

## Leonardo Fiorentini

### *Appunti sulle sezioni liriche della parabasi dei Cavalieri* (Ar. Eq. 551-64 = 581-94)\*

#### **Abstract**

The parabolic songs of Aristophanes' *Knights* aren't liturgical songs neither parodic songs: they are a meaningful part of action, in defining the chorus as a character who determines the politic and poetic final victory. All this conclusions come from the whole performance, from words, metres and dance.

I canti della parabasi dei *Cavalieri* di Aristofane sono inni interpretabili non come canti liturgici *tout court* e neppure come parodie ma come elementi integrati nell'azione drammatica e utili a delineare il ruolo del coro come personaggio che contribuisce alla vittoria politica e poetica. Queste conclusioni si ricavano dallo spettacolo, dalla parola scenica, dal metro e dalla danza.

Nel 1962 Eduard Fraenkel concludeva le sue *Beobachtungen zu Aristophanes*, dedicando ai canti parabolici una serrata analisi, con cui sviluppava e approfondiva una breve annotazione di Crusius (1894, 21s.), secondo cui questi «Gebethymnen» sarebbero «offenbar treue Nachbildungen der uns verlorenen attische Kultlyrik». Fraenkel osservava che i canti delle prime parabasi<sup>1</sup> appartenenti alle tre più antiche commedie integre di Aristofane rimandano, più o meno marcatamente, a motivi e andamenti tradizionali per forma e per contenuto (p. 214), mentre a partire dall'inno parabolico della *Pace* si registrano forme nuove, tra cui la parodia di passi della lirica corale stesicorea e pindarica (e non solo)<sup>2</sup>, a favorire una «Neugestaltung» (p. 214) artistica<sup>3</sup>.

Dalle riflessioni di Fraenkel muoveva Thomas Gelzer (1972), che osservava che le odi delle parabasi costituiscono il punto di contatto fra generi poetici – commedia e lirica – altrimenti separati. Aggiungeva che il contatto avviene «in mehr oder weniger leichter Parodie» (p. 141). Questa osservazione mi pare significativa, poiché l'idea della parodia determina un dialogo fra la commedia e gli altri generi. Tuttavia, la categoria compositiva e stilistica della parodia, anche leggera, non spiega sempre la funzione che questi canti assumono nella parabasi intesa come parte coesa della commedia, e più in generale nell'opera: e questo non tanto perché, ovviamente, ciascuna parodia va chiarita innanzitutto in relazione al modello parodiato, ma, nel caso dei canti delle prime parabasi, per il fatto che il bersaglio della parodia non sempre si può individuare, e, forse, talora non c'è davvero<sup>4</sup>.

\* Ringrazio Angela M. Andrisano, Luigi Bravi, Marco Ercoles, Liana Lomiento, Camillo Neri e Vinicio Tammaro, che hanno letto queste pagine.

<sup>1</sup> Impiego “prime parabasi” ovviamente nel senso della posizione di ciascuna parabasi nella commedia, per distinguerle dalle seconde parabasi.

<sup>2</sup> Cf. anche TOTARO (2000<sup>2</sup>, 9s.) e DI VIRGILIO (2022).

<sup>3</sup> Cf. anche TOTARO (2000<sup>2</sup>, 36s.).

<sup>4</sup> Si tratta di una distinzione ulteriore rispetto alla differenza che REVERMANN (2006, 233) ha suggerito fra paratragedia vera e propria e *modal paratragedy*.

Sulla scia di Gelzer, Christoph Kugelmeier (1996, 83) ha insistito sulla possibilità per i commediografi di sfruttare toni seri («unerwarteten», inaspettati a parere dello studioso) della poesia corale, e di volgere questi accenti talora in parodia<sup>5</sup>. Mi pare che questa impostazione, per certi versi di rigida opposizione fra due categorie – imitazione seria / parodia – non sempre risponda al contenuto e, soprattutto, al rapporto di questo con la forma del canto all'interno delle parabasi, né dei canti delle parabasi in rapporto alla commedia.

Nel 1987 Hans-Joachim Newiger chiariva – in modo convincente – come gli epirremi della parabasi degli *Uccelli* abbiano una funzione nuova rispetto alle prove aristofanee precedenti, perché, se prima degli *Uccelli* il coro aveva «parlato della sua maschera e da questa maschera, e dunque in stretta connessione con la commedia – e se non con l'azione di essa, certo in connessione col carattere del coro e con il suo significato – ecco che negli *Uccelli* ad essere integrata nell'azione è addirittura la parabasi vera e propria, sono gli anapesti, questa parte per nulla drammatica e, apparentemente, così esterna alla commedia» (p. 20). Questa considerazione, che si riferisce sulla parte epirrematica astrofica, non deriva dalla constatazione di un salto compositivo, dal momento che Newiger individuava anche in parabasi più antiche un embrionale processo di integrazione di questa sezione specifica della commedia nell'azione. Lo studioso giungeva con la sua indagine all'acquisizione di «spezzare l'isolamento della parabasi rispetto all'azione, al tema e al significato delle relative commedie e renderla utile per la comprensione della commedia» (p. 29), intendendo in tal caso la parabasi nel suo complesso, vale a dire nelle sette parti di cui teoricamente si compone.

Constatato che questi canti sono perlopiù riconducibili agli inni<sup>6</sup>, e verificato che in alcuni, dalla *Pace* in avanti, esiste una tensione scomatica estranea alla forma tradizionale dell'inno stesso, credo che la questione possa essere inquadrata pienamente se si recupera quanto scrive Liana Lomiento, quando mette a frutto il concetto formulato da Bachtin di genere intercalare, per applicarlo ai corali di Aristofane. La studiosa nota come il genere intercalare, «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» (p. 304). Quindi – ciò che ritengo particolarmente significativo – osserva: «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», ragione per cui, «quando si studiano le varie forme di trasmissione del discorso 'altrui' non si possono separare i modi di organizzazione di quel discorso dai modi del suo (dialogizzante) incorniciamento contestuale» (*ibid.*).

<sup>5</sup> Lo studioso osserva: «Oft vermitteln diese Chorlieder deshalb den Eindruck, sich von ihrer witzigen und burlesken Umgebung abzuheben», ciò che renderebbe questi canti pause dell'azione («Handlungspause»), o addirittura corpi estranei ad essa («Fremdkörper»).

<sup>6</sup> Oltre all'indicazione di Crusius sopra richiamata, cf. anche HORN (1970, 19) e ZIMMERMANN (1985, vol. II, 207-209).

Rispetto dunque alle sezioni liriche delle prime parabasi nelle commedie più antiche di Aristofane – intese nelle tradizionali e non sempre presenti sette parti – mi pare che il problema esegetico su cui riflettere non sia tanto di valutazione se questi inni siano integrati nell'azione o meno, in quanto mi pare ormai dimostrato, grazie soprattutto agli studi cursoriamente ripercorsi, che tutti questi brani siano pienamente parte dell'azione drammatica. Ma, mentre per le parodie tale integrazione può essere più evidente e in definitiva meno problematica nella sua funzione, per i pezzi lirici delle parabasi delle prime prove aristofanee, che davvero parodici non sono, occorrerà riconsiderare di volta in volta significato e funzione dei canti all'interno dell'azione drammatica, perché, sebbene essi non siano parodie, difficilmente possono giudicarsi semplici castoni.

L'ode e l'antode della prima parabasi dei *Cavalieri* sono un buon esempio del problema delineato sopra: sono canti riconosciuti come piuttosto tradizionali, e si trovano in una commedia la cui dimensione musicale, peraltro, risulta quantitativamente ridotta<sup>7</sup> e, forse per questo, passibile di esser giudicata come isolata, o almeno come poco integrata<sup>8</sup>, sul piano funzionale, rispetto all'azione<sup>9</sup>. Sulla scorta di Weil (1895, 401) e di Wilamowitz (1921, 242), Fraenkel (1962, 194) osservava come la sezione lirica della parabasi dei *Cavalieri* riprenda andamenti di canti rituali, grazie ad alcune stringenti similarità formali riscontrate col *Peana per Dioniso* di Filodamo di Scarfea, pezzo liturgico di un secolo circa successivo, che esibisce numerose affinità metriche coi canti parabatitici dei *Cavalieri*; e procedeva osservando: «an Hymnen, in denen wie hier die beiden grossen Gottheiten der Akropolis, Poseidon und Athena, ihren genau gleichen Anteil an Preis und Ehre erhalten, dürfte es in Athen nicht gefehlt haben» (p. 195).

A proposito della parabasi dei *Cavalieri* considerata nel suo complesso, Newiger (1987, 27), nello studio ricordato sopra, osservava che essa «emette segnali: non solo per l'allontanamento del demagogo [...], ma anche per la conclusione trionfale della commedia». E in tal senso, a chiarire l'integrazione dei canti sul piano dei contenuti, una prima soluzione mi pare fosse stata impostata già da Bernhard Zimmermann, ricordato anche da Newiger, allorché riconosceva agli inni della parabasi dei *Cavalieri* una forma stilistica e metrica propria dei canti liturgici e rilevava il precipuo ruolo che hanno le due divinità invocate, Posidone e Atena, nel corso della commedia<sup>10</sup>.

