--υυ-                     | an cho  |
| 102 | --υυ--υυ-υ-                    | 3cho <sup>^^</sup>  |
| 103 | <sup>3</sup> υυυυ--υυ-         | 2cho <i>vel</i> ia cho  |
| 104 | υυ-υυ-υυ-υυ-                   | ion <sup>mi</sup> tr ion <sup>mi</sup> lyr (3ion <sup>mi</sup> lyr) |
| 105 | ---υ---                        | mol ba  |
| 106 | <sup>6</sup> --υυυ-υυ-   H     | cr cho  |
| 107 | υυ----υ---                     | ion <sup>mi</sup> tr (2ion <sup>mi</sup> )                          |
| 108 | --υ--υ---                      | tr ion <sup>mi</sup> (2ion <sup>mi</sup> )                          |
| 109 | <sup>9</sup> --υ--υ---         | 2cho hypercat   |
| 110 | υυυυ-υυ-                       | cho ion <sup>mi</sup> lyr   |
| 111 | --υ--υ---                      | 2tr   |
| 112 | <sup>12</sup> --υ--υ---        | 2tr   |
| 113 | υυυυ-υυ-                       | cho ion <sup>mi</sup> lyr   |
| 114 | --υυυυυ-                       | cr cho  |
| 115 | <sup>15</sup> υυ-υ-υ-          | ion <sup>mi</sup> cr  |
| 116 | υυ-υυ-                         | an  |
| 117 | υυ----υ---                     | ion <sup>mi</sup> tr (2ion <sup>mi</sup> )                          |
| 118 | <sup>18</sup> υυ----υ---       | ion <sup>mi</sup> tr (2ion <sup>mi</sup> )                          |
| 119 | --υυ-υ-                        | cr cho  |
| 120 | ---υ-υυυυ-                     | ia tr   |
| 121 | <sup>21</sup> υυυυ--υυυυ-      | ia tr hypercat  |
| 122 | --υυυυ-                        | 2ia <sup>^^</sup>   |
| 123 | υυ----υ---                     | ion <sup>mi</sup> tr (2ion <sup>mi</sup> )                          |
| 124 | <sup>24</sup> υυ-υ-υ---        | ion <sup>mi</sup> tr (2ion <sup>mi</sup> anacl)                     |
| 125 | --υυ-υ-                        | cr cho  |
| 126 | ---υυ-υυ-                      | 4da <sup>^^</sup>   |
| 127 | <sup>27</sup> --υυ-υυ-υυ-υυ-υυ | 5da   |
| 128 | --υυ-υ-υ-----                  | 2ia mol (3ia <sup>^</sup> )   |
| 129 | --υυ-υ-                        | ion <sup>ma</sup> tr <sup>^</sup> (teles)                           |

*Analisi del canto*

Il brano, tramandato solo da R e dalla suo *codex descriptus* Mu2, non è corredato da *Scholia Metrica*. A fronte di alcuni corrottele testuali, la monodia è trascritta accuratamente con il sistema delle rientranze e sporgenze: sono ἐν εἰσθήσει i c. 1-19, 23-25, 29, nonché la *parepigraphē* al termine della monodia; sono sull'allineamento dei trimetri giambici i c. 20-22 e 26-28, cioè quelli che presentano le sequenze metriche più lunghe all'interno del canto.



Il brano si articola in cinque coppie di strofette di diversa struttura metrica e di diversa lunghezza: la monodia, infatti, è di per sé un ἀπολελυμένον, ma l'alternanza immaginaria tra la voce della corifea e quella del coro realizza una struttura del tipo “botta e risposta”.

Vi è una prevalenza di metri ionici, spesso associati a trochei, metri giambici (anche coriambi e forme di “giambi lirici” quali il cretico, il baccheo, il molosso), inserzioni dattiliche, compresi alcuni anapesti. L'aspetto metrico è ricercato, tuttavia non confuso: alcune sequenze fungono da richiami tra una strofetta e l'altra, dando un ritmo, insieme a richiami testuali, a questi continui passaggi di parola tra la corifea e il coro. Vi sono poi sequenze che si ripetono identiche, altre in maniera speculare nelle loro parti costitutive, strutture metriche che, insieme con l'eleganza della *lexis*, creano un gioco musicale raffinatissimo, che ben si addice a ciò che sappiamo di Agatone.

Non è banale sottolineare, con gli scolî antichi, che Agatone canta ora da corifea ora da coro femminile (v. 102 κοῦραι), interpretandone le rispettive parti e dunque idealmente trasformando la sua monodia in amebeo:

**Schol. 101a.** (101-129:) ὁ Ἀγάθων ὑποκριτικὰ μέλη τέως ποιεῖ. ἀμφοτέρα δὲ αὐτὸς ὑποκρίνεται.

**Schol. 101b.** (101-129:) μονωδεῖ ὁ Ἀγάθων ὡς πρὸς χορόν, οὐχ ὡς ἀπὸ σκηνῆς, ἀλλ' ὡς ποιήματα συντιθεῖς, διὸ καὶ χορικὰ λέγει μέλη αὐτὸς πρὸς αὐτόν, ὡς χορικὰ δέ.

Il fatto che il Ravennate segnali con la sigla X. le strofette prettamente corali ha indotto alcuni editori a ipotizzare la reale presenza in scena di un coro, includendolo anche nell'elenco dei personaggi della commedia.<sup>27</sup> Eppure, al di là delle interpretazioni scoliastiche, è la scena stessa a smentire la possibilità della presenza di un vero coro, dal momento che Agatone esce dalla sua abitazione privata da solo, non c'è un coro ad attenderlo fuori, né nascosto dietro la σκηνή: Agatone è colto nel momento personale dell'ispirazione poetica.

Che cosa canta Agatone? Che cosa sta componendo? Il suo momento lirico, a prima vista, sembra confinato a se stesso: la reazione del Parente riguarda la dolcezza e la femminile sensualità dell'esecuzione (vv. 130-133), ma non vi è commento alcuno sul contenuto del canto; piuttosto, ancora la femminilità del brano e della persona di Agatone offriranno allo stesso poeta l'occasione di spiegare il proprio “manifesto di poetica”, incentrato sul concetto di mimesi tra l'autore e la sua opera (vv. 146-172).

---

<sup>27</sup> Così ad es. BLAYDES 1880 e VON VELSEN 1883. Cfr. anche le discussioni in RUSSO 1994, pp. 41-42 e PRATO 2001, p. 169.

La monodia di Agatone è certamente un inno, rivolto a più divinità, a cui nelle intenzioni si accompagna una danza. Il pezzo è pensato per un coro femminile che risponde alle istruzioni di una corifea. Dal momento che Agatone è un tragediografo, si è normalmente ritenuto che la sua monodia fosse un *pastiche* aristofaneo che imitasse l'arte tragica del giovane poeta, pensando, in particolare, a un canto, di stampo innodico, destinato a un coro di donne troiane. Appigliandosi a pochi elementi testuali, in particolare la menzione del fiume Simoenta, gli studiosi hanno immaginato trame, personaggi, temi di vario tipo legati alla guerra di Troia: una ricostruzione tuttavia fragile, in quanto pochi sono gli elementi che, nella monodia, permettono realmente di ricomporre una scena ideale; inoltre – cosa non irrilevante – ciò che Agatone compone è, fino a prova contraria, frutto della fantasia di Aristofane.<sup>28</sup> Non vi sono poi gli elementi sufficienti per identificare questo brano con un ἐμβόλιμον, come proposto da alcuni studiosi sulla base della testimonianza di Aristotele.<sup>29</sup>

Una più attenta lettura del brano, che non sia fine a se stessa ma che volga lo sguardo anche agli altri canti della stessa commedia, e che tenga conto altresì del disegno musicale specifico della monodia e di quello degli altri momenti lirici, consente di comprendere meglio la natura del brano che Agatone sta componendo.

Non si ripeterà in questa sede quanto espresso dettagliatamente nell'articolo che ho dedicato a tale problematica al quale mi permetto di

---

<sup>28</sup> Wilamowitz (1921, p. 341) pensava a una ripresa letterale, da parte del commediografo, di un vero brano di Agatone, ma non vi sono elementi che supportino tale ipotesi. La produzione di Agatone è per noi estremamente frammentaria. Gli scolî alle *Tesmoforiazuse*, benché scarni e poco approfonditi, sono però attenti a indicare i luoghi aristofanei che sono citazioni parodiche di tragedie euripidee. Un esempio importante è quello della monodia del Parente (*Th.* 1015-1055), composta in larga parte di citazioni dall'*Andromeda*: negli scolî ogni citazione è segnalata. Ciò non accade per la monodia di Agatone, tragediografo la cui produzione poetica deve aver subito un naufragio precoce e pressoché totale. Questo potrebbe spiegare il silenzio degli scolî; d'altra parte, non si può escludere del tutto che i commentatori antichi riconoscessero nel passo aristofaneo una sorta di *pastiche* nello stile di Agatone. Non è poi affatto chiaro a quale "insuccesso" incorse il tragediografo secondo la testimonianza di Arist. *Po.* 1456a 18-19, in cui il poeta è nominato dopo altri autori e dopo aver citato, come esempi, una *Ilioupersis* e una *Niobe* non adatte, per eccesso di dettagli narrativi, al genere tragico.

<sup>29</sup> Così, ad es., PRATO 2001, p. 168; NIEDDU 2008-2009, p. 241 e n. 5; PÖHLMANN 1988, p. 138. Dearden (1976, pp. 103-104) sostiene invece che la monodia di Agatone rappresenti, sì, un dialogo lirico, ma che questo non possa essere un ἐμβόλιμον per due motivi: 1) sarebbe troppo presto perché Agatone venga parodiato da Aristofane per l'uso degli ἐμβόλιμα (Agatone aveva debuttato appena pochi anni prima della messa in scena delle *Tesmoforiazuse*); 2) se questo canto fosse un ἐμβόλιμον, esso dovrebbe avere caratteristiche tali da poter essere trasferito facilmente da un dramma a un altro, condizione che questa monodia non possiede.

rinviare,<sup>30</sup> ma sarà utile tener presente che, per quanto non si possa escludere che le strutture metrico-ritmiche di questo canto possano rispecchiare il vero stile di Agatone, le stesse sono ricorrenti anche nei corali delle *Tesmofoiazuse* che hanno carattere rituale. Si tratta di canti che le donne della commedia intonano scandendo i momenti della festa: le preghiere assembleari (vv. 312-330 e 352-371), una danza durante la quale si inneggia a varie divinità (vv. 947-1000), un inno cletico a Pallade e alle Tesmofore (vv. 1136-1159).<sup>31</sup> Completamente diverse da quelle presentate da questi corali e dalla monodia di Agatone sono invece le strutture metrico-ritmiche dei corali “d’azione”, cioè quelli con cui il Coro interagisce con i personaggi o commenta gli accadimenti, e delle altre tre monodie delle *Tesmofoiazuse*, affidate tutte al Parente. Lo stesso contenuto del brano di Agatone è del tutto in linea con quello dei corali “rituali”: la dedica alle Tesmofore, la torcia sacra, le allusioni all’attualità, le invocazioni ad Apollo, Artemide e Latona, i riferimenti a un accompagnamento della cetra, la danza. A questo contenuto culturale, legato strettamente alle celebrazioni delle Tesmoforie, si unisce una caratterizzazione metrico-musicale precisa: tutti i canti rituali, compreso quello di Agatone, sono ἀπολελυμένα nella cui polimetria è evidente il motivo portante degli ionici *a minore*, talvolta associati a cretici, coriambi, spondei, trochei; vi sono poi giambi lirici, dattili, sequenze eoliche. Questi canti si distinguono tutti per una *facies* metrico-ritmica variegata e complessa, che tuttavia non ha una funzione paratragica, come accade per la monodia del Parente dei vv. 1015-1055 che prende di mira lo stile euripideo. Questa polimetria non ha nulla a che fare con Euripide e con la parodia, ma è scelta da Aristofane per caratterizzare i canti cultuali-rituali di questa commedia.

Agatone, dunque, sembra star componendo non per sé, ma proprio per le donne che dovranno, con danze e canti, animare le celebrazioni delle Tesmoforie, secondo una prassi nient’affatto estranea ai tragediografi antichi.<sup>32</sup> La composizione di canti rituali o legati a occasioni pubbliche di

---

<sup>30</sup> Vedi DI VIRGILIO 2018.

<sup>31</sup> Per questi canti è possibile adottare anche la denominazione di “canti di culto”, come in LOMIENTO 2007a. Nell’analisi del canto si riconosce comunque che esso, oltre a una tessitura metrica simile a quella di altre preghiere o inni cultuali presenti in Aristofane, «ha la forma tematica della preghiera augurale, rivolta a “Zeus potentissimo”, ma con elementi di parodia» (LOMIENTO 2007a, p. 329), con riferimento a versi in cui le donne fanno riferimento a loro stesse o a tentativi di tirannide: si tratta di elementi che, tuttavia, non paiono essere parodici, quanto calati nella realtà peculiare di un culto tutto femminile, da un lato, e di accenni all’attualità politica ricorrenti in tutti i canti rituali delle *Tesmofoiazuse*, dall’altro.

<sup>32</sup> La *Suda* (σ 815) riferisce che Sofocle compose, oltre a drammi, anche un’elegia e alcuni peani (ἔγραψεν ἐλεγείαν τε καὶ παιᾶνας). Di elegie – al plurale – si legge in Efestione (pp. 3-4 Consbruch), laddove l’autore ricorda i tentativi di Sofocle di sistemare ἐν ταῖς ἐλεγείαις il nome di Archelao. Ben noto è poi lo stretto legame di Sofocle con i culti religiosi, soprattutto quello di Asclepio, per il quale è attestata la composizione di un peana cantato ancora ad

vario tipo è attestata, infatti, per più di un tragediografo, e Agatone, per la sua femminilità, doveva sembrare il poeta più adatto per comporre per le donne. Questa sua naturalezza è poi rinforzata dalla sua ferma convinzione che il poeta debba immedesimarsi totalmente nella sua opera, cosa che darebbe un senso anche al sacrificio che il Servo compie, con fuoco e rami di mirto, per propiziare la composizione di Agatone: come ha fatto notare Prato, il mirto è pianta sacra ad Artemide e usata spesso nei rituali femminili;<sup>33</sup> lo stesso invito all'εὐφημία espresso dal Servo v. 39 (εὐφημος πᾶς ἔστω λαός) si trova normalmente al principio delle cerimonie religiose.<sup>34</sup>

Dunque se vi è certamente una parodia della persona di Agatone, non è così per il suo canto, che piuttosto va ricondotto alla categoria dei “generi intercalari”.<sup>35</sup> Per quanto non possediamo canti eseguiti nella particolare occasione delle Tesmoforie, dobbiamo credere che Aristofane conoscesse la tradizione musicale che accompagnava quella festa e, pur con un filtro di raffinatezza letteraria personale, la riproducesse nella sua commedia; ad ogni modo, la diversificazione di Aristofane dei canti rituali da tutti gli altri è così evidente che bisogna ricondurre la monodia di Agatone agli inni delle Tesmoforie se non altro nelle intenzioni del compositore.

**101-106 (c. 1-6).** La monodia si apre con un invito alle fanciulle del coro (v. 102 κοῦραι) ad elevare e danzare un canto levando la torcia alle dee Ctonie, cioè le Tesmofore Demetra e Core. Il coro risponderà accogliendo l'invito con spirito di religiosità, domandando a chi rivolgere in particolare dedicare il momento di festa. Come si evince dal confronto con i corali rituali della stessa commedia, le celebrazioni delle Tesmoforie non escludono affatto che si canti anche ad altre divinità. I tre *cola* affidati alla corifea sono coriambici,

---

Atene al tempo degli Antonini (*TrGF* S. T 73a, 73b, 174). Nel caso di Euripide, sono a lui attribuiti i resti di un epinicio (*PMG* 755, 756: la composizione è denominata nel primo caso ἔψμα e nel secondo ἐγκώμιον), volto alla celebrazione della spettacolare vittoria olimpica di Alcibiade nella corsa dei cocchi nel 416 a.C. (*TrGF* E. T 91a, 91b). Plutarco tramanda, inoltre, un breve epigramma (*TrGF* E. T 92) che costituiva l'epicedio di Euripide in onore degli Ateniesi caduti a Siracusa. Ione di Chio compose, oltre a tragedie, anche ditirambi e canti di genere non specificato, come riferisce uno scolio ad *Ar. Pax* 835 (διθυράμβων ποιητής καὶ τραγωδίας καὶ μελῶν, κτλ.; cfr. *TrGF* 19 T 2b, 3). Tra i ditirambografi, poi, Arione compose un inno a Demetra (fr. 1 Brussich), probabilmente per la festività che prendeva il nome di Χθόνια (ιερά), «forse su commissione della corporazione religiosa locale, che ne avrà curato l'inserzione fra i carmi rituali, se, a distanza di più di un secolo, Eraclide poteva leggerlo ancora nella redazione originale» (BRUSSICH 2000, p. 74). Filosseno di Citera improntò un imeneo in occasione di nozze a Efeso (frr. 17 e 23 Fongoni). Fonti elencate e discusse in DI VIRGILIO 2018, pp. 84-85.

<sup>33</sup> Cfr. PRATO 2001, pp. 152 e 243-244.

<sup>34</sup> Sulle ricorrenze di εὐφημία / εὐφημεῖν nelle commedie di Aristofane cfr. BRAVI 2015.

<sup>35</sup> Per uno studio approfondito sulle tipologie parodiche e dei “generi intercalari” dei corali delle commedie aristofanee cfr. LOMIENTO 2007a.

con l'eccezione dell'*incipit* anapestico del c. 1. I tre *cola* del coro, invece, mostrano una prima sequenza in ionici lirici e due *cola* in giambi lirici (*molba, cr cho*).

**101-102 (c. 1-2).** Con *Xθονίαι* sono tradizionalmente indicate Demetra e Core, le “dee Sotterranee” destinatarie del culto delle Tesmoforie.<sup>36</sup> Le stesse dee, con l'appellativo di Tesmofore, sono invocate al termine dell'inno cletico dei vv. 1136-1159. La torcia sacra (*ἱερὰν λαμπάδα*), che il coro è invitato a reggere durante la danza, è un simbolo sacro particolarmente legato a Demetra, la quale utilizzò una fiaccola per la ricerca notturna della figlia. Lo stesso lume, difatti, presenza nei vari momenti delle Tesmoforie: il fumo delle torce che ardono è avvistato dal Parente già a distanza mentre si dirige all'assemblea delle donne (v. 280 ὦ Θράττα, θέασαι, καομένων τῶν λαμπάδων); alcune torce sono sicuramente in mano alle donne se, dopo essersi accorte della presenza del Parente nell'assemblea, esse si mettono alla ricerca di un altro eventuale intruso, e la Corifea invita le compagne ad accendere le torce per ispezionare meglio il luogo (v. 655 ἡμᾶς τοῖνον μετὰ τοῦτ' ἤδη τὰς λαμπάδας ἀψαμέννας χρῆ); ai vv. 916-917 una donna giura con tono minaccioso, poi, “per le due dee, certo piangerà / percosso da questa torcia, chi ti porterà via!”, rivolta al Parente che tenta di farsi liberare da Euripide; infine, alla richiesta del Coro di un'epifania delle Tesmofore nel bosco, si nominano le fiaccole, lì a disposizione, che permettano di assistere alle “orge rituali” senza l'occhio indiscreto degli uomini (vv. 1150-1154 ἀνδράσιν οὐ / θεμιτὸν εἰσορᾶν / ὄργια σεμνὰ θεαῖν / ἵνα λαμπάσι φαί- / νετον ἄμβροτον ὄψιν).<sup>37</sup>

**102-103 (c. 2-3).** La lezione del Ravennate (*ξὺν ἐλευθέρῳ*) πατρίδι è stata spesso ritenuta una *lectio facilior* di (*ξὺν ἐλευθέρῳ*) πραπίδι, che restituirebbe il senso di danzare “con animo libero”. Prato conserva il testo trådito offrendo una convincente spiegazione storica alla presenza di un riferimento alla “libera patria”:

se le Tesmoforiazuse furono presentate, come noi riteniamo, al concorso lenaico del 411, l'allusione a una *ἐλευθέρῳ πατρίς* (in pericolo!) non poteva essere casuale, in un momento in cui in città si sapeva già, a quanto pare, delle trame ordite a Samo, d'intesa con i Persiani, dai generali ateniesi e da Alcibiade. Di tale situazione, meno

---

<sup>36</sup> Cfr. anche fr. 1 Brussich e relativo commento al contesto dell'inno a Demetra composto da Laso.

<sup>37</sup> Cfr. anche Ar. *Ra.* 323 sgg., dove il Coro degli iniziati invoca la teofania di Iacco invitandolo a condividere con loro la danza sfrenata in un rituale misterico che coinvolge anche Demetra e Core e prevede la presenza delle fiaccole (vv. 313, 340, 350).

vaghi accenni – avvertiva già Velsen – sembra di ravvisare nei successivi versi 331-51 e ai vv. 352-71.<sup>38</sup>

In effetti, i richiami a tentativi di tirannide d'intesa con i Persiani sono evocati chiaramente nei passi citati da Prato, in particolare ai vv. 335-338 εἶ τις [...] ἢ τυραννεῖν ἐπινοεῖ; 365-367 ἢ Μήδους ἐπάγουσι †τῆς / χώρας εἴνεκ' ἐπὶ βλάβῃ† / ἄσεβοῦσιν ἀδικοῦσίν τε τὴν / πόλιν. Inoltre, ai vv. 1143-1144 (inno cletico) il Coro invoca Pallade “nemica dei tiranni” (ᾧ τυράννους / στυγοῦσ'). La ‘libera patria’ non è, dunque, Troia al mattino in cui le navi achee sembrano essere ripartite rinunciando alla guerra, ma è Atene, da mantenere a tutti i costi ancora “libera” e democratica. Il riferimento all'attualità è anch'esso cifra caratterizzante dei canti rituali di questa commedia.

**104-106 (c. 4-6).** Il coro risponde all'invito della corifea chiedendo, a propria volta, di specificare le divinità a cui inneggiare. Dal momento appena successivo, infatti, il “botta e risposta” tra le parti riguarderà gli dèi volta per volta scelti dalla corifea e le modalità della venerazione.

**104 (c. 4).** È il primo luogo della monodia in cui compare il motivo ritmico dello ionico *a minore*. Secondo il rapporto di συμπάθεια che lega gli ionici ai trochei, proprio questi ultimi compaiono nella parte centrale del *colon*. L'ultima parte del *colon* mostra invece un metro ionico *a minore* privo dell'ultima lunga: più che parlare di catalessi, per analogia con i giambi lirici la particolare forma ionica ∪∪– viene indicata con la sigla *ion<sup>mi</sup> lyr.*<sup>39</sup>

**106 (c. 6).** Il *colon* formato dalla sequenza *cr cho* compare, oltre che in questo, anche in altri tre punti della monodia, ai vv. 114 (c. 14); 119 (c. 19); 125 (c. 25). Può essere forse significativo, da un punto di vista compositivo, che esso costituisca sempre l'ultimo *colon* di una strofetta corale (c. 6 e 19 in modo vero e proprio, c. 25 come ultimo *colon* prima del passaggio a una parte dattilica all'interno della stessa strofetta) e solo una volta (c. 6) appartenga alla Corifea, situato, specularmente, all'inizio della sua strofetta. Altrettanto

<sup>38</sup> PRATO 2001, p. 170. Cfr. anche PRATO 1995; SOMMERSTEIN 1977a; GELZER 1971, col. 1467-1469. Gli ultimi due studi, inoltre, discutono criticamente anche i riferimenti politici contenuti nella *Lisistrata*, coeva alle *Tesmoforiazuse*.

<sup>39</sup> Cfr. LOMIENTO 2008a, p. 66, in riferimento a A. *Supp.* 76 = 84b. Ionici privi dell'ultima lunga sono ricorrenti nella parodo delle *Vespe*, all'inizio o fine di *cola*, in un contesto musicale che parrebbe voler riecheggiare le melodie di Frinico: riconosciuta come significativa all'interno del disegno metrico-musicale delle parti del Coro nella parodo della commedia, Luigi Bravi non esclude che «questa caratteristica nel ritmo ionico sia percepita e presentata come una tendenza esotica, orientalizzante, come dice il membro -σιδωνο- del composto di v. 220. Verrebbe da concludere che questo “anapesto” ionico sia la modalità sidonia di articolare lo ionico, come forse presentato dallo stesso Frinico» (BRAVI 2017a, p. 118). Se questo è verosimile per le *Vespe*, tuttavia nelle *Tesmoforiazuse* questo tipo di ionico ricorre non soltanto nella monodia di Agatone ma anche nei corali rituali, che nulla hanno di orientale (per le occorrenze cfr. DI VIRGILIO 2018).

interessante è che la forma del *colon cr cho* sia sempre uguale nelle tre occorrenze corali (—υυυ—υυ—) e lievemente diversa, per via di una soluzione in più, per l'unica della Corifea (—υυυυυυ—). Il c. 6 si chiude con uno iato, che segna una pausa rispetto a ciò che segue nel canto (compreso il passaggio di “voce”).

**107-113 (c. 7-13).** La nuova “coppia strofica” apre la serie di invocazioni alle varie divinità. Si inizia con Apollo, da onorare con il canto. Gli epiteti che qui caratterizzano il dio sono sembrati, ad alcuni studiosi, elementi che riconducono al tema troiano attorno al quale Agatone comporrebbe una tragedia, ma più semplicemente essi sono alcuni dei tanti modi di accompagnare il nome di Apollo. Apollo, infatti, è divinità sempre invocata dalle tesmoforanti momenti rituali di questa commedia (cfr. vv. 107-113, 128-129, 315-316, 969, 972), molto spesso con epiteti o aggettivazioni caratteristiche: Febo (vv. 109, 128 Φοῖβον); figlio di Latona (v. 129 ὄλβιε παῖ Λατοῦς); saettatore (v. 108 χρυσέων ρύτορα τόξων; v. 972 ἐκάεργε); edificatore o abitatore (di Troia, vv. 109-110 ὅς ἰδρύσατο χώρας / γύαλα Σιμουντίδι γᾶ; di Delo, v. 316 Δῆλον ὃς ἔχεις ἱεράν); dalla lira d'oro o bella (v. 315 χρυσολύρα; v. 969 τὸν εὐλύραν).

**107-110 (c. 7-10).** La strofetta della Corifea è tetrastica. I primi due *cola* riprendono il motivo ionico con un'elegante gioco di simmetrie: al c. 7 *ion<sup>mi</sup> tr* corrisponde al c. 8 la sua forma “rovesciata” nei due metri *tr ion<sup>mi</sup>*. Seguono i coriambi, chiusi infine di nuovo dallo ionico lirico (c. 9).

**111-113 (c. 11-13).** Il coro obbedisce alle istruzioni della Corifea e invita Apollo a rallegrarsi dei loro canti. Metricamente è da notare come i primi due *cola* siano trocaici, mentre l'ultimo richiama esattamente l'ultimo *colon* pronunciato dalla corifea (c. 9), in una sorta di eco musicale che lega le due strofette.

**113 (c. 13).** Il riferimento al premio potrebbe essere un'allusione metateatrale alla vittoria agonale: Aristofane “nasconderebbe” un invito a premiare la commedia delle tesmoforanti già all'inizio della commedia, per bocca di Agatone che compone per il Coro; il vero Coro, d'altronde, si augurerà la vittoria proprio nel congedo finale (vv. 1226-1231).

**114-119 (c. 14-19).** Nella quinta e sesta strofetta viene cantata Artemide, figura a cui le tesmoforanti, nella commedia, rivolgono anche in altre occasioni rituali il proprio canto chiamandola in maniera diretta o indiretta (vv. 320 πολυώνυμε θηροφόνη παῖ; 970-971 τὴν τοξοφόρον / Ἄρτεμιν ἄνασσαν ἀγνήν). Ai vv. 117-119 della monodia Artemide è menzionata quale figlia di Latona, e con una simile espressione è chiamata anche dal Coro al v. 321 Λατοῦς χρυσώπιδος ἔρνος.

**114-116 (c. 14-16).** Questa strofetta della corifea si apre con un *colon cr cho* che tutte le altre volte è appannaggio del coro. Il c. 15 riprende, di nuovo, il tema ionico, qui con un *colon ion<sup>mi</sup> cr* che ricorre in alcuni dei corali rituali della commedia (v. 991 della danza; vv. 320 e 323 della prima preghiera assembleare, con ionico lirico).

**116 (c. 16).** Artemide Agrotera è invocata con tale epiteto anche in *Lys.* 1462 e nominata in *Eq.* 660. In generale, l'appellativo di Agrotera per Artemide, attestato già in Omero (cfr. *Il.* XXI 471) sembra appartenere alla tradizione religiosa antica, cfr. *PMG* 886.<sup>40</sup>

**117-119 (c. 17-19).** La risposta del coro è composta dall'elegante richiamo degli ionici, con i due *cola* susseguentisi di tipo *ion<sup>mi</sup> tr* dei c. 17-18, la cui cadenza accompagna anche l'elegante costruzione sintattica, con i due participi femminili al centro dei rispettivi vv. 117 e 118; il nome di Artemide è invece posto nell'ultimo *colon*, significativamente diverso dagli altri e del tipo *cr cho*.

**120-127 (c. 20-27).** La seconda metà della monodia è dedicata a Latona e allo strumento musicale della cetra. Le due figure sono stranamente associate: la corifea invita le fanciulle a lodarle in un'unica strofetta. L'accostamento tra Latona e la cetra, in realtà, piuttosto che essere visto come un modo "sbrigativo" di avviarsi alla chiusura dell'inno, può essere analizzato alla luce dell'appellativo del v. 124 *κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων*: come Latona è madre di Apollo e Artemide, la cetra è madre degli inni.

**120-122 (c. 20-22).** La strofetta della corifea è interamente composta nel ritmo doppio di giambi e trochei. Essi scandiscono, in particolare, il momento della danza, in modo simile alla vera danza dei vv. 947-1000 soprattutto nel momento in cui al movimento orchestico si accompagna la preghiera. I giambi sono presenti, ad ogni modo, anche nelle due preghiere assembleari, dimostrando di appartenere sia alla preghiera popolare che alla danza, e in questo modo sono utilizzati in tutti i corali rituali. La danza che le donne per le quali Agatone compone sembra essere una danza circolare: al v. 121 è indicativa la menzione dei *δινεύματα*. Il termine è inserito nell'espressione *ποδὶ παράρυθμ' εὐρύθμα ... δινεύματα* (vv. 121-122), che significativamente anticipa quella molto simile contenuta al v. 985 *ἀνάστρεφ' εὐρύθμω ποδὶ*, all'interno del canto corale che si accompagna a una danza parimenti culturale. È questo un confronto particolarmente illuminante per la comprensione della funzione della monodia di Agatone all'interno della commedia. Le stesse Cariti, poi, nominate da Agatone al v. 122, rimandano tradizionalmente alla

---

<sup>40</sup> Per un approfondimento sull'aggettivo *ἀγρότερος* cfr. ad es. CHANTRAINE 1956, pp. 36-38, 54-59.



danza circolare: cfr. *h.Hom.* 3, 179-206, dove le Muse rispondono alla lira di Apollo e le Cariti si dispongono in cerchio con le Horai, Harmonia, Hebe e Afrodite tenendosi per mano.<sup>41</sup> Il contrasto tra “fuori ritmo a ritmo”, indicativo di una modalità liberatoria della danza (si consideri che il culto di Demetra è tradizionalmente associato a quello di Dioniso, come mostra lo stesso corale dei vv. 947-1000, e la stessa danza circolare caratterizza, com’è noto, anche il culto di Dioniso), è espresso ritmicamente anche dalla diversa scansione della -υ- di ῥυθμός in παράρῥυθμ’ εὔρῥυθμα.

**120 (c. 20). κρούματά τ’ Ἀσιάδος.** Si tratta della cetra da concerto, detta “asiatica” perché, secondo la tradizione, sarebbe stata inventata a Lesbo da un allievo di Terpandro (cfr. *Plu. Mor.* 1133c, 9-10).<sup>42</sup> Lo strumento, qui divinizzato, non si rivela estraneo ai culti delle Tesmoforie, almeno nella commedia aristofanea. Durante la parodo le donne cantano ad Apollo χρυσολύρα (v. 315) e chiedono che una χρυσέα φόρμιγξ (vv. 327/8-329<sup>a</sup>) accompagni le loro preghiere. La danza dei vv. 947-1000 non contiene indicazioni sugli aspetti musicali, ma è pur vero che il dio invocato è Apollo “dalla bella lira” (v. 969 τὸν εὐλύραν) e forse la stessa κίθαρις menzionata da Agatone è immaginata essere suonata dal dio (cfr. *Schol.* 125b ἐπεὶ Ἀπόλλων ἐστὶν ὁ κίθαρίζων). Per quanto attiene alla scena di Agatone, Prato ritiene che il personaggio cantasse accompagnato da un *aulos*.<sup>43</sup> Questo non è però plausibile, per almeno due motivi. Innanzi tutto perché Agatone sta componendo *da solo* e logica vuole che egli possa accompagnarsi strumentalmente in modo autonomo: la partecipazione di un auleta esterno disturberebbe la finzione scenica. Inoltre, al termine del canto, il Parente domanderà, guardando stupito Agatone vestito da donna: “che cosa dice il *barbitos* alla veste gialla? E che cosa la *lyra* alla cuffietta?” (vv. 137-138). Agatone deve avere in mano, dunque, proprio uno di questi due strumenti: per quanto anticamente le denominazioni tendessero a sovrapporsi,<sup>44</sup> Agatone deve aver suonato uno strumento a corde del tipo “a guscio” o “a ciotola”,<sup>45</sup> proprio come il βάρβιτος o la λύρα, che suonavano con un’intensità piuttosto ridotta. Questi erano, infatti, gli strumenti più adatti a luoghi chiusi, simposi, ambienti intimi o ristretti:<sup>46</sup> ideali per chi, come Agatone, era da solo in casa a comporre.

---

<sup>41</sup> Cfr. BIERL 2009, pp. 146-147.

<sup>42</sup> Cfr. COMOTTI 1991, p. 67.

<sup>43</sup> Cfr. PRATO 2001, p. 168.

<sup>44</sup> Cfr. WEST 1992, p. 50.

<sup>45</sup> Cfr. WEST 1992, pp. 49-51, 56-59.

<sup>46</sup> Sulle attestazioni, sugli usi e sulla considerazione estetica e morale degli strumenti musicali della lirica arcaica, tra cui il βάρβιτος cfr. DE SIMONE 2016.

**123-125 (c. 23-25).** Il coro risponde con una strofa questa volta più lunga, di cinque *cola*, di cui i primi tre sono identici all'ultima strofetta cantata (vv. 117-119, c. 17-19): i primi due formati da sequenze *ion<sup>mi</sup> tr*, l'ultimo il ricorrente *cr cho*. Quest'ultimo (c. 25), sembrerebbe chiudere la parte corale, che tuttavia proseguirà con altri due *cola* diversi per forma e contenuto: dattilici, tornano su Latona, dopo averla già onorata, e alla gioia che le deriva dal canto delle fanciulle.

**125 (c. 25).** ἄρσενι è comunemente tradotto con “maschio”,<sup>47</sup> ma il significato più generico di “forte”, “vigoroso”, che qui si preferisce, è suggerito già dallo *Schol.* 125a, che glossa ἄρσενι con εὐτόνω. Nel riferimento alla virilità dei canti si è voluto vedere spesso un accento comico, grazie al contrasto che si produrrebbe tra il “maschio grido”, il coro femminile di Agatone e la stessa effeminatezza del tragediografo, in una sorta di confusione tra i generi che caratterizzerebbe l'intera commedia,<sup>48</sup> eppure non ve n'è realmente bisogno. Si consideri inoltre, come d'altronde fanno notare anche Austin e Olson,<sup>49</sup> che nella teoria musicale antica, sia alcuni strumenti musicali – tra cui la cetra – che alcune scale erano percepite come maschili o femminili: cfr., ad es., Aristid. Quint. II 16; Hdt. I 17, 1).

**126-127 (c. 26-27).** I due *cola* sono tramandati dal Ravennate con questa disposizione:

τῆ φῶς ἔσσυτο δαίμονις ὄμμασιν,  
ἡμετέρας τε δι' αἰφνιδίου ὀπός.

Se il secondo *colon* è interpretabile come *4da*, non si riesce a dare un'interpretazione convincente per il primo. È molto probabile che, direttamente sul Ravennate o in un esemplare ad esso precedente, sia avvenuto un banale errore di trascrizione: ὄμμασιν, appartenente al v. 127 (c. 27), di cui costituisce l'*incipit*, è stato trascritto in *explicit* del v. 126 (c. 26): evidentemente il copista, dopo aver memorizzato la frase, compiuta dal punto di vista sintattico, ha continuato a scrivere sullo stesso rigo dopo δαίμονις, andando a capo solo dopo, non avendo cura o coscienza della correttezza metrica e colometrica. È semplice, dunque, correggere la colometria trädita nel modo che segue:

τῆ φῶς ἔσσυτο δαίμονις  
ὄμμασιν, ἡμετέρας τε δι' αἰφνιδίου ὀπός.

-----

4da<sub>^</sub><sub>^</sub>

<sup>47</sup> Cfr. PRATO 2001, p. 23; MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 451; SOMMERSTEIN 1994, p. 33 «masculine».

<sup>48</sup> Cfr. PRATO 2001, p. 175; SOMMERSTEIN 1994, p. 166; AUSTIN – OLSON 2004, p. 96.

<sup>49</sup> Cfr. AUSTIN – OLSON 2004, p. 96.

I due *cola* sono così perfettamente interpretabili come due sequenze dattiliche. Vi è dunque un cambio metrico-ritmico rispetto a ciò che precede. I due *cola*, a ben vedere, costituiscono la vera fine della parte innodica del canto: ciò che segue, un veloce scambio di battute, è una sorta di coda con funzione di *Ringkomposition*, poiché si torna a salutare con onore Febo.

Inserzioni del genere ritmico ἴσον (rappresentate da sequenze dattiliche vere e proprie o da anapesti e ionici) all'interno di un canto in διπλάσιον sono visibili anche nella prima preghiera assembleare (in particolare vv. 315, 321-322, 324-325, 327/8-329<sup>a</sup>), così come degli anapesti introducono, ai vv. 947-954, il lungo canto che accompagna la danza dei vv. 947-1000; sempre in essa, ai vv. 872 e 980, un *colon* composto da *an 2ion<sup>ma</sup>* fa da "intermezzo" all'interno di una sezione giambica. L'inserzione di sequenze di ritmo dattilico (dattili, anapesti, ionici), all'interno di brani in ritmo giambotrocaico, con variazioni in coriambi, cretici, bacchei, docmi, sembra ricondurre allo stile metrico-ritmico della "nuova musica".<sup>50</sup> In questo tipo di polimetria risultano composti sia la monodia di Agatone che i corali rituali. Ciò fa pensare che, in questo caso, la metrica della "nuova musica" sia usata da Aristofane non con finalità parodica nei confronti di Agatone, ma come tratto stilistico di tutti i canti rituali delle *Tesmoforiazuse*, con cui il canto di Agatone si confonde e si amalgama. Se si trattasse di una parodia dello stile tragico di Agatone, Aristofane avrebbe utilizzato questo tipo di metrica, estremamente varia e ricca anche di sequenze rare, *soltanto* per il canto del tragediografo, in modo da evidenziarlo e ridicolizzarlo. Purtroppo non è possibile sapere se in questa metrica fossero composti *realmente* i canti innalzati durante le Tesmoforie, ma attenendoci alla commedia dobbiamo credere almeno che questo fosse lo stile che Aristofane ha inteso usare per caratterizzare questo tipo di canti, certamente con la rifinitura data dalla sua competenza musicale.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Cfr. LOMIENTO 2017, p. 57.

<sup>51</sup> Così come per la parola, anche la musica di un genere intercalare entra in commedia non sempre in maniera meccanica e asciutta, ma attraverso una rifinitura personale del compositore. Nella sua analisi delle parodie e dei generi intercalari nei corali di Aristofane, Liana Lomiento avverte che «non possiamo aspettarci una trascrizione, per così dire, al grado zero. La parola "altrui" introdotta nel contesto di un discorso, stabilisce con il discorso che l'incornicia non un contatto meccanico, ma una combinazione chimica sul piano semantico ed espressivo; il grado di reciproco influsso dialogizzante può essere enorme» (LOMIENTO 2007a, p. 304).

*La parepigraphē post v. 129*

Al termine della monodia il Ravennate riporta in εἴσθεσις l'indicazione scenica ὀλολύζεις γέρων (*sic*). Si tratta evidentemente di una *parepigraphē* mal trascritta: lo stesso scolio su R, infatti, corregge il predicato in ὀλολύζει, mentre la *Suda* (o 194 Adler) riporta il soggetto come ὁ γέρων. La *parepigraphē* esatta doveva essere evidentemente ὀλολύζει ὁ γέρων, in cui il tratteggio dell'articolo O prima di ΓΕΡΩΝ è stato interpretato erroneamente come un sigma lunato (C) generando ΟΛΟΛΥΖΕΙC. Il Ravennate, d'altronde, per le *Tesmofoiazuse* sembra riprodurre con sufficiente scrupolo il sistema di *eisthesis* ed *ekthesis* dal suo apografo, non trascurando neanche di apporre la *parepigraphē* in rientranza come accade anche per altre commedie,<sup>52</sup> ma il testo delle stesse *Tesmofoiazuse* è compromesso, talvolta banalmente e talvolta più seriamente, in molti punti, tra cui la stessa indicazione scenica *post v. 129*.

La *parepigraphē* rivela che il vecchio, cioè il Parente, al termine del canto emetteva un grido,<sup>53</sup> la cui natura andrà indagata. Si tratta certamente di una istruzione scenica apposta dall'antico editore.<sup>54</sup> Il relativo scolio recita:

**Schol. 129.** ὀλολύζει <ὁ γέρων>· παρεπιγραφή τοῦτο· εἰπόντος γὰρ τοῦ Ἀγάθωνος ὁ κηδεστής τοῦ Εὐριπίδου ὀλολύζει εἰς τὴν θηλότητα αὐτοῦ καὶ μόνον οὐχὶ γυναικὸς εὐχὴν.

<sup>52</sup> Cfr. *Th. post 276* ὀλολύζουσί τε ἱερὸν ὠθεῖται, in *eisthesis* anche nel *PSI 1194*; *Av. post 222* ἀλλεῖ, 1104 σπονδὴ σπονδὴ (cfr. *Schol. ad loc. παρεπιγραφή*); *Ach. 113* ἀνανεύει, 114 ἐπινεύει.

<sup>53</sup> Ritenendo, senza però alcuna ragione sostenibile, che la reale *parepigraphē* fosse ὀλολύζει Ἀγάθων, Van Leeuwen riteneva che Agatone concludesse il proprio canto con una sorta di ululato: cfr. VAN LEEUWEN 1904, pp. 24-25.

<sup>54</sup> È interessante notare come almeno un'altra *parepigraphē* relativa alla scena di Agatone non sia stata invece accettata nell'antica edizione della commedia. All'entrata in scena di Agatone, al v. 100 il Parente esclama μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμυριρίζεται; "Sentieri di formica, o che altro gorgheggia?". Lo *Schol. ad loc.* ci restituisce la traccia di un antico dibattito, che testimonia il fermento editoriale attorno a questa commedia: μεταξύ τῶν δυοῖν ἀξιοῦσι τινες γράφειν "μυρμισμός", ὡς πολλὰ τοιαῦτα παρεπιγράφεται "tra questi due (*scil.* versi, probabilmente i vv. 99 e 100) alcuni ritengono di dover scrivere 'μυρμισμός', come vengono apposte molte altre *parepigraphai* di questo tipo". Secondo alcuni antichi filologi, dunque, il Parente non esprimerebbe un giudizio sul canto di Agatone prima che questo canti, ma avendone sentito una sorta di vocalizzo introduttivo alla monodia vera e propria. La circostanza non è affatto improbabile. Tuttavia la proposta di apporre l'indicazione scenica μυρμισμός non è stata accettata nell'antica edizione delle *Tesmofoiazuse*. Cfr. TAPLIN 1977, p. 129. Vi è poi, ad esempio l'indicazione contenuta nello scolio al v. 277 delle stesse *Tesmofoiazuse* e tuttavia non integrata nel testo della commedia (παρεπιγραφή· ἐκκυκλεῖται ἐπὶ τὸ ἔξω τὸ Θεσμοφόριον). Sulle *parepigraphai* cfr. anche RUTHERFORD 1904, pp. 101-112.

Questa è una *parepigraphē*: infatti, essendosi espresso Agatone, il parente di Euripide mugola per la femminilità di quello e non solo per la preghiera che s'addice a una donna.

Dunque il canto del giovane poeta, a causa del suo carattere femminile, ha nel Parente un effetto seduttivo. Proprio ai vv. 130-133 il vecchio infatti esclama:

ὥς ἦδὺ τὸ μέλος, ὃ πότνια Γενετυλλίδες,                    130  
καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον  
καὶ μανδαλωτόν, ὅστ' ἐμοῦ γ' ἀκροωμένου  
ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος.

Com'è dolce questo canto, o signore Genetillidi: femminile, sapido di baci lascivi, con la lingua nella bocca. A sentirlo, mi è venuto un solletico proprio sotto il sedere. (trad. di G. Mastromarco – P. Totaro)

Vi sarebbe assoluta coerenza tra il grido e la reazione di piacere del Parente. Gli antichi commentatori potrebbero però aver interpretato la *parepigraphē* dell'editore alessandrino in modo autoschediastico. Dal momento che il canto di Agatone è un inno religioso, bisogna anche considerare i vari significati di ὄλολυγή: esso indica un grido, generalmente sollevato da donne, emesso da una folla al termine di un sacrificio o comunque all'apice di un momento religioso (Hom. *Od.* III 450); è legato anche all'emozione suscitata da un canto (cfr. l'ὄλολυγή sollevata dagli dèi in risposta al canto dell'Usignola e della cetra di Apollo in Ar. *Av.* 222 e quella elevata dalle Cariti e dalle Muse in risposta al canto dei cigni in Ar. *Av.* 783; cfr. anche A. *Eu.* 1043 = 1047) e a momenti di particolare gioia (cfr. A. *Ag.* 28; Ar. *Eq.* 616, 1327; *Pax* 97; Hom. *Od.* XXII 408). La *parepigraphē* ὄλολύζουσι, riferita alle donne tesmoforianti, è posta sul Ravennate all'inizio della scena dell'assemblea in cui ha luogo la parodo (*post* v. 276; cfr. pp. 251-252 n. 5). Ora, se è vero che il Parente si rivela emozionato per il canto di Agatone, per la sua sensualità, aprendo a un momento tutto comico, è pur vero che non si tratta di un vero momento di gioia come gli altri casi che lo attestano. Siamo però alla fine di un momento religioso, in qualche modo, perché Agatone ha appena concluso un inno cultuale. Quella del Parente, che ha ascoltato Agatone fino all'ultimo momento, potrebbe dunque essere la reazione spontanea di chi si è immedesimato nel contenuto del canto, per passare solo dopo qualche istante al dialogo comico vero e proprio. Per quanto non si possa dare una risposta definitiva, è un'ipotesi che non si può escludere, tenendo conto, tra l'altro, che una delle ultime cose cantate da Agatone è il riferimento alla voce delle

fanciulle<sup>55</sup> in grado di compiacere Latona (vv. 126-127) e che, come attestano le fonti antiche, l'ὄλολυγή era un grido culturale il più delle volte femminile.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> L'aggettivo αἰφνιδίος che caratterizza la "voce" del coro al v. 127 può essere tradotto come "improvvisa", ma forse anche come "improvvisata", cioè dettata dalla circostanza rituale del momento a cui le donne si abbandonano con una danza e un canto quasi "dionisiaci" (cfr. *Schol.* 127 αἰφνιδίου: ἀντί τοῦ "ἐνθουσιαστικῆς"); i riferimenti all'*hic et nunc* della danza sono ricorrenti sia nella monodia di Agatone che negli altri momenti rituali della commedia (cfr. DI VIRGILIO 2018, p. 92).

<sup>56</sup> Cfr. ad es. Hsch. s.v. ὄλολυγή (o 612): ποιά φωνή λυπηρά, ὀδύνην καρδίας ἀσήμῳ τινι φθόγγῳ παριστῶσα; o 613: φωνή γυναικῶν, ἣν ποιῶνται ἐν τοῖς ἱεροῖς εὐχομεναι. Cfr. anche Hom. *Od.* 3, 450-452 αἰ δ' ὄλόλυξαν / θυγατέρες τε νοοί τε καὶ αἰδοίη παράκοιτις / Νέστορος, Εὐρυδίκη, πρέσβα Κλυμένειο θυγατρῶν. Cfr. anche SOMMERSTEIN 1994, p. 166.

## Th. 776-784

### Prima monodia del Parente

#### Introduzione

La monodia dei vv. 776-784 delle *Tesmoforiazuse* è cantata dal Parente e si trova in conclusione della scena in cui proprio questo personaggio, introdottosi nell'assemblea delle donne al fine di difendere Euripide dalle loro accuse, è stato scoperto. Ancora abbigliato con i panni femminili fornitigli da Agatone (vv. 249-265), il Parente viene imprigionato e tenuto sotto controllo dalla vecchia Critilla, mentre un'altra donna corre a denunciare il misfatto ai pritani (vv. 762-763).

Non potendosi allontanare, il malcapitato prigioniero escogita un trucco per salvarsi: richiamare, con uno stratagemma, l'attenzione di colui che è la causa dei suoi mali, Euripide, e farsi liberare. Il Parente si rammenta di un episodio del *Palamede* euripideo: nella tragedia, per comunicare al padre il messaggio della condanna del fratello, Eace scriveva sui remi per poi gettarli in mare, affidando alle onde il compito di recare il suo messaggio a destinazione (cfr. *Scholl.* 770a, 770b). Il Parente decide, allora, di comportarsi come il personaggio euripideo, sostituendo alle pale dei remi le tavolette votive lignee (πίνακες; cfr. vv. 775, 778), che evidentemente trova a portata di mano: la scena si svolge ancora, infatti, nel luogo dell'assemblea, nei pressi del *Thesmophoreion*, dove è normale la presenza di *ex voto* intesi come tavolette di legno offerte dai fedeli e appese alle pareti dei templi.<sup>1</sup>

Il Parente prepara il pubblico alla paratragedia già nel monologo recitato che precede la monodia (vv. 765-775). Al v. 770 egli avverte che sta per dare vita a una scena ἐκ τοῦ Παλαμήδους, spiegando anche le modifiche "sceniche" che apporterà: invece dei remi, di cui chiaramente egli non dispone, utilizzerà le tavolette votive del tempio.

|  |     |
|--|-----|
| ἄγε δὴ, τίς ἔσται μηχανὴ σωτηρίας;               | 765 |
| τίς πεῖρα, τίς ἐπίνοι'; ὁ μὲν γὰρ αἴτιος         |     |
| κάμ' εἰσκυλίσας εἰς τοιαυτὰ πράγματα             |     |
| οὐ φαίνεται' οὐπω· φέρε, τίν' οὖν <ἄν> ἀγγελον   |     |
| πέμψαιμ' ἐπ' αὐτόν; οἶδ' ἐγὼ καὶ δὴ πόρον        |     |
| ἐκ τοῦ Παλαμήδους· ὡς ἐκεῖνος, τὰς πλάτας        | 770 |
| ρίψω γράφων· ἀλλ' οὐ πάρεισιν αἱ πλάται.         |     |
| πόθεν οὖν γένοιτ' ἄν μοι πλάται; πόθεν <πλάται;> |     |

<sup>1</sup> Cfr. pp. 250-251 n. 3.

τί δ' ἄν, εἰ ταδὶ τὰγάλαματ' ἀντὶ τῶν πλατῶν  
γράφων διαρρίπτοιμι; βέλτιον πολὺ.  
ξύλον γέ τοι καὶ ταῦτα, κάκειν' ἦν ξύλον.

775

Animo: qui ci vuole un trucco per salvarsi – e quale? Una mossa, un'idea – e quali? Il responsabile, colui che mi ha gettato in questo mare di guai, non si fa vedere. Vediamo: chi posso mandare a portargli un messaggio? Ma sì: lo so io il mezzo – lo prendo dal suo *Palamede*. Faccio come quello là, scrivo sui remi e li butto in mare. Dove li prendo i remi? Dove, i remi? Trovato: e se invece dei remi prendo gli ex voto, ci scrivo sopra, e li butto in giro? Meglio di così: legno questi, legno quelli. (trad. di D. Del Corno)

Medda ha rilevato in questo soliloquio, insieme alla monodia vera e propria, tutti gli elementi per poter parlare di una «rilettura aristofanea del monologo tragico».<sup>2</sup> In particolare si tratta della tipologia del monologo decisionale, in cui il protagonista, pur in presenza di altre persone, medita tra sé e sé sulle decisioni da prendere. La ponderazione, nel caso del Parente, non avviene *ad spectatores*, come fa notare lo studioso, ma proprio secondo le modalità tragiche, per cui la scena assume un valore comico e paratragico: Aristofane decide di

mantenere la forma convenzionale del soliloquio tragico deliberante, che avviene comunque in presenza di molte persone: Medea si interroga sulla necessità di uccidere i figli davanti alle donne di Corinto, e Aiace pronuncia due dei suoi monologhi che preludono al suicidio in presenza del Coro e di Tecmessa. Aristofane esaspera volutamente l'incongruenza, presentandoci un personaggio che monologa davanti a venticinque persone che lo sorvegliano e che proprio sarebbe meglio non lo udissero mentre cerca di pianificare la fuga.<sup>3</sup>

Comportandosi come il personaggio del *Palamede*, il Parente è fiducioso che Euripide riconoscerà immediatamente la situazione tragica, coglierà la sua richiesta di aiuto e accorrerà per liberarlo. Purtroppo per lui, non sarà così: dopo l'intervallo della parabasi (vv. 795-845), il Parente, vedendo che Euripide non ha colto il messaggio, rifletterà che in effetti il *Palamede* “è stato un fallimento”, tanto che Euripide, evidentemente, ne prova vergogna (vv. 846-848).

Il riferimento al *Palamede* doveva essere familiare agli spettatori, che ne avranno potuto gustare la parodia. La paratragedia è ottenuta mediante la rappresentazione di un episodio tragico, espresso con uno stile alto e con una ritmica adatta ad esprimere un forte *pathos*; questi elementi vengono posti in contrasto con la riduzione comica della stessa scena: i remi sono sostituiti da

---

<sup>2</sup> MEDDA 2006, p. 100.

<sup>3</sup> MEDDA 2006, p. 101.



tavolette votive rubate al santuario; lo stilo diventa un coltello; l'atto solenne dell'incisione delle tavolette si ridicolizza con la comica difficoltà del Parente nell'incidere la P di EΥΡΙΠΠΙΔΗΣ (v. 781); gli anapesti "di lamento" tragici accompagnano la disperazione di un uomo vestito da donna che deve liberarsi dalle donne stesse. Il ritmo è usato come strumento di parodia e rappresenta l'elemento tragico di base del canto e dell'episodio, mentre la comicità viene fornita dalla *lexis*, che oscilla tra il lessico tragico e quello comico, nonché dai rovesciamenti "scenici" di cui si è appena accennato. La monodia è composta interamente in anapesti, configurandosi come un sistema ἐξ ὁμοίων. Il ritmo anapestico, richiamante gli "anapesti di lamento" tragici, rappresenta un vero e proprio *leit motiv* musicale. L'uso degli anapesti è vario e fortemente mimetico: il ritmo segue e interpreta non soltanto l'aspetto semantico del canto ma persino la gestualità del Parente.

Il breve *a solo* è eseguito dal Parente. Su R non compare alcuna sigla accanto a questi versi, in quanto è lo sempre il Parente a cantare il pezzo, procedendo dal monologo recitato. Su Mu2, invece, una sigla attribuisce la monodia ad Euripide, ma si tratta di un evidente errore del copista. Non può essere Euripide ad eseguire questo brano e ciò è confermato da più elementi: 1) al v. 770 il Parente dice chiaramente di apprestarsi a interpretare un episodio del *Palamede*; 2) perché Euripide è il destinatario del messaggio; 3) perché ai vv. 746-751 il Parente realizza che Euripide non è accorso in suo aiuto a causa della vergogna che prova per la sua fallimentare tragedia.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|     |   |
|-----|---|
| 776 | ὦ χεῖρες ἐμαί,                              |
| 777 | ἐγχειρεῖν χρῆν ἔργῳ πορίμῳ.                 |
| 778 | <sup>3</sup> ἄγε δὴ, πινάκων ξεστῶν δέλτοι, |
| 779 | δέξασθε σμίλης ὀλκούς,                      |
| 780 | κήρυκας ἐμῶν μόχθων. οἴμοι,                 |
| 781 | <sup>6</sup> τουτὶ τὸ ῥῶ μοχθηρόν.          |
| 782 | χώραι, χώραι. ποίαν αὐλακαῖ                 |
| 783 | βάσκειτ', ἐπείγετε πάσας καθ' ὁδοῦς,        |
| 784 | <sup>9</sup> κείνα, ταῦτα· ταχέως χρή.      |

776 p.n. ευρί<sup>π</sup> Mu2      777 χρῆν Bentley : χρῆ R, Suid. π 2064      783 καθ' ὁδοῦς Biset : καθόδους R      784 κείνα Mu2      ταῦτα Grynæus (*hac Divus*) : ταῦτα R

O mani mie,  
 bisogna metter mano all'operazione di salvezza.  
 Orsù, assi delle levigate tavolette votive,  
 accogliete le incisioni del coltello,  
 780 araldi delle mie pene. Accidenti,  
 questa «erre» è un penare!  
 Marcia, marcia. Che solco!  
 Andate, correte per tutte le vie,  
 di là, di qua, presto!

|     |                           |                  |
|-----|---------------------------|------------------|
| 776 | --υυ--    <sup>H</sup>    | an               |
| 777 | -----υυ--    <sup>H</sup> | 2an              |
| 778 | <sup>3</sup> υυ-υυ-----   | 2an              |
| 779 | -----                     | 2an <sub>^</sub> |
| 780 | --υυ-----                 | 2an              |
| 781 | <sup>6</sup> -----        | 2an <sub>^</sub> |
| 782 | -----υυ                   | 2an              |
| 783 | -υυ-υυ-υυ--               | 2an              |
| 784 | <sup>9</sup> -----υυ--    | 2an <sub>^</sub> |

### *Analisi del canto*

Sul manoscritto Ravennate la monodia è trascritta ἐν εισθέσει rispetto ai trimetri giambici recitati che la precedono (vv. 765-775, proferiti dal Parente) e ai tetrametri anapestici della parabasi che segue (vv. 785-845, il cui inizio, vv. 785-813, è in *parakatalogē*). Gli anapesti della monodia segnano uno stacco performativo notevole, stagliandosi come un intervento lirico dal forte contenuto emotivo (benché parodico).

Van Leeuwen equipara il breve brano monodico a un κομμάτιον che precede la parabasi,<sup>4</sup> la quale, nelle *Tesmoforiazuse*, è effettivamente “ridotta”, poiché priva di ᾠδή, ἀντιᾠδή e ἀντεπίρρημα. Per interpretare l'*solo* del Parente come κομμάτιον si dovrebbe supporre, come nota Bierl, che al v. 782 della monodia l'invito χῶρει, χῶρει sia rivolto non al coltello-stilo, che deve incidere sulle tavolette la richiesta di aiuto, ma al Coro, il quale sarebbe così invitato a prepararsi per la parabasi.<sup>5</sup> Una ricostruzione di questo

<sup>4</sup> Cfr. VAN LEEUWEN 1904, p. 101.

<sup>5</sup> Cfr. BIERL 2009, pp. 200-201 n. 344. Fritzsche (1838, p. 290) ritiene che con κῶρει, κῶρει il Parente si rivolga ad Euripide, ma anche questa interpretazione è improbabile: come si vedrà, il Parente, intento nell'atto dell'incisione del nome di Euripide, ha difficoltà a tracciare la lettera P; dopo aver espresso la sua fatica (v. 781), incita *lo stilo* a percorrere la tavoletta

genere appare, però, macchinosa e poco plausibile: il Parente è concentrato nella sua attività di incisione e tutto il canto è rivolto alle sue mani, allo stilo e alle tavolette, come è evidente dalle sue parole e dalla stessa situazione scenica. L'ipotesi di Van Leeuwen si rivela fragile e rimane comunque opportuno non utilizzare la denominazione di κομμάτιον, evitando il rischio di considerare la monodia e la parabasi unite in qualche modo: tra di esse non vi è alcun legame, né scenico, né contenutistico, né formale, né performativo.

I dimetri anapestici che compongono la monodia sono parodici dei cosiddetti "anapesti di lamento" tragici, dei quali alcuni esempi sono anche in alcune monodie euripidee, come quella di Ecuba nelle *Troiane* (vv. 122-152) e quella di Creusa nello *Ione* (vv. 859-922).

Rispetto agli anapesti recitati, gli anapesti lirici presentano una maggiore libertà di soluzione e di contrazione, con il risultato di una grande varietà: sono possibili forme olospondaiche, dattiliche, con proceleusmatici (cfr. *Th.* 1068),<sup>6</sup> che qui sono quasi tutte presenti. Anche l'utilizzo di monometri e di paremiaci in funzione non clausolare rimandano all'esecuzione cantata degli anapesti. La varietà concessa dagli anapesti lirici è utilizzata da Aristofane in modo mimetico rispetto alla gestualità del Parente e all'aspetto semantico del canto. Il ritmo segue e interpreta l'azione del Parente. In generale si può affermare che in questa monodia le sillabe lunghe sono usate da Aristofane con due intenti: da un lato, per esprimere la *difficoltà comica* dell'incisione, producendo un effetto di *rallentando* proprio nei momenti in cui il Parente sta incidendo con difficoltà le tavolette; dall'altro, per esprimere il *pathos tragico* della situazione complessiva, sottolineando, ad esempio, le espressioni di disperazione o quelle, più solenni, di invocazione.

**776 (c. 1).** L'enfatico monometro d'apertura ὦ χεῖρες ἐμαί, con primo piede spondaico, richiama l'attenzione del pubblico, sottolineando un *incipit* patetico. Alla fine del *colon* uno iato isola l'apostrofe rivolta alle mani dal corpo della monodia. Come accade anche nella monodia di Andromeda dall'omonima tragedia di Euripide (*Th.* 1065 ὦ νύξ ἱερά = *TrGF* E. *Andromeda* F 114), monometro con primo piede spondaico e iato finale danno un tono tragico all'attacco dell'*a solo*. In altre parole, Aristofane qui vuole che il pubblico avverta da subito che questo canto è paratragico. ὦ χεῖρες ἐμαί: questo tipo di apostrofe rivolta a parti del corpo, e in particolare alle mani, sembra essere un *topos* tragico: cfr. S. *Tr.* 1089 ὦ χεῖρες χεῖρες; *Ph.*

---

per riuscire nella scrittura della P e, terminata l'azione, ammira il risultato esclamando "che bel solco!" (v. 782).

<sup>6</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 112. Per una rassegna dei dimetri anapestici lirici o non lirici in Aristofane, cfr. PRETAGOSTINI 1976.

1004 ὧ χεῖρες; E. *Alc.* ὧ πολλὰ τλᾶσα καρδία καὶ χεὶρ ἐμή; *Med.* 1244 ὧ τάλαινα χεὶρ ἐμή; *HF* 268 ὧ δεξιὰ χεῖρ. È presente un gioco di parole tra χεῖρες (v. 776) e ἐγχειρεῖν (v. 777), così come successivamente tra μόχθων (v. 780) e μοχθηρόν (v. 784), che si rieccheggiano tra loro. Un raffinato gioco parodico è ottenuto anche grazie all'allusione al nome stesso di Παλαμήδης evocata dall'apostrofe alle mani.

**777 (c. 2).** Il Ravennate presenta χρῆ ἔργω, con uno iato tra le due parole. Alcuni editori accolgono l'emendazione di Bentley in χρῆν,<sup>7</sup> come si fa anche in questa sede, per non interrompere il fluire degli anapesti. Nell'edizione Austin – Olson è rispettato il Ravennate e si ritiene che lo iato tra χρῆ e ἔργω sia da conservare in quanto, insieme agli iati tra ἐμαί e ἐγχειρεῖν (vv. 776-777) e tra πορίμω e ἄγε (vv. 777-778), si tratterebbe della presa in giro di un'abitudine euripidea.<sup>8</sup>

**778 (c. 3).** In posizione iniziale di verso, l'anapesto “canonico” del primo *metron* (ἄγε δῆ, πινάκων ξεστῶν δέλτοι, che amplifica un concetto essenzialmente semplice, quello delle umili tavolette votive. ξεστός è un epicismo adottato da Euripide in *Cyc.* 393 ξεστοῦς; *Hel.* 985 ξεστῶι; *Or.* 1386 ξεστῶν. Il contrasto tra la dizione tragica e la grottesca trasposizione della scena originale rappresenta la prima incursione nel comico: alle pale dei remi del *Palamede* si sostituiscono alcune tavolette di legno trovate nei paraggi del *Thesmophorion*, alle quali, però, il Parente si affida con disperato trasporto in quanto uniche fonti di possibile salvezza.

**779 (c. 4).** In questo primo paremiaco le sillabe lunghe sottolineano l'invito ad accogliere i solchi, mentre, plausibilmente, il Parente si accinge a incidere i primi segni. L'incisione, in questo modo, viene enfatizzata dal trascinarsi del ritmo che, al contempo, esprime anche la difficoltà dell'operazione. σμίλης è un termine che, dopo l'*incipit* tragico, riconduce alla “bassezza” della scena: esso indica un coltello o, come preferisce Pucci, un coltellaccio o uno scalpello,<sup>9</sup> arnesi più rozzi rispetto allo stilo, tanto che lo stesso *Schol.* 779a precisa che il Parente “σμίλης” λέγει ἀντὶ τοῦ “γραφεῖου”. Per

<sup>7</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1994, PRATO 2001, p. 84, WILSON 2007b, p. 104.

<sup>8</sup> Cfr. AUSTIN – OLSON 2004, p. 260, dove si offrono come esempi Ar. *Th.* 1065-1066 (= *TrGF* E. *Andromeda* F 114) ἰσρά / ὦς; E. *Hec.* 444-445 αὔρα / ἄτε; *Or.* 1537-1538 τύχα / ἔτερον; *Ba.* 152-153 βάκχαι / ὦ.

<sup>9</sup> Cfr. PUCCI 1962, p. 326.

Sommerstein si tratterebbe, in particolare, del coltello con il quale si effettuavano i sacrifici nel tempio.<sup>10</sup>

**780 (c. 5).** Il secondo *metron* (μόχθων; οἴμοι), interamente spondaico, esprime ritmicamente il dolore e il lamento del Parente proprio a conclusione del *colon*, offrendo una sorta di drammatico (ma comico!) *rallentando* finale. È interessante osservare l'interpretazione, del tutto condivisibile, che Prato offre dell'interiezione οἴμοι. Lo studioso trova che οἴμοι, in questa occorrenza, sia una esclamazione «non di disperazione o di dolore, come solitamente, ma di stizza o insofferenza, come spesso in Aristofane»<sup>11</sup>, offrendo come esempi *Eq.* 183; *Nu.* 57; *V.* 24; *Av.* 145, *etc.* In effetti, nel nostro caso, e in questo frangente, il Parente non sta lamentandosi per una sorte difficile, ma sta constatando la difficoltà di realizzare la lettera P sulle tavolette, per cui è molto indicata la traduzione di Del Corno in “Accidenti!”<sup>12</sup>, che si accoglie in questa sede.

**781 (c. 6).** Un secondo paremiaco olospondaico accompagna ritmicamente la fatica del Parente nel tracciare la lettera P (τουτὶ τὸ ῥῶ μοχθηρόν). Qui si ha un caso emblematico della forte interazione che si può sviluppare tra la musica, il testo e la scena. Il Parente sta incidendo il nome del destinatario del suo messaggio, Euripide, ma incontra una certa difficoltà nel disegnare il tratto curvo della P,<sup>13</sup> come spiegato anche dagli scolî: *Schol.* 781a ὡς “Εὐριπίδην” γράφων, ἐν ᾧ τὸ ῥ̄ ἐστίν; *Schol.* 781b ἐν τῷ γράφειν τὸ τοῦ Εὐριπίδου ὄνομα τοῦτό φησιν. Mentre il Parente canta “questa *rho* è un penare” – e mentre materialmente la sta incidendo –, la dizione di *rho* è sottolineata con sforzo, al punto che l'articolo τὸ che precede, per natura breve, subisce il cosiddetto “allungamento in tempo forte”, fenomeno che normalmente può verificarsi di fronte a una liquida, la quale può considerarsi una consonante doppia. Qui non si tratta, però, di una ῥ qualsiasi: è la *rho* di Euripide e ha un significato importante nell'economia della scena; deve far ridere, quindi lo sforzo dell'incisione sarà accompagnato anche dal canto e dal ritmo. Potremmo anche tradurre, difatti, con “questa *erre* è un penare” o, in greco, “questa *rrrho* è un penare”. In definitiva, in tal modo il verso risulta composto ancora una volta da sole sillabe lunghe. La comicità di questo passo è arricchita anche dalla leggenda, accolta da Euripide (*TrGF* E. *Palamedes* F 578) e da Stesicoro (*PMG* 213 = *Schol.* *Dion.Trac.* p. 183, 13 Hilgard) e

<sup>10</sup> SOMMERSTEIN 1994, p. 93.

<sup>11</sup> PRATO 2001, p. 283.

<sup>12</sup> In PRATO 2001, p. 85.

<sup>13</sup> Per il tratteggio della lettera in questione, cfr. GUARDUCCI 1995, p. 99 e tav. I, che testimonia un tratto curvo in ognuna delle tre forme che P ha assunto nel corso dei secoli (P, D, R).

sicuramente nota agli spettatori, che riconosceva nell'ingegnoso eroe argivo Palamede l'inventore delle lettere dell'alfabeto.

**782 (c. 7).** L'originaria presenza di un digamma iniziale in ἀῶλαξ fa in modo che la precedente sillaba -αν si possa considerare lunga.

**783 (c. 8).** Nell'espressione βάσκειτ', ἐπείγετε πάσας καθ' ὁδούς, il primo *metron* anapestico è realizzato in forma dattilica, ritmo che crea movimento nella dizione e contrasto con il secondo *metron*, così da suggerire una svolta rapida al canto proprio mentre il Parente implora le tavolette di "andare, correre per tutte le strade". βάσκει(ε) è un vocabolo raro e poetico: cfr. H. II. VIII 399; Alc. SLG 262(a), II, 10; A. Pers. 663, 671 e non attestato altrove in commedia.

**784 (c. 9).** Una situazione simile al v. 783 si ha alla fine della monodia, per l'espressione ταχέως χρή: il paremiaco mostra, in chiusura, la sequenza ∪∪—, che rappresenta una rapida conclusione dell'assolo sia livello semantico, sia musicale, sia scenico. Con questa veloce chiusa termina la prima scenetta della prigionia del Parente. Come con la calata di un sipario, si chiude questo momento e se ne aprirà poi un altro con la parabasi (v. 785 sgg.); la stessa parabasi, poi, separerà la parodia del *Palamede* da quella dell'*Elena* (cfr. v. 850). **κείνα, ταύτα:** doricismi che confermano il carattere lirico del passo in anapesti in questione e impreziosiscono la dizione tragica della monodia, in contrasto con la scena che, invece, risulta comica.

## Th. 1015-1055

### Seconda monodia del Parente

#### Introduzione

Dopo aver imitato senza successo Eace (vv. 775-784), mitico personaggio del *Palamede*, il Parente tenta la salvezza recitando la parte di Elena, con riferimento all'omonima tragedia euripidea del 412 a.C. Il duetto amoroso (v. 871 sgg.) tra il Parente-Elena ed Euripide-Menelao, volto a confondere Critilla ed eluderne la sorveglianza, è ancora un tentativo fallimentare. Anche questa messinscena non sortisce l'effetto sperato ed Euripide "deve tagliare la corda",<sup>1</sup> ma promette al Parente un'altra delle sue notorie *μυρία μηχαναί* (v. 927).

L'occasione è fornita dalla *σανίς* (vv. 931, 940, *etc.*), la tavola a cui il Parente è legato poco dignitosamente in abiti femminili, sorvegliato da una guardia Scita. Per Euripide non vi è circostanza migliore: il Parente, infatti, in tali condizioni è una perfetta Andromeda, eroina mitica la cui dolorosa vicenda Euripide aveva portato in scena nel 412 a.C., appena l'anno precedente alle *Tesmofoiazuse*, insieme all'*Elena*.<sup>2</sup>

Il Parente rivive, così, la sorte di Andromeda, esposta su uno scoglio, per volere del padre Cefeo, destinata ad essere il pasto di un mostro marino.<sup>3</sup> Non resta che reinterpretare la stessa scena tragica, in cui il Parente sarà Andromeda ed Euripide il suo liberatore Perseo. È proprio il Parente, prima di dar inizio al proprio canto, a spiegare agli spettatori la logica della terza scena paratragica della commedia (vv. 1009-1013):

ἔα θεοί, Ζεῦ σῶτερ, εἰσὶν ἐλπίδες,  
ἀνὴρ <μ'> ἔοικεν οὐ προδώσειν, ἀλλὰ μοι 1010  
σημεῖον ὑπεδήλωσε Περσεὺς ἐκδραμῶν,  
ὅτι δεῖ με γίγνεσθ' Ἀνδρομέδαν. πάντως δέ μοι  
τὰ δέσμ' ὑπάρχει.

Ehilà! Dèi, Zeus salvatore, c'è speranza!  
A quanto pare l'uomo non mi tradisce, anzi mi ha fatto 1010

<sup>1</sup> BONANNO 1990, p. 256.

<sup>2</sup> Ai vv. 1059-1061 Eco si presenta come colei che ha partecipato all'agone drammatico l'anno precedente (*πέρυσι*), ovviamente nell'*Andromeda*; cfr. *Schol.* 1060 (*ἐπεὶ πέρυσιν ἐδιδάχθη <ή> Ἀνδρομέδα*). Lo *Schol.* 1012 riferisce che l'*Andromeda* fu rappresentata insieme all'*Elena* (*συνδεδίδακται γὰρ τῇ Ἑλένη*), dunque nel 412 a.C. L'*Elena* è indicata come tragedia molto recente in *Th.* 850.

<sup>3</sup> Per una ricostruzione dell'intreccio dell'*Andromeda* cfr. FALCETTO 1997.

segno che arriverà come Perseo,  
per cui bisogna che io faccia Andromeda, tanto più  
che le catene le ho.

Ha inizio una parodia che coinvolge tutti gli aspetti della *performance*.<sup>4</sup> Il Parente è davvero un'“altra” Andromeda: dal punto di vista scenico, egli, vestendo abiti femminili, si trova incatenato ed esposto alla voracità di un singolare mostro (v. 1033), mentre con il canto si rivolge ad Eco, l'unica che, già nell'originale tragico, offriva risposta al pianto di Andromeda prima dell'arrivo di Perseo; dal punto di vista lirico, il suo lamento è composto in parte da frammenti del canto originale euripideo (con rispetto quasi pedissequo, a quanto pare, di testo e metrica originali),<sup>5</sup> in parte da imitazioni della metrica euripidea e del registro tragico generale. Gestualità, costume, scenografia, testo, metro, musica: la rappresentazione parodica che vede protagonista la monodia del Parente coinvolge, in realtà, tutti i codici comunicativi.

Se il grande complesso paratragico che è l'intera commedia delle *Tesmoforiazuse* si avvale della «riduzione in frammenti del μῦθος tragico, anzi di determinati μῦθοι tragici, per “divorarli meglio”»<sup>6</sup>, l'episodio e la monodia del Parente-Andromeda si avvalgono di elementi scenici e di frammenti di testo – e, ci piace pensare, di musica – scomposti e ricomposti a piacimento dell'autore perché il continuo rapporto tra coerenza e incoerenza, tragico e comico, finzione e realtà, dia un risultato esilarante. Siamo di fronte a una delle più riuscite e onnicomprensive parodie di Euripide, verso il quale Aristofane, nelle *Tesmoforiazuse*, mostra un vivo interesse per le innovazioni sceniche (in questo caso la voce di Eco, la μηχανή di Perseo<sup>7</sup>), formali (la monodia in apertura di dramma, il *pathos* espressivo-musicale), drammaturgiche (le dolorose vicende femminili, il lieto fine) di Euripide.<sup>8</sup> Come argomenta a ragione Maria Grazia Bonanno al termine di un confronto tra questa commedia e le *Rane*, grazie all'impianto “metateatrale”

---

<sup>4</sup> Giuseppe Mastromarco (2008) ha elencato e analizzato i vari livelli coinvolti nella parodia dell'*Andromeda* nelle *Tesmoforiazuse*, distinguendo, così, in parodia verbale (*lexis*), parodia scenica (*opsis*) e parodia metrico-musicale.

<sup>5</sup> Documentato dagli scolii. In questa sede, per l'*Andromeda* di Euripide si farà riferimento ai frammenti editi da Kannicht, senza che ne sia indicata ogni volta l'abbreviazione *TrGF* (E. *Andromeda* fr. 114-156).

<sup>6</sup> BONANNO 1990, p. 266.

<sup>7</sup> L'uso della macchina del volo per Perseo nell'*Andromeda* di Euripide è testimoniato da Polluce (4, 128) e da uno scolio al *Protrepitico* di Clemente Alessandrino (p. 301 Stählin). Probabilmente, però, in Aristofane vi è soltanto l'allusione alla μηχανή per l'arrivo di Perseo, il quale enterebbe, piuttosto, correndo a piedi sortendo un effetto comico. Cfr. MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 529 n. 149.

<sup>8</sup> È appena il caso di ricordare, a tal proposito, il celebre il composto *euripidaristophanizein* coniato da Cratino (*PCG* IV F 342, 2).



che caratterizza le *Tesmoforiazuse*, queste «*praticano un'estetica, le Rane teorizzano un'estetica dell'estetica*» (corsivo mio).<sup>9</sup>

Non soltanto la parodia scenica, ma anche quella musicale conta sulla popolarità del modello parodiato: il lamento di Andromeda doveva essere rimasto ben presente nella memoria degli spettatori, se Aristofane gli dedica ben due monodie parodiche (quella in esame e quella, appena successiva, dei vv. 1065-1072). Purtroppo non è verificabile, ma l'*a solo* dei vv. 1015-1055 potrebbe aver presentato, oltre alla caricatura scenica e metrico-ritmica, anche richiami melodici al modello euripideo. Come già messo in rilievo da Fraenkel, “il pubblico Ateniese doveva sicuramente divertirsi molto più di noi, poiché spesso già dalle melodie era in grado di distinguere le parodie degli originali”.<sup>10</sup>

Aristofane sceglie un canto ben noto al pubblico, il quale è in grado, forse, anche di canticchiarlo, e sorprende gli spettatori eludendone le aspettative. Come testimoniato anche in Arist. *Pr.* XIX 40, l’“andare dietro” a una melodia conosciuta rappresenta un fenomeno naturale:

διὰ τί ἤδιον ἀκούουσιν ἀδόντων ὅσα ἂν προεπιστάμενοι τύχῳσι τῶν μελῶν, ἢ ἐὰν μὴ ἐπιστῶνται; πότερον ὅτι μᾶλλον δῆλός ἐστιν ὁ τυγχάνων ὥσπερ σκοποῦ, ὅταν γνωρίζῳσι τὸ ἀδόμενον; γνωρίζόντων δὲ ἡδὺ θεωρεῖν. ἢ ὅτι συμπαθῆς ἐστιν ὁ ἀκροατῆς τῷ τὸ γνώριμον ἄδοντι; συνᾶδει γὰρ αὐτῷ. ἄδει δὲ πᾶς γεγηθὼς ὁ μὴ διὰ τινα ἀνάγκην ποιῶν τοῦτο.

Perché si ascolta con più piacere l'esecuzione di canti di cui si ha già conoscenza che non quella dei canti che non si conoscono? Forse perché il conseguimento di quello che possiamo chiamare un fine è più evidente quando si riconosce ciò che si ode cantare? E nel riconoscerlo si prova piacere ad ascoltarlo. Oppure perché chi ascolta viene a trovarsi in un rapporto di similarità affettiva con quello che canta cosa a lui nota? Difatti canta insieme con lui. E canta sempre chi gode, quando non lo faccia per alcuna necessità. (trad. di G. Marengi)

Il meccanismo comico si sviluppa grazie al fatto che lo spettatore, conoscendo l'originale, “canta dietro” al modello, anticipandolo mentalmente, e si sorprende se ciò che aspetta non accade. Aristofane, ben conoscendo i meccanismi del comico, colloca le citazioni dell'*Andromeda* nella prima metà della monodia, mentre poi, una volta assicuratosi che il pubblico ha riconosciuto l'originale, lascia che il canto si evolva liberamente con un lessico tragico generale e l'imitazione di strutture metrico-ritmiche euripidee, senza più servirsi di citazioni letterali.

---

<sup>9</sup> BONANNO 1990, p. 247.

<sup>10</sup> Cfr. FRAENKEL 1962c, p. 178. Cfr. anche MASTROMARCO 2008, p. 182 n. 15.

L'originale lamento di Andromeda si inseriva, nell'omonima tragedia euripidea, proprio all'inizio del prologo, stando alla notizia fornita dallo scolio al v. 1065 delle *Tesmoforiazuse*. Tale canto sembra essere stato concepito come una monodia che diventava poi una sorta di duetto tra la fanciulla ed Eco, fino a fondersi con la parodo, quando tra Andromeda e le sue compagne del Coro prendeva forma un amebeo. Aristofane seziona questo canto e lo riutilizza invertendone le sequenze e l'ordine stesso dei versi. Infatti l'*incipit* con l'invocazione alla notte verrà parodiato nella terza monodia del Parente (v. 1065 sgg.), in cui verrà riproposta comicamente anche la risposta di Eco alla prigioniera; il duetto tra Andromeda e il Coro, invece, che nella tragedia seguiva il dialogo con Eco, nelle *Tesmoforiazuse* è parodiato *prima*, cioè nella monodia che sarà qui analizzata. Un ulteriore intervento di Aristofane è il superamento del carattere amebeo del canto euripideo originale in favore di un'esecuzione tutta monodica.<sup>11</sup>

Non vi è dubbio che il pubblico fosse in grado di riconoscere e apprezzare appieno la parodia dell'*Andromeda* nei suoi molteplici aspetti. Come già per la parodia dell'*Elena* al v. 855 sgg. della stessa commedia, il modello per questa scena paratragica è recentissimo; anzi, la scelta di citare, oltre al *Telefo* (del 438 a.C.) e al *Palamede* (del 415), l'*Elena* e l'*Andromeda*, appartenenti alla stessa trilogia di appena un anno prima, è indice di «quanto fortissimamente Aristofane volle che, in occasione delle *Tesmoforiazuse*, tutti “si ricordassero” di assistere ad una (*para*)*Elena* e ad una (*para*)*Andromeda*, insomma ad una rappresentazione allusiva, nella fattispecie metadrammatica». <sup>12</sup> A differenza, poi, di autori e di generi la cui circolazione si limitava ad ambienti più ristretti o elitari come quello del simposio, la tragedia godeva di enorme popolarità grazie alle rappresentazioni pubbliche che coinvolgevano, in veste di partecipanti o di spettatori, l'intera comunità ateniese. Pertanto, volendo pur concedere un margine di cautela, si può affermare che è «di per sé verosimile che la maggioranza degli spettatori fosse spesso in grado di cogliere buona parte dei numerosi riferimenti paratragici presenti nel testo aristofaneo». <sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> L'*incipit* φίλαι παρθένοι φίλαι (v. 1015) serve solo per identificare il modello di cui si fa parodia: il Parente è solo nella sua disgrazia, affiancato da una guardia Scita addetta alla sua sorveglianza. Non vi sono fanciulle amiche nei pressi, anzi un ulteriore contrasto comico potrebbe risiedere nel fatto che se il Coro femminile dell'*Andromeda* è in συμπάθεια con la protagonista, quello delle *Tesmoforiazuse* è del tutto ostile al Parente.

<sup>12</sup> BONANNO 1990, p. 271. Il *Telefo* costituisce, per dirla con Cantarella, «uno dei cavalli di battaglia della parodia aristofanea» (CANTARELLA 1953, p. 129), che presenza in vario modo in ben sei delle nove commedie a noi note integralmente (*Acarnesi*, *Cavalieri*, *Nuvole*, *Pace*, *Lisistrata*, *Tesmoforiazuse*), varcando limiti temporali anche piuttosto consistenti, se si considera che tra la rappresentazione della tragedia euripidea e quella di *Tesmoforiazuse* e *Lisistrata* (tra loro coeve) intercorrono ben ventisette anni.

<sup>13</sup> MASTROMARCO 1983, p. 38.

Nella monodia – cardine della paratragedia – l’imitazione dello stile tragico risulta spesso esasperata: il tono disperato del lamento originale, dovuto a una prigionia finalizzata alla morte, è posto in contrasto con la grottesca scena di un uomo travestito e fatto prigioniero dalle donne. Le citazioni euripidee vengono intervallate da *aprosdoketa* comici di vario tipo: bruschi passaggi dal lessico alto della tragedia a quello basso legato alla contingenza comica; giochi di parole e allusioni alla quotidianità cittadina; scivolamenti tra l’uso del femminile e del maschile, atti a rompere la finzione scenica del Parente-Andromeda. Le inflessioni comiche di questo “nuovo” lamento di Andromeda sono sottolineate dal ritmo, al punto che, per molti casi, oltre che di *aprosdoketon* linguistico si può parlare anche di *aprosdoketon* metrico-ritmico.<sup>14</sup> Come si vedrà nell’analisi, se la monodia è composta nella variegata metrica euripidea, le parti comiche sono poste in rilievo da itifallici clausolari, cambi di metro, distorsioni e usi “espressionistici” dei metri euripidei. Il metro, dunque, viene sfruttato da Aristofane come mezzo d’espressione ora tragica ora comica, come strumento – insieme alla musica, alla parola e al gesto – in grado di orientare l’uditorio nell’altalena della parodia.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|      |                                      |
|------|--------------------------------------|
| 1015 | φίλοι παρθένοι φίλοι,                |
| 1016 | πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ                 |
| 1017 | <sup>3</sup> τὸν Σκύθηγ λάθοιμι;     |
| 1018 | κλύεις, ᾧ                            |
| 1019 | προσάδουσ’ αὐταῖς ἐν ἄντροις;        |
| 1020 | <sup>6</sup> κατάνευσον, ἕασον ὡς    |
| 1021 | τὴν γυναῖκά μ’ ἔλθειν.               |
| 1022 | ἄνοικτος ὅς μ’ ἔδησε τὸν             |
| 1023 | <sup>9</sup> πολυπονώτατον βροτῶν.   |
| 1024 | μόλις δὲ γραῖαν ἀποφυγῶν             |
| 1025 | σαπρὰν ἀπωλόμην ὅμως.                |
| 1026 | <sup>12</sup> ὅδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ |
| 1027 | πάλαι ἐφέστηκ’ ὀλοὸν ἄφιλον          |
| 1028 | ἐκρέμασέ <με> κόραξι δεῖπνον.        |
| 1029 | <sup>15</sup> ὀρᾶς; οὐ χοροῖσιν οὐδ’ |
| 1030 | ὕφ’ ἡλίκων νεανίδων                  |

<sup>14</sup> Adele Filippo ha elencato le varie tipologie di *aprosdoketon* attestate in Aristofane (FILIPPO 2001-2002). Il suo studio si basa, però, su un’analisi solo testuale, senza considerazione dell’interazione che il testo ha con il significante metrico.