Dal momento che il testo, tanto nella sua componente lirica quanto in quella recitata, è uno spettacolo, si può riesaminare la coppia di inni della parabasi dei *Cavalieri*, in quanto brani lirici

<sup>7</sup> Dopo il *Pluto* e le *Nuvole*, si tratta della commedia in cui le parti liriche sono più ridotte, stando al conto realizzato da MCEVILLEY (1970, 258): ma sul *Pluto* risulta di fatto impossibile compiere simili valutazioni per la caduta delle parti corali, eccezion fatta per la parodo, nella tradizione manoscritta, mentre le *Nuvole* sono state sottoposte a una revisione che non si direbbe del tutto compiuta. La PARKER (1997, 24), ad esempio, a esemplificare una progressiva ricercatezza da parte di Aristofane nei propri canti, ha preso a mo' di esempio proprio le coppie ode / antode dei *Cavalieri* e delle *Nuvole*, in quanto esse sono simili per numerosi aspetti, ma la coppia antistrofica della parabasi delle *Nuvole* risulta più articolata, sul piano ritmico e metrico, di quella dei *Cavalieri*.

<sup>8</sup> Non risultano sezioni liriche al di fuori della posizione in cui esse sono attese (cf. MCEVILLEY 1970, 261s.).

<sup>9</sup> Una lettura sulla partitura musicale dei *Cavalieri* si deve al recentissimo lavoro di LOMIENTO (in corso di stampa): ringrazio la studiosa, che ha cortesemente messo a mia disposizione le sue riflessioni in anteprima.

<sup>10</sup> Cf. ZIMMERMANN (1985, vol. II, 209): «Durch die Gottheiten jedoch, die der Chor anruft, werden die Oden in Beziehung zur Rolle des Chor und zur Handlung der Komodie gesetzt. Die traditionelle Form entfaltet in Zusammenhang des Stücks ihre eigentliche Vielschichtigkeit».

assimilabili alla categoria del genere intercalare, non per verificare se hanno un rapporto integrato con l'azione drammatica e con il contesto festivo e politico, ma quale funzione la riconosciuta integrazione abbia; e questo non solo e non tanto per ragioni di contenuto, tutte pienamente condivisibili, ma per intrinseche e primarie ragioni performative ed esecutive.

Riporto il testo conforme alla *paradosis*, stampato ora da Luigi Bravi (2020, 65s.), come da quasi tutti gli editori precedenti (con minime variazioni di punteggiatura nel finale del canto antistrofico), ma non dall'ultimo editore oxoniense, Nigel Wilson (2007a, I 92s. e 93s.)<sup>11</sup>. Di Bravi (2020, 66) riporto l'interpretazione metrica, cui aggiungo solo l'indicazione degli ionici *a minore* a fianco degli asclepiadei catalettici: questi ultimi sono asseverati dallo scolio quando li riconduce alla misura antispastica, ma l'ipotesi degli ionici è stata proposta da alcuni studiosi, e sarà peraltro richiamata più avanti.

**Inno a Posidone**

	—υ—υ—υ—	
551	ἵππ᾽ ἄναξ Πόσειδον, ᾗ	cho ia
	—υ—υ—υ—	
552	χαλκοκρότων ἵππων κτύπος	cho ia
	—υ—υ—υ—	
553	καὶ χρεμετισμὸς ἀνδάνει	cho ia
	—υ—υ—υ—	
554	καὶ κυανέμβολοι θοαὶ	cho ia
	—υ—υ—υ—	
555	μισθοφόροι τριήρεις,	aristoph
	—υ—υ—υ—	
556	μειρακίων θ' ἄμιλλα λαμ-	cho ia
	—υ—υ—υ—	
557	πρυνομένων ἐν ἄρμασιν	cho ia
	—υ—υ—υ—	
558	καὶ βαρυδαμονούντων,	aristoph
	—υ—υ—υ—	
559	δεῦρ' ἔλθ' εἰς χορόν, ᾗ χρυσοτρίαν', ᾗ	ascl <sup>h</sup>
		(3ion <sup>mii</sup> ?)

**Inno ad Atena**

	—υ—υ—υ—	
	ᾧ πολιοῦχε Παλλάς, ᾧ	581
	—υ—υ—υ—	
	τῆς ἱερωτάτης ἀπα-	582
	—υ—υ—υ—	
	σῶν πολέμῳ τε καὶ ποιη-	583
	—υ—υ—υ—	
	ταῖς δυνάμει θ' ὑπερφερού-	584
	—υ—υ—υ—	
	σης μεδέουσα χώρας,	585
	—υ—υ—υ—	
	δεῦρ' ἀφικοῦ λαβοῦσα τὴν	586
	—υ—υ—υ—	
	ἐν στρατιαῖς τε καὶ μάχαις	587
	—υ—υ—υ—	
	ἡμετέραν ξυνεργόν	588
	—υ—υ—υ—	
	Νίκην, ἣ χορικῶν ἐστὶν ἑταῖρα	589

<sup>11</sup> Al v. 589, Wilson preferisce Νίκην, ἣ Χαρίτων ἐστὶν ἑταῖρα, una proposta di WILAMOWITZ (1879, 186), adottata da KOCK (1882<sup>3</sup>, 107) e da MARZULLO (2003<sup>4</sup>, 132), perché Nike dovrebbe essere compagna «of only one among several competitors» (WILSON 2007b, 51). Le perplessità di Wilson sono comprensibili, e potrebbero essere rafforzate dalla constatazione per cui χορικόν non è un termine che si trova nella poesia (si veda *infra*, in questa nota), ma non mi pare si possa esser certi che il testo sia errato: forse nel brano lirico aristofaneo si esprime semplicemente l'idea per cui Nike, che certo arride infine a un solo coro, sia amica in generale delle competizioni poetiche, sicché Aristofane potrebbe aver evocato qui una circostanza non specifica (come avviene ad esempio in *Od.* XVII 270s. ἐν δέ τε φόρμιγγι / ἠπύει, ἦν ἄρα δαίτη θεοὶ ποίησαν ἑταῖρην ο *H. Hom. in Merc.* 4, 31), mentre, subito dopo, nel dichiarare che Nike combatte coi cavalieri contro i nemici di questi, fa riferimento alla lotta politica alla luce della situazione coeva. NEIL (1901, 89), che non accetta la proposta di Wilamowitz, la definisce comunque «tempting», e una simile opinione aveva anche VAN LEEUWEN (1900, 110). In alternativa, si dovrà supporre che il coro, parlando come voce del poeta, dica che Nike è compagna dei suoi corali. Si tratta di una soluzione che non mi pare del tutto soddisfacente: vi era addivenuto VON VELSEN (1869, 54), che aveva provveduto a correggere con μουστίν, e che dunque prima di Wilamowitz aveva ritenuto il passo corrotto. Un contesto in cui si accostano la vittoria bellica e quella poetica (con χορικά), come nel canto aristofaneo, si trova in Xen. *Mem.* III 4 οὐκοῦν, ἔφη ὁ Σωκράτης, ἐάν γε καὶ ἐν τοῖς πολεμικοῖς τοῦς κρατίστους, ὥσπερ ἐν τοῖς χορικοῖς, ἐξευρίσκη τε καὶ προαιρῆται, εἰκότως ἂν καὶ τούτου νικηφόρος εἴη· καὶ δαπανᾶν δ' αὐτὸν εἰκόσ μάλλον ἂν ἐθέλειν εἰς τὴν σὺν ὄλῃ τῇ πόλει τῶν πολεμικῶν νίκην ἢ εἰς τὴν σὺν τῇ φυλῇ τῶν χορικῶν.

560	-----u-u-u    <sup>H</sup> δελφίνων μεδέων Σουνιάρατε,	ascl <sup>h</sup> (3ion <sup>mi</sup> ?)	-----u-u-u    τοῖς τ' ἐχθροῖσι μεθ' ἡμῶν στασιάζει.	590
561	-----u-u- ὦ Γεραΐστιε παῖ Κρόνου,	glyc	-----u-u- νῦν οὖν δεῦρο φάνηθι. δεῖ	591
562	-----u-u- Φορμίωνί τε φίλτατ' ἐκ	glyc	-----u-u- γὰρ τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε πά-	592
563	-----u-u- τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη-	glyc	-----u-u- ση τέχνη πορίσαι σε νί-	593
564	-----u-u-     ναίοις πρὸς τὸ παρεστός	pher	-----u-u-     κην εἶπερ ποτὲ καὶ νῦν	594

Il coro dei Cavalieri<sup>12</sup> canta e danza due inni cletici intesi alla scena: uno con cui si invoca e si sollecita l'epifania di Posidone, l'altro per Atena, due divinità associate nello stesso canto, ma in ordine inverso, anche nell'*Edipo a Colono* sofocleo (vv. 694-719). Ciascun inno si articola in quattro parti che sono ovviamente identiche sul piano metrico, mentre su quello semantico mostrano differenze, che credo avessero riflessi sul piano della resa orchestrale.

L'inno a Posidone si presenta in questi termini:

I. quattro *cho ia* chiusi dalla forma catalettica dell'aristofaneo costituiscono l'invocazione a Posidone, secondo un tipico modulo innodico<sup>13</sup>;

II. la sezione successiva ripete più brevemente (2 *cho ia*, seguiti da 1 *aristoph*) lo stesso schema e ne prosegue sintassi e contenuti;

III. due asclepiadei catalettici (o ionici *a minore*?) sono l'*epiklesis* rivolta al dio affinché sia presente al coro, conclusi da uno iato che isola l'ultima sezione;

IV. nella quarta sezione, in gliconei conclusi dalla forma catalettica del ferecreateo, si trova l'ultima invocazione al dio, e inoltre vi si evocano Formione e gli Ateniesi.

L'inno ad Atena si presenta in questi termini:

I. all'invocazione ad Atena segue un'apposizione celebrativa, che costituisce la prima sezione dell'inno;

II. la seconda parte, omoritmica (2 *cho ia*, seguiti da 1 *aristoph*), introduce la richiesta alla divinità di manifestarsi conducendo con sé un'alleata;

III. con inarcatura che coincide con l'*epiplotke* del terzo tipo si chiarisce che l'alleata di Atena è Nike, al cui nome segue una frase relativa che, come nell'ode, esplicita la natura corale dell'esecuzione, non tanto per la presenza di χορικῶν, che non credo si riferisca al solo coro dei Cavalieri (cf. n. 11), quanto soprattutto per μεθ' ἡμῶν, che invece ha un tratto autoreferenziale<sup>14</sup>;

IV. l'ultima parte, anche in questo inno, è separata dalla precedente su base sintattica, e introduce un richiamo, meno definito ma esistente, all'attualità politica.

<sup>12</sup> Su come il coro si presentava al pubblico (solo cavalieri? Cavalieri e cavalli?) non mi addentro qui, ma rimando a LECH (2009) per una disamina della questione.

<sup>13</sup> Si veda da ultimo almeno WILLI (2003, 35-37).

<sup>14</sup> Su questo cf. *infra*.

Passiamo ora all'analisi dei canti parabatitici.

**551-58 ἵππυ ἄναξ Πόσειδον ᾗ / χαλκοκρότων ἵππων κτύπος / καὶ χρεμετισμὸς ἀνδάνει / καὶ κυανέμβολοι θοαὶ / μισθοφόροι τριήρεις, / μειρακίων θ' ἄμιλλα λαμ- / πρνομένων ἐν ἄρμασιν / καὶ βαρυδαιμονούντων:** L'attacco dell'inno a Posidone si apre con uno stilema che Aristofane sembra ricondurre alla lirica, più che ad altri generi poetici come l'epica, vale a dire la coppia aggettivale in asindeto<sup>15</sup>. Sarà da segnalare, con van Leeuwen (1900, 105), il caso di Aesch. *Th.* 130s. (Παλλάς, ὃ θ' ἵππιος / ποντομέδων ἄναξ), interpretabile come costituito da due docmi<sup>16</sup>, dove gli epiteti, ἵππιος e ἄναξ, immediatamente contigui a Pallade, si riferiscono a Posidone, evocato subito dopo in un punto corrotto (cf. Hutchinson 1985, 68). L'epiteto non riguarda solo e necessariamente il dio<sup>17</sup>, nonostante egli ne sia il referente privilegiato fin da Archiloco (fr. 192 W., cf. poi Bacchyl. 17, 99 M.): in Soph. *OC* 1070 l'epiteto si riferisce invece ad Atena, in un luogo dell'antistrophe del secondo stasimo in cui viene evocato anche Posidone. Il passo sofocleo mi sembra significativo perché è interpretabile come *cho ia*, esattamente come nell'inno aristofaneo dell'ode; per di più, in Sofocle, si tratta di un momento dell'evocazione formulata dal coro, che immagina una ricerca sfrenata da parte di cavalieri che spronano i cavalli a briglia sciolta. Anche in Aristofane, subito dopo l'invocazione, si trova il richiamo allo scalpito degli zoccoli dei cavalli. Con questo non mi spingerei a dire che Sofocle riprenda consapevolmente e funzionalmente Aristofane, ma credo che si segnali perlomeno la disponibilità per i poeti di impiegare il dimetro coriambico anche nella forma *cho ia*, come ritmo adatto a sostenere e tradurre in *performance* l'idea della corsa dei cavalli. La coincidenza di dettato e di ritmo suggerisce che il coro dei Cavalieri nella omonima commedia aristofanea si esibisse in una danza a sua volta concitata<sup>18</sup>, il cui spazio virtuale era allargato dalla parola a qualche luogo circostante il teatro, specialmente quello dell'acropoli<sup>19</sup>: anche nelle *Nuvole* si richiama Posidone Hippios (vv. 83s.), il cui tesoro era appunto custodito sull'acropoli<sup>20</sup>.

La parte successiva costituisce una struttura tipica della poesia liturgica, per la presenza della frase relativa. Il ritmo movimentato ha una corrispondenza nel mimetismo fonico: la prima coppia di elementi che il dio gradisce (vv. 552s.) si riferisce al 'dono' dell'arte equestre da parte di Posidone, e presenta l'insistenza su alcuni suoni, specialmente sulle velari, che creano

<sup>15</sup> Cf. FIORENTINI (2022): lo stilema deriva ad Aristofane fin dai poemi omerici, ma il commediografo sembrerebbe averlo impiegato con particolare rilievo in contesti della lirica specialmente religiosa, o in parodie della nuova musica (cf. pp. 108s.).

<sup>16</sup> Cf. GENTILI – LOMIENTO (2003, 242s.).

<sup>17</sup> Nello studio sulle parabasi aristofanee, e nella fattispecie nelle pagine dedicate ai *Cavalieri*, la IMPERIO (2004, 228) richiama svariati precedenti, e sottolinea in particolare il parallelo aristofaneo costituito da *Th.* 130, «con la duplice sfera di pertinenza del dio, i cavalli e il mare». Il caso delle *Tesmofoiazuse* si trova nel (finto) inno cletico amebeo intonato da Agatone, dunque in un contesto lirico paratragico.

<sup>18</sup> Forse iporchematica, ma non mi pare di poter individuare sicuri riscontri. Sugli iporchemi di Pindaro e Bacchilide vd. ora RECCHIA (2022).

<sup>19</sup> Per un'indagine sull'impiego della parola scenica volta ad allargare lo spazio teatrale, cf. MARZULLO (1988-1989), quindi ANDRISANO (2002, in particolare pp. 132-36); per un'indagine specifica sull'ampliamento virtuale dello spazio del teatro fino a coinvolgere l'acropoli e a sovrapporre ai templi di Atene quelli di Delfi, cf. ANDRISANO (2021, 213s.).

<sup>20</sup> Per il passo delle *Nuvole*, si veda DOVER (1968, 105).

un'omogeneità fonetica quasi onomatopeica (*χαλκοκρότων ἵππων κτύπος / καὶ χρεμετισμός*). L'aggettivo *χαλκόκροτος* è rarissimo e aulico, dal momento che la sua prima attestazione pare ricorrere in Pind. *I.* 7, 3 (per Strepziade, vincitore nel pancrazio), detto di Demetra a richiamarne i risonanti riti. In Pindaro esso ha funzione evocativa di un aspetto spettacolare della liturgia della dea, e si trova in un epinicio la cui occasione è una festività in onore di Posidone; nell'inno aristofaneo, invece, il raro aggettivo qualifica l'onomatopeico *κτύπος* dei cavalli<sup>21</sup> (cf. *Il.* X 535, XVII 175), che non esclude un andamento concitato della danza suggerito, come si diceva sopra, dal metro. Da segnalare come la ripetizione del dimetro coriambico, anche nella sua variante metrica *cho ia*, si trovi ad esempio in Aesch. *Suppl.* 562-64 (= 571-73) in riferimento a Io e ai suoi erratici, folli movimenti (vv. 562-64 *μαιομένα πόνοις ἀτί- / μοις ὀδύνας τε κεντροδα- / λήτισι θυιάς Ἑρας* e vv. 571-73 *καὶ τότε δὴ τίς ἦν ὁ θέλ- / ξας πολὺπλαγκτον ἀθλίαν / οἰστροδόνητον Ἰώ;*)<sup>22</sup>. Per stare al piano stilistico, il v. 553 non risponde all'intonazione aulica del precedente, dal momento che, con un garbato scherzo, si ricorda come Posidone gioisca dei nitriti: Aristofane qui si serve di *χρεμετισμός*, unico nell'epica (*Il.* XII 51), ma ampiamente prosastico<sup>23</sup>, come avviene spesso in commedia, con la commistione, anche *in lyricis*, di registri non uniformi.

Nella parte successiva, con l'evocazione della pertinenza marina di Posidone, sono ricordate le triremi, statutariamente *θοαί*<sup>24</sup> (e *κυανέμβολοι*, che potrebbe essere a sua volta onomatopeico), un altro aspetto forse presente nella dimensione performativa della danza. E nel segno di una sostanziale omogeneità fra ritmo e contenuto dovrà dirsi la seconda sezione del canto (vv. 556-58 *μειρακίων – βαρυδαιμονούντων*) con l'evocazione di una competizione che viene realizzata sicuramente da carri; tuttavia, si potrà segnalare che col termine *ἄμιλλα* si indicano anche le regate. Come la precedente, questa sezione è a sua volta caratterizzata da una moderata varietà stilistica sul piano del lessico, determinata dall'accostamento del non aulico *μειρακίων* con *λαμπρυνομένων* e poi con l'*hapax βαρυδαιμονούντων*. In generale, però, anticipo che i maggiori elementi di commistione con uno stile più colloquiale si trovano, motivatamente (cf. *infra*), nell'inno antistrofico.