- 1031 [ψῆφον] κημὸν ἔστηκ' ἔχουσ'  
 1032 <sup>18</sup> ἄλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη  
 1033 κήτει βορὰ Γλαυκέτη πρόκειμαι.  
 1034 γαμηλίῳ μὲν οὐ ζῦν  
 1035 <sup>21</sup> παιῶνι, δεσμίῳ δέ,  
 1036 γοᾶσθε μ', ᾧ γυναῖκες, ὡς  
 1037 μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος,  
 1038 <sup>24</sup> ᾧ τάλας ἐγὼ τάλας,  
 1039 ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ'  
 1040 ἄνομα πάθεα, φῶτα λιτομένα,  
 1041 <sup>27</sup> πολυδάκρυτον Αἴδα γόον φλέγουσα,  
 1042 αἰαῖ αἰαῖ ἔ ἔ,  
 1043 ὃς ἔμ' ἀπεξύρησε πρῶτον,  
 1044 <sup>30</sup> ὃς ἐμὲ κροκόνετ' ἀμφέδυσεν,  
 1045 ἐπὶ δὲ τοῖσδε τόδ' ἀνέπεμψεν  
 1046 ἱερόν ἔνθα γυναῖκες.  
 1047 <sup>33</sup> ἰὼ μοι μοίρας ἂν ἔτικτε δαίμων,  
 1048 ᾧ κατάρατος ἐγὼ. τίς ἐμὸν οὐκ ἐπόψεται  
 1049 πάθος ἀμέγαρτον ἐπὶ κακῶν παρουσία;  
 1050 <sup>36</sup> εἴθε με πυρφόρος αἰθέρος ἀστήρ  
 1051 τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.  
 1052 οὐ γὰρ ἔτ' ἀθανάταν φλόγα λεύσσειν  
 1053 <sup>39</sup> ἐστὶν ἐμοὶ φίλον, ὡς ἐκρεμάσθηγ,  
 1054 λαιμότμητ' ἄχη δαιμόνι', αἰόλαν  
 1055 νέκυσιν ἐπὶ πορείαν.

[RΠ] **1027** ὄλοον | R **1027-1028** ἄφιλον – κόραξι | R **1028-1029** δεῖπνον  
 – χοροῖσιν | R **1029-1030** οὐδ' – νεανίδων | R

**1015-1021** Parenti continuat Tyrwhitt : Euripidi tribuit R **1017** λάθοιμι  
 Ellebodius : λάβοιμι RMu2 **1019** προσάδουσ' αὐταῖς Sommerstein :  
 προσάδοῦσαι R<sup>2</sup> (ex -ουσαι, quod habet Σ) Mu2 **1022** p.n. Μνη. praefixit R<sup>2</sup>  
**1028** με suppl. Mehler **1031** ψῆφον del. Hermann **1032** ἐμπεπλεγμένη Mu2  
 : ἐνπεπλεγμένη R **1034-1035** ζῦν παιῶνι Zanetti (*cum carmine* Divus) :  
 ζυμπαιῶνι RMu2 **1039**: ἄλλ' Scaliger : ἀλλὰν RMu2, ἄνομ' Blaydes **1040**  
 λιτομένα Enger (cf. Σ<sup>R</sup> δεομένη) : λιτομένην RMu2, ἀντομένα et -μένην Σ<sup>Rv.l.</sup>  
**1041** φλέγουσα Enger : φεύγουσαν RMu2 **1044** ἀμφέδυσεν Σ<sup>R</sup> : ἐνέδυσεν  
 RMu2 **1047** ἂν ἔτικτε Casaubon : ἀνετικτε RMu2 **1052** λεύσσειν Biset :  
 λεύσειν RMu2 **1054** δαιμόνι' Bachmann ap. Fritzsche : δαιμόνων RMu2

1015 Care vergini, care,  
come posso allontanarmi e  
di nascosto sfuggire allo Scita?  
Mi senti,  
tu che negli antri fai eco alle mie grida?  
1020 Fammi un cenno, lasciami  
tornare da mia moglie!  
Spietato colui che legò me,  
il più torturato fra i mortali.  
Pur fuggito, a stento, da quella vecchia  
1025 putrefatta, ugualmente morto sono!  
Questa guardia qui  
mi sorveglia da un pezzo,  
me perduto senza amici,  
mi ha appeso come pasto a un corvo!  
Vedi? Non fra cori né  
1030 con ragazze come me  
sto qui a reggere l'urna,  
ma legata in dure catene  
sto qui come pasto al mostro marino Glaucete.  
Non con il canto di nozze,  
1035 ma con quello per la prigionia  
compiangetemi, o donne, poiché  
io sventurato soffro sventure,  
ah infelice me infelice,  
e dai parenti  
1040 altri empi mali, pur supplicando l'uomo,  
piangendo dell'Ade il lamento di molte lacrime.  
Ahihi ahiahi, ohi ohi,  
lui che per primo mi tosò,  
lui che con la veste gialla mi abbigliò,  
1045 e per di più mi spedì in questo  
tempio, dove sono le donne.  
Ahi, qual destino un dio mi impose!  
Ah, me disgraziato!  
Chi non guarderà la mia  
triste sciagura in tanti mali?  
1050 Ah, se l'astro infuocato dell'etere  
fulminasse questo barbaro!  
Non più mi è caro vedere la fiamma immortale,

|      |  |  |  |
|------|--|--|--|
|      |  | giacché sono appeso,<br>pena divina che serra la gola, per un rapido<br>viaggio verso i morti! |  |
| 1055 |  |  |  |
| 1015 | υ--υ-υ-                                      |  | ba ia  |
| 1016 | --υ--υ-                                      |  | cho cr   |
| 1017 | <sup>3</sup> -υ-υ-υ≒                         |  | 2tr <sup>^</sup> <sup>^</sup>                                    |
| 1018 | υ--  |  | ba   |
| 1019 | υ--υ--υ--                                    |  | 3ba  |
| 1020 | <sup>6</sup> υυ-υυ-υ-                        |  | glyc   |
| 1021 | --υ-υ--                                      |  | 2tr <sup>^</sup> <sup>^</sup>                                    |
| 1022 | υ-υ-υ-υ-                                     |  | 2ia  |
| 1023 | <sup>9</sup> υυυ-υ-υ-                        |  | 2tr <sup>^</sup>   |
| 1024 | υ-υ-υυυ-                                     |  | 2ia  |
| 1025 | υ-υ-υ-υ-                                     |  | 2ia  |
| 1026 | <sup>12</sup> υυυ-υ-υ-                       |  | 2tr <sup>^</sup> <i>vel</i> cr ia                                |
| 1027 | υυυ--υυυυυ                                   |  | 2tr  |
| 1028 | υυυ<υ>υ-υ-υ≒                                 |  | 2tr  |
| 1029 | <sup>15</sup> υ--υ-υ-                        |  | ba ia  |
| 1030 | υ-υ-υ-υ-                                     |  | 2ia  |
| 1031 | --υ--υ-                                      |  | 2cr  |
| 1032 | <sup>18</sup> --υ--υ--υ-υ-υ-                 |  | 3ia  |
| 1033 | --υ--υ-υ--                                   |  | ia 2tr <sup>^</sup> <sup>^</sup>                                 |
| 1034 | υ-υ-υ--                                      |  | 2ia <sup>^</sup> (ia ba)   |
| 1035 | <sup>21</sup> υ-υ-υ-υ≒                       |  | 2ia <sup>^</sup> (ia ba)   |
| 1036 | υ-υ-υ-υ-                                     |  | 2ia  |
| 1037 | υυυ-υ-υυυ≒                                   |  | 2tr  |
| 1038 | <sup>24</sup> --υ-υ-υ-                       |  | 2tr <sup>^</sup>   |
| 1039 | υυυ-υ--                                      |  | cr ba  |
| 1040 | υυυυυ-υυυυυ≒                                 |  | do ia  |
| 1041 | <sup>27</sup> υυυ-υυυ-υ-υ-υ≒    <sup>H</sup> |  | do 2tr <sup>^</sup> <sup>^</sup>                                 |
| 1042 | <b>extra metrum</b>                          |  |  |
| 1043 | υυυ-υ-υ-υ                                    |  | 2tr  |
| 1044 | <sup>30</sup> υυυυ--υ-υ                      |  | 2tr  |
| 1045 | υυυ-υυυ-υ                                    |  | 2tr  |
| 1046 | υυυ-υ-υ≒                                     |  | 2tr <sup>^</sup> <sup>^</sup> <i>vel</i> pher                    |
| 1047 | <sup>33</sup> υ-----υ-υ--                    |  | do 2tr <sup>^</sup> <sup>^</sup>                                 |
| 1048 | --υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-                             |  | do 2tr <sup>^</sup> <i>vel</i> hem <sup>m</sup> 2tr <sup>^</sup> |
| 1049 | υυυυ-υυυυ-υ-υ-υ    <sup>H</sup>              |  | 3ia  |

Th. 1015-1055

|      |                           |                               |
|------|---------------------------|-------------------------------|
| 1050 | <sup>36</sup> -υυ-υυ-υυ-- | 4da <sub>^</sub>              |
| 1051 | --υυ-υυ-υ                 | 2an <sub>^</sub>              |
| 1052 | --υυ-υυ-υυ--              | 4da <sub>^</sub>              |
| 1053 | <sup>39</sup> -υυ-υυ-υυ-- | 4da <sub>^</sub>              |
| 1054 | ----υ--υυ-υ-              | 2do                           |
| 1055 | υυυυυ--                   | 2tr <sub>^</sub> <sub>^</sub> |

*Interventi sulla colometria tràdita*

In R la citazione euripidea dei vv. 1029-1030 (c. 15-16) si allaccia direttamente a ciò che precede: dopo κόραξι (c. 14), il copista porta a capo δεῖπνον e ad esso fa seguire immediatamente, sullo stesso *colon*, ὄρᾳς οὐ χοροῖσιν. La colometria di R per i vv. 1026-1031 (c. 12-17) è così analizzabile:

|               |   |                            |
|---------------|---|----------------------------|
| <sup>12</sup> | ὄδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ<br>πάλαι ἐφέστηκ' ὀλοὸν<br>ἄφιλον ἐκρέμασέ <με> <sup>15</sup> κόραξι |                            |
| <sup>15</sup> | δεῖπνον. ὄρᾳς, οὐ χοροῖσιν<br>οὐδ' ὑφ' ἡλίκων νεανίδων<br>[ψῆφον] κημὸν ἔστηκ' ἔχουσ'       |                            |
| <sup>12</sup> | υυυ-υ-υ-  | 2tr <sub>^</sub> vel cr ia |
|               | υυ--υυυ   | 2cr                        |
|               | υυυυυυ<υ>υ-υ  | 2tr                        |
| <sup>15</sup> | -υυ--υ-υ  | cho tr                     |
|               | -υ-υ-υ-υ-υ-   | 2tr hypercat               |
|               | -υ-υ-υ-   | 2cr                        |

È una sistemazione che, in effetti, non crea problemi di carattere metrico. Tuttavia è sospetto l'inserimento di una citazione nel mezzo di un verso, dal momento che in tutti gli altri casi Aristofane fa iniziare le citazioni tragiche parodiate in concomitanza di inizio di verso. Anche a livello sintattico non vi è alcuna relazione tra la proposizione che si conclude con δεῖπνον e quella che si apre con la citazione. Soprattutto, ὄρᾳς οὐ χοροῖσιν κτλ. rappresenta un'invocazione dall'*incipit* bacchiaco simile a quelle del v. 1015 (c. 1, φίλαι παρθένοι φίλαι) e al v. 1018 (c. 5, κλύεις ὦ). Pertanto è verosimile che l'originale prevedesse anche qui un'espressione accorata dalla struttura *ba ia* riecheggiante le precedenti due, in particolare quella iniziale.

<sup>15</sup> L'integrazione di Mehler appare necessaria in quanto la proposizione manca di complemento oggetto.

Osservando la colometria di R si nota che vi è uno spostamento di una sola parola per ogni verso coinvolto nel passo in questione (c. 13-16), rispetto alla colometria che sembra essere quella più plausibile come originale. L'errore del copista potrebbe essersi generato in maniera meccanica da un fraintendimento nella lettura del testo, forse da un antigrafo con disposizione su colonne, oppure potrebbe derivare da un modello già compromesso. ἄφιλov, del c. 13, risulta erroneamente collocato nell'*incipit* del c. 14 e da lì si sarebbe proseguito a copiare; similmente δεῖπνον, del c. 14, sarebbe "scivolato" nell'*incipit* del c. 15 e da lì si sarebbe proseguito con la citazione tragica; οὐδ', appartenente al c. 15, sarebbe stato erroneamente portato al principio del c. 16 e da lì il copista sarebbe andato avanti rispettando, poi, la giusta colometria. Un errore comune di confusione tra l'inizio e la fine di alcuni *cola*<sup>16</sup> che ha prodotto uno slittamento di parole fino al c. 16, dove la fine di verso risulta nuovamente rispettata.

#### *Analisi del canto*

La monodia è un ἀπολελυμένov, la forma più usuale delle monodie euripidee,<sup>17</sup> e sul manoscritto Ravennate è trascritta ἐν εἰσθέσει.<sup>18</sup>

In questo secondo *a solo* del Parente è evidente l'utilizzo parodico di diverse strutture metriche care ad Euripide, a partire dalla stessa forma ἀπολελυμένov della monodia, che il tragediografo sfrutta come luogo privilegiato per il virtuosismo metrico-musicale.<sup>19</sup> Al suo interno compaiono giambi lirici (in particolare bacchei compatibili con la possibilità di superallungamenti), trochei, giambi e docmi soluti, una sequenza *extra metrum*, significativi cambi ritmici. Questi ultimi svolgono due funzioni. Da un lato, alcuni di essi rispecchiano la prassi euripidea dell'uso di μεταβολαί ritmiche all'interno di uno stesso periodo al fine di ottenere una maggiore aderenza tra l'andamento ritmico-musicale e gli stati d'animo dei personaggi;<sup>20</sup> dall'altro, alcuni sono da considerarsi autenticamente aristofanei e utilizzati dal commediografo per sottolineare *aprosdoketa* e

---

<sup>16</sup> Errori colometrici di questa tipologia sono attestati anche, ad es., per i vv. 263-270 degli *Acarnesi* (cfr. p. 58). Cfr. anche PACE 2001, p. 8.

<sup>17</sup> Cfr. DE POLI 2011, p. 3.

<sup>18</sup> Per le *Tesmofoiazuse*, gli *Scholia vetera* presenti su R non contengono annotazioni metriche. È tuttavia interessante che il Ravennate, per questa commedia, mostri una *mise en page* di tipo eliodoreo, adottando il sistema editoriale di sporgenze e rientranze (εἴσθεσις e ἔκθεσις). Nonostante, poi, il testo delle *Tesmofoiazuse* risulti errato in più punti, l'aspetto metrico dei suoi canti non appare, in genere, particolarmente compromesso.

<sup>19</sup> Cfr. DE POLI 2011, p. 7.

<sup>20</sup> Come, ad es., in IA 1283-1335, per cui cfr. CERBO 2010.



rovesciamenti di registro. Come si vedrà, a questo secondo obiettivo si deve ricondurre anche l'uso dei dimetri trocaici brachicataletti;<sup>21</sup> essi si rivelano una guida straordinaria nell'interpretazione dei vari passi: con funzione di clausola, quasi sempre essi segnalano il confine tra una citazione e l'altra, accompagnando, grazie al *refrain* ritmico che rappresentano, l'*aprosdoketon* che muta la citazione tragica in una battuta comica. Per aiutare il pubblico a percepire la comicità del canto, le parole non sono sufficienti: il metro giusto (con la relativa musica) aiuta ad espandere il messaggio. I pochi docmi utilizzati sono tutti di forma diversa tra loro e hanno la funzione di "puntellare" di accenti tragici la tessitura metrico-ritmica della monodia. Non casualmente, essi accompagnano espressioni prettamente euripidee o imitazioni di stile drammatico, ma mai frangenti prettamente comici.<sup>22</sup>

Alle precise scelte di carattere metrico-ritmico si accompagnano, nella monodia aristofanea, anche le riprese di alcuni elementi tipici della poetica euripidea, come le frequenti anafore (cfr. vv. 1015 φίλαι ... φίλαι, 1037 μέλεια ... μέλεος, 1038 τάλας ... τάλας, 1043-1044 ὃς ἔμ' ... ὃς ἐμὲ) e un linguaggio altamente emotivo.

**1015-1021 (c. 1-7).** Nel rispetto della sigla presente sul Ravennate, secondo alcuni editori questi versi sarebbero pronunciati da un Euripide intenzionato a raggiungere il Parente.<sup>23</sup> Conseguentemente si è portati ad emendare il trådito ἀπέλθοιμι (v. 1016) in ἐπέλθοιμι (Ellebodius) o in ὑπέλθοιμι (Bentley). Si tratta, però, di correzioni non necessarie che oscurerebbero anche il concetto-chiave dell'ansia di liberazione di Andromeda.<sup>24</sup> Al v. 1009 sgg., infatti, il Parente vede Euripide in lontananza fargli un cenno d'intesa; il Parente, allora, con la parodia di Andromeda si rivolge proprio a lui, suo salvatore, che interverrà più tardi (v. 1098) dopo Eco (v. 1056 sgg.). Anche dal punto di vista della coerenza drammaturgica, d'altronde, nella tragedia l'apostrofe alle φίλαι παρθένοι era rivolta da Andromeda alle sue compagne (fr. 117): spetta ora al Parente, "altra" Andromeda, esprimersi con le stesse parole. Anche il desiderio disperato di "tornare dalla moglie" (v. 1021) è quello del Parente e non può essere di Perseo perché, oltre a contrastare con l'incontro inatteso tra l'eroe e la prigioniera del mito, «già linguisticamente, l'appellativo γυνή è inammissibile per la vergine Andromeda (cf. v. 1030: ἥλικες νεανίδες sono le sue coetanee; v. 1056 φίλη παῖς la chiama Eco; v.

<sup>21</sup> Cfr. AUSTIN – OLSON 2004, p. 313: «The ithyphallics (cf. 327a, 330) act as a zesty refrain in Inlaw's *pot-pourri*».

<sup>22</sup> Dove non indicato altrimenti, per le attestazioni delle varie forme docmiache si fa riferimento, in questa sede, alla preziosa rassegna contenuta in GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 237-240.

<sup>23</sup> Così, ad es., CANTARELLA 1956, p. 514.

<sup>24</sup> Cfr. PADUANO 1982, p. 105 n. 6.

1105 παρθένος, 1113 παῖς, 1115 κόρη la chiama Perseo), ancora legata alla roccia, non ancora moglie né sposa di nessuno».<sup>25</sup>

**1015-1017 (c. 1-3).** Per il v. 1015 gli scolî segnalano una prima citazione della parodo dell'*Andromeda*,<sup>26</sup> fr. 117 φίλαι παρθένοι, φίλαι μοι, analizzabile metricamente come sequenza *do ba*. Aristofane omette il μοι e conserva soltanto l'apostrofe alle fanciulle che nella tragedia formavano il Coro;<sup>27</sup> la sequenza *ba ia* (c. 1) potrebbe aver previsto un superallungamento nel baccheo iniziale, realizzando una sequenza ritmicamente esasema.<sup>28</sup> La manipolazione della forma metrica originale è uno stravolgimento di natura comica. Secondo Andrea Tessier, la struttura euripidea *do ba* viene modificata in *ba ia* «quasi per segnalare il carattere giambo-trocaico della monodia comica [...]».<sup>29</sup> Il baccheo, inoltre, rappresenta il metro prediletto da Euripide per le esclamazioni maggiormente patetiche (es. *Supp.* 990 = 1012; *Tr.* 321; *Ph.* 1536, 1291 = 1302; *Or.* 1437-1440) e in questa monodia viene adoperato più volte proprio in frangenti simili (cfr. vv. 1018, 1019, 1029).<sup>30</sup> Esclamazioni che iniziano con φίλαι o φίλοι sono tipicamente tragiche e il loro riutilizzo in commedia con tono paratragico è testimoniato, oltre che dal passo aristofaneo in esame, anche in *Ar. V.* 316 nella monodia di Filocleone.<sup>31</sup>

**1016 (c. 2).** Lo scolio lascia intendere che anche ciò che segue proviene dall'*Andromeda*, benché non si possa esser certi che il v. 1016 (c. 2) sia una vera e propria citazione.<sup>32</sup>

**1017 (c. 3).** Il c. 3 rappresenta il primo *aprosdoketon* che interrompe la citazione tragica: l'intero verso capovolge la drammaticità del momento, sia dal punto di vista semantico che da quello metrico-ritmico. In effetti, il Parente ha qui il primo inciampo nel suo gioco di identità: immedesimato in *Andromeda*, la disperazione gli fa presto dimenticare tale ruolo e lo spinge a domandarsi come fuggire dalla guardia che lo sorveglia.<sup>33</sup> La rapida incursione nel comico è veicolata dal cambio ritmico: dai giambi del primo

---

<sup>25</sup> BONANNO 1990, pp. 257-258.

<sup>26</sup> Cfr. FALCETTO 1997, p. 60.

<sup>27</sup> Cfr. anche p. 286 n. 11.

<sup>28</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 229; PRETAGOSTINI 1989, p. 115, per quanto riguarda Euripide e questa monodia.

<sup>29</sup> TESSIER 1974, p. 128.

<sup>30</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 231-232; ZIMMERMANN 1985b, p. 10.

<sup>31</sup> Cfr. RAU 1967, p. 71.

<sup>32</sup> Cfr. PRATO 2001, p. 316; AUSTIN – OLSON 2004, p. 313.

<sup>33</sup> Austin e Olson riconoscono nel nesso πῶς ἄν + ottativo una forma ricorrente in tragedia per esprimere «a hopeless wish» (AUSTIN – OLSON 2004, p. 313) e preferiscono tradurre con “if only I could...!”; gli esempi riportati dai due studiosi sono *E. Alc.* 864; *Med.* 97; *Hipp.* 208-211, 345 (= *Eq.* 16); *Supp.* 618, *HF* 487-488; fr. 399, 1-2 φίλαι γυναῖκες, πῶς ἄν ... / ... οἰχήσομαι;

verso e dalla sequenza *cho cr* del secondo, Aristofane passa repentinamente a un *2tr<sub>Λ</sub>*, la cui funzione di clausola si arricchisce di quella comica.<sup>34</sup>

**1018-1021 (c. 4-7).** L'accurata richiesta di ascolto κλύεις, ὦ κτλ. si avvale dei bacchei. Come già notato per il verso d'apertura della monodia, vale ricordare che il baccheo è un metro spesso sfruttato da Euripide per invocazioni o richieste avanzate in momenti disperati.<sup>35</sup> I versi in questione contengono la seconda citazione dell'*Andromeda* (*Schol.* 1018a πάλιν ἐξ Ἀνδρομέδας), fr. 118: sono le parole con le quali la protagonista si rivolgeva a Eco. Il testo di ciò che segue all'esclamazione κλύεις ὦ è stato oggetto di molteplici tentativi di correzione. Lo scolio recita:

**Schol. 1018b.** (1018-1021) : πρὸς τὴν Ἥχῃ Ἀνδρομέδα λέγει·

†προσαιδουσαι τὰς† ἐν ἄντροις,  
†ἀπόπασον† ἔασον Ἀχοῖ με σὺν  
φίλαις γόου πόθον λακεῖν.

Per la lezione προσαιδουσαι τὰς si rileva un numero notevole di congetture più o meno accettabili.<sup>36</sup> Come sintetizzato da Andrea Tessier, per προσαιδουσαι si possono considerare due principali tipologie di proposte: una "participiale" (προσαδοῦσα qui accolto; προσαδῶσα Brunck), l'altra come forma verbale di modo finito (προσαυδῶ σε Hermann). Quest'ultima proposta, se accettata, lascerebbe però in sospeso l'esclamazione κλύεις, ὦ, mentre la proposta "participiale" sembra essere quella più accettabile sia dal punto di vista sintattico che da quello paleografico.<sup>37</sup> Il verso, così come emendato da Sommerstein, ha pieno senso sia metricamente che contenutisticamente: i bacchei accompagnano il lamento e si accordano con i giambi lirici cantanti poco prima, mentre Andromeda esplicita con le sue parole il referente tragico, in cui appunto Eco rispondeva ai lamenti della vittima.<sup>38</sup> Nel citare il passo dell'*Andromeda*, lo scolio presenta ἀπόπασον,

<sup>34</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1985b, p. 10: «Die witzige Pointe fällt mit der metrischen Einheit, dem Klauselvers, zusammen».

<sup>35</sup> «Wie Parallelen bei Euripides zeigen, enthalten rein bakcheische Verse oft pointierte Ausrufe, Fragen etc. (vgl. Supp. 990=1012. 1002=1025, Ion 1465, Tro. 321. 587f, Phoen. 1290, Or. 1437 bis 1440)» (ZIMMERMANN 1985b, p. 10).

<sup>36</sup> Per lo *status quaestionis* cfr. TESSIER 1974. Cfr. PRATO 2001, p. 316. Per τὰς si segnalano le seguenti congetture, che traggono dall'apparato di Prato: ἀῦταῖς Sommerstein, <ἄῦ>τὰς Burges, τὰν Bothe, τὰμ' Willelms, *alii alia*.

<sup>37</sup> Cfr. TESSIER 1976, pp. 129-130. La proposta di Hermann è invece accolta da Kannicht nella sua edizione dei frammenti dell'*Andromeda* nei *TrGF*.

<sup>38</sup> La proposta (sempre participiale) già di Elmsley, προσαδουσαι τὰς ἐν ἄντροις, è considerata da Prato «anche paleograficamente una delle più plausibili. τὰς, ovviamente, presuppone qui l'ellissi dell'oggetto interno, αἰοιδάς o simili, secondo un uso bene attestato in Aristofane [...]: cfr. *Nub.* 721 φρουρᾶς ἄδων (*scil.* φδῆν), *Vesp.* 269 ἄδων Φρυγίχου, 1225 ἄδω ...

da correggere senza dubbio in ἀπόπαισον (Seidler); Aristofane muta questo verbo in κατάνευσον (v. 1020), metricamente equivalente, conferendo all'espressione una sfumatura comica: il Parente cerca l'intesa con Euripide, che di lì a poco dovrà intervenire e liberarlo. In tal modo, Aristofane fa che il personaggio si sganci gradualmente dall'originale, fino ad arrivare a modificare del tutto il testo della citazione e concludere con il *lapsus* comico del v. 1021.

**1019 (c. 5).** Il c. 5, con la sua combinazione *do ba*, richiama l'originale *incipit* euripideo φίλαι παρθένοι, φίλαι μοι, ugualmente *do ba* (modificato da Aristofane in *ba ia*, cfr. sopra).<sup>39</sup>

**1021 (c. 7).** Il c. 7 rappresenta il secondo *aprosdoketon* realizzato da una giusta combinazione tra metrica e testo. Il *2tr*<sup>^</sup><sub>^</sub> richiama ritmicamente il precedente c. 3 e ne ottiene il medesimo effetto comico. Anche in questo caso, infatti, il *colon* trocaico interrompe la citazione tragica (realizzata con *ba, do*,<sup>40</sup> *glyc*<sup>41</sup>) e sottolinea lo scivolamento del Parente dal ruolo di Andromeda alla sua vera identità: Mnesiloco, infatti, prega Eco-Euripide di poter tornare... dalla moglie.<sup>42</sup> Come si vede, Aristofane amplifica i rapidi momenti comici di questa parodica *reperformance* dell'*Andromeda* utilizzando il metro come “segnale” per il pubblico.

**1022-1023 (c. 8-9).** Con il v. 1022 riprende la citazione della tragedia mediante un rovesciamento anche metrico-ritmico dai trochei ai giambi (prima epiploce). Ai vv. 1022-1023 è citato l'inizio del fr. 120, 4-6:

ἄνοικτος ὃς τεκόν σε τὰν  
πολυπονωτάταν βροτῶν

---

Ἀρμόδιου, *Lys.* 1236 εἰ ... τις ἄδοι Τελαμῶνος» (PRATO 2001, pp. 316-317); in realtà, come mi fa gentilmente notare Sommerstein *per litteram*, nessuno degli esempi apportati dallo studioso italiano è accostabile a προσάδουσα τὰς ἐν ἄντροις: significando il verbo “rispondere/cantare a, verso”, τὰς presupporrebbe non più “i canti, le voci” di Eco (nella grotta c'è Eco, non Andromeda), ma, se anche significasse qualcosa, “le (precedentemente menzionate) donne”. Cfr. anche SOMMERSTEIN 1994, pp. 224-225.

<sup>39</sup> Associazioni *do ba* ricorrono anche in Eschilo (es. *Th.* 92/3, 104, 119/20, *ba do* 142/3, cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 243-244), oltre che in Euripide (es. *Supp.* 804 ~ 817; *Alc.* 874 ~ 891 (+ *extra metrum*), 877~ 894; *Ph.* 200; *Or.* 1388-1389, 1495; *Ph.* 1290 ~1301, cfr. MEDDA 1995, pp. 189-194).

<sup>40</sup> Per il docmio di forma √---√- cfr. A. *Th.* 900; E. *El.* 589; *Alc.* 393a.

<sup>41</sup> Zimmermann (1985, p. 10) considera il c. 6 un telesilleo con base soluta e non un gliconeo con base pirrichia. Questa forma di metro eolico, ad ogni modo, trova numerose attestazioni in Euripide (tra gli esempi apportati da Zimmermann, cfr. es. *Hec.* 835, 905 = 914, 910 = 919; *Suppl.* 779 = 786).

<sup>42</sup> «In confronto a un Trigeo che vuole la pace tra i Greci ed è disposto per essa a salire da Zeus, o a un Pistetero che vuole soppiantare Zeus stesso, il desiderio che gli esce di bocca, sincerissimo ... è quello di tornare da sua moglie» (PADUANO 1982, pp. 106-107).

μεθῆκεν Ἴδιαι πάτρας ὑπερθανεῖν.<sup>43</sup>

Nella tragedia era il Coro a rivolgere queste parole ad Andromeda (*Schol.* 1022/1023 παρὰ τὰ τοῦ χοροῦ τοῦ ἐν Ἀνδρομέδα· κτλ.), biasimando il comportamento del padre Cefeo. Come il parente più prossimo ad Andromeda aveva esposto alla morte la propria figlia per il bene della patria, così qui è Euripide, parente di Mnesiloco, ad aver sacrificato quest'ultimo per salvare la propria pelle. Aristofane manipola l'originale facendo cantare questi versi tragici al Parente: l'uso del maschile (τὸν πολυστωνώτατον) al posto del femminile rompe la finzione scenica e sortisce un effetto comico (così anche ai vv. 1027-1028, 1048 e, indirettamente, anche al v. 1021).

**1022-1023 (c. 8-9).** I c. 8-9 hanno un andamento ritmico opposto tra loro (prima epiploce): il c. 8 è un *2ia*, il c. 9 un *2tr<sub>λ</sub>* su cui, non casualmente, si stende il lungo composto al maschile. Per la terza volta, dunque, un cambio ritmico e l'uso del *2tr<sub>λ</sub>* sono utilizzati da Aristofane per sostenere espressioni comiche.

**1024-1025 (c. 10-11).** Un inserto del tutto comico in dimetri giambici (la prima epiploce opera nella passaggio dal c. 9 al c. 10).<sup>44</sup> La vecchia è Critilla, la donna a cui il Parente è stato consegnato per controllare che non scappi (v. 763; il suo nome compare al v. 898), nell'attesa che il misfatto venga denunciato ai pritani (v. 764). *σαπρός*, aggettivo che di per sé significa "putrefatto", "marcio", in riferimento a oggetti (*Eq.* 918 per l'albero della nave) o cibi (*Ach.* 1101 per il baccalà), in commedia è spesso associato dispregiativamente a vecchi/vecchie (cfr. *Ar. V.* 1380; *Pax* 698; *Lys.* 378; *Ec.* 884, 926, 1098; *Pl.* 323, 542, 813, 1086; *Hermipp.* fr. 9; *Eup. PCG V F 237*; *Pl.Com. PCG VII F 57, 1*).<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> I versi tragici sono citati anche dallo *Schol.* 1022/1023 nel seguente modo: ἄνοικτος ὄς τεκόν σε τὴν πολυπονωτάτην / βροτῶν μεθῆκεν Ἴδιαι πάτρας ὑπερθανεῖν. A *TrFG E. Andromeda* F 120, 4-5 si aggiunge il *P.Oxy.* XXXII 2628 (fr. 1, 4-6, edito da Lobel nel 1967), importante perché nelle tracce di testo immediatamente precedenti sono identificabili i tre versi del fr. 119 dell'*Andromeda*, testimoniando la contiguità dei due passi. Inoltre, esso consente di correggere in due punti il testo dello scolio aristofaneo con *πάτρας* in luogo del trådito *πατρὸς* (così già Regtuit) e con la forma dorica *τὰν* in luogo di *τὴν*. Benché sul papiro non sia leggibile la successiva parola *πολυπονωτάταν*, la sua forma dorica è comunque consequenziale all'articolo *τὰν* e, pertanto, anche lo scolio va corretto con *τὰν πολυπονωτάταν*. Cfr. MASTROMARCO – TOTARO 2006 pp. 530-531 n. 150.

<sup>44</sup> Nella rassegna di passi aristofanei fornita da Adele Filippo nel suo studio sull'*aprosdoketon*, questi versi sono citati tra gli esempi di "*aprosdoketon* del ribaltamento" (cfr. FILIPPO 2001-2002, p. 96), in quanto a una premessa positiva segue una conclusione opposta.

<sup>45</sup> Cfr. TAILLARDAT 1965, p. 53; cfr. anche il progetto del "lessico del comico" sul sito [www.lessicodelcomico.unimi.it](http://www.lessicodelcomico.unimi.it), s.v. Vecchia (Graum | Γραῦς).

**1026-1028 (c. 12-14).** Si apre un altro “quadretto” comico, questa volta in metri trocaici. L’attenzione è catalizzata sullo Scita che, addormentato, in scena affianca il Parente.<sup>46</sup> Aristofane si prende gioco del gusto euripideo di sfruttare al massimo le possibilità di soluzione dei vari metri.<sup>47</sup> Grazie alla grande quantità di brevi che si sgranano l’una dopo l’altra si ottiene un ritmo più concitato, adatto ai momenti in cui il Parente racconta di essere imprigionato e abbandonato da tutti, come in questo frangente.

**1027 (c. 13).** ἄφιλον (preceduto da ὀλοὸν) ricorre in asindetico con altri aggettivi in espressioni tragiche: cfr. S. *OT* 663 ἄθεος ἄφιλος; E. *Tr.* 1312 σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος; *IT* 220 ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος.<sup>48</sup>

**1029-1031 (c. 15-17).** Il Parente oscilla tra la propria identità e quella di Andromeda. All’immagine nostalgica dei cori di fanciulle a cui Andromeda non può ricongiungersi si giustappone quella comica del Parente che non può reggere l’urna dei voti. Il trådito ψῆφον non offre senso, né metrico né testuale, ed è da considerarsi una glossa entrata nel testo per κημὸν.<sup>49</sup> I versi costituiscono, secondo lo scolio *ad loc.*, una citazione dall’*Andromeda*. Si tratta della prima parte del fr. 122, 1-3 il frammento più ampio “spezzettato” e riutilizzato più volte da Aristofane in questa stessa monodia. Sempre secondo lo scolio, ciò che segue è un riadattamento comico del testo originale mirato a prendere in giro l’insana passione degli Ateniesi per i processi (τὸ δὲ ἐπιφερόμενον σκώπτοντός ἐστι τοὺς Ἀθηναίους ὡς φιλοδίκους). Il testo euripideo non ci è trådito con sicurezza, ma lo scolio lascia intendere che i versi di Aristofane ne siano parodia. Il testo tragico recitava probabilmente:

ὄρᾳς, οὐ χοροῖσιν οὐδ’  
ὕφ’ ἡλίκων νεανίδων  
κῶμον ἔστηκ’ ἄγουσ’<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> Lo Scita, al v. 1007, dice di prendere una stuoia, perché possa mettersi comodo a sorvegliare il Parente. È verosimile che, per prendere tale stuoia, lo Scita esca di scena e rientri appena dopo per adagiarsi e immediatamente addormentarsi (cfr. AUSTIN – OLSON 2004, p. 310; PRATO 2001, pp. 109 e 314, benché a p. 318, in riferimento al v. 1026, Prato sembra ipotizzare il rientro dell’arciere solo a questo punto, durante la monodia); sarà infatti sicuramente attivo di nuovo al v. 1082, quindi molto dopo, ma la sua presenza fisica in scena sembra confermata proprio dai vv. 1026-1027. Per una completa ricostruzione dei movimenti dell’arciere e per il dibattito sulla questione cfr. MASTROMARCO 2016.

<sup>47</sup> Cfr. E. *Ph.* 1030-1031, 1041 (*idem* nell’antistrofe) per trochei (cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 127); *Tr.* 136; *Ion* 889, 900; *IT* 220, per giambi (cfr. DE POLI 2006, p. 124); *Or.* 174, 176, per docmi (cfr. CERBO 2007 p. 118).

<sup>48</sup> Cfr. RAU 1967, p. 73.

<sup>49</sup> Cfr. anche *Av.* 904 sgg., in cui ἐμὶν τεῖν, a parere di West, sono da espungere in quanto costituirebbero una glossa erudita erroneamente entrata nel testo (cfr. WEST 1968).

<sup>50</sup> Cfr. VAN LEEUWEN 1904, p. 130, che incorpora la citazione euripidea direttamente nel testo aristofaneo senza modifiche.

Roberto Pretagostini vede la spia dell'*aprosdoketon* nel cambio ritmico dai giambi ai cretici, «che sottolineano la frattura rappresentata dall'inatteso riferimento al coperchio dell'urna che contiene i voti». <sup>51</sup> Il c. 15 (*ba ia*), in tal modo, fungerebbe anche da richiamo ritmico dell'*incipit*. L'espressione aristofanea κημὸν ἔστηκ' ἔχουσ' costituisce un fine e gustoso παραγραμματισμός che, modificando l'originale testo euripideo per assonanza, ne conserverebbe tuttavia l'aspetto metrico (κημὸν / κῶμον). κημὸν, già glossato nel testo con ψῆφον, è inteso dallo scoliasta e dalla maggior parte dei moderni come "urna dei voti" (*Schol.* 1031 κημὸν <ψηφοθήκη>, παρὰ τὴν ξιφοθήκην. "οὐ δικάζω", φησὶν ὁ γέρων). Come Andromeda, incatenata, constata con malinconia di non poter svolgere la sua attività prediletta, cioè partecipare al κῶμος delle sue coetanee, così il Parente, anch'egli incatenato, lamenta di non poter fare ciò che più ama: andare a votare. <sup>52</sup> Piero Pucci, ignorando il commento dello scolio e ritenendo che il Parente si riferisca, invece, a qualcosa che ha realmente tra le mani e non al rimpianto di qualcosa che non può più avere, ha proposto per κημός una diversa interpretazione:

i lessicografi antichi glossano κημός come γυναικεῖον προκόσμημα (Esichio, Fozio e Suda). Non siamo riusciti a definire qual tipo di ornamento femminile sia il nostro κημός; ma riteniamo che lo si possa dedurre con una certa sicurezza. Κημός designa infatti, fra l'altro, numerosi oggetti a forma di gancio, come l'amo per pescare, o una sorta di anello usato come museruola per le bestie, un anello semplicemente (καὶ κρίκου τι γένος, Fozio). È quindi del tutto probabile che il Parente qui alluda a un collare o bracciale, utilizzando una voce di significato ambiguo, perché κημός (oltre a suonare come κῶμος del testo euripideo) avrà indicato tanto l'ornamento femminile, quanto l'anello che ai polsi o alla gola, lo teneva legato al σανίς (sic!). Se tale interpretazione è giusta, il παραγραμματισμός non soltanto è di ottimo gusto ma estrosamente trovato, carico di irreverente comicità. <sup>53</sup>

Si tratta di un'interpretazione suggestiva e anche probabile, molto legata alla scena. Tuttavia la spiegazione dell'"urna dei voti" è tramandata già dall'antichità dagli scolî e, al tempo di Aristofane, la battuta sarebbe stata di sicuro effetto comico, perché andava a colpire un vizio ateniese su cui già lo stesso Aristofane si era soffermato altre volte, come negli *Acarnesi* e nelle *Vespe*. Il termine κημός inteso come "coperchio dell'urna dei voti" è attestato in *Ar. Eq.* 1150; *V.* 99, 754, 1339. <sup>54</sup> Se è vera, poi, la notizia che il Parente sarebbe stato Mnesiloco, suocero di Euripide, il pubblico avrebbe potuto

---

<sup>51</sup> PRETAGOSTINI 1989, p. 116.

<sup>52</sup> Cfr. RAU 1967, p. 74.

<sup>53</sup> PUCCI 1964, pp. 372-373.

<sup>54</sup> Cfr. LSJ s.v. II.2.

ridere di un vizio personale di un individuo famoso. Inoltre, l'effetto comico sarebbe stato garantito dal rovesciamento di un *topos* tragico preciso, quello del compianto di fronte all'impossibilità, per una giovane, di partecipare alla danza, attività usuale per le nobili vergini (cfr. E. *Ph.* 1264 sgg.; *IT* 1142 sgg.; *Hel.* 1465 sgg.).

**1032-1033 (c. 18-19).** Il Parente continua a parlare al femminile, descrivendo il suo destino di morte; la clausola di questo lamento (Γλαυκέτη πρόκειμαι) è, però, di nuovo uno scivolamento nel comico (ancora con un *2tr*<sup>ΛΛ</sup>, termine del c. 19): il mostro a cui il Parente è esposto non è la bestia marina deputata a divorare Andromeda nel mito, ma Glaucete, un personaggio di Atene noto per la sua voracità:<sup>55</sup> cfr. *Schol.* 1033 ἐπεὶ ὀψοφάγος καὶ γαστρίμαργος ὁ Γλαυκέτης, ὡς ἐν Εἰρήνῃ δηλοῦται; *Pax* 1008 Μορύχῳ Τελέῃ Γλαυκέτη κτλ.;<sup>56</sup> *Pl.Com. PCG VII F 114* ὃ θεῖε Μόρυχε· πῶς γὰρ οὐ δαίμων ἔφυς; / καὶ Γλαυκέτης ἢ ψῆπτα, καὶ Λεωγόρας, / οἱ ζῆτε τερπνῶς οὐδὲν ἐνθυμούμενοι. La parodia è arricchita dal gioco di parole tra κῆτει e Γλαυκέτη. Sebbene non sia segnalato dagli scolî, il v. 1033 riecheggia il fr. 115a ἐκθεῖναι κῆτει φορβάν, sempre dall'*Andromeda*.

**1034-1037 (c. 20-23).** I vv. 1034-1035 sono identificati dallo scoliasta come provenienti ancora dall'*Andromeda* (καὶ τοῦτο ἐξ Ἀνδρομέδας), fr. 122, 6-7. Ciò che segue non è segnalato come citazione, ma ha tutto l'aspetto di un lamento tragico (cfr. E. *Tr.* 288 γοᾶσθ' ὦ Τρωάδες με).<sup>57</sup> L'opposizione tra il peana di nozze e il canto per la prigionia rimanda, in effetti, alla condizione di Andromeda, esposta su uno scoglio in abiti sontuosi e con gioielli per diventare "sposa di Ade".<sup>58</sup> I primi tre *cola* sono giambici (nel c. 20 potrebbe essere stato previsto un superallungamento nel baccheo). A parere di Bernhard Zimmermann, l'associazione *ia ba* (c. 20-21) rappresenterebbe una parodia metrica dell'uso indipendente che Euripide fa spesso di *cola*

---

<sup>55</sup> Questo tipo di *aprosdoketon*, secondo la terminologia adottata da Adele Filippo, rientra nella categoria degli *aprosdoketa* "di esclusione", del tipo "*ad personam*" (cfr. FILIPPO 2001-2002, p. 64); la studiosa, tuttavia, manca di citare questo passo all'interno della sua rassegna di passi aristofanei.

<sup>56</sup> Il passo della *Pace* contiene un elenco di personaggi ateniesi noti per la loro ghiottoneria, cfr. *Schol. Pac.* 1008a, c.

<sup>57</sup> Cfr. PUCCI 1961, p. 373; PRATO 2001, p. 319; SOMMERSTEIN 1994, p. 116; ZIMMERMANN 1985b, p. 8.

<sup>58</sup> Cfr. FALCETTO 1997, p. 59. Come segnalato dalla studiosa, il fatto che Andromeda fosse abbigliata elegantemente e che indossasse gioielli si può dedurre dalle numerose rappresentazioni figurative della scena, che mostrano la fanciulla con abiti colorati, un velo e ricchi doni vicino.



catalettici senza “Klauseleffekt”.<sup>59</sup> L’ultimo *colon*, ottenuto per la prima epiploce, è un *2tr* con funzione questa volta solo clausolare.

**1037 (c. 23).** Il verso appartiene ancora al fr. 122, 9 (cfr. *Schol. ad loc.* καὶ ταῦτα ἐξ Ἀνδρομέδας<sup>60</sup>), frammento in cui Andromeda racconta alle compagne come le sue sofferenze siano state causate dai suoi genitori (cfr. vv. 1039-1040). Accumulazioni di un medesimo aggettivo in poliptoto sono presenti nel registro tragico: in particolare per μέλεος cfr. S. *OT* 479 μέλεος μελέω ποδὶ χηρεύων; *Ant.* κατὰ δὲ τακόμενοι μέλαιοι μελέαν πάθαν κλαῖον; E. *Ion* ἴνα με λέχεσι μελέαν μελέοις ἐζευξω.<sup>61</sup>

**1038 (c. 24).** ὦ τάλας ἐγὼ τάλας (c. 24 *2tr*<sub>λ</sub>) è un’esclamazione di angoscia o lamento tipica della tragedia (cfr. S. *OC* 847 ὦ τάλας ἐγὼ τάλας; *Aj.* 981; *Ant.* 1211; E. *Hipp.* 875, 1090; *Ph.* 1335) e oggetto di paratragedia (es. in Ar. *Ach.* 1191/2, 1210).<sup>62</sup>

**1039-1040 (c. 25-26).** Questi versi sono ancora parte del fr. 122, 11, nonostante gli scolî non si esprimano in merito. Servendosi del registro tragico, il Parente assimila la sua condizione a quella di Andromeda per il fatto che l’origine dei rispettivi mali è dovuta, per entrambi, a qualcuno di famiglia. Il tràdito ἄλλαν (c. 25) non offre senso accettabile. Si è talvolta accolta l’emendazione di Blaydes in ἄνομ’, che crea un’anafora con ἄνομα del verso successivo, una figura retorica per nulla estranea ad Euripide. Tuttavia, da un punto di vista paleografico, si ritiene più plausibile la correzione ἄλλ’ di Scaliger, per cui la forma tràdita ἄλλαν sarebbe un caso di dittografia (ΑΛΛΑΝ ΑΝΟΜΑ).<sup>63</sup> Oltretutto, la correzione di Scaliger restituisce il senso comico del passo, in quanto suggerirebbe che i guai, per il Parente, non sono finiti, se dopo essere stato tosato e abbigliato da donna, incatenato e costretto già due volte a partecipare alle trovate paratragiche euripidee, adesso è ancora incatenato e sorvegliato da uno Scita: insomma, “altri” guai per lo sfortunato Parente!

**1040 (c. 26).** Il c. 26, in sinafia con il precedente, rappresenta una perfetta parodia metrica nei confronti di Euripide. Qui Aristofane imita i docmi e i

<sup>59</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1985b, p. 11.

<sup>60</sup> Lo scolio fa riferimento in particolare all’espressione euripidea πέπονθα ἄνομα πάθεα, per il quale cfr. anche Ar. *Th.* 1040.

<sup>61</sup> Cfr. RAU 1967, p. 76. Per Adele Filippo si tratta di un “*aprosdoketon* di esclusione”, di tipo “sociale” (FILIPPO 2002-2002, p. 83).

<sup>62</sup> Cfr. PRATO 2001, p. 319; AUSTIN – OLSON 2004, p. 318; RAU 1967, p. 75.

<sup>63</sup> Cfr. AUSTIN – OLSON 2004, p. 318. Oltre ad Austin – Olson, accoglie ἄλλ’ Zimmermann (1987, p. 42), mentre Wilson (2007b, p. 116) e la Parker (1997, p. 438) accolgono ἄνομ’.

giambi soluti che in Euripide ricorrono spesso in contesti di forte *pathos*. Per il docmio di forma –υυυυ– cfr. E. *Supp.* 77.<sup>64</sup>

**1041 (c. 27).** Per il docmio di forma υυυ–υυυ cfr. E. *Hipp.* 586b.

**1042 (c. 28).** Un'espressione di lamento *extra metrum* frequentissima in tragedia (cfr., solo a titolo di esempio, S. *El.* 826; E. *Hipp.* 595).

**1043-1051 (c. 29-37).** Alcune lettere di questi versi sono tramandate dal *P.Oxy.* 4935, datato al II sec. d.C. Per quanto lo stato del testo sia altamente frammentario, il dato importante è che la colometria sembra essere la stessa visibile anche sul Ravennate. Di seguito la trascrizione del papiro:<sup>65</sup>

|                             |      |
|-----------------------------|------|
| ·            ·            · |      |
| [οc ε]μ α[πεξυρηχη          |      |
| [ο]c εμε κ[ροκοεν-          |      |
| [ε]πι δε τ[οιcδε            | 1045 |
| [ι]ερον [                   |      |
| [ι]φ μοιρ[αc                |      |
| [ω καταρατ]οc εγω           |      |
| [παθοc α]μεγαρ[τον          |      |
| [ει]θε με [                 | 1050 |
| [τ]ον β[αρβαρον             |      |
| ·            ·            · |      |

Riguardo al v. 1047, le lettere incerte del papiro non consentono di stabilire se vi sia stata una aplografia nel papiro o una dittografia nel Ravennate. È interessante notare come nel papiro vi siano le tracce di una scrittura con sistema di rientranze e sporgenze, dal momento che i vv. 1048-1049, effettivamente quelli più lunghi di questa sezione, sono ἐν ἐκθέσει.

**1043-1046 (c. 29-32).** In questa sezione trocaica il Parente si sofferma a raccontare, in maniera cantilenante, di Euripide e della “missione” a cui il tragediografo lo ha costretto. Potrebbe trattarsi di una libera rielaborazione del racconto di Andromeda e del biasimo del Coro per il comportamento di Cefeo (cfr. v. 1022 sgg.).

**1046 (c. 32).** Il c. 32 è interpretabile come  $2tr_{\wedge\wedge}$  di clausola<sup>66</sup> o come un *pher* (anch'esso con la sua tradizionale funzione clausolare: cfr. Anacr. fr. 4 e 13 Gentili (= *PMG* 361 e 358); Corinn. *PMG* 654 III 26; Ar. *Th.* 1142, 1247).

<sup>64</sup> Cfr. RAU 1967, pp. 75-76.

<sup>65</sup> Cfr. OBBINK – GONIS 2009, p. 24.

<sup>66</sup> La brachicatalessi giustifica il frequente uso del  $2tr_{\wedge\wedge}$  in clausola di un periodo o di una strofe: cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 123-124, n. 18.

**1047-1051 (c. 33-37).** Il c. 33 è composto di un docmio e un dimetro trocaico brachicatalettico, i quali svolgono rispettivamente due funzioni diverse: il docmio, realizzato come  $\cup\text{---}$  (cfr. E. *Andr.* 844a; *Ion* 792), accompagna l'espressione di lamento tragico; il  $2tr_{\wedge}$  torna a svolgere funzione parodica e comica, in quanto il δαίμων che ha trascinato il Parente verso questo sventurato tragico destino è in realtà Euripide.

**1048 (c. 34).** Per il c. 34 si può ipotizzare che la sequenza dattilico-trocaica sia un'anticipazione dei dattili che seguiranno, ma non si può escludere l'interpretazione docmiaca. Il docmio di forma  $\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}$  (che si potrebbe altrimenti intendere come *hem<sup>m</sup>*) del c. 34 ricorre in questa forma in Ar. *Th.* 1137 (in contesto docmiaco)<sup>67</sup> e in forma  $\text{---}\cup\text{---}$  in E. *Hipp.* 880; S. *Aj.* 403.<sup>68</sup> L'espressione tragica ὃ κατάρατος ἐγὼ si ritrova pressoché identica in E. *Andr.* 838-839; *Hel.* 53-54.<sup>69</sup>

**1049 (c. 35).** Al docmio o all'*hemiepes* maschile segue un  $2tr_{\wedge}$  da cui si passa, per la prima epiploce, ai giambi del c. 35. Un cambio di γένος ritmico porta al genere pari dei dattili del c. 36, dopo la pausa forte dello iato a termine del *colon* precedente.

**1050-1051 (c. 36-37).** I dattili (c. 36) accompagnano un'espressione dal registro alto;<sup>70</sup> ancora un'epiploce (di secondo tipo) e il  $2an_{\wedge}$  del c. 37 rappresenta un'inversione comica dei dattili appena ascoltati. Il rovesciamento dell'andamento ritmico si fonde con l'*aprosdoketon* a livello semantico: dopo il registro tragico utilizzato per invocare poeticamente la morte, il Parente torna bruscamente ad adoperare un registro basso e comico, pregando che "l'astro infuocato dell'etere" possa fulminare lo Scita (τὸν βάρβαρον) che gli è accanto di guardia. Ancora una volta, dunque, il ritmo interpreta l'altalena del Parente tra i registri tragico e comico.

**1052-55 (c. 38-41).** Il finale della monodia ha un tono tragico (cfr. E. *Hel.* 355 λαμῶρρυτου σφαγά, 1016 ἀθάνατον αἰθέρ'; *Hec.* 208-209 λαμῶτομον ... σκότον)<sup>71</sup> e, dal punto di vista metrico, è realizzato prevalentemente da dattili (il c. 38 rovescia l'andamento anapestico del *colon* precedente, che

<sup>67</sup> Cfr. la colometria antica riportata in DI VIRGILIO 2018, p. 101.

<sup>68</sup> Zimmermann (1985, p. 9) separa i c. 33-34 ottenendo quattro *cola* a se stanti, con una successione di questo tipo: *do, ith, D, lec*. Lo studioso spiega, infatti, che «die rhetorische Einheit stimmt mit der metrischen überein (D mit anschließender kurzer Pause)» (ZIMMERMANN 1985b, p. 12).

<sup>69</sup> Cfr. AUSTIN – OLSON 2004, p. 320.

<sup>70</sup> «Die Kombination von Daktylen und Dochmien findet sich auch beim späten Euripides (vgl. Or. 1304; auch Ran. 674f = 706f)» (ZIMMERMANN 1985b, p. 12). L'associazione del docmio con misure dattiliche è poco comune, ma è possibile rintracciarne esempi in Eschilo, Sofocle ed Euripide: cfr. A. *Th.* 491-485 (= 521-525); *Eu.* 957-969 (= 977-988); S. *Aj.* 881-884; E. *HF* 1028-1033 (cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 244).

<sup>71</sup> Cfr. RAU 1967, pp. 78-79.

aveva funzione comica) e docmi (c. 40 2do: per la forma del docmio ---∪- cfr. A. *Eu.* 781; Ar. *Av.* 1195; per la forma -∪∪-∪- cfr. A. *Pr.* 575; S. *OT* 1346; E. *Hipp.* 1272; *Hel.* 687b; Ar. *Av.* 1191, 1194). Il c. 41, che offre un cambio metrico-ritmico, è un  $2tr_{\wedge}$  di clausola ma è anche fortemente mimetico nei confronti del contenuto: il primo metro è realizzato con la soluzione di tutti gli elementi lunghi, secondo una formula ricorrente in Euripide,<sup>72</sup> e simula, in tal modo, la “rapida discesa verso gli inferi” che il Parente canta proprio in questo momento. L’effetto di concitazione e di apparente *accelerando* che sembra offrire il trocheo soluto si adatta perfettamente al testo, nel finale comico di questa scena parodica raffinatissima e al contempo esilarante.

---

<sup>72</sup> Cfr. i c. 14, 28 e 20 in questa monodia; per Euripide cfr. p. 298 n. 47.

**Th. 1065-1072**

**Terza monodia del Parente**

*Introduzione*

Terminata la lunga monodia dei vv. 1015-1055, il Parente percepisce una voce (vv. 1056-1058):

HXΩ χαῖρ', ὃ φίλη παῖ τὸν δὲ πατέρα Κηφέα,  
ὅς σ' ἐξέθηκεν, ἀπολέσειαν οἱ θεοί.  
KH. σὺ δ' εἴ τίς, ἥτις τοῦ μὸν ὄκτιρας πάθος;

ECO Salve, cara fanciulla: tuo padre Cefeo,  
che ti espose, gli dèi facciano perire.

PARENTE E tu chi sei, che provi compassione per la mia pena?

La voce è quella di Eco, che nell'*Andromeda* euripidea offriva consolazione alla sventurata protagonista, ripetendone le parole del canto e offrendo così una risposta al suo lamento. La trovata euripidea di personificare un effetto sonoro doveva essere stata di forte impatto e originalità; nella parodia di Aristofane, il nuovo impiego di Eco deve aver prodotto un altrettanto efficace effetto comico.

Nelle *Tesmoforiazuse* Eco, avendo compreso che il Parente sta impersonando Andromeda per essere salvata da Euripide-Perseo, si intromette perché, dice, anche lei ha preso parte nella stessa tragedia, cioè l'*Andromeda*, l'anno precedente; il Parente-Andromeda ed Eco, allora, in un frangente metateatrale si accordano sulla riproposizione della scena originale, ciascuno nel proprio ruolo (vv. 1059-1063):

HXΩ Ἥχώ, λόγων ἀντιφθόδος ἐπικοκκάστρια,  
ἥπερ πέρυσιν ἐν τῷδε ταύτῳ χωρίῳ 1060  
Εὐριπίδῃ καὶ τῇ ξυνηγωνιζόμενῃ.  
ἀλλ', ὃ τέκνον, σὲ μὲν τὸ σαυτῆς χρῆ ποεῖν,  
κλάειν ἐλεινῶς.  
KH. σὲ δ' ἐπικλάειν ὕστερον.

ECO Eco, che rifaccio il verso in risposta alle tue parole,  
proprio io, che l'anno scorso in questo stesso luogo  
con Euripide anch'io collaborai nell'agone.  
Ma su, figlia, bisogna che tu faccia la tua parte:  
piangere pietosamente.

PARENTE E tu piangermi di rimando.

Lo *Schol.* 1056a presente sul Ravennate attribuisce ad Euripide il ruolo di Eco: (χαῖρ' ὃ φίλη παῖ:) ὑποκρίνεται Εὐριπίδης τὸ πρόσωπον τῆς Ἥχοῦς. La questione è in realtà molto problematica. Nonostante la sigla del Ravennate e il suo scolio, un'approfondita analisi dell'intera scena sembra far riconoscere in Eco un personaggio a sé stante, interpretato da un attore diverso da quello che impersona Euripide. Sommerstein ha elencato più di un motivo per cui Eco ed Euripide devono essere recitati da due persone. In particolare, Euripide è stato visto per l'ultima volta dal Parente intorno ai vv. 1009-1011 nei panni di Perseo, e negli stessi panni di Perseo tornerà al v. 1098, immediatamente dopo la scomparsa di Eco: troppo poco tempo, per uno stesso attore, per un cambio di costume. Se nell'*Andromeda*, infatti, Eco era solo un effetto sonoro proveniente da una grotta (cfr. *TrGF E. Andromeda F* 118 = *Ar. Th.* 1018-1019 κλύεις, ὃ / προσάδουσα τὰς ἐν ἄντροις),<sup>1</sup> altrettanto sembra non potersi dire per la sua parodia nelle *Tesmoforiazuse*. Più volte, durante tutta la scena, il Parente si riferisce ad Eco descrivendola come una vecchia e, soprattutto, ne indica i movimenti allo Scita quando questo, svegliato dal loro parlare, chiede spiegazioni: cfr. vv. 1073 ἀπολεῖς μ', ὃ γραῦ, στωμυλλομένη, 1090 ἀλλὰ γυνὴ πλησίον αὐτῆ, 1092<sup>b</sup> καὶ δὴ φεύγει. La parodia di Aristofane, dunque, gioca sulla personificazione concreta di quello che nella tragedia era solo un effetto sonoro,<sup>2</sup> oltretutto rendendo vecchia colei che era giovane:<sup>3</sup> tutto ciò, unito a movimenti confusi di una vecchia che scappa di qua e di là sulla scena, talvolta nascondendosi, mentre il Parente è incatenato alla σάνις, costruisce una scena esilarante. Inoltre, come ha fatto notare Hartwig, Eco sembra incarnare perfettamente il "personaggio disturbatore" presente in quasi tutte le commedie aristofanee; anzi, tutta la scena si può ricondurre a quelle che con termini inglesi sono definite *intruder scenes*, che di norma sono situate nella seconda parte della commedia, possono contenere interventi lirici, sono piuttosto rapide e, alla loro fine, i disturbatori scompaiono del tutto dalla trama; disturbatori che, come caratteri, nascono dalle circostanze che si sono create con la trama stessa, come reazione a ciò che sta accadendo e alle decisioni del personaggio principale; infine, disturbatori che per definizione sono indesiderati, che sono

---

<sup>1</sup> Cfr. FALCETTO 1997, pp. 56-60.

<sup>2</sup> Cfr. RAU 1967, p. 82.

<sup>3</sup> Così probabilmente nella tragedia euripidea e nell'iconografia, cfr. *LIMC* III.1, pp. 680-683 e III.2, pp. 533-534. Al v. 1077 il Parente si rivolge a Eco con ὄγαθ(ε), ma il maschile qui può ben essere ricondotto a un espediente, anch'esso metateatrale di dialogo «actor to actor» (SOMMERSTEIN 1994, p. 227).

d'intralcio.<sup>4</sup> Eco risponde perfettamente a questo *topos* drammaturgico e necessita di essere interpretata da un attore diverso da quello di Euripide.<sup>5</sup>

La scena di Eco, nel complesso, con il suo gioco di ripetizioni sempre più serrate, i doppi sensi, la frantumazione dal canto al recitato, dalle espressioni lunghe alle sempre più rapide *antilabai*, fino al coinvolgimento dell'arciere Scita, serve ad alleggerire la parodia dell'*Andromeda* che durava già da molto e a fornire i tempi necessari perché ci si preparasse per l'ingresso di Euripide nei panni di Perseo.<sup>6</sup>

La terza monodia del Parente inizia al v. 1065. Pur esibendosi in un canto più breve e semplice rispetto al precedente, il Parente interpreta ancora *Andromeda*. L'intero brano è una citazione letterale del modello tragico, questa volta senza *aprosdoketa* o inserti comici: i vv. 1065-1072 ripropongono, infatti, l'*incipit* dell'*Andromeda* di Euripide, costituito proprio da una monodia (vv. 1065-1069 = *TrGF* E. *Andromeda* F 114; vv. 1070-1072 = fr. 115).

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|                   |     |   |
|-------------------|-----|---|
| 1065              | KH. | ὦ Νῦξ ἱερά,   |
| 1066              |     | ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις                           |
| 1067              |     | <sup>3</sup> ἄστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ'            |
| 1068              |     | αιθέρος ἱεῶς  |
| 1069 <sup>a</sup> |     | τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου.                         |
| 1069 <sup>b</sup> | EY. | <sup>6</sup> δι' Ὀλύμπου.                           |
| 1070              | KH. | τί ποτ' Ἀνδρομέδα περίαλλα κακῶν<br>μέρος ἐξέλαχον; |
| 1071              | EY. | μέρος ἐξέλαχον;                                     |
|                   | KH. | θανάτου τλήμων                                      |
| 1072              | EY. | <sup>9</sup> θανάτου τλήμων.                        |

<sup>4</sup> Tutte elencate in HARTWIG 2009, p. 68, con l'aggiunta di altri esempi da altri testi, cfr. *Ach.* 1018-1036 (Dercete); 1048-1068 (Sposo); *Nu.* 1214-1258 (Primo creditore), 1259-1302 (Secondo creditore); *V.* 1332-1341 (Vittima), 1388-1414 (Panettiera), 1417-1441 (Accusatore); *Pax* 1052-1126 (Ierocle), 1210-1264 (Mercante d'armi); *Aves* 904-957 (Poeta); 959-991 (Oracolista), 992-1020 (Metone), 1021-1034 (Ispettore), 1035-1046 (Venditore di decreti), 1337-1371 (Parricida), 1373-1409 (Cinesia), 1410-1468 (Informatore); *Pl.* 850-957 (Informatore).

<sup>5</sup> Cfr. HARTWIG 2009, pp. 68-70. In generale per le problematiche che solleva la scena di Eco nelle *Tesmoforiazuse* si vedano le attente analisi di HARTWIG 2009; SOMMERSTEIN 1994, pp. 226-227.

<sup>6</sup> Cfr. anche MUREDDU 1985, pp. 20-21.

**1067** ἀστεροειδέαν Mu2      **1069<sup>b</sup>** p.n. ηχω in mg. R et sic in subsequentibus  
versibus, ευρι<sup>π</sup>i add. R<sup>2</sup> (corr. ex μνη<sup>σι</sup>)      **1070** περίαλλα Biset, Ellebodus : περι  
άλλα R περι ἄλλα Mu2

1065 PA. O Notte sacra,  
quanto lunghi percorsi compi  
varcando con il carro il dorso stellato  
dell'etere sacro  
1069<sup>a</sup> attraverso il venerandissimo Olimpo.  
1069<sup>b</sup> ECO Olimpo.  
1070 PA. Perché mai io, Andromeda, incomparabilmente di mali  
ottenni destino?  
ECO Ottenni destino?  
PA. Di morte, infelice...  
ECO Di morte, infelice.

|                   |                             |                  |
|-------------------|-----------------------------|------------------|
| 1065              | --υυ--    <sup>H</sup>      | an               |
| 1066              | --υυ--υυ--                  | 2an <sub>^</sub> |
| 1067              | <sup>3</sup> --υυ--υυ--υυ-- | 2an              |
| 1068              | --υυυυ--                    | an               |
| 1069 <sup>a</sup> | --υυ--υυ--                  | 2an <sub>^</sub> |
| 1069 <sup>b</sup> | <sup>6</sup> υυ--           | an <sub>^</sub>  |
| 1070              | υυ--υυ--υυ--υυ--            | 2an              |
|                   | υυ--υυ--                    |                  |
| 1071              | υυ--υυ--                    | 2an              |
|                   | υυ--                        |                  |
| 1072              | <sup>9</sup> υυ--           | 2an              |

### *Analisi del canto*

La monodia, sul Ravennate trascritta ἐν εἰσθέσει rispetto ai trimetri giambici che la precedono (vv. 1056-1064), è un sistema anapestico ἐξ ὁμοίων. I *cola* che lo compongono, ricalcando gli “anapesti di lamento” tragici dell’originale euripideo, presentano varietà nella forma, uso non clausolare dei paremiaci, monometro enfatico in posizione iniziale. Non sono tramandati scolî metrici. Il brano rappresenta un caso di *a solo* non completamente autonomo. In effetti, già dopo i primissimi versi lirici del Parente-Andromeda, interviene Eco, che ripete cantando le ultime parole ascoltate. Tuttavia non è il caso di considerare “monodia” esclusivamente l’*incipit* (vv. 1065-1069), cioè i primissimi versi del Parente privi di interruzione. Ciò che segue, infatti, non



è un duetto: Eco rappresenta una voce fuori campo che agisce come mero effetto sonoro; almeno finché gli è possibile, il Parente continua a cantare ignorando la voce di Eco ed esibendosi in un canto che risulta, tutto sommato, unitario e coerente fino al v. 1072. Al v. 1077, inoltre, il Parente infastidito esclama ἔασόν με μονωδῆσαι “lasciami cantare la monodia!”, pregando Eco di smetterla di rispondere continuamente alle sue parole. Questa espressione conferma che quanto è stato eseguito è proprio una monodia, consegnandoci, per di più, una delle rare attestazioni del verbo μονωδεῖν nei testi drammatici antichi.<sup>7</sup>

Aristofane gioca con le parti della monodia tragica di Andromeda, proponendone l'*incipit* solo ora, dopo la più lunga parodia dei vv. 1015-1055. Lo *Schol.* 1065b, con l'indicazione τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή, informa infatti che i versi ora citati dal Parente appartengono all'inizio del prologo dell'*Andromeda* (*TrGF* E. *Andromeda* F 114): quest'invocazione alla notte apriva dunque la tragedia con un *a solo* verosimilmente *a cappella*, accompagnato solo poi dalle ripetizioni di Eco, in modo da accentuare l'isolamento della protagonista.<sup>8</sup> Difficile stabilire la scelta musicale di Aristofane: la monodia avrebbe potuto essere accompagnata dall'*aulos* o eseguita *a cappella*, non importa con quanta fedeltà al modello tragico visto che la commedia si avvale, per la parodia, anche di rovesciamenti; nel caso l'auleta avesse accompagnato la monodia, avrebbe egli smesso di suonare al termine degli anapesti lirici, o avrebbe accompagnato anche il successivo recitativo?<sup>9</sup>

**1065-1069 (c. 1-6).** Che l'invocazione alla notte aprisse la tragedia, come informa lo scolio, è circostanza verosimile. Il fr. 114, a cui questi versi corrispondono, fornisce infatti un'indicazione temporale, mentre il fr. 115, citato nella seconda parte della monodia aristofanea, presenta esplicitamente la protagonista, facendo intendere che ella versa in una situazione drammatica che verrà poi resa nota.<sup>10</sup> L'*Andromeda* doveva aver incuriosito il pubblico sin dal principio per le sue tante novità: la monodia in apertura, l'effetto di eco al lamento della vergine, il prologo anapestico usato per la prima volta da Euripide (in metri anapestici sarà poi il prologo dell'*Ifigenia in Aulide* e quello del *Reso*).<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. pp. 9-10.

<sup>8</sup> Cfr. RAU 1967, p. 79.

<sup>9</sup> La questione è affrontata in HARTWIG 2009, pp. 77-78, dove sembra si propenda per un accompagnamento continuo, anche nel recitativo.

<sup>10</sup> Cfr. FALCETTO 1997, p. 59.

<sup>11</sup> Cfr. FALCETTO 1997, p. 56; MASTROMARCO 2008, p. 182, che immagina anche un recupero, da parte di Aristofane, del motivo musicale originale della monodia di Andromeda.

**1065 (c. 1).** L'invocazione ὦ Νῦξ ἱερά è espressa con un monometro anapestico con primo piede spondaico, in modo identico a quanto accadeva nella prima monodia del Parente, parodica del *Palamede*, con l'invocazione del v. 776 ὦ χεῖρες ἐμαί. Altra affinità tra i due *a solo* è lo iato che si produce tra la fine dell'invocazione del primo verso e l'inizio del successivo (vv. 1065-1066 ἱερά / ὦς; 776-777 ἐμαί / ἐγχειρεῖν). Lo iato isola ancora di più il monometro che, di per sé in posizione enfatica, fa sì che l'invocazione risulti più patetica.

**1066 (c. 2).** Il paremiaco è utilizzato all'interno della monodia, contrariamente alla sua tradizionale funzione clausolare; il primo piede è realizzato in forma dattilica, un elemento che produce varietà nella resa lirica.

**1067 (c. 3).** Il *colon* presenta ben tre piedi anapestici realizzati in forma dattilica.

**1068 (c. 4).** La soluzione nel primo piede produce, con il secondo, una successione di quattro sillabe brevi (cfr. E. *Tr.* 123 Ἴλιον ἱεράν αἰ κόπαις; *Ion* 226 εἰ μὲν ἐθύσατε πέλανον πρὸ δόμων). ἱεῶς produce un effetto di eco "interno" alla monodia con il v. 1065 ἱερά.

**1069<sup>a</sup>-1069<sup>b</sup> (c. 5-6).** Il paremiaco del c. 5 potrebbe avere funzione clausolare se lo si considera come conclusione di questa prima sezione. Ad esso risponde, come un vero e proprio eco, il c. 6 nella forma ∪∪-- , che in un contesto del genere può essere interpretato solo come un monometro anapestico catalettico.<sup>12</sup>

**1070-1072 (c. 7-9).** Questi versi appartengono al fr. 115 dell'*Andromeda*, ma la citazione viene interrotta poiché il Parente si mostra infastidito dall'eco. Il testo del frammento euripideo è, infatti, τί ποτ' Ἀνδρομέδα / περιάλλα κακῶν μέρος ἐξέλαχον, / θανάτου τλήμων μέλλουσα τυχεῖν; I dimetri anapestici acataletti di questa piccola sezione sono più "regolari" rispetto ai precedenti e facilita le *antilabai* cantate: è una sorta di transizione verso il lungo recitativo che seguirà.

#### *La monodia e gli anapesti dei vv. 1073-1097*

I vv. 1073-1097, che procedono direttamente dalla monodia, sono anch'essi dimetri anapestici, per i quali, però, si ipotizza normalmente una resa non

---

<sup>12</sup> Cfr. PRETAGOSTINI 1976, p. 208.

lirica.<sup>13</sup> Qualche riserva, tuttavia, può essere espressa relativamente ai vv. 1073-1078, che presentano ancora una forma piuttosto varia, con molte sillabe lunghe e un piede realizzato in forma dattilica:

|      |     |   |
|------|-----|---|
| 1073 | ΚΗ. | ἀπολεῖς μ', ὧ̃ γραῦ, στωμυλλομένη.                    |
| 1074 | ΗΧΩ | στωμυλλομένη.   |
| 1075 | ΚΗ. | <sup>3</sup> νῆ Δί', ὀχληρά γ' εἰσήρηκας<br>λίαν.     |
| 1076 | ΗΧΩ | λίαν.   |
| 1077 | ΚΗ. | ῶγάθ', ἔασόν με μονωδῆσαι,<br>καὶ χαριεῖ μοι. παῦσαι. |
| 1078 | ΗΧΩ | <sup>6</sup> παῦσαι.                                  |

|      |                       |     |
|------|-----------------------|-----|
| 1073 | υυ-----υυ-            | 2an |
| 1074 | ---υυ-                | an  |
| 1075 | <sup>3</sup> -υυ----- | 2an |
|      | --                    |     |
| 1076 | ---                   | an  |
| 1077 | -υυ---υυ----          | 2an |
|      | -υυ-----              |     |
| 1078 | <sup>6</sup> ---      | 2an |

Alla somiglianza, dovuta alla varietà formale, di questi anapesti con quelli dei vv. 1065-1072, si pone in contrasto il contenuto affatto lirico-poetico in essi espresso. Al v. 1073, infatti, infastidito dalle continue interruzioni di Eco, il Parente rompe la sua finzione, rimproverando Eco con un'esclamazione di stizza: ἀπολεῖς μ', ὧ̃ γραῦ, στωμυλλομένη "va' in malora, vecchia, che mi ciarli dietro!". Il rovesciamento dell'originale è brusco e grottesco: la ninfa Eco, nella tragedia graziosa e giovane, è qui una vecchia irritante, e l'eco al canto di Andromeda è solo un ciarlare importuno. A questo proposito è difficile immaginare che il rimprovero sia cantato; pare più plausibile che al v. 1072 vi sia stata l'interruzione del canto con il conseguente passaggio a un'esecuzione non lirica, che poneva fine al momento imitativo e facilitava i battibecchi comici fino al v. 1097.<sup>14</sup> Durante tutta la scena le *antilabai* diventano sempre più vivaci, rapide e numerose, con cambi di battuta serrati (anche quattro cambi all'interno di un unico verso), con assenza totale di

<sup>13</sup> Come ha giustamente osservato Roberto Pretagostini nel suo studio sulle modalità di resa dei dimetri anapestici in Aristofane, «la distinzione, nell'ambito dei 2an non lirici, fra quelli parlati e quelli "resi" in *parakataloge* è molto difficile da realizzarsi perché rispetto all'una o all'altra possibilità si possono formulare soltanto delle ipotesi che sono quasi sempre legate a criteri puramente soggettivi come, per esempio, quello del particolare *pathos* della situazione scenica, che richiederebbe la presenza della *parakataloge* piuttosto che quella del parlato» (PRETAGOSTINI 1976, p. 184).

<sup>14</sup> Cfr. PRETAGOSTINI 1976, pp. 207-208. Dello stesso parere PUCCI 1961, pp. 377-378.

particolarità metriche e addirittura con la partecipazione dello Scita come terzo personaggio (vv. 1081-1097).

Si può certo affermare che i vv. 1065-1072 rappresentano, con la monodia, il momento paratragico vero e proprio, mentre dal v. 1073 la scena continua come episodio puramente comico. Eco non sa più controllarsi e risponde ad ogni parola, persino agli insulti che gli rivolge il Parente. Quando interviene l'arciere (v. 1081), Eco ripete anche le sue parole, continuando a rendere la scena davvero esilarante, oramai degenerata a causa delle riprese ossessive e ridicole.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Secondo White l'intera parte anapestica che va dal v. 1065 al v. 1097 è «probably all melic» (WHITE 1912, p. 114), ma uno stacco di resa performativa, pur tenendo conto delle riserve sopra esposte, appare verosimile e necessario per la vivacità stessa della scena. Pur conservando il carattere anapestico, l'intera sezione presenta modulazioni che permettono di intuire momenti lirici e altri non lirici; si tenga presente, oltretutto, il serrato battibecco con lo Scita, personaggio che non partecipa direttamente alla parodia dell'*Andromeda* e non canta mai nelle *Tesmoforiazuse*. Cfr. PUCCI 1961, p. 378.

## ***RANAE***

### *Codices*

|     |                             |
|-----|-----------------------------|
| R   | Ravennas 429                |
| V   | Venetus Marcianus gr. 474   |
| M4  | Ambrosianus C 222 inf.      |
| A   | Parisinus Regius gr. 2712   |
| U   | Vaticanus Urbinas gr. 141   |
| E   | Estensis gr. 127 (α.U.5.10) |
| P20 | Parisinus suppl. gr. 463    |
| L   | Holkhamensis gr. 88         |

Ald editio princeps Aldina

### *Rarius citantur*

|     |                        |
|-----|------------------------|
| P8  | Parisinus gr. 2821     |
| Vs1 | Vatucanus Reg. gr. 147 |

*Nota sulla tradizione manoscritta.* La commedia delle *Rane* è tramandata da circa 90 manoscritti (con testo completo o mutilo), a cui si aggiungono due papiri nel cui contenuto frammentario non sono incluse le monodie.<sup>1</sup>

Ai fini di questo studio è stato necessario fare una selezione il più possibile ragionata. Si è tenuto conto, in primo luogo, dei manoscritti RVM4A, che sono i più antichi.<sup>2</sup> Due “classi” di codici comparabili con R sono state individuate da Dover

---

<sup>1</sup> *P.Oxy.* XI 1372 (vv. 44-50, 85-91, 840-861, 879-902); *P.Berol.* 13231 (vv. 234-263, 273-300, 404-410, 607-611).

<sup>2</sup> Di questi codici principalmente si servono gli editori moderni delle *Rane*: Dover (1993, p. 110) usa solo RVAK (K indica spesso, nelle edizioni, il codice M4); a questi, ma solo per «true or plausible readings», Sommerstein aggiunge alcuni altri (1996, pp. 30-32); Wilson (2007, pp. 126-127) elenca come *codices praecipui* RVAKL, a cui seguono codici citati meno spesso (tra i quali compaiono E e U) e altri a cui fa riferimento ancor meno; Coulon (1973, p. 75) e Del Corno (2011, p. 3) scelgono RVAMU. Dal punto di vista colometrico M4 (=K) e M presentano, rispetto al resto della *traditio vetus*, una situazione singolare. In essi il testo delle *Rane*, infatti, appare disposto in un modo particolarmente disordinato. È verosimile che essi siano stati copiati da manoscritti in cui il testo poetico era già degenerato in una sorta di prosa e che, nel caso particolare di M4, ulteriori correzioni siano state apportate direttamente in fase di copiatura. Su M4 (= K) e M cfr. DOVER 1993, p. 89; cfr. anche p. 406.

sulla base della colometria: I) VEKNp1; II) AUVp1Vs1ΘΦ.<sup>3</sup> Al loro interno, Dover ha riscontrato forti affinità tra VE, AΘ, UVs1Φ: in base a tali sottogruppi, oltre a VEA in questa sede si è scelto di utilizzare anche U, in modo da tener presente almeno un esemplare per ciascuna suddivisione.<sup>4</sup> Per quanto concerne la tradizione tricliniana, la scelta è ricaduta su due importanti esemplari che occupano una posizione significativa all'interno dell'evoluzione dell'attività di Triclinio: P20, che è la sua "copia di lavoro", contenente già interventi della sua "prima edizione";<sup>5</sup> L, che rappresenta l'"ultima volontà" editoriale di Triclinio.<sup>6</sup> Soltanto per un raffronto con gli *Scholia* metrici si farà uso e menzione dei manoscritti P8 e Vs1, altrimenti di non particolare importanza nella tradizione del testo e della colometria delle *Rane*.

Per uno studio completo della tradizione manoscritta di questa commedia rimando *in primis* al fondamentale lavoro di Eberline del 1980, nonché a quanto esposto da Dover nella sua edizione.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Con K Dover indica il codice M4. Per completezza d'informazione: Np1 = Neapolitanus II F 22; Θ = Laurentianus Conv. Sopr. 140; Φ = Laurentianus Conv. Sopr. 66.

<sup>4</sup> Cfr. DOVER 1993, pp. 90-94.

<sup>5</sup> Cfr. EBERLINE 1980, p. 49; DOVER 1993, pp. 81-82.

<sup>6</sup> Cfr. WILSON 1962; EBERLINE 1980, p. 124.

<sup>7</sup> Cfr. EBERLINE 1980; DOVER 1993, pp. 76-106.

## **Ra. 1264<sup>a</sup>-1277**

### **Prima monodia di Euripide**

#### *Introduzione*

Dopo la parabasi (vv. 674-737), un Servo informa Xantia della particolare competizione che sta per avere luogo. Il trono della tragedia, occupato da Eschilo, è ora reclamato da Euripide, recentemente arrivato nell'Ade (vv. 771-778):

ὄτε δὴ κατῆλθ' Εὐριπίδης, ἐπεδείκνυτο  
τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιοτόμοις  
καὶ τοῖσι πατραλοίαισι καὶ τοιχωρύχοις,  
ὅπερ ἔστ' ἐν Ἄιδου πλῆθος, οἱ δ' ἀκροώμενοι,  
τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν  
ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον·  
κάπειτ' ἐπαρθεὶς ἀντελάβετο τοῦ θρόνου,  
ἴν' Αἰσχύλος καθῆστο. 775

Quando è arrivato quaggiù Euripide, ha cominciato a dare spettacoli per i ladri, i tagliaborse, i parricidi, gli scassinatori: ce n'è una gran moltitudine nell'Ade. E quelli, quando ascoltarono i suoi discorsi dialettici, le sue parole contorte, i suoi raggiri, sono impazziti, e lo hanno giudicato il migliore in assoluto. E allora lui si è montato la testa e ha preteso il trono su cui era seduto Eschilo. (trad. di G. Mastromarco – P. Totaro).

Per risolvere la questione, Plutone ha dunque istituito una gara tra i due poeti, che dovranno sfidarsi a viso aperto a colpi di versi. Giudice sarà Dioniso e vincitore il tragediografo la cui poesia peserà di più sulla bilancia.<sup>1</sup>

A quello che, secondo la classificazione di Zieliński, è di norma individuato come l'“agone” (vv. 895-1098),<sup>2</sup> in cui Euripide ed Eschilo si confrontano animatamente su personaggi, temi, lessico e moralità delle rispettive tragedie, segue un vivace dibattito sui prologhi (vv. 1119-1247), in cui ciascun poeta ripete versi del rivale e ne svela i difetti. Con lo stesso meccanismo vengono affrontate poi le parti liriche. È così che Euripide ed Eschilo si esibiscono ciascuno in due monodie, che hanno forma di centoni o di *pastiche* parodici e puntano a denigrare lo stile compositivo dell'antagonista.

<sup>1</sup> Sulla caratterizzazione polare di Eschilo ed Euripide nelle *Rane* cfr. TAMMARO 2005, pp. 255-260.

<sup>2</sup> Sull'agone cfr. p. 29 n. 46.