**559s. δεῦρ' ἔλθ' εἰς χορόν, ᾧ χρυσοτρίαιν', ᾧ / δελφίνων μεδέων Σουνιάρατε:** Questo passaggio acquisisce un importante rilievo, dal momento che, in quanto frase principale sul piano sintattico, esso si colloca in un cambio ritmico significativo. Non c'è consenso sull'interpretazione metrica di questi versi. Lo scolio antico – che si direbbe eliodoro – rileva l'antispatto, sia qui sia in tutta la

<sup>21</sup> Per l'elemento onomatopeico generale di questa parola rimando a IMPERIO (2004, 230) con la bibliografia citata dalla studiosa.

<sup>22</sup> Un'analisi complessiva dell'inno offre LOMIENTO (2010). Al fine dell'analisi del canto dei *Cavalieri*, si potrebbe considerare, forse, anche la sezione antistrofica di Soph. *Tr.* 119-21 = 129-31, dove si evoca il volgere di sofferenza e gioia, che ruotano come le stelle dell'Orsa.

<sup>23</sup> Sul piano della *performance*, segnalo un passo di Platone che nella *Repubblica* rimanda a forme sempre più degradanti di imitazione da cui devono astenersi i guardiani della nuova polis (396b 5-7): *τί δέ; ἵππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους καὶ ποταμοὺς ψοφοῦντας καὶ θάλατταν κτυποῦσαν καὶ βροντὰς καὶ πάντα αὐτὰ τοιαῦτα ἢ μιμήσονται;*

<sup>24</sup> L'epiteto si impiega anche per i cavalli. Si veda IMPERIO (2004, 230).

parte finale dell'inno<sup>25</sup>. Questa esegesi, adottata da ultimo da Bravi (2020, 67)<sup>26</sup>, porta a interpretare i vv. 559s. come asclepiadei catalettici, e permette di articolare il canto in due parti: la prima di interpretazione coriambica, certamente più movimentata, che rimanda a quegli elementi che aggradano al dio e che coincidono con il vigore di cavalli, navi e gare di carri; la seconda, più distesa, in cui del dio viene sollecitata l'epifania per partecipare al coro<sup>27</sup>. Wilamowitz (1921, 242s.), alle prese coi dimetri coriambici e con le strofe cultuali, scandiva senza dubbio questi versi come ionici *a minore*, sulla scia del *Peana per Dioniso* di Filodamo di Scarfea<sup>28</sup>. L'esegesi di Wilamowitz fu poi ribadita da Fraenkel (1962, 192) e trova ora il sostegno della Lomiento (in corso di stampa). La studiosa valorizza alcuni confronti con la tragedia: nel primo stasimo dell'*Edipo a Colono*, si trovano le medesime sequenze (vv. 696 = 709; 701 = 714; 703 = 716), interpretate tuttavia recentemente da Ercoles (2019, 50)<sup>29</sup> come asclepiadei catalettici. La Lomiento (in corso di stampa, n. 42) richiama inoltre Eur. *Ba.* 375/6 = 391, dove «il trimetro ionico *a minore* catalettico precede sequenze coriambiche»<sup>30</sup>. Si osservi che agli ionici *a minore* Dodds attribuiva una connotazione cultuale<sup>31</sup>, che nella coppia di inni aristofanei è evidente sul piano tematico. Com'è stato ampiamente osservato, gli inni parabatichi delle *Nuvole* (vv. 563-74 = 595-606) hanno una struttura metrica piuttosto simile agli inni dei *Cavalieri*, con alcune maggiori complessità: prima del passaggio al priapeo ci sono i dattili, ciò che potrebbe sostenere l'interpretazione in ionici nei *Cavalieri*, ma resta pur sempre l'esegesi dello scolio antico che conduce all'asclepiadeo catalettico e che, in quanto antica e plausibile, non è facilmente superabile.

La coppia di versi in esame costituisce una *climax*<sup>32</sup>, sia nell'inno a Posidone sia nell'antistrofico inno ad Atena. Il cambio di ritmo trova una corrispondenza puntuale nei contenuti dell'inno, dal momento che, con un marcato tratto autoreferenziale, il coro richiama il momento e il luogo della danza. Da segnalare che nella strofe il passaggio è caratterizzato da un lessico sostanzialmente aulico, come si ricava in particolare dal raro epiteto χρυσοτρίαιν(ε), per cui Meyer (1925, 59) rimanda, opportunamente, all'inno a Posidone attribuito ad Arione (*PMG* 939, 2)<sup>33</sup>. Si può segnalare come il tridente di Posidone sia poi richiamato nella stessa commedia (vv. 839s.) a

<sup>25</sup> Ne riporto il testo: τὸ δὲ ἕνατον καὶ τὸ δέκατον ἀντισπαστικά τριμέτρα καταληκτικά, τὰ δὲ λοιπὰ τέτταρα ἀντισπαστικά δίμετρα, τρία μὲν γλυκωνεῖα, τὸ τελευταῖον δὲ φερεκράτειον.

<sup>26</sup> Così anche PARKER (1997, 24, 76, 84), che parla di interpretazione coriambica della sequenza denominandola poi di asclepiadei catalettici. Si veda anche *supra* n. 7 per il confronto con gli inni delle *Nuvole*.

<sup>27</sup> Per contro, si potrà notare una rara presenza degli asclepiadei in Aristofane, peraltro, direi, non sempre di evidente interpretazione (cf. *Ra.* 1347).

<sup>28</sup> WEIL (1895, 411) pensava anch'egli agli ionici *a minore* nei *Cavalieri*, proprio sulla base del peana.

<sup>29</sup> Lo studioso osserva che l'interpretazione della sequenza come asclepiadeo catalettico permette di valorizzare anche altre catalessi circostanti, per conferire con tale esegesi un tono solenne al canto.

<sup>30</sup> La DALE (1968<sup>2</sup>, 147) parlava di eolo-ionici: «choriambic series and ionic series are in ἐπιπλοκή, and perhaps the best we can do is to call such passages aeolo-ionic, whether this be taken merely as a confession of our own ignorance or (as I believe) as a valid indication that such ἐπιπλοκή was objectively present in the actual choral rendering of the passages in question». La studiosa estendeva poi la categoria concettuale, più che descrittiva e interpretativa, anche alla parte lirica della parabasi dei *Cavalieri* qui in esame (p. 199). Si veda anche ZIMMERMANN (1985, vol. II, 209).

<sup>31</sup> DODDS (1960<sup>2</sup>, 71s.).

<sup>32</sup> Cf. PARKER (1997, 76).

<sup>33</sup> Si veda l'esautiva discussione di ERCOLES (2009, 315s.), con la raccolta e l'esame dei rari passi in cui si trova l'epiteto. Cf. anche FURLEY – BREMER (2001, vol. II, 334) e IMPERIO (2004, 234s.).



significare la potenza di Atene, in una prospettiva di vittoria che attraversa la commedia intera (cf. *infra*). Nell'inno parabolicamente delle *Nuvole* che, come accennato, presenta numerose affinità formali con questo per Posidone, si ricorda il tridente del dio (v. 566). L'andamento solenne dell'*agoge* di questo passo trova ulteriore conforto nella triplice invocazione al dio, dato che, su un ulteriore cambio ritmico, si passa dal secondo 'epiteto' (ὦ δελφίνων μεδέων Σουνιάρατε) al terzo (ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου), e contestualmente dagli asclepiadei (o, con diversa interpretazione, ioni *a minore*) ai gliconei col ferecrateo finale. Difficile dire se, su questo cambio di ritmo, tutti i codici comunicativi concorressero all'allargamento dello spazio con l'evocazione di ulteriori luoghi familiari al pubblico in quanto connessi al culto di Posidone<sup>34</sup>. Certo è che gli aggettivi sono decisamente ricercati: Σουνιάρατε è raro<sup>35</sup>, al punto che Eust. *Od.* 1467,46 non esitava a segnalare che διθυραμβικῶς παίζων ὁ Κωμικός καλεῖ Σουνιάρατον<sup>36</sup>, dove, con l'avverbio διθυραμβικῶς, l'Arcivescovo si riferisce a uno stile ricercato (cf. *Il.* 525,11); e probabilmente poteva essere giudicato aulico anche l'aggettivo Γεραίστιε (cf. Sapph. fr. 96,33 N.) della sezione successiva.

**561-64 ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου, / Φορμίονί τε φίλτατ' ἐκ / τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη- / ναίοις πρὸς τὸ παρεστὸς:** La parte finale dell'inno ha una propria autonomia suggerita dallo iato al *colon* 10, cui corrisponde nell'antistrofe una forte pausa sintattica. Bravi (2020, 69) nota che «la separazione dei gliconei dagli asclepiadei [...] prepara l'orecchio del pubblico alla strofetta con la medesima struttura (tre gliconei, un ferecrateo) nella quale si articola il canto di 973-96, quasi l'anticipazione di un motivetto musicale». Il canto qui ricordato da Bravi rimanda «a una struttura ben nota alla lirica monodica di tipo anacreontico, esso attinge il suo stile *recta via* alla tradizione, per eccellenza aristocratica, dei canti da simposio» (Lomiento in corso di stampa). Se, come osserva Bravi, il ritmo e il metro della parte finale dell'ode e, ovviamente, dell'antode parabolicamente preparano l'orecchio del pubblico al canto scommatico con cui il coro attacca Cleone e ne auspica la morte (vv. 973-96), e se questo motivo musicale è di impronta aristocratica, credo che anche sul piano performativo e dei contenuti questa 'preparazione' – per reimpiegare l'espressione di Bravi – sia osservabile nell'inno a Posidone. In esso, il coro dei Cavalieri, un coro aristocratico, ricorda Formione (*PA* 14958, *PAA* 963060), valoroso generale della flotta ateniese attivo in particolare negli anni Trenta e condottiero della flotta in una vittoria insperata e forse strabiliante nel 429 a.C., contro i Corinzi, a séguito della quale gli Ateniesi dedicarono a Posidone una delle dodici navi nemiche catturate (cf. Thuc. II 84, 4), dal momento che il dio era stato evidentemente benevolo<sup>37</sup>. E sebbene

<sup>34</sup> Gli epiteti rimandano a due luoghi sacri a Posidone, il Sunio e il Geresto, che erano dunque richiamati dal coro. Per un allargamento dello spazio a evocare anche culti di Posidone cf. ANDRISANO (2021, 213).