Inizia Euripide, che intende smascherare il fatto che Eschilo non faccia altro che ripetersi. Indicativi sono i versi con cui egli presenta l'intento e la forma del suo primo *a solo* (vv. 1249-1250; 1261-1262):

|  |      |
|--|------|
| καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν<br>μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' ἀεὶ.         | 1250 |
| [...]  |      |
| πάνυ γε μέλη θαυμαστά· δείξει δὴ τάχα.<br>εἰς ἔν γάρ αὐτοῦ πάντα τὰ μέλη ξυντεμῶ.        | 1261 |
| Ebbene io vi dimostrerò che è un cattivo<br>poeta e che compone sempre le stesse cose.   | 1250 |
| [...]  |      |
| Dei canti davvero mirabili! Lo vedremo subito.<br>In uno concentrerò tutti i suoi canti. | 1261 |

La prima monodia di Euripide, formata da citazioni di diverse tragedie eschilee, ha l'aspetto di un insensato centone.<sup>3</sup> Ad eccezione dell'*Agamennone*, i drammi a cui Aristofane attinge ci pervengono solo in frammenti, e sono proprio le *Rane* l'unica fonte a tramandarli. A fronte della complessa polimetria delle monodie di Eschilo, che fanno il verso allo stile euripideo, ci si è generalmente soffermati poco sugli *a solo* di Euripide, che appaiono semplici, regolari e simili tra loro. Tuttavia, l'analisi delle colometrie antiche rivela una raffinatezza compositiva e musicale non scontata,<sup>4</sup> e permette di recuperare dettagli comici talvolta adombrati dalle ricolmetrizzazioni moderne.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|                   |   |
|-------------------|---|
| 1264 <sup>a</sup> | Φθιῶτ' Ἀχιλλεῦ,                               |
| 1264 <sup>b</sup> | τί ποτ' ἀνδροδάϊκτον ἀκούων                   |
| 1265              | <sup>3</sup> ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν; |
| 1266 <sup>a</sup> | Ἑρμῆν μὲν πρόγονον                            |

<sup>3</sup> Lo scolio triciniano 1264sq., nel riferire che Euripide pronuncia versi tratti ora da una ora da un'altra tragedia di Eschilo, sottolinea la mancanza di senso del testo ottenuto, che proprio per questo fa ridere. L'incomprensibilità del centone è individuata da Triclinio anche nella diversità musicale tra le citazioni che, afferendo a tragedie diverse, potrebbero aver avuto anche melodie diverse (διὸ καὶ εἰσιν ἀσαφῆ, μίαν ἀρμονίαν οὐκ ἔχοντα). Quantunque sembri improbabile che Triclinio possa aver disposto di partiture antiche, l'interpretazione dello scolio resta suggestiva e, tutto sommato, non inverosimile.

<sup>4</sup> Lo stesso Rau dedica alle due monodie di Euripide complessivamente una pagina e mezza, riducendo all'uso reiterato dei dattili e del *refrain* la comicità musicale del primo *a solo* («Über die Aischyloparodie des Euripides können wir uns kurz fassen; denn ihre Form und ihr komischer Effekt sind einfach»: RAU 1967, p. 125).



- 1266<sup>b</sup> τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν.  
 1267 <sup>6</sup> ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;
- 1268 ΔΙ. δύο σοι κόπω, Αἰσχύλε, τούτω.
- 1269 κύδιστ' Ἀχαιῶν Ἀτρέως  
 1270 ΕΥ. <sup>9</sup> πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ.  
 1271 ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;
- 1272 ΔΙ. τρίτος, ᾤσχύλε, σοι κόπος οὗτος.
- 1273 ΕΥ. <sup>12</sup> εὐφραμεῖτε· μελισσονόμοι  
 1274 δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οἴγειν.  
 1275 ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;
- 1276<sup>a</sup> <sup>15</sup> κύριός εἰμι θροεῖν  
 1276<sup>b</sup> ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν.  
 1277 ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;

[RVM4AUEP20P8Vs1LAld] **1264<sup>a</sup>-1264<sup>b</sup>** coniung. VAM4UEP20P8Vs1LAld  
 spatio inter Ἀχιλλεῦ et τί relicto coniung. R **1266<sup>a</sup>-1266<sup>b</sup>** coniung. AUP8Vs1  
**1266<sup>a</sup>-1267** om. E **1269** Ἀτρέως τε | L **1269-1270** coniung. U **1276<sup>a</sup>-**  
**1276<sup>b</sup>** coniung. AUVs1 κράτος | L **1276<sup>b</sup>** αἴσιον ἀνδρῶν | L

**post 1263** parepigrapham διαύλιον (vel -ειον) προσυλεῖ τις praebent plerique codd.,  
 Suid. δ 804, διαύλιον προσυλεῖ Ald, om. A Ἄχιλλεῦ RVAUEVs1, Σ<sup>ME</sup> : Ἄχιλλεῦ  
 M4P20P8LAld, Σ<sup>V</sup> **1265** ἰὴ κόπον Heath (cfr. Σ) : ἰήκοπον codd. **1266<sup>a</sup>-**  
**1267** om. E **1268** δύο UP8Vs1 **1269** Ἀτρέως τε L **1270** μου om. A  
**1272** ᾤ Αἰσχύλε L Αἰσχύλε Ald **1273** εὐφραμεῖτε VE **1276<sup>b</sup>** ὄδιον P20L,  
 cfr. A. Ag. 104: ὅς δ' ἴον R ὄσιον VM4AUEP8Vs1Ald

- 1264<sup>a</sup> Achille di Ftia,  
 1264<sup>b</sup> perché mai, udendo omicida  
 1265 percossa, *ahi!* non vieni a soccorso?  
 Ermes progenitore  
 veneriamo, noi stirpe del lago.  
 percossa, *ahi!* non vieni a soccorso?
- DI. Sono due percosse per te, queste, Eschilo!
- O figlio di Atreo, il più glorioso tra gli Achei,  
 1270 EU. che molti comandi, sappi da me...  
 percossa, *ahi!* non vieni a soccorso?
- DI. Il terzo colpo per te, Eschilo, questo qui!

EU. Silenzio: le Melisse  
stanno per aprire il tempo di Artemide.

1275 percossa, *ahi!* non vieni a soccorso?  
1276<sup>a</sup> Io posso narrare  
1276<sup>b</sup> il fatale comando della spedizione di uomini...  
percossa, *ahi!* non vieni a soccorso?

|                                 |  |   |
|---------------------------------|--|---|
| 1264 <sup>a</sup>               | --υ---                                   | ia <sup>penth</sup>                     |
| 1264 <sup>b</sup>               | υυ-υυ-υυ---                              | 2an <sub>^</sub>                        |
| 1265                            | <sup>3</sup> υ- υυ-υυ-υυ---              | υ- <i>extra metrum</i> 2an <sub>^</sub> |
| 1266 <sup>a</sup>               | ----υυ-                                  | 3da <sub>^</sub> <sub>^</sub>           |
| 1266 <sup>b</sup>               | υυ-υυ-υυ---                              | 2an <sub>^</sub>                        |
| 1267                            | <sup>6</sup> υ- υυ-υυ-υυ---              | υ- <i>extra metrum</i> 2an <sub>^</sub> |
| 1268 (c. 7) : 2an <sub>^</sub>  |  |   |
| 1269                            | --υ--υυ-                                 | ia cho                                  |
| 1270                            | <sup>9</sup> υυ-υυ-υυ---    <sup>H</sup> | 2an <sub>^</sub>                        |
| 1271                            | υ- υυ-υυ-υυ---                           | υ- <i>extra metrum</i> 2an <sub>^</sub> |
| 1272 (c. 11) : 2an <sub>^</sub> |  |   |
| 1273                            | <sup>12</sup> ----υυ-υυ-                 | 4da <sub>^</sub> <sub>^</sub>           |
| 1274                            | υυ-υυ-υυ---                              | 2an <sub>^</sub>                        |
| 1275                            | υ- υυ-υυ-υυ---                           | υ- <i>extra metrum</i> 2an <sub>^</sub> |
| 1276 <sup>a</sup>               | <sup>15</sup> -υυ-υυ-                    | 3da <sub>^</sub> <sub>^</sub>           |
| 1276 <sup>b</sup>               | υυ-υυ-υυ---                              | 2an <sub>^</sub>                        |
| 1277                            | υ- υυ-υυ-υυ---                           | υ- <i>extra metrum</i> 2an <sub>^</sub> |

### *Colometria e scoli metrici*

Dalla comparazione tra codici antichi e codici tricliniani, emerge una sostanziale concordanza nell'assetto colometrico di questa monodia. Le eccezioni più importanti sono quelle che si riscontrano su L. Come testimone dell'ultimo stadio del lavoro di Triclinio, L rivela, *in primis*, come lo studioso fosse approdato a un'interpretazione anapestica del v. 1269 (c. 8), in linea con la sua interpretazione generale del "secondo sistema" del brano (vv. 1268-1272, cfr. *Schol. Tr.* 1268-1272), tutto anapestico. L'intenzione "uniformatrice" di Triclinio è palesata anche da alcuni interventi testuali e prosodici adottati in L: all'originario verso κίδιστ' Ἀχαιῶν Ἀτρέως (*ia cho*) viene aggiunta la particella τε in *explicit*, e in Ἀχαιῶν risulta agire la *correptio*

*epica*, espedienti che consentono di ottenere un efteimere anapestico (o  $2an_{\wedge\wedge}$ : --υυ--υυ--υ). Per quanto riguarda i vv. 1276<sup>a</sup>-1276<sup>b</sup> (c. 15-16), in cui vi è la citazione del v. 104 dell'*Agamennone*, Triclinio si distacca dalla tradizione e propone una colometria alternativa, coincidente con quella dei codici eschilei (cfr. pp. 328-329).

A parte questi precisi casi, nel complesso la tradizione si mostra concorde; i casi di congiunzione di AUVs1 non paiono di rilevante interesse metrico. Alcuni interventi o scelte colometriche particolari adottate in questa sede verranno discusse più avanti.

Per la prima monodia di Euripide, qui riportata secondo la colometria della *traditio vetus*, non disponiamo di *Scholia metrica vetera*. Gli unici commenti metrici pervenutoci sono tardi, di età bizantina, e tendono, in generale, a un'interpretazione uniforme della colometria (spesso in senso oloanapestico o olodattilico), che non rende ragione delle misure effettivamente presenti nel brano. Tuttavia, l'analisi di tali scolî può essere utile per avere un'idea di come fosse concepita, volta per volta, la struttura delle monodie e la relativa interpretazione metrica.

Si tratta di scolî metrici riconducibili a quattro momenti diversi della tradizione. Alcuni appartengono al *corpus* tricliniano e rispecchiano vari stadi del lavoro del filologo; da uno scolio, tramandato dal codice Vs1, nascono alcune problematiche relative alle fonti dello stesso Vs1. A parte il caso di questo codice, gli scolî seguenti fanno riferimento ciascuno alla colometria del codice da cui sono tramandati.

**I. (Vs1) *Schol.* 1264sqq.** τὰ μέλη τοῦ Εὐριπίδου ἅπαντα ἀναπαιστικά ὅσα λέγει. Rs

Secondo Chantry, il materiale metrico di Vs1 (da lui indicato come Rs) è antico.<sup>5</sup> Già, però, nel lavoro di KOSTER – HOLWERDA 1959, dedicato a un'analisi del *corpus* esegetico di Aristofane, si avvertiva il lettore delle peculiarità di Vs1. Tale codice contiene, infatti, scolî attribuiti spesso esplicitamente a Tzetzes e a Planude, nonché scolî metrici che si rintracciano anche su E e considerabili *vetera* (per tradizione “eliodorei”).<sup>6</sup>

Il carattere composito degli scolî *esegetici* di Vs1 è stato più recentemente messo in rilievo da Paolo Scattolin, il quale ha ravvisato una medesima *varietas* di fonti anche per gli scolî metrici di tale codice.<sup>7</sup> Riacciandosi a

<sup>5</sup> Cfr. CHANTRY 2001; SCATTOLIN 2008, p. 80. Cfr. comunque n. 6 e 8.

<sup>6</sup> È opportuno comunque segnalare che in CHANTRY 2001, nei *Prolegomena* dedicati agli *Scholia recentiora*, del codice Rs (inserito sotto il terzo gruppo “codices iam ad scholia vetera edenda adhibiti”) si rende noto che «ex variis fontibus (vet., Tzetz., Thom., Tricl.) scholia et glossae emanant» (p. XVII).

<sup>7</sup> Cfr. SCATTOLIN 2008, pp. 42-50.

una problematica sollevata da Pucci nel 1959,<sup>8</sup> Scattolin ha affrontato il problema della compresenza di *Scholia vetera* e *recentiora* in Vs1 per le *Nuvole* e il *Pluto*, riservandosi di completare il lavoro sulla triade con un lavoro dedicato esclusivamente alle *Rane*, non ancora edito. Nel *corpus* scoliastico di Vs1 sono state registrate una certa inorganicità nell'uso delle fonti, alcune difficoltà nella prosodia e una scarsa conoscenza dei metri antichi, a cui si aggiunge un'attività tutt'altro che passiva di fronte al commentario metrico di cui disponeva (v. adattamenti, integrazioni, sostituzioni personali), e diverse altre peculiarità; oltre a tutto ciò, Scattolin ha ravvisato infine un'influenza della «filologia paleologa» e di un «*milieu* costantinopolitano». <sup>9</sup> Lo scoliasta di Vs1, pur nella sua grossolanità, sembra mostrare conoscenza e interesse per il fenomeno della responsione, ma pare escluso un rapporto con Triclinio e con gli scolî metrici tricliniani, che sembrano non comparire nel codice (almeno per le *Nuvole* e il *Pluto*).<sup>10</sup>

Alla luce di queste informazioni, qui estremamente sintetizzate sulla base degli studi citati, bisognerebbe affrontare criticamente il problema della fonte a cui lo scoliasta di Vs1 attinse per l'informazione contenuta nello *Schol.* 1264sq. alle *Rane*, collocato senza segni di dubbio da Chantry tra i *vetera*.

Non possediamo lo stesso scolio sui *codices veteres*, cosa che avrebbe potuto avvalorare l'ipotesi di una fonte eliodorea. L'interpretazione anapestica suggerita dallo scolio, d'altra parte, sembra sbrigativa: troppo generico commentare “i canti di Euripide” (cioè le due monodie contro Eschilo: vv. 1264<sup>a</sup>-1277 e 1284-1295) come “tutti anapestici”. È lo scolio tricliniano presente su P20 ad offrire un'interpretazione completamente anapestica della prima monodia, e verrebbe da pensare che lo scoliasta di Vs1 possa aver avuto davanti, in questo caso, lo scolio tricliniano, ma sarebbe un'affermazione rischiosa e fragile: lo *Schol.* 1309sq., ancora su Vs1, commenterà “i canti di Eschilo” (cioè le due monodie contro Euripide: vv. 1309-1328 e 1331-1363) solo come “dattilici”, ma tali non sono affatto considerati da Triclinio né in P20 né in alcuno dei successivi stadi della sua edizione e dei relativi scolî, né è possibile piegare le due monodie a un assetto oloedattilico.

---

<sup>8</sup> Pucci sottolineava il «carattere estremamente composito, frammentario e interpolato» (PUCCI 1959, p. 57) delle note metriche di Rs, che nel complesso contiene «scoli e glosse bizantine di diversi grammatici e scoliasti (ma è precedente alla recensione di Toma e Triclinio), come esplicitamente si rivela dalle citazioni che ricordano Tzetzes, Moscopulo e Planude, e dallo stile di numerose note che richiamano soprattutto Moscopulo» (PUCCI 1959, p. 56).

<sup>9</sup> SCATTOLIN 2008, p. 108.

<sup>10</sup> Cfr. SCATTOLIN 2008, p. 108.

Potremmo pensare che lo scoliasta di Vs1 abbia fornito un'interpretazione metrica dei canti personale e grossolana, che per le prime due monodie di Euripide trova una banale spiegazione nella ricorrenza insistita di *cola* anapestici.

**II. (P20) Schol. 1264-1277a.** φθιῶτ' Ἀχιλεῦ : εἴσθεσις τῆς διπλῆς κῶλων ἀναπαιστικῶν ἰς', ὧν τὸ α' (1264) ἀναπαιστική αἰολική στίχος ἐξάμετρος καταληκτικός, τὸ β' (1265), καὶ τὰ ὅμοια τούτ(ω) (1267, 1271, 1275, 1277), πεντάμετρος κατὰ μονοποδίαν καταληκτικός εἰς συλλαβὴν. τὰ λοιπὰ δὲ πενθημιμερῆ καὶ ἐφθημιμερῆ. ὧν τελευταῖος· "ἰήκοπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν" (1277). Ps

Lo scolio è tramandato dal codice P20 (Ps in Chantry), il Par. suppl. gr. 463 «cui per longum tempus Triclinius studuit»<sup>11</sup>. P20 è, infatti, "la copia di lavoro di Triclinio", come ha confermato Eberline,<sup>12</sup> e contiene in sé già diverse correzioni.<sup>13</sup> Osservando la *mise en page* di P20 della prima monodia di Euripide, si rileva una corrispondenza totale tra la colometria dei vv. 1264<sup>a</sup>-1277 e quanto descritto dallo scolio.

L'interpretazione della monodia è interamente anapestica. Vengono contati in totale 16 *cola*, compresi quelli di Dioniso. Rispetto ai codici antichi la colometria resta invariata (fatta eccezione per i primi due *cola* che in R sembrano separati). Schematizzando, Triclinio individua, nella prima fase del suo lavoro editoriale, quanto segue:

| versi               | <i>cola</i> | interpretazione <sup>14</sup>  |
|---------------------|-------------|--|
| 1264 <sup>a-b</sup> | 1-2         | 6an <sub>^</sub> (per successioni anapestiche con primo piede giambico<br>Triclinio usa la denominazione di "eolico": cfr. <i>Schol. Tr.</i> 1264-1267b ... τρίμετρον καταληκτικὸν εἰς συλλαβὴν, ὃ καλεῖται αἰολικὸν διὰ τὸ ἴαμβον ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα; il secondo piede è anapestico in quanto la lezione adottata da P20 è Ἀχιλεῦ) |
| 1265                | 3           | 5an <sub>^</sub> <sub>^</sub> (interiezione compresa)  |
| = 1267              | 6           | 5an <sub>^</sub> <sub>^</sub>  |
| = 1271              | 10          | 5an <sub>^</sub> <sub>^</sub>  |
| = 1275              | 14          | 5an <sub>^</sub> <sub>^</sub>  |

<sup>11</sup> CHANTRY 2001, p. XIV.

<sup>12</sup> EBERLINE 1980, p. 49.

<sup>13</sup> Eberline non concorda con Koster nel ritenere questo codice una copia autografa di Triclinio di un esemplare appartenente alla recensione di Tommaso Magistro e preferisce non includerlo nell'insieme di codici che rappresenterebbero la "prima edizione tricliniana" (cfr. EBERLINE 1980, p. 92.) a differenza di Chantry, che pone P20 nel gruppo "prior Tricliniana editio" (cfr. CHANTRY 2001, p. XIV).

<sup>14</sup> Diversamente dallo *Schol.* 1284-1395a di P20, qui gli anapesti sono misurati κατὰ μονοποδίαν, per cui con "metro" è inteso, in realtà, un "piede" anapestico. Nella tabella, pertanto, con 6an<sub>^</sub> si intende una esapodia anapestica catalettica (chiamata nello scolio "esametro" anapestico catalettico), e con 5an<sub>^</sub><sub>^</sub> una pentapodia anapestica brachicataletta (nello scolio "pentametro" brachicataletto).

|   |    |                               |
|---|----|-------------------------------|
| = 1277  | 17 | 5an <sub>^</sub> <sub>^</sub> |
| i restanti versi: <i>cola</i> anapestici pentemimere ed efteimere |    |                               |

III. (P8) **Schol. 1264.** ἀναπαιστικὸν τρίμετρον καταληκτικόν, 1265 ὅμοιον δίμετρον, 1266 δακτυλικόν. Reg

**Schol. 1268.** ἀναπαιστικὸν δίμετρον, 1269 ἀναπαιστικὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον, 1270 ὅμοιον καταληκτικόν, 1272 ὅμοιον. Reg

**Schol. 1273.** δακτυλικὸν δίμετρον καταληκτικόν, 1274 ὅμοιον, init. 1276 (“κύριός εἰμι θροεῖν”) δακτυλικὸν μονόμετρον ὑπερκατάληκτον, finis 1276 (“ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν”) ὅμοιον. Reg

Questi scolî sono tramandati dal codice P8 (Reg in Chantry), incluso da Chantry tra i “*codices cum Tzetianis mixti*”.<sup>15</sup> Molti degli scolî metrici contenuti da questo codice sono tricliniani, «quorum quaedam retractata sunt».<sup>16</sup> Eberline lo considera un esemplare della prima edizione tricliniana, sostenendo che «one of P8’s sources was a manuscript related to P20»;<sup>17</sup> riguardo agli scolî, in un primo momento Eberline ricorda, sulla scia di Zacher,<sup>18</sup> che essi sono tratti da fonti diverse tra loro,<sup>19</sup> ma poi, attraverso uno studio approfondito sulle relazioni tra P8, P20 e altri codici, esprime l’ipotesi che lo stesso editore di P8 si sia servito degli scolî metrici di una fonte risalente alla prima edizione tricliniana, per poi completarli di sua mano laddove lacunosi.<sup>20</sup>

Comparando gli scolî di P20 e di P8 relativi alla prima monodia di Euripide, emerge una differenza nell’interpretazione di P8 di alcuni *cola* in senso dattilico, a fronte dell’interpretazione tutta anapestica di P20.

| versi               | <i>cola</i> | interpretazione <sup>21</sup>                  |
|---------------------|-------------|--|
| 1264 <sup>a-b</sup> | 1-2         | 3an <sub>^</sub> ( <i>correptio</i> in Φθιωτ’) |
| 1265                | 3           | 2an <sub>^</sub> (interiezione esclusa)        |
| 1266 <sup>a-b</sup> | 4-5         | (6)da  |
| 1267                | 6           | (= 1265: 2an <sub>^</sub> )                    |
| 1268                | 7           | 2an( <sub>^</sub> )                            |
| 1269                | 8           | 2an <sub>^</sub> <sub>^</sub>                  |
| 1270                | 9           | 2an <sub>^</sub>                               |
| 1271                | 10          | (= 1265: 2an <sub>^</sub> )                    |

<sup>15</sup> CHANTRY 2001, p. XVI.

<sup>16</sup> CHANTRY 2001, p. XVI.

<sup>17</sup> EBERLINE 1980, p. 115.

<sup>18</sup> Cfr. ZACHER 1888, pp. 627-639.

<sup>19</sup> Cfr. EBERLINE 1980, p. 114.

<sup>20</sup> Cfr. EBERLINE 1980, p. 116.

<sup>21</sup> P8 misura i dattili per dipodie, chiamando ciascuna dipodia metro. Pertanto chiama “dimetro dattilico” quello che noi indichiamo (anche nella tabella) come *4da*, cioè 4 piedi dattilici.

|                   |    |                        |
|-------------------|----|------------------------|
| 1272              | 11 | (= 1268: 2an(,))       |
| 1273              | 12 | 4da <sub>^</sub> (,)   |
| 1274              | 13 | 4da <sub>^</sub> (,)   |
| 1275              | 14 | (= 1265: 2an,)         |
| 1276 <sup>a</sup> | 15 | 3da <sub>^</sub> ^     |
| 1276 <sup>b</sup> | 16 | 3da <sub>^</sub> ^ (?) |

**IV. (L) Schol. 1264-1267b.** φθιῶτ' Ἀχιλεῦ : τὰ τοιαῦτα εἶδη καλεῖται ἀλλοιόστροφα, ὡς Ἑφαιστιῶν φησίν, ὅσα πάντως διαιρεῖται ἢ κατὰ πρόσωπον ἀμοιβαῖον ἢ χοροῦ πρὸς ὑποκριτὴν ἀπόκρισιν. *trLvMt(Ald)* | in marg. ἀλλοιόστροφα *trLv* | ἔστι δὲ τῆς μὲν ᾠδῆς ταύτης τὰ κῶλα ἀναπαιστικά ε'. τὸ α' (1264) τρίμετρον καταληκτικὸν εἰς συλλαβὴν, ὃ καλεῖται αἰολικὸν διὰ τὸ ἴαμβον ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα. *trLvMt(Ald)* τὸ β' (1265) δίμετρον ὑπερκατάληκτον. τὸ γ' ("Ἐρμᾶν μὲν πρόγονον") πενθημιμερές. τὸ δ' ("τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν") ἐφθημιμερές, ὃ καλεῖται ὡς εἴρηται παροιμακόν. τὸ ε' (1267) ὅμοιον τῷ β'. *trLvMt(sic fere Ald)* ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος. *trLvMt(Ald)* | apud versum 1264 asterisci signum VatLv | in marg. ᾠδῆ κῶλων ε' *trCant*

**Schol. 1268-1272** (cum 1264-7b coniunctum) τοῦ δὲ συστήματος τὰ κῶλα ὅμοια πέντε *trLvMt(Ald)*. τὸ α' (1268), τὸ β' (1269 "κύδιστ' Ἀχαιοῖν, Ἀτρέως τε"), καὶ τὸ γ' (1270) ἐφθημιμερῆ, ὅμοια τῷ ἄνω δ' (finis 1266). τὸ δὲ δ' (1271) ὅμοιον τῷ β' (i.e. 1265). καὶ τὸ ε' (1272) ὅμοιον ἐφθημιμερές. *trLvMt* (brevius Ald: πλὴν τοῦ τετάρτου, τῷ δευτέρῳ τῆς ᾠδῆς ὁμοίου, ἐφθημιμερῆ) ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος. *trLvMt(Ald)* | in marg. σύστημα κατὰ περικοπὴν κῶλων ε' Vat (ἡ' iniuria LvMt)

**Schol. 1273-1277** (cum 1268-1272 coniunctum) τῆς δὲ ἐξῆς ᾠδῆς τὰ κῶλα ἕξ. τὸ α' (1273 "εὐφραμεῖτε. μελισσονόμοι") δακτυλικὸν ἐφθημιμερές. τὸ β' (1274 "δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οἴγειν") ἀναπαιστικὸν ἐφθημιμερές. *trLvMt(Ald)* τὸ γ' (1275) ὅμοιον τῷ β' τῆς ἄνω ᾠδῆς (1265) *trLvMt* (cf. Ald) τὸ δ' (init. 1276 "κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος") δακτυλικὸν τετράμετρον. *trLvMt(Ald)* κατὰ γὰρ μονοποδῖαν μετρεῖται ταῦτα, ὡς εἴρηται. *tr* (hoc de τὸ ε' LvMt) ἔστι δὲ κῶλον ἐκ χοροῦ, ὡς ἀνέγνω, ἐν "Ἀγαμέμνωνος" δράματι Αἰσχύλου. ("Ag." 105 sqq.) *tr* τὸ ε' (finis 1276 "αἴσιον ἀνδρῶν") ὅμοιον δίμετρον. *trLvMt* ἔστι δὲ ἡμιτελὲς ἐνταῦθα: τὸ γὰρ τέλειόν ἐστιν "αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων", ὅπερ ἐφθημιμερές ἐστίν. *tr(Ald)* τὸ ζ' (1277) ὅμοιον τῷ β' τῆς ἄνω ᾠδῆς (1265). *trLvMt* (cf. Ald) ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος. *trLvMt(Ald)* | in marg. ᾠδῆ κῶλων ζ' *trLvMtCant*

Questi scolî sono tramandati da quattro codici appartenenti al *corpus* tomano-tricliniano (Vat = Vaticanus gr. 1294 e L = Holkhamensis gr. 88, individuati collettivamente con la sigla *tr*; Lv = Vaticanus gr. 61; Mt = Ambrosianus gr. L 41 sup.; questi ultimi due sono affini a Vat e L) e dal codice Cant (Cantabrigiensis III 15,2), da Chantry collocato tra i "*codices mixti aut haud*

*completi*”; infine, viene fatto riferimento anche all’Aldina.<sup>22</sup> I primi quattro codici, in particolare, rappresentano la “*secunda Tricliniana editio*”.

In questa sede si farà riferimento, per un confronto tra colometria e scolfi metrici, soltanto al codice L, che rappresenta l’ultima volontà editoriale di Triclinio.<sup>23</sup>

Vi è perfetta corrispondenza tra testo e colometria di L e quanto descritto dagli scolfi sopra citati. Gli scolfi riconoscono al canto una struttura ἀλλοιόστροφον, rifacendosi alla terminologia efestionea.<sup>24</sup> Vengono individuate: una ῥῥή di 5 *cola* (vv. 1264<sup>a-b</sup>-1267, tutti di Euripide); un σύστημα κατὰ περικοπήν<sup>25</sup> di 5 *cola* (vv. 1268-1272, di cui il primo e l’ultimo di Dioniso); una ῥῥή di 6 *cola* (vv. 1273-1277).

L mostra alcune divergenze rispetto al primo lavoro di Triclinio su P20, nonché rispetto alla tradizione dei codici *veteres*, in particolare per i vv. 1276<sup>a</sup>-1276<sup>b</sup>.

| <b>Schol. 1264-1267b</b> |             |  | <b>Schol. 1268-1272</b> |             |                    |
|--------------------------|-------------|--|-------------------------|-------------|--------------------|
| versi                    | <i>cola</i> | interpretazione  | versi                   | <i>cola</i> | interpretazione    |
| 1264 <sup>a-b</sup>      | 1-2         | 3an <sub>^</sub> “eolico”<br>( <i>correptio</i> in Φθιῶτ’) | 1268                    | 7           | an <sup>epht</sup> |
| 1265                     | 3           | 2an hypercat<br>(interiezione compresa)                    | 1269                    | 8           | an <sup>epht</sup> |
| 1266 <sup>a</sup>        | 4           | an <sup>penh</sup>   | 1270                    | 9           | an <sup>epht</sup> |
| 1266 <sup>b</sup>        | 5           | an <sup>epht</sup>   | 1271                    | 10          | 2an hypercat       |
| 1267                     | 6           | 2an hypercat   | 1272                    | 11          | an <sup>epht</sup> |
| <b>Schol. 1273-1277</b>  |             |  |                         |             |                    |
| versi                    | <i>cola</i> | interpretazione  |                         |             |                    |
| 1273                     | 12          | 4da <sub>^</sub> <sub>^</sub>                              |                         |             |                    |
| 1274                     | 13          | an <sup>epht</sup>   |                         |             |                    |
| 1275                     | 14          | 2an hypercat   |                         |             |                    |
| 1276 <sup>a-b</sup>      | 15-16       | 4da  |                         |             |                    |
| 1276 <sup>b</sup>        | 16          | 2da  |                         |             |                    |
| 1277                     | 17          | 2an hypercat   |                         |             |                    |

<sup>22</sup> Faccio riferimento al *codicum conspectus* di CHANTRY 2001. Il codice L è indicato da Chantry come Lh.

<sup>23</sup> Dopo aver elencato il contenuto di L, che comprende estratti dei trattati metrici di Efestione e Triclinio, opere sulla commedia di Platonio, un anonimo *περὶ κωμῳδίας*, la *Vita di Aristofane* di Tommaso Magistro e otto commedie aristofanee, Wilson conclude che «this list of contents makes it clear that L is a copy of the Triclinian edition of Aristophanes, and [...] we have here the latest of the Triclinian recensions» (WILSON 1962, p. 33).

<sup>24</sup> Cfr. p. 325.

<sup>25</sup> La definizione di σύστημα κατὰ περικοπήν è adoperata da Triclinio per strutture liriche di cui sono parte integrante anche passi non lirici; cfr. PACE 2014, p. 384.



*Il “motivo” del dimetro anapestico catalettico e un riuso musicale*

Utilizzando la terminologia efestionea, la prima monodia di Euripide è formalmente definibile come ἀλλοιόστροφον. Sono denominati ἀνομοιόστροφα, infatti, i canti al cui interno è possibile individuare delle suddivisioni create da cambi di personaggio, amebai tra coro e attore, inserzioni di efimni o altro ancora; la terminologia diventa più specifica in base al numero di parti in cui si divide il canto: se sono due, si parlerà di ἐτερόστροφον; se sono più di due, come nel caso della nostra monodia, in cui vi sono efimni e due interventi di Dioniso, si parlerà di ἀλλοιόστροφον.<sup>26</sup>

Oltre agli efimni, sono i due interventi di Dioniso (lirici?) a infrangere l'unitarietà formale dell'*a solo*; tuttavia, gli stessi interventi non interferiscono con il concetto di monodia, in quanto si tratta di rapidi commenti rivolti non ad Euripide, che li ignora, ma ad Eschilo, vittima della parodia.

Dioniso si inserisce nel canto di Euripide armonizzando con esso i propri inserti comici mediante due espedienti. Il primo si verifica livello semantico, con la ripresa verbale di κόπος, il “colpo” a cui allude il *refrain* tragico nella monodia, ma che per Dioniso rappresenta un vero e proprio “colpo” inferto alla lirica di Eschilo;<sup>27</sup> lo stesso “colpo” verrà rievocato ancora da Dioniso in senso scurrile al termine della monodia, quando il dio, accingendosi ad ascoltare la seconda tirata lirica contro Eschilo, pregherà Euripide di non mettervi ancora dei “colpi” (vv. 1278-1283):

|          |  |      |
|----------|--|------|
| ΔΙ.      | ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, τὸ χρῆμα τῶν κόπων ὅσον.<br>ἐγὼ μὲν οὖν εἰς τὸ βαλανεῖον βούλομαι<br>ὑπὸ τῶν κόπων γὰρ τῷ νεφρῷ βουβωνιῶ. | 1280 |
| ΕΥ.      | μή, πρὶν γ' ἀκούσης χᾶτέραν στάσιν μελῶν<br>ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν νόμων εἰργασμένην.  |      |
| ΔΙ.      | ἴθι δῆ, πέρανε, καὶ κόπον μὴ προστίθει.  |      |
| DIONISO  | O Zeus sovrano, quante percosse!<br>Voglio un bagno:<br>per tutte queste percosse ho gonfi i coglioni.                   | 1280 |
| EURIPIDE | No, prima ascolta un'altra sfilza di canti,  |      |

<sup>26</sup> Cfr. Heph. p. 69, 10-15 Consbruch. Cfr. anche GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 60. Anche in una struttura ἀπολελυμένον è possibile individuare suddivisioni interne in strofe – che hanno, evidentemente, una ragione d'esistere legata alla musica e al fraseggio –, strofe diverse tra loro ma ben riconoscibili; per il concetto di “monostrofico” applicabile anche alla categoria degli ἀπολελυμένα cfr. LOMIENTO 1998.

<sup>27</sup> «I suspect that he [*scil.* Dioniso] may be playing the role of a spectator or judge at a boxing contest, counting the scoring punches» (SOMMERSTEIN 1996, p. 270). D'altronde, il termine κόπος afferrisce anche alla sfera semantica relativa al pugilato (cfr. κόπτω in CAMPAGNER 2001, p. 194).

fatta secondo i *nomoi* citarodici!

DIONISO Avanti, concludi; e non metterci delle percosse!

Il secondo espediente riguarda il livello metrico-ritmico. Dioniso si inserisce nel canto di Euripide con il suo stesso metro, servendosi, cioè, del dimetro anapestico catalettico. Quest'ultimo rappresenta una struttura che, nella monodia, si ripete continuamente, interpretandone la monotonia.

A questo proposito, è opportuno soffermarsi sulla struttura della monodia. Gli interventi di Dioniso si inseriscono in punti precisi del canto, dividendolo in tre parti. Queste tre parti non hanno estensione casuale, ma sono equilibrate da una precisa distribuzione:

- I) 6 *cola* (vv. 1264<sup>a</sup>-1267) – 2 citazioni;
- II) 3 *cola* (vv. 1269-1271) – 1 citazione;
- III) 6 *cola* (vv. 1273-1277) – 2 citazioni.

Ciascuna citazione, poi, si presenta con una struttura costante: distribuita su due versi, il secondo dei quali è sempre un  $2an_{\wedge}$  di forma  $\cup\cup-\cup\cup-\cup\cup--$  (c. 2, 5, 9, 13, 16). Lo stesso identico *colon* si rintraccia nel *refrain*  $\iota\eta\ \kappa\acute{o}\pi\omicron\nu\ \omicron\upsilon\ \pi\epsilon\lambda\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota\varsigma\ \acute{\epsilon}\pi'\ \acute{\alpha}\rho\omega\gamma\acute{\alpha}\nu$ , dove l'esclamazione  $\iota\eta$ , come già intuito da Dindorf, deve considerarsi *extra metrum*, appunto come mera esclamazione – non lirica – di dolore provocato idealmente dai “colpi” della guerra (cfr. *Schol. Tz.* 1265).<sup>28</sup> Si potrebbe dire che, se il verso  $\iota\eta\ \kappa\acute{o}\pi\omicron\nu\ \omicron\upsilon\ \pi\epsilon\lambda\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota\varsigma\ \acute{\epsilon}\pi'\ \acute{\alpha}\rho\omega\gamma\acute{\alpha}\nu$  è di per sé usato come efimnio, il  $2an_{\wedge}$  che lo precede e poi lo accompagna è di per sé un “efimnio ritmico”.<sup>29</sup> Il primo verso di ogni citazione, invece, sembra essere *appositamente* sempre diverso, nel metro o nella misura: c. 1  $ia^{penth}$ , c. 4  $3da_{\wedge\wedge}$ , c. 8  $ia\ cho$ , c. 12  $4da_{\wedge\wedge}$ , c. 15  $3da_{\wedge\wedge}$ . L'intento esplicito di Euripide, infatti, è quello di sottolineare la monotonia di Eschilo, i cui canti si ripeterebbero sempre uguali. Ogni inizio di citazione *sembra* aprire a

<sup>28</sup> Cfr. DINDORF 1842, p. 385 dove, relativamente ai vv. 1264-1277, è scritto: «Versus partim dactylicis partim anapaestici catalectici, quorum uni aliquoties repetito interjectio  $\iota\eta$  est praemissa, alius a penthemimere iambico incipit  $\Phi\theta\iota\omega\tau' \text{ Ἀχιλλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάκτιον ἀκούων}$ ». Esclamazioni *extra metrum* trascritte, sui codici, sullo stesso *colon* del successivo verso recitato o cantato sono, ad es., su R per *Nu.* 41 ( $\phi\epsilon\upsilon + 3ia$ ), 1170 ( $\iota\omicron\upsilon\ \iota\omicron\upsilon + 3ia$ ), V. 1340 ( $3tr_{\wedge\wedge} + \acute{\epsilon}\kappa\pi\omicron\delta\acute{o}\nu$ ) e *Lys.* 1295 ( $\Lambda\acute{\alpha}\kappa\omega\nu + 3ia$ ).

<sup>29</sup> A tale concetto allude per primo Wilamowitz, designando come “*refrain* ritmico” il fenomeno di “coda metrica” (cfr. LOMIENTO 2011, p. 98) nell'*Eracle* di Euripide (cfr. WILAMOWITZ 1895, pp. 80-87), per poi approdare alla definizione di “efimnio ritmico” per i vv. 630-638 = 644-650 delle *Supplici* di Eschilo (cfr. WILAMOWITZ 1914, p. 359 *adn.* Oltre che nella tragedia a cui fa riferimento Wilamowitz, l'efimnio ritmico è attestato due volte in Eschilo (*Supp.* 630-709; *Ag.* 367-474), in cui dopo ciascuna strofe di una struttura di 4 coppie antistrofiche, ad eccezione dell'ultima, «è presente una sorta di “coda” metrica di 4 *cola* tipici della tradizione eolica nella sequenza 2 *ferecratei gliconeo ferecrateo*. Tale “coda” segue a ciascuna strofe, ed è dunque iterata per 6 volte, sostanzialmente invariata nello schema prosodico, ma con un testo verbale ogni volta diverso» (LOMIENTO 2011, p. 97).

qualcosa di nuovo, ma finisce inesorabilmente nel *2an*<sub>Λ</sub>: è proprio a questa cadenza del *2an*<sub>Λ</sub> che Dioniso si allinea per esprimere i suoi comici commenti.

Lo *Schol. vet.* 1262a riporta un'informazione interessante:

vet ***Schol.* 1262a.** εἰς ἓν γὰρ αὐτοῦ πάντα VE <τὰ μέλη> ξυντεμῶ R: “<ὄς> εἰς τὸ αὐτὸ τέλος περατούμενα πάντα”. RVEΘBarb(Ald)

La ripetitività di Eschilo consente ad Euripide di attingere qua e là dal repertorio eschileo perché, si deduce, non vi è alcuna differenza tra le sue opere. Il passo resta però generico. In che senso Eschilo si ripete? A livello contenutistico, il brano è un centone senza senso, per cui non vi è modo di scorgere affinità tra i frammenti. La ripetitività è dunque musicale. Prima di iniziare la sua prima monodia, Euripide si era riproposto di dimostrare come il suo rivale fosse un “cattivo poeta” a causa del suo “continuo ripetersi” (vv. 1249-1250):

EY. καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν  
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' ἀεὶ. 1250

EU. Ebbene io vi dimostrerò che è un cattivo  
poeta e che compone sempre le stesse cose. 1250

Il meccanismo, come avverte anche lo *Schol. vet.* 1262b, deve essere lo stesso della “bocchetta” dell’attacco ai prologhi di Euripide (vv. 1219-1247), quando ad ogni verso del rivale Eschilo innestava la clausola *ληκύθιον ἀπόλεσεν* in *antilabē*. Adesso certamente l’utilizzo del *refrain* alla fine di ogni diversa citazione produce un effetto comico di ripetizione, in linea con quanto dice lo scolio, ma il dato metrico non è secondario. È su *entrambi* i livelli espressivi, quello semantico e quello musicale, che i canti di Eschilo “finiscono tutti nello stesso modo”. L’effetto ottenuto è quello di una “ipnotizzante” monotonia, da cui è talmente difficile deviare che, da un lato, ogni nuovo inizio metricamente nuovo sarà fallimentare per Euripide; dall’altro, Dioniso interverrà non con trimetri giambici recitati, ma lasciandosi trasportare dagli stessi anapesti (in recitativo?).

Accogliendo la colometria dei codici, dunque, appare chiaro che gli interventi di Dioniso e l’interpretazione di ἦ come *extra metrum* siano perfettamente coerenti con il resto della monodia e con il suo intento, e si rivela infondata l’incredulità della Parker sugli anapesti quando afferma che «it is conceivable that Dionysus might interject a catalectic anapaestic dimeter, but anapaests would be completely out of place within the song».<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> PARKER 1997, p. 503.





Ra. 1264<sup>a</sup>-1277

|                     |  |                             |
|---------------------|--|-----------------------------|
| 1265                | ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;                           |                             |
| 1266 <sup>a-b</sup> | Ἑρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμαν.             |                             |
| 1267                | ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;                           |                             |
| 1268                | ΔΙ. δύο σοι κόπω, Αἰσχύλε, τούτω.                          |                             |
| 1269                | κύδιστ' Ἀχαι-  |                             |
| 1270                | ῶν, Ἀτρέως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ.                    |                             |
| 1271                | ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;                           |                             |
| 1272                | ΔΙ. τρίτος, Αἰσχύλε, σοι κόπος οὔτος.                      |                             |
| 1273/4              | ΕΥ. εὐφραμεῖτε. μελισσονόμοι δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οἴγειν. |                             |
| 1275                | ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;                           |                             |
| 1276 <sup>a-b</sup> | κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν.             |                             |
| 1277                | ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;                           |                             |
| 1264 <sup>a</sup>   | υ-υ-   | ia                          |
| 1264 <sup>b</sup>   | - υ-υ-υ-υ-υ-   | + da tetram                 |
| 1265                | (υ-) υ-υ-υ-υ-υ-  | (υ-) <sub>Λ</sub> da tetram |
| 1266 <sup>a-b</sup> | ---υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-   | da hex                      |
| 1267                | (υ-) υ-υ-υ-υ-υ-  | (υ-) <sub>Λ</sub> da tetram |
| 1268                | υ-υ-υ-υ-υ-   | <sub>Λ</sub> da tetram      |
| 1269                | υ-υ-   | ia                          |
| 1270                | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>                               | + da pent                   |
| 1271                | (υ-) υ-υ-υ-υ-υ-  | (υ-) <sub>Λ</sub> da tetram |
| 1272                | υ-υ-υ-υ-υ-≡  | <sub>Λ</sub> da tetram      |
| 1273/4              | ---υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-                                       | da hept                     |
| 1275                | (υ-) υ-υ-υ-υ-υ-  | (υ-) <sub>Λ</sub> da tetram |
| 1276 <sup>a-b</sup> | -υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-   | da hex                      |
| 1277                | (υ-) υ-υ-υ-υ-υ-  | (υ-) <sub>Λ</sub> da tetram |

La stessa colometria è accolta da Bernhard Zimmermann,<sup>37</sup> che però dispone su un unico *colon* quelli posti invece in sinafia dalla Parker<sup>38</sup> e intende la

<sup>37</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1985b, p. 29 e ZIMMERMANN 1987, p. 91.

<sup>38</sup> Come la Parker anche WILSON 2007b, p. 192. A.M. Dale attribuisce ad Eschilo il “più caratteristico uso” di sequenze del tipo *ia 4da* e *ia 5da*, rintracciate dalla studiosa in A. Ag. 109 (= Ar. Ra. 1284<sup>a-b</sup>), 116 e Ar. Ra. 1264 (= A. Ag. 104<sup>a-b</sup>), 1270 (*TrGF* A. *Telephos* F 238\*), 1291 (*TrGF* A. *inc. fab.* F 282); cfr. DALE 1968, p. 45. In ogni caso, la Dale fa riferimento a una colometria ricostruita, giacché quelle dei codici sia eschilei che aristofanei è diversa e non presenta tali *cola*.

sequenza  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  dei vv. 1268 e 1272 di Dioniso in senso anapestico, quindi  $2an_{\wedge}$  e non  $_{\wedge}4da$ ; inoltre, l'incipit del *refrain* ( $i\grave{n}$ ) è scandito da Zimmermann come unica sillaba lunga grazie alla sinizesi. Il *colon*  $_{\wedge}4da$ , secondo la Parker, è "misterioso",<sup>39</sup> poiché la studiosa non rintraccia casi simili significativi nella produzione di Eschilo e poiché un'alternativa interpretazione anapestica le sembra "fuori luogo", come si è detto sopra.<sup>40</sup>

Dover, nella sua edizione delle *Rane*, propone le stesse colometria e interpretazione di Zimmermann, con l'eccezione del *refrain*, scandito come  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  e interpretato come  $_{\wedge}4da$ .<sup>41</sup> Ancor prima, Prato interpretava la monodia come una successione di *cola* per lo più dattilici in cui il ritornello sarebbe un *alcm*iano, ed enopli gli interventi di Dioniso (1264 *ia alcm*, 1265 = 1267 = 1271 = 1275 = 1277 *alcm*, 1266 *alcm adon*, 1268 *enh*, 1269/70 *ia hem reiz*, 1272 *enh*, 1273/4 *alcm hem*<sup>-</sup>, 1276 *alcm adon*).<sup>42</sup>

È interessante notare come vi sia una generale riluttanza nel considerare *extra metrum* l'esclamazione  $i\grave{n}$  del ritornello: la ragione è evidentemente di natura metrica, poiché si vuole che anche il *refrain*, in qualche modo, sia un verso dattilico.

Da questi esempi risulta chiaro come la ripetitività imputata da Euripide ad Eschilo venga ricercata, dagli editori moderni, in una struttura complessivamente dattilica.<sup>43</sup> Accettando la colometria dei manoscritti, però,

---

<sup>39</sup> Cfr. PARKER 1997, p. 502.

<sup>40</sup> Cfr. PARKER 1997, pp. 502-503.

<sup>41</sup> Cfr. DOVER 1993, pp. 345-346. Nell'*Appendice metrica* dell'edizione italiana delle *Rane* di Del Corno, che pure presenta la stessa colometria, lo stesso *colon* è interpretato come  $reiz_{\wedge}$   $reiz$ ; inoltre, sebbene il resto del canto sia inteso esplicitamente come dattilico, si può segnalare l'interpretazione dei vv. 1268 e 1272 come enopli e del v. 1271 come *ia hem reiz*. Cfr. DEL CORNO 2011, pp. 254-255. Ancora, la medesima colometria (senza interpretazione) è adottata da MASTROMARCO – TOTARO 2006, pp. 678 e 681; SOMMERSTEIN 1996, pp. 134 e 136; COULON 1973, pp. 144-145.

<sup>42</sup> Cfr. PRATO 1962, p. 317.

<sup>43</sup> Cfr. GRIFFITH 2013, p. 134: «The rhythm of all these lines from the different plays is indeed identical: heavily dactylic (i.e., runs of long-short-short syllables  $\cup\cup\cup\cup\cup$ ), sometimes introduced by an iambic five-syllable phrase (short-long-short-long-long =  $\cup\cup\cup\cup\cup$ ). The sense of repetitiveness is absurdly exaggerated by the use of an identical verbal refrain in alternating lines, in similar meter»; SOMMERSTEIN 1996, p. 269: «Euripides sings the first lines of five Aeschylean choral odes, all from different plays. All are entirely in, or soon fall into, a dactylic rhythm similar to that of the Homeric hexameter»; DOVER 1993, p. 345: «What is evidently satirized here is not only Aeschylus' fondness for dactylic rhythm but also his use of refrains»; ZIMMERMANN 1985b, p. 31: «Die beiden parodischen Lieder sind in der für Aischylus typischen Kombination von "Daktyloiamben" mit daktylischen Kola verschiedener Länge verfaßt. Bei den Daktyloiamben muß man wohl von der Verbindung eines iambischen Kolarions der Form  $x\cup\cup\cup$  (Wortende) mit "steigenden" Daktylen (= 2 an) ausgehen, wie vor allem die Zwischenverse von Dionysos zeigen, der mit seinem anapästischen Dimeter den zweiten Teil nach dem iambischen Kolarion "nachäffend" aufnimmt»; WHITE 1912, p. 145: «The Alexandrian scholiast explains the comic intention with which this curious nonsensical congeries of dactylic verses is introduced».

dove vi è la continua riproposizione del  $2an_{\wedge}$  dopo versi *volutamente differenti* nel metro (cioè l'*incipit* di ogni citazione), il senso di monotonia non è inesistente, ma anzi è comicamente accentuato: chi ascolta, infatti, viene piacevolmente “ingannato” da chi canta e poi fatto ricadere nel solito ritmo.<sup>44</sup> Potremmo chiederci se al  $2an_{\wedge}$  fosse associata sempre anche la stessa melodia, che avrebbe amplificato il senso di monotonia di questo *a solo*. Se non possiamo dare una risposta a questo quesito, di certo dal punto di vista ritmico siamo di fronte alle tracce di un’efficacissima tecnica comica che usa il ritmo per giocare con le aspettative del pubblico.<sup>45</sup>

Nelle colometrie moderne la “cadenza” sembra essere “visiva” più che musicale: essa consiste, nella maggior parte dei casi, nella parte del verso dattilico che segue una cesura: pentemimere (per i vv. 1266-1276), eptemimere (per il v. 1273/4), tritemimere (per il v. 1270). Ma le fonti antiche,

<sup>44</sup> Importante, come si è visto, il ruolo dell’epiploce. Sull’inclinazione moderna a rifiutare le colometrie antiche e ricostruire lunghe sequenze più o meno omogenee, spesso sulla base delle cesure, senza un’adeguata considerazione dei meccanismi che regolavano la *poikilia* antica cfr. LOMIENTO 2001. Liana Lomiento, a conclusione della sua analisi, sottolinea come risulti evidente che «per individuare il confine del *colon*, gli alessandrini non si attennero sistematicamente, pur potendolo fare, né al criterio dell’incisione né a quello della sinafia. E risulta altresì evidente la tendenza, nelle colometrie moderne, a imporre al testo una certa uniformità metrico-ritmica, in contrasto con la varietà che i testi poetici esibiscono nei manoscritti. Il principio operante è qui quello dell’alternanza delle forme metriche, definita dai greci *epiploke* e dai latini *amplexio metrorum*» (LOMIENTO 2001, p. 32).

<sup>45</sup> Non pare necessario, pertanto, considerare i dattilogrammi della colometria moderna come «combinazioni di cola del tipo  $x-\cup--$  (in fine di parola) e di dattili ascendenti, vale a dire di anapesti» (ZIMMERMANN 1988b, p. 37), di cui Dioniso ripeterebbe la parte finale. È sufficiente accettare la colometria antica e rinunciare a ricondurre tutta la monodia a un andamento dattilico, di cui non c’è traccia nei manoscritti. L’equivalenza della sequenza anapestica di tipo  $\cup\cup-\cup\cup-\cup\cup--$  come “dattili ascendenti” è solo “visiva” e non musicale, in quanto non trova riscontro nella ritmica: sono ascendenti, infatti, gli anapesti, poiché il tempo forte delle lunghe in battere è raggiunto dalle due brevi in levare; per percepire la stessa sequenza come dattilica, si dovrebbe parlare appunto di acefalia, come fa la Parker, ma anche l’acefalia è un concetto metrico che attiene al testo e alla sua scansione, al suo “schema” metrico. Nella prassi, di fatto, l’acefalia come anche la catalessi potevano essere – e plausibilmente erano – “riempite” da una pausa o da un suono che comunque mantenevano un dato ruolo all’interno della sequenza. Cfr. l’uso del monocrono in casi come il  $2tr_{\wedge}$ , in cui, dal punto di vista ritmico-esecutivo, l’ultima sillaba poteva essere allungata, per cui il cretico finale raggiungeva comunque la durata di un trocheo. Cfr. Aristox. *Rhyth.* p. 37 sgg. (commento in PEARSON 1990, pp. 81-82). Ancora, Aristide Quintiliano (pp. 38, 29-39, 1-2 Winnington-Ingram) parla di “tempo vuoto” ( $\chi\rho\acute{o}\nu\varsigma\ \kappa\epsilon\nu\acute{o}\varsigma$ ), un fenomeno ritmico e orchestico spiegato come “tempo senza suono che completa il ritmo”. Come anche nella musica moderna, una pausa può cadere in tempo forte, che resta tale e permette di comprendere l’andamento della frase. Ecco perché non si possono far equivalere dattili e anapesti, pur appartenenti allo stesso genere ritmico  $\dot{\iota}\sigma\omicron\nu$ , nel quale appunto, pur imparentate, si differenziano. Dattilogrammi interpretati come riportato da Zimmermann sono individuati in A. Ag. 104-139 anche, ad es., in WEST 1982, p. 129, ma la colometria antica della parodo dell’*Agamennone*, a cui appartengono i versi citati da West, è ben diversa da quella moderna: cfr. pp. 328-329 e n. 33.



in realtà, ignorano l'esistenza della cesura tritemimere<sup>46</sup> e, inoltre, al v. 1264 non si ha una vera cesura ma l'applicazione del concetto di *dovetailing* ideato da Paul Maas. Con *dovetailing* lo studioso indicava una modalità di "incastrò" di due *cola* originariamente diversi grazie a una sinafia che consente di ottenere sequenze più regolari.<sup>47</sup> Eppure la lirica antica presenta, di per sé, una grande varietà di forme, e in quella varietà è vista la stessa uniformità: il vero concetto di "incastrò", o meglio di "intreccio", è quello dell'epicloce, che permette di percepire unità proprio grazie alla parentela tra forme diverse.

Nel caso della nostra monodia, poi, è proprio la diversità del primo verso di ciascuna citazione a consentire di percepire, sempre uguale, il secondo fraseggio che è anapestico, e il ritornello di nuovo anapestico conferma questa "ripetitività", al punto che Dioniso, dopo un po', non può far altro che rispondere automaticamente con gli anapesti, come in una cantilena.

La colometria antica mostra chiaramente il tipo di rapporto tra i diversi *cola*, mentre con la moderna risulta difficile percepire, se non appunto "visivamente", le differenze tra inizio e "clausola". A livello musicale, paradossalmente, è soprattutto la diversità ad amplificare la ripetizione di una medesima cellula, secondo un meccanismo conosciuto anche alla musica moderna.<sup>48</sup> Si può aggiungere, inoltre, che sequenze lunghe, come quelle che arrivano anche fino a sette dattili, potevano effettivamente essere difficili da cantare, e di fatto non sono attestate nella lirica.

Un'ultima osservazione. La colometria moderna di Aristofane pare fondarsi, o almeno trovare giustificazione, nella colometria della parodo dell'*Agamennone* di Eschilo, di cui nella monodia comica è citato il v. 104.<sup>49</sup> Eppure, anche per l'*Agamennone* si fa riferimento alla colometria moderna, mentre quella antica è sensibilmente diversa e mostra, anche qui, un'alternanza di *cola* dattilici e anapestici, con inserzioni giambiche. Si entra

<sup>46</sup> GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 269.

<sup>47</sup> Cfr. MAAS 1962, pp. 43-45. Cfr. anche LOMIENTO 2001, p. 29. Ad esempio il fr. 60 Gentili di Anacreonte (*PMG* 346), trasmesso con questa colometria:

|          |                          |
|----------|--------------------------|
| -○○○○○-- | 2cho hypercat            |
| ○○○○○--  | 2ion <sup>mi</sup> anacl |
| ○○○○○--  | 3ion <sup>mi</sup> ^ ^   |

viene modificato, per *dovetailing*, in:

|           |                               |
|-----------|-------------------------------|
| -○○○○○-   | cho ia                        |
| - ○○○○○-  | cho ia                        |
| - ○○○○○-- | 2cho ba (3cho <sub>^</sub> ). |

<sup>48</sup> Penso a *Ein musikalischer Spaß* (K 522) di Mozart, una particolare composizione con cui Mozart deride, parodiandoli, i mediocri compositori a lui contemporanei: di questi egli sbeffeggia l'incapacità di comporre secondo le norme, le stonature, le cadenze inserite nei punti sbagliati e, tra le varie cose, la banalità, che si concretizza spesso nella ripetizione delle stesse "cellule" ritmiche e/o melodiche. Queste sono messe in evidenza dopo brevi "variazioni" del tema.

<sup>49</sup> Cfr. ad es. PARKER 1997, p. 500.

dunque in un circolo vizioso quando, con le parole di Fraenkel, si sostiene che

in the extant plays of Aeschylus this triad is the only instance of dactylo-iambics. But there were many more. Aristophanes in the scene of the *Frogs* (1261 ff.) where he quotes κύριός εἰμι θροεῖν κτλ. also recalls examples of songs in the same metre from six other tragedies of Aeschylus.<sup>50</sup>

Le colometrie moderne di Eschilo e di Aristofane sono infatti entrambe ricostruite, diverse dalle rispettive colometrie antiche, ed è paradossale giustificare l'una con l'altra; oltretutto, i frammenti eschilei citati nella prima monodia di Euripide (ma anche nella seconda), sono tramandati solo da Aristofane, unico testimone di un qualche assetto metrico di quei versi, per cui non si può dire, altrimenti, che essi avessero una struttura giambo-dattilica.

Ai fini della comprensione della scena comica, cercare di ricostruire versi lunghi risulta inutile e fuorviante, quando la colometria dei codici aristofanei ha già un senso compiuto dal punto di vista metrico e del suo rapporto con la scena.

#### *La parepigraphē* διαύλιον προσαλεῖ τις

Appena prima dell'inizio della monodia, si ode il suono di un *aulos* che introduce il canto. L'indicazione riportata dai manoscritti è preziosa, e in commedia ha attestazioni simili nelle stesse *Rane* (*post* 312 ἀλεῖ τις ἔνδοθεν), negli *Uccelli* (*post* 222 ἀλεῖ vel ἀλεῖ τις) e nel *Dyskolos* di Menandro (*post* 879 ἀλεῖ): in tutti i casi, l'intervento dell'auleta come solista è significativo all'interno dello svolgimento della scena, tanto da dover essere annotato nel testo come didascalia. Taplin annovera la *parepigraphē* di nostro interesse, insieme alle altre appena citate, tra i casi in cui l'indicazione in forma di didascalia dell'uso di un suono esplicita un atto performativo deducibile già dal testo.<sup>51</sup> In realtà, come precisato anche da Dover,<sup>52</sup> la prima monodia di Euripide non contiene "di per sé" indicazioni di accompagnamento auletico, a differenza degli altri casi in cui un dialogo appena successivo alla *parepigraphē*, o il commento di un solo attore, fa capire che effettivamente si è udito un *aulos* suonare:

---

<sup>50</sup> FRAENKEL 1962b, p. 58. Sui dattilo-giambi di Eschilo cfr. anche WEST 1982, pp. 128-132; DALE 1968 e 1983.

<sup>51</sup> Cfr. TAPLIN 1977, p. 124.

<sup>52</sup> Cfr. DOVER 1993, p. 345.

**Ar. Ra. 312-313**

ΔΙ. οὔτος.  
ΞΑ. τί ἐστίν;  
ΔΙ. οὐ κατήκουσας;  
ΞΑ. τίνος;  
ΔΙ. αὐλῶν πνοῆς.

DIONISO Tu!  
XANTIA Che c'è?  
DIONISO Non hai sentito?  
XANTIA Che cosa?  
DIONISO Un'aria di auli!

**Ar. Av. 223-224**

EΥ. ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, τοῦ φθέγματος τούρνηθίου·  
οἶον κατεμελίτωσε τὴν λόχμην ὄλην.  
EVELPIDE O Zeus signore, che voce l'uccellino!  
Ha riempito di miele tutta la siepe.

**Men. Dysk. 880**

ΓΕ. τί μοι προσαυλεῖς ἄθλι' οὔτος;  
GETA Perché mi accompagni con l'aulo, tu?

Uno scolio antico testimonia che il termine διαύλιον, attestato solo in questo punto delle *Rane*, indica l'intervento solistico di un auleta mentre tutti gli altri, cioè gli attori o i coreuti, tacciono:

vet. **Schol. post 1263.** διαύλιον προσαυλεῖ τις RVE: τοῦτο παρεπιγραφή, ὡσπερ καὶ ἄλλα<χοῦ> πολλάκις, φασὶ δὲ “διαύλιον” λέγεσθαι ὅταν ἠσυχίας πάντων γενομένης ἔνδον ὁ αὐλητὴς ἄση. RVE(Ald)

L'avverbio ἔνδον solleva qualche problematica: se preso come indicazione spaziale, verrebbe a crearsi una situazione di contrasto tra scena/retroscena, cosa che però si confà poco al nostro contesto; si può pensare, allora, che ἔνδον sia utilizzato, nella definizione fornita dallo scolio, nel senso di suonare “da sé”, “per conto suo”, “da solo” (cfr. LSJ s.v. I b).

Lo scolio tricliniano offre una diversa spiegazione di διαύλιον, inteso non come intermezzo ma come strumento musicale: si tratterebbe, in tal senso, di due *auloi* (ἐκ δύο αὐλῶν), o forse del normale *aulos* a due canne. Triclinio, inoltre, addirittura scandisce metricamente la *parepigraphē* come un *colon* giambico efthemimere (cfr. la *parepigraphē* αὐλεῖ τις in *Av. post 222* scandita, nello scolio tricliniano 209d, come monometro giambico catalettico):

Tr. **Schol. post 1263.** διαύλιον προσαυλεῖ *thCttrLvMt(BarCantHoRegVin)* τις *thCt(BarHoRegVin)* (qui *thCtBarHo* διαύλιον] τὸ ἐκ δύο αὐλῶν γινόμενον μέλος Αἰσχύλου, et *thBarHo* τις] ὁ Εὐριπίδης interpretantur) | ἀντὶ τοῦ “ἠσυχία πᾶσα γενέσθω” ChisReg | (cum 1261-1263 coniunctum) ἐξῆς δὲ τίθεται κῶλον ἰαμβικὸν ἐφθημιμερές, τὸ “διαύλιον προσαυλεῖ” (tum cf. vet. τοῦτο παρεπιγραφὴ κτλ.) *trLvMt(Ald)*

Normalmente si dà credito allo scolio antico, essendo ben plausibile che l’auleta intonasse un’introduzione alla monodia, durante la quale avrebbe poi continuato a suonare.<sup>53</sup> Anche nei lessici di Esichio e di Fozio, nonché nello *Schol. 1263 (bis)* di Tzetzes, la voce διαύλιον indica il momento solistico dell’auleta (διάψαλμα indica un “interludio musicale” nella Bibbia dei Settanta):

**Hsch. δ 1417.** διαύλιον· ὁπόταν ἐν τοῖς μέλεσι μεταξὺ παραβάλλη μέλος τι ὁ ποιητῆς παρασιωπήσαντος τοῦ χοροῦ· παρὰ δὲ τοῖς μουσικοῖς τὰ τοιαῦτα μεσαύλια.

**Phot. δ 479.** διαύλιον· τὸ μεταξὺ τῆς ᾠδῆς αὐλούμενον. λέγεται καὶ μεσαύλιον.

**Schol. Tz. 1263 (bis).** διαύλιον προσαυλεῖ τις] ὡσπερ τὸ διάψαλμα λέγεται, οὕτω καὶ τοῦτο.

Suggestiva la domanda che si pone Sommerstein, cioè se la melodia suonata come introduzione fosse stata la stessa del *refrain* cantato, cosa inverificabile ma non da escludere.<sup>54</sup>

### *Analisi del canto*

La forma della monodia, come si è detto, è quella di un ἀλλοιόστροφον in cui le citazioni eschilee sono intervallate da un *refrain* e interrotte in due punti da Dioniso. I più importanti tratti sono stati analizzati e discussi nei precedenti paragrafi, in quanto la colometria, il tema ritmico del *2an*<sub>λ</sub> e la sua funzione comica, nonché il caso di riadattamento metrico-musicale dell’originale di Eschilo, sono qui strettamente connessi tra loro. In questo paragrafo, pertanto, ci si limiterà a fornire le restanti informazioni relative ai singoli versi.

**1264<sup>a</sup>-1264<sup>b</sup> (c. 1-2).** Citazione dai *Mirmidoni* di Eschilo (*TrGF* F 132; cfr. *Schol. vet.* 1264b e *Schol. Tr.* 1264a). Al frammento appartiene anche l’espressione-*refrain* del v. 1265 delle *Rane* e Radt, nell’editare il fr. 132, si rifà alla colometria comunemente adottata dai moderni: congiunge i vv.

<sup>53</sup> Così anche SOMMERSTEIN 1996, p. 269.

<sup>54</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 269.

1264<sup>a</sup>-1264<sup>b</sup> e interpreta il *colon* ottenuto come *ia 4da*<sub>λ</sub>, mentre il *refrain* come *~4da*<sub>λ</sub>.<sup>55</sup> A dispetto della *paradosis*, è probabile che i vv. 1264<sup>a</sup>-1264<sup>b</sup> siano da considerarsi come due *cola* separati, come si fa in questa sede e come sembra fare R lasciando uno spazio tra Ἀχιλλεῦ e τί. La ragione è duplice. In primo luogo, in questa monodia la citazioni eschilee sono distribuite tutte su due *cola* e sembra non esserci ragione perché solo questa debba essere un unico lungo *colon*, oltretutto di misura eccedente rispetto agli altri; se è vero che lo *Schol. Tr.* 1265a attribuisce esplicitamente il v. 1265 allo stesso frammento dei *Mirmidoni*, esso è pur sempre il *refrain* e va considerato a sé stante. In secondo luogo, questo primo *a solo* mostra legami con il secondo sotto vari aspetti, non ultimo quello metrico. Anche la seconda monodia, infatti, nella forma di un centone eschileo con *refrain* onomatopeico, inizia con un *ia*<sup>penth</sup> e prosegue con un *2an*<sub>λ</sub> che si ripeterà con cadenza costante. È verosimile, allora, che l'Euripide di Aristofane intendesse iniziare entrambe le sue arie parodiche nello stesso modo, a conferma della mancanza di varietà imputata ad Eschilo.

**1265 (c. 3).** Il verso è attribuito dallo scolio tricliniano 1265a ancora ai *Mirmidoni*, come verso appena successivo a quelli citati ai vv. 1264<sup>a</sup>-1264<sup>b</sup>. Il senso complessivo della citazione sembra essere quello di un'accorata richiesta rivolta ad Achille offeso che, pur udendo i "colpi" della guerra, rifiuta di offrire il proprio aiuto.<sup>56</sup> Da questo punto in poi, l'espressione del v. 1265 è usata nel corso monodia come *refrain* e, con terminologia antica, può essere definita efimnio. Efestione distingue tra ἐφύμνιον ed ἐπιφθεγματικόν: pur essendo entrambi "ritornelli" che si ripetono identici alla fine di ogni strofe, il primo non avrebbe legami con il contenuto dell'ode, mentre il secondo ne aggiungerebbe qualcosa di pertinente.<sup>57</sup> Nel nostro caso bisogna considerare che, pur essendo parte della prima citazione, lo stesso verso verrà poi propinato da Euripide a conclusione di ogni altra citazione, senza alcun legame.<sup>58</sup> Anche lo *Schol. vet.* 1265b segnala che ὡς ἐφουμνίῳ κέχρηται τῷ "ἠήκόπον οὐ πελάθεις".<sup>59</sup> Viene parodiato l'uso frequente di efimni nella tragedia da parte di Eschilo, attestati soprattutto nei corali e consistenti talvolta di un solo verso, talvolta di vere e proprie strofette.<sup>60</sup> Questi ritornelli,

<sup>55</sup> Per tutti i frammenti eschilei di cui si compone questa monodia, Radt segue la colometria e l'interpretazione metrica di Dover.

<sup>56</sup> Cfr. anche *Scholl. Tr.* 1265b, 1265d.

<sup>57</sup> Cfr. Heph. p. 71, 16-19 Consbruch.

<sup>58</sup> Cfr. anche *Schol. vet.* 1266b.

<sup>59</sup> Cfr. anche lo scolio tzetziano 1265 ἠήκοπον : ὡς ἐφουμνίῳ τούτῳ, φασί, κρηται· Τζέτζης δὲ φησι τὴν διὰ ἰῶν καὶ βελῶν κοπῆς ἔχουσαν τὴν βοήθειαν.

<sup>60</sup> Cfr. *Pers.* 662 = 671; *Th.* 975 sgg. = 986 sgg.; *Supp.* 117-121 = 129-132, 141 sgg. = 151 sgg.; *Ag.* 131 = 138 = 159, 1489-1496 = 1513-1520; *Eu.* 328-333 = 341-346; 1035 = 1039;

che rappresentano per lo più un legame con il rito e con la lamentazione, vengono “fraintesi” dall’Euripide delle *Rane* come noiosa ripetitività, e tale è il senso della reiterazione del v. 1265 nella monodia. **ἦ κόπον:** tutti i codici presentano, per un errore, la lezione ἦκοπον, ma è evidente che ἦ debba essere considerato a sé, come espressione di dolore. Su κόπος, d’altro canto, si giocano i commenti e i doppi sensi di Dioniso durante e dopo la monodia. ἦ è un’interiezione comunemente attestata, ma è significativo che solo in Eschilo sia un’esclamazione di dolore. Il dato metrico contribuisce a rendere più chiara la scansione verbale: come si è sostenuto sopra, il *leit motiv* metrico-ritmico di questa monodia è il *2an*<sub>Λ</sub>, a cui è affidato il compito di scandire la ripetitività della lirica eschilea e, in questo caso, tale sequenza si ottiene considerando ἦ *extra metrum*.<sup>61</sup>

**1266<sup>a</sup>-1266<sup>b</sup> (c. 4-5).** Citazione dagli *Psychagogoi* (*TrGF* F 273; cfr. *Schol. vet.* 1266a e *Schol. Tr.* 1266a). Radt edita il testo di questo frammento su un unico *colon*, interpretandolo come *hex*<sup>da</sup>.

**1267 (c. 6).** Cfr. v. 1265.

**1268 (c. 7).** Primo intervento di Dioniso, che considera due “colpi” contro Eschilo le sue due stesse citazioni appena ascoltate con relativi *refrain*. Cfr. p. 325 e n. 27.

**1269-1270 (c. 8-9).** Sulla tragedia di appartenenza di questi due versi gli scolî testimoniano un’antica diatriba. Lo *Schol. vet.* 1269a riferisce che secondo Timachida appartenevano al *Telefo* di Eschilo (su questa base, Radt inserisce il passo tra i frammenti del *Telefo*, fr. \*238, congiungendo i due versi su un unico *colon* interpretato come *ia 5da*); lo *Schol. vet.* 1269b riporta che secondo Asclepiade si trattava invece dell’*Ifigenia* (cfr. le due notizie sono contenute anche nello *Schol. Tr.* 1269a); lo *Schol. vet.* 1269c, infine, riferisce che Aristarco e Apollonio non riuscivano a determinare il dramma da cui era estrapolata la citazione. In tale incertezza si scorge, possibilmente,

---

1043 = 1047. Cfr. GRIMALDI 2000; uno studio dedicato esclusivamente agli efimni di un solo verso è quello di MORITZ 1979. Vi sono poi i casi di efimni ritmici, precisamente in *Ag.* 367-474 e *Supp.* 630-709; sulla funzione di quest’ultimo cfr. LOMIENTO 2011.

<sup>61</sup> È curiosa la notizia fornita dallo *Schol. vet.* 1265a, che riporta sinteticamente un antico dibattito intorno alla pronuncia di questa esclamazione. Alcuni, si legge, sostengono che ἦ debba avere lo spirito dolce, nel caso non faccia parte del canto: la parola è intesa, dunque, come interiezione. Altrimenti, si legge sempre nello scolio, lo spirito sarebbe aspro: in tal senso, ἦ sembra essere stato frainteso per ἦ̃, una forma dell’imperativo del verbo ἦμι. Tuttavia, una forma verbale non ha, nel testo della monodia, alcun senso.

la materiale assenza del citato testo eschileo all'interno della biblioteca di Alessandria, e le attribuzioni dei vari commentatori sono pure ipotesi.<sup>62</sup>

**1271 (c. 10).** Cfr. v. 1265.

**1272 (c. 11).** Cfr. v. 1268.

**1273-1274 (c. 12-13).** Citazione dalle *Sacerdotesse* (*TrGF* F 87; cfr. *Schol. vet.* 1273b e *Schol. Tr.* 1273b). Il frammento è edito da Radt su unico *colon* interpretato come *7da*. La ripresa delle citazioni dopo la seconda interruzione di Dioniso avviene in tono solenne con i dattili e con l'invito all'εὐφημία, al rispettoso silenzio sacrale<sup>63</sup> (v. 1273, c. 12). Benché nulla conosciamo dell'originale contesto tragico eschileo, il testo del frammento consente di inserire il passo tra le esortazioni al silenzio atte a «richiamare l'attenzione su quanto sta per accadere».<sup>64</sup> Nelle *Rane*, dopo la battuta comica del dio, probabilmente il richiamo a una presunta atmosfera di "gravità" avrà sortito un effetto esilarante, confermato poi dalla ricaduta nel *2an<sub>λ</sub>* (v. 1274, c. 13). Vi è una chiara alternanza tra dattili e anapesti dettata dall'uso della seconda epiploce. Tale "altalena" metrica da un lato segue il discorso semantico (c. 11 anapesti: commento di Dioniso; c. 12 dattili: citazione di Eschilo), dall'altro dirige la comicità o la seriosità dei frangenti lirici (c. 11 anapesti: battuta comica di Dioniso; c. 12 dattili: richiamo al silenzio; c. 13 anapesti: "efimnio ritmico" comico).

**1275 (c. 14).** Cfr. v. 1265.

**1276<sup>a</sup>-1276<sup>b</sup> (c. 15-16).** Citazione del v. 104 dell'*Agamennone*. Il verso, tratto dalla parodo della tragedia, nei codici di Aristofane è riportato con una colometria diversa rispetto a quella dei codici eschilei ma, come si è argomentato sopra, non si tratta di un errore di tradizione: Aristofane si serve anche in questo caso della seconda epiploce per riplasmare la citazione secondo i suoi scopi. Ai dattili è affidato l'*incipit* della citazione, in modo da richiamare il vero inizio eschileo, mentre al *2an<sub>λ</sub>* spetta il compito di far ridere grazie alla monotonia ritmica che puntella a intervalli regolari la monodia. Per un'analisi più completa di questo passo cfr. pp. 328-329.

**1277 (c. 17).** Cfr. v. 1265.

---

<sup>62</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 270.

<sup>63</sup> Sull'εὐφημία in commedia cfr. BRAVI 2015.

<sup>64</sup> GALVANI 2015b, p. 171. Galvani, in particolare, si sofferma su alcuni casi in cui è il Coro ad essere invitato al silenzio (pp. 171-175).

**Ra. 1284-1295**

**Seconda monodia di Euripide**

*Introduzione*

Al termine della prima monodia di Euripide, Dioniso lamenta di essere fisicamente provato dai “colpi” inferti alla lirica di Eschilo e implora di finirla lì. Euripide prega il dio di pazientare ancora un po’, perché vuole mostrargli meglio quanto Eschilo sia ripetitivo. Si accinge, così, a cantare la seconda monodia, introdotta in questi termini (vv. 1278-1282):

|          |  |      |
|----------|--|------|
| ΔΙ.      | ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, τὸ χρεῖμα τῶν κόπων ὅσον.<br>ἐγὼ μὲν οὖν εἰς τὸ βαλανεῖον βούλομαι<br>ὑπὸ τῶν κόπων γὰρ τὸ νεφρὸν βουβωνιῶ. | 1280 |
| ΕΥ.      | μή, πρὶν γ’ ἀκούσης χατέραν στάσιν μελῶν<br>ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένην.  |      |
| DIONISO  | O Zeus sovrano, quante percosse!<br>Voglio un bagno:<br>per tutte queste percosse ho gonfi i coglioni.                     | 1280 |
| EURIPIDE | No, prima ascolta un’altra sfilza di canti,<br>fatta secondo i <i>nomoi</i> citarodici!                                    |      |

Gli scolî tramandano due diverse interpretazioni dell’espressione στάσις μελῶν (v. 1281), con cui Euripide designa il suo secondo *a solo*. In particolare per il termine στάσις dal *corpus* degli *Scholìa vetera* emergono i seguenti significati:

1) “stasimo”: cfr. *Schol.* 1281a. χατέραν Μ στάσιν μελῶν VME: στάσιμον, μέλος ὃ ἄδουσιν ἰστάμενοι οἱ χορευταί. RVMEΘBarb(Ald)

2) “assemblaggio”: cfr. *Schol.* 1281b. στάσιν] σύνοδον, διήγησιν. RVME

Come si vede, il primo scolio interpreta στάσις come sinonimo di στάσιμον. Il secondo scolio, invece, più sinteticamente affianca al lemma la definizione di “unione, giustapposizione”, “esposizione, narrazione”. Le medesime accezioni si individuano anche nel testo degli scolî tricliniani:

**Schol. 1281c.** στάσιν ] τάξιν, σύστασιν FVenTr(Reg) | τάξιν VatLvMt(ChisNpVinΘ) | ἢ “στάσιν” τὴν τάξιν λέγει καὶ σύστασιν, Vat(Cant) ἢ μέλος στάσιμον ὃ (vel ὅπερ VatMtCant) ἄδουσιν ἰστάμενοι οἱ χοροί. Ps<sup>add</sup>VatMt(Cant, cf. ChisReg) (= vet. 1281a) | ῥυθμόν Cr



La monodia di Euripide, dunque, si presenterebbe come un altro (v. 1281  $\chi\acute{\alpha}\tau\epsilon\rho\alpha\nu$ ) “stasimo” o come un altro “insieme” di canti. La prima interpretazione non è però attendibile, per più motivi. Come ha argomentato Ettore Cingano, il termine tecnico  $\sigma\acute{\tau}\alpha\sigma\iota\mu\omicron\nu$ , relativo a una delle parti della tragedia, non è attestato prima di Aristotele (*Po.* 1452b 17, 23) e sembra poco prudente voler rintracciare in Aristofane, solo tramite uno scolio, le tracce di un lessico settoriale già ben consolidato.<sup>1</sup> Soprattutto sono almeno due citazioni della monodia a invalidare l’ipotesi dello stasimo: benché della maggior parte dei versi eschilei che compongono l’*a solo* non possediamo altri testimoni e non siamo in grado di collocarli precisamente nelle rispettive tragedie, i vv. 1284-1285 e 1289<sup>a</sup>-1289<sup>b</sup> delle *Rane* citano versi della parodo dell’*Agamennone*.<sup>2</sup>

Pare piuttosto chiaro che con l’espressione  $\sigma\acute{\tau}\alpha\sigma\iota\varsigma \mu\epsilon\lambda\omega\acute{\nu}$  Euripide voglia intendere semplicemente un’altra “sfilza, assemblaggio di canti”, come interpretato giustamente dallo *Schol. vet.* 1281b.<sup>3</sup> D’altronde, la somiglianza tra la prima e la seconda monodia è evidente: entrambi gli *a solo* si compongono di citazioni eschilee collocate una dopo l’altra, intervallate da un *refrain*.

Per quanto attiene ai rapporti tra la monodia e i *nomoi* citarodici, a cui si allude al v. 1282, a motivo della loro complessità essi verranno affrontati più avanti, in un paragrafo appositamente dedicato.

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|                   |                                       |
|-------------------|---------------------------------------|
| 1284              | ὄπως Ἀχαιῶν                           |
| 1285              | δίθρονον κράτος Ἑλλάδος ἦβας          |
| 1286              | <sup>3</sup> τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ |
| 1287 <sup>a</sup> | Σφίγγα δυσαμεριᾶν                     |
| 1287 <sup>b</sup> | πρύτανιν κύνα πέμπει                  |
| 1288              | <sup>6</sup> τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ |
| 1289 <sup>a</sup> | σύν δορὶ καὶ χερὶ πράκ-               |
| 1289 <sup>b</sup> | τορι θούριος ὄρνις                    |

<sup>1</sup> Cfr. CINGANO 1986, p. 140.

<sup>2</sup> Cfr. CINGANO 1986, pp. 141-142.

<sup>3</sup> Traendo spunto dal termine  $\sigma\acute{\nu}\nu\omicron\delta\omicron\varsigma$  con cui lo scolio glossa  $\sigma\acute{\tau}\alpha\sigma\iota\varsigma$ , Cingano raccoglie anche una serie di attestazioni utili in cui  $\sigma\acute{\nu}\nu\omicron\delta\omicron\varsigma$  è seguito da un genitivo di specificazione, come in Aristofane lo è  $\sigma\acute{\tau}\alpha\sigma\iota\varsigma$ . I raffronti che ne nascono sono utili a confermare l’interpretazione della stessa espressione messa in bocca ad Euripide. Cfr. CINGANO 1986, pp. 141-143.

- 1290 <sup>9</sup> τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ  
1291 κυρεῖν παρασχῶν  
1292 ἰταμαῖς κυσὶν ἀεροφοίτοις  
1293 <sup>12</sup> τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ  
1294 τὸ συγκλινές τ' ἐπ' Αἴαντι  
1295 τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ

[RVM4AUEP20P8Vs1LAld] **1284-1285** coniung. UP20P8 **1287<sup>a</sup>-1287<sup>b</sup>**  
coniung. AUVs1 **1289<sup>a</sup>-1289<sup>b</sup>** πράκτορι | VM4ELAlld coniung.  
RAUP20P8Vs1 **1289<sup>b</sup>** θούριος ὄρνις | VM4ELVs1Alld **1291-1292** coniung.  
AUVs1 **1292** ἰταμαῖς κυσὶν | ἀεροφοίταις | P8 **1293** om. U

**1284** p.n. Eὐ. om. R **1285** ἦβαν LAld **1286, 1288, 1290, 1293, 1285** τὸ  
φλαττο- vel sim. codd., φλαττο- Fritzsche, cfr. v. 1296 **1287<sup>a</sup>** δυσσαμεριῶν  
Dindorf : -ἴαν codd. **1291** κουρεῖν V **1292** ἀεροφοίταις AP8 -φύτοις V  
**1294** τ' om. LAld hunc v. in quibusdam exemplaribus defuisse testatur Timachidas  
ap. Σ

Come<sup>4</sup> degli Atridi

- 1285 il potere dal doppio trono della gioventù d'Ellade  
*dran dran dran dran dran dran dran dran*
- 1287<sup>a</sup> – Sfinge, di giorni infausti  
1287<sup>b</sup> padrona cagna – manda  
*dran dran dran dran dran dran dran dran*
- 1289<sup>a</sup> con asta e mano vendicatrice  
1289<sup>b</sup> l'ardente uccello,  
1290 *dran dran dran dran dran dran dran dran*
- pronto a muovere  
alle ardite cagne che vagano nel cielo  
*dran dran dran dran dran dran dran dran*
- e ciò che si piega ad Aiace  
1295 *dran dran dran dran dran dran dran dran*

---

<sup>4</sup> Si sceglie, in questa sede, di tradurre ὅπως con “come” avente valore dichiarativo, in quanto i vv. 1284-1285 della monodia riproducono i vv. 109<sup>a</sup>-109<sup>b</sup> dell'*Agamennone*, in cui l'espressione ὅπως Ἀχαιῶν / δίθρονον κράτος Ἑλλάδος ἦβας (κτλ.) dipende dalla principale del v. 104 κύριός εἰμι θροεῖν (κτλ.), citata, tra l'altro, al v. 1276<sup>a</sup> delle *Rane*.

Ra. 1284-1295

|                   |                        |                               |
|-------------------|------------------------|-------------------------------|
| 1284              | υ-υ---                 | ia <sup>penth</sup>           |
| 1285              | υυ-υυ-υυ---            | 2an <sub>^</sub>              |
| 1286              | <sup>3</sup> υ-υ-υ-υ-  | 2ia                           |
| 1287 <sup>a</sup> | -υυ-υυ-                | 3da <sub>^</sub> <sub>^</sub> |
| 1287 <sup>b</sup> | υυ-υυ---               | an <sup>penth</sup>           |
| 1288              | <sup>6</sup> υ-υ-υ-υ-  | 2ia                           |
| 1289 <sup>a</sup> | -υυ-υυ-                | 3da <sub>^</sub> <sub>^</sub> |
| 1289 <sup>b</sup> | υυ-υυ---               | an <sup>penth</sup>           |
| 1290              | <sup>9</sup> υ-υ-υ-υ-  | 2ia                           |
| 1291              | υ-υ---                 | ia <sup>penth</sup>           |
| 1292              | υυ-υυ-υυ---            | 2an <sub>^</sub>              |
| 1293              | <sup>12</sup> υ-υ-υ-υ- | 2ia                           |
| 1294              | υ-υ-υυ-υ               | 2ia <sub>^</sub>              |
| 1295              | υ-υ-υ-υ-               | 2ia                           |

*Colometria e scolî metrici*

La monodia presenta una struttura di tipo ABB'A'C, dove AA' = vv. 1284-1286 (c. 1-3), 1291-1293 (c. 10-12) ia<sup>penth</sup>, 2an<sub>^</sub>, 2ia; BB' = vv. 1287<sup>a</sup>-1288 (c. 4-6), 1289<sup>a</sup>-1290 (c. 7-9) 3da<sub>^</sub><sub>^</sub>, an<sup>penth</sup>, 2ia; C = vv. 1294-1295 (c. 13-14) 2ia<sub>^</sub>, 2ia. Siffatta composizione è analizzabile come una struttura palinodica di strofette tristiche (ABB'A') a cui segue immediatamente una strofetta distica epodica (C).<sup>5</sup> Se ci si attiene alla classificazione efestionea delle strutture κατὰ σχέσιν, la forma complessiva di questo canto potrebbe essere ricondotta alla categoria delle μικτὰ κατὰ σχέσιν.<sup>6</sup>

I codici esaminati tramandano la monodia in maniera piuttosto concorde, fatta eccezione per alcuni accorpamenti. Di questi, quelli di A e U non sono meritevoli di attenzione quanto quelli dei tricliniani P20 e P8, i cui scolî metrici testimoniano una precisa volontà di sistemazione metrica dei versi.

Come già detto per la prima monodia, non possediamo commenti metrici antichi, ma la lettura degli scolî metrici tardi e tricliniani può essere utile per comprendere come venisse interpretata la struttura del canto, la cui colometria, invece, resta per lo più invariata tra tradizione dei *codices veteres* e *recentiores*.

<sup>5</sup> Per la suddivisione delle strutture κατὰ σχέσιν cfr. Heph. pp. 66-67 Consbruch.

<sup>6</sup> Cfr. Heph. p. 68, 14-16 Consbruch μικτὸν δὲ ἔστι κατὰ σχέσιν ποίημα, ἐν ᾧ ἔστι μέρη τινά, ἅπερ ἔφαμεν εἶναι τοῦ κατὰ σχέσιν εἶδη, οἷον λόγου χάριν τό τε ἐπωδικόν καὶ τὸ μεσσοδικόν.

**I. (Vs1) Schol. 1264sqq.** τὰ μέλη τοῦ Εὐριπίδου ἅπαντα ἀναπαιστικά ὅσα λέγει. Rs

Per quanto riguarda questo scolio (dal codice Vs1 siglato come Rs in Chantry), vale quanto già detto per la prima monodia di Euripide, a cui rimando.<sup>7</sup>

**II. (P20) Schol. 1284-1295a.** ὅπως Ἀχαιῶν : καὶ ταῦτα κῶλά ἐστιν ἀναπαιστικά ἰ', ὧν τὸ α' (1284-5) αἰολικός τρίμετρος καταληκτικός. τὸ β' (1286) ἰαμβικὸν τρίμετρον ἀκατάληκτον, καὶ τὰ τούτω ὅμοια (1288, 1290, 1293, 1295). τὰ δὲ ἐξῆς (1287, 1289, 1291-2, 1294) ἀναπαιστικά πενθημιμερῆ καὶ ἐφθημιμερῆ. ὧν τελευταῖος: “τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ” (1295). Ps, qui de v. 1288 addit “οὐκ ἦν τοῦτο ἐν τῷ παλαιῷ” et de v. 1293, “οὐδὲ τοῦτο ἦν”.

Lo scolio metrico di P20 (Ps in Chantry) avverte che “anche questi” (καὶ ταῦτα) *cola* sono anapestici, vale a dire che lo sono “come quelli della precedente monodia di Euripide”. In particolare ne vengono individuati 10, di cui il primo è un trimetro “eolico”: P20, infatti, nel suo testo mostra congiunti i c. 1-2, con il risultato della misura di un trimetro il cui primo piede è giambico invece che anapestico (v. 1284 ὅπως Ἀχαιῶν υ-υυ-).<sup>8</sup> Vi è accordo quasi totale tra lo scolio metrico di P20 e l’effettiva colometria del codice.

| versi  | <i>cola</i> | interpretazione   |
|--|-------------|---|
| 1284-1285  | 1-2         | 3an, “eolico”   |
| 1286   | 3           | 3ia (?) (il testo di P20 riporta τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ, dunque un 2ia)   |
| = 1288   | 6           | = 1286  |
| 1289 <sup>a</sup> -1289 <sup>b</sup>                               | 7-8         | questi due versi sono tacitamente inclusi dallo scolio tra i <i>cola</i> anapestici pentemimere ed eptemimere, ma sono congiunti – e dunque di maggiore misura – su P20 (come già su R, con cui condivide P20 l’assetto colometrico di tutta la monodia, eccetto che per i vv. 1284-1285) senza uso di <i>dicolon</i> (come invece accade, ad es., per i vv. 1291-1292) |
| = 1290   | 9           | = 1286  |
| = 1293   | 12          | = 1286  |
| = 1295   | 14          | = 1286  |
| i restanti versi: <i>cola</i> anapestici pentemimere ed eptemimere |             |   |

**III. (P8) Schol. 1285.** ἀναπαιστικὸν τρίμετρον καταληκτικόν, 1286 ἰαμβικὸν δίμετρον, 1287 δακτυλικὸν μονόμετρον ὑπερκατάληκτον + ἀναπαιστικὸν μονόμετρον

<sup>7</sup> Cfr. pp. 319-321.

<sup>8</sup> Cfr. *Schol. Tr.* 1264-1277a e *Schol. Tr.* 1264-1277b contenente la definizione di misura anapestica “eolica”.

ὑπερκατάληκτον, 1289 δακτυλικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον, 1291 ἰαμβικὸν μονόμετρον καταληκτικόν, 1292 ἀναπαιστικὸν μονόμετρον + σπονδεῖον μονόμετρον, 1294 (“τὸ συγκλινὲς τ’ ἐπ’ Αἴαντι”) ἰαμβικὸν δίμετρον. Reg

Questo scolio offre un’interpretazione della monodia quasi del tutto in linea con la colometria del suo codice, che qui sigliamo come P8 secondo Eberline. La colometria di P8 è affine a quella di P20, sebbene i relativi scolî usino termini diversi per l’interpretazione metrica.

| versi               | cola | interpretazione <sup>9</sup>  |
|---------------------|------|---|
| 1284-1285           | 1-2  | 3an <sub>λ</sub>  |
| 1286                | 3    | 2ia   |
| 1287 <sup>a-b</sup> | 4-5  | 2da hypercat + an hypercat  |
| 1288                | 6    | (= 1286: 2ia)   |
| 1289 <sup>a-b</sup> | 7-8  | 5da <sub>λ</sub>  |
| 1290                | 9    | (= 1286: 2ia)   |
| 1291                | 10   | ia <sub>λ</sub> (?) il testo di P8 ha però la misura di <i>ia<sup>penth</sup></i> |
| 1292                | 11   | an + 2sp <sup>10</sup>  |
| 1293                | 12   | (= 1286: 2ia)   |
| 1294                | 13   | 2ia   |
| 1295                | 14   | (= 1286: 2ia)   |

**IV. (L) Schol. 1284-1295b.** ὅπως Ἀχαιῶν : ᾠδὴ καὶ μέλος μονοστροφικόν, ἐχόμενον τῆς ἄνω ᾠδῆς, κώλων ἀναπαιστικῶν ἰδ´. ὣν τὸ α´ (1284 “ὅπως Ἀχαιῶν”) ἀναπαιστική βᾶσις διὰ τὸ ἡμιτελὲς εἶναι· τὸ γὰρ τέλειον τοιοῦτόν ἐστι· “σύμφυτος αἰὼν ὅπως Ἀχαιῶν”, καὶ τοῦτο γὰρ ἐξ “Ἀγαμέμνωνος”, ὅπερ ἀναπαιστικόν ἐστι δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ β´ (1285 “δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβαν”) δίμετρον καταληκτικὸν ἦτοι ἐφθημιμερές, ὃ καλεῖται παροιμιακόν. τὸ γ´ (1286) δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ δ´ (init. 1287 “Σφίγγα δυσαμερία”) δακτυλικὸν πενθημιμερές. τὸ ε´ (finis 1287 “πρύτανιν κύνα πέμπει”) ἀναπαιστικὸν ὅμοιον. τὸ ζ´ (1288) ὅμοιον τῷ γ´. τὸ ζ´ (init. 1289 “ξὺν δορι καὶ χερὶ πράκτορι”) δακτυλικὸν τρίμετρον. τὸ η´ (finis 1289 “θούριος ὄρνις”) ὅμοιον δίμετρον. [tum infra ad 1284 vide] τὸ θ´ (1290) ὅμοιον τῷ γ´ (1286). τὸ ἰ´ (1291 “κυρεῖν παρασχῶν” <ἰαμβικὸν LvMt> πενθημιμερές. τὸ ἰα´ (1292 “ἰταμαῖς κυσὶν ἀεροφοίτοις”) ἐφθημιμερές. τὸ ιβ´ (1293) ὅμοιον τῷ γ´ (1286). τὸ ιγ´ (1294 “τὸ συγκλινὲς ἐπ’ Αἴαντι”) ἰαμβικὸν ἐφθημιμερές, τοῦ β´ ποδὸς χορείου. τὸ ιδ´ (1294) ὅμοιον τῷ γ´ (1286). ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος. VatLvMt | ᾠδὴ κώλων ἰδ´ trLvMtCant | (ab Vat diversa nonnulla in Ald : α´ (et ι´) ἰαμβικὸν ἐφθημιμερές. β´ (et ια´) ἀναπαιστικὸν ἐφθημιμερές. δ´ (=Vat). ε´ φερεκράτειον. ζ´ et η´ (cf. Vat).

<sup>9</sup> Nello scolio di P8 si nota un uso del termine tecnico μέτρον per le dipodie, siano esse anapestiche, dattiliche o spondaiche (alla fine del v. 1292, la forma ∪∪-- è intesa come monometro spondaico, considerando “spondeo” anche il pirrichio, in quanto formato da due elementi uguali).

<sup>10</sup> Il v. 1292 è interpretato dallo scolio come associazione di un monometro anapestico e di un monometro spondaico, ma trascritto sul codice in maniera diversa. Il copista, infatti, va a capo dopo κυσὶν e sembra affidare a ἀεροφοίταις l’autonomia di un *colon* a sé, distinto comunque da quello successivo (il *refrain* onomatopeico del v. 1293).

ιβ' (lege ιγ'?) ἀντισπαστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον ἐπιμεμιγμένον διτροχαίω. . . .  
τὸ δ' ἐφύμνιον (γ', ζ', θ', ιβ', ιδ') δίμετρον ἰαμβικὸν ἀκατάληκτον.)

Lo scolio descrive la seconda monodia di Euripide come una composizione monostrofica. Vengono individuati e descritti i 14 *cola* riportati dallo stesso codice L: vi è, dunque, esatta coincidenza tra scolio e colometria del manoscritto. Triclinio conserva intatta la colometria antica, intervenendo però sul testo del v. 1294, in cui elimina la particella τ(ε): l'interpretazione del *colon* resta quella di un  $2ia_{\wedge}$ , ma con tribraco in seconda sede (ἰαμβικὸν ἐφθημιμερές, τοῦ β' ποδὸς χορείου: Triclinio parla di χορεῖος, adottando un termine usato da Efestione come sinonimo di τρίβραχος<sup>11</sup>).

| versi             | <i>cola</i> | interpretazione                    |
|-------------------|-------------|------------------------------------|
| 1284              | 1           | an                                 |
| 1285              | 2           | an <sup>epht</sup> (2an $\wedge$ ) |
| 1286              | 3           | 2(an)                              |
| 1287 <sup>a</sup> | 4           | da <sup>penth</sup>                |
| 1287 <sup>b</sup> | 5           | an <sup>penth</sup>                |
| 1288              | 6           | (= 1286: 2an)                      |
| 1289 <sup>a</sup> | 7-8         | 3da                                |
| 1289 <sup>b</sup> | 8           | 2da                                |
| 1290              | 9           | (= 1286: 2an)                      |
| 1291              | 10          | ia <sup>penth</sup>                |
| 1292              | 11          | an <sup>epth</sup>                 |
| 1293              | 12          | (= 1286: 2an)                      |
| 1294              | 13          | ia <sup>epth</sup>                 |
| 1295              | 14          | (= 1286: 2an)                      |

*Intervento sulla colometria trādita.*

*Ancora un riadattamento musicale dell'Agamennone*

I vv. 1289<sup>a</sup>-1289<sup>b</sup> (c. 7-8) delle *Rane* sono riportati dai manoscritti VM4EL (e dall'Aldina) nel modo seguente:

|                   |                            |              |
|-------------------|----------------------------|--------------|
| 1289 <sup>a</sup> | σύν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι |              |
| 1289 <sup>b</sup> | θούριος ὄρνις              |              |
| 1289 <sup>a</sup> | —υ—υ—υ—υ                   | 3da          |
| 1289 <sup>b</sup> | —υ—                        | 2da $\wedge$ |

Su RAUP20P8 i due *cola* sono invece accorpati:<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cfr. Heph. p. 11, 4 Consbruch.

<sup>12</sup> AU, come si è visto più volte sono avvezzi a congiungere due *cola* in uno (per ragioni di risparmio di spazio o a causa della caduta di segni colometrici distintivi) e a loro non va attribuita particolare importanza.

1289<sup>a-b</sup> σύν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις

1289<sup>a-b</sup> ———— 5da<sub>Λ</sub>

Solo in questo punto della monodia sembra il caso di operare, sulla tradizione manoscritta, un intervento colometrico, giustificato dalla struttura stessa del canto. I vv. 1289<sup>a</sup>-1289<sup>b</sup> vanno infatti analizzati in relazione al resto del canto, trasmesso in maniera chiara e compatta dalla maggior parte dei testimoni (e dei più importanti).

Eccettuati proprio questi due versi, tutte le citazioni eschilee della monodia sono distribuite su due *cola*, il secondo dei quali sempre anapestico, come già nella prima monodia, a sottolineare la monotonia musicale di Eschilo. Il *colon* anapestico sembra non potersi evitare, e la disposizione del testo dei vv. 1289<sup>a</sup>-1289<sup>b</sup> in VM4ELAl<sup>d</sup> potrebbe essere il risultato di un semplice errore di trascrizione, cioè la mancata osservanza della tmesi in πράκτορι, con la conseguente perdita della sinafia tra i c. 7-8.<sup>13</sup> La colometria va dunque corretta come segue:

σύν δορὶ καὶ χερὶ πράκ-  
τορι θούριος ὄρνις

——— 3da<sub>ΛΛ</sub>  
——— an<sup>penth</sup>

In tal modo si ottiene una strofetta (B') che risponde metricamente a quella che la precede (B), in cui il primo *colon* è un 3da<sub>ΛΛ</sub> e il secondo un an<sup>penth</sup>, che grazie alla seconda epiploce rovescia l'andamento dattilico marcando, nelle intenzioni di Euripide, la monotonia eschilea.

Oltre alla perdita della sinafia, in alcuni esemplari è intervenuto anche l'accorpamento dei due *cola*, come in RP20P8. Già in R, codice che di norma non risparmia spazio nella disposizione dei *cola* ma trascrive anche quelli più brevi su un rigo a sé, la sequenza ottenuta risulta singolarmente lunga rispetto a tutti gli altri *cola* della monodia, e interferisce con la struttura – piuttosto evidente – della composizione stessa. Si può pensare, dunque, che l'accorpamento dei due versi in un unico *colon* sia effettivamente un errore, forse presente già in una fase più antica. Anche P20P8 riportano il testo dei vv. 1289<sup>a</sup>-1289<sup>b</sup> su un unico *colon*, ma lo scolio dello stesso P20 include tacitamente i due versi tra i *cola* efemimere e pentemimere: due *cola* pentemimere sono ottenibili se si opera una divisione del tipo σύν δορὶ ... πράκ- / τορι ... ὄρνις, cioè correggendo la colometria come si è detto.

<sup>13</sup> Per questa tipologia di errore cfr. PACE 2001, p. 8.





modo” (cfr. *Schol. vet.* 1262a; cfr. pp. 325-329). White – a cui, per quanto seguisse la colometria moderna imposta al testo di Aristofane, va il merito di aver sottolineato la “cadenza fatale” del *2an*, nelle due monodie di Euripide – riconosce che l’intento del più giovane tragediografo è quello di mostrare come i canti di Eschilo, «whether aulodic or citharodic, have the same monotonous cadence». <sup>15</sup>

*La colometria moderna*

Come già per la prima monodia, gli editori moderni sono inclini a ricolomettrizzare anche il secondo *a solo* di Euripide evidenziandone una conformazione prevalentemente dattilica. Le citazioni eschilee, distribuite su due *cola* nei codici aristofanei, vengono poste su un unico *colon* dattilico che, in due casi, presenterebbe un *incipit* giambico. <sup>16</sup> Di seguito riporto testo e colometria (e relativa interpretazione) proposti da L.P.E. Parker: <sup>17</sup>

|                     |   |             |
|---------------------|---|-------------|
| 1284                | ὅπως Ἀχαι-                                |             |
| 1285                | ῶν δίθρονον κράτος Ἑλλάδος ἦβας,          |             |
| 1286                | τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ                 |             |
| 1287 <sup>a-b</sup> | Σφίγγα δυσαμεριᾶν πρύτανιν κύνα πέμπει,   |             |
| 1288                | τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ                 |             |
| 1289 <sup>a-b</sup> | σύν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις, |             |
| 1290                | τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ                 |             |
| 1291                | κυρεῖν παρα-                              |             |
| 1292                | σχῶν ἰταμαῖς κυσὶν ἀεροφοίοις,            |             |
| 1293                | τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ                 |             |
| 1294                | †τὸ συγκλινές τ’ ἐπ’ Αἴαντι,†             |             |
| 1295                | τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ                 |             |
| 1284                | υ-υ-                                      | ia          |
| 1285                | -υ-υ-υ-υ-υ-                               | + da tetram |
| 1286                | υ-υ-υ-υ-                                  | ia dim      |
| 1287 <sup>a-b</sup> | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-                             | da pent     |
| 1288                | υ-υ-υ-υ-                                  | ia dim      |
| 1289 <sup>a-b</sup> | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-                             | da pent     |
| 1290                | υ-υ-υ-υ-                                  | ia dim      |
| 1291                | υ-υ-                                      | ia          |
| 1292                | -υ-υ-υ-υ-υ-                               | + da tetram |

<sup>15</sup> WHITE 1912, p. 147.

<sup>16</sup> Un tale intervento è stato operato anche per la prima monodia: cfr. pp. 329-331.

<sup>17</sup> Cfr. PARKER 1997, pp. 500-501. In WILSON 2007b, p. 193 si legge il testo di Aristofane nella stessa disposizione della Parker, con la differenza che il ritornello onomatopeico è φλαττοθραττοφλαττοθρατ secondo la congettura di Fritzsche.

|      |           |                      |
|------|-----------|----------------------|
| 1293 | υ-υ-υ-υ-  | ia dim               |
| 1294 | υ-υ-υ-υ-υ | ia dim <sup>18</sup> |
| 1295 | υ-υ-υ-υ-  | ia dim               |

La stessa colometria è proposta da Zimmermann, con la sola distinzione del disporre su un unico *colon* quelli che sono invece in sinafia per la Parker. Si intende, infatti, che «die beiden parodischen Lieder sind in der für Aischylos typischen Kombination von “Daktyloiamben” (1264.1269/70.1285.1291/2) mit daktylischen Kola verschiedener Länge verfaßt (vgl. Ag. 104-121=122-139)». <sup>19</sup> Sono eliminate, in tal modo, di nuovo le “cadenze” anapestiche, fondamentali invece per comprendere il senso di monotonia imposto da Euripide al canto parodico.

Stessa colometria di Zimmermann anche per Dover, per cui l’unica differenza risiede nel mettere a testo, come *refrain* onomatopeico, φλαττοθραττοφλαττοθρατ (emendazione di Fritzsche) invece del tràdito τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ, ottenendo dunque un *2tr<sub>λ</sub>* o *lecizio*. <sup>20</sup>

Pur disponendo il testo nello stesso modo, Prato proponeva un’interpretazione di questo tipo: <sup>21</sup>

|                     |                      |          |
|---------------------|----------------------|----------|
| 1284/5              | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | ia alcm  |
| 1286                | υ-υ-υ-υ-             | 2ia      |
| 1287 <sup>a-b</sup> | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | hem reiz |
| 1288                | υ-υ-υ-υ-             | 2ia      |
| 1289 <sup>a-b</sup> | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | hem reiz |
| 1290                | υ-υ-υ-υ-             | 2ia      |
| 1291/2              | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | ia alcm  |
| 1293                | υ-υ-υ-υ-             | 2ia      |
| 1294                | υ-υ-υ-υ-υ            | ehn      |
| 1295                | υ-υ-υ-υ-             | 2ia      |

Anche per la seconda monodia, dunque, è evidente come gli editori moderni intendano conferire al brano una struttura in cui prevalga un andamento dattilico, con alcuni inizi giambici, accorpendo le citazioni eschilee su un

<sup>18</sup> Il v. 1294 (c. 13) è interpretabile come *2ia* (come fanno Zimmermann, Dover) o come *2ia<sub>λ</sub>*, a seconda che si ammetta o meno la *correptio* in Αἴαντι. La Parker inserisce il verso tra *cruces* e non lo interpreta metricamente.

<sup>19</sup> ZIMMERMANN 1985b, p. 31.

<sup>20</sup> Cfr. DOVER 1993, p. 348. Anche Sommerstein e Mastromarco – Totaro, nelle loro edizioni, propongono la stessa colometria di Dover (senza interpretazione metrica), mettendo a testo φλαττοθραττοφλαττοθρατ (cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 136; MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 680). Stessa colometria di Dover e Zimmermann, ma con l’onomatopea come nei codici, ha COULON 1973, pp. 145-146.

<sup>21</sup> Cfr. PRATO 1962, p. 319. Si rifà alla colometria di Prato – e alla sua analisi – Dario Del Corno nella sua edizione delle *Rane* (cfr. DEL CORNO 2011, p. 255).

unico *colon* ed eliminando la ricorrenza degli anapesti; nessuno studioso, inoltre, sembra mettere in luce la particolare struttura strofica ABB'A'C di questa monodia.

Perdere di vista la forma che questo *a solo* ha nei manoscritti vuol dire, di fatto, precludersi la possibilità di comprendere in che modo – oltre che per l'onomatopea della cetra – questo “assemblaggio di canti” abbia a che fare con il *nomos* citarodico, come si vedrà, nonché in che modo funzionasse il procedimento comico dal punto di vista musicale. Inoltre, ci si trova nell'impossibilità di capire quali siano i tratti simili e dissimili tra i due *a solo* di Euripide, e il rapporto che vi intercorre dal punto di vista musicale. Come già per la prima monodia, infatti, l'Euripide di Aristofane si serve dei versi eschilei in una maniera ben precisa, anche modificandoli, per evidenziare la monotonia del rivale a livello ritmico-musicale, fingendo attacchi sempre nuovi ma ricadendo inesorabilmente nel medesimo ritmo-metro; non solo, ma in tal modo i due canti, pur diversi per accompagnamento strumentale (αὐλός – λύρα) e per conformazione (ἀπολελυμένον – κατὰ σχέσιν), risultano inevitabilmente affini: pertanto – alle orecchie del pubblico a cui Euripide si rivolge – l'arte compositiva di Eschilo risultava del tutto priva di originalità. Ciononostante, proprio le differenze formali e metriche tra i due brani devono aver avuto un significato.

L'“appiattimento” a cui è stata sottoposta la monodia aristofanea ha coinvolto anche il testo eschileo della parodo dell'*Agamennone*, per la quale i moderni hanno restituito lunghe serie olodattiliche, arrivando persino alla misura di ottametri, del tutto assenti nei codici.<sup>22</sup> Il legame tra la parodia aristofanea, Eschilo e il *nomos* citarodico è stato in genere rintracciato, inoltre, nelle serie dattiliche con inizi giambici o spondaici che avrebbero caratterizzato la parodo dell'*Agamennone*,<sup>23</sup> citata nella monodia in esame, nonché il testo dello stesso Aristofane: come si vedrà, però, questi lunghi *cola* dattilici non esistono né in Eschilo né in Aristofane, e il legame tra Eschilo, l'*a solo* parodico e il *nomos* è semmai più evidente proprio conservando la colometria dei codici.

### *La monodia di Euripide e il nomos citarodico*

Al v. 1282 Euripide specifica che l'assemblaggio di canti eschilei è “fatto secondo i *nomoi* citarodici” (ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένην). Si tratta di una presentazione-chiave: lo stile dell'*a solo*, alle orecchie del

---

<sup>22</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2001; GENTILI 2004.

<sup>23</sup> Cfr. ad es. FLEMING 1977, p. 228.

pubblico, doveva rispondere con un buon grado di fedeltà a quello dei *nomoi citarodici*, in una sorta di trasposizione di un genere “altro” all’interno della commedia. Ci si trova di fronte a un gioco musicale a “matrioska”: come canto comico viene presentato uno *specimen* di *nomos* citarodico, composto, però, di citazioni tragiche.<sup>24</sup> Ecco perché, evidentemente, si rende necessaria la precisazione introduttiva di Euripide, perché il pubblico non si trovi disorientato ma possa semplicemente godere della parodia musicale che si appresta ad ascoltare.

Volendo dare un nome al fenomeno che ci troviamo ad analizzare, potremmo dire che il caso di questa monodia è, insieme, un “genere intercalare” e una parodia. Il genere intercalare è quello del *nomos* citarodico, la cui struttura, non possedendo testimonianze esaustive dalle fonti antiche, dobbiamo credere riprodotta in maniera abbastanza fedele, stando alle parole di Euripide.<sup>25</sup> La parodia investe non tanto il *nomos* citarodico quanto le tragedie di Eschilo, assemblate variamente e nello stile di un altro genere musicale.

Purtroppo la nostra comprensione del canto viene limitata da due importanti fattori: 1) la mancanza della musica; 2) la scarsa conoscenza del *nomos* citarodico. Non è del tutto chiaro, inoltre, il rapporto tra Eschilo e i *nomoi*, e così anche quello tra la parodia di Aristofane, Eschilo e i *nomoi*. L’espressione del v. 1282 è stata messa in relazione con la monodia in vari modi, tuttavia mai in maniera esaustiva.

Di norma la gran parte degli studiosi sembra essersi limitata a riconoscere, come nesso con il *nomos* citarodico, solo il ritornello onomatopeico τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ: l’imitazione del suono della κιθάρα rimanderebbe allo strumento musicale che accompagnava appunto il *nomos*.<sup>26</sup> Tuttavia non ci si può fermare a questo dato. L’imitazione della cetra non è sufficiente per riconoscere, in questa monodia, un *nomos*: anche al v. 290 del *Pluto*, ad es., compare un’onomatopea simile (θρεττανελο θρεττανελο), nel

---

<sup>24</sup> Cfr. anche *Schol. vet.* 1282b. ἐκ ... νόμων εἰργασμένην] ἀντὶ τοῦ “ξένην τραγωδίᾳ”. RVE.

<sup>25</sup> Cfr. LOMIENTO 2007a, p. 304 che specifica che, come per la parodia, anche per i “generi intercalari” «s’intende che non possiamo aspettarci una trascrizione, per così dire, al grado zero».

<sup>26</sup> Cfr. COULON 1973, p. 145 n. 3; DEL CORNO 2011, p. 233; ZIMMERMANN 1985b, p. 30; RAU 1967, p. 126; BORTHWICK 1994, p. 21; BÉLIS 1991, p. 39; WEST 1992, p. 352. Alle parole di West si rifà anche HORDERN 2002, p. 27, in cui si legge: «Aristophanes’ Euripides alleges (Ra. 1281-2) that Aeschylus has borrowed his tragic lyrics from the citharodic nome. This might be expected to give us some idea of what these early poems looked like, but the ensuing parody (1284-95) points merely to the use of a lyre as accompaniment. The similarity may reside simply in Aeschylus’ use of “dactylic rhythms of an epic cast”, and Aristophanes may not have had any close musical resemblance in mind». Proprio questo assunto si cercherà di smentire con il lavoro di queste pagine.

contesto, però, di una parodia del ditirambo *Ciclope* di Filosseno;<sup>27</sup> in Archil. fr. 207 Tarditi l'onomatopea τήνελλα è stata interpretata, già dagli antichi, come imitazione del suono della cetra.<sup>28</sup> Per quanto, dunque, il τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ delle *Rane* sia usato indubbiamente come rimando alla citarodia, esso non è un elemento dirimente per riconoscere nella monodia un *nomos*. Allo stesso modo, anche l'esecuzione monodica del brano, per quanto sicuramente affine a quella del *nomos*,<sup>29</sup> in questo punto della commedia è una modalità espressiva "obbligata", poiché è il solo Euripide a confrontarsi liricamente con il rivale.

Pur dovendo ammettere l'impossibilità di giungere a una soluzione, si può – anzi è doveroso – provare a problematizzare la questione, vagliando le notizie sul *nomos* e indagando più criticamente la relazione di questo con la monodia. Si parta, innanzi tutto, dagli scolî antichi alle *Rane*, in cui si legge:

vet **Schol. 1282a.** ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν νόμων VE: Τιμαχίδας γράφει, ὡς τῷ ὀρθίῳ νόμῳ κεχρημένῳ τοῦ Αἰσχύλου καὶ ἀνατεταμένῳς. VEΘBarb(Ald)

Stando alla testimonianza di Timachida, Eschilo si sarebbe servito del *nomos Orthios*, cioè di uno dei *nomoi* stabiliti, secondo la tradizione, da Terpandro, e forse quello considerato il *nomos* terpandro per eccellenza.<sup>30</sup>

Non siamo in grado di comprendere appieno l'informazione fornita dallo scolio, né di verificarla. La notizia potrebbe far riferimento al passo dell'*Agamennone* in cui il Coro chiede a Cassandra πόθεν ἐπισσύτους θεοφόρους τ' ἔχεις / ματαίους δύας, / τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτω κλαγγᾶ / μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις; (Ag. 1150-1153) "chi ti fa modulare queste cose terribili in funeste grida e in *nomoi Orthioi*?" (trad. di A. Gostoli). Cassandra, all'interno del comico con il Coro, si abbandona a un lamento, ma è probabile che il suo canto sia assimilato al *nomos Orthios* in virtù solo del tono acuto con cui probabilmente veniva eseguito: in poche parole, l'attore

<sup>27</sup> Cfr. BRAVI 2017b, pp. 186-189.

<sup>28</sup> Cfr. *Schol. vet.* Pi. O. 9. 1c, vol. I p. 266 Drachmann: Ἀρχίλοχος τῷ Ἡρακλεῖ ὕμνον ... ἀπορήσας κιθαρωδοῦ διὰ τινος λέξεως τὸ μέλος ἐμμήσατο. Cfr. ROCCONI 2003, pp. 81, 91.

<sup>29</sup> Cfr. Arist. *Pr.* XIX 15.

<sup>30</sup> Cfr. WILAMOWITZ 1903, p. 90 n. 1; cfr. Anche GOSTOLI 1990, pp. XVII-XIX. In Poll. IV 71, nello *Schol. vet.* 16a agli *Acarnesi* di Aristofane e in Plu. *Mor.* 1134a 28-31, il *nomos Orthios* viene menzionato come *nomos* auletico; d'altra parte, in Plu. *Mor.* 1133f 12-16 viene riconosciuto al *nomos Harmatios*, di cui si servì Stesicoro, la derivazione dal *nomos Orthios*, e di Stesicoro non ci giunge alcuna testimonianza su una sua attività aulodica, quanto citarodica; lo stesso *Schol. vet.* 1282a alle *Rane* sopra citato fa riferimento al *nomos Orthios* in relazione alla citarodia. Inoltre, lo stesso Polluce inserisce l'*Orthios* tra i *nomoi* usati da Terpandro (Poll. IV 65 = Terp. test. 38 Gostoli). In generale si trattava, evidentemente, di un *nomos* utilizzabile sia nell'aulodia che nella citarodia, ferma restando l'intonazione acuta che lo caratterizzava; cfr. anche BALLERIO 2000, pp. 34-35 n. 55. Una breve discussione sulla problematica scaturita da queste fonti è anche in GOSTOLI 1990, p. XXI n. 77.

che impersonava Cassandra avrebbe cantato nel registro acuto del *nomos Orthios* (cfr. *infra*) – e all’intonazione acuta erano spesso associati grida di lamento o dolore<sup>31</sup> – ma non nella “forma” di questo genere lirico.<sup>32</sup> In alternativa, il riferimento potrebbe essere anche al *refrain* lamentevole αἴλιον αἴλιον presente nella parodo dello stesso *Agamennone*.<sup>33</sup> D’altra parte, nelle tragedie eschilee i riferimenti ai *nomoi* sono piuttosto ricorrenti: *Supp.* 69 (Ionico), 115 (Ialemo); *Ch.* 424 (Ialemo); *Th.* 954 (Acuto); *Ag.* 1153 (*Orthios*).<sup>34</sup> Non si può inoltre escludere che, in generale, Eschilo si sia servito dello “stile” del *nomos* citarodico (l’*Orthios* o altri ancora), in modi più o meno aderenti a tale genere.<sup>35</sup>

Al di là di questa incertezza, lo scolio resta importante perché mette in relazione la monodia delle *Rane* con un preciso tipo di *nomos*, quello *Orthios*, legato alla figura di Terpandro. È naturale, infatti, che Euripide faccia riferimento a uno stile “arcaico” di *nomos*, e non a quello della “nuova musica” di Timoteo. Per comprendere quali eventuali tratti stilistici la monodia delle *Rane* abbia in comune con il *nomos* citarodico antico, e quello terpandreo e *Orthios* in particolare, occorre considerare le informazioni fornite dalle fonti.

### I. Registro acuto

Tra i vari *nomoi*, definibili come «motivi fissi tra i quali, di volta in volta, il singolo citarodo sceglieva quello adatto all’occasione, [...] incanalando in esso le parole del canto»,<sup>36</sup> quelli citarodici *Orthios* e *Oxys* si distinguevano per il tono acuto con cui dovevano eseguirsi, dovuto alle scale che li caratterizzavano.<sup>37</sup> Tuttavia, trattandosi di un dato puramente musicale, ci troviamo nell’impossibilità di sapere se la seconda monodia di Euripide fosse effettivamente intonata nella tonalità tipica dell’*Orthios*.

<sup>31</sup> Cfr. ad es. gli esempi riportati in DANIELEWICZ 1990, p. 140; ROCCONI 2003, p. 56.

<sup>32</sup> Cfr. GOSTOLI 1990, pp. XXVII-XXVIII, per un’esaustiva argomentazione.

<sup>33</sup> Cfr. GOSTOLI 1990, p. XXVIII n. 103.

<sup>34</sup> Cfr. COMOTTI 1991, p. 35.

<sup>35</sup> È opinione comune che la parodo dell’*Agamennone* presenti dei tratti simili al *nomos* citarodico, ma ciò pare derivare dalla lettura dello stesso Aristofane: poiché la monodia in esame è composta in buona parte di citazioni dalla parodo dell’*Agamennone*, e la stessa monodia è presentata secondo le fattezze del *nomos* citarodico, di conseguenza anche la stessa parodo tragica è stata interpretata in tal modo. In comune con il *nomos* vengono sottolineati i *cola* composti dall’unione giambi e dattili, ma di fatto questi sono assenti nella colometria della parodo dell’*Agamennone* (cfr. FRAENKEL 1962a, p. 96; 1962b, p. 57; GENTILI 2004; GENTILI – LOMIENTO 2001). Un’indagine sul (problematico) rapporto tra l’*Oresteia* di Eschilo e i *nomoi* è in FLEMING 1977.

<sup>36</sup> GOSTOLI 1990, p. XVII.

<sup>37</sup> Cfr. *Schol. (vet.) Ar. Ach.* 16a; *Arist. Pr.* XIX 37 οἱ νόμοι Ὀρθιοὶ καὶ οἱ Ὀξεῖς χαλεποὶ ᾄσαι διὰ τὸ ἀνατεταμένοι εἶναι “i *nomoi Orthioi* e quelli *Acuti* sono difficili da cantare per la tensione che comportano” (trad. di A. Gostoli).

II. *Metrica*

È possibile rintracciare, nella monodia aristofanea in esame, strutture tipiche del *nomos Orthios*? A un'analisi delle fonti, la risposta sembra essere affermativa. La monodia presenta *cola* di soli tre tipi: giambici (c. 1, 10, 13, oltre ai ritornelli onomatopeici dei c. 3, 6, 9, 12, 14), anapestici (c. 2, 5, 8, 11), dattilici (c. 4, 7). Questi stessi metri sono quelli attestati per il *nomos Orthios* o per il *nomos* citarodico in generale.

Al *nomos Orthios* le fonti antiche associano il giambo *orthios*,<sup>38</sup> in cui l'arsi aveva durata di quattro tempi e la tesi di otto.<sup>39</sup> Si tratta di un fenomeno ritmico, che non lascia traccia nella scansione metrica di un testo: non si può verificare, ma nemmeno escludere, che i giambi della monodia siano stati di tale tipologia. È poi di rilievo il fatto che il *colon* di tipo  $\cup\text{---}\cup\text{---}$  (*ia<sup>penth</sup>* o *reiz*), nella monodia ai vv. 1284 e 1291 (c. 1 e 10; nella parodo dell'*Agamennone* vv. 108 = 126), sia attestato in questa forma o in forme simili in Stesicoro, come *colon* autonomo o in associazione ad *hemiepe* o prosodiaci.<sup>40</sup> Glauco di Reggio associa al *nomos Orthios* anche l'*eidos kata daktylon*.<sup>41</sup> A questo genere ritmico non vanno ricondotte soltanto sequenze propriamente dattiliche, ma anche anapestiche, appartenenti anch'esse al genere pari.<sup>42</sup> È significativo che sequenze anapestiche siano attestate nella produzione di Stesicoro e forse anche in quella di Terpandro. Nel caso di quest'ultimo, il fr. 3 Gostoli (= *PMG* 698) ha la forma di un pentametro spondaico, assimilabile a un pentametro stesicoreo o anche, appunto, a un *3an<sub>^</sub>^*.<sup>43</sup> Nel caso di Stesicoro, si può tener presente l'esempio di composizione anapestica del fr. S11, 14-22 Davies,<sup>44</sup> e ricorrenti sono le forme catalettiche e brachicatalette del dimetro anapestico come *cola* autonomi (spesso in epiploce con *cola* dattilici), ad es. in *Geryoneis* S15

<sup>38</sup> Cfr. *Plu. Mor.* 1140f 10-16 (= *Terp. test.* 37 Gostoli).

<sup>39</sup> Cfr. *Aristid. Quint.* I 16, p. 36, 3-4 Winnington-Ingram.

<sup>40</sup> Cfr. GENTILI – GIANNINI 1977, p. 11 e 36.

<sup>41</sup> Cfr. *FGrHist* p. 23 fr. 3 *ap.* *Plu. Mor.* 1133f. Antonietta Gostoli ricorda che, in effetti, il fr. 2 di Terpandro (= *PMG* 697), che consiste nel primo verso di un *nomos Orthios*, associa un alcmanio e un reiziano: cfr. GOSTOLI 1990, pp. XLVII, 129.

<sup>42</sup> Cfr. *Schol. (vet.) Ar. Nu.* 651d; sulla differenza tra i ritmi *κατὰ δάκτυλον* e *κατ' ἐνόπιον* cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 197. Cfr. anche GOSTOLI 1993, p. 66 e n. 20, in relazione all'anonimo trattato di ritmica del *P.Oxy.* 2687 + 9<sup>2</sup>, dove nella col. I 12-13 si legge dell'uso del monocrono nel genere dattilico, cioè nel genere pari.

<sup>43</sup> In GENTILI – GIANNINI 1977, p. 36, non è contemplata l'ipotesi che il secondo frammento di Terpandro (*PMG* 698) possa essere metricamente analizzato in senso anapestico, preferendo ricondurre la struttura del pentametro spondaico al pentametro stesicoreo soluto.

<sup>44</sup> Su cui cfr. BARKER 2001, pp. 9-10. Nello stesso articolo di Barker vi è anche una riflessione sui possibili significati da attribuire all'espressione *κατὰ δάκτυλον* di Glauco per Stesicoro, per il quale, però, Barker sembra non considerare l'accezione ritmica dell'espressione, concentrandosi invece sulla tipologia di *αὐλοὶ* detti *δακτυλικοὶ* e sulla prassi detta *ἐναυλος κισθάρσις*, uno stile per cui la *κισθάρρα* veniva suonata utilizzando le dita così come per l'*αὐλός*.

Davies, vv. 5, 7, 15; *Iliou Persis* S89 Davies, vv. 6, 9).<sup>45</sup> In tale quadro appare significativa, nella monodia, la ricorrenza del *2an*<sub>^</sub> (nella parodo dell'*Agamennone* lo stesso *colon* compare ai vv. 109 = 127, 119 = 138; *an*<sup>pen<sup>th</sup></sup> ai vv. 105<sup>b</sup> = 123<sup>b</sup>, 116<sup>b</sup> = 134<sup>b</sup>).

Ancora Glauco (*ap. Plu. Mor.* 1132ef, 3-11 = Terp. test. 31 Gostoli), poi, riferisce che Terpandro avrebbe imitato Omero e Orfeo per due diversi aspetti: ἐζηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπε, Ὀρφείως δὲ τὰ μέλη. Anche Eraclide Pontico (*ap. Plu. Mor.* 1132b: qui vedi pp. 358-359) tramanda che i citarodi mitici Thamirys di Tracia, Demodoco di Citera e Femio di Itaca, di cui si fornisce testimonianza come di aedi realmente esistiti, «usarono strutture identiche a quelle di Stesicoro e degli antichi lirici (*melopoióï*), che componevano versi dell'epos rivestiti di melodie»<sup>46</sup> e che anche Terpandro applicava melodie τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου. Ora, in tutte queste testimonianze con ἔπος si deve intendere un verso affine a quello epico, per contenuto e per ritmo, ma non solo l'esametro dattilico<sup>47</sup> e il distico elegiaco, bensì anche il verso lirico dattilico e quello κατ' ἐνόπλιον,<sup>48</sup> come dimostra la produzione stesicorea e gli stessi due frammenti terpandrei superstiti (fr. 2 Gostoli = *PMG* 697: alcmanio seguito da

---

<sup>45</sup> Cfr. DANIELEWICZ 1990, p. 136. Più problematico è il discorso sulla ricorrenza degli accenti su determinate posizioni di quello che Danielewicz, nel suo studio, preferisce intendere come enoplio, facendo uno schema sulle posizioni su cui cadono gli accenti nelle "ultime dieci sillabe" dei versi di questa monodia. Mentre per la prima monodia è possibile riscontrare una presenza più concentrata di accenti su determinate posizioni del verso, per la seconda la situazione è meno uniforme: cfr. DANIELEWICZ 1990, p. 139.

<sup>46</sup> GENTILI – GIANNINI 1977, pp. 34-35.

<sup>47</sup> Questo sembra effettivamente intendersi in *Plu. Mor.* 1132de 18-22: ὅτι δ' οἱ κιθαρωδικοὶ νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε· τοῦς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦδεν, ὅπως μὴ εὐθὺς φανῆ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν "Il fatto che i *nómoi* citaredici fossero composti in esametri risulta evidente da Timoteo: egli cantò i suoi primi *nómoi* citaredici in esametri mescolando ad essi lo stile ditirambico, per non apparire un trasgressore delle regole della musica antica" (trad. di R. Ballerio). In effetti, i *Persiani* di Timoteo contengono sezioni in esametri e sezioni in metri giambici, trocaici, con variazioni in cretici, docmi, e misure eoliche e di ritmo dattilico: cfr. LOMIENTO 2017.

<sup>48</sup> Cfr. GENTILI – GIANNINI 1977, pp. 34-36 e n. 78 (contenente fonti sul significato di ἔπεα e ἔπη non strettamente connesso all'esametro e al distico elegiaco); ERCOLES 2008, pp. 125-127, che infine sintetizza in questi termini: «Ciò significa che nell'ultimo scorcio del V sec. a.C. la produzione citarodica terpandrea era considerata come una narrazione epica, sul modello di Omero ma in forme liriche e cantabili». Citando ancora Ercoles (p. 126), «si badi che all'epoca di Glauco il termine ἐξάμετρον si era già affermato (cf. Erodoto 1, 47 e 62, *id.* 5, 60 s. e specialmente *id.* 7, 220): se l'autore avesse inteso riferirsi specificamente alla forma metrica dei versi terpandrei piuttosto che al loro contenuto avrebbe potuto impiegare il termine specifico».



pentemimere giambico; fr. 3 Gostoli = *PMG* 698: pentametro spondaico assimilabile a un pentametro stesicoreo: cfr. p. 355).<sup>49</sup>

In sintesi, come si vede, la monodia di Euripide distribuisce le citazioni eschilee, di cui si compone, su *cola* giambici, dattilici e anapestici, in un modo che potrebbe effettivamente riecheggiare, dal punto di vista ritmico, il *nomos Orthios* o semplicemente citarodico come descritto dalle fonti sopra citate.<sup>50</sup> Le sequenze metriche di questa monodia sono *in parte* simili a quelle della precedente, e ciò acquista significato se si pensa alle parole di Euripide: questo *a solo* è costruito “secondo i *nomoi* citarodici”, per cui è diverso in qualcosa rispetto al primo, ma così poco da permettere di notare che lo stile di Eschilo, in qualsiasi salsa, è sempre uguale.<sup>51</sup>

### III. *Struttura*

Problematico è il rapporto tra la struttura della monodia e quella del *nomos Orthios* o terpandeo. L'*a solo* di Euripide presenta un'architettura di schema ABB'A'C: una responsione palinodica tra le prime due coppie di strofette (ABB'A'),<sup>52</sup> a cui segue, con funzione epodica, una “coda” di struttura diversa (C). Il fatto che Euripide presenti la monodia come “fatta secondo i *nomoi* citarodici”, induce a ritenere che anche la struttura dovesse in qualche modo richiamare quella del *nomos* antico, per quanto in una forma estremamente ridotta. Non è possibile definire con esattezza, però, la struttura degli antichi *nomoi* citarodici, né di quello *Orthios* in particolare.

---

<sup>49</sup> È interessante notare come i versi d'apertura della parodo dell'*Elena* euripidea, in un'allusione tematico-musicale a Stesicoro, siano composti da due esametri dattilici lirici e da un alcmiano. Cfr. CERRI 1984-1985.

<sup>50</sup> La ricorrenza di sequenze che vedono alternarsi *cola* dattilici o anapestici e *cola* giambici o trocaici è comunque una struttura ben attestata nella lirica, nella tragedia e nella commedia antiche, cfr. LOMIENTO 2014. Sembra essere Sommerstein il solo a sottolineare che, oltre all'imitazione del suono della cetra, il secondo carattere che la monodia di Euripide condivide con il *nomos* è quello metrico. Richiamandosi a Plu. *Mor.* 1132c-e, Sommerstein ricorda che i *nomoi* avevano soprattutto un ritmo dattilico, che egli tuttavia rintraccia nelle strutture che si ottengono seguendo la colometria moderna, che ricostruisce lunghi *cola* interamente dattilici (cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 271). Non si fa esplicito riferimento agli esametri, dunque, e tuttavia sono le strutture tradite dai codici aristofanei ad essere più vicine alle fonti sul *nomos*, piuttosto che le lunghe serie dattiliche (non necessariamente esametriche) della colometria moderna.

<sup>51</sup> Cfr. anche ZIMMERMANN 1988b, p. 37. Bisogna quindi andare un po' oltre l'affermazione di West, secondo il quale «Aristophanes' point is that if you imagine them [i canti di Eschilo, ndr] sung by a solo voice to the accompaniment of a cithara, with the customary [vocal] rests and [instrumental] strums between lines, you get something quite like what the citharodes produce» (WEST 1986, p. 45; le ultime due integrazioni sono tratte da SOMMERSTEIN 1996, p. 271).

<sup>52</sup> La struttura palinodica non è estranea ad Eschilo: cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 58 (in relazione a *Ch.* 423-455 ABCCAB); LOMIENTO cds (in relazione a *Ch.* 306-478, nella quinta di sei pericopi).

Nel tracciare sinteticamente l'evoluzione formale del ditirambo, i *Problemi musicali* di scuola aristotelica istituiscono un confronto con i *nomoi*, non specificando, però, quali in particolare, né di quale preciso periodo.

**Arist. Pr. XIX 15.** διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικάι; ἢ ὅτι οἱ μὲν νόμοι ἀγωνιστῶν ἦσαν, ὧν ἤδη μιμεῖσθαι δυναμένων καὶ διατείνεσθαι ἢ ᾠδῇ ἐγίνετο μακρὰ καὶ πολυειδής; καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα, καὶ τὰ μέλη τῇ μιμήσει ἠκολούθει αἰεὶ ἕτερα γινόμενα. μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. [...]

Perché i *nomoi* non erano composti in forma strofica come gli altri canti corali? La ragione non sarà che i *nomoi* erano eseguiti da solisti e, poiché questi erano capaci di mimesi e in grado di dilungarsi in essa, il canto ne risultava lungo e molteplice nelle sue forme? E però al modo delle parole, anche le melodie seguivano le necessità della mimesi variando di continuo. Ché l'imitazione doveva esser fatta più con le melodie che con le parole. (trad. di G. Marengi)

L'autore sembra alludere a una distinzione tra forme antistrofiche e forme libere, ἀπολελυμένα, quali assunsero i canti modellati sulla “nuova musica”, a cui si ascrive anche Timoteo con i suoi *Persiani*. La forma non antistrofica, si legge, sarebbe stata propria già dei *nomoi*, perché affidati a solisti professionisti, in grado di modulare ritmi e melodie a seconda del contenuto, per una lunghezza anche notevole. Imitando lo stile dei *nomoi*, anche i ditirambografi avrebbero composto brani mimetici, che per tale ragione abbandonarono la forma antistrofica.<sup>53</sup>

Nel *Περὶ ποιημάτων* di Efestione, come esempi di ἀπολελυμένα vengono citati proprio οἱ νόμοι οἱ κιθαρωδικοὶ Τιμοθέου (cfr. Heph. pp. 64-65 Consbruch; qui cfr. p. 359). Per quanto non si possa dedurre nulla di certo, pare meritevole di attenzione il fatto che Efestione individui nei *nomoi* di Timoteo, e non nella tradizione citarodica precedente, la caratteristica struttura sciolta da responsione.<sup>54</sup>

Una testimonianza di Eraclide Pontico (*ap. Plu. Mor.* 1132b 22-25, cfr. anche p. 356) pare rivelare che gli antichi citarodi usassero strutture non sciolte da responsione; il nome di Terpandro è introdotto appena dopo quest'informazione e la menzione di Stesicoro, significativamente introdotto da un γάρ, facendo intendere che lo stesso Terpandro usasse comporre come i poeti precedentemente nominati:

---

<sup>53</sup> Gli stessi *Persiani* di Timoteo possono essere intesi come un *nomos* con caratteri ditirambici: cfr. n. 42 e, ad es., D'ALESSIO 2013, p. 117.

<sup>54</sup> Cfr. HORDERN 2002, p. 29 «the statement at [Arist.] *Probl.* 19. 5 that most *nomoi* were astrophic should be taken to refer to the later fifth century at the earliest».

οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσαν, ἀλλὰ καθάπερ <τὴν> Στησιγόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἱ ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν. καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

Lo stile dei componimenti di quelli di cui si è detto prima non era sciolto e privo di metro, ma era proprio come quello di Stesicoro e degli antichi melici, i quali, componendo versi epici, vi applicavano delle melodie. E infatti (Eraclide) dice che Terpanandro, poeta di *nomoi* citarodici, applicando melodie, secondo ciascun *nomos*, ai propri versi e a quelli di Omero, cantava negli agoni.

La produzione superstite di Stesicoro documenta, in effetti, articolazioni triadiche del tipo strofe-antistrofe-epodo.<sup>55</sup> Con *lexis lelymene* ci si riferisce evidentemente, invece, alla dizione “sciolta” dal punto di vista metrico, come si evince anche dal passo di Efestione sopra citato (pp. 64-65 Consbruch):

ἀπολελυμένα δέ, ἃ εἰκῆ γέγραπται καὶ ἄνευ μέτρου ὀρισμένου, οἳοί εἰσιν οἱ νόμοι οἱ κιθαρωδικοὶ Τιμοθέου.

Come conciliare l'informazione dei *Problemi musicali*, cioè che i *nomoi* non avevano antistrofe, con quella di Eraclide contenuta nel *De musica*? Si è pensato di leggere, nel testo di quest'ultimo, una distinzione tra la produzione terpandreica citarodica e quella strettamente epica, legata ad Omero e ai propri ἔπη. Tale distinzione, però, oltre a non emergere chiaramente dal testo, non comporta necessariamente che il *nomos* citarodico fosse sciolto da responsione e la citarodia epica fosse *katà stichon*, come ipotizza Antonietta Gostoli.<sup>56</sup> Piuttosto, alla luce di queste testimonianze, e non ultima la stessa monodia aristofanea, sembrerebbe non doversi escludere del tutto che anticamente anche il *nomos* consentisse al proprio interno forme di responsione. D'altra parte anche gli ἀπολελύμενα non comportano la totale mancanza di articolazione strofica: essendo la strofe un concetto musicale, legato all'estensione di un discorso melodico e ritmico connesso all'esecuzione, la presenza di strofe tutte diverse, non in responsione, sembrerebbe ammessa in composizioni di tipo ἀπολελυμένον.<sup>57</sup> Ciò sarebbe dimostrato persino dai *Persiani* di Timoteo, nel cui testo superstite si identificano sezioni ritmico-tematiche talvolta delineate anche dalla *paragraphos* presente nel papiro.

<sup>55</sup> Cfr. *Geryoneis, Syotherai, Eriphyle, Thebais?, Iliou Persis, Nostoi*; cfr. DAVIES – FINGLASS 2014, p. 47; ERCOLES 2012, p. 6 e n. 21.

<sup>56</sup> Cfr. GOSTOLI 1990, pp. XXXIV-XXXVII.

<sup>57</sup> Cfr. anche LOMIENTO 1998.

Alla luce di queste testimonianze, non è chiaro come valutare la notizia di Polluce, che attribuisce a Terpandro la divisione del *nomos* in sette parti: ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, στραγίς, ἐπίλογος (Poll. IV 66 = Terp. test. 39 Gostoli). Di queste sezioni ci restano solo le denominazioni, e sappiamo, per di più, dell'esistenza di altri *nomoi* terpandrei ripartiti diversamente, come il *nomos Tetraōidios* o il *nomos Trimelēs*.<sup>58</sup> La divisione in sette parti testimoniata da Polluce (ammesso che Polluce non attribuisca a Terpandro una prassi cronologicamente successiva) potrebbe riguardare, dunque, solo una tipologia di *nomos* terpandreo – forse, come ipotizza la Gostoli, l'*Orthios* (cfr. fr. 2 Gostoli). La domanda da porsi è esplicitata dalla stessa studiosa: «nel *nomos* o nei *nomoi* così ripartiti, le sette parti si distinguevano in quanto porzioni metriche in qualche modo diversificate o invece in quanto porzioni del canto caratterizzate ciascuna da un argomento tematico fisso?». <sup>59</sup> La terminologia adoperata da Polluce fa pensare che la ripartizione del *nomos* abbia a che fare con il contenuto: sarebbero almeno identificabili una parte introduttiva (*archa*), un momento centrale particolarmente importante (*omphalos*), una chiusa del compositore a mo' di sigillo (*sphragis*). Anche il *nomos* auletico *Pitico* – per fare un confronto – presentava sezioni ciascuna mimetica di una fase della lotta di Apollo contro il drago,<sup>60</sup> e almeno una di queste sezioni era denominata con termini metrici (ἴαμβον δὲ καὶ δάκτυλον; cfr. Str. 9, 3, 10).

Posta la plausibilità di un rapporto sezione-contenuto, si potrebbe ipotizzare anche «una sorta di responsione ritmico-metrica»<sup>61</sup> tra le prime parti (ἀρχά / μεταρχά; κατατροπά / μετακατατροπά), a cui seguirebbe una seconda metà fatta di tre parti non in responsione tra loro.<sup>62</sup> È doveroso però osservare che la terminologia di Polluce non presenta mai il prefisso ἀντι-, che caratterizza invece le responsioni vere e proprie, le antistrofi: il prefisso μετα- pare indicare semplicemente una parte che “segue” una precedente, senza specificare se il rapporto che le lega sia di mera consequenzialità, tematico o/e metrico. Sicuramente, però, si scorge una qualche articolazione per coppie tra le prime quattro parti del *nomos*, a cui seguono tre sezioni del tutto indipendenti tra loro. Ciò potrebbe aver investito sia il piano metrico-ritmico che quello semantico.

Le fonti attribuiscono al *nomos* terpandreo un carattere di nobile semplicità (Plu. *Mor.* 1133b 5 sgg.):

---

<sup>58</sup> Cfr. GOSTOLI 1990, pp. XXIII-XXIV.

<sup>59</sup> GOSTOLI 1990, p. XXIV.

<sup>60</sup> Sul mimetismo musicale del *nomos Pitico* cfr. ROCCONI 2014, pp. 708-716.

<sup>61</sup> GOSTOLI 1990, p. XXV. Cfr. anche LESKY 1962, p. 178.

<sup>62</sup> GOSTOLI 1990, p. XXV.

τὸ δ' ὅλον ἢ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἀπλῆ τις οὔσα διετέλει· οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτως ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὡς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν. διὸ καὶ ταύτην <τὴν> ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ> καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

In generale lo stile citaredico terpandreo si mantenne nella sua forma del tutto semplice fino all'età di Frinide. Anticamente, infatti, non era lecito eseguire i canti con la cetra così come avviene ora, né praticare modulazioni di ritmi e armonie. Durante l'esecuzione dei *nómoi* si conservava la tonalità propria di ciascuno. Perciò avevano questo nome: furono chiamati *nómoi*, perché non era lecito trasgredire il modo di accordatura stabilito per ciascuno. (trad. di R. Ballerio)

È evidente che lo stile terpandreo presentava caratteristiche, *in primis* ritmiche e musicali, da cui il *nomos* di Timoteo si sarebbe per più ragioni distinto. Alla luce di quanto sopra esposto, si può ipotizzare che l'evoluzione del genere nomico potrebbe aver compreso anche il completo superamento delle responsioni strofiche.

In sintesi, si deve ammettere che questo nient'affatto agevole percorso tra le fonti non conduce a una soluzione definitiva. Tuttavia, si può pensare che il *nomos* di Terpandro (l'*Orthios* in particolare?) presentasse una qualche forma di articolazione interna, strofica in senso musicale, con o senza vere responsioni. Quel che è interessante, è che anche la monodia di Euripide nelle *Rane*, volta a confezionare citazioni eschilee "secondo i *nomoi* citarodici", presenta una struttura strofica in cui le prime quattro parti sono in rapporto di responsione (palinodica) ABB'A', e l'ultima è una sorta di coda astrofica. Per quanto la prima e la seconda monodia di Euripide risultino simili, è proprio nelle differenze che andranno ricercate le tracce del *nomos*.

Se Euripide avverte Dioniso – e con lui il pubblico – che la monodia che si appresta a cantare avrà i caratteri di un *nomos* citarodico, pur in una versione decisamente stringata, probabilmente ne avrà richiamato i tratti musicali più evidenti: il *melos*, l'accompagnamento, i ritmi, la struttura. Se sul *melos* non possiamo purtroppo dire nulla, sugli altri elementi si può effettivamente rintracciare qualche eco degli antichi *nomoi*, come si è tentato di fare in questa sede. D'altra parte, dal momento che le citazioni del centone provengono da drammi eschilei (*Agamennone* e forse *Memnone*, e il dramma satiresco *Sfinge*), è chiaro che Euripide doveva giocare sulla forma musicale, ed è sempre per questo motivo che, per la seconda volta, adatterà un verso dell'*Agamennone* alla nuova struttura della monodia.

IV. *Contenuto*

Si può infine provare a vagliare l'aspetto contenutistico. Benché si conosca poco del *nomos* citarodico, le fonti, come si è visto, sembrano concordare nell'istituire un legame tra Terpandro o altri citarodi e l'*epos*, in particolare quello omerico; inoltre, il tema epico veniva introdotto, a quanto pare, da una dedica agli dèi (cfr. Plu. *Mor.* 1133c 5-7). Guardando alle *Rane*, la seconda monodia risulta essere un brano dal tema epico, in cui si distinguono temi appartenenti al ciclo tebano (la *Sfinge*) e troiano (gli Atridi e Aiace, nonché, forse, un riferimento al *Memnone*).

*Analisi del canto*

Le singole strofette dell'impianto ABB'A' della monodia sono costituite ciascuna da una coppia di versi che corrispondono a una citazione eschilea, seguita da un verso onomatopeico. La chiusa (C), invece, è costituita da un solo verso-citazione e dal verso onomatopeico.

Come la monodia precedente, anche questo *a solo* di Euripide presenta la costante del secondo *colon* anapestico ( $2an_{\wedge}$  o  $an^{penth}$ ), il "motivo" ritmico-musicale della monotonia di cui Eschilo viene accusato, mentre il primo verso di ogni strofetta-citazione varia, proprio per "illudere" il pubblico e accentuare l'effetto comico. In questo caso, il *colon* anapestico è preceduto sempre o da un pentemimere giambico o da un *hemiepes* maschile.

Il *refrain* della prima monodia viene qui sostituito dall'onomatopea  $\tau\omicron\phi\lambda\alpha\tau\theta\rho\alpha\tau\tau\omicron\phi\lambda\alpha\tau\theta\rho\alpha\tau$ , che intende riprodurre il suono della cetra e che è misurabile come dimetro giambico. Le due monodie, dunque, condividono alcuni tratti stilistici comuni, circostanza utile ad Euripide per rimarcare la ripetitività di Eschilo.

**1284-1285 (c. 1-2).** Citazione dalla parodo dell'*Agamennone*, vv. 108-109 (cfr. anche *Schol. vet.* 1284-5b). Aristofane riusa, qui, i versi eschilei senza modificarne l'assetto metrico-ritmico, permettendo il riconoscimento immediato dell'originale parodiato.

**1286 (c. 3).** Come imitazione vocale della cetra in opposizione all'accompagnamento auletico della prima monodia, l'onomatopea  $\tau\omicron\phi\lambda\alpha\tau\theta\rho\alpha\tau\tau\omicron\phi\lambda\alpha\tau\theta\rho\alpha\tau$  è in linea con il *nomos* citarodico, di cui rappresenterebbe un intermezzo strumentale rispetto al canto, quello che Aristide Quintiliano includerebbe nei  $\psi\iota\lambda\acute{\alpha}$  κρούματα (I 11, 21, p. 23

Winnington-Ingram). Il verso, scandibile come dimetro giambico, riproduce il suono del plettro sulla κιθάρα, e dunque dello strumento stesso.<sup>63</sup>

Per quanto attiene alla forma, c'è da dire che molti editori moderni accolgono l'emendazione (φλαττοθραττοφλαττοθρατ) di Fritzsche,<sup>64</sup> per il quale τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ, così riportato dai codici, era un errore creato da un condizionamento del v. 1296 (τί τὸ “φλαττοθρατ” τοῦτ' ἐστίν; κτλ.).<sup>65</sup> Vi sono diverse ragioni, però, per conservare la lezione dei manoscritti. Innanzi tutto, sono proprio tutti i testimoni a riportare la lezione con il το- iniziale, e così anche gli scolî;<sup>66</sup> il verso che condizionerebbe la lezione dei manoscritti è posto *dopo* la monodia, e sembra difficile pensare che una lezione che si presenta diverse linee dopo la reiterazione dell'onomatopea possa averne compromesso la corretta stesura; sembra poi la stessa forma “doppia” dell'onomatopea, perfettamente innestata su un *Zia*, ad esigere la ripetizione dell'elemento -το- di tipo τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ.<sup>67</sup> Parrebbe piuttosto la domanda di Dioniso al v. 1296 (τί τὸ “φλαττοθρατ” τοῦτ' ἐστίν; κτλ.) ad essere vincolata dal metro anapestico con cui viene espressa, al punto da dover eliminare la ripetizione che si creerebbe tra il τὸ-articolo e il το- di inizio onomatopea.

Per quanto riguarda l'aspetto performativo, è certo che il personaggio di Euripide qui non suonasse realmente una cetra.<sup>68</sup> Non avrebbe senso, infatti, suonare e insieme imitare uno strumento,<sup>69</sup> e senz'altro l'effetto comico risulterebbe più immediato e funzionale mediante la sola onomatopea; inoltre, una vera lira verrà esplicitamente richiesta da Eschilo solo al v. 1304

<sup>63</sup> Come evidenziato già da Borthwick (1994, p. 22), è indicativo che il suono θρατ-, in particolare, si ritrovi simile nel θρεττανελο del *Pluto* (v. 290); con valore musicale si segnala l'uso di θράττω in Mnesim. PCG VII F 4, 57 μολπά, κλαγγὰ θράττει.

<sup>64</sup> Cfr. DEL CORNO 2011, pp. 128, 130; DOVER 1993, p. 179; SOMMERSTEIN 1996, p. 136; WILSON 2007b, p. 193. Rispettano il testo dei codici COULON 1973, pp 145-146; ZIMMERMANN 1985b, p. 30; PARKER 1997, p. 500.

<sup>65</sup> Cfr. FRITZSCHE 1845, p. 388.

<sup>66</sup> Lo *Schol. vet.* 1286b testimonia un'attenzione particolare dei filologi antichi per questo verso onomatopeico, che veniva talvolta segnalato come un'aggiunta al canto: τινὲς καὶ σημειοῦνται αὐτό, ὅτι τῶν διορθωτῶν τινες περιεῖλον τὰς τοιαύτας ἐν τοῖς μέλεσι προσθέσεις. VMEΘBarb(Ald).

<sup>67</sup> Una riflessione sulla fonetica di questo ritornello onomatopeico è svolta da Elsa García Novo (1999).

<sup>68</sup> Non siamo in grado di sapere se l'auleta accompagnasse anche questa seconda monodia o se tacesse lasciando spazio a un'esecuzione *a cappella*, ma mi pare verosimile un'esecuzione di quest'ultimo tipo.

<sup>69</sup> Cfr. BRAVI 2017b, p. 188 in relazione al suono della cetra nel *Ciclope* di Filosseno e alla sua parodia nel *Pluto* di Aristofane. In *Pl.* 290, 296 Carione, imitando il ciclope protagonista dell'omonimo ditirambo di Filosseno, riproduce con la voce il suono dello strumento a corde, realizzando un'onomatopea inserita metricamente nella catena di un tetrametro giambico catalettico. Su questo passo e sull'erronea inclusione dell'onomatopea nel fr. 7 Fongoni di Filosseno (= *PMG* 819) cfr. BRAVI 2017b.

(ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον), quando, giunto il suo turno, si accingerà a cantare la sua prima monodia contro Euripide.

Non è ben chiaro che cosa voglia intendere Dioniso quando, al termine della monodia, esclama (vv. 1296-1297):

τί τὸ “φλαττοθρατ” τοῦτ’ ἐστίν; ἐκ Μαραθῶνος ἢ  
πόθεν συνέλεξας ἰμονιοστρόφου μέλη;

Che cos’è questo “phlattothrat”? da Maratona, o  
da dove, hai raccolto canti da cordaio?

La sarcastica domanda pone due problemi ancora irrisolti. Il primo è il riferimento a Maratona; il secondo è l’allusione ai canti dei cordai. C’è da capire non solo perché tali canti da lavoro siano venuti in mente a Dioniso dopo l’ascolto della monodia e in particolare del ripetuto “φλαττοθρατ”, ma anche in quale relazione essi siano con Maratona.

Lo *Schol. vet.* 1296 spiega che l’onomatopea, citata dallo scolio come φλαττοθρατ, ha l’inizio simile al nome del giunco, φλέως, che crescerebbe abbondante a Maratona. Tra il canto e Maratona, dunque, vi sarebbe un nesso solo linguistico. Tra i moderni, invece, alcuni sospettano che la domanda di Dioniso nasconda un riferimento alla battaglia di Maratona del 490 a.C., a cui lo stesso Eschilo prese parte; l’onomatopea addirittura rievocherebbe le barbariche e sgradevoli voci dei Persiani.<sup>70</sup> Tale interpretazione sembra, però, piuttosto forzata, soprattutto se si tiene conto che Dioniso, subito dopo il riferimento a Maratona, allude al centone ascoltato come a ἰμονιοστρόφου μέλη “canti di un cordaio”, dunque canti di lavoro. Lo *Schol. vet.* 1297b cita, a tal proposito, il cosiddetto ἄσμα ἱμαῖον, riportando anche un verso dell’*Ecale* di Callimaco (fr. 74, 25 Hollis = 260, 66 Pfeiffer):

vet **Schol. 1297b** (ad 1297a adhibitum) τὸ ἄσμα ὃ ἄδουσιν οἱ ἀντληταὶ “ἱμαῖον”.  
RVMEΘBarb(Ald) Καλλίμαχος

“ἄείδει καὶ πού τις ἀνήρ ὕδατηγὸς ἱμαῖον.” VMEΘBarb(Ald)

---

<sup>70</sup> Cfr. MERRY 1884, p. 123 («It seems likely that φλαττοθρατ reminds Dionysus of such Persian shrieks and shouts as might have been heard at the battle of Marathon, in which Aeschylus had himself taken part»); BLAYDES 1889, p. 460; VAN LEEUWEN 1896, p. 190 («a Persisne barbarum istud phlattothrat desumisti?»); BÉLIS 1991, p. 41; COULON 1973, p. 146 n. 1; DEL CORNO 2011, p. 234. Cfr. anche DI MARCO 2011, pp. 44-45, che raccoglie e confuta tali interpretazioni.



Il riferimento di Dioniso, dunque, sarebbe ai canti di coloro che, con una fune, tirano acqua dal pozzo. Tuttavia, questo scolio sembra semplicemente chiarire che cosa si intenda con ἰμονιοστρόφου μέλη, non il legame tra questi e l'onomatopea della cetra. È evidente che sfugge a noi lettori moderni un nesso che per il pubblico Ateniese doveva invece risultare immediato. Tra tutte le proposte moderne,<sup>71</sup> suggestiva – e forse appropriata – è quella di Massimo Di Marco, che invita a pensare alla gestualità degli attori. Euripide, come si è detto, nel cantare l'onomatopea τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ non suona realmente una cetra, ma ne imita il suono e, si può immaginarlo, fa finta di suonarla muovendo le braccia nel gesto del citarodo. A questo gesto Di Marco accosta quello del cordaio che intreccia una corda, più che quello di chi tira acqua dal pozzo (d'altronde, l'etimologia di ἰμονιοστρόφου suggerisce l'atto di “attorcere” una corda o fune). In particolare, lo studioso



Fig. 1: Oknos che intreccia la corda e l'asina che la divora.

ha in mente il personaggio mitico di Oknos, la cui figura fu rappresentata da Polignoto nella *Nekya* di Delfi e descritta da Pausania (X 29, 1-2).<sup>72</sup> La posa di Oknos, seduto a intrecciare una fune mentre un'asina gliela divora, assomiglierebbe a quella di chi suona una cetra.<sup>73</sup> Dioniso farebbe

pertanto riferimento al τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ pensando soprattutto, in maniera comicamente approssimativa, alla gestualità di Euripide che suona lo strumento immaginario; il dio farebbe, pertanto, una battuta sulla base della

<sup>71</sup> Sono raccolte, descritte e confutate in DI MARCO 2011, pp. 44-54. Piuttosto fantasiosa è l'interpretazione di Borthwick, che prendendo le mosse dalla ricostruzione di Thompson del gioco detto ἰμαντελιγμός (cfr. Poll. IX 118), ritiene che a questo alluda Dioniso nelle *Rane*, cioè a un “gioco di prestigio” in cui il concorrente veniva invitato a sciogliere, con l'aiuto di un bastoncino, la matassa formata da due strisce di cuoio ingarbugliate; durante tale gioco, secondo Borthwick, si sarebbe cantata una sorta di “formula magica” che in qualche modo, in realtà, distraesse il giocatore, e a tale canzoncina rimanderebbe il τοφλαττοθρατ aristofaneo. Il riferimento a Maratona, infine, viene giustificato da Borthwick con il fatto che Maratona sarebbe diventata, al tempo delle *Rane*, una meta di pellegrinaggio sfruttata economicamente da questi “imbroglianti” del gioco. Cfr. THOMPSON 1919; BORTHWICK 1994, pp. 23-26; critici, a ragione, Sommerstein (1996, p. 272) e Di Marco (2011, pp. 48-49).

<sup>72</sup> Un elenco di immagini della stessa scena è fornito in FRAZER 1965, pp. 376-378.

<sup>73</sup> Cfr. DI MARCO 2011, pp. 50-51. La Fig. 1 è tratta da DI MARCO 2011, p. 51; la figura a sinistra riproduce il citarodo dell'anfora del pittore di Brygos, ca. 480 a.C., Boston, Museum of Fine Arts, John Michael Rodocanachi Fund (26.61). La riproduzione è quella di POWER 2010, Plate 1.

ὄψις. A ciò, evidentemente, si può aggiungere che la ritmica regolare del τοπλαττοθραττοπλαττοθρατ poteva forse rimandare a quella dei canti di lavoro degli stessi cordai. Il riferimento a Maratona potrebbe giustificarsi con l'abbondanza di giunco che vi cresceva (cfr. *Schol. vet.* 1296), una pianta che, a causa della sua flessibilità, ben si prestava alla lavorazione di corde di vario tipo, evidentemente fabbricate in botteghe del luogo. La domanda di Dioniso, oltretutto, mira a conoscere proprio la *provenienza* (ἐκ Μαραθῶνος ἢ / πόθεν...) di quei “canti da cordaio”, modelli che egli identifica senza esitazione.

**1287<sup>a</sup>-1287<sup>b</sup> (c. 4-5).** Citazione dal dramma satiresco eschileo *Sfinge*, *TrGF* F 236. I due versi sono riportati solo da Aristofane, pertanto non è possibile stabilire se la loro colometria coincidesse con quella che avevano nel testo di Eschilo. Radt congiunge i due *cola* ottenendo un *4da*. Tale citazione è inserita, di fatto, tra due passi dell'*Agamennone* contigui nella tragedia, anzi sostituiscono l'apposizione originale ζύμφορα ταγάν:

ὅπως Ἀχαιῶν  
δίθρονον κράτος Ἑλλάδος ἦβας  
**ζύμφορα ταγάν,**  
πέμπει ζὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι  
θούριος ὄρνις κτλ.

Poiché la sintassi dell'intera monodia, per quanto complessa, parrebbe funzionare, si può ipotizzare che in questo punto del canto tale inserzione funga anche da parodia della stessa parodo dell'*Agamennone*, poiché “il potere dal doppio trono degli Atridi” viene seguito non dall'originaria apposizione “comando unanime”, ma dall'insensata “Sfinge, di giorni infausti padrona cagna”.

**1288 (c. 6).** Cfr. v. 1286.

**1289<sup>a</sup>-1289<sup>b</sup> (c. 7-8).** Citazione dall'*Agamennone*, vv. 111-112. Per la colometria di questo passo e le relative osservazioni cfr. pp. 346-349. **δορὶ:** lo scolio triciniano 1289a spiega come il passo dell'*Agamennone* si leghi a quello della *Sfinge* con un'originale interpretazione: poiché la Sfinge ha i piedi leonini, i suoi artigli hanno le sembianze di un'asta.<sup>74</sup>

**1290 (c. 9).** Cfr. v. 1286.

---

<sup>74</sup> *Schol. Tr.* 1289a. δορὶ] μάχη FVenTrtrLvMt | ἐπειδὴ οἱ τῆς Σφιγγὸς πόδες λεοντώδεις ἦσαν, ὁ δὲ τοῦ λέοντος ὄνυξ δίκην δόρατος πλήττει, διὰ τοῦτο τὸ “δορὶ” εἶπεν. FVenTrLvMt(Ald, cf. Reg) | δι' ὀνόχων Rs | κοντάρην Vid.

**1291-1292 (c. 10-11).** Citazione di *TrGF A. inc fab.* F 282. Secondo Bergk la tragedia di afferenza sarebbe il *Memnone*, il cui titolo sarebbe stato mal trascritto nello *Schol. vet.* 1289.β. καὶ τοῦτο ἐξ Ἀγαμέμνονος (che sarebbe da emendare in ἐκ Μέμνονος).<sup>75</sup>

**1293 (c. 12).** Cfr. v. 1286.

**1294 (c. 13).** Citazione dalle *Donne di Tracia* (gli scolî ne attribuiscono il riconoscimento ad Apollonio), *TrGF* F 84, testo anch'esso consegnatoci dal solo Aristofane. Si tratta dell'unico caso, nella monodia, di citazione costituita da un solo verso, a cui segue direttamente il ritornello onomatopeico. Questa peculiarità rispetto agli altri versi è comunque in armonia con il tipo di struttura che il brano presenta e di cui i vv. 1294-1295 costituiscono la coda (C). Il dimetro giambico catalettico anticipa la conclusione del τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ. Come testimoniato dagli scolî, secondo Timachida questo verso era assente in alcune edizioni antiche delle *Rane*, evidentemente espunto da qualche editore che lo riteneva incoerente (per sintassi o per metro?) con il resto della monodia.

**1295 (c. 14).** Cfr. v. 1286.

---

<sup>75</sup> Cfr. *TrGF* III, p. 384.

## Ra. 1309-1328

### Prima monodia di Eschilo

#### Introduzione

È il momento della risposta di Eschilo alle critiche ricevute da Euripide. Ai due canti *a solo* che il tragediografo più giovane intesse estemporaneamente per mostrare la monotonia di Eschilo, quest'ultimo risponde con altrettante monodie. Nello scambio di codici stilistici che contraddistingue il confronto, Eschilo si appropria delle caratteristiche formali e semantiche della lirica euripidea, non mancando di estremizzarle per sottolinearne i difetti.

Prima di esibirsi nella monodia dei vv. 1309-1328, Eschilo rivendica con orgoglio di aver saputo attingere, per la propria poesia, a nobili fonti, le stesse a cui attingeva Frinico “sacro alle Muse” (vv. 1296-1300), mentre Euripide non sa distinguere, anzi trae ispirazione da qualsiasi cosa, soprattutto se scadente (vv. 1301-1303):

οὔτος δ' ἀπὸ πάντων μέλι φέρει, πορνωδιῶν,  
σκολίων Μελήτου, Καρικῶν ἀλχημάτων,  
θρήνων, χορειῶν. τάχα δὲ δηλωθήσεται.

Lui invece prende il suo miele da qualsiasi cosa,  
dai canti delle prostitute,  
dalle canzoni di Meleto, dalle melodie auletiche della Caria,<sup>1</sup>  
dai compianti funebri, dalle arie di danza. Sarà presto chiaro.

È dunque sulla volgarità dell'ispirazione poetica che Eschilo sembra voler concentrarsi, senza escludere i tratti musicali:<sup>2</sup> insisterà, infatti,

---

<sup>1</sup> Non è ben chiaro chi sia il Meleto nominato nel testo. In più di una commedia Aristofane attacca un tragediografo di nome Meleto (*Contadini*, PCG III 2 F 117; *Geritade*, F 156, 9-10; *Cicogne*, F 453), riconosciuto come poeta tragico dagli scolî antichi alle *Rane*. Non è escluso che lo stesso fosse autore di composizioni di carattere erotico (cfr. *TrGF* 47 T 5), assimilabili agli σχόλια conviviali. Tuttavia sembra che fossero esistiti due tragediografi, padre e figlio, con lo stesso nome, e l'identificazione non è semplice. Dalla Caria, invece, provenivano soprattutto gli schiavi, e si tendeva a considerare di scarso valore tutto ciò che da lì provenisse. È probabile che, nei versi delle *Rane*, Καρικῶν qualifichi non solo le arie per aulo ma anche i *thrēnoi* e le arie di danze citate al verso successivo. Cfr. DOVER 1993, p. 350; MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 682 n. 207 «Sul piano musicale, sappiamo di melodie carie cantate con l'accompagnamento dell'aulo nei simposi (cfr. Platone Comico, fr. 71, 12-13; Esichio κ 816 Latte) o destinate ai lamenti funebri (*thrēnoi*; cfr. Platone, Leggi 800e; Polluce, 4, 75-76; Ateneo, 4, 174f)»; DEL CORNO 2011, pp. 234-235. Cfr. anche *Schol. vet.* 1302e. τὰ “Καρικὰ ἀλχηματα” καὶ μέλη θρηνώδη ἐστίν. RVME@Barb(Ald).

<sup>2</sup> Cfr. ROCCONI 2007, pp. 105-107; DI MARCO 2009a, p. 121 («Vibra nelle censure di Eschilo una forte tensione morale»).



accompagnare il canto di Eschilo con strumenti a percussione.<sup>5</sup> Ci si aspettano allora dei crotali, strumenti assimilabili alle nacchere che scandivano il ritmo della danza, il più delle volte suonati in situazioni comastiche o di simposio, spesso da donne (etera) impegnate in prima persona nella danza, come mostrato da diverse attestazioni iconografiche a nostra disposizione.<sup>6</sup> Per la loro natura e per la loro stessa funzione, inoltre, i crotali sono strumenti che inducono lo stesso musicista a muoversi durante l'esecuzione. È dunque verosimile che la donna chiamata a presentarsi sulla scena delle *Rane* suonasse e danzasse insieme. Tuttavia persino i crotali sarebbero troppo nobili: ad accompagnare la monodia saranno dei cocci, degli ὄστρακα.

Con l'ingresso di questa strumentista Eschilo fa riferimento alla tragedia da cui più attingerà per il suo centone parodico: l'*Ipsipile*, di cui disponiamo solo in frammenti. In questa tragedia la regina di Lemno, Ipsipile, schiava a Nemea come nutrice del figlio di Licurgo ed Euridice, intonava una ninna nanna per il piccolo Ofelte suonando dei crotali, ignobili per una regina ma tuttavia adatti a un bambino da placare (fr. 1, II, 7-14 Cockle = *TrGF* E. *Hypsipile* F 742f, 7-14):<sup>8</sup>

ἰδοὺ κτύπος ὄδε κορτάλων.<sup>9</sup>  
 < > ἄν(ω)  
 οὐ τάδε πήνας, οὐ τάδε κερκίδος  
 10 ἰστοτόνου παραμύθια Λήμνια  
 Μοῦσα θέλει με κρέκειν, ὅ τι δ' εἰς ὕπνον  
 ἢ χάριν ἢ θεραπεύματα πρόσφορα  
 [π]αῖδι πρέπει νεαρῶι,  
 τάδε μελωδὸς αὐδῶ.

L'espressione ἢ τοῖς ὄστράκοις αὕτη κροτοῦσα di *Ra. 1305-1306* allude, quindi, alla precisa figura di Ipsipile, che il pubblico avrà subito ricordato

<sup>5</sup> Aristofane potrebbe essersi avvalso di una vera etera, possibilità più volte sfruttata sulla scena comica antica secondo alcuni scolii (cfr. BORTHWICK 1994, p. 78); ad es. *Schol. (vet.Tr.) Pac.* 706 ἴθι νυν RFLh : μίαν τῶν συναελθουσῶν RVFLh σὺν R τῇ Εἰρηνῇ πρὸς γάμον αὐτῶ δίδωσιν. προειρήκαμεν δὲ ὅτι συναελκούσθησαν αὐτῇ ἢ τε Ὀπώρα καὶ ἡ Θεωρία, ἦσαν δὲ ἑταῖραι RVFLh; *Schol. (vet.Tr.) Pac.* 849 πιθανῶς ἐδήλωσεν, ὅτι πόρναι ἦσαν ἡ Ὀπώρα καὶ ἡ Θεωρία RVLh; *Schol. (vet.Tr.) Eq.* 1388 τριακοντούτιδες : πόρνας εἰσφέρει. διὸ καὶ φησίν, ἔξεστιν αὐτῶν κατατριακοντούτισταί. VEGMLh; *Schol. (vet.) Eq.* 1390a ὡς καλαί : εἰσῆλθον αἱ σπονδαί, ἑταῖραι ὠραῖαι ὑποκρινόμεναι τὰ πρόσωπα τῶν σπονδῶν· πρὸς ἃς λέγει ὁ Δῆμος. VEGOM (*sim. Schol. Tr.* 1390c).

<sup>6</sup> Cfr. WEST 1992, p. 123, con fonti; BUNDRICK 2005, in particolare le figg. 11, 55, 56, etc. In particolare cfr. fig. 55: *Hydria* di Polignoto, con "professional female entertainers", ca. 450-440 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (81398/H3232); fig. 56: *Phiale* del Pittore della *Phiale* con figure maschili e femminili impegnati in alcune attività ricreative, tra cui danza e musica; ca. 430 a.C., Boston, Museum of Fine Arts, Catherine Page Perkins Fund (97.371)).

<sup>8</sup> La ricostruzione della trama dell'*Ipsipile* euripidea si può trovare in LOMIENTO 2005.

<sup>9</sup> κορτάλων è correzione di Maas per κροτάλων del papiro.

grazie a questo appellativo, evidentemente perché la scena del canto con i crotali aveva lasciato il segno nella memoria degli spettatori.<sup>10</sup> Ma a questo punto c'è un colpo di scena: l'atteso ingresso di Ipsipile viene sostituito con quello della "Musa di Euripide", cioè la singolare Musa che, nella tragedia, obbligava una regina a suonare gli umili crotali. In scena, tale figura doveva presentarsi nelle vesti di un'etera, come confermano la battuta di Dioniso del v. 1308 e gli scolî.

Sul significato di ἐλεσβιάζειν e dell'intero v. 1308 si snoda un lungo dibattito, per il quale rimando alle chiare ed esaustive pagine di DI MARCO 2009a. In questa sede basti ricordare che i valori di λεσβιάζειν si riassumono, comunque, in quello erotico (*fellare*<sup>11</sup>) e in quello poetico (tradizione poetico-musicale lesbica<sup>12</sup>). Che cosa vuol dire, dunque, "Questa Musa un tempo non ἐλεσβιάζειν, proprio no!"? Come ha fatto notare Massimo Di Marco, la chiave è probabilmente nell'avverbio temporale ποτε: «perché Dioniso dovrebbe proiettare con tanto rilievo la musica euripidea nel passato, quando di essa si sta discutendo come di materia assolutamente viva e attuale?». Ποτε farebbe riferimento al tempo in cui tale Musa era in vita, cioè al tempo dell'*Ipsipile*. Solo una Musa volgare, inoltre, poteva *volere* (θέλει al v. 11 del frammento dell'*Ipsipile*) che una regina, proveniente da zone vicine alla Lesbo dalla tradizione poetica così raffinata, suonasse dei crotali. Va poi indagato il senso della doppia negazione (οὐκ ἐλεσβιάζειν, οὐ):<sup>13</sup> negando fortemente l'evidenza della volgarità della Musa, Dioniso intende, in realtà, proprio confermarla, provocando la risata del pubblico (un sarcastico "costei non era una prostituta, no" equivarrebbe a "certo che era una prostituta!"). Nel verbo λεσβιάζειν, dunque, concorrerebbero i valori di "appartenere alla tradizione poetico-musicale di Lesbo" e "praticare la *fellatio*": su questo si giocherebbe il doppio senso comico di Dioniso.