<sup>35</sup> Per quel che resta sarebbe unico, ma, se fosse effettivamente uno *hapax*, sarebbe complesso spiegare il distorto (e parodico?) *Av.* 867 ὦ Σουνιέρακε, χαῖρ' ἄναξ Πελαργικέ.

<sup>36</sup> Quando Eustazio impiega ὁ Κωμικός si riferisce ad Aristofane; laddove si possa constatare altrimenti, ciò si spiega non per un uso vario di ὁ Κωμικός da parte dell'Arcivescovo, ma solo per il fatto che egli ritiene (per suo errore o per errore della fonte) che si tratti di Aristofane.

<sup>37</sup> LECH (2009, 21-25) spiega la discussa immagine dello *pnigos*, in cui il coro esorta ad accompagnare il poeta con il clamore di undici remi, attraverso un richiamo alla figura di Formione e alla battaglia navale presso Naupatto (cf. Thuc. II 90, 5), dove Tucidide ricorda undici navi ateniesi scampate al distruttivo cambio di rotta dei Peloponnesiaci, decisivo

di questo Formione – a quel che si sa tendenzialmente apprezzato anche dai comici, né solo da Aristofane (vd. in particolare Eupoli, fr. 268,33 K.-A., dai *Tassiarchi*) – non si abbiano notizie oltre il 428 a.C., tanto da aver indotto a pensare (ma non mi pare sicuro)<sup>38</sup> che al tempo dei *Cavalieri* egli fosse da qualche tempo deceduto<sup>39</sup>, varrà qui la pena di sottolineare come l'eulogia di Formione contenuta nell'inno a Posidone anticipi il motivo, altrettanto aristocratico, di vittoria sull'odiato Cleone<sup>40</sup>. Con tutte le cautele del caso, dunque, azzarderei che qui la scelta del simposiale e aristocratico motivo dei tre gliconei seguiti dal ferecrateo sia sostenuta pienamente dal valore semiotico di sintagma poetico, e anticipi come ritmo, ma anche come tema, quanto il coro canterà più avanti con lo stesso ritmo.

L'antistrofico inno a Pallade mostra alcune similarità ma anche sostanziali differenze con la strofe.

**581-88 ὦ πολιοῦχε Παλλάς ὦ / τῆς ἱερωτάτης ἀπα- / σῶν πολέμῳ τε καὶ ποιη-/ ταῖς δυνάμει θ' ὑπερφερού-/ σης μεδέουσα χώρας, / δεῦρ' ἀφικοῦ λαβοῦσα τὴν / ἐν στρατιαῖς τε καὶ μάχαις / ἡμετέραν ξυνεργόν:** La prima sezione trova perfetta rispondenza fra i due inni, perché nell'inno ad Atena si registra l'invocazione alla dea, seguita (vv. 582-85) da un'apposizione che costituisce una seconda invocazione espressa col participio. Si tratta dunque di una sequenza sovrapponibile a quella dell'inno a Posidone, dove l'invocazione per la divinità precedeva la frase relativa con la *charis* del dio. Ma già questa prima sezione mostra anche elementi significativamente diversi sul piano stilistico: l'attacco ha ascendenze liriche (cf. e.g. *O.* 5, 10, fr. 70d, 38 M.; Aesch. *Th.* 109; *CEG* 235), e Aristofane tornerà a impiegare il tradizionale epiteto πολιοῦχε nell'antode parabatrica delle *Nuvole* (v. 602, *da*), ma esso si trova anche in prosa (Hdt. I 160, 10). Il tono differente dell'inno ad Atena si mostra, sul piano stilistico, anche nella presenza diffusa di articoli (τῆς ... τὴν ... τοῖς ... τοῖς)<sup>41</sup>, di fatto assenti nell'inno a Posidone<sup>42</sup>, secondo lo stile innodico, che generalmente li evita. L'aspetto performativo potrebbe rivelare somiglianze fra i due inni per quanto riguarda le due sezioni in ritmo coriambico, dal momento che nell'invocazione ad Atena non si può escludere, in via ipotetica, l'allargamento allo spazio extrascenico, come nell'inno a Posidone. L'acropoli probabilmente era richiamata all'immaginazione dello spettatore grazie alla *performance*, in quanto luogo incombente sul piano topografico e su quello concettuale, non per

---

per il loro prevalere sugli Ateniesi. Tuttavia, si potrà notare come anche nella battaglia navale di Molicrio (Thuc. II 84) le navi catturate furono undici (più una dedicata a Posidone), e in questo caso esse furono il bottino di guerra della flotta ateniese guidata da Formione.

<sup>38</sup> Egli era nominato anche l'anno dopo, nelle *Nuvole* I (fr. 397 K.-A., su cui cf. ora TORCHIO 2021, 50s.), quindi nella *Pace* (v. 348). Non si può escludere dunque che si fosse semplicemente ritirato dalla vita pubblica.

<sup>39</sup> Cf., fra gli altri, IMPERIO (2004, 237), con ampia documentazione sulla figura del generale.

<sup>40</sup> Una possibile allusione anche a Formione annoverato fra gli strateghi della vecchia generazione, da contrapporre a quelli della nuova, si trova forse ai vv. 573-76 dell'epirrema.

<sup>41</sup> Cf. WILLI (2003, 35s.).

<sup>42</sup> Tranne che alla fine (vv. 562s.), con ἐκ / τῶν ἄλλων τε θεῶν, dove però mi pare che l'articolo non potesse essere eliminato dalla composizione.

caso ‘preparato’ già dall’epiteto πολιοῦχε<sup>43</sup>, e da Παλλάς, nome, questo, fortemente significativo se si tiene conto del fatto che sull’acropoli si conserva la più nota iconografia di Atena protettrice in armi di Atene<sup>44</sup>. Nel primo caso, si tratta di «a stock epithet of Athena [...] in the dedications from the Akropolis» (Dover 1968, 175)<sup>45</sup>, nel secondo di un elemento lessicale che sostituisce il nome della dea.

In generale, si potrebbe cautamente ipotizzare che ci sia qui l’impressione di maggior concitazione rispetto al canto per Posidone, non tanto per le insistite sinafie, ma per l’affollarsi di più numerose sollecitazioni in questo inno<sup>46</sup>. Ad esempio, per esemplificare una possibile differenza esecutiva fra l’inno a Posidone e quello ad Atena, si potrà osservare come il dio si compiaccia dello scalpito degli zoccoli e del nitrito dei cavalli, nonché delle navi veloci (sezione I), quindi delle corse dei carri (sezione II); anche nell’inno per Atena il coro evoca tre ambiti accomunati dall’idea della competizione e tutti ‘protetti’ dalla dea (τῆς ἱερωτάτης ἀπα- / σῶν πολέμῳ τε καὶ ποιη- / ταῖς δυνάμει θ’ ὑπερφερού- / σης μεδέουσα χώρας), ma essi si trovano in una sola sezione.

La seconda sezione è l’invocazione<sup>47</sup> dell’epifania di Atena: un’anticipazione, rispetto all’attesa suscitata dall’ode, dove la richiesta a Posidone di giungere nel luogo della danza si svolgeva nella terza sezione del canto, in corrispondenza del cambio di ritmo intervenuto dopo i coriambi. Al tono dell’antode, in generale più dimesso rispetto a quello adottato per invocare Posidone, mi pare contribuisca lo stesso imperativo ἀφικοῦ, che Aristofane impiega nel congedo di un altro inno (*Th.* 1136-59), però non paratibico, dedicato ad Atena e alle dee Tesmofore: in generale, tuttavia, non sembra che il verbo sia impiegato in contesti analoghi, ma gli sono di norma preferite altre soluzioni, per quanto perfettamente equivalenti sul piano semantico; oppure si trova il verbo semplice, pur sempre raro (cf. [Eur.] *Rh.* 227, rivolto ad Apollo)<sup>48</sup>.

La sezione è segnata anche da un *enjambement* (v. 586): non è sicuro che il pubblico avvertisse chiaramente un disallineamento fra *cola* ritmici e *colon* retorico, data la brevità del passaggio<sup>49</sup>; ma non si può trascurare che il *colon* retorico risulta in ogni modo frammentato e sottoposto a un andamento desultorio, dal momento che l’articolo τὴν si riferisce a ἡμετέραν ζυνεργόν (v. 588), espressione collocata solo dopo ἐν στρατιαῖς τε καὶ μάχαις (v. 587), a indicare la sfera in cui si suggella l’alleanza tra questa compagna di Atena e il coro di cavalieri. Si può

<sup>43</sup> Per questo aggettivo cf., fra gli altri, ANDRISANO (2002, 137s. n. 41 nonché p. 141), impiegato in Aesch. *Th.* 823.