Tutta la prima monodia di Eschilo, nella forma di un centone euripideo con parti sconfinanti nel *pastiche*, si avvarrà del testo dell'*Ipsipile*. Vi saranno poi citazioni e riecheggiamenti di altri drammi, inserzioni comiche e imitazioni del registro tragico, ma l'*Ipsipile* dominerà su tutta la scena,

---

<sup>10</sup> Sui valori dei crotali, concretamente usati nella scena dell'*Ipsipile* (fr. 1, II, 7 Cockle ἰδοὺ κτύπος ὄδε κορτάλων), cfr. CASTELLANETA 2016.

<sup>11</sup> Cfr. TAILLARDAT 1965, pp. 104-105; HENDERSON 1991, pp. 183-184. Gli *Scholl. vet.* 1308a,b,c alludono in vari modi al senso erotico del termine, specie usato in relazione ad etere (cfr. il riferimento a una ἀνλητρίς nello *Schol.* 1308c).

<sup>12</sup> Cfr. anche χιάζων e σιφνιάζων in Ar. *PCG* III 2 F 930: cfr. TAILLARDAT 1965, p. 495; DI MARCO 2009a, p. 132; sui valori musicali e sessuali di questi verbi e sulla possibile loro appartenenza, come fr. 930, alla prima versione delle *Nuvole* cfr. RECCHIA 2017.

<sup>13</sup> Per quanto lo *Schol. vet.* 1308a interpreti l'espressione come una domanda, la doppia negazione non è mai attestata nelle interrogative, mentre lo è nelle affermazioni (es. *Nu.* 1370 οὐκ ἔστ', οὐκ): cfr. DOVER 1993, p. 351.

coinvolgendo λέξεις, ὄψεις e μουσική. Mentre Eschilo canta, la musica e la danza sono affidate proprio alla Musa di quella tragedia, una Musa tanto volgare che, sul finale della monodia, probabilmente si avvinghierà a Dioniso, e non è un caso che le scelte formali dei canti di Euripide verranno assimilate proprio alle posizioni erotiche di un'etera (vv. 1325-1328).

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

|                   |  |
|-------------------|--|
| 1309              | ἀλκύνες, αἶ παρ' ἀνάοις θαλάσσης           |
| 1310              | κύμασι στωμύλλετε,                         |
| 1311              | <sup>3</sup> τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν      |
| 1312              | ῥάνισι χροά δροσιζόμεναι·                  |
| 1313              | αἶ θ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας                |
| 1314 <sup>a</sup> | <sup>6</sup> εἰεἰεἰεἰεἰ-                   |
| 1314 <sup>b</sup> | λίσσετε δακτύλοις φάλαγγες                 |
| 1315              | ιστότονα πηνίσματα καὶ                     |
| 1316              | <sup>9</sup> κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας,      |
| 1317              | ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελφίς               |
| 1318              | πρῶραις κυανεμβόλοις                       |
| 1319              | <sup>12</sup> μαντεῖα καὶ σταδίους         |
| 1320              | οἰνάνθας γάνος ἀμπέλου                     |
| 1321              | βότρυος ἔλικα παυσίπονον,                  |
| 1322              | <sup>15</sup> περιβαλλ', ὧ τέκνον, ὠλένας. |
| 1323              | ὄρᾱς τὸν πόδα τοῦτον;                      |
|                   | Δι. ὄρῶ.                                   |
| 1324              | Αι. τί δαί· τοῦτον ὄρᾱς;                   |
|                   | Δι. ὄρῶ.                                   |
| 1325              | Αι. <sup>18</sup> τοιαυτὶ μέντοι σὺ ποιῶν, |
| 1326              | τολμᾶς τὰμὰ μέλη ψέγειν                    |
| 1327              | ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον                       |
| 1328              | <sup>21</sup> Κυρήνης μελοποιῶν·           |

[RVM4AU EP20P8Vs1LAld] **1314<sup>a</sup>-1314<sup>b</sup>** coniung. VA(εἰλίσσετε)  
 UP20P8Vs1LAld εἰλίσσετε δακτύλοις | φάλαγγες M4E **1315** πηνίσματα | E  
**1315-1316** coniung. U κερκίδος | M4 καὶ – μελέτας | E **1316** ἀοιδοῦ  
 μελέτας | M4 **1316-1317** coniung. Ald **1318-1319** coniung. UVs1  
**1320-1321** coniung. U **1323** τοῦτον | P20 **1323-1324** ὄρῶ – ὄρῶ | P20  
**1324** om. V **1327-1328** coniung. UVs1





|                   |                         |  |
|-------------------|-------------------------|--|
| 1314 <sup>b</sup> | —υ—υ—υ—υ—υ              | cho ia <sup>penth</sup><br>vel 1314 <sup>a</sup> -1314 <sup>b</sup> tel ba |
| 1315              | —υυυ—υυ—                | ia cho   |
| 1316              | <sup>9</sup> —υυυ—υυυ   | ia cho   |
| 1317              | υυυ—υυ—υ—               | hipp   |
| 1318              | —υυ—υ—                  | teles  |
| 1319              | <sup>12</sup> —υ—υ—υ—   | ^dim <sup>P</sup>  |
| 1320              | —υ—υ—υ—                 | glyc   |
| 1321              | υυυυυ—υυ—               | ia cho vel 2cho  |
| 1322              | <sup>15</sup> υυ—υυ—υ—υ | glyc   |
| 1323              | υ—υ—υ—υ—                |  |
|                   | υ—                      | glyc <sup>υ—</sup>   |
| 1324              | υ—υ—υ—                  |  |
|                   | υ—                      | glyc   |
| 1325              | <sup>18</sup> —υ—υ—υ—   | dim <sup>P</sup>   |
| 1326              | —υ—υ—υ—                 | glyc   |
| 1327              | υυυ—υυ—υ—               | glyc   |
| 1328              | <sup>21</sup> —υ—υ—υ—   | pher   |

*Colometria e scolî metrici*

Gli scolî metrici di cui disponiamo sono tardi e tricliniani e riconducibili, anche in questo caso, a quattro gruppi. Ciascuno scolio è tramandato da uno o più codici con cui quasi sempre concorda dal punto di vista colometrico (per il quarto gruppo si farà riferimento al solo codice L, su cui è stata svolta l'indagine).

Tra i codici tricliniani e i *veteres* vi è accordo quasi totale dal punto di vista della *mise en page*. Come visibile in apparato, le uniche sensibili discrepanze si rilevano in P20 per i vv. 1323-1324 (c. 16-17). I vv. 1314<sup>a</sup>-1314<sup>b</sup> (c. 6-7), trattati come unico *colon* da tutti i tricliniani, esigono invece un approfondimento apposito, da svolgersi sulla base dei codici *vetustiores* e sulla documentazione musicale antica a disposizione (cfr. commento).

**I. (Vs1) *Schol.* 1309sqq.** δακτυλικὰ τὰ τοῦ Αἰσχύλου μέλη. ἀναμέμικται δέ τινα καὶ Εὐριπίδου. Rs

Così come interpretava le due monodie di Euripide in senso oloanapestico, Vs1 (Rs in Chantry) offre una altrettanto generica analisi delle due monodie di Eschilo in senso olodattilico. È però impossibile ravvisare una struttura interamente dattilica nei due canti parodici eschilei. Inoltre, per tutte e quattro

le monodie delle *Rane* non vi è corrispondenza tra lo scolio e la colometria di Vs1.

**II. (P20) Schol. 1309-1324a.** ἀλκύνες αἱ παρ' ἀενάοις : τὸ κομμάτιον τοῦτο κώλων ἐστὶ ἰζ', ὧν α' "ἀλκύνες αἱ παρ' ἀενάοις θαλάσσης" (1309) παιωνικός τρίμετρος ὑπερκατάληκτος, ἐκ παιῶνων πρώτων δύο, διαμβίου καὶ συλλαβῆς. τὸ β' "κύμα(σι) στωμύλλετε" (1310) δίμετρον καταληκτικόν, ἐξ ἐπιτίτου δευτέρου καὶ δακτύλου, ἐφθήμερες. τὸ γ' "τέ(γκουσαι) νοτίαις πτερῶν" (1311) δίμετρον ἀκατάληκτον, ἐξ ἐπιτίτου τετάρτου καὶ διαμβίου. τὸ δ' "ῥάνισι χροῖα δροσιζόμεναι" (1312) τρίμετρος βραχυκατάληκτος, ἐκ παιῶνων τρίτων δύο – ἢ παιῶνος τρίτου καὶ διτροχαίου – καὶ ἰάμβου. τὸ ε' "(αἱ θ' ὑπώροφιοι) κατὰ γωνίας" (1313) τρίμετρος καταληκτικός, ἐκ διτροχαίου, παιῶνος δευτέρου, ἢ διαμβίου διὰ τὴν κοινὴν τοῦ "-τα", καὶ κρητικοῦ. τὸ ζ' "(εἰειειειιλίσσετε) δακτύλοις φάλαγγες" (1314) τετράμετρος βραχυκατάληκτος, ἐκ δισπονδείου, ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος, διτροχαίου καὶ τροχαίου. τὸ ζ' "(ἰστότονα) πηνίσματα καὶ" (1315) δίμετρον ὑπερκατάληκτον παιωνικόν, ἐκ παιῶνος πρώτου, ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ συλλαβῆς. τὸ η' "κερκίδος αοιδοῦ μελέτας" (1316) ὅμοιον κατὰ πάντα. τὸ θ' "ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελφίς" (1317) τρίμετρος βραχυκατάληκτος, ἐκ παιῶνος τετάρτου, ἐκ <παιῶνος> τρίτου καὶ σπονδείου. τὸ ι' "πρώραις κυανεμβόλοις" (1318) ἰωνικόν ἐφθήμερες ἦτοι δίμετρον καταληκτικόν, ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ κρητικοῦ. τὸ ια' "μαντεῖα καὶ σταδίους" (1319) ὅμοιον, ἐξ ἐπιτίτου τρίτου καὶ ἀναπαίστου. τὸ ιβ' "οἴνανθα γάνος ἀμπέλου" (1320) δίμετρον ἀκατάληκτον, ἐξ ἐπιτίτου τετάρτου καὶ διαμβίου. τὸ ιγ' "βότρυος ἔλικα παυσίπονον" (1321) τρίμετρος βραχυκατάληκτος, ἐκ παιῶνος πρώτου, ἐκ <παιῶνος> τρίτου καὶ πυρριγίου. τὸ ιδ' "περίβαλλ' ὧ τέκνον ὠλένας" (1322) ἰωνικόν δίμετρον ὑπερκατάληκτον, ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάττονος, διτροχαίου καὶ συλλαβῆς. τὸ ιε' "ὄρᾳς τὸν πόδα τοῦτον" (init. 1323) ἀντισπαστικόν δίμετρον καταληκτικόν, ἐξ ἀντισπάστου καὶ βακχείου, ἐφθήμερες Φερεκράτειον. τὸ ις' "ὄρῳ. τί δαὶ τοῦτον ὄρᾳς; ὄρῳ" (finis 1323 et 1324) χοριαμβικός τρίμετρος βραχυκατάληκτος, ἐκ διαμβίου (καὶ –υ–υ–υ–) Ps

**Schol. 1325-1330a.** τοιαυτὶ μέντοι : ἡ εἴσθεσις αὕτη κώλων ἐστὶ μ'η' (1325-1363), ὧν <τὸ> πρῶτον "τοιαυτὶ μέντοι σὺ ποιῶν" (1325) χοριαμβικόν δίμετρον ἀκατάληκτον, ἐκ σπονδείου καὶ χοριάμβου διὰ τὴν κοινὴν τοῦ "ποι-". τὸ β' "τολμᾶς τὰμὰ μέλη ψέγειν" (1326) ὅμοιον, ἐξ ἐπιτίτου τετάρτου καὶ διαμβίου. τὸ γ' "ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον" (1327) δίμετρον ὑπερκατάληκτον παιωνικόν, ἐκ παιῶνος τετάρτου, ἐκ <παιῶνος> τρίτου καὶ συλλαβῆς, ἢ ἐκ διαμβίου τοῦ πρώτου διὰ τὴν κοινὴν τοῦ "-να". τὸ δ' "Κυρήνης μελοποιῶν" (1328) δίμετρον καταληκτικόν ἀντισπαστικόν, ἐξ ἀντισπάστου καὶ βακχείου. τὸ ε' (1329) καὶ τὸ ζ' (1330) στίχοι ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι. Ps

I due scoli presenti su P20 descrivono la colometria del codice. A questo stadio del suo lavoro editoriale, Triclinio sembra distinguere i vv. 1325-1330 dai vv. 1309-1324. Il v. 1325, infatti, segna l'inizio (tale è il valore di εἴσθεσις in Triclinio) di 38 nuovi *cola* (vv. 1325-1363). Per quanto riguarda l'intera

monodia (vv. 1309-1328), comunque, la colometria di P20 è per lo più concorde con la tradizione dei *codices vetustiores*.

Dei vv. 1314<sup>a</sup>-1314<sup>b</sup> (che in P20 sono congiunti e parimenti li considera lo scolio) l'espressione εἰεἰεἰεἰλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες è metricamente considerata un tetrametro brachicataletto formato da due spondei, uno ionico *a maiore*, un metro trocaico e un piede trocaico: è evidente che Triclinio scandisce il vocalizzo sulla sillaba εἰ- come una successione di cinque sillabe lunghe.

| <b>Schol. 1309-1324a</b> |       |   | <b>Schol. 1325-1330a</b> |       |  |
|--------------------------|-------|---|--------------------------|-------|--|
| verso                    | colon | interpretazione <sup>14</sup>               | verso                    | colon | interpretazione                            |
| 1309                     | 1     | 2paeon <sup>I</sup> ia –                    | 1325                     | 18    | sp cho                                     |
| 1310                     | 2     | epitr <sup>II</sup> da                      | 1326                     | 19    | epitr <sup>IV</sup> ia                     |
| 1311                     | 3     | epitr <sup>IV</sup> ia                      | 1327                     | 20    | paeon <sup>IV</sup> paeon <sup>III</sup> – |
| 1312                     | 4     | 2paeon <sup>III</sup> ∪–                    | 1328                     | 21    | antisp ba                                  |
| 1313                     | 5     | tr paeon <sup>II</sup> cr                   |                          |       |  |
| 1314 <sup>a-b</sup>      | 6-7   | 2sp ion <sup>ma</sup> tr –∪                 |                          |       |  |
| 1315                     | 8     | paeon <sup>I</sup> ion <sup>ma</sup> –      |                          |       |  |
| 1316                     | 9     | paeon <sup>I</sup> ion <sup>ma</sup> –      |                          |       |  |
| 1317                     | 10    | paeon <sup>IV</sup> paeon <sup>III</sup> sp |                          |       |  |
| 1318                     | 11    | ion <sup>ma</sup> cr                        |                          |       |  |
| 1319                     | 12    | epitr <sup>III</sup> ∪∪–                    |                          |       |  |
| 1320                     | 13    | epitr <sup>IV</sup> ia                      |                          |       |  |
| 1321                     | 14    | paeon <sup>I</sup> paeon <sup>III</sup> ∪∪  |                          |       |  |
| 1322                     | 15    | ion <sup>mi</sup> tr ∪                      |                          |       |  |
| 1323                     | 16    | antisp ba (pher)                            |                          |       |  |
| 1324                     | 17    | ia <–∪∪–∪–>                                 |                          |       |  |

**III. (P8) Schol. 1309-1324c.** τοῦ Αἰσχύλου ταῦτα τὰ κῶλα κ' ὄντα (1309-1328), ὧν τέλος: “Κυρήνης μελοποιῶν” (1328). τὸ μὲν α' (1309, scr. ἀενναίοις) ἰαμβικὸν τρίμετρον καταληκτικόν. τὸ β' (1310) τροχαικὸν δίμετρον καταληκτικόν. τὸ γ' (1311) δίμετρον, ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ διαμβου. τὸ δ' (1312) ἀναπαιστικὸν δίμετρον. τὸ ε' (1313) ὅμοιον καταληκτικόν. τὸ ζ' (1314), δίγα τῆς παρεκτάσεως τοῦ “εἰεἰεἰ-”, ἰαμβικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον. τὸ ζ' (1315, cum καὶ) ὅμοιον καταληκτικόν. τὸ η' (1316) ἀναπαιστικὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον. τὸ θ' (1317, scr. ἔπαλλεν<sup>pc</sup>) δακτυλικὸν δίμετρον. τὸ ι' (1318) ὅμοιον τῷ η' (1316). τὸ ια' (1319) ἰαμβικὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον. τὸ ιβ' (1320) δίμετρον, ἐξ ἐπιτίτου τετάρτου καὶ διαμβου. τὸ ιγ' (1321) ἰαμβικὸν δίμετρον. τὸ ιδ' (1322, scr. περίβαλ') δίμετρον καταληκτικόν, ἐκ παίωνος τετάρτου, παίωνος τρίτου καὶ συλλαβῆς. τὸ ιε' (1323)

<sup>14</sup> Gli scoli di P20 usano i termini “giambo” e “trocheo” per indicare, rispettivamente, il piede giambico e il piede trocaico (nella tabella seguente segnalati con ∪– e –∪); con “digiambo” e “ditrocheo” sono indicati, nello scolio, il metro giambico e il metro trocaico (nella tabella segnalati con le sigle *ia* e *tr*).

ἀντισπαστικὸν καταληκτικόν, ἐξ ἀντισπάστου, παίωνος δευτέρου καὶ συλλαβῆς. τὸ ις´ (1324, scr. τί δαί) δίμετρον ὅμοιον, ἐξ ἀντισπάστου καὶ διαύμβου. Reg

**Schol. 1325-28** (numeri qui 1309-1324 sequuntur) τὸ ις´ (1325) σπονδειακὸν δίμετρον. τὸ ιη´ (1326) δίμετρον, ἐξ ἐπιτρίτου τετάρτου καὶ διαύμβου. τὸ ιθ´ (1327) δίμετρον καταληκτικόν, ἐξ παίωνος τετάρτου, παίωνος τρίτου καὶ συλλαβῆς. τὸ κ´ (1328) δακτυλικὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον. Reg | (ante 1329-1330) ἴαμβοι δύο. PsReg

A differenza di quelli di P20 e di L, gli scolî tramandati da P8 presentano un'interpretazione unitaria della monodia, come si evince dalla numerazione progressiva dei *cola*. Vi è corrispondenza tra scolî e colometria di P8, sul cui testo, tra l'altro, i *cola* di entrambe le monodie di Eschilo risultano appositamente numerati. Degno di evidenza è il fatto che, per i vv. 1314<sup>a</sup>-1314<sup>b</sup> (c. 6-7), congiunti sul codice, lo scolio di P8 consideri la possibilità di escludere il vocalizzo εἰεἰεἰεἰ- dal computo e dalla scansione delle sillabe: lo scolio parla di παρέκτασις “prolungamento, allungamento” per εἰεἰεἰεἰ-, ma scandisce solo -εἰλίσσετε δακτύλους φαλάγγες, come *2ia hypercat*.

| <b>Schol. 1309-1324c</b> |              |  | <b>Schol. 1325-1328</b> |              |  |
|--------------------------|--------------|--|-------------------------|--------------|--|
| verso                    | <i>colon</i> | interpretazione <sup>15</sup>              | verso                   | <i>colon</i> | interpretazione                            |
| 1309                     | 1            | 3ia <sub>^</sub>                           | 1325                    | 18           | 4sp  |
| 1310                     | 2            | 2tr <sub>^</sub>                           | 1326                    | 19           | epitr <sup>IV</sup> ia                     |
| 1311                     | 3            | ion <sup>ma</sup> ia                       | 1327                    | 20           | paeon <sup>IV</sup> paeon <sup>III</sup> – |
| 1312                     | 4            | 2an  | 1328                    | 21           | 4da <sub>^</sub> <sub>^</sub>              |
| 1313                     | 5            | 2an <sub>^</sub>                           |                         |              |  |
| 1314 <sup>a-b</sup>      | 6-7          | 2ia hypercat<br>(escluso il<br>vocalizzo)  |                         |              |  |
| 1315                     | 8            | 2ia <sub>^</sub>                           |                         |              |  |
| 1316                     | 9            | 2an <sub>^</sub> <sub>^</sub>              |                         |              |  |
| 1317                     | 10           | 4da  |                         |              |  |
| 1318                     | 11           | 2an <sub>^</sub> <sub>^</sub>              |                         |              |  |
| 1319                     | 12           | 2ia <sub>^</sub> <sub>^</sub>              |                         |              |  |
| 1320                     | 13           | epitr <sup>IV</sup> ia                     |                         |              |  |
| 1321                     | 14           | 2ia  |                         |              |  |
| 1322                     | 15           | paeon <sup>IV</sup> paeon <sup>III</sup> ∪ |                         |              |  |

<sup>15</sup> Questi scolî chiamano “digiambo” il metro giambico (di fatto una dipodia), nella tabella seguente segnalato con *ia*. Quando si ha una successione di due o più *metra* giambici, gli scolî usano i termini “dimetro”, “trimetro”, *etc.* Misurano poi i dattili e gli spondei per dipodie, considerate metri: dunque, ad es., un “metro dattilico” è ciò che noi indichiamo con *2da*, e un “dimetro spondaico” è una sequenza di 4 spondei (nella tabella, ad es., indichiamo con *4da* la sequenza descritta negli scolî come “dimetro dattilico” e con *4sp* il “dimetro spondaico”).

|      |    |                              |  |
|------|----|------------------------------|--|
| 1323 | 16 | antisp paeon <sup>II</sup> – |  |
| 1324 | 17 | antisp ia                    |  |

**IV. (L) Schol. 1309-1324b.** ἀλκυόνες αἱ παρ' ἀ<ένναίσις> : ἑτέρα ᾠδὴ καὶ μέλος μονοστροφικόν, κώλων διαφόρων ἐπιμεμιγμένων ἐπιτρίτοις, διτροχαίοις, διαάμβοις, καὶ πεντασυλλάβοις, ιζ'. ὧν τὸ α' (1309, scr. ἀένναίσις Vat, ἀένναίσις LvMt) ἐπιχοριαμβικὸν ἢ προσοδιακὸν τρίμετρον ὑπερλατάληκτον, τὸν πρῶτον ἔχον πόδα παίωνα. τὸ β' (1310) τροχαικὸν δίμετρον καταληκτικὸν ἐφθήμερες Εὐριπίδειον. τὸ γ' (1311, scr. νοτερῆς) ἀντισπαστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ δ' (1312) iamβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, τοῦ πρώτου ποδὸς χορείου ἢ ἀναπαίστου. τὸ ε' (1313) ἰωνικὸν τρίμετρον καταληκτικόν. τὸ ζ' (init. 1314 “εἰεἰεἰλίσσετε”) ὅμοιον δίμετρον καταληκτικόν. τὸ η' (finis 1314 “δακτύλοις φάλαγγες”) τροχαικὸν ἰθυφαλ<λ>ικόν. τὸ θ' (1315, cum καὶ) ἰωνικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον. τὸ θ' (1316) ὅμοιον. τὸ ι' (1317) ἀντισπαστικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον, τοῦ πρώτου ποδὸς πεντασυλλάβου. τὸ ια' (1318) ἰωνικὸν δίμετρον καταληκτικόν. τὸ ιβ' (1319) ὅμοιον, ἀπ' ἐλάσσονος. τὸ ιγ' (1320) ὅμοιον τῷ γ' (1311). τὸ ιδ' (1321) ὅμοιον τῷ δ' (1312). τὸ ιε' (1322, scr. περίβαλ') ἀντισπαστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, τοῦ πρώτου ποδὸς πεντασυλλάβου. τὸ ις' (1323) ὅμοιον, τοῦ δευτέρου ποδὸς πεντασυλλάβου. τὸ ιζ', τὸ “τί δαὶ τοῦτον ὄρα; ὄρῳ” (1324) ὅμοιον. ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος. VatLvMt | ᾠδὴ κώλων ιζ' trLvMtCantVin

**Schol. 1325-1330b.** τοιαῦτα μέντοι σὺ ποιῶν : ἑτέρα ᾠδὴ καὶ μέλος μονόστροφον (1331-1363), τρισὶ συστήμασι διηρημένον ἐκ διαφόρων καὶ αὐτὴ συλλεγεῖσα δραμάτων ὡς καὶ αἱ προειρημένα, ἧς προτίθενται κῶλα ἀντισπαστικά δ' (1325-1328), ὧν τὰ τρία (1325-26-27) δίμετρα ἀκατάληκτα, τὸ δὲ τέταρτον (1328) καταληκτικὸν ἦτοι ἐφθήμερες. καὶ στίχοι δύο iamβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι (1329-30). VatLvMt

Gli scolî descrivono la colometria secondo l'ultima edizione di Triclinio, rappresentata da L. Dal punto di vista della *mise en page* non vi è differenza tra P20 e L, mentre ciò che subisce variazioni è l'interpretazione dei vari *cola* nei rispettivi *Scholia*.

In particolare, per quanto riguarda i vv. 1314<sup>a</sup>-1314<sup>b</sup> (c. 6-7), lo *Schol. Tr.* 1309-1324 di L riferisce che la prima parte (εἰεἰεἰλίσσετε) è un dimetro ionico catalettico (molosso, ionico *a maiore*: il computo investe tutte le sillabe del vocalizzo e la loro scansione è lunga); la seconda (δακτύλοις φάλαγγες) un itifallico.

Come già in P20, Triclinio non considera la monodia come una struttura unitaria dal v. 1309 al v. 1328, ma riconosce ai vv. 1325-1328 un ruolo introduttivo nei confronti della seconda monodia (vv. 1331-1363), e non la parte conclusiva della prima monodia. Complessivamente, è interessante che in L si dia un'interpretazione in metri eolici, per quanto piuttosto semplificata e che non rende ragione della varietà che contraddistingue il brano.

| <i>Schol. 1309-1324b</i> |              |                                       | <i>Schol. 1325-1330b</i> |              |                      |
|--------------------------|--------------|---------------------------------------|--------------------------|--------------|----------------------|
| verso                    | <i>colon</i> | interpretazione                       | verso                    | <i>colon</i> | interpretazione      |
| 1309                     | 1            | 3epicho vel 3pros                     | 1325                     | 18           | 2antisp              |
| 1310                     | 2            | 2tr <sup>^</sup>                      | 1326                     | 19           | 2antisp              |
| 1311                     | 3            | 2antisp                               | 1327                     | 20           | 2antisp              |
| 1312                     | 4            | 2ia                                   | 1328                     | 21           | 2antisp <sup>^</sup> |
| 1313                     | 5            | 3ion <sup>(ma)</sup> <sup>^</sup>     |                          |              |                      |
| 1314 <sup>a-b</sup>      | 6-7          | 2ion <sup>(ma)</sup> <sup>^</sup> ith |                          |              |                      |
| 1315                     | 8            | 2ion <sup>(ma)</sup> hypercat         |                          |              |                      |
| 1316                     | 9            | 2ion <sup>(ma)</sup> hypercat         |                          |              |                      |
| 1317                     | 10           | 2antisp hypercat                      |                          |              |                      |
| 1318                     | 11           | 2ion <sup>(ma)</sup> <sup>^</sup>     |                          |              |                      |
| 1319                     | 12           | 2ion <sup>(mi)</sup>                  |                          |              |                      |
| 1320                     | 13           | 2antisp                               |                          |              |                      |
| 1321                     | 14           | 2ia                                   |                          |              |                      |
| 1322                     | 15           | 2antisp                               |                          |              |                      |
| 1323                     | 16           | 2antisp                               |                          |              |                      |
| 1324                     | 17           | 2antisp                               |                          |              |                      |

### *Analisi del canto*

La monodia si presenta nella forma di un ἀπολελυμένον la cui polimetria è quella tipica della “nuova musica”:<sup>16</sup> predominanti sono i metri eolici, a cui si intrecciano misure giambiche e trocaiche, con variazioni in cretici e coriambi, nonché dimetri polischematici.

La critica ai μέλη di Euripide evidenzia la loro sproporzione tra forma e contenuto:<sup>17</sup> con stile patetico e varietà metrico-ritmica, nella monodia parodica ci si rivolge ad alcioni e ragni, con una lunga invocazione che resta sospesa. Non vi è alcun senso nell'accostamento di citazioni e altre espressioni, se non quello di un esuberante spettacolo di virtuosismi canori e frastornanti perifrasi. Sono riproposti alcuni frammenti tragici di Euripide, comicamente assemblati o intervallati da coniazioni aristofanee, mentre l'architettura metrico-ritmica richiama lo stile della “nuova musica”. Dalla forma ἀπολελυμένον alla struttura metrica in sé, è possibile rintracciare tratti tipicamente euripidei.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Cfr. LOMIENTO 2017, p. 57.

<sup>17</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1985b, p. 35.

<sup>18</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1988b, p. 38. La Parker precisa che l'uso di metri eolici, ravvisabile nella produzione euripidea, sembra essere tuttavia distorto da Aristofane: «If “Euripides” Aeschylean stanzas are structurally unlike real Aeschylus, “Aeschylus” first Euripidean song is even less like Euripides in that respect. Many of Euripides’ aeolo-choriambic stanzas, even in the late plays (see e.g. *Phoen.* 202ff. = 214ff., *Ba.* 402ff. = 416ff., *IA* 543ff. = 558ff.), are

Nella “coda” (vv. 1323-1328) la monodia sembra assumere le sembianze di un amebeo, per via delle rapide *antilabai* meliche dei vv. 1323-1324. Tuttavia, dal punto di vista formale sembra non esserci una vera e propria interruzione: dal v. 1309 al v. 1322 il brano si presenta come un’aria a sé stante; ai vv. 1323-1324 Eschilo invita Dioniso e lo stesso Euripide ad osservare alcuni dettagli della *performance*, ma lo fa continuando a cantare nei metri della monodia (che, quindi, viene percepita come unitaria) e ricevendo due risposte molto brevi (ὀρῶ) e quasi forzate; seguono quattro versi lirici di Eschilo, sempre nei metri della monodia, e di tali quattro *cola* l’ultimo è significativamente un ferecrateo, che con la sua tradizionale funzione clausolare segna la vera fine della monodia. A separare questo primo *a solo* eschileo dal secondo concorrono, poi, due trimetri giambici recitati da Eschilo, volti a introdurre il successivo momento lirico.

Si può dire che la prima parte della monodia (vv. 1309-1322) incarni la parodia vera e propria della lirica euripidea; la seconda parte (vv. 1323-1328) sviluppa un attacco diretto. Il disegno musicale complessivo della monodia è pensato in relazione al contenuto:

**vv. 1309-1312** invocazione alle alcioni: metri trocaici e gliconici; chiusa in *ia cho* (c. 4);

**vv. 1313-1316** invocazione ai ragni: dattili eolici in apertura, coriambi e giambi; chiusa in *ia cho* (c. 8, 9);

**vv. 1317-1321** sequenza di espressioni senza senso, chiusa in *ia cho* (c. 15);

**v. 1322** esortazione al figlio, fine della parodia (abbandonata la finzione euripidea, la monodia continuerà come difesa polemica): gliconeo che anticipa i successivi;

**vv. 1323-1324** *antilabai in lyricis* in gliconei;

**vv. 1325-1328** accusa rivolta ad Euripide in forma di domanda: un dimetro polischematico in apertura, gliconei chiusi da ferecrateo.

Come si vede, nella tessitura generale di metri eolici, nella prima parte della monodia è il *colon* di tipo *ia cho* a segnare la fine di ciascuna suddivisione (la stessa sequenza *ia cho* è reduplicata nella sezione centrale); nella seconda parte della monodia i gliconei scandiscono massicciamente la tirata polemica finale. In sintesi, si può affermare con Zimmermann che in questa monodia parodica

contenuto e stile sono corrispondenti alla forma metrica. Le apostrofi, la sequenza di proposizioni relative e i participi mancanti di verbo, le digressioni che partono da

---

made up almost entirely of the most ordinary cola (glyconic, polyschematist, pherecratean) grouped in sequences of acatalectic cola rounded off by a catalectic colon, in the Anacreontic style» (PARKER 1997, p. 506).



processi associativi, come anche gli elementi che fanno cenno a suoni e strumenti, tutto ciò palesa quanto sia stata importante l'influenza della *Nuova Musica*. E tutto ciò tramite l'opera di Aristofane prende la forma di un *potpourri* fortemente caricaturale, in cui suono e giochi di parole che prendono spunto da associazioni contano più dei messaggi.<sup>19</sup>

**1309-1312 (c. 1-4).** Dallo *Schol. vet.* 1309-10 questi versi sono attribuiti all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, ma nel testo tragico pervenutoci essi non compaiono.<sup>20</sup> Un'invocazione all'alcione si trova piuttosto nell'*Ifigenia in Tauride* (IT 1089-1091), ma non vi è reale corrispondenza con il passo aristofaneo. Piuttosto, il participio δροσιζόμεναι del v. 1312 delle *Rane* sembra leggersi nel fr. 7, 4 Cockle dell'*Ipsipile* (= TrGF E. *Hypsipile* F 753c, 4). È verosimile che, appena dopo aver introdotto la "Musa di Euripide" (vv. 1305-1306) con riferimento all'*Ipsipile*, Eschilo inizi a cantare proprio servendosi di versi di tale tragedia.<sup>21</sup> Vi è tuttavia la difficoltà di stabilire il confine esatto tra citazione e imitazione. Al v. 1310, infatti, στωμόλλετε afferisce a un registro comico,<sup>22</sup> e non è forse un caso che sia collocato all'interno di un *2tr*, tra un ipponatteo e un gliconeo. Una lettura più attenta dello scolio potrebbe offrire indizi per districare la matassa della parodia:

vet *Schol.* 1309-10 (VMEΘBarb) aut 1318. (R) ἔστι τὸ προκείμενον VMEΘBarb(Ald) †ἐξ "Ἰφιγενείας RVMEΘBarb(Ald) τῆς ἐν Αὐλίδι" VEΘBarb(Ald) / Εὐριπίδου RM†

L'indicazione τὸ προκείμενον potrebbe far riferimento, in effetti, al solo v. 1309.<sup>23</sup> Dal momento che nell'*Ifigenia in Aulide* non vi è alcuna invocazione di questo tipo, si può ritenere che la specificazione τῆς ἐν Αὐλίδι sia un errore dello scoliasta. Resta l'indicazione dell'*Ifigenia*, che apre a due possibilità. La prima è che Aristofane, con il v. 1309, volesse solo riecheggiare IT 1089-1091 (ὄρνις, ἃ παρὰ πετρίνας / πόντου δειράδας, ἀλκυών, / ἔλεγον οἴτον ἀείδεις) nella costruzione sintattica e nel riferimento all'alcione, non citando letteralmente ma alludendo a temi e stili di Euripide;<sup>24</sup> la seconda è che lo scolio faccia riferimento a una prima versione dell'*Ifigenia in Aulide* a noi

<sup>19</sup> ZIMMERMANN 1988b, pp. 39-40.

<sup>20</sup> Non trascurabile è anche il fatto che le *Rane* (405 a.C.) potrebbero essere antecedenti all'*Ifigenia in Aulide* (la cui datazione oscilla tra il 406 e il 403 a.C.): cfr. MAGNINI 1997, pp. 134-136.

<sup>21</sup> Così, in particolare, BAKHUYZEN 1877, pp. 166-168.

<sup>22</sup> Cfr. RAU 1967, p. 129 («In dem lyrischen Stil des Zitates ist στωμόλλετε komischer Stilbruch; man erwartete etwa κελαδεῖτε oder ἀείδετε wie IT 1091-1093»). Pucci non esclude la possibilità di un παραγραμματισμός (PUCCI 1961, p. 389).

<sup>23</sup> Cfr. MAGNINI 1997, p. 132. I quattro versi sono inseriti nei TrGF come E. *inc.fab.* F 856.

<sup>24</sup> Propende per l'ipotesi del *pastiche* MAGNINI 1997, ravvisando molti *loci similes* in altre tragedie euripidee; cfr. anche PUCCI 1961, p. 389. La stessa forma del vocativo seguito da una proposizione relativa ma senza una principale si trova più volte in Euripide: cfr. *El.* 432; *IT* 1106; *Tr.* 122; cfr. DOVER 1993, p. 253.

non pervenuta.<sup>25</sup> Eppure non si può escludere che lo scolio contenga una lezione sbagliata, derivante da un'errata lettura dell'abbreviazione del titolo della tragedia: 'ΥΨΙΠ. (*Ipsipile*) potrebbe esser stato confuso con 'ΙΦΙΓ. (*Ifigenia*);<sup>26</sup> da lì sarebbe stata poi aggiunta una fuorviante specificazione. L'ipotesi che il primo verso della monodia sia una citazione dall'*Ipsipile* pare dunque molto più verosimile di quella di una *Ifigenia*. Oltre alla paleografia viene in aiuto anche il contesto scenico: come si è detto, l'*a solo* parodico è preceduto dall'ingresso della "Musa di Euripide" e introdotto dal suono di crotali (*ostraka*), parodiando proprio una scena dell'*Ipsipile* euripidea; l'*incipit* della monodia, pertanto, risulterebbe perfettamente in armonia con la scena e con le aspettative sollevate nel pubblico da parte di Eschilo.

**1309 (c. 1).** Dal punto di vista metrico è notevole che il nome delle alcioni sia contenuto nel cretico incipitario. Come sottolineato da Zimmermann, esso contribuisce all'isolamento del vocativo,<sup>27</sup> rivelando subito, nel canto, un rapporto stretto tra l'aspetto retorico e quello metrico. L'ipponatteo si ottiene conservando inalterata la quantità della vocale iniziale di ἀεναίους;<sup>28</sup> diversamente, Zimmermann ammette la *correptio* e restituisce al verso intero un andamento trocaico (*p 2tr*) che anticipa il lezizio del c. 2.<sup>29</sup> Entrambe le interpretazioni sono plausibili, e solo la musica potrebbe chiarirci il reale fraseggio del verso. In questa sede si preferisce l'interpretazione *cr hipp*, che: conserva la quantità originaria delle sillabe; contribuisce a isolare maggiormente l'invocazione iniziale; consente un gioco di alternanze tra metri trocaici e gliconici che pare evidente (*c. 1 cr*, riconducibile a un trocheo, e *hipp*, forma ipercataletta del *glyc*; *c. 2 2tr<sub>Λ</sub>*; *c. 3 glyc*).<sup>30</sup>

**1312 (c. 4).** La sequenza ~~~~~-~- è interpretabile in più modi, a seconda di come si intenda la serie di sillabe brevi iniziali: *ia cho*;<sup>31</sup> *2cho*;<sup>32</sup>

<sup>25</sup> Cfr. ad es. FRITZSCHE 1845, p. 399; KOCK 1898, p. 199; RADERMACHER 1954, p. 322 («wenn dem Scholiasten zu trauen ist»); RAU 1967, p. 129; DEL CORNO 2011, p. 236.

<sup>26</sup> Cfr. BAKHUYZEN 1877, p. 167, in cui è mostrato anche come questo tipo di errore, tra i titoli euripidei, sia piuttosto frequente.

<sup>27</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1985b, p. 33.

<sup>28</sup> Così anche PARKER 1997, pp. 504-505.

<sup>29</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1985b, p. 32.

<sup>30</sup> Poco convincente è l'interpretazione di Prato, che pur ammettendo la *correptio* in ἀεναίους, non interpreta la sequenza ~~~~~-~- come *p 2tr* come Zimmermann, né come *3ia<sub>Λ</sub>* come Radermacher o Schroeder,<sup>30</sup> ma come *3cho<sub>Λ</sub>*. Cfr. SCHROEDER 1930, p. 76; RADERMACHER 1954, p. 320. Cfr. PRATO 1962, p. 321 e con lui anche DEL CORNO 2011, p. 255. Lo stesso Prato ammette una certa difficoltà nell'interpretazione metrica del canto, a suo dire dovuta alla parodia, ma in realtà la *paradosis* si presenta, complessivamente, in maniera chiara, e sembra poco opportuno, se non inutile, ricercare *loci similes* metrici in E. *El.* 432 sgg., parodiata dopo, o addirittura in altre commedie di Aristofane.

<sup>31</sup> Cfr. PARKER 1997, p. 505.

<sup>32</sup> Così PRATO 1962, p. 321; ZIMMERMANN 1985b, p. 33; DEL CORNO 2011, p. 255.

*tr cho*.<sup>33</sup> In questa sede si protende per *ia cho*, in quanto un *colon* simile si trova anche ai vv. 1315-1316 (c. 8-9) in chiusura della seconda sezione della monodia, quella dedicata ai ragni, e al v. 1321 (c. 14), in chiusura della terza parte della monodia. È evidente, dunque, che in una costruzione “triadica” di questo tipo la sequenza *ia cho* intende fare da clausola a ciascuna sezione tematica della parodia vera e propria (alcioni; ragni; *nonsense*).<sup>34</sup> Lo iato finale contribuisce a isolare questi primi 4 versi dedicati alle alcioni.

**1313-1316 (c. 5-9).** Sono invocati i ragni. Il passaggio alla nuova categoria di animali è marcato dal cambio metrico-ritmico: dal c. 4 *ia cho* (γένος διπλάσιον) si passa ai dattili (γένος ἴσον) del c. 5, che con la sequenza *4da* richiama i metri eolici usati nei versi precedenti per le alcioni, ma consente una variazione legata al tema cantato. I versi successivi (1314<sup>a</sup>-1316, c. 6-9), dopo un vocalizzo “libero” (c. 6), sembrano svilupparsi interamente nel genere ritmico doppio di giambi e coriambi. I versi richiamano alla mente un passo dell’*Oreste*, vv. 1431-1433 ἄ δὲ λίνον ἠλακάτα / δακτύλοις ἔλισσεν / νῆμα δ’ ἴετο πέδω, κτλ.;<sup>35</sup> Come si legge, di nuovo Aristofane sceglie la costruzione del vocativo seguito da relativa, che però non trova una conclusione. Una sospensione di questo tipo è tipicamente euripidea<sup>36</sup> e potrebbe aver costituito oggetto di parodia non solo aristofanea. I vv. 1309-1328 delle *Rane*, ma in particolare proprio i vv. 1313-1316, trovano infatti un parallelo in Stratt. *inc. fab. fr.* 71 Fiorentini (= *PCG VII F 71*; Orth), che recita:

προσοκουρίδες, αἱ καταφύλλους  
ἀνὰ κήπους πενήκοντα ποδῶν  
ἴχνεσι βαίνετ’, ἐφαπτόμεναι  
ποδοῖν σατυριδίων μακροκέρκων,  
χοροῦς ἐλίσσουσαι παρ<ά τ>’ ὠκίμων 5  
πέταλα καὶ θριδακινίδων  
εὐόσμων τε σελίνων

Bruchi del porro, che con le orme di cinquanta piedi ve ne andate per i giardini frondosi, attaccati coi piedi a orchidee dai lunghi petali, in cori circolari attorno alle foglie di basilico, e alle lattughine e agli odorosi sedani (trad. di L. Fiorentini)

I punti in comune sono evidenti: la sintassi sospesa, con vocativo e relativa ma senza principale; l’invocazione ad animali umili; il riferimento al girare, espresso dal verbo ἐλίσσω. Il primo e l’ultimo elemento sono tipicamente

<sup>33</sup> SCHROEDER 1930, p. 76.

<sup>34</sup> Cfr. lo schema a p. 380.

<sup>35</sup> Cfr. RAU 1967, p. 129.

<sup>36</sup> Cfr. p. 381 n. 24.

euripidei, ma non siamo in grado di stabilire se anche Strattide intendesse parodiare il tragediografo. Sicuramente esso intende ironizzare sul ditirambo, come si evince dal riferimento, al v. 2, al numero 50 (come le unità che partecipavano al coro ditirambico, appunto) e al nesso χοροὺς ἐλίσσουσαι del v. 5, che richiama la danza ciclica.<sup>37</sup>

**1314<sup>a</sup>-1314<sup>b</sup> (c. 6-7).** L'abnorme forma predicativa εἰεἰεἰεἰελίσσετε è riportata dai codici in maniera varia: il numero di εἰ-, infatti, oscilla tra 1 e 6.<sup>38</sup> Nella *mise en page* alcuni codici distribuiscono la parola su due *cola*, interrompendo la successione di εἰ- a un certo punto e riprendendo, a capo, con la forma piena εἰλίσσετε (M4E; anche A, che pone 4 εἰ- solo in margine); altri codici – la maggioranza, tra antichi e triciniani – presentano i due *cola* congiunti; solo R presenta εἰεἰεἰεἰεἰ- in ἐπέισθεις, e -λίσσετε in linea con gli altri versi della monodia, trascritta nel complesso in εἴσθεις.

La reduplicazione di una sillaba è un fenomeno attestato solo in papiri, manoscritti o iscrizioni musicali, in quei preziosi documenti, cioè, che tramandano stralci di testi poetici antichi provvisti di notazione musicale. Si tratta di un mero segno grafico che indicava un particolare “abbellimento”, per cui su una sillaba poggiava più di una nota, ciascuna opportunamente trascritta sopra ogni reduplicazione della stessa sillaba.<sup>39</sup> Non sono attestati, nei *testimonia* raccolti in *DAGM*, occorrenze di più di due note sulla stessa sillaba (vale a dire che la stessa sillaba viene ripetuta graficamente solo una volta; vi sono poi casi di tre note sulla stessa sillaba, segnalati da sole note, *hyphen*, *leimma* o *makra*). L'eccezionalità dell'εἰεἰεἰεἰελίσσετε delle *Rane* (cfr. anche v. 1348) è dovuta a ragioni comico-parodiche, ma sembra rappresentare comunque un'interferenza della notazione musicale all'interno della tradizione testuale. Visto che solo i documenti musicali riportano forme di reduplicazione vocalica,<sup>40</sup> sembra plausibile che a monte della tradizione testuale delle *Rane* vi sia stato un esemplare provvisto di notazione musicale;<sup>41</sup> da questo, perso l'interesse per l'aspetto melodico, sarebbe stato

---

<sup>37</sup> Nel confermare il parallelismo tra Ar. *Ra.* 1309-1328 e il frammento di Strattide, in relazione a quest'ultimo Leonardo Fiorentini afferma: «se si tratta di una sorta di *choral projection* con allusione a un gruppo corale ditirambico, il frammento coglie forse un rapporto tra le innovazioni musicali sperimentate nel cosiddetto nuovo ditirambo e quelle delle tragedie euripidee [...]. Difficile capire, tuttavia, se in Strattide sia una monodia in riferimento a un coro, o se sia il coro stesso» (FIORENTINI 2017, p. 250). Dal punto di vista metrico, tra i testi di Aristofane e Strattide vi è una comunanza nell'uso di metri eolici, misti ad altre misure sia nell'uno che nell'altro caso.

<sup>38</sup> In questa sede si accoglie la lezione di R, il codice più antico.

<sup>39</sup> Cfr., ad es., il noto *PWien* G 2315 (*DAGM* n. 3), in cui sulla forma ωως sono riportati due segni (Z I) indicanti due diverse note.

<sup>40</sup> Per il caso dell'*Elettra* di Euripide cfr. pp. 388-389.

<sup>41</sup> Sulla possibilità che gli alessandrini che si occuparono della sistemazione colometrica del patrimonio lirico antico disponessero di testi con notazione musicale a cui fare riferimento

copiato soltanto il testo, conservando però (consapevolmente o meno) la forma reduplicata della parola ειλίσσετε. Essendosi man mano affievolita la consapevolezza della portata musicale della reduplicazione sillabica, ειειειειειλίσσετε potrebbe essere stato trascritto volta per volta con un numero variabile di ει-, perché si percepiva semplicemente che in quel punto doveva esserci stato un vocalizzo più o meno esteso, di lunghezza irrilevante per il testo in sé. È per questo motivo che i codici variano tra loro non solo nel numero di ει- ma anche nella colometria del passo: R sembra essere il più accurato e il più attendibile, per ragioni che mostreremo; M4AE sembrano prediligere l'aspetto grammaticale, per cui il virtuosismo è separato dal verbo in sé (ειειειει- / ειλίσσετε); il resto dei codici congiunge.

La circostanza generale resta preziosa, in quanto ci fornisce un indizio legato alla *performance*: sul suono /e/ dell'inizio di ειλίσσετε l'attore doveva eseguire un esagerato abbellimento, un virtuosismo melodico adoperato da Euripide tanto da divenire oggetto di parodia musicale. Non è chiaro se la reduplicazione della vocale e l'apposizione delle rispettive note comportasse, nella prassi, anche una protrazione della "normale" durata della sillaba, ma almeno nel caso di Aristofane ciò sembra probabile.<sup>42</sup> *In primis* perché siamo di fronte a un virtuosismo parodico: una certa libertà nella durata avrebbe non solo agevolato l'articolazione vocale delle note, ma anche sottolineato il frangente comico. Il fatto, poi, che R riporti accuratamente il vocalizzo ειειειειει- in ἐπέισθεσις potrebbe essere indice addirittura di una protrazione talmente libera da sconfinare nell'*extra metrum*, di esecuzione comunque lirica.<sup>43</sup> Poiché ειλίσσετε (dal rafforzativo di ἐλίσσω), è un'unica parola, si viene a creare una sinafia tra i c. 6 e 7. Se il c. 6 si misurasse metricamente, si dovrebbe ignorare la reduplicazione e intenderlo come una sola sillaba lunga che, nella sinafia con il c. 7, restituirebbe una sequenza *tel ba*; se invece si considera il c. 6 un *extra metrum*, il c. 7 è necessariamente un *cho ia<sup>penth</sup>*,

---

cfr. MARINO 1999, dedicato ai rapporti tra il papiro musicale dell'*Oreste* di Euripide e la colometria dei codici; il dibattito tra le diverse posizioni su tale argomento è evidente in LOMIENTO 2007b, in risposta a PRAUSCELLO 2006.

<sup>42</sup> Inclini ad ammettere la possibilità di superallungamento della sillaba coinvolta da reduplicazione di vocale sono COMOTTI 1991, pp. 111-112; PRETAGOSTINI 1998, p. 623; per i casi di reduplicazione vocalica nel papiro di III-II sec. a.C. dell'*Oreste* di Euripide (PWien G 2315 = DAGM n. 3), nei due *Inni Delfici* (*Peana di Ateneo* e *Peana di Limenio* = DAGM nn. 20-21) di II sec. a.C. Pöhlmann e West escludono il superallungamento, come si evince anche dalle trascrizioni moderne che ne offrono in DAGM (cfr. già PÖHLMANN 1970, nn. 19-20). A sostegno della protrazione della durata della sillaba in concomitanza con le fioretture, Comotti porta proprio l'esempio delle *Rane*, che avrebbe richiesto un allungamento per poter realizzare il melisma e ottenere «particolari effetti espressivi» (p. 111).

<sup>43</sup> Cfr. *Ach.* 404 (Εὐρυπίδη· Εὐρυπίδη); *Av.* 1395 (ωοπ); *Th.* 689 (ᾶ), 699 (ἔα ἔα), 1214, 1217, 1223 (Ἀρταμουζία): tutti *extra metrum*, in R sono trascritti proprio al centro della colonna di scrittura; altri casi sono riconoscibili in εἴσθεσις semplice.

sequenza che verrebbe poi rovesciata nei c. 8 e 9, entrambi *ia cho*, e che pertanto si amalgama ai metri di questa sezione di monodia. Questo permetterebbe di avere una sezione piuttosto omogenea, ma soprattutto avrebbe molto senso a livello musicale e scenico: la definizione di *extra metrum* indica la nostra attuale impossibilità di pervenire a una misurazione completa di una sequenza in realtà ritmicamente definita e comprensibile per gli antichi, in questo caso realizzata, verosimilmente, come una fiorettatura che andrebbe a risolversi sui metri-ritmi “normali” della monodia, come una cadenza o la risoluzione di un trillo. Tale interpretazione sembra essere ammessa dalla fonte dello scolio metrico di P8, in cui il vocalizzo εἰεἰεἰ- non è scandito, proprio in quanto παρέκτασις di εἰλίσσετε, mentre -εἰλίσσετε δακτύλοις φαλάγγες è analizzato come *2ia hypercat*. Solo la musica potrebbe risolvere la questione interpretativa, ma queste due possibilità sembrano più ragionevoli rispetto alla scelta arbitraria di considerare, in una scansione metrica di εἰεἰεἰεἰεἰλίσσετε, solo le prime due sillabe (1314<sup>a-b</sup> ---υ---υ---υ phal):<sup>44</sup> con lo stesso ragionamento, infatti, si potrebbe scandire un numero di sillabe del vocalizzo a scelta, restituendo metri ogni volta diversi.<sup>45</sup>

Per esasperare l'effetto parodico, Aristofane pone il gorgheggio dell'attore su un particolare verbo, ἔλίσσω “volgere”, di cui la musica interpreta mimeticamente il significato mediante “giravolte” melodiche.<sup>46</sup> Verbi quali ἔλίσσειν, δινεῖν, δινεύειν, insieme a immagini “dionisiache” (come quelle di delfini e Nereidi) e a frequenti allusioni alla musica, sembrano ricondurre alla danza circolare, in particolare quella ditirambica.<sup>47</sup> Parole le cui radici risalgono ai suddetti verbi ricorrono con grande frequenza nella produzione euripidea, in particolare in quella databile dal 420 a.C. in poi (Csapo rintraccia 52 occorrenze di parole dalla radice ἔλκ-; solo tre in Sofocle; nessuna in Eschilo). Oltre all'aspetto metrico-ritmico, questi segni stilistici sottolineerebbero il gusto euripideo per il cosiddetto “nuovo ditirambo”, e la parodia di Aristofane nelle *Rane* sembra voler colpire proprio questo

<sup>44</sup> PRATO 1962, p. 321 («1314. È evidente la parodia alla tecnica musicale euripidea. Metricamente sono da considerare solo le prime due sillabe»); ZIMMERMANN 1985b, p. 32; DEL CORNO 2011, p. 255.

<sup>45</sup> Volendo restituire una struttura eolica, infatti, tanto varrebbe scandire il v. 1314<sup>a-b</sup> come ---υ---υ---υ, dove la prima lunga corrisponde all'intero vocalizzo e nel complesso si ha un gliconeo, metro ricorrente nel corso della monodia.

<sup>46</sup> Cfr. *Schol. vet.* 1314c. ἡ επέκτασις τοῦ “εἰεἰεἰλίσσετε” κατὰ μίμησιν τῆς μελοποιίας. RVMEΘBarb(Ald). È interessante che anche nell'*Inno al Sole* di Mesomedes, del II sec. d.C., il testo con notazione musicale riporta tre note sulla seconda sillaba di ἐλίσσων (*DAMG* n. 27).

<sup>47</sup> Cfr. CSAPO 1999-2000, p. 422.

particolare stile compositivo sia dal punto di vista musicale che da quello lessicale.<sup>48</sup>

Per concludere, l'effetto ottenuto a livello musicale ai vv. 1314<sup>a</sup>-1314<sup>b</sup> potrebbe essere stato simile alle fiorettature del barocco (e poi anche successive). Tali fiorettature, vocali o strumentali, possono infatti presentarsi con un disegno metrico-ritmico preciso, oppure svilupparsi in forma libera (in tal caso segnalate, nelle partiture strumentali, con note più piccole): resta il fatto che il solista dispone sempre di una certa libertà.<sup>49</sup> L'exasperazione di tali gorgheggi ha sempre un effetto comico, come si può vedere anche in questa simpatica e significativa caricatura settecentesca del castrato Antonio Maria Bernacchi (1685-1756), rappresentato nell'atto di eseguire un lungo e virtuosistico gorgheggio (si notino le "giravolte" di note!) che non termina se non in un altro abbellimento (un trillo):



Anton Maria Zanetti,  
*Il Soprano Antonio  
Maria Bernacchi,*  
Venezia,  
Fondazione Cini

**1315-1316 (c. 8-9).** La clausola di questa sezione si sviluppa in due *cola* identici (*ia cho*). L'attività dei ragni è assimilata alla tessitura. Lo *Schol. vet.* 1315-1316 riconosce nell'espressione κερκίδος ἀοιδοῦ una citazione letterale del *Meleagro* di Euripide (*TrGF* F 523), ma nel complesso i vv. 1316 richiamano ancora una volta l'*Ipsipile*, riecheggiandone il fr. 1, ii, 9-10

<sup>48</sup> È significativo che la personificazione della musica, in Pherecr. *PCG* VII F 155, nell'elencare i suoi "violentatori" citi esclusivamente ditirambografi (almeno per ciò che ci è pervenuto). Cfr. anche Stratt. fr. 71, 5 Fiorentini (= *PCG* VII F 71, 5; Orth), in cui compare il participio ἐλίσσοισα.

<sup>49</sup> Nell'*Appendice* sono riportati alcuni esempi di "fiorettature" vocali, due da *DAGM* e uno dalla musica di Händel, per poter visualizzare quanto esposto sopra.

Cockle (*TrGF* F 752f). L'immagine del "canto della spola" appartiene a una tradizione remota che avvicina i concetti di tessitura e canto. A tale repertorio attingono lirici come Pindaro e Bacchilide,<sup>50</sup> ma soprattutto i tragici, che attribuiscono alla spola l'attributo di "canora" o simili: cfr. E. *IT* 222 ἰστοῖς ἐν καλλιφθόγγοις; *P.Oxy.* 4807 (frammento degli *Epigoni* di Sofocle), v. 9 (già *TrGF* S. *inc. fab.* F 890) κερκίδος ὕμνου; *TrGF* S. *Tereus* F 595 κερκίδος φωνή.<sup>51</sup> Se l'attività della tessitura è spesso accompagnata dal canto, la stessa spola viene percepita come uno strumento musicale, a motivo del suono emesso durante il movimento che compie. Non è un caso, dunque, che il lessico musicale antico si avvalga anche di terminologia tecnica dell'artigianato tessile: κρέκειν indica, ad esempio, sia l'operazione del "tessere" che quella del "pizzicare le corde", del "suonare" e del "far risuonare" (i lessici antichi glossano κρέκειν con ἤχεῖν).<sup>52</sup>

**1317-1321 (c. 10-14).** In questa terza sezione è racchiusa una serie di immagini incoerenti tra di loro, tratte da tragedie euripidee oppure coniate da Aristofane. I metri sono ancora quelli eolici, ma variano verso dopo verso e sono chiusi, di nuovo, da un *colon* di tipo *ia cho* (c. 14).

**1317-1318 (c. 10-11).** Citazione dall'*Elettra* di Euripide (cfr. *Scholl. vett.* 1317 e 1318), vv. 435-436. Il passaggio dalla sezione dedicata ai ragni a questi versi il cui protagonista è un delfino è sottolineato dal passaggio dai giambi dei c. 8-9 (*ia cho*) all'ipponatteo del c. 11. L'unitarietà del distico (c. 10-11) è garantita anche dalla successione di ipponatteo (c. 11) e telesilleo (c. 12), forme rispettivamente ipercataletta e acefala del gliconeo. Nel caricaturare la lirica euripidea, Aristofane sembra voler sottolineare la predilezione del tragediografo per il ditirambo, attingendo qui a uno stasimo comunemente considerato "ditirambico".<sup>53</sup> L'importante verbo ἐλίσσω (cfr. commento ai vv. 1314<sup>a</sup>-1314<sup>b</sup>) è presente nel testo euripideo dell'*Elettra* nel verso appena successivo ai due qui citati da Aristofane (*El.* 347 εἰλισσόμενος), ma nella nostra monodia esso non è ripetuto, poiché anticipato ai vv. 1314<sup>a</sup>-1314<sup>b</sup> come εἰεἰεἰεἰεἰ- / λίσσετε. Il senso del "girare",

<sup>50</sup> Cfr., ad es., *Pi. N.* 4, 44; fr. 179 Maehler; *B.* 9, 5-6 e *sim.* 19, 8 Maehler.

<sup>51</sup> L'immagine godrà di fortuna anche in età ellenistica (cfr. *Antip.Sid. AP* VI 47, 1 κερκίδα τὴν φιλαοιδόν; *Phil. AP* VI 174, 5 κερκίδα δ' εὐπόητον, ἀηδόνα τὰν ἐν ἐρίθροισ; *Leon. AP* VI 288, 4 κερκίδα τὰν ἰστῶν μολπάτιδα).

<sup>52</sup> Cfr. *ROCCONI* 2003, p. 35 n. 185; *RESTANI* 1995, p. 97. Da ricordare, infine, è anche la κερκολύρα di Alcmane (fr. 196 Calame = *PMG* 140).

<sup>53</sup> Cfr. *CROPP* 1988, p. 128. Csapo ha rilevato che soprattutto i primi due stasimi dell'*Elettra* sono composti in uno stile vicino alla "nuova musica". In particolare, Csapo nota un'architettura più musicale che verbale, uno stile narrativo che tuttavia predilige la paratassi, procedendo come una "galleria di immagini": cfr. *CSAPO* 2009. La stessa monodia di Eschilo qui in esame si presenta come una giustapposizione di immagini naturalistiche e ha tutti i tratti di un "nuovo ditirambo".



comunque, già in Euripide veniva accostato al delfino e alle danze delle Nereidi, figure legate a Dioniso e al ditirambo e presenti nello stasimo da cui sono tratti i due versi citati da Aristofane.<sup>54</sup> Anche i composti rimandano allo stile ditirambico; in particolare si notano φίλαυλος, che evoca lo strumento tipico del ditirambo, e κυανεμβόλις, afferente al gruppo di composti in κυανο-, largamente presenti già in Omero, Esiodo, *etc.* ma anche in casi “ditirambici” come B. fr. 17, 1 Maehler (*dith.* 3 κυανόπρωρα; Ar. Av. 1389 κυαναγέα (a pronunciarsi è Cinesia); Ar. PCG F 174, 3 κυανοβενθής.<sup>55</sup> È interessante osservare come la colometria dei vv. 1317-1318 delle *Rane* corrisponda esattamente a quella dei vv. 435-437 dell’*Elettra* come tramandati dai codici euripidei *Laurentianus plut.* 32, 2 (L) e *Laurentianus Conv. Sopp.* 172 (P). È stato dimostrato come su tali manoscritti siano intervenute più mani, di ambiente triciniano, che hanno restaurato il testo sulla base proprio delle *Rane* (es. φίλαυλος del v. 435 è esito della correzione di φιλάδελφος; anche ειλισσόμενος del v. 347 è stato modificato nell’euripideo L in ειλισσόμενος per consentire la responsione con l’antistrofe).<sup>56</sup>

**1319 (c. 12).** Per accentuare l’assurdità della lirica euripidea, viene inserito un verso insensato tra due citazioni tragiche (vv. 1317-1318 *Elettra*; v. 1320 *Ipsipile*). Lo *Schol. vet.* 1318-1319, nel commentare il rapporto che intercorre tra i due versi, nota che essi sono “sconnessi” (ἔστιν ἀσυνάρτητα).<sup>57</sup> La forma di  $\wedge dim^p$  del c. 12 è attestata proprio in Euripide, in IA 756 = 767, a cui poco dopo segue una variante di tipo ----∪-- (v. 758 = 769), in un contesto di metri eolici.<sup>58</sup>

**1320 (c. 13).** Il verso non è propriamente una citazione, ma un’allusione all’*Ipsipile* (fr. 57+81, p. 110-111 Cockle = *TrGF* F 765), come annotato negli scolii sia antichi che triciniani. Aristofane riecheggia il verso originale in parte al v. 1320, in parte al v. 1321 (βότρυος).

---

<sup>54</sup> Sulle immagini letterarie e iconografiche dei delfini e delle Nereidi in connessione con il ditirambo e il culto di Dioniso cfr. in particolare CSAPO 2003. Cfr. anche HEDREEN 2013; KOWALZIG 2013.

<sup>55</sup> Cfr. anche RAU 1967, p. 130.

<sup>56</sup> Cfr. DENNISTON 1939, p. XLI; ZUNTZ 1965, p. 108.

<sup>57</sup> Non è chiaro, data la laconicità dello scolio, se i vv. 1318-1319 siano considerati ἀσυνάρτητα dal punto di vista semantico, metrico, o entrambi. Oltre ad appartenere a due tragedie differenti e a non avere un senso, i versi in questione sono infatti “asinarteti” anche metricamente, in quanto vi è una differenza tra ritmo pari e ritmo doppio tra il telesilleo e il dimetro polischematico acefalo.

<sup>58</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 98-99. Il c. 12 è interpretato da Roberto Pretagostini come un dimetro coriambico in cui il primo *metron*, un antibaccheo, avrebbe potuto prevedere un superallungamento che lo avrebbe portato a una misura trocaica. Cfr. PRETAGOSTINI 1989, p. 117. Cfr. anche ZIMMERMANN 1985b, p. 32 (---∪ ch).

**1321 (c. 14).** Di nuovo un *colon* di tipo *ia cho*. La forma è del tutto identica a quella del c. 4, con cui condivide anche la funzione di clausola rispetto a una precisa sezione della monodia. Con il v. 1321, infatti, si chiude la terza sezione dell'*a solo*.

**1322 (c. 15).** Secondo lo *Schol. vet.* 1322, si tratta di una citazione dall'*Ipsipile* (p. 137 Cockle; *TrGF* F 765).<sup>59</sup> Questo verso chiude la parte “centone” della monodia. Se si accoglie la lezione *περίβαλλ'*, tramandata dalla maggioranza dei codici, si ottiene una rara forma di gliconeo con “base” anapestica.<sup>60</sup> Almeno nella prospettiva parodica di Aristofane, si tende a considerare l'eccezionale attacco anapestico come l'ennesima stravaganza euripidea, nonostante non sembrino esserci altri casi certi nella sua produzione: si tratterebbe di qualcosa di simbolico dello stile “audace” della “nuova musica” o almeno della tanto parodiata *Ipsipile*.<sup>61</sup> Per quanto il passo sia problematico, alla “base” anapestica sembrerebbe alludere Eschilo, al v. 1323, richiamando l'attenzione di Dioniso sul particolare “piede” (cfr. commento ai vv. 1323-1328). Secondo Sommerstein, a questo punto della monodia la “Musa di Euripide”, rispondendo all'invito appena cantato, avrebbe abbracciato il dio Dioniso,<sup>62</sup> così come *Ipsipile* avrebbe fatto con uno dei suoi figli nella tragedia di riferimento. Come si vedrà, con questa plausibile ricostruzione è possibile comprendere meglio la scena comica che segue (vv. 1323-1324), restando fedeli alle *notae personarum* dei codici.

**1323-1328 (c. 16-21).** Nella seconda parte della monodia, Eschilo abbandona i toni dell'imitazione euripidea e, in prima persona, scaglia l'attacco finale al rivale. Dal punto di vista metrico-musicale non vi è un contrasto vero e

---

<sup>59</sup> Lo *Schol. Tr.* 1322a lo attribuisce erroneamente alle *Fenicie*.

<sup>60</sup> Cfr. GENTILI–LOMIENTO 2003, p. 157. Non pare esser stato messo in luce ancora da alcuno che lo stesso gliconeo di forma  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  è attestato, in contesto non parodico (anzi, vi è la ripresa del tradizionale scolio simposiale *Admeto*), in *Ar. V.* 1329 secondo la colometria dei codici, dove si presenta in sinafia con un precedente ferecrateo. Un altro caso accostabile a *Ra.* 1322 (= *TrGF* E. *Hypsipile* F 756a; p. 137 Cockle) è l'inizio del ditirambo *Teseo* di Bacchilide per gli Ateniesi (fr. 18 Maehler = *dyth.* 4), un ipponatteo con “base” anapestica; lo stesso è attestato anche in *S. OC* 1214, 1227. Cfr. anche ITSUMI 1984, p. 74. C'è da dire che il gliconeo con base anapestica è una forma che, per quanto rara, è ammessa da Efestione (p. 31 Consbruch).

<sup>61</sup> Cfr. anche GARCÍA ROMERO 2000, p. 51.

<sup>62</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 276. Escludendo un coinvolgimento diretto di Euripide, Sommerstein ritiene che a ricevere l'abbraccio della “Musa” sia Dioniso: tra le varie ragioni merita attenzione soprattutto il fatto che non vi siano, nel testo, indizi di un “oltraggio” alla dignità di Eschilo e che Dioniso sia legato alla trama dell'*Ipsipile* come *deus ex machina*; in ultimo vi è il fatto che il dio, nel corso della commedia, esprima più volte l'irrefrenabile brama di una ragazza con cui amareggiare. Anche l'interpretazione di Pretagostini, che vede nei vv. 1320-1322 un «invito a cingere il collo di canta con una “voluta di grappolo d'uva”» (PRETAGOSTINI 1989, p. 117) potrebbe indirizzare ugualmente verso la conclusione di Sommerstein.

proprio tra le due parti: nella seconda vi è una netta predominanza di gliconei, che contraddistinguono la porzione più direttamente polemica della monodia, ma il fatto che la struttura di questa “coda” sfrutti ancora i metri eolici consente di percepire la monodia come unitaria.

**1323-1324 (c. 16-17).** Questi due versi rappresentano, sotto vari punti di vista, un nodo non ancora sciolto. Innanzi tutto, essi si sviluppano come *antilabai in lyricis*.<sup>63</sup> per un breve momento la monodia prende le sembianze di un amebeo, perché Eschilo vuole assicurarsi che Dioniso abbia colto le assurdità della lirica euripidea. La forma della monodia non è però compromessa, dato che nel brevissimo dialogo l’interlocutore è quasi costretto a rispondere, e lo fa ripetendo il bisillabo ὀρῶ che completa i gliconei di Eschilo, gli stessi gliconei di cui si compone la monodia per gran parte. Dopo questo “intermezzo”, l’*a solo* di Eschilo riprende normalmente, come accusa finale rivolta ad Euripide, ancora in metri eolici.

La maggior parte dei codici attribuisce entrambe le risposte ὀρῶ a Dioniso, trascinato ad esprimersi all’interno del canto.<sup>64</sup> Tuttavia la distribuzione delle parti tra Eschilo e Dioniso non convince molti degli studiosi moderni, che scelgono di attribuire entrambi gli ὀρῶ ad Euripide, in quanto direttamente coinvolto nella critica.<sup>65</sup> In ambedue i casi, ci sarebbe una certa insistenza da parte di Eschilo verso uno stesso interlocutore. Dover e Wilson optano per una soluzione ancora diversa e assegnano ad Euripide la prima risposta, a Dioniso la seconda.<sup>66</sup> Dover sostiene, infatti, che la domanda del v. 1323 faccia riferimento allo strano piede anapestico che apre il gliconeo del v. 1322; nel chiedere ad Euripide di renderne conto, lo stesso Euripide, nel rispondere, cadrebbe in un’altra “stravagante” forma di gliconeo, con chiusa anapestica; a questo punto, sottolineando come il proprio rivale non riesca ad esimersi da stranezze metriche, Eschilo si rivolgerebbe a Dioniso al v. 1324, ottenendo la sua risposta.<sup>67</sup> Tale ragionamento presuppone che l’espressione τὸν πόδα τοῦτον (v. 1323) si riferisca all’attacco anapestico del gliconeo del v. 1322;<sup>68</sup> allo stesso modo, anche τοῦτον del v. 1324 alluderebbe alla chiusa anapestica del gliconeo del v. 1323. Su ciò, dunque, farebbe leva il gioco delle *antilabai*, riponendo fiducia nella capacità del pubblico di cogliere una

---

<sup>63</sup> Il fenomeno delle *antilabē* melica in Aristofane è stato dettagliatamente studiato da Elisabetta Zanatta nella sua tesi di dottorato (cfr. ZANATTA 2013).

<sup>64</sup> Così anche PUCCI 1961, p. 391; ZIMMERMANN 1985b, p. 32; SOMMERSTEIN 1996, p. 138.

<sup>65</sup> Cfr. WHITE 1912, p. 271, che ritiene che Eschilo induca Dioniso a produrre, al v. 1323, «a monstrous form of glyconic»; RADERMACHER 1954, pp. 131 e 322-323; COULON 1962, pp. 29-30; COULON 1973, p. 147; PARKER 1997, pp. 504, 506; DEL CORNO 2011, p. 132.

<sup>66</sup> Cfr. DOVER 1993, p. 181; WILSON 2007b, p. 195; così anche MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 684;

<sup>67</sup> Cfr. DOVER 1993, p. 356. Wilson, tuttavia, accoglie al v. 1322 la forma περιβαλ’.

<sup>68</sup> Così anche COULON 1973, p. 147 n. 4.

parodia racchiusa in brevi frangenti ritmici. Se la ricostruzione, di per sé, sembra essere coerente e plausibile, d'altra parte resta difficile credere che il gioco accusatorio fosse imperniato tutto su aspetti così sottili.

Da un lato, non si ha la certezza che la lezione *περίβαλλ'* (v. 1322) sia quella autentica; se si accettasse la lezione alternativa *περίβαλ'*, infatti, verrebbe a mancare il presupposto per attribuire a *πούς* (v. 1323) il valore metrico dell'attacco anapestico, fulcro del senso delle *antilabai* secondo la ricostruzione di Dover. Come osserva Alan Sommerstein (che pure accoglie *περίβαλλ'*), potrebbe sembrar strano che Eschilo concentri la propria polemica su una forma metrica che, almeno per quanto ci è tramandato, non è mai stata usata da Euripide;<sup>69</sup> ma, d'altra parte, Eschilo potrebbe far riferimento proprio all'unico caso dell'*Ipsipile*, tragedia tanto presa di mira non solo nella monodia ma nella scena intera.

A complicare l'interpretazione vi è il fatto che bisogna fare i conti anche con ciò di cui oggi siamo privati, cioè l'aspetto visivo della scena, in cui un ruolo fondamentale era svolto dalla gestualità. La catena logica delle *antilabai* era senz'altro legata anche alla *performance* degli attori e della "Musa" di Euripide, danzatrice e suonatrice di nacchere. Secondo Sommerstein, Eschilo alluderebbe al "piede" in senso tecnico, cioè riferendosi alla "base" anapestica del gliconeo del v. 1322; ma, perché il gioco comico possa funzionare, qualcuno deve male interpretare l'accezione di "piede" riferendolo all'arto umano. È per questo che lo studioso ritiene plausibile che la danzatrice abbracciasse con tutto il suo corpo Dioniso e che per due volte costui (non Euripide), alla domanda di Eschilo "lo vedi questo piede?" pensasse non al piede metrico ma al piede della ragazza avvinghiatagli. Non bisogna dimenticare che è un'etera, e che lo stesso Eschilo, al termine della monodia, accuserà Euripide di comporre secondo le posizioni erotiche della nota etera Cirene.<sup>70</sup> Mi sembra, questa, la ricostruzione che più tiene conto dei più importanti valori di *πούς* (cfr. commento al v. 1323), della scena, e insieme della minuziosa critica musicale di Aristofane che si intreccia con l'immediatezza di un gesto comprensibile da tutti. Naturalmente la questione rimane aperta, non potendosi escludere altre ricostruzioni.<sup>71</sup>

**1323 (c. 16).** La chiusa anapestica del gliconeo è una forma attestata nella produzione euripidea (cfr. *El.* 439 = 449; *Ba.* 112 = 127 e 115 = 130) ma, come puntualizzato dalla Parker, qui probabilmente tutta aristofanea.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 276.

<sup>70</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 276.

<sup>71</sup> Un quadro complessivo è in CANNATÀ 1993.

<sup>72</sup> Cfr. PARKER 1997, p. 508. In Aristofane questa forma di gliconeo è attestata anche in *Th.* 1155.

**τὸν πόδα τοῦτον**: per questo passo, i valori attribuiti a πούς dai vari studiosi possono essere riassunti in: 1) piede metrico, riferito al gliconeo del v. 1322 o al suo *incipit* anapestico; 2) piede con cui Eschilo minaccia di sferrare un calcio ad Euripide;<sup>73</sup> 3) passo di danza o piede vero e proprio della ballerina “Musa di Euripide”.

Tra la seconda e la terza accezione, in relazione a questa scena delle *Rane*, il coinvolgimento della “Musa di Euripide” sembra godere di maggiore attendibilità, poiché, nelle intenzioni comiche di Aristofane, la critica mossa da Eschilo al suo rivale è proprio quella di comporre in maniera eticamente sbagliata, ispirandosi a una “Musa” volgare *presente* durante l’esecuzione della monodia. L’allusione, poi, alle “dodici posizioni di Cirene” secondo le quali Euripide comporrebbe i suoi brani, non fa che avvalorare la relazione tra la presenza attiva della danzatrice lasciva e i versi cantati da Eschilo. Questa accezione di “piede” non esclude affatto quella metrico-ritmica. In questo senso, con τὸν πόδα τοῦτον Eschilo alluderebbe al gliconeo con “base” anapestica del v. 1322 (c. 15) appena cantato. Gli scolî fanno tutti riferimento a un’accezione metrico-ritmica di πούς:

vet **Schol. 1323b.** <τὸν> πόδα (Ald) : τὸν ῥυθμὸν E(Ald)

Tr **Schol.1323.** τὸν πόδα] μέλος FVenTr(Pa) | τὸν ῥυθμὸν Cr | τὸν τοῦ στίχου πόδα, trLvMt(ChisNpRegVinΘ) ἢ τὸ μέλος, ἀπὸ μέρους trLvMt(ChisNpVinΘAld, tantum init. Reg) | “τὸν πόδα” εἶπε συνεκδοχικῶς, ἀπὸ μέρους τὸ ὅλον, ἀπὸ τοῦ ποδὸς τὸν στίχον. Ho

Come sottolineano Bruno Gentili e Liana Lomiento, πούς «è termine metrico, ma soprattutto ritmico» e «fu assunto come unità di misura perché evidentemente segnava il passo della danza».<sup>74</sup> Come si vede, i significati 1 e 3 risultano chiaramente compatibili. La testimonianza più antica che possediamo risale a Damone, in Pl. *R.* III 399e sgg., in cui si apprende che il piede è appunto la misura del ritmo (ed è strettamente legato al “passo” di danza), così come sarà recepito dai ritmicologi (cfr. Aristox. *Rhyth.* p. 33, 13 sgg. Winnington-Ingram). È molto interessante che proprio Aristosseno, nella distinzione tra le varie tipologie di “piede”, parli anche di “piede composto” (πούς σύνθετος, cfr. *Rhyth.* p. 33, 17-18 Winnington-Ingram), cioè «suddivisibile in piedi più piccoli»,<sup>75</sup> e che un esempio di questo sia il piede δωδεκάσημος “di dodici tempi”, come il gliconeo. Gentili e Lomiento, a questo punto, riconoscono nei vv. 1323-1324 delle *Rane* proprio un’anticipazione di tale nozione, per cui Eschilo «irride con malizia alla

<sup>73</sup> Cfr. DEL CORNO 2011, p. 236.

<sup>74</sup> GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 46.

<sup>75</sup> GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 47.

maniera euripidea di comporre gliconei con fine impura (v. 1323) o con base anapestica (vedi v. 1322 περίβαλλ' ὃ τέκνον ὠλένας).<sup>76</sup> Persino il riferimento ai “dodici artifici di Cirene” con cui Euripide è accusato di comporre i propri canti (vv. 1327-1328) può essere recepito non solo in senso etico, tra l'altro riecheggiando ancora un passo dell'*Ipsipile* (cfr. commento ai vv. 1309-1312), ma anche con una ulteriore allusione ai ritmi.<sup>77</sup> È assai probabile, quindi, che le parole di Eschilo si riferiscano contemporaneamente al piede metrico (comprensibile solo a pochi) e a un passo lascivo della danzatrice (chiaro agli occhi di tutti), e che proprio un *misunderstanding* tra Eschilo e Dioniso avesse animato comicamente la scena.<sup>78</sup>

**1325-1328 (c. 18-21).** Il finale della monodia ha le sembianze di una σφραγίς;<sup>79</sup> in quattro versi che sembrano una strofetta sé stante, Eschilo si rivolge direttamente ad Euripide dicendogli che egli, poiché compone in modo del tutto inaccettabile, non ha alcun diritto di offendere la sua poesia. Si tirano le somme della *performance* parodico-dimostrativa e ad Euripide sono rinfacciati i difetti più disparati: l'ispirazione volgare, l'incompiutezza dei periodi, l'affastellamento di immagini, l'insensatezza, l'uso di virtuosismi musicali, l'arditezza delle forme metrico-ritmiche. Tutto ciò sembra essere racchiuso nell'espressione conclusiva “comporre secondo i dodici artifici di Cirene”. Lo *Schol. vet.* 1328a informa che tale Cirene era una famosa etera, soprannominata δωδεκαμήχανος “dai dodici artifici” a causa dei suoi σχήματα erotici.<sup>80</sup> Si rimprovera ad Euripide un'arte vicina non a quella delle Muse ma a quella di un'etera, le cui ardite posizioni diventano il modello per le scelte musicali. L'*Ipsipile* domina anche in questo finale: *TrGF* F 765b (p. 137 Cockle) riporta l'espressione ἀνά τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον, che Aristofane recupera mutandone il senso. L'aggettivo δωδεκαμήχανον va letto nei diversi livelli di significato: *in primis* vi è la citazione tragica; vi è poi il doppio senso con l'arte sessuale di Cirene; dodici è, nell'antichità greca, un numero simbolico che indica una quantità elevata, legata anche alle esagerazioni della “nuova musica” e alle pratiche sessuali;<sup>81</sup> infine, non è da

---

<sup>76</sup> GENTILI–LOMIENTO 2003, p. 47. Tuttavia, i due studiosi ritengono, sulla scia di Del Corno, che Eschilo minacci Euripide mostrando il piede pronto a tirargli un calcio.

<sup>77</sup> Non deve stupire il fatto che il testo di Aristofane possa far riferimento a teorie metrico-ritmiche, nonostante le scarse testimonianze del periodo: il caso più noto di speculazione metrico-ritmica contemporanea al commediografo è già nelle *Nuvole* del 421, quando ai vv. 649-651 Socrate spiega a Strepsiade i vantaggi che otterrà nel saper distinguere i ritmi κατ' ἐνόπλιον e quelli κατὰ δάκτυλον. Cfr. anche PRETAGOSTINI 1989, p. 118.

<sup>78</sup> Cfr. PUCCI 1961, p. 391; SOMMERSTEIN 1996, p. 276.

<sup>79</sup> Cfr. PUCCI 1961, p. 391.

<sup>80</sup> La stessa etera è nominata in *Ar. Th.* 98, all'ingresso di Agatone.

<sup>81</sup> Cfr. PÖHLMANN 2011 che, nell'osservare il ruolo della numerazione nel noto frammento del *Chirone* di Ferecrate (*PCG* VII F 155), nota la ricorrenza del dodici in relazione alle

escludere un'allusione ritmica al gliconeo (cfr. pp. 392-393), di cui poco prima sono state mostrate due forme rare. D'altra parte, dobbiamo immaginare quella che concretamente doveva essere la scena in cui trovava spazio la monodia: vi sono due tragediografi stilisticamente agli antipodi; vi è Dioniso che ha già manifestato più volte un desiderio sessuale; vi è un'etera suonatrice di *ostraka* che si pone in relazione con l'*Ipsipile*, tragedia in cui Euripide realizzava un generale declassamento della protagonista; la stessa monodia pesca ripetutamente nelle parti liriche di tale tragedia e presenta, in modo esagerato, gli stilemi della "nuova musica". La parodia, dunque, si palesava chiara e immediata al pubblico Ateniese più che a noi lettori moderni, privati delle ricche implicazioni della ὄψις e della μουσική, nonché della conoscenza completa dei drammi euripidei e soprattutto dell'*Ipsipile*.

Sul piano metrico c'è da sottolineare che anche questa parte finale della monodia è armonizzata con i metri della monodia parodica vera e propria, ma la forma "compatta" in cui si presenta, insieme al contenuto e all'intenzione, le dona il profilo di una σφραγίς. La sezione si apre con un dimetro polischematico caratterizzato da una lunga serie di sillabe lunghe (c. 18); vi sono poi, centrali, due gliconei (c. 19-20); la chiusa è affidata a un ferecrateo (c. 21), *colon* che ha tradizionalmente funzione di clausola.<sup>82</sup> Riguardo alle implicazioni ritmiche del δωδεκαμήχανος, si può notare che il gliconeo, all'interno dell'intera monodia, è presentato 7 volte, per un totale di ben 5 forme diverse (alcune euripidee, alcune imitative), che potrebbero essere parodia della ricerca di varietà metrico-ritmica di Euripide: c. 3, 13, 19 ---υυ---υυ; c. 15 υυ---υυ---υυ; c. 16 υυ---υυ---υυ; c. 17 υυ---υυ---υυ; c. 20 υυυ---υυυ---υυυ.<sup>83</sup>

---

dodici corde di Melanippide e di Timoteo (vv. 5 e 25 del frammento) e alle dodici armonie di Frinide (v. 16 del frammento). Lo studioso sottolinea la funzione simbolica del numero dodici e le implicazioni con gli aspetti sessuali, invitando a notare anche come la stessa personificazione della Musica in Ferecrateo faccia il resoconto di una serie di abusi sessuali da lei subiti; oltre a menzionare Cirene, Pöhlmann segnala anche un frammento di Platone Comico in cui lo stesso soprannome δωδεκαμήχανος è attribuito a Senocle, figlio di Carcino; infine è ricordato un trattato del I sec. a.C. curato da Paxamos e intitolato significativamente *Δωδεκάτεχνον. Περί αίσχυρων σχημάτων* (cfr. Suid. s.v. Πάξαμος).

<sup>82</sup> Cfr. attestazioni raccolte in GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 158 n. 31, 32, 33.

<sup>83</sup> Roberto Pretagostini ha sottolineato la diversità di forme in cui il gliconeo ricorre nella monodia in esame, tuttavia individuandone solo tre schemi (quello dei c. 3, 13, 19; quello del c. 15; quello del c. 20), poiché lo studioso fornisce un'interpretazione generale dell'*a solo* differente da quella proposta in questa sede, prediligendo un'alternanza di coriambi e gliconei, oltre alla presenza di trochei, un faleceo e un tetrametro saffico: cfr. PRETAGOSTINI 1989, pp. 118 e 126.

## Appendice

No. 3

PAP. VIENNA G 2315

Third-second century BC

EURIPIDES, *Orestes* 338-44

[ κατολοφυρομαι ]

1 [κατολο]φυρομαι ἔματερος[αιμασας]

2 [οσαναβ]ακχευει ἔομεγα[κολβοσου]

3 [μονιμο]σεμβροτοις ἔανα[δελαιφος]

4 [ωωστι]φακατουθοα[σ]τινα[ξασδαι]

5 [μωων]κατεκλυσεν) ΓΔδ[εινων]

6 [πονωω]ν)ΓΔ ωωσποντι[ουουλα]

7 [βροισολεθριοι] ἔ[σ]εγυ[σ]υμασιν]

322 ... τα - να - ὄν αἰ - θέρ' ἀμ - πάλ - λεςθ', αἰ - μα - τος  
339 κα - το - λο - φύ - ρο - μαι, κα - το - λο - φύ - ρο - μαι

323 τι - νύ - με - ναι δι - καν, τι - νύ - με - ναι φό - νον,  
338 μα - τέ - ρου αἰ - μα σās, δ' ἄ - να - βακ - χεῦ - ει'

324 κα - θι - κε - τεύ - ο - μαι κα - θι - κε - τεύ - ο - μαι,  
340 ὁ μέ - γας ὄλ - βοσ οὐ μό - νι - μος ἔμ - βρο - τοῖς·

325 τὸν Ἄ - γα - μέμ - νο - νοος  
341 ἄ - νά δὲ λαί - φος ὄως

326 γό - νον ἔ - ἄ - σάτ' ἐκ - λα - θέσ - θαι λυσ - σασ  
342 τις ἄ - κά - του θο - ἄς τι - νά - ξας δαί - μων

327 μα - νι - ἄ - δος φοι - τα - λέ - σου. φεῦει μόχ - θων,  
343 κα - τέ - κλυ - σεν δει - νῶν πό - νων ὄως πόν - τουου

328 οἰ - ων, ὦ τά - λας ὁ - ρεχ - θεῖς ἔρ - ρεις ...  
344 λά - βροις ὁ - λε - θρί - οἱ - κιν ἐν κύ - μα - σιν.

κα - το - λο - φύ - ρο - μαι μα - τέ - ρος αἰ - μα σās,  
ὁ δ' ἄ - να - βακ - χεῦ - ει. ὁ μέ - γας ὄλ - βοσ οὐ

Figura 1. DAGM n. 3, pp. 12-13.



No. 20

DELPHI INV. 517, 526, 494, 499  
(Paean of Athenaios)

128/7 BC

Figura 2. DAGM n. 20, pp. 62-63.

Col. i/ii [.....]ειστονθεονοε[.....|.....]ηναιος

Col. i

1 [.....] M I M Y M  
[.....]φωναβαθυδενδροναιλα

2 [.....] Θ I M I M Y M [.....]  
[.....]σε[.....]βρομουουθυγατρесеυωλ[.....]

3 Θ I [ ] Θ I M I M Y M Y  
μολετεσυνομαιμονιναφοιοιβονωιδαε[.]

4 M F Φ Y F Θ Ψ Φ Ψ  
σιμελψητεχρυσεοκομανοσαναδικορυν

5 Θ Ψ Θ [ ] M Θ I M Y [ ]  
βαπαρνασσιδοσταασδεπετερασεδραναμ[.]

6 Y M Y M I Θ I Θ Γ Ψ Φ Γ  
γακλυταιεισδεελφεινκασταλιδος

7 Ψ Φ Ψ Θ Γ Λ M  
εουδρουναματεπινισεταιιδελφονανα

8 [.....] Y M I Θ I M Φ  
[.....]φωναμαντειεισνεφεπωνπαγον

Col. i/ii [Παιάν και υπόρχημα] εις τὸν Θεὸν ὃ ἐπόησεν | Ἀθῆναιος.

Col. i

The musical score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The Greek text is written below the notes. Red boxes highlight the following words: 'ΜΙΜ' in line 2, 'ΜΟΥ' in line 3, 'ΦΟΙΟΙ' in line 4, 'ΔΕ' in line 6, 'ΕΙ' in line 6, and 'ΜΑΝ' in line 7. The text is: [Κέκλυθ' Ἐλικ]φ - ἄνα βα - θύ - δεν - δρον αἰ λά[χετε, Διὸ]ε ἐ[ρι]-βρό μου-ου θύ-γα-τρес εὐ - ὠ - λ[ενου,] μό-λε-τε συν-ὄμ-αι-μον ἴ-να Φοι-οῖ-βον ὠι-δα-ε[ἰ]-σι μέλ - ψη - τε χρυ - σε - ο - κό - μαν, ὃς ἀ - νά δι - κό - ρυν - βα Παρ - να - σί - δος τα - ἄς - δε πε - τέ - ρας ἐ - δρα - ν' ἄμ' [ἀ]-γα - κλυ - ται - εἰς Δε - ελ - φει - σι - ν Κα - στα - λί - δος ἐ - ου - ὑ - δρου νά - ματ' ἐ - πι - νί - σε - ται, Δελ - φὸν ἀ - νά [πρ]ω - ῶ - να μα - αν τει - εῖ - ὄν ἐφ - έ - πων πά - γον.



## Ra. 1331-1363

### Seconda monodia di Eschilo

#### Introduzione

La rivalsea di Eschilo è implacabile. Dopo aver cantato la prima monodia parodica, il poeta si rivolge ancora ad Euripide dicendogli (vv. 1329-1330):

τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα· βούλομαι δ' ἔτι  
τὸν τῶν μονωδιῶν διεξελεθεῖν τρόπον. 1330

Questi sono i tuoi canti. Ma ancora voglio  
affrontare la tipologia delle monodie.<sup>1</sup> 1330

Eschilo intende colpire un elemento delicato della tragedia euripidea: ai vv. 939-940 Euripide rimproverava Eschilo di avergli lasciato in eredità un'arte "gonfia di stile ampolloso e di parole pesanti" (trad. di G. Mastromarco – P. Totaro), che pertanto aveva dovuto sottoporre a una "cura dimagrante"<sup>2</sup> e poi a una nuova alimentazione, questa caratterizzata dalle monodie (v. 944 εἶτ' ἀνέτρεφον μονωδίας), riconosciute come «una particolarità euripidea».<sup>3</sup> Eschilo, dunque, si avvia ad eseguire un nuovo e più lungo *a solo*<sup>4</sup> che, questa volta, ha le sembianze di un brano composto *à la manière de*, senza (o quasi) citazioni letterali ma con riecheggiamenti di lessico e tematiche euripidei.<sup>5</sup> Se questa è l'opinione più diffusa tra gli studiosi, per Pöhlmann, tuttavia, la monodia potrebbe far riferimento alla *Stenebea* di Euripide: la donna dell'*a solo* rappresenterebbe una comica *Stenebea*, mentre il gallo che vola via verso il cielo sarebbe un singolare Pegaso.<sup>6</sup> Gli scolii, c'è da dire, sembrano non riconoscere alcun preciso riferimento alla *Stenebea*, mentre in altri luoghi sia di questa monodia sia delle precedenti sono attenti a riportare le citazioni o addirittura i dibattiti intorno alle tragedie di appartenenza dei versi utilizzati da Aristofane.

Il secondo brano solistico di Eschilo incarna una monodia-tipo euripidea, i cui tratti, tuttavia, vengono amplificati per fini comici. Dalla notevole

---

<sup>1</sup> Al v. 1330 Aristofane ci consegna una delle attestazioni del sostantivo μονωδία: cfr. p. 16.

<sup>2</sup> Cfr. DE POLI 2012, p. 14.

<sup>3</sup> DE POLI 2012, p. 14.

<sup>4</sup> A questo punto della commedia è probabile che la danzatrice entrata in scena al v. 1306 sia uscita, non avendo più alcun ruolo che si evinca dal testo.

<sup>5</sup> In questa sede si prenderanno in considerazione i principali richiami lessicali; per una più puntuale indagine su questo tipo di parodia cfr. RAU 1967, pp. 131-136.

<sup>6</sup> Cfr. PÖHLMANN 2009b, pp. 268-269.

lunghezza alla forma sciolta da responsione, dalla varietà metrico-ritmica (che tuttavia trova un ordine nel rapporto con il testo) ai virtuosismi melodici, dalla scelta di una protagonista umile al carattere lamentevole del canto, dalla mistione dei registri al continuo uso delle figure retoriche di ripetizione, l'*a solo* dei vv. 1331-1363 delle *Rane* è «perfectly (absurdly) hyper-Euripidean». <sup>7</sup> Emerge, tra le varie cose, che il rimprovero rivolto ad Euripide è quello di fare un uso troppo “spettacolare” della monodia, pezzo di bravura di un professionista, con il risultato di un brano emozionante e attrattivo dal punto di vista stilistico, ma quasi un “accessorio” della tragedia, che risulta invece debole di contenuti e dignità. È chiaro che le accuse di Aristofane vanno lette con la coscienza del filtro comico: lo stesso Aristofane, d'altra parte, come si è provato a dimostrare sinora, si è sempre servito della monodia, sviluppandola nelle forme più varie, spesso adoperando lo stesso stile “euripideo” senza alcun intento parodico.

Dal punto di vista tematico il brano di Eschilo sbeffeggia il gusto euripideo per le lunghe monodie cantate da personaggi, spesso femminili, in preda a disperazione o lutto; non solo, ma Eschilo sceglie, come ideale *performer* di questo *a solo*, una semplice donna la cui disgrazia, interpretata con esagerato *pathos*, è quella di esser stata derubata di un gallo da parte della vicina di casa. Ecco che l'orgogliosa rivendicazione fatta da Euripide ai vv. 959-960 (“portando sulla scena quelle faccende quotidiane alle quali siamo abituati, con le quali conviviamo”, trad. di G. Mastromarco – P. Totaro) trova sarcastica realizzazione lirica nella seconda monodia di Eschilo. <sup>8</sup> L'assurdità del lamento, inoltre, è amplificata dal disordinato affastellamento di invocazioni a divinità, ordini ad ancelle, scene di quotidianità, esclamazioni, *etc.* In Euripide il legame fra la monodia e il lamento (più o meno identificabile con il *θρήνος*) è piuttosto evidente, benchè non tutti suoi canti *a solo* siano di lutto. Un carattere comunque trenetico della monodia euripidea è dominante nelle tragedie posteriori alle *Troiane* (415 a.C.), man mano che la forma amebica delle lamentazioni cede spazio «all'individualità del personaggio che si lamenta». <sup>9</sup> Non si deve comunque cadere nel rischio di banalizzare i profili degli *a solo* euripidei, nei quali, come spiega De Poli, <sup>10</sup> si intersecano componenti di vario tipo: «la componente erotica e trionfante che contraddistingue la monodia di Evadne nelle *Supplici*, la funzione narrativa

---

<sup>7</sup> GRIFFITH 2013, p. 148.

<sup>8</sup> Cfr. ad es. SOMMERSTEIN 1996, p. 277.

<sup>9</sup> BATTEZZATO 1995, p. 157. Gli elementi tradizionali o innovativi del lamento e del racconto patetico sono sviluppati in Euripide anche nelle sezioni monologiche recitate (cfr. BATTEZZATO 1995).

<sup>10</sup> La considerazione nasce come risposta alla “generalizzazione” di Di Marco (1999, pp. 221-222, 240; 2009, p. 273)

nell'ultima monodia di Antigone nelle *Fenicie*, il legame con particolari cerimonie rituali, come la libagione che accompagna la prima monodia della protagonista nell'*Ifigenia fra i Tauri* o la propiziazione del sacrificio nella seconda monodia dell'*Ifigenia in Aulide*». <sup>11</sup> Nella parodia aristofanea di nostro interesse sono comunque presenti elementi tipici del lamento tragico, come le invocazioni (vv. 1331, 1341<sup>a</sup>, 1341<sup>b</sup>, 1344b, 1345, 1356, 1361<sup>a</sup>-1362<sup>a</sup>) e le ripetizioni (vv. 1336<sup>b</sup>, 1351, 1353, 1354, 1455). <sup>12</sup>

Dal punto di vista stilistico, vengono ridicolizzate caratteristiche euripidee come la ripetizione di una stessa parola a fini espressivi (cfr. vv. 1336<sup>b</sup>, 1351, 1353, 1354, 1355; cfr. anche v. 1334), l'uso di composti (vv. 1331, 1336<sup>a</sup>), la mistione di registro alto a quello comune, *etc.* L'interpretazione metrica della monodia è, poi, estremamente complessa. Sono utilizzati praticamente tutti i tipi di ritmi e metri conosciuti, che, secondo una prassi euripidea, qui compongono delle sezioni ritmico-tematiche; <sup>13</sup> la forma dei singoli *cola* è costantemente cangiante: anche quando si tratta di uno stesso metro, il divertimento musicale è dato dalle frequenti soluzioni. La capacità espressiva e mimetica dei metri-ritmi è portata all'estremo, facendo ben comprendere, d'altro canto, quanto la monodia fosse realmente sfruttata in tragedia per momenti di *pathos*. La giusta combinazione tra ritmi, musica ed espressività era convogliata dal compositore nel canto da affidare al solista professionista; in tal senso, una forma ἀπολελυμένον, senza restrizioni dovute alla responsione, era la forma più sorprendente e spettacolare (sullo sviluppo della forma sciolta da responsione e delle sue potenzialità in relazione al canto solistico cfr. Arist. *Pr.* XIX 15, riportato e commentato alle pp. 22-23). Per quanto gli ἀπολελυμένα non siano estranei alla produzione aristofanea non parodica, nel nostro preciso caso la lunga polimetrica monodia sciolta da responsione fa preciso riferimento alla forma prediletta da Euripide per i suoi *a solo* tragici, presentandosi come una sorta di "meta-monodia". In generale, si può immaginare il virtuosistico effetto musicale che doveva produrre l'intero brano, un vero e proprio pezzo (comico) di bravura, tanto che non si può non condividere ciò che Annie Bélis scrive a conclusione del suo

---

<sup>11</sup> DE POLI 2012, p. 18.

<sup>12</sup> Cfr. DE POLI 2012, p. 16 e n. 23.

<sup>13</sup> Roberto Pretagostini, pur presentando il testo della monodia secondo un'altra colometria rispetto a quella dei codici, ha evidenziato la maestria di Aristofane nel parodiare lo stile euripideo, sottolineando lo stretto rapporto tra metro e testo e le ripartizioni in tal senso create: cfr. PRETAGOSTINI 1989, pp. 118-121. Il concetto di "metrica interpretativa", legato agli studi di Pretagostini, trova anche in questa monodia un'applicazione concreta ed efficace, così come già nella produzione euripidea è possibile riconoscere nuclei ritmico-tematici (cfr. ad es. CERBO 2010, sulle monodie di Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*).

contributo sulla scena di *Ra*. 1249-1364: «ici, l'histoire littéraire est bien mince sans l'histoire de la musique». <sup>14</sup>

*Testo, traduzione, interpretazione metrica*

- 1331 ὦ νυκτὸς κελαίνοφαῆς  
1332 ὄρφνα, τίνα μοι δύστανον ὄνειρον  
1333 <sup>3</sup> πέμπεις ἐξ ἀφανοῦς Αἴδα πρόμολον,  
1334 ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα, μελαίνας  
1335 νυκτὸς παῖδα, φρικώδη δεινὰν ὄψιν,  
1336<sup>a</sup> <sup>6</sup> μελανονεκυείμονα,  
1336<sup>b</sup> φόνια φόνια δερκόμενον,  
1337 μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα;  
1338 <sup>9</sup> ἀλλά μοι ἀμφίπολοι λύχνον ἄψατε  
1339<sup>a</sup> κάλπισί τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε,  
1339<sup>b</sup> θέρμετε δ' ὕδωρ,  
1340 <sup>12</sup> ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκ'λύσω.  
1341<sup>a</sup> ἰὼ πόντιε δαῖμον,  
1341<sup>b</sup> τοῦτ' ἐκεῖν' ἰὼ ξύνοικοι,  
1342 <sup>15</sup> τάδε τέρατα θεάσασθε·  
1343 τὸν ἀλεκτρυόνα μου ξυναρπάσσασα  
1344<sup>a</sup> φρουδὴ Γλύκη.  
1344<sup>b</sup> <sup>18</sup> νύμφαι ὄρεσσίγονοι,  
1345 ὦ Μανία, ζύλλαβε.  
1346 ἐγὼ δ' ἄ τάλαινα προσέχουσ' ἔτυχον  
1347<sup>a</sup> <sup>21</sup> ἐμαυτῆς ἔργοισι,  
1347<sup>b</sup> λίνου μεστὸν ἄτρακτον  
1348 εἰειειλίσσουσα χεροῖν  
1349 <sup>24</sup> κλωστήρα ποιοῦσ', ὅπως κνεφαῖος  
1350 εἰς ἀγορὰν φεροῦσ' ἀποδοίμαν.  
1351 ὁ δ' ἀνέπτατ' ἀνέπτατ' ἐς αἰθέρα  
1352 <sup>27</sup> κουφοτάταις πτερύγων ἀκμαῖς,  
1353 ἐμοὶ δ' ἄχε' ἄχεα κατέλιπε  
1354 δάκρυα δάκρυά τ' ἀπ' ὀμμάτων  
1355 <sup>30</sup> ἔβαλον ἔβαλον ἄ τλάμων.  
1356 ἀλλ', ὦ Κρήτες Ἴδας τέκνα,  
1357 τὰ τόξα λαβόντες ἐπαμύνατε,  
1358<sup>a</sup> <sup>33</sup> τὰ κῶλά τ' ἀμπάλλετε

---

<sup>14</sup> BÉLIS 1991, p. 51.

- 1358<sup>b</sup> κυκλούμενοι τὴν οἰκίαν.  
 1359 ἄμα δὲ Δίκτυννα παῖς [Ἄρτεμις] <ά> καλὰ  
 1360<sup>a</sup> 36 τὰς κυνίσκας ἔχουσ', ἐλθέτω  
 1360<sup>b</sup> διὰ δόμων πανταχῆ.  
 1361<sup>a</sup> συ δ', ὦ Διός, διπύρους  
 1361<sup>b</sup> 39 ἀνέχουσα λαμπάδας  
 1362<sup>a</sup> ὄξυτάτας χεροῖν Ἑκάτα,  
 1362<sup>b</sup> παράφηνον εἰς Γλύκης  
 1363 42 ὅπως ἂν εἰσελθοῦσα φωράσω.

[RVM4AUEP20P8Vs1LAld] **1331-1332** coniung. U **1332** δύστανον | LAld  
**1332-1333** ὄνειρον – πρόμολον | LAld **1334** ἔχοντα | LAld **1334-1335**  
 μελαίνας – ὄψιν | L μελαίνας – παῖδα | Ald **1335** φρι- | -κώδη – ὄψιν | M4  
 φρικώδη – ὄψιν | Ald **1336<sup>a</sup>-1336<sup>b</sup>** coniung. UVs1 **1336<sup>b</sup>** φόνια (alterum)  
 | δερκόμενον | M4 **1339<sup>b</sup>-1340** coniung. AUVs1 **1339<sup>a</sup>** ποταμῶν | δρόσον  
 ἄρατε | M4 **1341<sup>a</sup>-1341<sup>b</sup>** coniung. AU **1343** spatium inter ἀλεκτρυόνα et  
 μουρονit P20 ξυναρπά- | LAld **1343-1344<sup>a</sup>**-σασα – Γλύκη | LAld **1347<sup>a</sup>-**  
**1347<sup>b</sup>** coniung. AUP20P8Vs1 **1348-1349** coniung. P8 **1354** δάκρυα |  
 δάκρυα – ὀμμάτων | M4 **1357** λαβόντες | ἐπαμύνατε | M4 **1358<sup>a</sup>-1358<sup>b</sup>**  
 coniung. A κυκλούμενοι | M4ULAld **1358<sup>b</sup>** spatium inter κυκλούμενοι et  
 τὴνρονit U τὴν οἰκίαν | M4U **1358<sup>b</sup>-1359** coniung. Vs1 τὴν – δὲ | LAld  
**1359** Δίκτυννα – Ἄρτεμις | LAld **1359-1360<sup>a</sup>** καλὰ – κυνίσκας | LAld **1359**  
 παῖς | Ἄρτεμις καλὰ | M4 **1360<sup>a</sup>-1360<sup>b</sup>** coniung. A ἔχουσ' – δόμων | LAld  
**1360<sup>b</sup>-1361<sup>a</sup>** πανταχῆ – Διός | LAld **1361<sup>a</sup>-1361<sup>b</sup>** coniung. AU διπύρους –  
 λαμπάδας | LAld **1362<sup>a</sup>-1362<sup>b</sup>** coniung. A **1362<sup>b</sup>-1363** coniung. A ὅπως  
 | Ald ἂν | L **1363** εἰσελθοῦσα φωράσω | LAld

**1332** τί U **1333** ἀφνοῦς V αἶδα V πρόπολον A<sup>ac</sup> πρόπυλον A<sup>pc</sup> πρόσπολον  
 LAld **1334** ἄφρυχαν U **1336<sup>a</sup>** μελανονεκυεῖμενα A **1339<sup>b</sup>** δ' ] θ' M4<sup>ac</sup>  
 δ' \*\*\* V τ' P8 **1342** τὰ δ' ἕτερα R τάδε τέρα L **1343** συν- R **1344<sup>b</sup>**  
 ὀρεσσίγονοι R : ὀρεσίγονοι in l. VM4AP20P8LAld, Σ<sup>VE</sup> **1347<sup>a</sup>** ἔργοισιν LAld  
**1348** ei quater RM4EAld : ter P8 quinquies VL sexies AUP20Vs1 **1349** ποιούσα  
 R **1351** ἐς LAld : ἐπ' R εἰς VM4AUEP20P8Vs1 **1352** κουφοτάτων in l.  
 P20 **1353** ἄχε' om. R κατέλιπε EP8 : κατέλιπεν RM4AUP20Vs1LAld -λείπεν  
 V **1355** ἔλαβον bis R **1356** κρήτας R **1357** ἐπ' ἀμύνατε R ἐπαμύνατε  
 in l. P20 **1358<sup>a</sup>** κωλ' ἀμτάλλετε M4 **1359** Δίκτυνα RU Ἄρτεμις del.  
 Kock <ά> suppl. Kock **1360<sup>a</sup>** κυνίσκους A **1361<sup>a</sup>** διαπύρους A, cfr.  
 Σ<sup>VE</sup> **1362<sup>a</sup>** ὄξυτάταιν s.l. P20Ald **1363** ἂν om. Ald εἰς ἐλθοῦσα V

O della notte dal cupo splendore  
 tenebra, quale funesto sogno a me  
 tu mandi dall'oscuro ingresso dell'Ade,  
 con anima senz'anima, della nera

- 1335 notte figlio, tremenda spaventosa apparizione  
1336<sup>a</sup> vestita di neri funerei abiti,  
1336<sup>b</sup> che sanguigno sanguigno guarda  
che enormi artigli possiede?  
Orsù, ancelle, un lume accendetemi  
1339<sup>a</sup> e nelle urne rugiada dai fiumi attingete  
1339<sup>b</sup> e scaldate l'acqua  
1340 perché il sogno divino io deterga.  
O dio marino!  
Questo il fatto. O voi di casa,  
tali prodigi guardate:  
il mio gallo l'ha rubato  
1344<sup>a</sup> Glice, ed è sparita!  
1344<sup>b</sup> Ninfe montane,  
1345 o Mania, acciuffala!  
Io misera ero intenta  
ai miei lavori,  
un fuso pieno di lino  
vooolgendo con le mani  
facendone un gomitolo, perché all'alba  
1350 al mercato potessi portarlo e venderlo.  
E quello invece volava volava verso l'etere  
sulle leggerissime punte delle ali  
e a me angosce angosce lasciò  
e lacrime lacrime dagli occhi  
1355 versai versai infelice.  
Ma su, o Cretesi, stirpe dell'Ida,  
i dardi prendete e venite in soccorso,  
1358<sup>a</sup> e le membra scuotete  
1358<sup>b</sup> circondando la casa.  
E insieme Dictinna fanciulla la bella  
1360<sup>a</sup> con le cagnette perlustri  
1360<sup>b</sup> tutta la casa.  
1361<sup>a</sup> E tu, figlia di Zeus, la doppia  
1361<sup>b</sup> lampada levando  
1362<sup>a</sup> fulgentissima con le mani, Ecate,  
1362<sup>b</sup> fammi luce verso la casa di Glice,  
perché io, essendo giunta, la possa perquisire!
- 1331 ----u-- dim<sup>p</sup>



Ra. 1331-1363

|                   |    |                              |  |
|-------------------|----|------------------------------|--|
| 1332              |    | --u--u--u--                  | 2an hypercat   |
| 1333              | 3  | ---u--u--u--                 | 2an hypercat   |
| 1334              |    | ---u--u--u--                 | 2an hypercat   |
| 1335              |    | ---u-----                    | 3an <sup>^</sup> <sup>^</sup>  |
| 1336 <sup>a</sup> | 6  | uuuuu--u                     | do   |
| 1336 <sup>b</sup> |    | uuuuuu--u--                  | ia cho <i>vel</i> 2cho   |
| 1337              |    | u--uuuu--u    <sup>H</sup>   | 2ia <sup>^</sup>   |
| 1338              | 9  | --u--u--u--u                 | 4da (alcm)   |
| 1339 <sup>a</sup> |    | --u--u--u--u                 | 4da (alcm)   |
| 1339 <sup>b</sup> |    | --u--                        | 2da <sup>^</sup>   |
| 1340              | 12 | ---u--u--u--    <sup>H</sup> | 4da  |
| 1341 <sup>a</sup> |    | u--u--u--                    | pher   |
| 1341 <sup>b</sup> |    | --u--u--u--                  | 2tr  |
| 1342              | 15 | uuuuuu--u                    | 2ia <sup>^</sup>   |
| 1343              |    | u--uuu--u--u                 | ia 2tr <sup>^</sup> <sup>^</sup>   |
| 1344 <sup>a</sup> |    | --u--                        | ia   |
| 1344 <sup>b</sup> | 18 | --u--u--    <sup>H</sup>     | 3da <sup>^</sup> <sup>^</sup>  |
| 1345              |    | --u--u--u    <sup>H</sup>    | ia cr (ia tr <sup>^</sup> )  |
| 1346              |    | u--u--u--u--u                | 2do  |
| 1347 <sup>a</sup> | 21 | u-----                       | ba ia <sup>^</sup> (ba palim)  |
| 1347 <sup>b</sup> |    | u--u--u--                    | ba ia <sup>^</sup> <i>vel</i> pher   |
| 1348              |    | ---u--                       | do ( <i>vel</i> – extra metrum<br>ion <sup>ma</sup> hypercat?)                                   |
| 1349              | 24 | ---u--u--u--                 | 3ion <sup>ma</sup> <sup>^</sup> <sup>^</sup> (ion <sup>ma</sup> 2tr <sup>^</sup> <sup>^</sup> )  |
| 1350              |    | --u--u--u--                  | cho 2ion <sup>ma</sup> <sup>^</sup> <sup>^</sup>   |
| 1351              |    | u--u--u--u--u                | 2an <sup>^</sup>   |
| 1352              | 27 | --u--u--u--                  | 3da  |
| 1353              |    | u--uuuuuuuu                  | 2ia  |
| 1354              |    | uuuuuuu--u--                 | 2ia  |
| 1355              | 30 | uuuuuu----                   | 2ia <sup>^</sup> (ia mol)  |
| 1356              |    | ---u--u--u                   | sp 2cr   |
| 1357              |    | u--u--u--u--u                | ia tr hypercat <i>vel</i> ion <sup>ma</sup> 2cr<br><i>vel</i> tel cr                             |
| 1358 <sup>a</sup> | 33 | u--u--u--u                   | ia cr  |
| 1358 <sup>b</sup> |    | u--u--u--                    | 2ia  |
| 1359              |    | uuu--u--u--<->u--            | 4cr  |
| 1360 <sup>a</sup> | 36 | --u--u--u--                  | 3cr  |
| 1360 <sup>b</sup> |    | uuu--u--                     | 2cr  |
| 1361 <sup>a</sup> |    | u--u--u--                    | 2ia <sup>^</sup> <sup>^</sup> <i>vel</i> pros <sup>c2</sup> (ia ion <sup>mi</sup> <sup>^</sup> ) |

|                   |                           |   |
|-------------------|---------------------------|---|
| 1361 <sup>b</sup> | <sup>39</sup> ∪∪-∪-∪∪     | 2ia <sub>^</sub> <sub>^</sub> vel pros <sup>cl</sup> (ion <sup>mi</sup> tr <sub>^</sub> ) |
| 1362 <sup>a</sup> | -∪∪-∪-∪∪-                 | dim <sup>p</sup>  |
| 1362 <sup>b</sup> | ∪∪-∪-∪-                   | 2ia <sub>^</sub> <sub>^</sub> vel pros <sup>cl</sup> (ion <sup>mi</sup> tr <sub>^</sub> ) |
| 1363              | <sup>42</sup> ∪-∪-∪-∪---- | 3ia <sub>^</sub> <sub>^</sub>   |

*Colometria e scolî metrici*

Il *corpus* di *Scholia Metrica* a nostra disposizione per questa monodia coincide con gli stessi quattro gruppi di commenti tardo-tricliniani a cui si è fatto riferimento finora per le *Rane*. Fatta eccezione per Vs1, il cui unico scolio è, anche in questo caso, estremamente laconico e sommario e non rende conto della varietà metrica di questo canto, per gli altri testimoni si registra coincidenza tra colometria e analisi metrica degli scolî tramandati su uno stesso codice.

Dal punto di vista colometrico, tra *codices veteres* e tricliniani non vi sono grandi differenze (chiaramente, lezioni diverse comportano scansioni diverse per alcuni *cola*, fenomeno che in questa sede non si specificherà ma di cui ci si può rendere conto grazie agli apparati e alle tabelle). Fanno eccezione due codici, su cui è opportuno riflettere.

Il primo è M4. Esso presenta, rispetto alla *traditio vetus*, alcune divergenze non considerabili come varianti. Il testo delle *Rane*, soprattutto nella seconda metà, su M4 appare infatti particolarmente disordinato dal punto di vista colometrico. Sembra che tale manoscritto abbia avuto come capostipite un esemplare in cui il testo poetico era già degenerato in una sorta di prosa e che ulteriori correzioni siano potute avvenire direttamente su M4.<sup>16</sup>

Il secondo caso riguarda il tricliniano L. In esso è possibile osservare come il filologo di Tessalonica fosse approdato a una concezione della struttura metrica del brano diversa rispetto alla *traditio vetus* e diversa anche dallo stadio iniziale di P20, copia di lavoro per la prima edizione tricliniana e sul quale vi sono già interventi. L contiene un solo scolio metrico molto sintetico per questa monodia (in Chantry L è compreso nella sigla *tr*), i codici che tramandano gli scolî più consistenti (gruppo IV degli scolî riportati qui di seguito) sono piuttosto vicini a L (per quanto si possano registrare talune divergenze colometriche tra scolî e L).

<sup>16</sup> Cfr. DOVER 1993, p. 89; situazione molto caotica, che sfocia nella prosa, è anche in M (Ambr. L 39 sup.), per il quale Dover ipotizza parimenti che la trascrizione sia avvenuta a partire da un esemplare già corrotto; lo studioso individua in P19 (Paris. Suppl. Gr. 135) un esempio di codice in cui il testo poetico è già degenerato in una sembianza di prosa.

**I. (Vs1) Schol. 1309sqq.** δακτυλικὰ τὰ τοῦ Αἰσχύλου μέλη. ἀναμέμικται δέ τινα καὶ Εὐριπίδου. Rs

Cfr. quanto detto per la prima monodia di Eschilo.<sup>17</sup>

**II. (P20) Schol. 1331-1337a** (numeri qui 1325-30 sequuntur) τὸ ζ´ “ὦ νυκτὸς μελαινοφαῆς” (1331) δίμετρον ἀκατάληκτον χοριαμβικόν, ἐξ ἐπιτίτου τετάρτου καὶ χοριάμβου. τὸ η´ “ὄρφνα τίνα μοι δύστηνον ὄνειρον” (1332) τρίμετρος καταληκτικός ἰωνικός, ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἐπιτίτου τετάρτου καὶ ἀμφιβράχους ἢ βακχείου διὰ τὴν ἀδιάφορον. τὸ θ´ “πέμπεις ἐξ ἀφανοῦς Αἶδα πρόμολον” (1333) \*\*\* τρίμετρος ἀκατάληκτος, ἐξ ἐπιτίτου τετάρτου, ἐκ παιῶνος δευτέρου καὶ χοριάμβου διὰ τὴν ἀδιάφορον. τὸ ι´ “ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα μελαίνας” (1334) τρίμετρος καταληκτικός, ἐκ δισπονδείου, παιῶνος τρίτου καὶ βακχείου. τὸ ια´ “νυκτὸς παῖδα φρικώδη δεινὰν ὄψιν” (1335) ὅμοιος, ἐξ ἐπιτίτου τετάρτου, ἐκ <ἐπιτίτου> πρώτου καὶ παλμβακχείου. τὸ ιβ´ “μελανονεκυείμονα” (init. 1336) παιωνικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, ἐκ προκελευσματικοῦ καὶ παιῶνος δευτέρου. τὸ ιγ´ “φόνια φόνια δερκόμενον” (finis 1336) τρίμετρος βραχυκατάληκτος, ἐκ προκελευσματικοῦ καὶ παιῶνος τρίτου. καὶ πυρριχίου \*\*\* (fortasse ἢ ἰάμβου διὰ τὴν ἀδιάφορον ?) τὸ ιδ´ “(μεγάλους) ὄνυχας ἔχοντα” (1337) παιωνικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον, ἐκ παιῶνος τρίτου, ἐκ <παιῶνος> τετάρτου καὶ συλλαβῆς. Ps

**Schol. 1338-1345a** (numeri qui 1331-37 sequuntur) τὸ ιε´ “ἀλλὰ μοι ἀμφί(πολοὶ λύχρον) ἄψατε” (1338) (τρίμετρος) ἀκατάληκτος, ἐξ ἐπιτίτου δευτέρου ἢ ἐκ χοριάμβου διὰ τὴν κοινήν τοῦ “μοι”, ἰωνικοῦ ἀπ’ ἐλάσσονος καὶ διαμβίου διὰ τὴν ἀδιά(φορον) \*\*\*\*\* χοριαμβικός. τὸ ις´ “κάλπισί τ’ ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε” (init. 1339) ὅμοιος, ἐκ χοριάμβου, παιῶνος τρίτου καὶ (διαμβίου διὰ τὴν) ἀδιάφορον, ἢ παιῶνος δευτέρου. τὸ “θέρμετε δ’ ὕδωρ” (finis 1339) πενθημιμερὲς χοριαμβικόν, ἐκ χοριάμβου καὶ συλλαβῆς. τὸ ιη´ “ὡς ἂν θεῖον (ὄνειρον) ἀποκλύσω” (1340) τρίμετρος καταληκτικός, ἐξ ἐπιτίτου τετάρτου, παιῶνος δευτέρου καὶ κρητικοῦ. τὸ ιθ´ “ἰὼ πόντιε δαῖμον” (init. 1341) πενθημιμερὲς \*\*\* (ἐξ ἀντισπάστου) καὶ ἀμφιβράχους ἢ βακχείου διὰ τὴν ἀδιάφορον. τὸ κ´ “τοῦτ’ ἐκεῖν’ ἰὼ ξύνοικοι” (finis 1341) δίμετρον ἀκατάληκτον, ἐκ διτροχαίου καὶ ἐπιτίτου δευτέρου. τὸ κα´ “τάδε τέρατα θεάσασθε” (1342) (ἀντισπαστικὸν ?) δίμετρον καταληκτικόν, ἦτοι ἐφθημιμερὲς \*\*\*, ἐξ (ἀντισπάστου) διαλελυμένων τῶν δύο μακρῶν (καὶ) ἀμφιβράχους ἢ βακχείου διὰ τὴν ἀδιάφορον. τὸ κβ´ “τὸν ἀλεκτρυόνα” (init. 1343) δίμετρον βραχυκατάληκτον, ἐκ διτροχαίου (sic) καὶ πυρριχίου ἢ ἰάμβου διὰ τὴν ἀδιάφορον. τὸ κγ´ “μου ξυναρπάσασα” (finis 1343) ὅμοιον, ἐκ διτροχαίου καὶ τροχαίου. τὸ κδ´ “φρούδη Γλύκη” (init. 1344) μονόμετρον ἀκατάληκτον, ἐξ ἐπιτίτου τρίτου. τὸ κε´ “νύμφαι ὀρεσίγονοι” (finis 1344) δίμετρον καταληκτικόν ἦτοι ἐφθημιμερὲς ἰωνικόν, ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἀναπαίστου. τὸ κς´ “ὦ Μανία ξύλλαβε” (1345) χοριαμβικόν ἐφθημιμερὲς, ἐκ χοριάμβου καὶ δακτύλου. Ps

---

<sup>17</sup> Cfr. pp. 374-375.

**Schol. 1346-1355a** (numeri qui 1338-45 sequuntur) τὸ κζ´ “ἐγὼ δ´ ἂ τάλαινα προσέχουσ´ ἔτυχον” (1346) ἀντισπαστικός τρίμετρος ἀκατάληκτος, ἐξ ἀντισπάστου, ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ παιῶνος <πρώτου> ἢ χοριάμβου διὰ τὴν ἀδιάφορον. τὸ κη´ “ἐμαυτῆς ἔργοισι λίνου μεστὸν ἄτρακτον” (1347) τρίμετρος ὑπερκατάληκτος χοριαμβικός, ἐξ ἐπιτίτου πρώτου, χοριάμβων δύο καὶ συλλαβῆς. τὸ κθ´ “εἰειειειειλίσσουσα χεροῖν” (1348) τρίμετρος καταληκτικός, ἐκ δισπονδείων δύο καὶ ἀναπαίστου. τὸ λ´ “κλωστήρα ποιοῦσ´ ὅπως κνεφαῖος” (1349) τρίμετρος βραχυκατάληκτος, ἐξ ἐπιτίτου τρίτου, διτροχαίου καὶ τροχαίου. τὸ λα´ “εἰς ἀγορὰν φέρουσ´ ἀποδοίμαν” (1350) χοριαμβικός τρίμετρος βραχυκατάληκτος, ἐκ χοριάμβου παιῶνος δευτέρου καὶ σπονδείου. τὸ λβ´ “ὁ δ´ ἀνέπτατ´ ἀνέπτατ´ εἰς αἰθέρα” (1351) τρίμετρος καταληκτικός παιωνικός, ἐκ παιῶνος τρίτου, διαμβου καὶ δακτύλου. τὸ λγ´ “κουφοτάταις πτερύγων ἀκμαῖς” (1352) χοριαμβικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον, ἐκ χοριάμβου, ἰωνικοῦ ἀπ´ ἐλάττονος καὶ συλλαβῆς. τὸ λδ´ “ἐμοὶ δ´ ἄχε´ ἄχεα κατέλιπεν” (1353) ἀντισπαστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, ἐξ ἀντισπαστῶν δύο, τοῦ πρώτου πεντασυλλάβου, τοῦ δὲ δευτέρου ἐξασυλλάβου. τὸ λε´ “δάκρυα δάκρυά τ´ (ἀπ´) ὀμμάτων” (1354) χοριαμβικός τρίμετρος βραχυκατάληκτος, ἐκ χοριάμβου, παιῶνος τετάρτου – ἢ διαμβου διὰ τὴν κοινήν τοῦ “-α” – καὶ ἰάμβου. τὸ λς´ “ἔβαλλον ἔβαλλον ἂ τλάμων” (1355) δίμετρον ὑπερκατάληκτον, ἐκ παιῶνος δευτέρου ἢ ἀντισπάστου διὰ τὴν κοινήν τοῦ “-λον”, ἐπιτίτου δευτέρου καὶ συλλαβῆς. Ps

**Schol. 1356-1363a** (numeri qui 1346-55 sequuntur) τὸ λζ´ “ἀλλ´ ὃ Κρήτες, Ἰδης τέκνα” (1356) δίμετρον ἀκατάληκτον ἀντισπαστικόν, ἐξ ἐπιτίτου τετάρτου καὶ ἀντισπάστου. τὸ λη´ “τὰ τόξα λαβόντες ἐπαμύνατε” (1357) παιωνικός τρίμετρος καταληκτικός, ἐκ παιῶνος δευτέρου, ἐκ <παιῶνος> πρώτου καὶ δακτύλου. τὸ λθ´ “τὰ κῶλά τ´ ἀμπάλλετε” (init. 1358) δίμετρον καταληκτικὸν ἀντισπαστικόν, ἐκ διαμβου καὶ δακτύλου, ἧτοι ἐφθημιμερές. τὸ μ´ “κυκλούμενοι τὴν οἰκίαν” (finis 1358) δίμετρον ἀκατάληκτον, ἐκ διαμβου καὶ ἐπιτίτου τρίτου. τὸ μα´ “ἅμα δὲ Δίκτυννα παῖς Ἄρτεμις καλά” (1359) (τρ)ίμετρος ἀκατάληκτος παιωνικός, ἐκ παιῶνος τετάρτου, ἐπιτίτου δευτέρου καὶ διαμβου. τὸ μβ´ “τὰς κυνίσκας ἔχουσ´ ἐλθέτω” (init. 1360) ἀντισπαστικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον, ἐξ ἐπιτίτου δευτέρου, ἀντισπάστου καὶ συλλαβῆς. τὸ μγ´ “διὰ δόμων πανταχῆ” (finis 1360) (παιωνικὸν ?) δίμετρον καταληκτικόν, (ἐκ) παιῶνος τετάρτου καὶ κρητικοῦ. τὸ μδ´ “σὺ δ´ ὃ Διὸς διαπύρουσ” (init. 1361) ὁμοιον ἀκατάληκτον, ἐκ διαμβου καὶ παιῶνος τετάρτου. τὸ με´ “ἀνέχουσα λαμπάδας” (finis 1361) ὁμοιον δίμετρον καταληκτικόν, ἐκ παιῶνος τρίτου καὶ δακτύλου. τὸ μς´ “ὄξυτάτας χεροῖν Ἐκάτα” (init. 1362) δίμετρον ὑπερκατάληκτον χοριαμβικόν, ἐκ χοριάμβου, παιῶνος δευτέρου καὶ συλλαβῆς. τὸ μζ´ “παράφηνον εἰς Γλύκης” (finis 1362) ἐφθημιμερές παιωνικόν, ἐκ παιῶνος (τρίτου) καὶ κρητικοῦ. τὸ μη´ “ὅπως ἂν εἰσελθοῦσα φωράσω” (1363) τρίμετρος βραχυκατάληκτος χοριαμβικός, ἐκ διαμβου, ἐπιτίτου τρίτου καὶ ἰάμβου. Ps

Triclinio concepisce la struttura della monodia come un unico raggruppamento di 38 *cola* (la struttura generale non viene definita), che

inizia al v. 1325.<sup>18</sup> I vv. 1325-1328, in realtà, costituiscono la “coda” della prima monodia, e i vv. 1329-1330 sono due trimetri giambici recitati da Eschilo per introdurre il canto successivo. L’analisi del secondo *a solo* eschileo inizia, di fatto, con quello che è per Triclinio il *c.* 7 (= v. 1331, *c.* 1). L’interpretazione rende conto di una spiccata presenza di misure afferenti al genere ritmico doppio, con una prevalenza di forme epitrite e peoniche, a cui talvolta si accostano misure di ritmo pari come anapesti e dattili.

| <b>Schol. 1331-1337a</b> |              |  | <b>Schol. 1338-1345a</b> |              |   |
|--------------------------|--------------|--|--------------------------|--------------|---|
| verso                    | <i>colon</i> | interpretazione <sup>19</sup>                | verso                    | <i>colon</i> | interpretazione                                 |
| 1331                     | 1            | epitr <sup>IV</sup> cho                      | 1338                     | 9            | epitr <sup>II</sup> (vel cho) ion <sup>mi</sup> |
| 1332                     | 2            | ion <sup>ma</sup> epitr <sup>IV</sup>        |                          |              | ia  |
|                          |              | <i>amphibrachys</i> (vel ba)                 | 1339 <sup>a</sup>        | 10           | cho paeon <sup>III</sup> ia                     |
| 1333                     | 3            | epitr <sup>IV</sup> paeon <sup>II</sup> cho  | 1339 <sup>b</sup>        | 11           | cho –   |
| 1334                     | 4            | 2sp paeon <sup>III</sup> ba                  | 1340                     | 12           | epitr <sup>IV</sup> paeon <sup>II</sup> cr      |
| 1335                     | 5            | epitr <sup>IV</sup> epitr <sup>I</sup> palim | 1341 <sup>a</sup>        | 13           | antisp <i>amphibrachys</i>                      |
| 1336 <sup>a</sup>        | 6            | ∪∪∪∪ paeon <sup>II</sup>                     |                          |              | (vel ba)  |
| 1336 <sup>b</sup>        | 7            | ∪∪∪∪ paeon <sup>III</sup> ∪∪                 | 1341 <sup>b</sup>        | 14           | tr epitr <sup>II</sup>                          |
| 1337                     | 8            | paeon <sup>III</sup> paeon <sup>IV</sup> ∪   | 1342                     | 15           | antisp <i>amphibrachys</i>                      |
|                          |              |  |                          |              | (vel ba)  |
|                          |              |  | 1343 <sup>a</sup>        | 16           | tr ∪∪ (vel ∪–)                                  |
|                          |              |  | 1343 <sup>b</sup>        | 16           | tr –∪   |
|                          |              |  | 1344 <sup>a</sup>        | 17           | epitr <sup>III</sup>                            |
|                          |              |  | 1344 <sup>b</sup>        | 18           | ion <sup>ma</sup> ∪∪–                           |
|                          |              |  | 1345                     | 19           | cho da  |
| <b>Schol. 1346-1355a</b> |              |  | <b>Schol. 1356-1363a</b> |              |   |
| verso                    | <i>colon</i> | interpretazione                              | verso                    | <i>colon</i> | interpretazione                                 |
| 1346                     | 20           | antisp ion <sup>ma</sup> paeon <sup>I</sup>  | 1356                     | 31           | epitr <sup>III</sup> antisp                     |
|                          |              | (vel cho)                                    | 1357                     | 32           | paeon <sup>II</sup> paeon <sup>I</sup> da       |
| 1347 <sup>a-b</sup>      | 21-22        | epitr <sup>I</sup> 2cho ∪                    | 1358 <sup>a</sup>        | 33           | ia da   |
| 1348                     | 23           | 2sp 2sp ∪∪–                                  | 1358 <sup>b</sup>        | 34           | ia epitr <sup>III</sup>                         |
| 1349                     | 24           | epitr <sup>III</sup> tr –∪                   | 1359                     | 35           | paeon <sup>IV</sup> epitr <sup>II</sup> ia      |
| 1350                     | 25           | cho paeon <sup>II</sup> sp                   | 1360 <sup>a</sup>        | 36           | epitr <sup>II</sup> antisp –                    |
| 1351                     | 26           | paeon <sup>III</sup> ia da                   | 1360 <sup>b</sup>        | 37           | paeon <sup>IV</sup> cr                          |
| 1352                     | 27           | cho ion <sup>mi</sup> ∪                      | 1361 <sup>a</sup>        | 38           | ia paeon <sup>IV</sup>                          |
| 1353                     | 28           | 2antisp                                      | 1361 <sup>b</sup>        | 39           | paeon <sup>III</sup> da                         |
| 1354                     | 29           | cho paeon <sup>III</sup> (vel ia)            | 1362 <sup>a</sup>        | 40           | cho paeon <sup>II</sup> –                       |
|                          |              | ∪–   | 1362 <sup>b</sup>        | 41           | paeon <sup>III</sup> cr                         |
| 1355                     | 30           | paeon <sup>II</sup> (vel antisp)             | 1363                     | 42           | ia epitr <sup>III</sup> ∪–                      |
|                          |              | epitr <sup>II</sup> –                        |                          |              |   |

<sup>18</sup> Cfr. pp. 375-376, *Schol. Tr.* 1325-1330a.

<sup>19</sup> Gli scoli di P20 usano i termini “giambo” e “trocheo” per indicare, rispettivamente, il piede giambico e il piede trocaico (nella tabella seguente segnalati con ∪– e –∪); con “digiambo” e “ditrocheo” sono indicati, nello scolio, il metro giambico e il metro trocaico (nella tabella segnalati con le sigle *ia* e *tr*). Con “dattilo” e “anapesto” indica rispettivamente il piede dattilico e quello anapestico.

**III. (P8) Schol. 1331-1337b.** ταῦτα τὰ κῶλα μ' (1331-1363) εἰσί. τὸ α' (1331) τροχαῖον δίμετρον. τὸ β' (1332) ἀναπαιστικὸν δίμετρον καταληκτικόν (lege ὑπερκατάληκτον?) τὸ γ' (1333) δακτυλικὸν δίμετρον καταληκτικόν (lege ὑπερκατάληκτον?). τὸ δ' (1334) ἀναπαιστικὸν δίμετρον καταληκτικόν (lege ὑπερκατάληκτον?) τὸ ε' (1335) σπονδειακὸν τρίμετρον καταληκτικόν. τὸ ζ' (init. 1336) δίμετρον, ἐκ δύο παιῶνων δευτέρων. τὸ ζ' (finis 1336) δίμετρον, ἐκ δύο χορείων καὶ δύο τροχαίων (sic). τὸ η' (1337) δίμετρον καταληκτικόν, ἐκ παιῶνος τρίτου, παιῶνος τετάρτου καὶ συλλαβῆς. Reg

**Schol. 1338-1345b** (numeri qui 1331-1337 sequuntur) τὸ θ' (1338) δακτυλικὸν δίμετρον. τὸ ι' (init. 1339) ὁμοιον. τὸ ια' (finis 1339 “θέρμετε δ' ὕδωρ”) ἰαμβικὸν μονόμετρον. τὸ ιβ' (1340) ἀναπαιστικὸν δίμετρον. τὸ ιγ' (init. 1341 “ἰὼ πόντιε δαῖμον”) δίμετρον, ἐξ ἀντισπάστου καὶ ἀμφιβράχους. τὸ ιδ' (finis 1341) δίμετρον, ἐκ δύο διτροχαίων. τὸ ιε' (1342) δίμετρον καταληκτικόν, ἐκ δύο παιῶνων τετάρτων καὶ συλλαβῆς. τὸ ις' (1343) τρίμετρον ἐκ δύο παιῶνων τρίτων καὶ παιῶνος πρώτου. τὸ ιζ' (init. 1344 “φρούδη Γλύκη”) μονόμετρον, ἐξ ἐπιτίτου τρίτου. τὸ ιη' (finis 1344) δίμετρον, ἐκ παιῶνος πρώτου καὶ χορείου. τὸ ιθ' (1345) χοριαμβικόν, ἐκ χοριάμβου καὶ δακτύλου. Reg

**Schol. 1346-1355b** (numeri qui 1338-45 sequuntur) τὸ κ' (1346) ἀντισπαστικόν, ἐξ ἀντισπάστου, ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ παιῶνος πρώτου. τὸ κα' (1347) ἐξ ἐπιτίτου πρώτου, ἐπιτίτ(ων) δευτέρων <δύο καὶ συλλαβῆς>. τὸ κβ' (1348 “εἰειελίσσουσα χεροῖν”) ἐκ δισπονδείου καὶ χοριάμβου. τὸ <num. suppl.> (1349) ἐκ δύο παλιμβακχείων καὶ διτροχαίου. τὸ κγ' (1350) ἐκ χοριάμβου, ἀμφιβράχους καὶ βακχείου. τὸ κδ' (1351) ἀναπαιστικὸν δίμετρον. τὸ κε' (1352) δακτυλικὸν δίμετρον καταληκτικόν. τὸ κς' (1353) καταληκτικόν, ἐκ τριῶν παρακελευσματικῶν (sic). τὸ κζ' (1354) δίμετρον δακτυλικόν. τὸ κη' (1355 “ἔβαλον ἔβαλον ἅ τλάμων”) ἐκ παρακελευσματικοῦ, (sic) ἀναπαίστου καὶ σπονδείου. Reg

**Schol. 1356-1363b** (numeri qui 1346-1355 sequuntur) τὸ κθ' (1356) δακτυλικὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον. τὸ λ' (1357) ἐκ παιῶνος δευτέρου, παιῶνος πρώτου καὶ δακτύλου. τὸ λα' (init. 1358 “τὰ κῶλά τ' ἀμπάλλετε”) ἐκ διαμβου καὶ δακτύλου. τὸ λβ' (finis 1358 “κυκλούμενοι τὴν οἰκίαν”) ἰαμβικὸν δίμετρον. τὸ λγ' (1359) ἐκ παιῶνος τετάρτου, ἐπιτίτου δευτέρου καὶ παιῶνος δευτέρου. τὸ λδ' (init. 1360 “τὰς κύνισκας ἔχουσ' ἔλθέτω”) ἐκ τριῶν ἀμφιμάκρων. τὸ λε' (finis 1360 “διὰ δόμων πανταχῆ”) ἐκ παιῶνος τετάρτου καὶ δακτύλου. τὸ λς' (init. 1361 “σὺ δ' ᾧ Διὸς διαπύρους”) ἐκ διαμβου καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος. τὸ λζ' (finis 1361 “ἀνέχουσα λαμπάδας”) ἐκ παιῶνος τρίτου καὶ δακτύλου. τὸ λη' (init. 1362 “ὄξυτάτας χεροῖν Ἐκάτα”) ἐκ χοριάμβου, παιῶνος δευτέρου καὶ συλλαβῆς. τὸ λθ' (finis 1362 “παράφηνον εἰς Γλύκης”) ἐκ παιῶνος τρίτου καὶ ἀμφιμάκρου. τὸ μ' (1363) ἰαμβικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον. Reg

Gli scolî rendono conto di una successione di 30 *cola* (vv. 1331-1363) la cui interpretazione differisce da quella degli scolî di P20 e di L. La polimetria resta evidente nella mistione di misure di ritmo pari e di ritmo doppio.

| <b>Schol. 1331-1337b</b> |       |  | <b>Schol. 1338-1345b</b> |       |   |
|--------------------------|-------|--|--------------------------|-------|---|
| verso                    | colon | interpretazione <sup>20</sup>  | verso                    | colon | interpretazione   |
| 1331                     | 1     | 2tr  | 1338                     | 9     | 4da   |
| 1332                     | 2     | 2an hypercat   | 1339 <sup>a</sup>        | 10    | 4da   |
| 1333                     | 3     | 4da hypercat   | 1339 <sup>b</sup>        | 11    | ia  |
| 1334                     | 4     | 2an hypercat   | 1340                     | 12    | 2an   |
| 1335                     | 5     | 6sp (anche -∪∪<br>è considerato sp)  | 1341 <sup>a</sup>        | 13    | antisp<br><i>amphibrachys</i>                               |
| 1336 <sup>a</sup>        | 6     | 2paeon <sup>II</sup>   | 1341 <sup>b</sup>        | 14    | 2tr   |
| 1336 <sup>b</sup>        | 7     | ∪∪∪ ∪∪∪ (2tribr) tr  | 1342                     | 15    | 2paeon <sup>IV</sup> ∪                                      |
| 1337                     | 8     | paeon <sup>III</sup> paeon <sup>IV</sup> ∪   | 1343                     | 16    | 2paeon <sup>III</sup> paeon <sup>I</sup>                    |
|                          |       |  | 1344 <sup>a</sup>        | 17    | epitr <sup>III</sup>  |
|                          |       |  | 1344 <sup>b</sup>        | 18    | paeon <sup>I</sup> ∪∪∪ (tribr)                              |
|                          |       |  | 1345                     | 19    | cho da  |
| <b>Schol. 1346-1355b</b> |       |  | <b>Schol. 1356-1363b</b> |       |   |
| verso                    | colon | interpretazione  | verso                    | colon | interpretazione   |
| 1346                     | 20    | antisp ion <sup>ma</sup> paeon <sup>I</sup>  | 1356                     | 31    | 4da <sup>^</sup> <sup>^</sup>                               |
| 1347 <sup>a-b</sup>      | 21-22 | epitr <sup>I</sup> 2epitr <sup>II</sup> ∪  | 1357                     | 32    | paeon <sup>II</sup> paeon <sup>I</sup> da                   |
| 1348                     | 23    | 2sp cho (scandisce<br>tutte le sillabe di<br>εἰειειλίσσοῦσα<br>χεροῖν, compreso il<br>vocalizzo) | 1358 <sup>a</sup>        | 33    | 2ia da  |
|                          |       |  | 1358 <sup>b</sup>        | 34    | 2ia   |
|                          |       |  | 1359                     | 35    | paeon <sup>IV</sup> epitr <sup>II</sup> paeon <sup>II</sup> |
| 1349                     | 24    | 2palim tr  | 1360 <sup>a</sup>        | 36    | 3cr   |
| 1350                     | 25    | cho <i>amphibrachys</i><br>ba  | 1360 <sup>b</sup>        | 37    | paeon <sup>IV</sup> da                                      |
| 1351                     | 26    | 2an  | 1361 <sup>a</sup>        | 38    | 2ia ion <sup>mi</sup>                                       |
| 1352                     | 27    | 4da <sup>^</sup>   | 1361 <sup>b</sup>        | 39    | paeon <sup>III</sup> da                                     |
| 1353                     | 28    | κατάληκτικόν,<br>ἐκ τριῶν παρακε-<br>λευσματικῶν (sic)   | 1362 <sup>a</sup>        | 40    | cho paeon <sup>II</sup> –                                   |
| 1354                     | 29    | 4da  | 1362 <sup>b</sup>        | 41    | paeon <sup>III</sup> cr                                     |
| 1355                     | 30    | ∪∪∪∪ ∪∪– sp  | 1363                     | 42    | 3ia <sup>^</sup> <sup>^</sup>                               |

IV. **Schol. 1331-1340** (qui 1325-1330 sequuntur) ἡ περίοδος δὲ τοῦ πρώτου συστήματος κώλων ἐστὶ χοριαμβικῶν, <ἰωνικῶν LvMt>, δακτυλικῶν, ἀναπαιστικῶν, ἐπιμεμιγμένων διαμβοῖς, χορείοις καὶ δακτύλοις ἰδ', ὧν τὸ α' “ὧ νυκτὸς κελαίνοφαῖς” (1331) ἐπιχοριαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ β' (init. 1332 “ὄρφνη τίνα μοι δύστηνον”) ἰωνικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ γ' (“ὄνειρον πέμπεις ἐξ ἀφανοῦς”) ὅμοιον <ἰωνικὸν LvMt> δίμετρον ὑπερκατάληκτον. τὸ δ' (finis 1333

<sup>20</sup> Questi scoli chiamano “digiambo” e “ditrocheo” rispettivamente il metro giambico e quello trocaico (di fatto, dipodie), nella tabella seguente segnalati con *ia* e *tr*. Quando si ha una successione di due o più *metra* giambici, gli scoli usano i termini “dimetro”, “trimetro”, *etc.* Misurano poi i dattili e gli spondei per dipodie (come gli anapesti), considerate metri: dunque, ad es., un “metro dattilico” è ciò che noi indichiamo con *2da*, e un “trimetro spondaico” è una sequenza di 6 spondei.

“Αίδα πρόσπολον”) ιωνικὸν ἀπ’ ἐλάττονος ἡμιόλιον. τὸ ε’ (init. 1334 “ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα”) ἀναπαιστικὸν ἐφθημιμερές. τὸ ζ’ (“μελαίνας Νυκτὸς παῖδα”) καὶ ζ’ (finis 1335 “φρικώδη δεινὰν ὄψιν”) ἀντισπαστικά διμέτρα καταληκτικά Φερεκράτεια. τὸ η’ (init. 1336) χοριαμβικὸν δίμετρον καταληκτικόν, ἐκ πεντασυλλάβου χοριάμβου. τὸ θ’ (finis 1336) ὅμοιον δίμετρον ἀκατάληκτον, τοῦ πρώτου ποδὸς ἐξαβράχους. τὸ ι’ (1337) ιωνικὸν ἀπ’ ἐλάττονος δίμετρον ἀκατάληκτον, τοῦ πρώτου ποδὸς πεντασυλλάβου. τὸ ια’ (1338) καὶ ιβ’ (init. 1339) δακτυλικά τετράμετρα. τὸ ιγ’ (“θέρμετε δ’ ὕδωρ”) ὅμοιον δίμετρον. τὸ ιδ’ (1340) ἀναπαιστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. VatLvMt ... ἐπὶ τέλει ἐκάστου συστήματος παράγραφος. Vat | ὠδὴ κώλων μ’δ’ (1331-1363) *tr* | ὠδὴ κώλων ι’δ’ (1331-1340) LvMt

**Schol. 1341-1355** (qui 1331-1340 sequuntur) τὸ δεύτερον σύστημα, κώλων ιη’. τὸ α’ “ἰὼ πόντιε δαῖμον” (init. 1341) ἀντισπαστικὸν δίμετρον καταληκτικὸν Φερεκράτειον. τὸ β’ (finis 1341) τροχαικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ γ’ (1342) χοριαμβικὸν ἢ ιωνικὸν δίμετρον καταληκτικόν, τοῦ πρώτου ποδὸς ἐξαβράχους. τὸ δ’ (init. 1343 “τὸν ἀλεκτρυόνα μου ξυναρπά-”) ιωνικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον, ἐκ παιώνων τρίτων· οἰκεῖοι γὰρ τῷ μέτρῳ. τὸ ε’ (finis 1343 et init. 1344 “-σασα φρούδη Γλύκη”) τροχαικὸν ἰθυφαλ<λ>ικὸν Ἀρχιλόχειον. τὸ ζ’ (finis 1344) ιωνικὸν ἀπὸ μείζονος δίμετρον καταληκτικόν. τὸ ζ’ (1345) χοριαμβικὸν δίμετρον καταληκτικόν. τὸ η’ (1346) ιωνικὸν ἀπὸ μείζονος τρίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ θ’ (init. 1347 “ἐμαυτῆς ἔργοισιν”) ἀντισπαστικὸν ἡμιόλιον. τὸ ι’ (finis 1347 “λίνου μεστὸν ἄτρακτον”) ὅμοιον δίμετρον καταληκτικόν. τὸ ια’ (1348 “εἰειειελίσσουσα χεροῖν”) ὅμοιον τρίμετρον βραχυκατάληκτον. τὸ ιβ’ (1349) ιωνικὸν ἀπὸ μείζονος τρίμετρον βραχυκατάληκτον. τὸ ιγ’ (1350 “εἰς τὴν ἀγορὰν φέρουσ’ ἀποδοίμαν”) ιωνικὸν τρίμετρον καταληκτικόν. τὸ ιδ’ (1351 “ὁ δ’ ἀνέπτατ’ ἀνέπτατ’ ἐς αἰθέρα”) ἀναπαιστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον (lege καταληκτικόν) εἰς δισύλλαβον. τὸ ιε’ (1352) δακτυλικὸν ἐφθημιμερές. τὸ ις’ (1353) ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, ἐκ χορείων τριῶν. τὸ ιζ’ (1354) ὅμοιον. τὸ ιη’ (1355 “ἔβαλον ἔβαλον ἀ τλάμων”) ὅμοιον δίμετρον καταληκτικὸν ἤτοι ἐφθημιμερές. VatLvMt

**Schol. 1356-1363c** (qui 1341-1355 sequuntur) τὸ τρίτον σύστημα, κώλων ιβ’. τὸ α’, “ἀλλ’ ὦ Κρήτες <Ἰδης τέκνα>” (1356) ἀντισπαστικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ β’ (1357) ιωνικὸν ἀπὸ μείζονος τρίμετρον καταληκτικόν, ἐκ παιώνων. τὸ γ’ (init. 1358 “τὰ κῶλά τ’ ἀμπάλλετε κυκλούμενοι”) χοριαμβικὸν τρίμετρον ὅμοιον. τὸ δ’ (“τὴν οἰκίαν, ἅμα δὲ”) ιωνικὸν ἀπ’ ἐλάττονος δίμετρον καταληκτικόν. τὸ ε’ (“Δίκτυννα παῖς Ἄρτεμις”) χοριαμβικὸν δίμετρον ὅμοιον. τὸ ζ’ (“καλά, τὰς κυνίσκας”) ἀντισπαστικὸν ἡμιόλιον. τὸ ζ’ (“ἔχουσ’ ἐλθέτω διὰ δόμων”) ὅμοιον δίμετρον ἀκατάληκτον, τοῦ δευτέρου ποδὸς πεντασυλλάβου. τὸ η’ (“παντακῆ, σὺ δ’ ὦ Διὸς”) τροχαικὸν ἐφθημιμερές Εὐριπίδειον. τὸ θ’ (“διπύρους ἀνέχουσα λαμπάδας”) ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, ἐκ δύο ἀναπαίστων, VatLvMt εἰ δὲ βούλει, ιωνικὸν ἀπ’ ἐλάττονος δίμετρον ὑπερκατάληκτον, τοῦ πρώτου ποδὸς πεντασυλλάβου Vat. τὸ ι’ (“ὄξυτάταιν χεροῖν Ἐκάτα”) χοριαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, τοῦ δευτέρου ποδὸς πεντασυλλάβου. τὸ ια’ (“παράφηνον εἰς Γλύκης, ὅπως”) ιωνικὸν ἀπ’ ἐλάττονος δίμετρον ὑπερκατάληκτον, ἐκ παίωνος, VatLvMt εἰ δὲ βούλει, ἰαμβικόν



δίμετρον ἀκατάληκτον, τοῦ πρώτου ποδὸς ἀναπαίστου Vat. τὸ ιβ' ("εἰσελθοῦσα φωράσω") τροχαικὸν ἐφθήμερὲς ὅμοιον τῷ η' ... ἐπὶ δὲ τοῦ τελευταίου κώλου, διπλαῖ ἔξω νενευκυῖαι, ἡ μὲν ἐν ἀρχῇ τοῦ κώλου, ἡ δὲ κατὰ τὸ τέλος, VatLvMt

Nell'ultima edizione delle *Rane*, Triclinio muta idea sulla sistemazione colometrica della seconda monodia di Eschilo rispetto alla fase P20. Gli scolî in esame rendono conto di nuova colometria, ottenuta intervenendo sia sul testo che sulla sua disposizione. Triclinio opta per un'interpretazione che tende ad omologare strutture in realtà diverse, offuscando la reale varietà metrica che emerge dalla colometria. In particolare si nota una risistemazione dei vv. 1332-1335 (c. 2-5), 1343-1344<sup>a</sup> (c. 16-17), 1358<sup>a</sup>-1363 (c. 33-42). Per i c. 2-5, Triclinio, che già negli scolî di P20 non riconosceva come anapestici (ben chiari nella colometria antica) ma come successioni per lo più di epitriti e peoni con ionici, bacchei, coriambi o bacchei, ora opta per un'interpretazione in cui prevalgono ionici e ferecratei, con un'inserzione anapestica. I c. 16-17 sono letti non più come giambo-trocaici ma come un  $3ion^{mi} \wedge \wedge$  seguito da *ith*. Nei c. 33-42, infine, che compongono una sezione di metri di ritmo doppio (coriambi, antispasti, trochei, giambi), vengono individuate due inserzioni ioniche (ritmo pari).

La monodia è vista ora come una successione di 3 συστήματα<sup>21</sup> (I: vv. 1331-1340; II: 1341-1355; III: 1356-1363), dei quali viene fornita la descrizione *colon* per *colon*.

All'inizio dello scolio, è descritta in termini generali la composizione del primo sistema, per poi scendere nel dettaglio. Il primo sistema è di 14 *cola*, di ritmo ora doppio (coriambi, antispasti) ora pari (ionici, dattili, anapesti). Il secondo sistema è di 18 *cola*, in cui oltre ancora ad antispasti, coriambi, ionici, dattili, compaiono inserzioni trocaiche e una "coda" giambica. Il terzo sistema, di 12 *cola*, è formato da antispasti, ionici, coriambi, trochei e giambi.

| <b>Schol. 1331-1340</b>           |              |                             | <b>Schol. 1341-1355</b>           |              |  |
|-----------------------------------|--------------|-----------------------------|-----------------------------------|--------------|--|
| verso                             | <i>colon</i> | interpretazione             | verso                             | <i>colon</i> | interpretazione                              |
| 1331                              | 1            | 2epicho                     | 1341 <sup>a</sup>                 | 13           | 2antisp <sub>^</sub> (pher)                  |
| 1332 <sup>a</sup>                 | 2            | 2ion <sup>ma</sup>          | 1341 <sup>b</sup>                 | 14           | 2tr  |
| 1332 <sup>b</sup> -3 <sup>a</sup> | 2-3          | 2ion <sup>ma</sup> hypercat | 1342                              | 15           | 2cho <sub>^</sub> vel 2ion <sub>^</sub>      |
| 1333 <sup>b</sup>                 | 3            | ion <sup>mi</sup> ἡμιόλιον  | 1343 <sup>a</sup>                 | 16           | 3ion <sup>mi</sup> <sub>^</sub> <sub>^</sub> |
| 1334 <sup>a</sup>                 | 4            | an <sup>epth</sup>          | 1343 <sup>b</sup> -4 <sup>a</sup> | 16-17        | ith  |
| 1334 <sup>b</sup> -5 <sup>a</sup> | 4-5          | 2antisp <sub>^</sub> (pher) | 1344 <sup>b</sup>                 | 18           | 2ion <sup>ma</sup> <sub>^</sub>              |
| 1335 <sup>b</sup>                 | 5            | 2antisp <sub>^</sub> (pher) | 1345                              | 19           | 2cho <sub>^</sub>                            |
| 1336 <sup>a</sup>                 | 6            | 2cho <sub>^</sub>           | 1346                              | 20           | 3ion <sup>ma</sup>                           |
| 1336 <sup>b</sup>                 | 7            | 2cho                        | 1347 <sup>a</sup>                 | 21           | antisp ἡμιόλιον                              |
| 1337                              | 8            | 2ion <sup>mi</sup>          | 1347 <sup>b</sup>                 | 22           | 2antisp <sub>^</sub>                         |

<sup>21</sup> Nello *Schol.* 1331-1340 περίοδος sembra essere usato come sinonimo di σύστημα, nel senso che il primo sistema è una "parte" di questa struttura di tre sistemi.

Ra. 1331-1363

|                                   |       |                                       |      |    |  |
|-----------------------------------|-------|---------------------------------------|------|----|--|
| 1338                              | 9     | 4da                                   | 1348 | 23 | 3antisp <sup>^</sup> <sup>^</sup>            |
| 1339 <sup>a</sup>                 | 10    | 4da                                   | 1349 | 24 | 3ion <sup>ma</sup> <sup>^</sup> <sup>^</sup> |
| 1339 <sup>b</sup>                 | 11    | 2da                                   | 1350 | 25 | 3ion <sup>ma</sup> <sup>^</sup>              |
| 1340                              | 12    | 2an                                   | 1351 | 26 | 2an  |
|                                   |       |                                       | 1352 | 27 | da <sup>epth</sup>                           |
|                                   |       |                                       | 1353 | 28 | 2ia  |
|                                   |       |                                       | 1354 | 29 | 2ia  |
|                                   |       |                                       | 1355 | 30 | 2ia <sup>^</sup>                             |
| <b>Schol. 1356-1363c</b>          |       |                                       |      |    |  |
| verso                             | colon | interpretazione                       |      |    |  |
| 1356                              | 31    | 2antisp                               |      |    |  |
| 1357                              | 32    | 3ion <sup>ma</sup> <sup>^</sup>       |      |    |  |
| 1358 <sup>a</sup>                 | 33    | 3cho <sup>^</sup>                     |      |    |  |
| 1358 <sup>b</sup>                 | 34    | 2ion <sup>mi</sup> <sup>^</sup>       |      |    |  |
| 1359                              | 35    | 2cho <sup>^</sup>                     |      |    |  |
| 1359-60 <sup>a</sup>              | 35-36 | antisp ἡμιόλιον                       |      |    |  |
| 1360 <sup>a-b</sup>               | 36-37 | 2antisp                               |      |    |  |
| 1360 <sup>b</sup> -1 <sup>a</sup> | 37-38 | tr <sup>epth</sup>                    |      |    |  |
| 1361 <sup>a-b</sup>               | 38-39 | 2ia<br>vel ion <sup>mi</sup> hypercat |      |    |  |
| 1362 <sup>a</sup>                 | 40    | 2cho                                  |      |    |  |
| 1362 <sup>b</sup>                 | 41    | 2ion <sup>mi</sup> hypercat           |      |    |  |
| 1363                              | 42    | tr <sup>epth</sup>                    |      |    |  |

*Analisi del canto*

La monodia è un lungo ἀπολελυμένον. La polimetria che la caratterizza è quella della “nuova musica”: predominano i metri del genere ritmico doppio (giambi, trochei), ma vi sono anche sezioni di ritmo pari (dattili, anapesti, ionici e forse κατ’ ἐνόπλιον) e di ritmo emiolio (cretici). La scoppiettante vitalità ritmica di questo canto accentua l’assurdità dello stile euripideo: come è esagerato il *pathos* espressivo della protagonista, così è esagerato l’andamento del suo canto, confuso e agitato proprio come lei, ed eccessivamente patetico come la sostanza del racconto. Oltre all’ossatura metrico-ritmica e all’evidente carattere narrativo, il brano presenta anche molti degli elementi retorici e stilistici che contraddistinguono già le monodie euripidee cosiddette “ditirambiche”: espressioni oscure e perifrasi (vv. 1331-1337), parole composte, soprattutto aggettivi (vv. 1331, 1336<sup>a</sup>, 1352), insistenza sugli aspetti cromatici (vv. 1331, 1333, 1334, 1336<sup>a</sup>), figure retoriche di ripetizione come l’anafora (vv. 1331-1335, 1357-1358<sup>a</sup>) e la

*geminatio* o anadiplosi (vv. 1336<sup>b</sup>, 1351, 1353, 1354, 1355; cfr. anche v. 1334).<sup>22</sup>

Uno stile del genere, appropriato nei brani patetici delle tragedie euripidee, diviene fuori luogo se: 1) viene portato agli estremi dal punto di vista formale; 2) se lo si usa in un contesto “basso”. Aristofane utilizza proprio queste due tecniche comiche. Aristotele, nelle *Retorica*, analizzerà il fenomeno in via teorica, nell’ambito di una speculazione sul concetto di *πρέπον* (*Rh.* III 1408b 10-19):

τὰ δὲ ὀνόματα τὰ διπλᾶ καὶ [τὰ] ἐπίθετα πλείω καὶ τὰ ξένα μάλιστα ἀρμόττει λέγοντι παθητικῶς· συγγνώμη γὰρ ὀργιζομένῳ κακὸν φάναι οὐρανόμενες, ἢ πελώριον εἰπεῖν. [...] φθέγγονται γὰρ τὰ τοιαῦτα ἐνθουσιάζοντες, ὥστε καὶ ἀποδέχονται δηλονότι ὁμοίως ἔχοντες. διὸ καὶ τῆ ποιήσει ἤρμοσεν· ἔνθεον γὰρ ἢ ποιήσις.

Le parole composte, gli epiteti frequenti e soprattutto le parole esotiche sono adatti a un oratore che parla esprimendo emozione, perché è scusabile che un uomo adirato definisca un male “grande fino al cielo” o “mostruoso”. [...] Pronunciano frasi del genere trasportati dall’ispirazione, ed è di conseguenza evidente che l’uditorio le accetta perché si trova in una simile disposizione d’animo. Pertanto, questo stile è appropriato anche alla poesia, poiché essa è ispirata. (trad. di M. Dorati)

Aristotele è ben conscio che gli stessi strumenti poetici, se adoperati fuori luogo, nella non ottemperanza, cioè, del *πρέπον*, risultano “sconvenienti” (*Rh.* III 1404b 13-15):

ἐπεὶ καὶ ἐνταῦθα, εἰ δοῦλος καλλιποῖτο ἢ λίαν νέος, ἀπρεπέστερον, ἢ περὶ λίαν μικρῶν.

persino in poesia sarebbe molto sconveniente se uno schiavo o un uomo troppo giovane usassero un linguaggio elevato, o se lo si usasse per argomenti eccessivamente meschini. (trad. di M. Dorati)

Per il lettore odierno, in queste parole è spiegata indirettamente l’arte comica di Aristofane nella monodia di *Ra.* 1331-1363: gli stessi espedienti retorici che in Euripide elevavano il discorso tragico arricchendolo soprattutto di *pathos* e drammaticità, messi in bocca a un personaggio femminile umile e delirante, che racconta di attività comuni come la tessitura, il mercato, i diverbi con la vicina, la perdita del gallo, fanno in modo che il discorso poetico risulti comico e che non sia possibile instaurare il rapporto di *sympatheia* tra il pubblico e il personaggio che soffre.

---

<sup>22</sup> Cfr. DE POLI 2012, pp. 154-155.

Nella nostra monodia è possibile individuare delle sezioni ritmico-tematiche, secondo le quali si procederà con l'analisi del brano:<sup>23</sup>

- I** 1331-1337 (c. 1-8) **invocazione alla Notte**: *incipit* con dimetro polischematico; sezione anapestica; docmio su cui è un'unica parola composta; metri giambici conclusivi. Pausa.
- II** 1338-1340 (c. 9-12) **ordine alle ancelle**: dattili. Pausa.
- III** 1341<sup>a</sup> (c. 13) **invocazione al “dio del mare”**: ferecrateo.
- IV** 1341<sup>b</sup>-1344<sup>a</sup> (c. 14-17) **introduzione al racconto**: trochei e giambi.
- V** 1344<sup>b</sup> (c. 18) **invocazione alle ninfe**: dattili. Pausa.
- VI** 1345 (c. 19) **appello alla schiava Mania**: giambi lirici. Pausa.
- VII** 1346-1350 (c. 20-25) **tessitura**: docmi, giambi lirici, ionici *a maggiore*.
- VIII** 1351-1352 (c. 26-27) **volo del gallo**: anapesti e dattili.
- IX** 1353-1355 (c. 28-30) **smarrimento della donna**: giambi.
- X.1** 1356-1358<sup>b</sup> (c. 31-34) **invocazione ai Cretesi**: cretici (giambi lirici), giambi, ionico *a maggiore*.
- X.2** 1359-1360<sup>b</sup> (c. 35-37) **invocazione ad Artemide Dictynna**: cretici.
- XI** 1361<sup>a</sup>-1363 (c. 38-42) **invocazione ad Ecate**: giambi, ionici *a minore*, enoplio.

#### **I) vv. 1331-1337 (c. 1-8): invocazione alla Notte**

**1331 (c. 1).** L'*incipit* della monodia mette in evidenza la notte, ma la vera invocazione è alla “tenebra” della notte, come verrà esplicitato al v. 1332. Lo *Schol. vet.* 1331b riporta l'opinione di Asclepiade, che riconosceva in questo *incipit* un'imitazione dell'*Ecuba* di Euripide (viene riportato un verso concettualmente e stilisticamente in effetti simile: *Hec.* 68-69 ὃ στεροπὰ Διός, ὃ σκοτία νύξ, / τί ποτ' αἴρομαι ἔννυχος οὔτω). L'appello alla Notte pare comunque essere un *topos* euripideo, cfr., ad es., *El.* 54 ὃ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρον τροφέ; *Or.* 174 πότνια, πότνια νύξ; *TrGF E. Andromeda F* 114, 1 ὃ νύξ ἱερά. L'intero *colon*, analizzabile come dimetro polischematico, acquista una certa enfasi dal punto di vista metrico-ritmico poiché, a seguire,

---

<sup>23</sup> Pretagostini propone una divisione della monodia in sette sezioni (1331-1337; 1338-1340; 1341-1345; 1346-1351; 1352-1355; 1356-1360; 1361-1363): cfr. PRETAGOSTINI 1989, p. 118; cfr. anche DEL CORNO 2011, pp. 132-137, in cui il testo è diviso per sette “strofe”. La suddivisione proposta in questa sede mostra ulteriori suddivisioni nelle sezioni terza e quinta di Pretagostini e Del Corno, intendendo evidenziare anche versi che hanno una loro precisa identità metrica.

si avrà una serie di quattro *cola* anapestici. Il dimetro polischematico, nelle sue varie forme, è usato più volte da Euripide nelle monodie, anche come sequenza isolata tra altri metri, cfr. ad es. *Andr.* 857 (tra giambi lirici e docmi); *Supp.* 997-999, 1001, 1005-1007, 1020-1024, 1027<sup>b</sup>-1029 (in contesto per lo più gliconico); *El.* 178, 180, 188, 203, 207-209, 211 (*idem*, con predominanza di ferecratei). **κελαινοφαής:** il composto è ossimorico ed è un *hapax*; si intende, probabilmente, richiamare con ironia i composti uscenti in -φαής usati spesso da Euripide (ad es. *Ion* 153 φοινικοφαῖ; *Hipp.* 740 ἤλεκτροφαεῖς, 1275 χρυσοφαής; *Tr.* 1104 κεραυνοφαής; *Hec.* 636 χρυσοφαής; *IA* 1054 λευκοφαῖ).<sup>24</sup> Lo stridore tra oscurità e di luce è attestato, nella produzione del tragediografo, anche con forme in μελαινο-, ad es. *Hel.* 518 μελαμφαεῖς; *Hec.* 153 μελαναυγής. Sui composti di μελαινο-, tuttavia, Aristofane insisterà al v. 1336<sup>a</sup>, un verso costituito da una sola lunga parola.

**1332-1335 (c. 2-5).** Sezione anapestica che forma il cuore dell'invocazione alla notte. Gli anapesti sono identificabili come gli "anapesti di lamento" cari alla tragedia, e qui scandiscono lentamente il disegno del sogno funesto figlio della tenebra notturna.<sup>25</sup> Le sillabe lunghe qui sembrano interpretare il lamento, la paura, la cautela della donna, ma anche la solennità di una descrizione così accurata quanto misteriosa.

**1334 (c. 4). ψυχὰν ἄψυχον:** l'ossimoro realizzato mediante alfa privativo è ben attestato in tragedia (per Euripide cfr., ad es., *Hel.* 690 γάμον ἄγαμον; *Hipp.* 1144 πότμον ἄποτμον).

**1336<sup>a</sup> (c. 6).** Il verso consta di una sola parola, μελανονεκυεῖμονα.<sup>26</sup> Questo tipo di composto è ben attestato in Euripide, soprattutto a indicare la tonalità scura di abiti o di metaforiche ali, cfr. *Hec.* 71 μελανοπερύγων ὄνειρων (richiamato anche dallo *Schol. rec.* 1335a); *Ion* 1150 μελάμπεπλος δὲ Νύξ; *Alc.* 819 μελάμπεπλος; *Or.* 457 μελάμπεπλος. Metricamente il verso è un docmio realizzato con un gran numero di sillabe brevi: l'agitazione della donna, che ha appena ricevuto dalla notte un sogno funesto, trova espressione nel movimento delle brevi incipitarie; l'effetto è tanto più accentuato perché la rapida sequenza di sillabe brevi è collocata appena dopo i quattro *cola*

---

<sup>24</sup> Cfr. HENSE 1901, p. 389.

<sup>25</sup> Come fa notare Zimmermann, «Aristofane sceglie un motivo, quella della reazione a un sogno angoscante, che si trova, ad esempio, nell'*Ecuba* (vv. 68-97) oppure nell'*Ifigenia in Tauride* (vv. 143-178). All'inizio un grido di dolore e lamento, poi offerte di espiazione ed infine il banale compiersi del sogno nella realtà: la vicina di casa che ruba il gallo» (ZIMMERMANN 2010, p. 54).

<sup>26</sup> Si intende parodiare, in generale, l'uso di composti "ditirambici" in tragedia, secondo il nuovo stile adottato da Euripide in tragedia. Cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 278; ZIMMERMANN 2008, pp. 129-133. Cfr. Anche RAU 1967, p. 131.

anapestici formati in gran parte da sillabe lunghe (soprattutto si noti la fine del c. 5).

**1336<sup>b</sup>-1337 (c. 7-8).** La chiusura di questa prima sezione di monodia è giambica. Il c. 7 riprende la fuga di brevi che aveva già caratterizzato il docmio del c. 6: che si intenda il c. 7 come *ia cho* o *2cho*, il primo metro risulta soluto nella sua interezza. Cfr. anche *Ra.* 1312, 1321. L'insistenza sulle sillabe brevi permette di immaginare un effetto comico: dopo un *incipit* tragicamente solenne, perifrastico, la paura della donna di fronte al terribile sogno si manifesta nell'articolazione convulsa dei versi conclusivi, dove, tra l'altro, compare la prima anadiplosi del brano, v. 1336<sup>b</sup> φόνια φόνια.

## **II) vv. 1338-1340 (c. 9-12): ordine alle ancelle**

La sezione è interamente dattilica: tre alcmanni (c. 9, 10, 12), l'ultimo dei quali con finale *adiaphoros*, tra i quali si inserisce un adonio (c. 11). Il passo è composto in un registro alto, a cui i dattili contribuiscono con un andamento solenne. Vi sono, in effetti, reminiscenze tragiche ed epiche.

**1338 (c. 9).** Il v. 1338 è per Rau una citazione di *TrGF E. Temenidai F* [741],<sup>27</sup> mentre viene attribuito alle *Eumenidi*, evidentemente di Eschilo, dallo *Schol. vet.* 1338, che cita l'autorità di Apollonio (Ἀπολλώνιος· παρὰ τὰ ἐκ τῶν Εὐμενιδῶν). Nella tragedia eschilea, tuttavia, il passo non esiste. È probabile che la lezione Εὐμενιδῶν dello scolio sia l'esito di una corruzione di Εὐ<ριπ. Τη>μενιδῶν, come congetturato da Dobree.<sup>28</sup>

**1339<sup>a</sup> (c. 10).** Riecheggiamenti di versi euripidei dell'*Ippolito*, come *Hipp.* 126 ποταμὶα δρόσω, o *Hipp.* 122 κάλπισι, entrambi afferenti a un corale in cui si canta di acqua. I riferimenti a *Hipp.* 121-130 sembrano giustificarsi con una ripresa comica della scena in cui le donne di Trezene accorrono alla reggia di Teseo dopo aver appreso, «mentre lavavano ad una fonte le vesti, [...] del male misterioso che affligge la regina».<sup>29</sup>

**1339<sup>b</sup> (c. 11).** L'adonio, sequenza dattilica più breve rispetto agli alcmanni che lo circondano, evidenzia l'ordine principale che la donna impartisce alle ancelle: l'acqua che esse sono invitate ad attingere dai fiumi va scaldata per prepararle un bagno con cui placare il turbamento provocato dal sogno. In attico la υ di ὕδωρ è breve, ma è lunga in Omero, e l'espressione θέρμετε δ' ὕδωρ ricalca proprio quella che conclude l'esametro in *Od.* VIII 426.

---

<sup>27</sup> Cfr. RAU 1967, p. 204.

<sup>28</sup> Cfr. SCHOLEFIELD 1843, p. 176.

<sup>29</sup> Cfr. MAGNINI 1997, pp. 128-129.