<sup>44</sup> Cf. ANDERSON (1995, 11).

<sup>45</sup> Rimando a ANDERSON (1995, 11 n. 4) per il regesto della documentazione epigrafica.

<sup>46</sup> Sull’*ethos* precipitoso del coriambico, cf. Choerob. *ad Heph.* 218, 23 C.

<sup>47</sup> Per l’imperativo aoristo nelle richieste alla divinità cf. AUSFELD (1903, 516), e, per la sua alta frequenza in Aristofane, WILLI (2003, 31).

<sup>48</sup> ADAMI (1901, 221) ricorda Eur. *Or.* 1231, dove Elena si rivolge al padre, ma si tratta di un’invocazione e non di un inno, e la battuta è in trimetri giambici. Con tre anapesti dove compare il verbo semplice, Sofocle conclude il *Filottete* (vv. 1469-71): χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς, / Νύμφαις ἀλῖαισιν ἐπευξάμενοι / νόστου σωτήρας ἰκέσθαι. Tuttavia, non si tratta di un imperativo in una preghiera rivolta direttamente alle Ninfe. L’imperativo è integrato nel *Peana per Dioniso* di Filodamo (v. 3).

<sup>49</sup> Va registrata come scettica la posizione di ANGELI BERNARDINI (2008) sugli *enjambements* fra versi, e solo tra versi, dal momento che la studiosa non prende in considerazione quelli fra *colon* e *colon*. Nell’esame sul terzo epinicio di Bacchilide, ragionevolmente non li esclude, ma, altrettanto ragionevolmente, si chiede: «il pubblico era in grado di avvertire una pausa tra verso e verso, probabilmente accentuata dall’intonazione della voce?» (cf. p. 57).

ipotizzare, con tutte le cautele del caso, che la conseguenza performativa della possibile inarcatura si fosse tradotta in una qualche frammentazione del movimento all'interno della sezione (vv. 586-88), con una dissonanza, per così dire, generata dallo scarto intervenuto fra la sintassi in rapporto al ritmo e il *rallentando* creato dalla catalessi, con cui si conclude, dopo *ξυνεργόν*<sup>50</sup>, la serie di coriambi, e con cui solo apparentemente si conclude anche la frase.

**589s. Νίκην, ἢ χορικῶν ἐστὶν ἑταίρα / τοῖς τ' ἐχθροῖσι μεθ' ἡμῶν στασιάζει:** La *metabole* ritmica ha un valore enfaticamente del contenuto di entrambi i versi: qui si trova, simmetricamente rispetto all'inno a Posidone, un richiamo al coro. Tuttavia, nell'inno ad Atena, l'autoreferenzialità dell'esecuzione è anticipata già nel riferimento al luogo della *performance* (v. 586 *δεῦρο*). Il tratto metacomunicativo con cui il coro canta sé stesso può prevedere ancora una volta il possibile allargamento allo spazio della città nella *performance*, assecondando così il significato complessivo del canto. Il coro richiama lo spazio politico-religioso di Atene nella propria danza perché l'apertura di questa sezione mette in rilievo Νίκην (grazie all'inarcatura<sup>51</sup> e grazie al fatto che, dopo il nome di Nike, si trova una frase relativa, che isola dunque il nome della divinità), il completamento del cui tempio pare risalire proprio al 425/4 a.C.<sup>52</sup>; inoltre, si può segnalare la dedica contestuale di una statua alla dea per le vittorie militari di Formione, già evocato nell'ode<sup>53</sup>. Il rilievo di questi due versi conferito dalla metrica con un'elegante *epiploke* del terzo tipo, unita all'*enjambement* e alla conclusione sintattica della frase, trova un corrispettivo concettuale nei contenuti, segnati dall'insistenza sul motivo della vittoria politica e poetica, espresso dal coro. Qui l'autoreferenzialità del coro si concentra specialmente in μεθ' ἡμῶν, perché il coro, aristotelicamente<sup>54</sup>, si riferisce a sé stesso come a un personaggio che chiede la vittoria sui propri nemici, s'intende politici<sup>55</sup>, ma si

<sup>50</sup> Importanti osservazioni in merito a sintassi e ritmo in presenza di *enjambements* si trovano in ANGELI BERNARDINI (2008). Segnalo, in particolare, quelle conclusive: «il fatto che l'enunciato orale sia definito anche dalle dimensioni extraverbali che lo compongono, come appunto l'accompagnamento musicale, il canto, e il movimento di danza, rende speciale il messaggio trasmesso e pluridimensionale l'interazione comunicativa. Sarà, dunque, questa la prospettiva nella quale andrà preso in considerazione anche il fenomeno dell'*enjambement* [...] che è sì retorico, stilistico e metrico e in quanto tale pertinente alla sfera del compositore, ma che è anche fortemente legato all'iniziativa e alla professionalità di chi esegue il canto» (p. 54).

<sup>51</sup> Qui l'*enjambement* non sembra che abbia la stessa funzione di quello precedente (τήν / ... / ἡμετέραν *ξυνεργόν*), perché il cambio ritmico, dopo catalessi, staglia la parola in *enjambement*. Si può osservare che, nella parte precedente, la struttura del *colon* sintattico τήν / ... / ἡμετέραν *ξυνεργόν* determinava di per sé nel pubblico la consapevolezza di una sospensione, qui, invece, la scelta dell'inarcatura viene compresa dal pubblico non appena si pronuncia la parola Νίκην, in quanto tutta la terza sezione (Νίκην – στασιάζει) è, in fin dei conti, un'apposizione della precedente. Si veda MASSIMILLA (2008) per alcuni impieghi successivi e molto simili di Callimaco fra distici elegiaci, dunque nei passaggi fra pentametro ed esametro.

<sup>52</sup> Cf. ZIMMERMANN (1985, vol. II, 208). Si veda anche IMPERIO (2004, 248s.), per la documentazione e la bibliografia sulla questione archeologica e storica.

<sup>53</sup> Si vedano le osservazioni di ANDERSON (1995, 14).

<sup>54</sup> Per Aristotele, notoriamente, il coro deve agire come un personaggio (cf. *Poet.* 1456a 25-27). Su questi aspetti cf. CALAME (2007, 52).

<sup>55</sup> Rimando alla lucida analisi di DOVER (1972, 99), per cui cf. anche nel testo.

riferisce anche, in prospettiva metateatrale, alla propria funzione in commedia, per cui i cavalieri, come coro, chiedono la vittoria sui poeti rivali di Aristofane<sup>56</sup>.

**591-94 νῦν οὖν δεῦρο φάνηθι· δεῖ / γὰρ τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε πά-/ ση τέχνη πορίσαι σε νί-/ κην εἶπερ ποτέ καὶ νῦν:** La quarta sezione, di gliconei chiusi dal ferecrateo, rimanda alla tradizione aristocratica del simposio. Questo dato, oltre che coerente con la classe dei cavalieri, spiega la richiesta alla dea di mostrarsi e di concedere la vittoria a una parte, beninteso quella del coro. La chiusa, evidentemente, è un'evoluzione del motivo tradizionale del *da quia dedisti* (*ueni quia uenisti*) rivolto alla divinità: motivo notoriamente saffico (fr. 1, 5-7 N. αἴ ποτα κἀτέρωτα / τὰς ἔμας αὔδα·ς αἰόισα πῆλοι / ἔκλυες; quindi nel finale, v. 25 ἔλθε μοι καὶ νῦν)<sup>57</sup>, qui con una leggera ma significativa variazione, perché εἶπερ ποτέ non è un perfetto equivalente di εἶ ποτε<sup>58</sup>. Degani (1990, 127), occupandosi di Ar. Nu. 356 (καὶ νῦν, εἶπερ τινὶ κάλλω.), notava opportunamente un tratto sbrigativo nell'uso di εἶπερ da parte di Strepsiade. Certo questa *nuance* non si può trovare del tutto anche nell'inno dei Cavalieri, ma l'osservazione stilistica di Degani può servire a suffragare la sensazione di un registro meno solenne nel finale dell'inno ad Atena. A questo tratto stilistico s'adatta bene δεῖ ... πορίσαι (anche qui con un *enjambement*), dal momento che la costruzione δεῖ con l'infinito non pare usuale negli inni<sup>59</sup>. In prospettiva di un tono più colloquiale, va segnalato anche πάση τέχνη, oltre alla rapida 'trasformazione' della personificazione divina della Vittoria (Νίκην al v. 589) nel concetto espresso col nome comune (νί-/κην ai vv. 593s.), la concretissima richiesta di supremazia militare e poetica.

Nell'inno ad Atena la presenza diffusa di sinafie e alcuni *enjambements*, l'impiego sistematico degli articoli, un lessico generalmente meno ricercato, concorrono a suscitare l'impressione di uno stile, anche performativo, diverso rispetto a quello dell'inno a Posidone, che, se non più vicino al parlato, definiremmo almeno più piano<sup>60</sup>. Questo stile più semplice non implica che manchino elementi tipici della poesia liturgica, come μεδέουσα<sup>61</sup>, un perfetto parallelo di μεδέων (v. 562)<sup>62</sup>. Secondo Willi (2003, 36), tutte queste scelte servono a dare risalto alla differenza fra le due divinità: «Poseidon is the aristocratic god of the Knights, Athena the tutelary goddess of the common demos» (*ibid.*). Questa spiegazione mi sembra condivisibile, ma credo si possa segnalare come le

<sup>56</sup> Il verbo sembra orientare specialmente in tal senso. Per la compresenza della dimensione agonale poetica e della competizione politica cf. ANDERSON (1995, 13), ma già le importanti osservazioni di ZIMMERMANN (1985, vol. II, 207s.).

<sup>57</sup> Diverso e tuttavia da considerarsi nello stesso orizzonte concettuale II. I 37-41 κλῦθί μεν ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσην ἀμφιβέβηκας/ Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε ἴφι ἀνάσσεις, / Σμινθεῦ εἶ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα, / ἦ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πτόνα μηρί' ἔκηα / ταύρων ἠδ' αἰγῶν, τὸ δέ μοι κρήνην ἐέλωρ.

<sup>58</sup> Si può considerare a tal proposito Dem. I 6.

<sup>59</sup> Cf. WILLI (2003, 30).

<sup>60</sup> Sugli *enjambements* nei trimetri di Aristofane si veda COMENTALE (2015).

<sup>61</sup> Secondo la IMPERIO (2004, 245s.), nell'espressione «chiaramente è riecheggiata la formula rituale Ἀθηνᾶ (ἡ) Ἀθηνῶν μεδέουσα», impiegata «dopo la costituzione della lega delio-attica». La studiosa osserva poi (p. 246) come la formula non fosse più in uso ad Atene al tempo dei Cavalieri.

<sup>62</sup> Vale la pena di accennare al fatto che il participio ricorre 4x in Aristofane, tre delle quali nei Cavalieri. Oltre alle due della parabasi, la terza occorrenza si trova al v. 763, detto sempre di Atena, in una preghiera. Il participio ricorre infine in Lys. 834, per Afrodite.

differenze siano infine ricomposte, più che enfatizzate, non solo perché nella dimensione dell'eteria Atena non è priva di un suo culto<sup>63</sup>, ma soprattutto perché, come ha osservato Dover (1972, 99), i contenuti della parabasi «seem designed to promote a sentimental unity of classes against leaders like Kleon». Né si potrà trascurare quanto osservava Zimmermann (1985, vol. II, 208) a proposito del contenuto dei canti in relazione al ruolo svolto da Posidone e da Atena nel corso della commedia.

Alla luce dell'analisi fin qui condotta mi pare che le valutazioni dei contenuti, e specialmente quella di Zimmermann, siano sostenute dalla forma degli inni, dalla forma significativa e comunicante degli elementi performativi, in un dialogo, per così dire, che non coinvolge solo le varie parti che costituiscono la parabasi<sup>64</sup>, ma che riguarda la funzione degli inni nella commedia.

Le scelte performative adottate da Aristofane in questi inni parabatichi, cioè in un momento significativo e peculiare dello spettacolo, concorrono a creare un orizzonte d'attesa che rende coerente quanto il pubblico ascolterà e vedrà in altri corali successivi, ormai preparato<sup>65</sup> in questo dagli inni stessi. Il canto collocato nella seconda parte della commedia (vv. 973-96) costituisce un violento attacco contro Cleone: il brano, come si diceva, trova un'anticipazione negli inni della parabasi grazie alla scelta metrico-ritmica dei gliconei chiusi dal ferecrateo, e trova qui un rovesciamento a contrasto sul piano dei contenuti. Nella parabasi il coro, esibendosi in gliconei e ferecratei, celebrava lo stratego Formione (nella strofe), e invocava la vittoria politica e poetica (nell'antistrofe). Non sarà pertanto per un accidente che questo ritmo e il tema della competizione politica ritorni nel corale scoptico dei vv. 973-69, che precede la vittoria definitiva del Salsicciaio Agoracrito sul Paflagone. La proiezione dei motivi eseguiti nelle sezioni liriche della parabasi si riflette anche nell'ultimo corale (vv. 1264-73 = 1290-99), cantato in *kat'enoplion*-epitriti, la forma metrico-ritmica tipica degli epinici, e – va osservato – impiegata qui nella seconda parabasi della commedia<sup>66</sup>. Il pezzo antistrofico si colloca dopo la vittoria definitiva di Agoracrito sul Paflagone, suggellata dalla forma della lode. A proposito di questo pezzo, Fraenkel (1962, 204) ha notato come «tut sich etwas ganz Neues vor uns auf, wenn wir uns dem Liede der Zweiten Ritterparabase zuwenden», in quanto «la forma tematica e la forma musicale concorrono insieme a costruire l'effetto teatrale cercato»<sup>67</sup>, cioè uno scarto, un altro, fra la dimensione eulogica di antica e nobile tradizione, e quanto si dice, a delineare appunto una forma che, più che essere una completa novità

<sup>63</sup> Nel demo di Colono ippio esistevano due altari, rispettivamente per Posidone ippio e per Atena ippia (cf. il già menzionato Soph. *OC* 1070), quali luoghi privilegiati dai cavalieri (cf. Paus. I 30,4). Rimando a IMPERIO (2004, 227s.) per ulteriore documentazione. In Alcae. *SLG* 262 si registra un'attenzione non secondaria per Atena; e alla dea era consacrato il tempio al Sigeo in cui erano esposte le armi sottratte proprio ad Alceo (fr. 401 B a V.: sull'episodio rimando a Marzullo 2009, 21). Inoltre Atena risulta evocata nel fr. 325, 1 V. (Ἔνασσαν Ἀθανάα πολεμάδοκε).

<sup>64</sup> Come detto sopra, intendo quindi non solo gli anapesti ma l'intera struttura parabatrica nelle sue sette parti, anche se non sempre presenti.

<sup>65</sup> Reimpiego la formulazione di BRAVI (2020, 69).

<sup>66</sup> L'idea di un canto che celebra la vittoria di un gruppo nell'azione drammatica, ma anche della specifica commedia nell'agone in cui essa andò in scena si troverà anche altrove (cf. Av. 1182, *Lys.* 1293, con le considerazioni di Calame 2001).

<sup>67</sup> LOMIENTO (in corso di stampa).

(cf. Fraenkel *supra*), costituisce un rinnovamento, perché già Cratino (fr. 258 e \*259 K.-A.) aveva impiegato i *kat'enoplion*-epitriti in pezzi scommatici, ma con qualche travestimento mitico. Si tratta di un'operazione tentata anche da Timocreonte (*PMG* 727)<sup>68</sup> per certi aspetti<sup>69</sup>, e riproposta poi da Aristofane, ad esempio nella parabasi della *Pace*<sup>70</sup>. Il canto finale dei *Cavalieri* ha indubbiamente alcuni tratti parodici, a cominciare dalle scoperte riprese pindariche (fr. 89a M.), che, come ha osservato Fraenkel, devono aver coinvolto anche la melodia, oltre all'andamento ritmico e alle parole iniziali<sup>71</sup>. Che la seconda parabasi riprenda e rovesci numerosi motivi della prima è stato osservato nel dettaglio da Totaro, cui rimando per gli aspetti puntuali. Qui importa che negli inni della parabasi Aristofane abbia compiuto scelte funzionali alla successiva esecuzione e al ruolo drammaturgico del coro, perché il rovesciamento comico non si sarebbe altrimenti capito<sup>72</sup>. Su questo prosodio i cavalieri di fatto si congedano come personaggio a tutti gli effetti, la cui etologia è coerentemente delineata fin dai canti parabatichi della commedia.

Nelle sezioni liriche delle sue parabasi, Aristofane rielabora la forma degli inni, con innovazioni evidenti a partire dalla *Pace*, come ha osservato Fraenkel (1962, 214). Nei *Cavalieri*, movenze più tradizionali della forma, specie nell'ode, sono comunque sottoposte a variazioni probabilmente originali nella *performance*, l'intera *performance*. La coppia antistrofica della parabasi non è pertanto spiegabile semplicemente come parodia di *Kultlieder*, né nella scelta delle parole né sul piano dell'esecuzione; ma, direi, essa non è interpretabile neppure come coppia di canti liturgici inseriti *sic et simpliciter* nel testo drammatico a partire da un'imitazione della poesia cultuale. Come ha osservato Lomiento, i generi intercalari non si presentano mai al grado zero quasi fossero un inserto avulso dal contesto. Al pari della parodia, che dell'intertestualità in Aristofane rappresenta solo un tratto senza esaurire lo spettro delle opzioni esperite dal drammaturgo, il processo di innesto del genere intercalare va di volta in volta illustrato nella sua funzionalità, tanto più in una sezione così peculiare della commedia quale si presenta una parabasi. Nel caso specifico dei *Cavalieri*, i cui canti seguono una collocazione tradizionale nell'arco della commedia e risultano obbedire a una disposizione nel complesso semplice, l'intreccio costituito dal genere lirico si presenta come una coppia antistrofica di inni che caratterizza etologicamente il coro – sia per quel che canta sia per l'esecuzione – e ne proietta i tratti drammatici sul séguito della vicenda, perché, in quanto personaggio, il coro con la sua azione contribuisce all'esito trionfale. Un trionfo suggellato dal prosodio con cui il coro lascia che l'attenzione si sposti su Demo, liberato infine dall'insidioso Paflagone (Cleone)<sup>73</sup>. Nella conclusione della commedia, Demo appare rinnovato, secondo i tradizionali auspici di vittoria, poetica e nondimeno politica, che, già negli inni

<sup>68</sup> Cf. Gentili in GENTILI – GIANNINI (1977, 15).