### III) v. 1341<sup>a</sup> (c. 13) invocazione al “dio del mare”

La donna esclama tragicamente e invoca Posidone, dio del mare. Come sostiene Sommerstein, «choice of Poseidon as the god to invoke at this moment seems to be due merely to the fact that the singer has, so to speak, water on the brain: he has no particular concern with dreams, cockerels, or anything else relevant to her situation».<sup>30</sup> Il ferecrateo, fuori luogo nel contesto dattilico che lo precede e isolato anche rispetto ai trochei e ai giambi che lo seguono, cristallizza questa invocazione in un momento a sé, contribuendo al senso di “delirio” lirico della donna. Ferecratei inseriti come *cola* isolati tra sequenze di diverso tipo sono, ad es. in E. *Ph.* 1514 (tra *hem<sup>m</sup>* e *dim<sup>p</sup>*), 1517 (tra *3cho* e *ia ba*).<sup>31</sup>

### IV) vv. 1341<sup>b</sup>-1344<sup>a</sup> (c. 14-15): introduzione al racconto

Dopo le iniziali tragiche invocazioni, la donna si appresta a raccontare il motivo del suo turbamento, evidentemente la storia vissuta nel suo sogno: Glice, la sua vicina di casa, le ha rubato il gallo ed è fuggita. La svolta verso l’asserzione comica è segnata da un nuovo cambio metrico-ritmico: dai dattili e dalla breve incursione del ferecrateo si passa ai trochei e ai giambi. La comicità è data anche dalla commistione tra registro alto e registro basso, oltre che dallo stesso contenuto: la tragedia della donna è aver perduto il proprio gallo.

**1341<sup>b</sup> (c. 14).** Nell’annunciare il fatto, l’espressione ἰὸ ζύνοικοι risulta quasi inserita come segno della concitazione della donna.

**1342 (c. 15).** Il passaggio dal *2tr* (c. 14) al *2ia<sub>Λ</sub>* è realizzato mediante la prima epiploce che, insieme alla realizzazione soluta del primo metro giambico, sottolinea nuovamente la comica agitazione della donna. La lunga serie di sillabe brevi ha funzione mimetica e l’effetto musicale è dato anche dall’allitterazione in τάδε τέρατα (cfr. vv. 1336<sup>a</sup>-1336<sup>b</sup>, c. 6-7).

**1343 (c. 16).** È ipotizzabile che l’accostamento *ia 2tr<sub>ΛΛ</sub>* sia volto a sottolineare, da un lato, l’oggetto del rapimento (τὸν ἀλεκτρούνα, *ia*); dall’altro, la legittima appartenenza del gallo e il fatto che sia stato rapito (μου ξυναπάσσα, *2tr<sub>ΛΛ</sub>*).

---

<sup>30</sup> SOMMERSTEIN 1996, p. 278.

<sup>31</sup> Rimando qui all’analisi di DE POLI 2011, p. 245, avvertendo, però, che lo studioso, per il proprio lavoro, non si è basato sulle colometrie dei manoscritti.

**V) v. 1344<sup>b</sup> (c. 18): invocazione alle ninfe**

Il tono della monodia torna alto grazie a un'invocazione alle ninfe montane, che tuttavia risulta del tutto fuori luogo e pertanto comica.<sup>32</sup> Lo *Schol. rec.* 1344d riconosce in queste ninfe le particolari figure mitologiche delle Anadiadi. Il verso, di per sé, è ricondotto dallo *Schol. vet.* 1344b (come si legge in RV), che riporta ancora una volta la voce di Asclepiade, alle Ξαντρία di Eschilo<sup>33</sup> ma, poiché in questo caso è proprio Eschilo a fare una parodia di Euripide, l'editore degli scolî fa presente che si debba intendere piuttosto un'omonima tragedia di Euripide, come riportato dallo *Schol. rec.* 1344d e e dallo stesso *Schol. vet.* 1344b come si legge nei codici EΘ.<sup>34</sup> In questa sede si accoglie la lezione ὀρεσίγυνοι di RUE(V) al fine di restituire il *3da<sub>^</sub><sub>^</sub>*, confacente al registro alto del momento, che interromperebbe momentaneamente il racconto comico. Tuttavia, accogliere la lezione ὀρεσίγυνοι riportata dalla maggior parte dei codici non è un'alternativa da escludere del tutto: in tal caso, restituendo un *ia hypercat*, non vi sarebbe alcun cambio ritmico rispetto a quanto precede e segue, ottenendo una sezione omogenea.

**VI) v. 1345 (c. 19): appello alla schiava Mania**

Una rapida ricaduta nel comico, che sarebbe sottolineata se il c. 18, che precede, fosse effettivamente un *3da<sub>^</sub><sub>^</sub>* da cui si tornerebbe ai giambi. La sequenza *ia cr* può essere interpretata come un *colon* in giambi lirici, per cui potrebbe esser stato previsto un allungamento nella prima lunga del cretico, ristabilendo i tempi di un dimetro giambico.<sup>35</sup> Μᾶνια (nome di persona) ha scansione lunga nella prima α, a differenza di μᾶνία (follia), e indica, in particolare, un nome tipico di schiava (cfr. Ar. *Th.* 728, 739, 754, luoghi in cui a una tale Mania vengono impartiti ordini da una delle donne partecipanti alle Tesmoforie).<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Sommerstein si chiede «because the mountains are where robbers have their lairs? or because the singer and/or Glyce (and/or Mania [...]) live in upstairs flats?» (SOMMERSTEIN 1996, p. 278). La domanda è ben ragionata, ma non si può escludere che si tratti semplicemente di un comico *nonsense* di una donna delirante.

<sup>33</sup> Cfr. anche Dobree in SCHOLEFIELD 1843, p. 176.

<sup>34</sup> Discorde è anche lo *Schol. vet.* 1344c. οὐδὲ παρ' Αἰσχύλω ταῦτα ἤρμοξε λαμβάνεσθαι. VEΘ(Ald).

<sup>35</sup> Così PRETAGOSTINI 1989, p. 119.

<sup>36</sup> Pur aggiungendo altre attestazioni comiche di questo nome, Sommerstein considera la possibilità che questa Mania fosse «not the singer's slave but a freedwoman who lives on the next floor up [...]: head position and arm gesture could make it clear to the audience that the singer was meant to be calling up the stairs» (SOMMERSTEIN 1996, pp. 278-279).



**VII) vv. 1346-1350 (c. 20-25): tessitura**

La donna racconta il misfatto sognato, e vissuto come vero, dall'inizio, da quanto ella era tranquillamente intenta alle proprie attività quotidiane di tessitura, come usuale tra le donne Ateniesi dell'epoca; il gomito a cui si stava dedicando, in particolare, era destinato ad esser venduto al mercato, astutamente all'alba ("di notte") per poter esser la prima. I versi richiamano riecheggiano la monodia del Frigio nei versi di E. *Or.* 1431-1432 ἄ δέ λίνον ἠλακάται / δάκτύλοις ἔλισσε. L'intera sezione presenta metri diversi tra loro, con il risultato di un andamento sempre cangiante.<sup>37</sup>

**1346 (c. 20).** I due docmi sono di due forme diverse: per il primo (υ--υ-) cfr. A. *Th.* 900; E. *El.* 589; *Alc.* 393a; per il secondo (-υυ-υυ) cfr. E. *Hipp.* 369a.<sup>38</sup>

**1347<sup>a</sup>-1347<sup>b</sup> (c. 21-22).** I due *cola* possono essere intesi come c. 21 *ba ia*<sub>λ</sub> (*ba palim*) e c. 22 *pher*, oppure visti in maniera metricamente affine come due strutture di tipo *ba ia*<sub>λ</sub> realizzate prima come υ-- --υ e poi come υ-- υυ-υ. Propenderei per la seconda possibilità, vedendo due *cola* giambici incastonati tra due *cola* docmiaci (c. 20 e 23).

**1348 (c. 23).** Questa forma di docmio è attestata anche in A. *Th.* 892.<sup>39</sup> A differenza del v. 1314<sup>a</sup> (prima monodia di Eschilo), il vocalizzo εἰεἰεἰε-, sempre significativamente (e mimeticamente<sup>40</sup>) su una forma del verbo εἰλίσσω, è riportato su R in linea con i versi precedenti e seguenti, nonché come unica parola (εἰεἰεἰεἰλίσσουσα) sullo stesso *colon*. Se questo comportamento di R non è casuale ma ha un senso, questo potrebbe essere che il vocalizzo εἰεἰεἰε- non debba intendersi qui *extra metrum*, ma come sillaba metricamente scandibile come lunga di due tempi sulla quale venivano eseguite quattro note, ottenendo un *colon* docmiaco. Se invece il vocalizzo si interpretasse *extra metrum* come nella prima monodia, il *colon* risulterebbe composto di una sequenza per noi non ben definibile (l'*extra metrum*, appunto), e *ion<sup>ma</sup> hypercat*, forma singolare (che sembrerebbe attestata, tuttavia, anche in Ar. *Th.* 358; fuori luogo gli anapesti) ma che in qualche modo si armonizzerebbe con gli ionic *a maiore* presenti ai c. 24-25. La cura con cui R distribuisce il testo sulla pagina servendosi di rientranze e

<sup>37</sup> Secondo Zimmermann, che pure adotta una colometria diversa, «l'agitazione della donna si ripercuote nell'abbondanza dei metri» (ZIMMERMANN 1988b, p. 42).

<sup>38</sup> Faccio riferimento alle forme di docmio e alle relative attestazioni presenti in GENTILI – LOMIENTO 2003, pp. 237-240.

<sup>39</sup> Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, p. 239.

<sup>40</sup> Cfr. anche *Schol. rec.* 1348 che glossa con συστρέφουσα ο στρέφουσα.

sporgenze, tuttavia, mi induce a pensare che possa esserci una reale differenza tra la prima e la seconda occorrenza del vocalizzo.

**1350 (c. 25).** È interessante notare come lo *Schol. vet. ad loc.* sottolinei come il dettaglio del mercato sia una critica verso la predilezione di Euripide per le situazioni umili: *Schol. vet.* 1350b. εἰς ἀγορὰν φέρουσ' VE: πάλιν ἐπὶ πενίαν καὶ μικροπρέπειαν αὐτὸν κωμωδεῖ. RVEΘ(Ald).

### **VIII vv. 1351-1352 (c. 26-27): volo del gallo**

Il volo del gallo viene realizzato mimeticamente con due versi in cui, significativamente, si passa da un *colon* anapestico a uno dattilico per la seconda epiploce. L'andamento ascendente degli anapesti del v. 1351 (c. 26) sembra imitare proprio il volo dell'animale, che sale sempre più in alto nel cielo allontanandosi dalla padrona. Il passaggio ai dattili (v. 1352, c. 27), di andamento decrescente, sembra esprimere la rassegnazione della donna, che pur continua a descrivere il volo con termini poetici, stridenti se confrontati con l'oggetto del discorso, il gallo.

**1351 (c. 26) ἀνέπτat' ἀνέπτat'':** la seconda anadiplosi (dopo v. 1336<sup>b</sup> φόνια φόνια) si colloca a questo punto per accentuare il momento *clou* del tragicomico racconto. Dopo un paio di versi, di nuovo l'Eschilo di Aristofane insisterà su questa cifra stilistica di Euripide, presentando altre tre anafore su tre versi consecutivi (cfr. *Schol. vet.* 1351-1355 ἀνέπτat' ἀνέπτat[o] E ... δάκρυα δάκρυα M : ὅτι ἐν τοῖς μέλεσι δις τὰ αὐτὰ λέγει Εὐριπίδης. RVMEΘ(Ald).

### **IX vv. 1353-1355 (c. 28-30): smarrimento della donna**

Con un cambio metrico-ritmico, si passa dal genere pari dei anapesti e dattili a quello doppio dei giambi. I tre *cola* in esame presentano realizzazioni per lo più solute dei metri giambici, per un totale di 24 sillabe brevi a fronte di 6 lunghe. Ancora una volta, Aristofane fa del metro un uso mimetico: la disperazione della donna è animata dalla corsa delle brevi, a cui si aggiungono le anadiplosi ἄχε' ἄχεα (v. 1353), δάκρυα δάκρυα (v. 1354), ἔβαλον ἔβαλον (v. 1355). Vi è una comica esasperazione dello stile euripideo (anadiplosi e soluzioni delle lunghe<sup>41</sup>), riprodotto in imitazione di passi come quelli, ad es.,

---

<sup>41</sup> Oltre alla vivacità delle realizzazioni solute dei metri nei pezzi lirici, è interessante anche il dato rilevato da Griffith in merito ai trimetri giambici di Euripide: «while Aeschylus' dialogue generally maintains a regular twelve-syllable line, alternating light and heavy syllables x - ∘ - / x - ∘ - / x - ∘ - //), Euripides often "resolves" a long syllable into two short ones and thus fits thirteen or even fourteen syllables into his trimeter (thus, e.g., x ∘ ∘ - / x - ∘ ∘ / x-∞- //). This latter feature, even while Euripides' meter never comes close to the degree of freedom and informality of Aristophanic dialogue verses, nonetheless does

di E. *Or.* 1373 φρουῦδα φρουῦδα, γᾶ γᾶ, 1381 ἴλιον ἴλιον, ὄμοι μοι, 1390 ἰάλεμον ἰάλεμον, 1395 αἴλινον αἴλινον, 1414-1417 περὶ δὲ γόνυ χέρας ἰκεσίους / ἔβαλον ἔβαλον Ἑλένας ἄμφω. / ἀνὰ δὲ δρομάδες ἔθορον ἔθορον / ἀμφίπολοι Φρύγες; *Ph.* 1018 ἔβας ἔβας, 1054 ἀγάμεθ' ἀγάμεθ'. La ripetizione ossessiva di una stessa parola è presente in particolare nei celebri versi lirici del Frigio (cfr. *Or.* 1381-1392, 1395-1424, 1426-1452, 1454-1472, 1474-1502), a cui forse Aristofane pensava in particolare.

#### **X) vv. 1356-1360<sup>b</sup> (c. 31-37): invocazione ai Cretesi e ad Artemide di Creta**

Questa sezione è dedicata al mondo cretese per via di due riferimenti: il primo è alla tragedia euripidea *Cretesi*; il secondo è ad Artemide Dictynna, appellata in tal modo in *IT* 126-127. A Cidonia a Creta esisteva un tempio dedicato a Dictynna, ritenuta però non Artemide ma una ninfa al seguito della dea. Per il testo che riportano i codici, per le interpretazioni fornite dagli scolî sia antichi che triciniani, nonché per lo stesso uso fatto da Euripide nell'*Ifigenia in Tauride*, non sembra ci sia da dubitare sulla coincidenza di Artemide con Dictynna nel passo aristofaneo, dove comunque l'epiteto avrebbe rimandato geograficamente a Creta. Non è un caso che Aristofane scelga per questi versi i cretici, nella prima parte (vv. 1356-1358<sup>b</sup>, c. 31-34) misti a uno spondeo, un ionico *a maggiore*, giambi; nella seconda (vv. 1359-1360b, c. 35-37), da soli. Se dunque nel primo caso si può parlare ancora forse di giambi lirici (ritmo doppio), nel secondo abbiamo cretici puri che determinano un momento di ritmo emiolio.

#### **X.1) vv. 1356-1358<sup>b</sup> (c. 31-34) invocazione ai Cretesi**

**1356 (c. 31).** Il verso viene attribuito dallo *Schol. vet.* 1356 ai *Cretesi* di Euripide (= *TrGF* F 472f). Esistevano, oltretutto, due tragedie euripidee intitolate rispettivamente *I Cretesi* e *Le Cretesi*.<sup>42</sup> I riferimenti si accrescono se si tiene conto che, al v. 849 delle *Rane*, Eschilo aveva già rimproverato ad Euripide di raccogliere “monodie cretesi”, che gli scolî commentano con varie interpretazioni: lo *Schol. vet.* 849a fa riferimento alla monodia di Icaro ne' *I Cretesi*; lo *Schol. vet.* 849b riporta invece un suggerimento di Apollonio, secondo il quale “potrebbe trattarsi anche” (δύναται καὶ) di un riferimento ad Europa, ne' *Le Cretesi* (solo il testo dello scolio su E e l'Aldina ha *I Cretesi*). Dal punto di vista metrico-ritmico si può osservare che lo spondeo posto ad

---

mark off Euripides' later plays aurally as being distinctively different from the norms of Aeschylean and Sophoclean tragic discourse» (GRIFFITH 2013, p. 125).

<sup>42</sup> Rispettivamente *TrGF* F 471-472 e 460-470.

apertura del *colon* potrebbe aver previsto una protrazione di un tempo in modo da essere assimilato a un cretico.

**1357 (c. 32).** Come fa notare Dover, l'incitazione ai Cretesi perchè prendano i dardi potrebbe trovare spiegazione storica nel fatto che nella guerra del Peloponneso ebbero un ruolo anche gli arcieri cretesi (cfr. Th. VI 25, 2), per cui era famosa.<sup>43</sup> Oltre al riferimento a un'inclinazione euripidea per i temi cretesi, il frangente della monodia è comico perché si chiamano degli arcieri per circondare la casa di Glice, colpevole del furto del gallo. Per l'interpretazione alternativa *tel cr* cfr. *Ra. 1309 cr hipp.*

**1358<sup>a</sup> (c. 33).** τὰ κῶλα: l'uso di κῶλον per πούς è comune in Euripide, cfr. *Hec.* 1163-1164 χέρας καὶ κῶλα; *Ph.* 1412 προβὰς δὲ κῶλον δεξιὸν; *IA* 614 ἀβρὸν τιθεῖσα κῶλον ἀσθενές θ' ἄμα; *Tr.* 325 πάλλε πόδα.

#### **X.2) vv. 1359-1360<sup>b</sup> (c. 35-37): invocazione ad Artemide Dictynna**

Il dispiegamento di forze ordinato dalla donna per perquisire la casa della vicina comprende anche la presenza di una divinità, Artemide Dictynna. L'appellativo, come si è detto, rimanda a Creta e ben si giustifica con l'abilità di arciera comune sia alla figlia di Latona che ai Cretesi. Metricamente è da notare come questa subpartizione, a differenza della precedente, sia tutta in cretici; è immaginabile, dunque, che in questo punto la monodia assumesse un andamento ritmico di genere emiolio. In particolare, la sequenza numericamente "decescente" 4cr – 3cr – 2cr si ritrova in *Av.* 244-246 nella seconda monodia dell'Upupa.

**1359 (c. 35).** L'integrazione <ᾶ> di Kock è qui accolta *metri causa*, così come l'espunzione di Ἄρτεμις, parola probabilmente entrata nel testo ma originariamente una glossa: il fenomeno è attestato, sempre per un nome di divinità, anche in *Ar. Lys.* 1298.<sup>44</sup> Una sequenza in cretici sarebbe altrimenti ottenibile se, conservando il testo tràdito, si postulasse la geminazione del -ς finale di Ἄρτεμις.

**1360<sup>a</sup> (c. 36).** τὰς κνίσκας: un termine comicamente tenero in questo contesto.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 279.

<sup>44</sup> Dover (1993, p. 365), nel discutere della possibilità di Ἄρτεμις quale glossa entrata erroneamente nel testo, annovera tra gli esempi con cui istituire un parallelo anche *Lys.* 1262, per il quale, però, cfr. pp. 232-233. Anche Sommerstein (1996, pp. 142 e 279) espunge Ἄρτεμις, ritenendola una glossa intrusiva.

<sup>45</sup> Cfr. anche RAU 1967, p. 135.

**XI) vv. 1361<sup>a</sup>-1363 (c. 38-42): invocazione ad Ecate**

La monodia si conclude con un'ultima richiesta d'aiuto: la donna chiama in soccorso Ecate, divinità che, in poesia e nelle rappresentazioni, regge tradizionalmente due torce.<sup>46</sup> È lei che può far luce meglio di tutti per ispezionare la casa di Glice e ritrovare il gallo. La sezione può essere analizzata:

1) in senso giambico, se intendono i c. 38, 39, 41, 42 come tre dimetri e un trimetro brachicataletti (forse ad accentuare la concitazione del finale mediante un'articolazione "spezzata"), con l'inserzione di un prosodiaco ipercataletto al centro della sezione (c. 40);

2) in κατ' ἐνόπλιον, se si considerano i c. 38, 39 e 41 come prosodiaci di tipo *ia ion<sup>mi</sup> ^* (c. 38), *ion<sup>mi</sup> tr ^* (c. 39 in tal caso con *brevis in longo* finale; c. 41) e il c. 40 un prosodiaco ipercataletto formato da *cho ion<sup>ma</sup> hypercat*, mentre il c. 42 resta un *3ia ^ ^*;

3) intendendo i c. 38, 39 e 41 come sequenze epioniche formate, ciascuna, da un metro giambico e uno ionico *a minore* lirico (cioè uno ionico decurtato dell'ultima lunga, ∪∪-), ed è possibile intendere i c. 39, 41 anche come *ion lyr cr*;<sup>47</sup> c. 40 *pros hypercat*; c. 42 *3ia ^ ^*.

---

<sup>46</sup> Cfr. *LIMC* VI.2 s.v. Hekate, figg. 20, 21, 46.

<sup>47</sup> Forme ioniche di questo tipo sono frequenti nei corali rituali delle *Tesmofoiazuse* e nella monodia di Agatone spesso in unione a cretici, coriambi e trochei: cfr. DI VIRGILIO 2018.

## Sintesi conclusiva: disegno musicale e drammaturgico delle monodie di Aristofane

A conclusione dell'analisi di tutte le monodie di Aristofane, si ritiene utile sintetizzare schematicamente i dati più importanti sul profilo di ciascun *a solo*. Il fine è quello di fornire al lettore uno strumento utile ad avere un'idea immediata delle forme e delle funzioni che la monodia assume all'interno della produzione del commediografo ateniese nel corso del tempo.

Accanto al titolo di ciascuna commedia si appone la data di rappresentazione: non s'intende parlare di "evoluzione" lirica di Aristofane – sarebbe inappropriato – ma certamente l'aumento del numero di monodie a partire dagli *Uccelli* dev'essere significativo di una "svolta" nel percorso compositivo del poeta, influenzato forse anche dalla temperie della "nuova musica". Non sarà un caso, oltretutto, che il maggior numero di *a solo*, ma anche la maggior varietà delle loro forme, si trovi proprio nella commedia dedicata alla specie animale più "musicale" di tutte.

Avendo escluso da questo lavoro gli amebai lirici e lirico-epirrematici che vedano coinvolti solo gli attori (duetti dalla scena) o un attore e il coro – momenti in cui il singolo comunque si esibisce con parti individuali – sono state contate in tutto 21 monodie.

Di queste, 7 riproducono canti extra-drammatici senza finalità parodica: vi è sicuramente comicità data dai personaggi che le cantano o dalle loro situazioni, ma le loro sembianze richiamano in maniera più o meno fedele le caratteristiche dei generi a cui fanno riferimento: come "generi intercalari"<sup>1</sup> si hanno, dunque, un inno fallico (*Ach.* 263-279), un encomio (*Nu.* 1206-1213), un canto scommatico da κῶμος (*V.* 1326-1331), uno scolio simposiale (*Av.* 1410-1415), un canto spartano accompagnato dalla sua tradizionale danza locale (*Lys.* 1247-1272), un inno spartano (*Lys.* 1296-1321<sup>b</sup>), un inno alle Tesmofore (*Th.* 101-129).

Le monodie parodiche sono 11.<sup>2</sup> Di queste, ben 9 prendono di mira la tragedia, 2 il "nuovo ditirambo". La tragedia è imitata parodicamente nel suo stile generale nella prima monodia di Filocleone (*V.* 317<sup>a</sup>-333), che richiama

---

<sup>1</sup> Cfr. p. 52 n. 4. Con attenzione alle monodie euripidee, De Poli parla invece di "monodie mimetiche" per quei canti che, con un grado più o meno alto di fedeltà, «il teatro prende dalla vita reale e riproduce sulla scena» (DE POLI 2012, p. 19).

<sup>2</sup> Sulla parodia, il suo significato e le sue forme, nonché i rapporti che crea tra commedia e tragedia cfr. in particolare RAU 1967, con una precisa introduzione alla complessa tematica. La bibliografia sul tema è ricca e complessa; in questa sede si vogliono citare almeno HOUSEHOLDER 1944; PÖHLMANN 1972; GENETTE 1982; CELENTANO 1999; STOCKER 2003.

registro, metri e *topoi* tragici senza modelli espliciti; il più delle volte è però coinvolto Euripide, non a caso nelle due commedie che lo vedono in scena anche come personaggio (*Th.* 776-784 imitazione comica di una scena del *Palamede*, in anapesti di lamento; *Th.* 1015-1055 e 1065-1072 riproposizione di scene dall'*Andromeda* con citazioni letterali e/o imitazioni dello stile tragico; *Ra.* 1309-1328 e 1331-1363 con citazioni letterali, imitazioni di temi e stile metrico-musicale, nonché distorsioni); non è risparmiato Eschilo, la cui lirica è parodiata da Euripide nelle *Rane* con citazioni letterali (*Ra.* 1264-1277 e 1284-1295); parodico, ma non critico e pungente come gli altri, il caso della monodia del Parricida negli *Uccelli*, che, pur citando Sofocle, ha piuttosto la funzione di presentare un personaggio in entrata (*Av.* 1337-1339, la citazione sofoclea è perfettamente – e comicamente – calzante con il desiderio del Parricida di ottenere delle ali). I celeberrimi casi di *Th.* 1015-1055, 1065-1072 e di *Ra.* 1331-1363 sono particolarmente interessanti, in quanto la monodia è usata da Aristofane come strumento parodico di altrettante monodie tragiche. Al contrario, poi, la monodia di Agatone nelle *Tesmoforiazuse* interpreta le modalità di un canto corale a due voci, quella di una corifea e di un coro.

S'intende che le parodie possano anche contaminarsi con i “generi intercalari”, e viceversa. È il caso, ad esempio, della seconda parodia di Cinesia negli *Uccelli* (*Av.* 1393<sup>a</sup>-1400), dove la burla del “nuovo stile” del ditirambografo si intreccia con la riproduzione di una ἀναβολή, le cui caratteristiche rispondono alle informazioni che conosciamo sul genere. Oppure, il caso della seconda monodia cantata da Euripide nelle *Rane* (*Ra.* 1284-1295): per parodiare il monotono stile eschileo, Euripide sistema alcuni versi tragici del rivale nella forma – di per sé non parodica – di un piccolo *nomos* citarodico. Anche il riecheggiamento delle strofette in gliconei chiusi da un ferecrateo, presente, con una variazione in ipponatteo, nella monodia di Filocleone di *V.* 317<sup>a</sup>-333, è un richiamo a un genere “altro” cucito all'interno di un canto parodico. Il simposio, d'altra parte, ricorre ancora nella prima monodia di Cinesia negli *Uccelli* (*Av.* 1372<sup>a</sup>-1377), dove un noto motivo di Anacreonte viene variato ritmicamente: in questo caso, come anche nel canto di Agatone (*Th.* 101-129), ad essere parodiato non è tanto il riferimento extra-drammatico quanto il personaggio comico in sé, che non a caso è un altro poeta in entrambi i casi e la sua figura è legata inevitabilmente alla sua musica.

Vi sono infine i casi delle 3 monodie non ascrivibili a nessuna delle suddette tipologie. Si tratta di canti che rappresentano modalità liriche di azione e interazione in scena,<sup>3</sup> cioè risposte a situazioni che si sono create (*V.*

---

<sup>33</sup> In DE POLI 2012 canti del genere, sul versante tragico, assumono la definizione di “monodie diegetiche”.

1335-1340, versi con cui Filocleone, ancora preso dal canto che stava eseguendo poco prima ubriaco, risponde cantando alle minacce di un anonimo passante); modi di far procedere la trama (le due monodie dell'Upupa negli *Uccelli*, vv. 209-222 e 227-262, che servono una a chiamare l'Usignola perché prenda parte all'appello degli uccelli e l'altra proprio a radunare tutti gli uccelli che entreranno poi in scena come Coro con la parodo). Ciò non toglie importanza e raffinatezza al profilo musicale di tali canti, basti pensare alla delicatezza del primo *a solo* dell'Upupa, *a cappella*, che con crescente *suspense* dà poi il via al duetto aulo-Upupa che è, di fatto, la seconda monodia, un capolavoro di polimetria e musicalità vocale e strumentale.

Aristofane, insomma, dimostra di conoscere e saper usare tutti i linguaggi musicali che lo circondano nella sua esperienza di compositore e di cittadino, dai canti tradizionali a quelli strettamente rituali, da quelli simposiali a quelli tragici, dall'antico *nomos* al "nuovo ditirambo", finanche alle tradizioni spartane. Anche le modalità sceniche non sono mai banali: nonostante non si possano sempre ricavare dal testo elementi utili, vi sono di certo monodie cantate in movimento (in processione o in ingresso, con passo solenne, concitato, o da ubriaco); altre sono retrosceniche, una cantata da una finestra, altre ancora accompagnate dalla danza; e ancora, monodie *a cappella* e monodie accompagnate, alcune da *auloi* e altre da cordofoni.

A cantare, poi, è in genere il personaggio principale della commedia, ma Aristofane non si lascia sfuggire la possibilità, laddove lo ritiene piacevole e interessante allo svolgimento dell'opera, di far esibire anche brevemente personaggi minori o comparse.

Qui di seguito, dunque, sono riassunti i tratti principali delle monodie di Aristofane, analizzate più ampiamente nel corso del lavoro, che vuole essere un tentativo – certo non esente da limiti e difficoltà – di entrare con rispetto e attenzione nel complesso e raffinatissimo laboratorio musicale di Aristofane.

ACARNESI (425 A.C.)

**Monodia di Diceopoli (vv. 263-279):**

|                      |                                   |
|----------------------|-----------------------------------|
| tipologia del canto: | inno fallico (genere intercalare) |
| forma:               | ἐξ ὁμοίων                         |
| metri:               | giambi                            |
| lunghezza:           | 17 <i>cola</i>                    |



|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| posizione nella commedia:          | dopo la parodo (vv. 204-236) e una breve scena in <i>3ia</i> in cui Diceopoli prepara la falloforia con la famiglia (vv. 237-262) |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione   |
| personaggio:                       | Diceopoli (personaggio principale)  |
| luogo di esecuzione:               | scena   |
| modalità di esecuzione:            | in processione  |
| introduzione del canto:            | v. 261 ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ᾄσομαι τὸ φαλλικόν (Diceopoli)  |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 267 ᾄσμενος (Diceopoli, autoreferenziale)  |
| dopo il canto:                     | irruzione del Coro, che ha assistito alla falloforia di nascosto  |
| accompagnamento al canto:          | –   |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. vet.</i> 263a διπλῆ καὶ μέλος ... ἡ περικοπὴ κώλων ἰζ' τοῦ ὑποκριτοῦ κτλ.   |

#### NUVOLE (?)

#### **Monodia di Strepsiade (vv. 1206-1213):**

|                           |  |
|---------------------------|--|
| tipologia del canto:      | encomio (genere intercalare; comicità data dall'essere un encomio immaginario e autoreferenziale)  |
| forma:                    | ἀπολελυμένον   |
| metri:                    | <i>incipit</i> ionico ( <i>2ion<sup>mi</sup><sub>λ</sub></i> ), predominanza di giambi e trochei, un docmio <sup>4</sup>   |
| lunghezza:                | 8 <i>cola</i>  |
| posizione nella commedia: | dopo la seconda parabasi (vv. 1115-1130) e il canto di trionfo in forma amebea (vv. 1154-1170); la monodia chiude il quadro con l'uscita di Strepsiade e Fidippide                                       |
| autonomia del canto:      | nessuna interruzione durante l'esecuzione; la monodia è autoreferenziale, ma Strepsiade utilizza gli ultimi due versi per rivolgersi al figlio (che non risponde) e invitarlo a dirigersi insieme a casa |
| personaggio:              | Strepsiade (personaggio principale)  |
| luogo di esecuzione:      | scena  |

<sup>4</sup> Secondo lo *Schol. vet. ad loc.*; in alternativa, il c. 6 del canto può essere inteso come *ia 2cr.*

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| modalità di esecuzione:            | –  |
| introduzione del canto:            | vv. 1204-1205 ὥστ' εἰς ἑμαυτὸν καὶ υἱὸν τουτονὶ / ἐπ' εὐτυχίαισιν ἄστέον μούγκώμιον (Strepsiade)     |
| altri indizi testuali di liricità: | –  |
| dopo il canto:                     | nuova scena con due anonimi creditori, ironico preludio al rovesciamento degli eventi per Strepsiade |
| accompagnamento al canto:          | –  |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. vet.</i> 1206a διπλῆ καὶ εἴσθεσις εἰς μέλος τοῦ ὑποκριτοῦ ὀκτάκωλον κτλ.                   |

#### VESPE (422 A.C.)

#### **Prima monodia di Filocleone (vv. 317<sup>a</sup>-333):**

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| tipologia del canto:               | lamento e preghiera (parodia di registro, temi e metri tragici, insieme ad echi simposiali legati all'esperienza musicale del personaggio)                                  |
| forma:                             | ἀπολελυμένον<br>si distinguono una prima parte in giambi lirici, metri ionici e gliconici e una seconda parte in anapesti di lamento, collegate da un <i>colon</i> cerniera |
| metri:                             | bacchei, ionici <i>a maiore</i> , coriambo, “strofetta” di gliconeo-ipponatteo-gliconeo-ferecrateo, ferecrateo <i>symptyktos</i> , anapesti                                 |
| lunghezza:                         | 22 <i>cola</i>  |
| posizione nella commedia:          | appena dopo la parodo (vv. 230-316)   |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione   |
| personaggio:                       | Filocleone (personaggio principale)   |
| luogo di esecuzione:               | scena, dalla finestra di casa   |
| modalità di esecuzione:            | –   |
| introduzione del canto:            | –   |
| altri indizi testuali di liricità: | –   |
| dopo il canto:                     | dialogo tra Filocleone e il Coro ( <i>4tr<sub>λ</sub></i> )   |
| accompagnamento al canto:          | –   |
| indicazioni scoliastiche:          | –   |

### **Seconda monodia di Filocleone (vv. 1326-1331):**

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| tipologia del canto:               | canto scommatico del κῶμος simposiale (genere intercalare, con accentuazione della violenza data dalla condizione del personaggio)                 |
| forma:                             | ἐξ ὁμοίων  |
| metri:                             | trochei (per lo più epitriti: mimesi ritmica per l'andamento da ubriaco?)  |
| lunghezza:                         | 6 <i>cola</i>  |
| posizione nella commedia:          | dopo un canto corale (vv. 1450-1473, invertiti rispetto ai vv. 1265-1291) e un breve dialogo in <i>3ia</i> tra Xantia e il Corifeo (vv. 1292-1325) |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione  |
| personaggio:                       | Filocleone (personaggio principale)  |
| luogo di esecuzione:               | scena  |
| modalità di esecuzione:            | in movimento: canto di ingresso; mentre canta, Filocleone respinge minacciosamente le persone che lo seguono                                       |
| introduzione del canto:            | –  |
| altri indizi testuali di liricità: | –  |
| dopo il canto:                     | breve e minaccioso intervento di un personaggio anonimo (vv. 1332-1334 in <i>3ia</i> ) e poi seconda monodia di Filocleone                         |
| accompagnamento al canto:          | –  |
| indicazioni scoliastiche:          | –  |

### **Terza monodia di Filocleone (vv. 1335-1340):**

|                           |   |
|---------------------------|---|
| tipologia del canto:      | risposta a una minaccia e pensieri autoreferenziali                                       |
| forma:                    | ἀπολελυμένον  |
| metri:                    | giambi, molosso, trochei, <i>extra metrum</i> (?);<br>oppure: giambi lirici, trochei      |
| lunghezza:                | 6 <i>cola</i>   |
| posizione nella commedia: | dopo la seconda monodia (1326-1331) e i <i>3ia</i> di personaggio anonimo (vv. 1332-1334) |
| autonomia del canto:      | nessuna interruzione durante l'esecuzione   |
| personaggio:              | Filocleone (personaggio principale)   |
| luogo di esecuzione:      | scena   |
| modalità di esecuzione:   | mentre canta, Filocleone cerca di scacciare l'Uomo indesiderato                           |

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| introduzione del canto:            | –  |
| altri indizi testuali di liricità: | –  |
| dopo il canto:                     | monologo di Filocleone nei confronti dell' <i>aulētris</i> (vv. 1341 sgg., <i>3ia</i> ), poi dialogo con Bdelicleone |
| accompagnamento al canto:          | –  |
| indicazioni scoliastiche:          | –  |

#### UCCELLI (414 A.C.)

##### **Prima monodia dell'Urupa (vv. 209-222):**

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| tipologia del canto:               | invito all'Usignola a svegliarsi e levare il suo canto  |
| forma:                             | ἐξ ὁμοίων   |
| metri:                             | anapesti (di lamento)   |
| lunghezza:                         | 14 <i>cola</i>  |
| posizione nella commedia:          | prologo, dopo un lungo dialogo tra i personaggi ( <i>3ia</i> )  |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione   |
| personaggio:                       | Urupa (personaggio non principale ma fondamentale nella prima parte della commedia)   |
| luogo di esecuzione:               | dietro la facciata scenica  |
| modalità di esecuzione:            | –   |
| introduzione del canto:            | vv. 202-205 δευρὶ γὰρ ἐμβὰς αὐτίκα μάλ' εἰς τὴν λόχμην, / ἔπειτ' ἀνεγείρας τὴν ἐμὴν ἀηδόνα / καλοῦμεν αὐτούς· οἱ δὲ νῶν τοῦ φθέγματος / ἐάνπερ ἐπακούσωσι θεύσονται δρόμῳ (Urupa) |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 221 ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, τοῦ φθέγματος τοῦρνηθίου (Evelpide)   |
| dopo il canto:                     | <i>post v. 222 parepigraphē</i> αὐλεῖ: al termine della monodia si sente il suono di un αὐλός a mimesi della voce dell'Usignola.  |
| accompagnamento al canto:          | nessuno: <i>a cappella</i>  |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. vet.Tr.</i> 209c μελικῶς ἄρχεται κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 209d ἡ μονοστροφικὴ αὐτὴ εἴσθεσις τοῦ μέλος ἔκθεσις διπλῆς ἔοικε κτλ.  |

### **Seconda monodia dell'Upupa (vv. 227-262):**

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| tipologia del canto:               | invito dell'Upupa rivolto a tutti gli uccelli perché si radunino ad ascoltare il progetto di Pisetero                                      |
| forma:                             | ἀπολελυμένον<br>articolazione interna: ad ogni categoria di uccelli corrisponde una precisa struttura metrico-ritmica                      |
| metri:                             | giambi lirici, dattili, trochei, ionici <i>a minore</i> , anapesti, cretici, telesilleo, <i>extra metrum</i>                               |
| lunghezza:                         | 38 <i>cola</i>   |
| posizione nella commedia:          | prologo, dopo la prima monodia dell'Upupa e dopo un breve dialogo tra Pisetero ed Evelpide (vv. 223-226, 3ia)                              |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione  |
| personaggio:                       | Upupa (personaggio non principale ma fondamentale nella prima parte della commedia)  |
| luogo di esecuzione:               | dietro la facciata scenica   |
| modalità di esecuzione:            | –  |
| introduzione del canto:            | vv. 225-226 (ΠΕ.) οὔτος. – (ΕΥ.) τί ἐστίν – (ΠΕ.) οὐ σιωπήσει – (ΕΥ.) τί δαί / (ΠΕ.) οὔποϋ μελωδεῖν αὖ παρασκευάζεται (Pisetero, Evelpide) |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 242 πρὸς ἐμὴν αὐδάν (Upupa)   |
| dopo il canto:                     | dialogo tra Pisetero ed Evelpide (vv. 263 sgg., 3ia) e ingresso del Coro (la monodia è servita a chiamare gli uccelli lo compongono)       |
| accompagnamento al canto:          | αὐλός (retroscenico)   |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. Tr. 227a</i> εἴθεσις μέλους ἑτέρου περιοδική εἰς δ' στροφὰς διαιροῦσα τὰς περιόδους κτλ.   |

### **Monodia del Parricida (vv. 1337-1339):**

|                      |  |
|----------------------|--|
| tipologia del canto: | citazione di <i>TrGF S. Oinomaos</i> F 476     |
| forma:               | ἀπολελυμένον                                   |
| metri:               | baccheo incipitario, dattili, giambi, anapesti |
| lunghezza:           | 4 <i>cola</i>                                  |

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| posizione nella commedia:          | inizio della seconda serie di disturbatori, dopo la seconda parabasi (vv. 1058-1117) e dopo le scene che vedono coinvolti due messaggeri, Iride, un Araldo (vv. 1118-1336) |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione  |
| personaggio:                       | Parricida (disturbatore)   |
| luogo di esecuzione:               | scena  |
| modalità di esecuzione:            | in movimento: canto di ingresso  |
| introduzione del canto:            | –  |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 1341 ἄδων γὰρ ὄδε τις αἰετοῦς προσέρχεται (Pisetero)  |
| dopo il canto:                     | dialogo tra Pisetero e il Parricida (vv. 1339 sgg., 3ia); il Parricida viene congedato   |
| accompagnamento al canto:          | –  |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. Tr.</i> 1337a εἴσθεσις ἑτέρας περιόδου κώλων καὶ στίχων λζ' κτλ.   |

#### **Prima monodia di Cinesia (vv. 1372<sup>a</sup>-1377):**

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| tipologia del canto:               | parodia di Cinesia (citazione del fr. 83 Gentili di Anacreonte ( <i>PMG</i> 378) con variazione musicale e creazione estemporanea di Cinesia) |
| forma:                             | κατὰ σχέσιν, προφδικόν (ABB')   |
| metri:                             | coriambi, ionici <i>a minore</i>  |
| lunghezza:                         | 6 <i>cola</i> (escluso l'intervento di Pisetero)  |
| posizione nella commedia:          | appena dopo l'uscita del Parricida  |
| autonomia del canto:               | 1 interruzione: v. 1375, 3ia di Pisetero ( <i>a parte</i> )   |
| personaggio:                       | Cinesia (disturbatore)  |
| luogo di esecuzione:               | scena   |
| modalità di esecuzione:            | in movimento: canto di ingresso   |
| introduzione del canto:            | –   |
| altri indizi testuali di liricità: | vv. 1373-1374 ὁδὸν ... μελέων (Cinesia); v. 1382 παῦσαι μελωδῶν, ἀλλ' ὅ τι λέγεις εἰπέ μοι (Pisetero)   |
| dopo il canto:                     | dialogo tra Pisetero e Cinesia (il quale canta altri due versi, vv. 1380-1381, 2ia - <i>pher</i> ), vv. 1377 sgg., 3ia                        |
| accompagnamento al canto:          | –   |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. Tr.</i> 1372a ἡ ἀμοιβαία αὕτη περίοδος προφδῶ χοροῦ ἔοικε κώλων καὶ στίχων κτλ.   |

### **Seconda monodia di Cinesia (vv. 1393<sup>a</sup>-1400):**

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| tipologia del canto:               | parodia di una ἀναβολή di Cinesia   |
| forma:                             | ἀπολελυμένον, ἀνομοιόστροφον<br>(ἀλλοιόστροφον)   |
| metri:                             | anapesti, giambi  |
| lunghezza:                         | 9 <i>cola</i> (esclusi gli interventi di Pisetero)  |
| posizione nella commedia:          | dopo la prima monodia di Cinesia e dopo un dialogo in <i>3ia</i> tra Cinesia e Pisetero (vv. 1382-1392) |
| autonomia del canto:               | 2 interruzioni: v. 1395, <i>extra metrum</i> di Pisetero; v. 1397, <i>3ia</i> di Pisetero               |
| personaggio:                       | Cinesia (disturbatore)  |
| luogo di esecuzione:               | scena   |
| modalità di esecuzione:            | —   |
| introduzione del canto:            | v. 1390 σὺ δὲ κλυὼν εἴσει τάχα (Cinesia); v. 1392 ἅπαντα γὰρ δέιμί σοι τὸν ἀέρα (Cinesia)               |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 1397 νῆ τὸν Δί' ἐγὼ σου καταπαύσω τὰς πνοάς (Pisetero)   |
| dopo il canto:                     | dialogo tra Pisetero e Cinesia (vv. 1401 sgg., <i>3ia</i> ), Cinesia viene picchiato e cacciato         |
| accompagnamento al canto:          | —   |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. Tr.</i> 1372a ἡ ἀμοιβαία αὕτη περίοδος προωδῶ χοροῦ ἔοικε κώλων καὶ στίχων κτλ.               |

### **Monodia del Sicofante (vv. 1410-1415):**

|                           |  |
|---------------------------|--|
| tipologia del canto:      | scolio simposiale (genere intercalare: parziale citazione del fr. 345 Voigt di Alceo e riecheggiamento di Simon. <i>PMG</i> 567, con inserzioni comiche) |
| forma:                    | ἀπολελυμένον   |
| metri:                    | fercrateo, coriambi, falecei   |
| lunghezza:                | 4 <i>cola</i> (escluso l'intervento di Pisetero)   |
| posizione nella commedia: | appena dopo l'uscita di Cinesia  |
| autonomia del canto:      | 1 interruzione: vv. 1413-1414, <i>3ia</i> di Pisetero ( <i>a parte</i> )   |
| personaggio:              | Sicofante (disturbatore)   |
| luogo di esecuzione:      | scena  |
| modalità di esecuzione:   | in movimento: canto di ingresso  |

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| introduzione del canto:            | infratesto v. 1414 ὄδ' αὖ μινυρίζων δεῦρό τις προσέρχεται (Pisetero); al termine della monodia v. 1416 εἰς θοιμάτιον τὸ σκόλιον ἄδειν μοι δοκεῖ (Pisetero) |
| altri indizi testuali di liricità: | –  |
| dopo il canto:                     | dialogo tra Pisetero e il Sicofante (vv. 1416 sgg., 3ia); il Sicofante viene picchiato e cacciato  |
| accompagnamento al canto:          | –  |
| indicazioni scoliastiche:          | –  |

#### LISISTRATA (411 A.C.)

##### **Prima monodia dello Spartano (vv. 1247-1272):**

|                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| tipologia del canto:                 | dipodia spartana in dialetto laconico (genere intercalare, forse volutamente contaminato con i ritmi del “nuovo ditirambo” ateniese)   |
| forma:                               | ἀπολελυμένον   |
| metri:                               | molossi, cirenaici, giambi lirici, trochei, spondei, cretici, ipponatteo, anapesti, dattili (?)  |
| lunghezza:                           | 26 <i>cola</i>   |
| posizione nella commedia:            | quadro finale  |
| autonomia del canto:                 | nessuna interruzione durante l'esecuzione  |
| personaggio:                         | Spartano (personaggio non principale)  |
| luogo di esecuzione:                 | scena  |
| modalità di esecuzione:              | con danza dei presenti   |
| introduzione del canto:              | vv. 1242-1244 ὦ πολυχαρείδα, λαβὲ τὰ φυάτηρια, / ἴν' ἐγὼν διποδιάξω τε κἀειώ καλὸν / ἐς τὼς Ἀσαναίως τε χᾶμ' ἄεισμ' ἀμᾶ (Spartano); vv. 1245-1246 λαβὲ δῆτα τὰς φυσαλλίδας πρὸς τῶν θεῶν / ὡς ἦδομαί γ' ὑμᾶς ὀρῶν ὀρχουμένους (Ateniese) |
| altri indizi di liricità nel testo:– |  |
| dopo il canto:                       | vv. 1273-1278, 3ia dell'Ateniese e poi canto corale ateniese (vv. 1279-1294)   |
| accompagnamento al canto:            | φυάτηρια   |
| indicazioni scoliastiche:            | –  |



### **Seconda monodia dello Spartano (vv. 1296-1321<sup>b</sup>):**

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| tipologia del canto:               | inno spartano in dialetto laconico (genere intercalare, forse volutamente contaminato con i ritmi del “nuovo ditirambo” ateniese)      |
| forma:                             | ἀπολελυμένον<br>si riconosce, sul finale, la reiterazione di una struttura tricolica <i>ia / ia<sup>penth</sup> / 2tr<sup>^^</sup></i> |
| metri:                             | giambi, trochei, epionico (?), dattili, molosso, trochei, spondeo, anapesti (?)  |
| lunghezza:                         | 29 <i>cola</i>   |
| posizione nella commedia:          | quadro finale; la monodia è situata dopo il corale ateniese (vv. 1279-1294) e chiude la commedia                                       |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione  |
| personaggio:                       | Spartano (personaggio non principale)  |
| luogo di esecuzione:               | scena  |
| modalità di esecuzione:            | con danza dei presenti   |
| introduzione del canto:            | v. 1295 Λάκων / πρόφαινε δὴ σὺ Μοῦσαν ἐπὶ νέα νέαν (Ateniese)  |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 1304 ὑμνίωμες; v. 1321 <sup>a</sup> ὕμνη  |
| dopo il canto:                     | —  |
| accompagnamento al canto:          | φουάτήρια (verosimilmente)   |
| indicazioni scoliastiche:          | —  |

### TESMOFORIAZUSE (411 A.C.)

### **Monodia di Agatone (vv. 101-129):**

|                           |  |
|---------------------------|--|
| tipologia del canto:      | inno per le Tesmoforie (genere intercalare; parodia della persona di Agatone)            |
| forma:                    | ἀπολελυμένον<br>suddivisione in parti della Corifea e parti del Coro                     |
| metri:                    | anapesti, coriambi, ionici <i>a minore</i> , trochei, giambi lirici, dattili, telesilleo |
| lunghezza:                | 29 <i>cola</i>   |
| posizione nella commedia: | prologo; la monodia è il primo pezzo lirico della commedia, precedendo anche la parodo   |
| autonomia del canto:      | nessuna interruzione durante l'esecuzione  |

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| personaggio:                       | Agatone (personaggio non principale; importante nel prologo per la vestizione del Parente, poi scompare del tutto)   |
| luogo di esecuzione:               | scena (ingresso con ἐκκύκλημα)   |
| modalità di esecuzione:            | –  |
| introduzione del canto:            | vv. 99-100 EΥ. σίγα· μελωδεῖν γὰρ παρασκευάζεται / ΚΗ. μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινυρίζεται; (Euripide, Parente)   |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 130 ὡς ἡδὺ τὸ μέλος (Parente); vv. 144-145 ἐκ τοῦ μέλους / ζητῶ σ(ε) (Parente)  |
| dopo il canto:                     | <i>post</i> v. 129 <i>parepigraphē</i> ὀλολύζει ὁ γέρων; poi dialogo tra il Parente, Agatone ed Euripide (vv. 130 sgg., <i>3ia</i> )                             |
| accompagnamento al canto:          | verosimilmente βάρβιτος ο λύρα dallo stesso Agatone  |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. vet.</i> 101b μονωδεῖ ὁ Ἀγάθων ὡς πρὸς χορόν, οὐχ ὡς ἀπὸ σκηνῆς, ἀλλ' ὡς ποιήματα συντιθείς. διὸ καὶ χορικὰ λέγει μέλη αὐτὸς πρὸς αὐτόν, ὡς χορικὰ δέ. |

### **Prima monodia del Parente (vv. 776-784):**

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| tipologia del canto:               | monologo decisionale, lamento paratragico (parodia del <i>Palamede</i> di Euripide) |
| forma:                             | ἐξ ὁμοίων   |
| metri:                             | anapesti (di lamento)   |
| lunghezza:                         | 9 <i>cola</i>   |
| posizione nella commedia:          | appena prima della parabasi   |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione   |
| personaggio:                       | Parente (personaggio principale)  |
| luogo di esecuzione:               | scena   |
| modalità di esecuzione:            | sorvegliato da una donna  |
| introduzione del canto:            | monologo decisionale paratragico (vv. 765-775, <i>3ia</i> ) del Parente             |
| altri indizi testuali di liricità: | –   |
| dopo il canto:                     | parabasi  |
| accompagnamento al canto:          | –   |
| indicazioni scoliastiche:          | –   |

### **Seconda monodia del Parente (vv. 1015-1055):**

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| tipologia del canto:               | lamento paratragico (parodia della monodia di Andromeda dell'omonima tragedia di Euripide)  |
| forma:                             | ἀπολελυμένον  |
| metri:                             | giambi lirici, trochei, gliconeo, docmi, <i>extra metrum</i> , dattili, anapesti  |
| lunghezza:                         | 41 <i>cola</i>  |
| posizione nella commedia:          | dopo un lungo corale rituale (vv. 947-1000) e un dialogo in trimetri giambici tra l'Arciere e il Parente (vv. 1001-1014, <i>3ia</i> ) |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione   |
| personaggio:                       | Parente (personaggio principale)  |
| luogo di esecuzione:               | scena   |
| modalità di esecuzione:            | incatenato alla σανίς   |
| introduzione del canto:            | v. 1012 ὅτι δεῖ με γίγνεσθ' Ἀνδρομέδαν (Parente)  |
| altri indizi testuali di liricità: | –   |
| dopo il canto:                     | risposta di Eco (nuovo personaggio) e dialogo tra Eco e il Parente (vv. 1056-1064, <i>3ia</i> )                                       |
| accompagnamento al canto:          | –   |
| indicazioni scoliastiche:          | –   |

### **Terza monodia del Parente (vv. 1065-1072):**

|                           |  |
|---------------------------|--|
| tipologia del canto:      | lamento paratragico (parodia della monodia di Andromeda dell'omonima tragedia di Euripide)   |
| forma:                    | ἐξ ὁμοίων  |
| metri:                    | anapesti (di lamento)  |
| lunghezza:                | 9 <i>cola</i>  |
| posizione nella commedia: | dopo la seconda monodia del Parente e dopo il dialogo tra Eco e il Parente (vv. 1056-1064, <i>3ia</i> )  |
| autonomia del canto:      | 2 interruzioni: vv. 1068 <i>an</i> , 1069 <sup>b</sup> <i>an</i> <sub>^</sub> di Eco che ripete le parti finali dei versi del Parente; vv. 1071 e 107 ripetizioni (anapestiche) di Eco in <i>antilabé</i> con il Parente |
| personaggio:              | Parente (personaggio principale)   |
| luogo di esecuzione:      | scena  |
| modalità di esecuzione:   | incatenato alla σανίς  |
| introduzione del canto:   | vv. 1062-1064 ΗΧΩ: ἀλλ', ὦ τέκνον, σὲ μὲν τὸ σαυτῆς χρῆ ποεῖν, / κλάειν ἐλεινῶς. – ΚΗ. σὲ δ'   |

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
|                                    | ἐπικλάειν ὕστερον. / ΗΧΩ: ἐμοὶ μελήσει ταῦτά<br>γ'. ἀλλ' ἄρχου λόγων (Eco, Parente)                              |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 1077 ὄγάθ', ἔασόν με μονωδησαι (Parente)  |
| dopo il canto:                     | anapesti non lirici con numerosissime <i>antilabai</i><br>tra il Parente ed Eco, poi con aggiunta dello<br>Scita |
| accompagnamento al canto:          | –  |
| indicazioni scoliastiche:          | –  |

RANE (405 A.C.)

### **Prima monodia di Euripide (vv. 1264<sup>a</sup>-1277):**

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| tipologia del canto:               | centone tragico (parodia di Eschilo)  |
| forma:                             | ἀνομοιόστροφον (ἀλλοιόστροφον)  |
| metri:                             | giambi, anapesti, dattili, coriambo, <i>extra<br/>metrum</i>  |
| lunghezza:                         | 15 <i>cola</i> (esclusi i due interventi di Dioniso)  |
| posizione nella commedia:          | dopo l'agone (vv. 895-1098), un corale (vv.<br>1099-1118) e dopo la scena in cui Euripide ed<br>Eschilo si confrontano su aspetti delle rispettive<br>tragedie (vv. 1119 sgg., <i>3ia</i> con inserti corali) |
| autonomia del canto:               | 2 interruzioni: vv. 1268 e 1272, <i>2an<sub>α</sub></i> di Dioniso  |
| personaggio:                       | Euripide (personaggio non principale, ma<br>fondamentale nella seconda parte della<br>commedia, presente fino alla fine)  |
| luogo di esecuzione:               | scena   |
| modalità di esecuzione:            | –   |
| introduzione del canto:            | vv. 1249-1250 καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν<br>ἀποδείξω κακὸν / μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιοῦντα<br>ταῦτ' αἰεὶ (Euripide); v. 1262 εἰς ἓν γὰρ αὐτοῦ<br>πάντα τὰ μέλη ζυντεμῶ (Euripide)                                 |
| altri indizi testuali di liricità: | –   |
| dopo il canto:                     | dialogo tra Euripide e Dioniso (vv. 1277-1283,<br><i>3ia</i> ), con presentazione della seconda monodia   |
| accompagnamento al canto:          | αὐλός ( <i>post</i> v. 1263 <i>parepigraḗ</i> διαύλιον<br>προσαυλεῖ τις)  |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. vet.</i> 1264sq. τὰ μέλη τοῦ Εὐριπίδου<br>κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1264-1277a εἴσθεσις τῆς διπλῆς  |

κώλων κτλ.; *Schol. Tr.* 1264-1267b τὰ τοιαῦτα εἶδη καλεῖται ἀλλοιόστροφα κτλ.

### **Seconda monodia di Euripide (vv. 1284-1295):**

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| tipologia del canto:               | centone tragico (parodia di Eschilo) nella forma ridotta di un <i>nomos</i> citarodico (genere intercalare)  |
| forma:                             | μικτὸν κατὰ σχέσιν (struttura palinodica ABB'A' a cui segue strofetta epodica C)   |
| metri:                             | giambi, anapesti, dattili  |
| lunghezza:                         | 14 <i>cola</i>   |
| posizione nella commedia:          | dopo la prima monodia di Euripide e dopo un breve dialogo tra Euripide e Dioniso (vv. 1278-1283, 3ia)  |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione durante l'esecuzione  |
| personaggio:                       | Euripide (personaggio non principale ma fondamentale nella seconda parte della commedia, presente fino alla fine)  |
| luogo di esecuzione:               | scena  |
| modalità di esecuzione:            | —  |
| introduzione del canto:            | vv. 1281-1282 μή, πρίν γ' ἀκούσης χᾶτέραν στάσιν μελῶν / ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν νόμων εἰργασμένην (Euripide)   |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 1297 πόθεν συνέλεξας ἰμονιοστρόφου μέλη; (Dioniso)  |
| dopo il canto:                     | dialogo tra Dioniso ed Eschilo (vv. 1298-1308, 3ia), con presentazione delle monodie di Eschilo e ingresso della danzatrice  |
| accompagnamento al canto:          | verosimilmente nessuno: Euripide intercala ai versi della monodia l'onomatopea τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ a imitazione della cetra, e questo potrebbe essere stato l'unico accompagnamento (fittizio) a un canto <i>a cappella</i>             |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. vet.</i> 1264sq. τὰ μέλη τοῦ Εὐριπίδου κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1284-1295a καὶ ταῦτα κῶλά ἐστιν ἀναπαιστικά ἰ' κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1284-1295b ᾠδὴ καὶ μέλος μονοστροφικόν, ἐχόμενον τῆς ἄνω ᾠδῆς, κώλων ἀναπαιστικῶν ἰ' δ' κτλ. |

### Prima monodia di Eschilo (vv. 1309-1328):

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| tipologia del canto:               | centone – <i>pastiche</i> paratragico (parodia di Euripide, prevalentemente dell' <i>Ipsipile</i> )  |
| forma:                             | ἀπολελυμένον   |
| metri:                             | cretico, metri gliconici, trochei, giambi, coriambi, dattili, <i>extra metrum</i> (?), dimetri polischematici  |
| lunghezza:                         | 21 <i>cola</i>   |
| posizione nella commedia:          | dopo la seconda monodia di Euripide e dopo un breve dialogo tra Eschilo e Dioniso (vv. 1296-1308, <i>3ia</i> ), in cui Eschilo si difende e prepara il suo attacco   |
| autonomia del canto:               | nessuna interruzione altrui durante l'esecuzione, ma per due volte lo stesso Eschilo si rivolge a Dioniso, indotto a rispondere brevemente in <i>antilabē</i> con un bisillabo   |
| personaggio:                       | Eschilo (personaggio non principale, ma fondamentale nella seconda parte della commedia, presente fino alla fine)  |
| luogo di esecuzione:               | scena  |
| modalità di esecuzione:            | con danza di un'etera  |
| introduzione del canto:            | vv. 1303-1307 τάχα δὲ δηλωθήσεται. / ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον. καίτοι τί δεῖ / λύρας ἐπὶ τοῦτον; ποῦ ἔστιν ἢ τοῖς ὀστράκοις / αὕτη κροτοῦσα; δεῦρο, Μοῦσ' Εὐριπίδου, / πρὸς ἥνπερ ἐπιτήδεια ταῦτ' ἄδειν μέλη (Eschilo)   |
| altri indizi testuali di liricità: | v. 1329 τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα (Eschilo)  |
| dopo il canto:                     | vv. 1329-1330, <i>3ia</i> presentazione della seconda monodia di Eschilo   |
| accompagnamento al canto:          | κρόταλα (chiamati dispregiativamente ὄστρακα al v. 1305); nessuna indicazione di altro tipo di accompagnamento   |
| indicazioni scoliastiche:          | <i>Schol. vet.</i> 1309sq. δακτυλικά τὰ τοῦ Αἰσχύλου μέλη κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1309-1324a τὸ κομμάτιον τοῦτο κώλων ἐστὶ ἴς' κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1325-1330a ἡ εἴσθεσις αὕτη κώλων κτλ.; <i>Schol. rec.</i> 1309-1324c τοῦ Αἰσχύλου ταῦτα τὰ κῶλα κ' ὄντα κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1309-1324b ἑτέρα ᾠδὴ καὶ μέλος μονοστροφικόν κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1325-1330b ἑτέρα ᾠδὴ καὶ μέλος μονόστροφον |

(1331-1363) τρισὶ συστήμασι διηρημένον ἐκ  
διαφόρων κτλ.

### **Seconda monodia di Eschilo (vv. 1331-1363):**

|  |  |
|--|--|
| tipologia del canto:                                 | <i>pastiche</i> paratragico (parodia di Euripide)  |
| forma:   | ἀπολελυμένον   |
| metri:   | dimetri polischematici, anapesti, docmi, giambi lirici, coriambi, dattili, ferecrateo, trochei, docmi, ionici <i>a maiore</i> , cretici, prosodiaci  |
| lunghezza:   | 42 <i>cola</i>   |
| posizione nella commedia:                            | dopo la prima monodia di Euripide e dopo i vv. 1329-1330, 3ia di presentazione del canto (Eschilo)   |
| autonomia del canto:                                 | nessuna interruzione durante l'esecuzione  |
| personaggio:   | Eschilo (personaggio non principale, ma fondamentale nella seconda parte della commedia, presente fino alla fine)  |
| luogo di esecuzione:                                 | scena  |
| modalità di esecuzione:                              | –  |
| introduzione del canto:                              | vv. 1329-1330 τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα· βούλομαι δ' ἔτι / τὸν τῶν μονωδιῶν διεξελεθεῖν τρόπον (Eschilo)   |
| altri indizi testuali di liricità:<br>dopo il canto: | v. 1364 παύσασθον ἤδη τῶν μελῶν (Dioniso)<br>dialogo tra Dioniso ed Eschilo, mentre Euripide è coinvolto ma non parla (vv. 1364-1369, 3ia);<br>breve corale (vv. 1370-1377); di nuovo dialogo tra Dioniso, Eschilo ed Euripide di fronte alla bilancia per pesare la poesia (vv. 1378 sgg., 3ia)   |
| accompagnamento al canto:                            | –  |
| indicazioni scoliastiche:                            | <i>Schol. vet.</i> 1309sq. δακτυλικὰ τὰ τοῦ Αἰσχύλου μέλη κτλ.; <i>Schol. rec.</i> 1331-1337b ταῦτα τὰ κῶλα μ' εἰσί κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1331-1340 ἡ περίοδος δὲ τοῦ πρώτου συστήματος κῶλων ἐστὶ κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1341-1355 τὸ δεύτερον σύστημα, κῶλων ιη' κτλ.; <i>Schol. Tr.</i> 1356-1363c τὸ τρίτον σύστημα, κῶλων ιβ' κτλ. |

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Edizioni e traduzioni di Aristofane

AUSTIN – OLSON 2004

*Aristophanes. Thesmophoriazusaes*, edited with introduction and commentary by C. Austin, S.D. Olson, Oxford 2004.

BERGK 1872

*Aristophanis Comoedias* edidit T. Bergk, vol. II continens *Aves Lysistratam Thsmophoriazusas Ranas Ecclesiazusas Plutum*, editio altera correctior, Lipsiae 1872.

Bergler

*Aristophanis comoediae undecim*, Graece et Latine, ad fidem optimorum codicum mss. emendatae cum nova octo comoediarum interpretatione latina, & notis ad singulas ineditis S. Bergleri nec non C.A. Dukeri ad quatuor priores, accedunt deperditarum comoediarum fragmenta, a T. Cantero et G. Coddaeo collecta, earumque indices a J. Meursio & J.A. Fabricio digesti, curante P. Burmanno Secundo, qui praefationem praefixit, tomus II, Lugduni Batavorum 1760.

BILES – OLSON 2015

*Aristophanes. Wasps*, edited with introduction and commentary by Z.P. Biles and S.D. Olson, Oxford 2015.

Biset

*Aristophanis Comoediae undecim cum scholiis antiquis*, quae studio & opera nobilis viri Odoardi Biseti Carlaei sunt quamplurimis loci accurate emendata, & perpetui novis scholiis illustrata. Ad quae etiam accesserunt eiusdem in duas posteriores noui commentarij: opera tamen & studio Aemylij Francisci Porti ... ex Biseti autographo excripti & in ordinem digesti. Quae ad hanc editionem accesserunt praeterea, pagina 36. demonstrat, Aurelia Allobrogum 1607.

BLAYDES 1873

*Aristophanis quatuor fabulae*, recensuit et critica annotatione instruxit F.H. Blaydes, Londini 1873.

BLAYDES 1880



*Aristophanis Comoediae*, annotatione critica, commentario exegetico, et scholiis Graecis instruxit F.H.M. Blaydes, pars I *Thesmophoriazusae*, pars II, *Lysistrata*, Halis Saxonum 1880.

BLAYDES 1889

*Aristophanis Comoediae*, annotatione critica, commentario exegetico, et scholiis Graecis instruxit F.H.M. Blaydes, pars VIII *Ranae*, Halis Saxonum 1889.

BLAYDES 1892

*Aristophanis Aves*, ad codicum fidem recensuit, et commentario brevi critico et exegetico instruxit F.H. Blaydes, Oxonii 1892.

BOTHE 1829

*Aristophanis Comoediae*, edidit F.H. Bothe, vol. II, Lipsiae 1829.

BOTHE 1895

*Aristophanis Comoediae*, recensuit et annotatione siglisque metricis in margine scriptis, instruxit F.H. Bothe, editio secunda emendatior, volumen tertium, Lipsiae 1895.

BRUNCK 1783a

*Aristophanis Comoediae*, ex optimis exemplaribus emendatae studio R.F.P. Brunck, tomus I, Argentorati 1783.

BRUNCK 1783b

*Aristophanis Comoediae*, ex optimis exemplaribus emendatae studio R.F.P. Brunck, tomus II, Argentorati 1783.

BRUNCK 1783c

*Aristophanis Comoediae*, ex optimis exemplaribus emendatae studio R.F.P. Brunck, tomus III, Argentorati 1783.

Caninius

A. Canini, *Aristophanis comoediae undecim*, multis metris corruptis, mendisque plurimis purgatae, ut emendatiores hactenus non prodierint. Emendationis ratio ad calcem libri explicatur, Venetiis 1548.

CANTARELLA 1953

*Aristofane. Le commedie*, edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, volume secondo, Milano 1953.

CANTARELLA 1954

*Aristofane. Le Commedie*, edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, volume terzo, Milano 1954.

CANTARELLA 1956

*Aristofane. Le commedie*, edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, volume quarto, Milano 1956.

COULON 1967

*Aristophane*, tome III: *Les oiseaux; Lysistrata*, texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris 1967.

COULON 1973

*Aristophane*, tome IV: *Les Thesmophories; Les Grenouilles*, texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris 1973.

DEL CORNO 2011

*Aristofane. Le Rane*, a cura di D. Del Corno, settima edizione, Milano 2011.

DINDORF 1830

*Aristophanis Comoediae*, accedunt perditarum fabularum fragmenta, ex recensione et cum annotationibus G. Dindorfii, vol. I, Lipsiae 1830.

DINDORF 1832

*Aristophanis Aves*, ex recensione G. Dindorfii, Lipsiae 1832.

DINDORF 1835a

*Aristophanis Comoediae*, accedunt perditarum fabularum fragmenta, ex recensione G. Dindorfii, tomus I, Oxonii 1835.

DINDORF 1835b

*Aristophanis Comoediae*, accedunt perditarum fabularum fragmenta, ex recensione G. Dindorfii, tomus II, Oxonii 1835.

DINDORF 1837

*Aristophanis Comoediae*, accedunt perditarum fabularum fragmenta ex recensione G. Dindorfii, tomus III: *Annotationes*, Oxonii 1837.

Divus

*Aristophanis comicorum principis Comœdiae undecim*, è Græco in Latinum, ad verbum, translata, A. Divo Iustinopolitano interprete, quarum nomina sequens pagina indicabit, Venetijs 1538.

DOVER 1968

*Aristophanes. Clouds*, edited with an introduction and commentary by K.J. Dover, Oxford 1968.

DOVER 1993

*Aristophanes. Frogs*, edited with introduction and commentary by K. Dover, Oxford 1993.

DUNBAR 1995

*Aristophanes, Birds*, edited with introduction and commentary by N. Dunbar, Oxford 1995.

Ellebodius

N. Helbault, *Aristophanis Thesmophoriazusae... Latine redditae cum scholiis*, Milano (schol. Thesm. ff. 75<sup>f</sup>-85<sup>f</sup>; vers. Lat. ff. 130<sup>f</sup>-152<sup>f</sup>).

Enger

*Aristophanis Comoediae cum scholiis*, ex recensione R. Enger, Bonnae 1844.

FRITZSCHE 1838

*Aristophanis Thesmophoriazusae*, emendavit et interpretatus est F.V. Fritzsche, Lipsiae 1838.

FRITZSCHE 1845

*Aristophanis Ranae*, emendavit et interpretatus est F.V. Fritschius, Turici 1845.

Gelenius

S. Gelenius, *Aristophanis Comoediae nouem*, cum commentariis antiquis admodum utilibus, duaeque sine commentarijs, adiecto copiosissimo indice omnium cognitu dignorum ..., Basileae 1547.

GRIFFITH 2013

M. Griffith, *Aristophanes' Frogs*, Oxford – New York 2013.

GUIDORIZZI 1996

*Aristofane. Le Nuvole*, a cura di G. Guidorizzi, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Milano 1996.

Heath

*Notae sive lectiones ad tragicorum Graecorum veterum Aeschyli Sophoclis Euripidis quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*. auctore B. Heath, Oxonii 1762.

HENDERSON 1987

J.H. Henderson, *Aristophanes. Lysistrata*, edited with introduction and commentary, Oxford 1987.

HOLDEN 1848

*Aristophanis Comoediae undecim*, textum ad fidem optimorum librorum emendatum notulisque subinde criticis exornatum usibus scholarum accommodat indicem nominum adjunxit H.A. Holden, Londini 1848.

KOCK 1898

*Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, erklärt von T. Kock, drittes Bändchen: *die Frösche*, vierte Auflage, Berlin 1898.

MACDOWELL 1971

*Aristophanes. Wasps*, edited with introduction and commentary by D.M. MacDowell, Oxford 1971.

MARZULLO 2012

*Aristofane. Le Comedie*. Traduzione scenica, testo greco integralmente rinnovato e Appendice critica di B. Marzullo, terza edizione, Roma 2012.

MASTROMARCO 1983

G. Mastromarco, *Comedie di Aristofane*, volume primo, Torino 1983.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

*Comedie di Aristofane*, a cura di G. Mastromarco e P. Totaro, volume secondo, Torino 2006.

MEINEKE 1860

*Aristophanis Comoediae*, edidit A. Meineke, vol. II, editio sterotypa, Lipsiae 1860.

MERRY 1884

*Aristophanes. The Frogs*, with introduction and notes by W.W. Merry, Oxford 1884.

OLSON 1998

*Aristophanes. Peace*, edited with introduction and commentary by S.D. Olson, Oxford – New York 1998.

OLSON 2002

*Aristophanes. Acharnians*, edited with introduction and commentary by S.D. Olson, Oxford 2002.

PELLEGRINO 2015

*Aristofane. Frammenti*, testo, traduzione e commento a cura di M. Pellegrino, Lecce-Iseo 2015.

PRATO 2001

*Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, traduzione di D. Del Corno, Milano 2001.

RADERMACHER 1954

*Aristophanes "Frösche"*, Einleitung, Text und Kommentar von L. Radermacher, zweite Auflage, mit einem Nachwort, Zusätzen aus dem Handexemplar des Verfassers und weiterem Hinweisen, besorgt von W. Kraus, Wien 1954.

Rapheleng

*Aristophanis facetissimi Comoediae undecim*, ex officina Plantiniana, apud C. Raphelengium, Lugduni Batavorum 1600 (cum "Anonymi Parini" [XVII saec. in.] adnotationibus in mg.).

Scaliger

*Aristophanis comoediae undecim*, Graece et Latine cum indice paroemiarum selectiorum, et emendationibus virorum doctorum praecipue J. Scaligeri, accesserunt praeterea fragmenta eiusdem ineditarum comoediarum Aristophanis, Lugduni Batavorum 1624.

SOMMERSTEIN 1982

*The Comedies of Aristophanes*, vol. 3 *Clouds*, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1982.

SOMMERSTEIN 1983

*The Comedies of Aristophanes*, vol. 4 *Wasps*, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1983.

SOMMERSTEIN 1987

*The Comedies of Aristophanes*, vol. 6 *Birds*, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1987.

SOMMERSTEIN 1990

*The Comedies of Aristophanes*, vol. 7 *Lysistrata*, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1990.

SOMMERSTEIN 1994

*The Comedies of Aristophanes*, vol. 8 *Thesmophoriazusae*, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1994.

SOMMERSTEIN 1996

*The Comedies of Aristophanes*, vol. 9 *Frogs*, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1996.

SOMMERSTEIN 2005

*The Comedies of Aristophanes*, vol. 5 *Peace*, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, second edition, Oxford 2005.

STARKIE 1966

*The Clouds of Aristophanes*, with introduction, English prose translation, critical notes and commentary, including a new transcript of the scholia in the Codex Venetus Marcianus 474 by W.J.M. Starkie, Amsterdam 1966 (= London 1911).

STARKIE 1968

*The Wasps of Aristophanes*, with introduction, metrical analysis, critical notes, and commentary by W.J.M. Starkie, Amsterdam 1968 (= London 1897)

VAN LEEUWEN 1893

*Aristophanis Vespae*, cum prolegomenis et commentariis edidit J. van Leeuwen, Lugduni Batavorum 1893.

VAN LEEUWEN 1896

*Aristophanis Ranae*, cum prolegomenis et commentariis edidit J. van Leeuwen, Lugduni Batavorum 1896.

VAN LEEUWEN 1902

*Aristophanis Aves*, cum prolegomenis et commentariis, edidit J. van Leeuwen J.F., Lugduni Batavorum 1902.

VAN LEEUWEN 1903

*Aristophanis Lysistrata*, cum prolegomenis et commentariis edidit J. van Leeuwen, Lugduni Batavorum 1903.

VAN LEEUWEN 1904

*Aristophanis Thesmophoriazusae*, cum prolegomenis et commentariis edidit J. Van Leeuwen, Lugduni Batavorum 1904.

VETTA 2008

*Aristofane. Le donne all'Assemblea*, a cura di M. Vetta, traduzione di D. Del Corno, quinta edizione, Milano 2008.

VON VELSEN 1881

*Aristophanis Ranae*, recensuit A. von Velsen, Lipsiae 1881.

VON VELSEN 1883

*Aristophanis Thesmophoriazusae*, recensuit A. von Velsen, Lipsiae 1883.

WEISE 1842

*Aristophanis Comoediae* ad optimorum librorum fidem accurate recensuit  
C.H. Weise, tomus I: *Acharnenses, Equites, Nubes, Vespae*, nova editio  
stereotypa, Lipsiae 1842.

WILAMOWITZ 1927

*Aristophanes. Lysistrata*, erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff,  
Berlin 1927.

WILLELMS 1919

A. Willelms, *Théâtre Complet d'Aristophane* (traduction et notes), Paris –  
Bruxelles 1919.

WILSON 2007a

*Aristophanis fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit  
N.G. Wilson, tomus I: *Acharnenses Equites Nubes Vespae Pax Aves*,  
Oxonii 2007.

WILSON 2007b

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

Zanetti

B. Zanetti, *Aristophanis facetissimi Comoediae undecim*, Venetiis 1538.

ZANETTO 1987

*Aristofane, Gli Uccelli*, a cura di G. Zanetto, introduzione e traduzione di  
D. Del Corno, seconda edizione, Milano 1987.

## 2. Altre opere citate

ANDRISANO 2017

A.M. Andrisano, *La satira dei nuovi spettacoli tragici. La danza corale e  
la danza dei Carciniti nel finale delle Vespe aristofanee (vv. 1483-1537)*,  
in *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura del mondo  
antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, a cura di A. Camerotto  
e S. Maso, Milano – Udine 2017, pp. 51-79.

Anon. Par.

*ap.* Repheleng

Bachmann

ap. FRITZSCHE 1838

BACHTIN 1979

M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, introduzione di R. Platone, Torino 1979.

BAKHUYZEN 1877

*De parodia in comoediis Aristophanis*, locos ubi Aristophanes verbis epicorum, lyricorum, tragicorum utitur, collegit et illustravit W.H. van de Sande Bakhuyzen, Traecti ad Rhenum 1877.

BARKER 1988

A. Barker, *Che cos'era la «mágadis»?*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma – Bari 1988, pp. 96-107.

BARKER 2001

A. Barker, *La musica di Stesicoro*, «QUCC», n.s. LXVII, 1, 2001, pp. 7-20.

BARKER 2002

A. Barker, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, a cura di F. Perusino e E. Rocconi, Pisa 2002.

BARKER 2004

A. Barker, *Transforming the Nightingale: aspects of Athenian musical discourse in the Late Fifth Century*, in *Music and the Muses. The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, edited by P. Murray and P. Wilson, New York 2004, pp. 185-204.

BARNER 1971

W. Barner, *Die Monodie*, in *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, herausgegeben von W. Jen, München 1971, pp. 115-125.

BATTEZZATO 1995

L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.

BÉLIS 1991

A. Bélis, *Aristophane, Grenouilles, vv. 1249-1364: Eschyle et Euripide μελοποιοί*, «REG», CIV, 495-496, 1991, pp. 31-51.

BENTLEY 1816

R. Bentley, *Emendationes ineditae in Aristophanem*, «CJ», XIV, 1816 pp. 132-144.

BIERL 2007

A. Bierl, *Alcmane nel finale della Lisistrata di Aristofane*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella*



*tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino e M. Colantonio, Pisa 2007, pp. 259-290.

BIERL 2009

A. Bierl, *Ritual and Performativity. The Chorus of Old Comedy*, translated by A. Hollmann, new and revised edition, Cambridge MA – London 2009.

BING 2011

P. Bing, *Afterlives of a Tragic Poet: Anecdote, Image and Hypothesis in the Hellenistic Reception of Euripides*, «A&A», LVII, 2011, pp. 1-17.

Biset

*ap.* Gelenium

BONANNO 1990

M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.

BONANNO 2006

M.G. Bonanno, *L'ἐκκύκλημα di Aristofane: un dispositivo paratragico?*, in *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 24-25 giugno 2005, a cura di E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni, Pisa 2006.

BORTHWICK 1994

E.K. Borthwick, *New Interpretations of Aristophanes Frogs 1249-1328*, «Phoenix», XLVIII, 1, 1994, pp. 21-41.

BOTHE 1808

*Ludovici Hotibii Rigensis Lectiones Aristophaneae*, editionem curavit F.H. Bothe, Berolinii 1808.

BOWIE 1993

A.M. Bowie, *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge 1993.

BRAVI 1996

L. Bravi, *Nota al P. Oxy. 3838*, «QUCC» n.s. LIII, 2, 1996, pp. 61-65.

BRAVI 2007

L. Bravi, *Rapporti tra manoscritti e assetto metrico in Aristofane, Cavalieri 1111-1150*, «QUCC» ns. LXXXV, 1, 2007, pp. 131-136.

BRAVI 2010

L. Bravi, *Kat' enoplion su pietra. La versificazione di Aristonoo di Corinto*, in *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, a cura di M.S. Celentano, con la collaborazione di F. Berardi, L. Bravi, P. Di Meo, Alessandria 2010, pp. 91-103.

BRAVI 2015

L. Bravi, *Scene di εὐφημία nella commedia di Aristofane*, in *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, Convegno del Centro Internazionale di studi sulla cultura della Grecia antica, Urbino 9-10 ottobre 2014, a cura di P.A. Bernardini, Pisa-Roma 2015, pp. 195-203.

BRAVI 2017a

L. Bravi, *La parodo delle Vespe*, «RCCM», 1, 2017, pp. 109-119.

BRAVI 2017b

L. Bravi, *Tre annotazioni comiche (Aristoph. Vesp. 1084; Plut. 290, 296)*, «QUCC», n.s. CXVI, 2, 2017, pp. 183-189.

BRAVI 2018

L. Bravi, *Il ruolo di mediazione del coro nell'agone comico*, in *Tipologie e modalità della mediazione nella Grecia antica. Le fonti letterarie*, a cura di P. Angeli Bernardini e M.G. Fileni, Pisa – Roma 2018, pp. 96-102.

BRAVI cds

L. Bravi, *Dioniso e le rane (Ar. Ra. 209-267). Note di drammaturgia e versificazione*, cds.

BUNDRICK 2005

S.D. Bundrick, *Music and Image in Classical Athens*, New York 2005.

CACIAGLI – DE SANCTIS – GIOVANNELLI – REGALI 2016

S. Caciagli – D. De Sanctis – M. Giovannelli – M. Regali, *Il Sicofante tra polis e scena. Identità e funzione di una maschera comica*, «Lessico del comico», I, 2016, pp. 55-77.

CALAME 1974

C. Calame, *Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque*, «QUCC», 17, 1974, pp. 113-128.

CALAME 2001

C. Calame, *Choruses of young women in Ancient Greece. Their morphology, religious role, and social functions*, new and revised edition,

transl. by D. Collins and J. Orion, Lonham- Boulder – New York – Oxford 2001.

CALAME 2004

C. Calame, *Choral Form in Aristophanic Comedy: Musical Mimesis and Dramatic Performance in Classical Athens*, in *Music and the Muses. The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, edited by P. Murray and P. Wilson, New York 2004, pp. 157-184.

CAMPAGNER 2001

R. Campagner, *Lessico agonistico di Aristofane*, Roma – Pisa 2001.

CANNATÀ 1993

F. Cannatà, *Aristofane, Rane 1323s.*, «AION(filol)», XV, 1993, pp. 105-119.

CANNATÀ 2012

F. Cannatà, *Le esecuzioni retrosceniche di Aristofane: alcune riflessioni sul codice drammaturgico*, «SemRom» n.s. I, 2, 2012, pp. 299-337.

CARY 1907

E. Cary, *The Manuscript Tradition of the Acharnenses*, «HSPH», XVIII, 1907, pp. 157-211.

CASTELLANETA 2016

S. Castellaneta, «*Un tintinnio di sonagli*»; gli “strumenti” della nutrice nell’*Ipsipile di Euripide*, in *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione*, Giornate internazionali di studio Università degli Studi di Padova, 1-2 dicembre 2015, a cura di A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori, Padova 2016, pp. 45-56.

CELENTANO 1999

M.S. Celentano, *Parody between Rhetoric and Literature*, in *Papers on Rhetoric II*, edited by L. Calboli Montefusco, Bologna 1999, pp. 95-105.

CERBO 1989

E. Cerbo, v. *Monodia*, in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, vol. XIII Mum – Palc, Torino 1989, p. 883.

CERBO 2007

E. Cerbo, *Il coro delle φίλαι ζυνωδοὶ e il “rumore” del docmio nell’Oreste di Euripide*, «QUCC», n.s. LXXXV, 1, 2007, pp. 117-124.

CERBO 2010

- E. Cerbo, *Parola, metro e scena nelle monodie di Ifigenia* (Eur. IA 1283-1335 e 1475-1499), in *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, a cura di M.S. Celentano, con la collaborazione di F. Berardi, L. Bravi, P. Di Meo, Alessandria 2010, pp. 1-24.
- CERRI 1976  
G. Cerri, *Frammento di teoria musicale e di ideologia simposiale in un distico di Teognide (v. 1041 sg.): il ruolo paradossale dell'auleta. La fonte probabile di G. Pascoli, Solon 13-15*, «QUCC», 22, 1976, pp. 25-38.
- CERRI 1984-1985  
G. Cerri, *Dal canto citarodico al coro tragico. La Palinodia di Stesicoro, l'Elena di Euripide e le Sirene*, «Dioniso», LV, 1984-1985, pp. 157-174.
- CHANTRAINE 1956  
P. Chantraine, *Études sur le vocabulaire Grec*, Paris 1956.
- CINGANO 1986  
E. Cingano, *Il valore dell'espressione στάσις μελῶν in Aristofane*, *Rane*, v. 1281, «QUCC», n.s. XXIV, 3, 1986, pp. 139-143.
- COLANTONIO 2007  
M. Colantonio, *Il fascino di Elena nella Lisistrata di Aristofane*, «QUCC», n.s. LXXXV, 1, 2007, pp. 89-91.
- COLE 1993  
S.G. Cole, *Procession and Celebration at the Dionysia*, in *Theater and society in the Classical World*, edited by R. Scodel, Ann Arbor 1993, pp. 25-38.
- COLVIN 1999  
S. Colvin, *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford 1999.
- COMOTTI 1989  
G. Comotti, *L'anabolé e il ditirambo*, «QUCC», n.s. XXXI, 1, 1989, pp. 107-117.
- COMOTTI 1991  
G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, seconda edizione ampliata, riveduta e corretta, Torino 1991.
- CONSTANTINIDOU 1998  
S. Constantinidou, *Dionysiac elements in Spartan cult dances*, «Phoenix», LII, 1-2, 1998, pp. 15-30.

CORBEL-MORANA 2004

C. Corbel-Morana, *Euripide lecteur d'Aristophane: les trilles du rossignol (à propos du verbe ἐλελίζομαι dans les Oiseaux, v. 213, Hélène, v. 1111, et les Phèniciennes, v. 1514)*, «RPh», LXXVIII, 2, 2004, pp. 223-238.

COULON 1962

V. Coulon, *Beiträge zur Interpretation der Aristophanes*, «RhM», CV, 1, 1962, pp. 10-35.

CRAIK 1990

*The staging of Sophokles' Philoktetes and Aristophanes' Birds*, in *Owls to Athens. Essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover*, edited by E.M. Craik, Oxford 1990, pp. 81-84.

CRAIK 1998

E.M. Craik, *The Hoopoe's Nest: Aristophanes, Birds, 265-6*, «CQ», XLVIII, 1, 1998, 292-294.

CSAPO 1999-2000

E. Csapo, *Later Euripidean Music*, «ICS», XXIV-XXV, 1999-2000, pp. 399-426.

CSAPO 2003

E. Csapo, *The Dolphins of Dionysus*, in *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece: essays in honour of William J. Slater*, edited by E. Csapo and M.C. Miller, Oxford 2003, pp. 69-98.

CSAPO 2009

E. Csapo, *New Music's Gallery of Images: the "dithyrambic" first stasimon of Euripides' Electra*, in *The play of texts and fragments. Essays in honour of Martin Cropp*, edited by J.R.C. Cousland and J.R. Hume, Leiden 2009.

DAHL 1976

K. Dahl, *Thesmophoria. En graesk kvindefest. Tillaeg: de vigtigste kilder I original og I dansk oversaettelse*, with a summary in English, Kobenhavn 1976.

DALE 1959

A.M. Dale, *The Hoopoe's Song*, «CR», IX, 3, 1959, pp. 199-200.

DALE 1968

A.M. Dale, *The lyric metres of greek drama*, 2nd edition, Cambridge 1968.

DALE 1983

A.M. Dale, *Metrical analyses of tragic choruses*, Fasc. 3: *Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic*, London 1983.

D'ALESSIO 2013

G.B. D'Alessio, "The Name of Dithyramb". *Diachronic and Diatopic Variations*, in *Dithyramb in Context*, ed. by Barbara Kowalzig, P. Wilson, Oxford 2013, pp. 113-132.

DANIELEWICZ 1990

J. Danielewicz, *Il nomos nella parodia di Aristofane* (Ran. 1264 sgg.), «AION(filol)», XII, 1990, pp. 131-142.

DEARDEN 1976

C.W. Dearden, *The stage of Aristophanes*, London 1976.

DENNISTON 1954

J. D. Denniston, *The Greek Particles*, second edition, Oxford 1959.

DE POLI 2006

M. De Poli, *Giambo e anapesto tra metrica e ritmica. Fenomeni di superallungamento in Euripide?*, «Eikasmos», XVII, 2006, pp. 121-129.

DE POLI 2011

M. De Poli, *Le monodie di Euripide: note di critica testuale e analisi metrica*, Padova 2011.

DE POLI 2012

M. De Poli, *Monodie mimetiche e monodie diegetiche. I canti a solo di Euripide e la tradizione poetica greca*, Tübingen 2012.

DE SIMONE 2004

M. De Simone, *Osservazioni esegetiche e testuali su un verso del Chirone di Ferecrate (fr. 155, 25 K.-A.)*, in *Miscellanea in ricordo di Angelo Raffaele Sodano*, a cura di S.M. Medaglia, Napoli 2004, pp. 119-137. Versione presentata in occasione del convegno "Le musiche dei Greci: passato e presente. Valorizzazione di un patrimonio culturale" (Ravenna, 4 e 5 ottobre 2004) e disponibile all'URL [www.dismec.unibo.it/musichегreci/seminari/2004/DeSimone2004.pdf](http://www.dismec.unibo.it/musichегreci/seminari/2004/DeSimone2004.pdf)

DI BENEDETTO – MEDDA 2002

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 2002.

DI CESARE 2011

R. Di Cesare, *Il Thesmophorion*, in E. Greco, *Topografia di Atene. Sviluppato Urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, con la collaborazione di F. Longo, D. Marchiandi, M.C. Monaco, R. Di Cesare, G. Marginesu, Tomo 2: *Colline sud-occidentali – Valle dell’Ilisso*, Atene – Paestum 2011, p. 346.

DIHLE 1976

A. Dihle, *Ranbemerkingen zu griechischen Szenikern*, «RhM», Neue Folge, CXIX, 2, 1976, pp. 134-148.

DI MARCO 1999

M. Di Marco, *Monodia: da “canto a solo” a “lamento funebre”*, in *Dalla lirica la teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, Atti del Convegno Internazionale di studio, Trento-Rovereto, febbraio 1999, a cura di L. Belloni, V. Citti, L. de Finis, Trento 1999, pp. 217-240.

DI MARCO 2009a

M. Di Marco, *La Musa di Euripide: sulla parodia dell’Ipsipile euripidea nelle Rane di Aristofane*, in *Semeion philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, a cura di M. Di Marco, E. Tagliaferro, Roma 2009, pp. 119-146.

DI MARCO 2009b

M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, nuova edizione, Roma 2009.

DI MARCO 2011

M. Di Marco, *I μέλη di Eschilo e Frinico (Aristoph. Ran. 1264-1328)*, in «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, a cura di A. Rodighiero e P. Scattolin, Verona 2011, pp. 37-66.

DINDORF 1842

*Metra Aeschylis Sophoclis Euripidis et Aristophanis*, descripta a G. Dindorfio, accedit Chronologica scenica, Oxonii 1842.

DIRICHLET 1914

*De veterum macarismis*, scripsit G.L. Dirichlet, Giessen 1914.

DI VIRGILIO 2018

L. Di Virgilio, *Che cosa sta componendo Agatone nelle Tesmoforiazuse di Aristofane?*, «RCCM», 1, 2018, pp. 71-101.

DI VIRGILIO cds

L. Di Virgilio, *La colometria antica di Ar. Av. 1372-1377 e il ruolo dell'epiploce*, «RCCM», 2019, cds.

DOVER 1972

K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972.

EAGLL

*Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistic*, general editor G.K. Giannakis, Leiden – Boston 2014.

EBERLINE 1980

C.N. Eberline, *Studies in the manuscript tradition of the Ranae of Aristophanes*, Meisenheim am Glan 1980.

ELLENDT 1872

*Lexicon Sophocleum*, adhibitis veterum interpretum explicationibus grammaticorum notationibus recentiorum doctorum commentariis, composuit F. Ellendt, editio altera emendata curavit H. Genthe, Berolini 1872.

ERCOLES 2008

M. Ercoles, *La citarodia arcaica nelle testimonianze degli autori ateniesi d'età classica. Ovvero: le insidie delle ricostruzioni storiche*, Atti del Secondo Meeting Annuale di ΜΟΙΣΑ “La musica nell’Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche”, «Philomusica on-line», VII, 2008, pp. 124-136.

ERCOLES 2012

M. Ercoles, *Tra monodia e coralità: aspetti drammatici della performance di Stesicoro*, «Dionysus ex machina», III, 2012, pp. 1-22.

FALCETTO 1997

R. Falcetto, *L'Andromeda di Euripide: proposta di ricostruzione*, in *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica (Università degli Studi di Torino)*, IX, 1997, pp. 55-71.

FILIPPO 2001-2002

A. Filippo, *L'aprosdoketon in Aristofane*, «Rudiae», XIII-XIV, 2001-2002, pp. 57-144.

FIorentini 2009

L. Fiorentini, *Modalità esecutive del nuovo ditirambo: Cinesia choroktonos in Stratt. fr. 16 K.-A*, «AOFL», IV, 2 2009, pp. 163-180.

FLEMING 1977



- T.J. Fleming, *The Musical Nomos in Aeschylus' Oresteia*, «CJ», LXXII, 3, 1977, pp. 222-233.
- FRAENKEL 1950  
E. Fraenkel, *Some Notes on the Hoopoe's Song*, «Eranos», XLVIII, 1950, pp. 75-77.
- FRAENKEL 1962c  
E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962.
- FRANKLIN 2017  
J.C. Franklin, "Skatabasis". *The rise and fall of Kinesias*, in *Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, a cura di A. Gostoli, con la collaborazione di A. Fongoni e F. Biondi, Turnhout 2017.
- FRAZER 1965  
*Pausanias's Description of Greece*, in six volumes, translated with a commentary by J.G. Frazer, New York 1965.
- GALVANI 2010  
G. Galvani, rec. L. Savignago, *Eisthesis. Il sistema dei margini nei papiri dei poeti tragici*, «Lexis», XXVIII, 2010, pp. 561-568.
- GALVANI 2015a  
*Eschilo, Coefore. I Canti*, a cura di G. Galvani, Pisa – Roma 2015.
- GALVANI 2015b  
G. Galvani, *Esortazioni al silenzio nella tragedia di V secolo*, in *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*. Convegno del Centro Internazionale di studi sulla cultura della Grecia antica, Urbino 9-10 ottobre 2014, a cura di P. Angeli Bernardini, Pisa – Roma 2015, pp. 169-193.
- GARCÍA NOVO 1999  
E. García Novo, *ΤΟΦΛΑΤΤΟΘΠΑΤ ΤΟΦΛΑΤΤΟΘΠΑΤ*, «CFC(G)», IX, 1999, pp. 139-144.
- GARCÍA ROMERO 2000  
F. García Romero, *The Dithyrambs of Bacchylides: Their Position in the Evolution of the Genre*, in *Bacchylides: 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, herausgegeben von A. Bagordo und B. Zimmermann, München 2000, pp. 47-57.
- GELZER 1971  
T. Gelzer, *Aristophanes der Komiker*, Stuttgart 1971.

GENETTE 1982

G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

GENTILI 1964

B. Gentili, *Studi su Simonide, II. Simonide e Platone*, «Maia», XVI, 1964, pp. 278-306.

GENTILI 1987

B. Gentili, *Il coro della tragedia greca nella teoria degli antichi*, in *Teatro e pubblico nell'antichità*, Atti del Convegno Nazionale, Trento 25-27 aprile 1986, a cura di L. de Finis, Trento 1987, pp. 27-44.

GENTILI 2004

B. Gentili, *Problemi di colometria: Eschilo, Prometeo* (vv. 526-44; 887-900), Agamennone (vv. 104-21), «Lexis», XXII, 2004, pp. 5-16.

GENTILI – GIANNINI 1977

B. Gentili – P. Giannini, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «QUCC», 26, 1977, pp. 7-51.

GENTILI – LOMIENTO 2001

B. Gentili – L. Lomiento, *Colometria antica e filologia moderna*, «QUCC» n.s. LXIX, 3, 2001, pp. 7-22.

GENTILI – LOMIENTO 2003

B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

GENTILI – PERUSINO 1999

*La colometria antica dei testi poetici greci*, Urbino, 15-17 maggio 1997, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa – Roma 1999.

GIANNACHI 2009

*Sofocle. Edipo Re. I canti*, a cura di F. Giannachi, Pisa 2009.

GILDERSLEEVE 1880

B.L. Gildersleeve, note in «AJPh», I, 1880, pp. 457-458.

GOSTOLI 1993

A. Gostoli, *Il nomos citarodico nella cultura greca arcaica*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, a cura di R. Pretagostini, vol. 2, Roma 1993, pp. 167-178.

GOULAKI-VOUTYRA 1991

A. Goulaki-Voutyra, *Observations on domestic music making in vase paintings*, «Imago Musicae», VIII, 1991, pp. 73-94.

GOULAKI-VOUTYRA 2016

A. Goulaki-Voutyra, *Singing to the lyra or the auloi*, in *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, a cura di L. Bravi, L. Lomiento, A. Meriani, G. Pace, Pisa – Roma 2016, pp. 356-390.

GRASSI 2011

A.M. Grassi, *Fedeltà al testo e interpretazione musicale*, in *Quinto seminario di filologia musicale Mozart 2006*, a cura di G. Fornari, Pisa 2011, pp. 233-257.

GRIMALDI 2000

M. Grimaldi, *Ritornelli nella tragedia*, in *Idee e forme nel teatro greco*, Atti del Convegno italo-spagnolo (Napoli 14-16 ottobre 1999), a cura di A. Garzya, Napoli 2000, pp. 181-198.

GUARDUCCI 1995

M. GUARDUCCI, *Epigrafia greca, I, Caratteri e storia della disciplina. La scrittura greca dalle origini all'età imperiale*, Roma 1995.

HALL 1999

E. Hall, *Actor's song in tragedy*, in *Performance culture and Athenian democracy*, edited by S. Goldhill and R. Osborne, Cambridge 1999.

HARRISON 1971

A.R.W. Harrison, *The law of Athens*, vol. 2: *Procedure*, Oxford 1971.

HARTWIG 2009

A. Hartwig, *A Double Echo? Problems in the Echo Scene of Aristophanes' Thesmophoriazusae*, «SemRom», XII, 1, 2009, pp. 61-84.

HARVEY 1955

A.E. Harvey, *The Classification of Greek Lyric Poetry*, «CQ» n.s. V, 3/4, 1955, pp. 157-175.

HEDREEN 2013

G. Hedreen, *The Semantics of Processional Dithyramb: Pindar's Second Dithyramb and Archaic Athenian Vase-Painting*, in *Dithyramb in Context*, edited by B. Kowalzig and P. Wilson, Oxford 2013, pp. 171-197.

HENDERSON 1987

J.H. Henderson, *Aristophanes. Lysistrata*, edited with introduction and commentary, Oxford 1987.

HENDERSON 1991

J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene language in Attic comedy*, second edition, New York – Oxford 1991.

HENSE 1901

O. Hense, *Zum Ion des Euripides*, «Philologus», LX, 1901, pp. 381-401.

Hermann

Godofriedi Hermanni *Opuscula*, volumen septimum, Lipsiae 1839.

HOLDEN 1902

*Onomasticon Aristophaneum sive Index Nominum quae apud Aristophanem leguntur*, curavit H.A. Holden, editio altera, Cantabrigiae 1902.

HOLWERDA 1962

D. Holwerda, *De Aristophanis Avium fragmento Laurentiano*, «Mnemosyne», XV, 1, 1962, pp. 31-43.

HOLWERDA 1964

D. Holwerda, *De Heliodori commentario metrico in Aristophanem*, «Mnemosyne», XVII, 2, 1964, pp. 113-272.

HOLWERDA 1967

D. Holwerda, *De Heliodori commentario metrico in Aristophanem II*, «Mnemosyne» XX, 3, 1967, pp. 247-272.

HOUSEHOLDER 1944

F.W. Householder, ΠΑΡΩΙΔΙΑ, «CPh», XXXIX, 1, 1944, pp. 1-9.

ITSUMI 1984

K. Itsumi, *The Glyconic in Tragedy*, «CQ», XXXIV, 1, 1984, pp. 66-82.

KEIL 1891

B. Keil, *De Avium Aristophaneae Folio Rescripto*, «Hermes», XXVI, 1, 1891, pp. 128–136.

KIDD 2014

S.E. Kidd, *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*, Cambridge 2014.

KLEINKNECHT 1937

H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart – Berlin 1937.

KOSTER 1955

- W.J.W. Koster, *De codice autographo Triclinii*, «Mnemosyne», IX, 1955, p. 24.
- KOSTER 1956  
W.J.W. Koster, *De codice Aristophaneo Matritensi 4683*, «Mnemosyne», IX, 3, 1956, pp. 225-231.
- KOSTER 1957  
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 – Djakarta 1957.
- KOSTER – HOLWERDA 1959  
W.J.W. Koster – D. Holwerda, *De Eustathio, Tzetza, Moschopulo, Planude Aristophanis commentatoribus II*, «Mnemosyne», VIII, 3, 1955, pp. 196-206.
- KOWALZIG 2013  
B. Kowalzig, *Dancing Dolphins on the Wine-Dark Sea: Dithyramb and Social Change in the Archaic Mediterranean*, in *Dithyramb in Context*, edited by B. Kowalzig and P. Wilson, Oxford 2013, pp. 31-58.
- KUGELMEIER 1996  
C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart – Leipzig 1996.
- KÜHNER 1869  
R. Kühner, *Ausführliche Grammatik der Griechischen Sprache*, zweite Auflage in durchaus neuer bearbeitung, erster Teil, erste Abteilung, Hannover 1869.
- LABARBE 1996  
J. Labarbe, *Physiologie du sycophante*, «BAB», VI (VII), 1996, pp. 143-171.
- LAWLER 1945  
L.B. Lawler, *Διπλή, διποδία, διποδισμός in the Greek Dance*, «TAPhA», LXXVI, 1945, pp. 59-73.
- LESKY 1962  
A. Lesky, *Storia della letteratura greca*, Milano 1962.
- LIAPIS 2013  
V.J. Liapis, *Who sings the Hoopoe's song? Aristophanes, Birds 202-8*, «CQ», LXIII, 1, pp. 413-417.

### LIMC

*Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, publié par la Fondation pour le Lexicon Iconographicum mithologiae classicae (LIMC), Zürich etc., 1981 –

### LOMIENTO 1995

L. Lomiento, *Il colon “quadrupede”: Hephaest. “Ench”. p. 63, I Consr., con alcune riflessioni sulla antica teoria metrica*, «QUCC», n.s. XLIX, 1, 1995, pp. 127-133.

### LOMIENTO 1996

L. Lomiento, v. *Hiat*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, herausgegeben von G. Ueding, Band 3: Eup – Hör, Tübingen 1996, coll. 1395-1399.

### LOMIENTO 1998

L. Lomiento, *Interpretazione metrica di Pindaro, Ol. 14*, «QUCC», n.s. LX, 3, 1998, pp. 109-131.

### LOMIENTO 2001

L. Lomiento, *Considerazioni sul valore della cesura nei versi kata stichon e nei versi lirici della poesia greca arcaica e classica*, «QUCC», n.s. LXVII, 1, 2001, pp. 21-35.

### LOMIENTO 2004

L. Lomiento, *Colometria e sintassi nella lirica di Simonide (con osservazioni sull'uso del polisindeto e dell'enjambement)*, in *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, a cura di A. Gostoli e R. Velardi, con la collaborazione di M. Colantonio, Pisa – Roma 2014, pp. 425-437.

### LOMIENTO 2005

L. Lomiento, *Lettura dell'Ipsipile di Euripide*, in *Vicende di Ipsipile. Da Erodoto a Metastasio*, Colloquio di Urbino, 5-6 maggio 2003, a cura di R. Raffaelli, R. Danese, M. Falivene e L. Lomiento, Urbino 2005, pp. 55-71.

### LOMIENTO 2006

L. Lomiento, *La “scoperta” d'Atene in Aristoph. Av. 1470- 1481 = 1482-1493 = 1553-1564 = 1694-1705*, in *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*. Atti di Convegno Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara, 20-22 aprile 2004, a cura di M. Vetta e C. Catenacci, Alessandria 2006, pp. 295-310.

### LOMIENTO 2007a

L. Lomiento, *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane. Indagine preliminare sui metri-ritmi*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino e M. Colantonio, Pisa 2007, pp. 301-334.

LOMIENTO 2007b

L. Lomiento, rec. a PRAUSCELLO 2006, «BMCR», 2007.04.57.

LOMIENTO 2008a

L. Lomiento, *Il canto di ingresso del coro nelle Supplici di Eschilo* (vv. 40-175). *Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici*, «Lexis», XXVI, 2008, pp. 46-77.

LOMIENTO 2008b

L. Lomiento, *Introduzione*, in *Enjambement. Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, a cura di G. Cerboni Baiardi, L. Lomiento, F. Perusino, Pisa 2008, pp. 15-25.

LOMIENTO 2008c

L. Lomiento, *Metrica e critica del testo*, «QUCC», n.s. XC, 3, 2008, pp. 119-130.

LOMIENTO 2011

L. Lomiento, *Considerazioni sulla funzione dell'efimnio ritmico-metrico in Aesch. Suppl. 630-709*, in M. Taufer (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, pp. 97-112.

LOMIENTO 2013

L. Lomiento, *Antichi versi greci. Considerazioni sullo statuto documentario delle fonti metriche*, Trieste 2013.

LOMIENTO 2014

L. Lomiento, *Osservazioni metriche e critico-testuali sul P.Oxy.5076*, «QUCC», n.s. CVIII, 3, 2014, pp. 133-141.

LOMIENTO 2017

L. Lomiento, *Ditirambo e tragedia sofoclea*, in *Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, a cura di A. Gostoli, con la collaborazione di A. Fongoni e F. Biondi, Turnhout 2017, pp. 47-67.

LOMIENTO cds

- L. Lomiento, *Gli amebai lirico-epirrematici nelle Supplici di Eschilo: considerazioni sulla forma poetica*, cds in *Atti del Convegno Eschileo. Ecdotica Esegesi e Performance teatrale*, a cura di P. Mureddu e S. Novelli, Supplementi di Lexis.
- MAAS 1933  
P. Maas, v. *Μοῦσική*, in *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, vol. XVI (Molatzes – Myssi), Stuttgart 1933, coll. 131-132.
- MAAS 1962  
P. Maas, *Greek metre*, translated by H. Lloyd-Jones, Oxford 1962.
- MAGNINI 1997  
E. Magnini, *Alcune allusioni parodiche a passi di tragedie euripidee nelle Rane di Aristofane*, «Aevum(ant)», X, 1997, pp. 127-138.
- MARINO 1999  
E. Marino, *Il papiro musicale dell'Oreste (P. Vindob. inv. G 2315) e la colometria dei codici*, in GENTILI – PERUSINO 1999, pp. 143-156.
- MASQUERAY 1895  
*Théorie des formes lyriques de la tragedie grecque*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de Paris par P. Masqueray, Paris 1895.
- MASTROMARCO 1983  
G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, volume primo, Torino 1983.
- MASTROMARCO 2006  
G. Mastromarco, *Aristofane a simposio*, in *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, a cura di M. Vetta, C. Catenacci, Alessandria 2006, pp. 265-278.
- MASTROMARCO 2008  
G. Mastromarco, *La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, «CFC(G)», XVIII, 2008, pp. 177-188.
- MASTROMARCO 2015  
G. Mastromarco, *Aristofane e le Termopili*, in M. Tauber (ed.), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg i. Br. – Berlin – Wien 2015, pp. 21-38.
- MASTROMARCO 2016  
G. Mastromarco, *Osservazioni sulle Tesmoforiazuse e sulle Ecclesiazuse di Aristofane*, «SPhV», XVIII, 2016, pp. 207-216.
- MAZON 1904



- P. Mazon, *Essai sur la composition des Comedies d'Aristophane*, Paris 1904.
- MAZZUCCHI 2003  
C.M. Mazzucchi, *Ambrosianus C 222 inf. (Graecus 886): il codice e il suo autore*, «Aevum», Anno 77, 2, 2003, pp. 263-275.
- MEDDA 1995  
E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (cretico, molosso, baccheo, spondeo, trocheo, coriambo)*, «SCO», XLIII, 1995, pp. 101-234.
- MEDDA 2006  
E. Medda, *Aristofane e il monologo*, in *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Atti del Convegno di studi, Cagliari 29 settembre – 1 ottobre 2005, a cura di P. Mureddu e G.F. Nieddu, conclusioni di M.G. Bonanno, Amsterdam 2006, pp. 91-112.
- Mehler  
*ap. Verbeteringen op Aristophanes*, «Mnemosyne», II, 1853, p. 209-222.
- MEINEKE 1865  
A. Meineke, *Vindiciarum Aristophanearum Liber*, Lipsiae 1865.
- MICHAELIDES 1978  
S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopedia*, London 1978.
- MORITZ 1979  
H.E. Moritz, *Refrain in Aeschylus. Literary Adaptation of Traditional Form*, «CPh», LXXIV, 3, 1979, pp. 187-213.
- MÜLLER 1830  
K.O. Müller, *The History and Antiquities of the Doric Race, translated from the German by Henry Tufnell and George C. Lewis*, vol. II, Oxford 1830.
- MUREDDU 1985  
P. Mureddu, *Un caso singolare di «teatro nel teatro»: la scena di Eco nelle Tesmoforiazuse*, «AFLC», n.s. VI, 1985, pp. 15-22.
- NEWIGER 1957  
H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957.
- NIEDDU 2008-2009

G.F. Nieddu, *Il canto di Agatone nelle "Tesmoforiazuse": "deificazione" della musica e vanificazione del contenuto*, «Incontri triestini di filologia classica», VIII, 2008-2009, pp. 239-253.

OBINK – GONIS 2009

*The Oxyrhynchus Papyri*, volume LXXIII, 4931-4967, edited with translations and notes in honour of Peter Parsons and John Rea by D. Obink and N. Gonis, London 2009.

OLIVEIRA PULQUÉRIO 1971

M. de Oliveira Pulquério, *Características métricas das monódias de Eurípides*, «Humanitas», XIX-XX, 1967-1968, pp. 87-168.

PACE 1999

G. Pace, *Errori colometrici e colometrie equipollenti nella tradizione manoscritta del Reso*, in GENTILI – PERUSINO 1999, pp. 169-195.

PACE 2001

*Euripide, Reso. I Canti*, a cura di G. Pace, Roma 2001.

PACE 2002

G. Pace, *Il termine περίοδος nella dottrina metrica e ritmica antica*, «QUCC», n.s. LXXI, 2, 2002, pp. 25-46.

PACE 2011

G. Pace, *Aesch. Pers. 549 = 559: problemi testuali, metrici ed esegetici*, in M. Tauffer (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, pp. 31-46.

PACE 2014

G. Pace, *Sul valore di προωδικός / έπωδικός / μεσωδικός in Demetrio Triclinio*, «Lexis», XXXII, 2014, pp. 376-392.

PADUANO 1982

G. Paduano, *Le Tesmoforiazuse e l'ambiguità del fare teatro*, «QUCC», n.s. XI, 1982, pp. 103-127.

PALUMBO STRACCA 2000

B.M. Palumbo Stracca, *L'inno itifallico per Demetrio Poliorcete*, in *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, a cura di M. Cannatà Fera e S. Grandolini, II, Napoli 2000, pp. 503-512.

PALUMBO STRACCA 2014

B.M. Palumbo Stracca, *La voce dell'usignolo, il suono dell'aulo: Aristoph. Av. 209-222 (e alcuni passi tragici)*, «RCCM», XLVI, 2, 2004, pp. 207-218.

PALUMBO STRACCA 2015

B.M. Palumbo Stracca, *Riflessioni sulla monodia di Upupa (Aristoph. AV. 227-262): un pastiche senza ironia?*, in *A più mani. Linee di ricerca tracciate in "Sapienza"*, a cura di L. Bettarini, Pisa – Roma 2015, pp. 11-18.

PAPASTAMATI-VON MOOCK 2014

C. Papastamati-von Moock, *The Theatre of Dionysus Eleutherus in Athens: New Data and Observations on its "Lycurgan" Phase*, in *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, edited by E. Csapo, H.R. Goette, J.R. Green, P. Wilson, Berlin 2014, pp. 15-76.

PARKER 1997

L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.

PELLEGRINO 2010

M. Pellegrino, *La maschera comica del Sicofante*, Lecce – Iseo 2010.

PERROTTA – GENTILI 2007

G. Perrotta – B. Gentili, *Polinnia. Poesia greca arcaica*, terza edizione a cura di B. Gentili e C. Catenacci, Firenze 2007.

PERUSINO 1968

F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma 1968.

PERUSINO 1999

F. Perusino, *La seconda canzone spartana nella Lisistrata di Aristofane (vv. 1296-1321)*, in GENTILI – PERUSINO 1999, pp. 205-212.

PERUSINO 2007

F. Perusino, *L'invocazione del Coro Ateniese nel finale della Lisistrata di Aristofane*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino e M. Colantonio, Pisa 2007, pp. 291-299.

PERUSINO 2016

*Aristofane. Lisistrata. I Canti*, a cura di F. Perusino, Pisa – Roma 2016.

PICKARD-CAMBRIDGE 1946

A.W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946.

PICKARD-CAMBRIDGE 1996

A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, seconda edizione riveduta da J. Gould e D.M. Lewis, traduzione di A. Blasina, aggiunta bibliografica a cura di A. Blasina e N. Bari, Scandicci 1996.

PINTACUDA 1982

M. Pintacuda, *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo 1982.

PÖHLMANN 1972

E. Pöhlmann, *IIAPQIIA*, «Glotta», L, 3/4, 1972, pp. 144-156.

PÖHLMANN 1988

E. Pöhlmann, *Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro*, in *La musica in Grecia*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino, 18-20 ottobre 1985, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma – Bari 1988, pp. 132-144.

PÖHLMANN 2009a

E. Pöhlmann, *Ancient Greek Poetry and the Development of Monody*, in E. Pöhlmann, *Gegenwärtige Vergangenheit Ausgewählte kleine Schriften*, herausgegeben, mit eine Vorwort und einem Schriftenverzeichnis versehen von G. Heldmann, Berlin – New York 2009, pp. 245-257.

PÖHLMANN 2009b

E. Pöhlmann, *Aristophanes, Free Form and the Monody*, in E. Pöhlmann, *Gegenwärtige Vergangenheit Ausgewählte kleine Schriften*, herausgegeben, mit eine Vorwort und einem Schriftenverzeichnis versehen von G. Heldmann, Berlin – New York 2009, pp. 258-271.

PÖHLMANN 2011

E. Pöhlmann, *Twelve chordai and the strobilus in the Chiron of Pherecrates (PCG fr. 155)*, «QUCC», n.s. XCIX, 3, 2011, pp. 117-133.

PÖHLMANN 2017

E. Pöhlmann, *The monody of the Hopooe in Aristophanes' Birds 227-62*, «Greek and Roman Musical Studies», V, 2, 2017, 191-202.

PORSON 1820

Ricardi Porsoni *Aristophanica* = Ricardi Porsoni *Notae in Aristophanem, quibus Plutum Comoediam partim ex eiusdem recensione partim e*

manuscriptis emendatam et variis lectionibus instructam praemisit, et collationum appendicem adiecit P.P. Dobree, Cantabrigiae 1820.

POWER 2010

T. Power, *The Culture of Kitharôidia*, Washington DC, 2010.

PRATO 1962

C. Prato, *I canti di Aristofane. Analisi, commento, scolî metrici*, Roma 1962.

PRATO 1984-1985

C. Prato, *Il coro di Euripide: funzione e struttura*, «Dioniso», LV, 1984-1985, pp. 123-145.

PRATO 1995

C. Prato, *La cosiddetta "versione lirica" dell'arà nelle Tesmoforiazuse (vv. 352-371)*, in *MOUSIKE. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa – Roma 1995, pp. 277-285.

PRATO 2001

*Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, traduzione di D. Del Corno, Milano 2001.

PRAUSCELLO 2006

L. Prauscello, *Singing Alexandria. Music between Practice and Textual Transmission*, Leiden – Boston 2006.

PRETAGOSTINI 1976

R. Pretagostini, *Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane*, «SCO», XXVI, 1976, pp. 183-212.

PRETAGOSTINI 1988

R. Pretagostini, *Parola, metro e musica nella monodia dell'Upupa (Aristofane, Uccelli 227-262)*, in *La musica in Grecia*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino, 18-20 ottobre 1985, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma – Bari 1988, pp. 189-198.

PRETAGOSTINI 1989

R. Pretagostini, *Forma e funzione della monodia in Aristofane*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, a cura di L. de Finis, Firenze 1989, pp. 111-128.

PRETAGOSTINI 1990

R. Pretagostini, *Metro, significante, significato: l'esperienza greca*, in *Metrica classica e linguistica*, Atti del colloquio, Urbino, 2-6 ottobre 1988, a cura di R.M. Danese, F. Gori, C. Questa, Urbino 1990, pp. 107-119.

PRETAGOSTINI 1997

R. Pretagostini, *L'omosessualità di Agatone nelle Tesmoforiazuse di Aristofane e la figura del ΚΗΑΗΤΙΖΕΙΝ (v. 153)*, in *MOUSA. Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bologna 1997, pp. 117-122.

PRETAGOSTINI 1998

R. Pretagostini, *"Mousike": poesia e "performance"*, in *Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, vol. II, 3, Torino 1998, pp. 617-633.

PROVENZA 2016

A. Provenza, *Sirene nell'Ade. L'aulo, la lira e il lutto*, in *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, a cura di L. Bravi, L. Lomiento, A. Meriani, G. Pace, Pisa – Roma 2016, pp. 103-118.

PUCCI 1959

P. Pucci, *Scoli metrici inediti delle "Nuvole"*, «PP», XIV, 1959, pp. 56-75.

PUCCI 1962

P. PUCCI, *Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche*, Roma 1961.

PÜTZ 2007

B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Oxford 2007.

QUESTA 1974

C. Questa, *Problemi di metrica plautina: II. L'antichissima ekdosis dei cantica e il moderno editore di Plauto (questioni di metodo)*, «QUCC», XVII, 1974, 67-87.

RABE 1892

H. Rabe, *Lexicon Messanense de iota ascripto*, «RhM», Neue Folge, XLVII, 1892, pp. 404-413.

RAU 1967

P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.

RECCHIA 2017

M. Recchia, *Aristoph. fr. 930 K.-A. e Nub. 969-971: tra Nuvole prime e Nuvole seconde?*, «QUCC», n.s. CXVI, 2, 2017, pp. 63-78.

RECKFORD 2010

K.J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, volume 1: *Six essays in perspective*, Chapel Hill – London 2010.

RESTANI 1983

D. Restani, *Il Chirone di Ferecrate e la "nuova" musica greca. Ricerca sul lessico retorico-musicale*, «Rivista Italiana di Musicologia», XVIII, 2, 1983, pp. 139-192.

RESTANI 1995

D. Restani, *I suoni del telaio. Appunti sull'universo sonoro degli antichi greci*, in *MOUSIKE. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa – Roma 1995.

ROCCONI 2003

E. Rocconi, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003.

ROCCONI 2007

E. Rocconi, *Parodia e pastiche musicali in Aristofane*, in *Diafonie. Esercizi sul comico*, a cura di A. Camerotto, Venezia, Padova 2007, pp. 99-110.

ROCCONI 2014

E. Rocconi, *Effetti speciali sonori e mimetismo musicale nelle fonti greche*, «ASNP», serie 5, VI, 2, 2014, 6/2, pp. 703-719.

ROMER 1983

F.E. Romer, *When is a bird not a bird?*, «TAPhA», CXIII, 1983, pp. 135-142.

ROSSI 1971

L.E. Rossi, *Il Ciclope di Euripide come κῶμος mancato*, «Maia», XXIII, 1971, pp. 10-38.

ROSSI 1978a

L.E. Rossi, *Teoria e storia degli asinarteti dagli arcaici agli alessandrini (sull'autenticità del nuovo Archiloco)*, in *Problemi di metrica classica: Quarte giornate filologiche genovesi, 20 e 21 febbraio 1976*, Genova 1978, pp. 29-48.

ROSSI 1978b

L.E. Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica (a proposito del finale delle Vespe e di altri passi aristofanei)*, «RCCM», XX, 1978, pp. 1149-1170.

ROSSI 1993

L.E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, in F. Ferrari – M. Fantuzzi – M.C. Martinelli – M.S. Mirto (edd.), *Dizionario della civiltà classica*, I, Milano 1993, pp. 47-84.

ROTSTEIN 2010

A. Rotstein, *The idea of iampos*, Oxford 2010.

RUIJGH 1960

C.J. Ruijgh, *Aristophane Oiseaux 1372 sqq., Grenouilles 1316 sqq., et le sens de πόδα κυλλόν*, «Mnemosyne», XIII, 4, 1960, pp. 318-322.

RUSSO 1992

C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1992 (= Firenze 1984).

RUSSO 1994

C.F. Russo, *Aristophanes: an author for the stage*, English translation by K. Wren, revised and expanded English edition, London – New York 1994.

RUTHERFORD 1905

W.G. Rutherford, *A chapter in the history of annotation being scholia Aristophanica*, vol. III, 1, London 1905.

SANTÉ 2007

P. Santé, *Aspetti della tradizione colometrica delle Fenicie di Euripide, tra papiri e manoscritti*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino e M. Colantonio, Pisa 2007, pp. 195-211.

SCATTOLIN 2008

P. Scattolin, *Gli scoli metrici alla triade aristofanea nel Reg. Gr. 147 e nell'Est. α U 5 10 I: gli scoli a Pluto e Nuvole*, in *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, a cura di G. Avezzi, Verona 2008, pp. 37-114.

SCHOLEFIELD 1843

*Petri Pauli Dobree Adversaria, et Lexicon Rhetoricum Cantabrigiense, and Miscellaneous Notes on Inscriptions*, edente J. Scholefield, tomus secundus, Cantabrigiae 1843.



SCHROEDER 1930

*Aristophanis cantica*, digessit, stropharum popularium appendiculam adiecit O. Schroeder, editio altera correctior, Lipsiae 1930.

SEAFORD 1982

R. Seaford, *The Date of Euripides' Cyclops*, «JHS», CII, 1982, pp. 161-172.

SIDOTI 2018

N. Sidoti, *La circolazione della tragedia in età pre-alessandrina: le testimonianze*, tesi dottorale, Università degli Studi di Urbino, 2018.

SILK 1980

M. Silk, *Aristophanes as a lyric poet*, in J. Henderson, *Aristophanes: essays in interpretation*, Cambridge 1980, pp. 99-105.

SISTAKOU 2016

E. Sistikou, *Tragic Failures. Alexandrian Responses to Tragedy and the Tragic*, Berlin – Boston 2016.

SOMMERSTEIN 1977a

A.H. Sommerstein, *Aristophanes and the events of 411*, «JHS», XCVII, 1977, pp. 112-126.

SOMMERSTEIN 2010

A.H. Sommerstein, *The history of the text of Aristophanes*, in *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, edited by G.W. Dobrov, Leiden – Boston 2010, pp. 399-422.

STOCKER 2003

P. Stocker, v. *Parodie*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, herausgegeben von G. Ueding, Band 6: Must – Pop, Tübingen 2003, coll. 637-649.

TAAFFE 1993

L.K. Taaffe, *Aristophanes and women*, London – New York 1993.

TAILLARDAT 1965

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, 2. tirage revu et corrigé, Paris 1965.

TAMMARO 2005

V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in *Kōmōidotragōidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore,

24-25 giugno 2005, a cura di E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni, Pisa 2006, pp. 249-261.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *Did Greek dramatists write stage instructions?*, «PCPhS», XXIII, 1977, pp. 121-132.

TAPLIN 1993

O. Taplin, *Comic angels and other approaches to Greek drama through vase-paintings*, Oxford 1993.

TESSIER 1974

A. Tessier, *Euripide, Andromeda fr. 118 N<sup>2</sup>*, «BIFG», I, 1974, pp. 128-135.

THIEMANN 1869

*Heliodori Colometriae Aristophaneae quantum superest una cum reliquis scholiis in Aristophanem metricis*, edidit C. Thiemann, Halis 1869.

THIERCY 1995

P. Thiery, *La distribution et le finale de Lysistrata*, «Humanitas» (Coimbra), XLVII, 1995, pp. 241-262.

THOMPSON 1895

D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Oxford 1895.

THOMPSON 1919

D'Arcy W. Thompson, *IMANTEAIFMOΣ*, «CR», XXXIII, 1/2, 1919, p. 24.

THREATTE 1996

L. Threatte, *The Grammar of Attic Inscriptions*, volume two: *Morphology*, Berlin – New York 1996.

TRIBULATO 2008

O. Tribulato, *La lirica monodica*, in *Storia delle lingue letterarie greche*, a cura di A.C. Cassio, Firenze 2008, pp. 145-175.

Tyrwhitt

Thomae Tyrwhitti *Coniecturae in Aeschylum, Euripidem et Aristophanem*, Oxonii 1822.

VETTA 2007

M. Vetta, *La monodia di Filocleone (Aristoph. Vesp. 317-333)*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale*

*nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino e M. Colantonio, Pisa 2007, pp. 215-232.

VON VELSEN 1871

F.A. von Velsen, *Über den Codex Urbinas der Lysistrata und der Thesmophoriazusen der Aristophanes*, Halle 1871.

WARTELLE 1966

A. Wartelle, *Analyse métrique de l'appel de la huppe (Aristophane, Oiseaux, vers 209-262)*, «BAGB», XXV, 4, 1966, pp. 440-449.

WEST 1968

M.L. West, *Two Passages of Aristophanes*, «CR», XVIII, 1, 1968, pp. 5-8.

WEST 1982

M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.

WEST 1986

M.L. West, *The Singing of Hexameters: Evidence from Epidauros*, «ZPE», LXIII, 1986, pp. 39-46.

WEST 1992

M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

WHITE 1906

J.W. White *The manuscripts of Aristophanes 1*, «CPh», I, 1906, pp. 1-20.

WHITE 1912

J.W. White, *The verse of Greek Comedy*, London 1912.

WILAMOWITZ 1900

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin 1900.

WILAMOWITZ 1921

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

WILSON 1962

N.G. Wilson, *The Triclinian Edition of Aristophanes*, «CQ», XII, 1, 1962, pp. 32-47.

ZACHER 1888

K. Zacher, *Die Handschriften und Classen der Aristophanesscholien. Mitteilungen und Untersuchungen*, «Jahrbücher für classische Philologie», Supplementband XVI, Leipzig 1888, pp. 501-746.

ZANATTA 2013

E. Zanatta, *L'antilabe melica tra teorie metriche e performance: Aristofane*, tesi dottorale, Università degli Studi di Trieste, 2013.

ZIMMERMANN 1984

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Band 1: *Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts. 1984.

ZIMMERMANN 1985a

B. Zimmermann, *Aristophanes, Lysistrate v. 1295 (Hans-Joachim Newiger zum 60. Geburtstag)*, «Hermes», CIII, 3 1985, pp. 374-376.

ZIMMERMANN 1985b

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Band 2: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts. 1985.

ZIMMERMANN 1987

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Band 3: *Metrische Analysen*, Frankfurt am Main 1987.

ZIMMERMANN 1988a

B. Zimmermann, *Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane*, in *La musica in Grecia*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino, 18-20 ottobre 1985, a cura di B. Gentili – R. Pretagostini, Bari 1988, pp. 199- 204.

ZIMMERMANN 1988b

B. Zimmermann, *Parodia metrica nelle Rane di Aristofane*, «SIFC», terza serie, VI, 1988, pp. 35-47.

ZIMMERMANN 1993

B. Zimmermann, *Comedy's criticism of Music*, in *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, hrsg. von N.W. Slater und B. Zimmermann, Stuttgart 1993, pp. 39-50.

ZIMMERMANN 2008

B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Berlin 2008.

ZIMMERMANN 2010

B. Zimmermann, *Metrica come arte interpretativa*, in *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, a cura di M.S. Celentano, con la

collaborazione di F. Berardi, L. Bravi, P. Di Meo, Alessandria 2010, pp. 45-59.

ZIMMERMANN 2012

B. Zimmermann, *La critica musicale negli Uccelli di Aristofane*, «AOFL», VII, 2, 2012, pp. 191-202.

ZUNTZ 1965

G. Zuntz, *An inquiry into the transmission of the plays of Euripides*, Cambridge 1965.

### **3. Siti web**

[www.lessicodelcomico.unimi.it](http://www.lessicodelcomico.unimi.it)

## INDICE DELLE COSE NOTEVOLI<sup>1</sup>

- a cappella* 117, 127, 127 n. 39, 145, 147, 309, 363 n. 68, 428, 432, 441
- accompagnamento**
- auletico** 117, 126-127, 127 n. 37, 129, 129 n. 46, 142-144, 146, 220-221, 236 n. 5, 269, 309, 309 n. 9, 334-336, 362, 363 n. 68, 368 n. 1, 428, 433, 436, 437, 440;
- di aulos e lyra insieme** 134;
- di strumenti a corde** 24, 128, 133, 134, 263, 269, 335, 352, 428, 438;
- di strumenti a percussione** 369-370, 442
- accorpamento di cola (cfr. anche 'errore colometrico')** 35, 73, 84 n. 40, 85, 94, 98, 98 n. 36, 103, 109, 123, 157, 179, 181, 190, 191 n. 20, 213, 228, 229, 231, 247, 328, 319, 329, 336-337, 338, 343, 344, 346, 346 n. 12, 347, 350, 366, 376, 377, 384, 385
- à la manière de** 399
- Alceo** 19, 95 n. 21, 124 n. 31, 211, 213-214, 215-216
- alcione** 151, 153, 174, 174 n. 52, 372, 373, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 383
- Alcmane** 128, 174, 178, 230 n. 34 e 36, 241, 243, 244, 388 n. 52
- allitterazione** 160, 204, 208, 419
- allungamento in tempo forte** 281
- alogos** 47, 104
- amebeo** 9, 20, 21, 25-26 n. 40, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 87 n. 1, 118, 118 n. 13, 149, 261, 286, 323, 325, 400, 426
- dalla scena (tra attori)** 21-22, 25-26 n. 40, 31, 32, 74, 125, 182-183, 186, 188, 215, 380, 391, 426, 188, 199, 434, 435
- anabolē**
- ditirambica** 195-197, 200-207, 201 n. 8, 208-209, 228 n. 26, 427, 435;
- preludio** 136, 196
- Anacreonte** 19, 95 n. 19, 124 n. 31, 182, 185, 189-192, 192 n. 23, 193, 243 n. 20, 329 n. 34, 333 n. 47, 379-380 n. 18, 427, 434
- anadiplosi** 415, 418, 422
- anafora** 8, 158, 175, 208, 293, 301, 414, 422
- anapesti**
- "di lamento"** 9, 10, 98, 99, 121-122, 125, 166, 277, 279, 308, 417, 427, 430, 432, 438, 439;
- lirici** 8-9, 98-99, 120-122, 208, 279, 279 n. 6, 309, 311;
- non lirici** 9, 279 n. 6, 311 **in parakatalogē** 96, 96 n. 23, 99, 121, 127 n. 37, 278, 309, 310, 311 n. 13, 327 **recitati** 311 n. 13, 117, 120, 279, 307
- symptyktos anapaistos** 96-97
- Antea di Lindo** 63-64
- antilabē** 136, 307, 311, 327, 440,
- in lyricis** 310, 380, 391, 391 n. 63, 392, 439, 442

---

<sup>1</sup> In questo Indice sono compresi anche alcuni nomi proprî e alcuni termini greci (traslitterati) la cui menzione si ritiene utile alla consultazione del presente lavoro. Degli autori greci si è scelto di riportare solo quelli più significativi e di indicare, mediante i numeri di pagina, solo i riferimenti più ampi, ad es. le parodie più estese o le citazioni che Aristofane fa all'interno dei canti monodici in questa sede trattati.

- antistrofe** 22-24, 30, 146, 201, 201-202 n. 8, 245, 298 n. 47, 326 n. 29, 358-359
- a parte** 15, 180, 182, 186, 187, 193, 198, 214, 216, 434, 435
- aplografia** 172, 302
- Apollo** 95 n. 19, 131, 139, 142, 176, 242, 263, 360
- abitatore** 267;
- che guida i cori** 236 n. 4;
- che suona la kithara / lyra / phorminx** 133, 134-136, 135 n. 76, 139-140, 267, 269, 273;
- con le Muse** 135, 269;
- di Amicle** 237, 242-243;
- edificatore** 258, 267;
- Febo** 119, 131, 138, 139, 140, 258, 259, 267, 271;
- figlio di Latona** 139, 259, 267;
- Musagete** 135 n. 76;
- saettatore** 267
- apostrofe** 62, 67, 186, 213, 293, 294, 380
- a parti del corpo** 310, 279-280
- aprosdoketon** 287, 287 n. 14, 292-293, 294, 296, 297 n. 44, 299, 300 n. 55, 301 n. 61, 303, 307
- arcaismo** 161
- arciere** 140, 298 n. 46, 307, 312, 424, 439
- Artemide** 139, 140, 226, 229, 232 n. 43, 233, 233 n. 44, 234, 258, 259, 263-264, 267, 268, 317, 318, 323, 329 n. 35, 330, 424, 424 n. 44
- Agrotera** 225, 232-233, 233 n. 47, 259, 268, 268 n. 40;
- Dictynna** 403, 412, 416, 423, 424
- asinarteto** 76, 84 n. 40, 165, 230 n. 35, 389, 389 n. 57
- asindeto** 130, 173
- Asopodoro Fliasio** 63-64
- assonanza** 60 n. 21, 62, 209, 299
- Atena Chalkioikos** 240, 243, 237-239, 242, 244
- Atene** 97, 171, 171 n. 48, 196, 210, 233, 233 n. 47, 234, 240, 244, 263-264 n. 32, 266, 300
- auleta** 19, 126-127, 136, 138, 140-144, 143 n. 89, 144 n. 90, 145, 219, 236 n. 5, 269, 309, 334-336, 363 n. 68
- a solo dell'a.** 125-127, 145, 146, 334-336
- aulētris** 102, 105, 135-136, 371 n. 11, 432
- aulos / aulo** 102, 105, 126, 126 n. 36, 127 n. 37, 129, 129 n. 46, 131, 132, 132 n. 58, 134-136, 134-135 n. 71, 135 n. 73, 136 n. 78, 140, 141, 142, 145, 147, 150 n. 17, 157, 167, 220, 221, 221 n. 6 e 7, 256 n. 19, 269, 309, 334, 335, 351, 355 n. 44, 368 n. 1, 371 n. 11, 372, 373, 375, 389, 428, 432, 433, 440
- laconico:** v. 'phyhatēria';
- libico** 129 n. 46;
- mariandino** 129 n. 46
- autonomia del canto solistico** 15, 20, 27, 30, 31, 32, 108, 125, 180, 308
- autoreferenzialità** 52, 66-67, 429, 431
- barbitos** 134-135 n. 61, 254-255, 269, 269 n. 46, 438
- "base" eolica** 296 n. 41, 390, 390 n. 60, 392-394
- battute, assegnazione delle b.** 29 n. 46, 219 n. 2, 236 n. 5, 258, 391-392
- brevis in longo** 47, 47 n. 3, 61, 63, 96, 97, 425
- "cadenza fatale"** 328-329, 349
- centone** 16, 315, 316, 316 n. 3, 327, 337, 361, 364, 370, 371, 390, 440, 441, 442
- "cerniera", colon** 92, 96, 430
- Cheride** 143-144, 132 n. 89

- Chthoniai*, dee 258, 263-264 n. 32, 264, 265
- Cirene (etera)** 254, 255, 372, 373, 375, 376, 392, 393, 394, 394-395 n. 81
- citarodia** 353, 353 n. 30, 359, 361
- citarodo** 19, 353 n. 28, 354, 356, 358, 362, 365, 365 n. 73
- colometria alternativa** 73, 79, 83, 123, 158, 213, 319
- composta, parola** 63-64, 100-101 n. 42, 127-128, 131, 132, 145, 161, 161 n. 10, 164, 165, 170, 171, 172, 173, 175, 202, 202 n. 11, 204, 205, 206, 207, 213, 216, 266 n. 39, 284 n. 8, 297, 389, 401, 414, 415, 416, 417, 417 n. 26
- correptio**  
*attica* 107, 120, 129, 131;  
*epica* 231, 318-319, 322, 324, 350, 382, 382 n. 30
- Cratino** 7, 143, 284 n. 8
- Creta** 423, 424
- Cretesi** 14, 402, 404, 408, 412, 416, 423, 424
- cromatico, genere** 256
- crotali** 369-371, 371 n. 10, 382, 370 n. 9, 442
- danza**  
**a coppie** 222, 246;  
**circolare** 197, 268-269, 383-384, 386;  
*dineumata* 258, 268;  
*diplē* 223;  
*dipodia* 220-225, 222 n. 14, 224 n. 24, 436;  
*dipodiazein* 220, 222, 223, 224, 436;  
*dipodismos* 223, 224, 224 n. 24;  
*kata stichon* 223;  
*podismos* 224, 224 n. 21;  
*podizein* 224, 224 n. 21;
- “dattili ascendenti”** 332 n. 45
- deittico** 107, 116
- delfino** 372, 373, 375, 386, 388-389, 389 n. 54
- didascalia scenica** 117, 118, 124, 146, 148, 334
- Dionisie**  
**di Delo** 66;  
**Grandi** 51;  
**Rurali** 51, 51 n. 1, 52, 63, 68
- Dioniso** 11, 13, 52, 52 n. 5 e 6, 63-65, 68, 118, 118 n. 13, 244, 269, 315, 321, 324, 325-328, 325 n. 27, 331, 332 n. 45, 333, 336, 338, 339, 340, 361, 363-366, 365 n. 71, 371-372, 380, 389, 389 n. 54, 390, 390 n. 62, 391-392, 391 n. 65, 394, 395, 440, 441, 442, 443
- diplasion, genos**: v. ‘ritmo doppio’
- diplē* 36-37 n. 6, 57 n. 17, 57, 77, 77 n. 14, 120, 123, 124, 124 n. 30, 321, 432, 440
- diplai exō neneukyiai* 77, 125, 413;  
*d. kai eisthesis eis melos* 74, 76, 430;  
*d. kai ekthesis melous* 75-76;  
*d. kai melos* 55, 56, 429
- distico elegiaco** 26, 356, 356 n. 48
- disturbatore, personaggio** 184, 210, 216, 306, 434, 435
- ditirambo** 17, 22, 24 n. 39, 95 n. 20, 182, 184 n. 5, 185, 193, 195-197, 201-202, 201-202 n. 8, 204-206, 207, 263-264 n. 32, 353, 358, 363 n. 69, 369, 384, 388-389, 389 n. 54, 390 n. 60
- leggerezza/vacuità del d.** 202-207;  
**“nuovo”** 196, 201, 203, 228, 228 n. 26, 241, 247, 384 n. 37, 386, 388 n. 53, 426, 428, 436, 437
- ditirambografo** 162, 182-183, 184-185, 184 n. 1, 192, 193-194, 193 n.



- 24, 196-197, 202-207, 202 n. 11, 203 n. 14, 208, 209, 228 n. 26, 255, 257, 263-264 n. 32, 358, 387 n. 48, 427
- dittografia** 232, 237 n. 6, 301, 302
- dodici (numero simbolico)** 373, 393-394, 394-395 n. 81, 122, 255-256, 255-256 n. 18
- doppio senso** 170, 208, 307, 338, 371, 394
- dorismo** 8
- dovetailing** 333, 333 n. 47
- duetto**: v. ‘amebeo dalla scena’
- Eco** 9-10, 283 n. 2, 284, 286, 293, 295, 296, 295-296 n. 39, 305-307, 306 n. 3, 308-309, 311-312, 439, 440
- eco** 92, 110, 136, 166, 230 n. 36, 267, 289, 309, 310, 361, 430
- effeminatezza** 255, 270
- eidōs kata daktylon** 355, 355 n. 42 e 44, 394 n. 77
- eisthesis** 74, 110, 110 n. 3, 272, 272 n. 52, 36-37 n. 6, 55, 57, 57 n. 17, 58, 74, 76, 103, 109, 124, 124 n. 28, 125, 179, 180, 187 n. 12, 199, 213, 260, 272, 278, 292, 292 n. 18, 308, 375, 384, 385 n. 43
- e. tēs diplēs** 77 n. 14, 124, 321, 440;
- e. tou melous** 120, 123, 124, 155, 432, 433;
- e. eis melos** 74, 430;
- e. periodou** 179, 199, 434
- ekkyklēma / encicema** 251-254, 438
- eiskyklein** 253;
- ekkyklein** 251-252 n. 5, 252-253, 272 n. 54
- ekthesis** 36 n. 6, 57 n. 17, 74, 76, 77, 124, 124 n. 28, 125, 272, 292 n. 18, 302
- e. tēs diplēs** 76, 77, 77 n. 14, 120, 123, 124, 124 n. 30, 432;
- e. tou melous** 75;
- elegos** 119, 121, 126, 129, 131, 132, 136, 381
- elelizein** 119, 129-130, 130 n. 54
- elisione** 159, 160, 232
- elissein** 130 n. 54, 372, 375, 376, 378, 383-389, 387 n. 48, 402, 408, 410, 411, 412, 421-422
- embolimon** 256, 262, 262 n. 29
- enkōmion / encomio** 72, 80-81, 81 n. 24 e 26, 82, 83, 263-264 n. 32, 426, 429
- epainos** 81
- epeisthesis** 384, 385
- epiplotē / epiplotē** 166, 168, 189, 332 n. 44, 333
- prima** 84, 110, 165, 166, 167, 168, 242, 296, 297, 301, 303, 419;
- seconda** 175, 243, 303, 329, 339, 347, 355, 422;
- terza** 191-192
- epiteto** 97, 179 n. 3, 183, 183 n. 2, 206, 233 n. 47, 240, 242, 243, 267, 268, 415, 423
- epōidos / epodo** 66 n. 34, 156, 156 n. 25, 343, 343 n. 6, 357, 359, 441
- errore colometrico** 35 n. 3, 58 n. 18
- caduta di segni distintivi** 35, 230, 131, 246 n. 12, 247;
- confusione tra incipit ed explicit** 160-161, 292, 292 n. 16;
- congiunzione di cola** 35, 73, 85, 91, 109, 123, 157, 181, 187, 188, 190 n. 18, 191 n. 20, 213, 319, 231, 247, 329, 343, 347
- Eschilo**
- Agamennone** 316, 319, 328, 332 n. 45, 333, 339, 341, 342 n. 4, 346-349, 351, 353-354, 354 n. 35, 355-256, 361, 362, 366;
- Donne di Tracia** 367;
- Eumenidi** 418;

- Ifigenia* 338;  
*Memnone* 361, 362, 367;  
*Mirmidoni* 336-337;  
*Prometeo incatenato* 191 n. 22;  
*Psychagogoi* 338;  
*Sacerdotesse* 339;  
*Sfinge* 348, 361, 362, 366;  
*Telefo* 338;  
*Xantriai* 420
- esclamazione** 60, 93, 99, 109, 110, 111, 111 n. 5, 127, 182, 193, 199, 200, 207, 234 n. 51, 237, 281, 294, 295, 301, 311, 321, 322, 324, 326, 326 n. 28, 338, 338 n. 61, 400
- etera** 136 n. 77, 370, 370 n. 5, 371 n. 11, 392, 394, 394 n. 80
- euphemia** 51 n. 2, 264, 264 n. 34, 339, 339 n. 63  
*euphemein* 51, 51 n. 2, 264 n. 34, 317, 323, 329 n. 35, 330
- Euripide**  
*Andromeda* 9-13, 12 n. 17, 92, 92 n. 8, 93, 262 n. 28, 279, 280 n. 8, 283-304, 283 n. 2 e 3, 284 n. 4-5-7, 286 n. 11, 295 n. 37, 297 n. 43, 305-312, 312 n. 15, 416, 427, 439;  
*Ciclope* 105-106, 105 n. 8;  
*Cretesi* 13, 14, 423;  
*Danae* 92;  
*Ecuba* 416, 417 n. 25;  
*Elena* 129 n. 46, 282, 283, 283 n. 2, 286, 357 n. 49;  
*Elettra* 384 n. 40, 388, 388 n. 53, 389;  
*Ifigenia in Aulide* 26 n. 43, 309, 381-382, 381 n. 20, 401, 401 n. 13;  
*Ippolito* 13, 418;  
*Ipsipile* 370-371, 370 n. 8, 371 n. 10, 381, 382, 387, 389, 390, 392, 394, 390 n. 62, 395, 442;  
*Meleagro* 387;  
*Palamede* 275-277, 280, 281-282, 283, 286, 310, 427, 438;  
*Stenebea* 399;
- Troiane* 105-106, 279, 400;  
*Telefo* 286, 286 n. 12;  
*Temenidai* 418;  
*Xantriai* 420
- explicit** 80, 109, 161, 190, 213, 214, 234, 270, 318, 348
- extra metrum** 51, 110, 154, 155, 162, 163 n. 17, 164, 164 n. 21, 169, 170, 175, 176, 199, 200, 207, 237, 290, 292, 296 n. 39, 302, 327, 331, 338, 373, 385, 386, 421, 431, 433, 435, 440
- in eisthesis** 110, 385 n. 43;  
**in linea con cola recitati o cantati** 109, 111, 318, 326 n. 28, 405, 421;  
**lirico** 385;  
**non lirico** 326
- Fales** 51-52, 51 n. 2, 52 n. 6, 53-54, 55, 57, 58, 60, 60 n. 22, 61 n. 23, 61-62, 67, 68
- falloforia** 5, 63-66, 429
- falsetto** 212, 257
- fellatio** 371
- fiaccola**: v. 'torcia'
- finale della commedia** 219-220, 219 n. 2, 220 n. 4, 222, 224 n. 18 e 23
- finestra** 88, 92, 428, 430
- fiorettatura**: v. 'melisma'
- forma poetica**  
*apolelymenon* 16, 20, 23, 23 n. 18, 28, 32, 56, 80, 92, 110, 145, 155, 162, 180, 214, 215, 227, 240, 241, 255 n. 18, 261, 263, 292, 325 n. 26, 351, 358, 359, 379, 401, 414, 429, 430, 431, 433, 435, 436, 437, 439, 440, 442, 443 *alloiostrophon* 323, 324, 325, 336, 435, 440, 441 *anomoioiostrophon* 200, 435;  
*ex omoiōn* 32, 52, 56, 56 n. 12 e 15, 61, 104, 109, 122, 127, 277, 308, 428, 431, 432, 438, 439;

- kata schesin* 343 n. 5, 351, 434;  
*proōidikon* 192, 434;  
*mikton kata schesin* 343, 343 n. 6, 441
- Frinico** 87-88, 87 n. 1, 93, 95, 99, 129, 129 n. 48, 266 n. 39, 295 n. 38, 368
- geminatio*: v. ‘anadiplosi’
- genere**
- extra-drammatico** 26, 36, 37, 67-68, 426, 427;
  - “intercalare”** 51, 52 n. 4, 68, 68 n. 43, 199, 264, 264 n. 35, 271 n. 51, 352, 352 n. 25, 426, 427, 428, 429, 431, 435, 436, 437, 441;
  - mescolanza dei g.** 369
- gestualità** 111, 215, 277, 279, 284, 287, 365, 392
- giambo**
- epitrito** 109-110
  - orthios* 355
- giunco** 364, 366
- glossa** 62, 78, 100, 129, 130, 132, 136, 194 n. 27, 196, 223, 270, 299, 319 n. 6, 320 n. 8, 341 n. 3, 388, 421 n. 40
- entrata nel testo** 180, 232, 232 n. 43, 298, 298 n. 49, 299, 424, 424 n. 44
- hapax legomenon* 62, 97, 161 n. 10, 173, 208, 257, 417
- harmonia / armonia* 361, 394-395 n. 81
- frigia** 24 n. 39;
  - ionica** 167;
  - ipodorica** 23-24, 24 n. 39, 256;
  - ipofrigia** 23-24, 24 n. 39, 256;
  - lidia** 167;
  - misolidia** 24
- iato** 47
- finale** 47 n. 3, 61, 95, 96, 97, 104, 110, 160, 161, 214, 232, 243, 267, 279, 280, 303, 310, 383;
  - interno** 158, 161, 230, 230 n. 35, 280
- improvvisazione** 63, 65, 274 n. 55
- incipit* 26, 80, 81, 83, 92, 109, 127, 164, 175, 193, 208, 213, 214, 230 n. 36, 265, 270, 279, 280, 286, 286 n. 11, 291, 292, 296, 299, 307, 308, 309, 326 n. 28, 328 n. 33, 331, 332, 339, 348, 349, 382, 393, 416, 417, 418, 429
- inno** 95, 95 n. 19, 119, 125, 128, 128 n. 44, 132, 142, 143, 165, 171, 228, 233, 233 n. 44, 240, 242, 258, 259, 262, 263 n. 31, 263-264 n. 32, 268, 273, 353 n. 28, 369, 385 n. 42, 388, 426, 437
- accompagnato dalla danza** 221-225, 262;
  - alle Tesmofore** 69, 95 n. 20, 235, 264, 266, 426, 437;
  - cletico** 61, 68, 95 n. 20, 159, 164, 165; 229, 233 n. 44, 235, 263, 266;
  - fallico** 52, 61-69, 426, 428;
  - omerico** 139-140, 229 n. 30
- interiezione**: v. ‘esclamazione’
- invettiva** 67, 68, 102, 105, 110
- invocazione**
- ad animali** 122 n. 23, 126, 127, 141, 159, 165, 167, 379, 380, 381, 382, 383;
  - a divinità** 51, 60 n. 22, 61, 62, 67, 91, 92, 96, 99, 230 n. 34, 233, 233 n. 47, 234, 240, 263, 265, 265 n. 37, 266, 267, 268, 269, 400, 416, 419, 422, 424, 425;
  - ai Cretesi** 416, 422-423;
  - al Coro** 92;
  - alla Musa** 229, 233, 237, 240, 242;
  - alla Notte** 286, 309-110, 416-417;
  - alle Ninfe** 416, 420;

- delle Dionisie** 51;  
**di una trasformazione** 101 n. 45  
**Ione di Chio** 193, 204-205, 207, 263-264 n. 32  
**ipallage** 209  
*isōn, genos*: v. 'ritmo pari'  
*ithyphalloi* 64-66, 66 n. 34  
**itifallo** 66 n. 34
- kampē* 184 n. 5, 193, 197  
*kamptein* 256, 256 n. 19 e 23  
*katakamptein* 253  
*kithara* / **cetra** 24, 128, 128 n. 44, 135, 139-140, 258, 259, 263, 268, 269, 270, 273, 351, 352-353, 355 n. 44, 357 n. 50, 361, 362-363, 363 n. 69, 365  
**asiatica** 258, 259, 269;  
**corde della k.** 132-133, 255, 255 n. 17, 255-256 n. 18, 256, 388, 394-395 n. 81;  
*kommation* 278-279, 375, 442  
*kommos* 20, 21, 21 n. 35, 25-26 n. 40, 27, 29, 353  
*kōmos* 63-64, 102-103, 105, 135, 219, 258, 298, 299, 426, 431  
*korōnis* / **coronide** 36-37 n. 6, 57 n. 17, 156, 156 n. 25
- laconico, dialetto** 220, 230, 240, 436, 437  
**lamento** 8, 9-10, 18, 21, 24, 26-27, 31, 31 n. 57, 91, 92, 98, 99, 199, 121-122, 122 n. 23, 125, 129, 129 n. 46, 130, 132, 132 n. 58, 166, 211, 257, 277, 279, 281, 284-287, 288, 289, 295, 300, 301, 302, 303, 305, 308, 309, 338, 353, 354, 368 n. 1, 400-401, 400 n. 9, 417, 417 n. 25, 427, 430, 432, 438, 439  
**Latona** 139, 258, 259, 263, 267, 268, 270, 274, 424  
**Lenee** 234, 250 n. 2
- lesbiazein* 255, 369, 371  
**lessico**  
**agonistico** 61;  
**arcaico** 14;  
**comico** 277, 287;  
**della falegnameria** 256;  
**della storia dell'arte** 34-35 n. 2, 59 n. 20;  
**ditirambico** 16, 208, 341;  
**giudiziario** 211;  
**musicale** 133, 166-167, 168, 196 n. 1, 388;  
**tecnico drammaturgico** 5, 15, 341;  
**tragico** 277, 285, 287, 315, 399;
- linguaggio**  
**altisonante** 210;  
**elevato** 415;  
**emotivo** 293;  
**musicale** 192, 228, 428;  
**quotidiano** 82, 82 n. 27;  
**rituale** 51 n. 2, 97;  
**umano** 175;
- lode** 80-81, 82, 83, 240  
*lyra* / **lira** 120, 130, 133, 134, 134-135 n. 71, 135, 135 n. 73, 136, 136 n. 78, 140, 254, 255, 267, 269, 351, 363, 369, 388 n. 52, 438, 442  
*lyrion* 364, 369, 442
- makarismos* 81, 82 n. 27  
**Maratona** 153, 171, 172, 233, 364, 365 n. 71, 366  
**Melanzio** 8, 8 n. 9  
**melisma** 16, 130 n. 54, 272 n. 54, 376, 377, 378, 383, 384-387, 385 n. 42, 386 n. 45, 387 n. 49, 411, 421, 422  
*metabolē* 22, 145, 157, 162, 171, 175, 292  
**metamorfosi** 91, 92, 96, 101, 115, 115-116 n. 1, 136  
**metateatro** 7 n. 8, 16, 98 n. 38, 253, 267, 284, 305, 306 n. 3

- metonimia** 237
- mimēsis / mimesi** 16, 19, 20, 22-25, 25-26 n. 40, 28, 31, 62, 105, 122, 126, 127, 131, 145-146, 162, 163, 163 n. 16, 166, 170 n. 43, 175, 201-202 n. 8, 207, 252 n. 9, 257, 261, 277, 279, 304, 353 n. 28, 358, 360, 360 n. 60, 386 n. 46, 426 n. 1, 431, 432
- minyrismos** 272 n. 54
- minyryzein** 88, 211, 212, 257, 436
- diaminyrizetai** 254, 256, 257, 272 n. 54, 438
- mise en page** 90, 179, 292 n. 18, 321, 374, 378, 384
- Mnemosyne** 225, 226, 229-230, 230 n. 34
- modo**: v. ‘armonia’
- monōidein** 6, 7-18, 12 n. 17, 19, 25-28, 261, 309, 438
- monodia**
- cretese** 13-14, 423;
- “diegetica”** 427 n. 33;
- “ditirambica”** 414;
- “ibrida”** 183;
- “meta-monodia”** 16;
- “mimetica”** 426 n. 1;
- non parodica** 32, 426;
- parodica** 32, 185, 197, 285, 310, 315, 337, 350, 351, 379, 380, 382, 395, 399, 426, 427, 374
- monologo** 26, 27, 29, 72 n. 1, 275-277, 400 n. 9, 432, 438
- monotonia**: v. ‘ripetitività’
- Morsimo** 8, 8 n. 9
- Musa** 64, 67, 136, 140, 225, 226, 229, 230, 236-237, 237 n. 6, 238, 240, 242 n. 17, 370, 437
- di Euripide** 136 n. 77, 255, 369, 371, 372, 381, 382, 390, 390 n. 62, 392, 393;
- invocazione alla M.:** v. ‘invocazione’
- Muse** 136 n. 77, 230, 230 n. 34, 368, 394
- che rispondono con il canto** 134, 139-140;
- che suonano** 135, 135 n. 76
- musica**
- “nuova”** 20, 130 n. 54, 145, 162, 162 n. 11, 184, 193, 196 n. 1, 228, 228 n. 27, 241, 243, 255, 256 n. 19, 271, 354, 358, 369, 379, 381, 388 n. 53, 390, 394, 395, 414, 426;
- personificata** 184, 255, 256, 387 n. 48, 394-395 n. 81
- negazione, doppia** 371, 371 n. 13
- nomos**
- aria** 119, 125, 127-128;
- auletico** 257 n. 50, 353 n. 30, 360;
- citarodico** 16, 325-326, 340, 341, 351-362, 354 n. 37, 356 n. 47, 357 n. 50, 358 n. 53, 427, 428, 441;
- divisione in sette parti** 360;
- Harmatios** 257 n. 25, 353 n. 30;
- Orthios** 353-361, 353 n. 30, 355 n. 4;
- Oxys** 354, 354 n. 37;
- Pitico** 360, 360 n. 60;
- rapporto di Eschilo con il n.** 352-354;
- Tetraōidios** 360;
- Trimelēs** 360
- notazione musicale** 36, 384-385, 384 n. 41, 386 n. 46
- Oknos** 365
- ololygē** 119, 123, 133, 133 n. 68, 134 n. 69, 273-274, 274 n. 56
- ololyzein** 134, 251 n. 5, 259, 272, 272 n. 52 e 53, 273, 438
- omerismo** 233
- omosessualità** 255 n. 16
- onomasti kōmōidein** 98, 99, 100, 184

- onomatopea** 118, 119, 130, 145, 147, 148, 157, 163, 163 n. 16 e 17, 164, 164 n. 21, 169, 170, 174, 175-176, 337, 345 n. 10, 349 n. 17, 350, 350 n. 20, 351-353, 355, 362, 363, 363 n. 66-67-69, 364-367, 441
- ostraka/cocci** 369, 370, 382, 395, 442
- pannello (scenografia)** 149, 150 n. 17
- parabasi** 5, 8, 29, 29 n. 46, 97, 128, 128 n. 43, 141, 142, 142 n. 87, 143, 144, 276, 278-279, 282, 315, 429, 434, 438
- paragrammatismos** 299, 381 n. 22
- paragraphos** 8 n. 9, 36-37 n. 6, 57 n. 17, 125, 156, 179, 188, 198, 200, 323, 345, 359, 378, 412
- parakatalogē** 9, 120-121, 127 n. 37, 278, 311 n. 13, 21, 22, 87-88 n. 2, 94, 96, 96 n. 23, 99, 121, 309, 309 n. 9, 310, 327
- paratragedia (cfr. 'parodia')**
- parepigraphē** 119, 124, 124 n. 32, 125-127, 126 n. 36, 134, 140, 145, 251-252 n. 5, 259, 260, 272-274, 272 n. 52-53-54, 273, 317, 334-336, 432, 438, 440
- parodia**
- dell'aspetto di un poeta:** Agatone 250, 264, 427, 437; Cinesia 193 n. 24, 206-207, 427;
- del "nuovo ditirambo" / della "nuova musica"** 130 n. 54, 161-162, 185, 193 n. 24, 197, 201, 202, 203, 206, 208, 241, 271, 353, 363 n. 69, 384, 386, 390, 417 n. 26, 426, 427, 434, 435;
- di canti extra-drammatici:** canto culturale invettivo 68-69; encomio 81 n. 26; inno 165; preghiera 101, 263 n. 31;
- tragica** 9, 10-11, 32, 93, 101, 262, 275, 276, 279, 284, 286 n. 12, 287, 291, 294, 401, 426, 426 n. 2, 430, 438; **di episodi tragici:** *Andromeda* 283-284, 284 n. 4, 285, 286, 296, 304, 307, 312 n. 15; *Danae* 92; *Elena* 282, 286; *Ipsipile* 370, 381, 382, 395; *Palamede* 276-277, 282, 286, 310, 438; *Telefo* 286, 286 n. 12; **di monodie tragiche** 5-6, 7, 8-9, 10, 11, 16, 17, 17-18, 28 (funzione paratragica), 29, 32, 284, 285, 309, 427, 439; **di personaggi tragici:** *Andromeda* 284, 293; *Cassandra* 105; *Danae* 92; *Eco* 305-306; *Erinni* 230 n. 34; *Stenebea*, *Pegaso* 399; **di precisi stili compositivi:** di *Agatone* 262 n. 29, 272; di *Eschilo* 315, 316 n. 4, 331 n. 43, 337, 351, 352, 366, 427, 440, 441; di *Euripide* 315, 379, 380, 383-384, 442, 443;
- metrico-musicale** 87 n. 1 (paratragedia), 92 (*incipit* paratragico), 98 (maniera paratragica), 130 n. 54, 207, 263 (funzione paratragica), 277, 279, 284 n. 4, 285, 287, 292-293, 300, 301, 303, 333 n. 48, 337, 350, 352, 369 n. 4, 382 n. 30, 384-387, 386 n. 44, 390, 392, 395, 401, 401 n. 13
- parodo** 15 n. 21, 20, 21, 55 55 n. 9, 56, 64-65, 66, 87-88 n. 2, 88, 95 n. 20, 273, 286, 294, 332 n. 45, 333, 339, 341, 348, 351, 354, 354 n. 35, 355, 356, 357 n. 49, 362, 366, 428, 429, 430, 437
- parricida** 33, 177-178, 180, 184, 307 n. 4, 315, 427, 433-434
- partenio** 173, 243, 244, 247
- pastiche** 162, 262, 262 n. 28, 315, 371, 381 n. 24, 442, 443

- pathos* 8, 15, 18, 24, 93, 211, 276, 279, 284, 294, 302, 310, 311 n. 13, 379, 400, 400 n. 9, 401, 414, 415
- “**pentimento**” 34-35 n. 2, 59, 59 n. 20
- pericopē / pericope* 55, 56, 125, 188, 323, 324, 324 n. 25, 429, 357 n. 52
- perifrasi** 206, 207, 280, 379, 414, 418
- periodos* 55-57, 56 n. 11 e 12, 57 n. 16, 155, 179, 179 n. 1, 188, 199, 411, 413 n. 21, 433, 434, 435, 443
- phallikon* 32, 51-52, 61-68, 429
- phallophoroi* 63-67
- philōidos* 87, 92, 93, 95, 99,
- phorbeia* 138, 141, 143, 143 n. 89
- phorminx* 128 n. 44, 130, 131, 133, 134, 136, 139, 196, 269
- phyhatēria* 220-221, 436, 437
- physallis* 221, 221 n. 6 e 7, 436
- physētēra* 221 n. 7
- polimetria (poikilia / varietà metrico-ritmica)** 20, 32, 145, 146, 155, 157, 162, 163, 201, 228, 228 n. 26, 241, 247, 263, 271, 316, 378, 379, 395, 400, 401, 406, 410, 413, 414, 428
- poliptoto** 175, 301
- polisindeto** 164-165
- politica** 169-170, 171, 175, 183, 193 n. 24, 228, 233-234, 242, 263 n. 31, 266, 266 n. 38
- pot-pourri* 16, 20, 293 n. 21, 381
- pous / piede* 372, 373, 393-394
- arto** 392-393;
- metrico** 391-394;
- passo di danza** 393;
- preghiera** 8, 68, 95, 95 n. 20, 96, 96 n. 23, 97, 98, 101, 115, 165 n. 27, 233, 233 n. 44, 253, 263, 263 n. 31, 268, 269, 271, 272-273, 430
- processione** 51-52, 51 n. 3, 52 n. 5 e 6, 61, 66-68, 66 n. 34, 98, 428, 429
- processo** 87-88, 101, 109, 110, 115, 211, 298
- Procne** 115-116, 121, 122 n. 23, 125, 128, 130, 132, 132 n. 58, 141, 142 n. 87, 166
- professionismo** 11 n. 14, 20, 22-23, 25, 30, 117, 118, 126-127, 144, 145, 146, 149, 150 n. 17, 202, 358, 370 n. 6, 400, 401, 433, 437, 438
- prologo** 21, 26, 148, 286, 309, 315, 327, 432, 433, 437, 438
- proōidos / proodo* 188, 192, 434, 435
- protrazione della durata sillabica** 120, 162, 171, 175, 175 n. 55, 207, 292, 294, 300, 332 n. 45, 377, 385, 385 n. 42, 424
- psallein* 132-133, 133 n. 63
- antipsallein* 119, 131, 132-133, 134, 136;
- epipsallein* 132;
- hypopsallein* 133;
- katapsallein* 133, 133 n. 63
- psila kroumata* 362
- ragno** 373, 379, 380, 383, 387, 388
- rappresentazioni vascolari** 135, 137-138, 300 n. 58, 425
- recitativo**: v. ‘*parakatalogē*’
- recitato** 9, 18, 21, 22, 26, 33, 36-37 n. 6, 55, 57 n. 17, 74, 77, 108, 111, 117, 120, 125, 180, 182, 183, 185, 186, 199, 212, 214, 216, 248, 275, 277, 278, 279, 307, 326 n. 28, 327, 380, 400 n. 9, 409
- reduplicazione sillabica** 384-387, 385 n. 42
- refrain**: v. ‘ritornello’
- responsione** 32, 215, 245, 320, 357, 360, 361, 389, 401
- sciolto da r.:** v. ‘*apolelymenon*’;
- a distanza** 56
- retroscena (esecuzione retroscenica, spazio retroscenico)** 116-119, 142, 146-151, 150 n. 17, 261, 335, 428, 432, 433

- rhēsis* 10-11, 12, 26, 28
- riecheggiamento**  
 lessicale 280;  
 lirico 211, 213, 214, 215, 216, 228, 435;  
 metrico-ritmico 97, 168, 215, 228, 291, 357, 427;  
 simposiale 95, 420;  
 tragico 87, 266 n. 39, 300, 371, 381, 387, 389, 394, 399, 418, 421
- Ringkomposition* 165, 234, 271
- ripetitività** 326-329, 331-333, 338, 340, 347-349, 350, 351, 362, 368, 427
- ritmo**  
 ambiguo 97;  
 doppio 74, 80, 91, 104, 165, 166, 167, 180, 181, 199, 201, 207, 227, 231, 232, 234, 242, 242 n. 18, 243, 244, 268, 271, 383, 389 n. 57, 409, 410, 413, 414, 422, 423;  
 emiolio 171, 414, 423, 424;  
 irregolare 104-105;  
 pari 74, 80, 104, 120, 165, 169, 174, 175, 180, 199, 201, 207, 227, 231, 232, 234, 242, 243, 244, 271, 303, 332 n. 45, 355, 355 n. 42, 356 n. 47, 383, 389 n. 57, 409, 410, 413, 414, 422
- ritornello** 331, 333  
*epithymion* / *efimnio* 16, 325, 326, 337-338, 337 n. 59, 337-338 n. 60 346 **ritmico** 233 n. 44, 326, 337-338 n. 60, 339;  
*epiphthegmatikon* 337;  
 onomatopoeico 349 n. 17, 352, 363 n. 67
- riuso**  
 musicale: v. ‘variazione / riadattamento metrico-musicale’;  
 simposiale 6 n. 3
- santuario** 250-251, 250-251 n. 3, 251-252 n. 5, 277
- schemi erotici** 255, 372, 392, 394, 394-395 n. 81
- schiaivo/a** 60 n. 21, 61-62, 62 n. 26, 67, 257 n. 25, 368 n. 1, 370, 415, 416, 420,
- scolio simposiale** 95 n. 21, 134-135 n. 71, 390 n. 60, 426, 435
- Semo di Delo** 64-67, 66 n. 34
- sentieri di formica** 254, 255-256 n. 18, 256, 272 n. 54
- servo** 51, 52, 88, 102, 196, 251, 253, 256, 257, 264, 315
- Simonide** 81 n. 26, 213, 215, 228, 228-229 n. 29, 435
- simposio** 6 n. 3, 11 n. 14, 19, 95, 95 n. 21, 102, 105, 106, 108, 133, 134-126, 140, 191, 230 n. 34, 269, 286, 368 n. 1, 370, 390 n. 60, 426, 427, 428, 430, 431, 435
- sinafia** 34, 36-37 n. 6, 60, 79, 80, 95, 171, 190, 234, 301, 330, 332 n. 44, 333, 350, 385, 390 n. 60
- perdita/mancato rispetto della s.** 58, 75, 79, 80, 109, 347
- sinalefe** 214
- sintassi** 92, 112, 122, 128, 208, 230 n. 35, 245, 247, 268, 270, 291, 295, 366, 367, 381
- sospensione della s.** 383
- skēnē** 92, 116-119, 119 n. 14, 142, 146-150, 149 n. 16, 150 n. 17, 250, 253, 261
- apo skēnēs** 7, 9, 21-25, 25-26 n. 40, 27, 118, 145-146, 261, 438
- Sofocle**  
*Elettra* 15 n. 21, 18, 120, 122 n. 23;  
*Enomao* 177-178, 179 n. 3, 180, 181, 427, 433;  
*Tereo* 115-116 n. 1, 116 n. 2
- Stesicoro** 257 n. 25, 281, 353 n. 30, 355-359, 357 n. 49



- subscriptio* 71, 71 n. 5, 79, 123
- superallungamento**: v. ‘protrazione della durata sillabica’
- systema* 56 n. 15, 125, 188, 256 n. 19, 323, 324, 324 n. 25, 378, 411, 412, 413, 413 n. 21, 443
- Tereo** 115-116, 115-116 n. 1
- Terpandro** 134-135 n. 71, 269, 353-362, 353 n. 30, 355 n. 41 e 43, 356 n. 48
- Tesmofores** 95 n. 20, 235, 250-251 n. 3, 263, 264, 265, 426
- Demetra** 68, 250-251 n. 3, 263-264 n. 32, 264, 265, 265 n. 36 e 37, 269;
- Core** 250-251 n. 3, 264, 265, 265 n. 37
- tesmoforianti** 263, 267, 273
- Tesmoforie** 250-251, 250-251 n. 3, 251 n. 4, 263-265, 269, 271, 420, 437
- tessitura** 115, 387-388, 388 n. 51, 415, 416, 421,
- tetto** 51 n. 3, 117, 149-150, 149 n. 16
- Thesmophoreion, santuario** 250-251, 250-251 n. 3, 251-252 n. 5, 275, 277, 280
- thrēnos** 7, 14, 18, 20, 21, 25-26, 25-26 n. 40, 27, 28, 119, 121, 126, 128-129, 129 n. 46, 130, 132, 136, 257 n. 25, 368, 368 n. 1, 369, 400
- Timoteo** 201, 228 n. 26, 241, 255, 256, 255-256 n. 18, 354, 356 n. 47, 358-359, 358 n. 53, 361, 394-395 n. 81
- tirannide** 233-234, 263 n. 31, 266
- tnesi, mancato rispetto della t.** 58, 75, 79, 190, 347
- torcia** 106, 106 n. 11, 252
- di Demetra** 265;
- di Ecate** 404, 408, 410, 412, 425;
- sacra** 258, 259, 265, 265 n. 37;
- simposiale** 102, 103, 105-106, 107, 112
- trasposizione errata di parti della commedia** 87 n. 2, 102 n. 1, 245-246
- tratteggio delle lettere** 281, 281 n. 13
- errata comprensione del t.** 94, 272, 382
- travestimento** 52 n. 5, 65, 141, 142, 143 n. 89, 287
- tribunale** 81, 87, 88, 91, 93, 95, 110
- trillo** 119, 125, 129-131, 130 n. 52, 256 n. 19, 386-387
- trocheo epitrito** 104-105, 109-110, 431
- ubriachezza** 52, 64-65, 102, 104, 428, 431
- urna dei voti** 288, 289, 298-300
- variante**
- colometrica** 35, 74, 112 n. 12, 187;
- testuale** 35, 216, 232 n. 41
- variazione/riadattamento metrico-musicale** 22, 93, 95 n. 19, 145-146, 180, 185, 189-192, 192 n. 23, 193, 201, 213, 229, 234-235, 241, 271, 325, 328-329, 329 n. 34, 333 n. 48, 336, 346-349, 356 n. 47, 379, 383, 427, 434
- vibrato** 130-131
- virtuosismo** 15-16, 20, 22-23, 25, 28, 30, 31, 122, 145-146, 149, 162, 201-202 n. 8, 202, 255, 292, 379, 385-387, 394, 400-402
- vocalizzo**: v. ‘melisma’
- vocativo** 82, 217, 230, 233, 237, 381 n. 24, 382, 383
- zampogna** 220-221, 221 n. 6