<sup>69</sup> Vi si trovano comunque misure giambiche, segnatamente dimetri ipercataletti, che permettono di segnalare il motivo tradizionale dell'ingiuria.

<sup>70</sup> Cf. TOTARO (2000<sup>2</sup>, 9s.).

<sup>71</sup> Per un esame completo del testo rimando a TOTARO (2000<sup>2</sup>, 29-61).

<sup>72</sup> Si vedano le osservazioni di WILAMOWITZ (1919, 55s.) e in particolare la constatazione per cui l'elemento più significativo dello scherzo risiede nello scambio sintattico soggetto/oggetto dell'esordio del prosodio di Pindaro.

<sup>73</sup> Per la questione dell'uscita del coro in questa commedia cf. ZIMMERMANN (1985, vol. II, 79).

cletici, il coro aveva intonato e danzato non come pura inserzione o pausa lirica, ma come annuncio, ribadito e richiamato – precisato direi – nei momenti successivi; questi, retrospettivamente, confermano la piena funzionalità dei brani lirici della parabasi per l'azione e la loro programmatica, non esornativa, funzione.



## riferimenti bibliografici

ADAMI 1901

F. Adami, *De poetis scaenicis Graecis hymnorum sacrorum imitatoribus*, «Jahrbücher für classische Philologie» Suppl. XXVI 213-62.

ANDERSON 1995

C.A. Anderson, *Athena's Epithets: their Structural Significance in Plays of Aristophanes*, Stuttgart-Leipzig.

ANDRISANO 2002

A.M. Andrisano, *La definizione dello spazio scenico nei Sette*, in A. Aloni – E. Berardi (a cura di), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, «Atti del Seminario internazionale. Torino, 21-22 febbraio 2001», Bologna, 125-44.

ANDRISANO 2021

A.M. Andrisano, *La presenza di Bromio nel prologo delle Eumenidi eschilee (vv. 24-26)*, in M. Jufresa – F. Mestre (a cura de), *AIOINA/àpoina. Estudis de literatura grega dedicatas a Carles Miralles*, 207-15.

ANGELI BERNARDINI 2008

P. Angeli Bernardini, *Asindeto ed enjambement nell'Epinicio III di Bacchilide*, in G. Cerboni Baiardi – L. Lomiento – F. Perusino, *Enjambement. Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa, 49-63.

AUSFELD 1903

C. Ausfeld, *De precationibus Graecorum*, Lipsiae.

BRAVI 2020

L. Bravi (a cura di), *Aristofane. Cavalieri: i canti*, Pisa-Roma.

CALAME 2001

C. Calame, *Quelques formes chorales chez Aristophane: adresses aux dieux, mimésis dramatique et "performance" musicale*, in P. Brulé – Chr. Vendries (éds.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, «Actes du Colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999», Rennes, 115-40.

CALAME 2007

C. Calame, *Giochi di genere e performance musicale nel coro della tragedia classica: spazio drammatico, spazio culturale, spazio civico*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 49-73.

COMENTALE 2015

N. Comentale, *Sinafia prosodica limitata ed enjambement nei trimetri di Aristofane e Menandro*, «Eikasmós» XXVI 139-54.

CRUSIUS 1894

O. Crusius, *Die delphischen Hymnen: Untersuchungen über Texte und Melodien*, Göttingen.

DALE 1968<sup>2</sup>

A.M. Dale, *The lyric metres of Greek Drama*, Cambridge.

DEGANI 1990

E. Degani, *Appunti per una traduzione delle Nuvole di Aristofane*, «Eikasmós» I 119-45.

DI VIRGILIO 2022

L. Di Virgilio, *Ipotesti comici: fedeltà e variazioni metrico-ritmiche nelle citazioni della poesia lirica in Aristofane*, in A. Gostoli – B. Zimmermann (a cura di), *Nuove volute di versi. Poesia e musica nella commedia greca di V e IV sec. a.C.*, con la collaborazione di F.P. Bianchi, Göttingen, 219-44.

DODDS 1960<sup>2</sup>

E.R. Dodds (ed.), *Euripides. Bacchae*, Oxford.

DOVER 1968

K.J. Dover (ed.), *Aristophanes. Clouds*, Oxford.

DOVER 1972

K.J. Dover, *Aristophanic comedy*, London.

ERCOLES 2009

M. Ercoles, *L'inno a Posidone attribuito ad Arione (PMG 939)*, «Paideia» LXIV 303-68.

ERCOLES 2019

M. Ercoles, *Parola, metro e agoge musicale nell'Ode a Colono di Sofocle*, «Eikasmós» XXX 37-56.

FIorentini 2022

L. Fiorentini, *Per un riesame di alcune coppie di aggettivi in asindeto in Aristofane*, in V. Mastellari – M. Ornaghi – B. Zimmermann (a cura di), *Chorodidaskalia. Studi di poesia e performance in onore di Angela Andrisano*, Göttingen, 81-112.

FRAENKEL 1962

E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma.

FURLEY – BREMER 2001

W.D. Furley – J.M. Bremer, *Greek hymns: selected cult songs from the archaic to the hellenistic period*, voll. I-II, Tübingen.

GELZER 1972

T. Gelzer, *Alte Komödie und hohe Lyrik: Bemerkungen zu den Oden in Pap. Oxy. 2737*, «MH» XXIX 141-52.

GENTILI – GIANNINI 1977

B. Gentili – P. Giannini, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «QUCC» XXVI 7-51.

GENTILI – LOMIENTO 2003

B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.

HORN 1970

W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg.

HUTCHINSON 1985

O. Hutchinson (ed.), *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford.

IMPERIO 2004

O. Imperio, *Parabasi di Aristofane: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari.

KOCK 1882<sup>3</sup>

T. Kock, *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, B. II, Berlin.

KUGELMEIER 1996

C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart-Leipzig.

LECH 2009

M.L. Lech, *The Knights' Eleven Oars: in Praise of Phormio? Aristophanes' Knights 546-7*, «CIJ» CV 19-26.

LOMIENTO 2007

L. Lomiento, *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane. Indagine preliminare sui metri-ritmi*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 301-34.

LOMIENTO 2010

L. Lomiento, *L'inno della falsa gioia in Aesch. Suppl. 524-99*, «Lexis» XXVIII 67-91.

LOMIENTO in corso di stampa

L. Lomiento, *La musica dei cavalieri: sulla "colonna sonora" dei Cavalieri di Aristofane*.

MARZULLO 1988-1989

B. Marzullo, *La parodos dell'Alcesti (Eur. Alc. 77-140)*, «MCr» XXIII/XXIV 123-83.

MARZULLO 2003<sup>4</sup>

B. Marzullo (ed.), *Aristofane. Le commedie*, Roma.

MARZULLO 2009

B. Marzullo, *Il miraggio di Alceo*, Berlin-New York.

MASSIMILLA 2008

G. Massimilla, *L'enjambement fra pentametro ed esametro negli Aitia di Callimaco*, in G. Cerboni Baiardi – L. Lomiento – F. Perusino, *Enjambement. Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa, 115-26.

McEVILLEY 1970

T. McEvelley, *Development in the Lyrics of Aristophanes*, «AJPh» XCI 257-76.

MEYER 1925

G. Meyer, *Die stylistische verwendung der Nominalkomposition im Griechischen*, Leipzig.

NEIL 1901

R.A. Neil (ed.), *The Knights of Aristophanes*, Cambridge.

NEWIGER 1987

H.-J. Newiger, *L'integrazione delle forme tradizionali nell'azione*, «Dioniso» LVII 15-30.

PARKER 1997

L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford.

RECCHIA 2022

M. Recchia (ed.), *Pindari et Bacchylidis Hyporchematum fragmenta*, Romae.

REVERMANN 2006

M. Revermann, *Comic business: theatricality, dramatic technique and performance contexts of Aristophanic comedy*, Oxford-New York.

TORCHIO 2021

M.C. Torchio (a cura di), *Aristofane. Nephelai protai-Proagon (fr. 392-486)*, Göttingen (FrC 10.7).

TOTARO 2000<sup>2</sup>

P. Totaro, *Le seconde parabasi di Aristofane* (1999), Stuttgart-Weimar.

VAN LEEUWEN 1900

J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Equites: cum prolegomenis et commentariis*, Leiden.

VON VELSEN 1869

A. von Velsen (rec.), *Aristophanis Equites*, Leipzig.

WEIL 1895

H. Weil, *Un Péan delphique à Dionysos*, «Bull. Corr. Hell.» XIX 393-418.

WILAMOWITZ 1879

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Parerga*, «Hermes» XIV 161-86.

WILAMOWITZ 1919

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Lesefrüchte*, «Hermes» LIV 56-74.

WILAMOWITZ 1921

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin.

WILLI 2003

A. Willi, *The Languages of Aristophanes: aspects of linguistic variation in classical Attic Greek*, Oxford.

WILSON 2007a

N.G. Wilson (ed.), *Aristophanis fabulae*, voll. I-II, Oxonii.

WILSON 2007b

N.G. Wilson, *Aristophanea. Studies on the text of Aristophanes*, Oxford.

ZIMMERMANN 1985

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, B. I-II, Frankfurt am Main.