

GIAN FRANCO NIEDDU

**Il canto di Agatone nelle *Tesmofoiazuse*:  
'deificazione' della musica e vanificazione del contenuto**

È mia intenzione proporre in questa occasione qualche considerazione (di natura specificamente letteraria, linguistico-stilistica) sulla scena delle *Tesmofoiazuse* (vv. 39-62 e 101-129), che vede protagonista prima il Servo di Agatone e poi lo stesso Agatone. In particolare mi ripropongo di verificare la possibilità di operare una correzione o revisione della valutazione espressa da P. Rau sul canto di Agatone, nel suo famosissimo volume *Paratragodia* del 1967: valutazione alla quale sostanzialmente si attengono tuttora la maggioranza o la totalità degli studiosi.

Siamo agli inizi della commedia che, come sappiamo, prende l'avvio da una situazione di emergenza che vede implicato direttamente Euripide: il poeta è in grande agitazione per la minaccia di morte che incombe su di lui da parte delle donne che lo accusano di misoginia e cerca di correre ai ripari. Quando si tratta di mettere in campo trucchi ed espedienti egli non manca certo di ingegno, non è privo di risorse (vv. 87 e 93s.). La *μηχανή* (lo stratagemma) che ha escogitato stavolta prevede di infiltrare (in abiti femminili) un suo difensore nell'assemblea che esse terranno in occasione delle Tesmoforie, perché se necessario intervenga in suo favore: chi meglio dell'effeminato Agatone potrebbe passare inosservato e assolvere adeguatamente questo compito (vv. 184-87)? E così insieme ad un (vecchio) Parente s'avvia verso la sua abitazione per esporgli il piano e convincerlo a recarsi all'assemblea delle donne. Arrivati in prossimità della casa i due vedono in azione prima il Servo, poi hanno modo di ascoltare lo stesso Agatone intento a comporre.

È una scena molto nota e studiata: un caso, come vedremo, particolarmente interessante (ed istruttivo), direi quasi clamoroso, di parodia letteraria, in cui Aristofane, nel rifare il verso ad un poeta tragico, supera veramente se stesso.

Non è la prima volta che Aristofane introduce fra i suoi personaggi un poeta tragico. Lo aveva già fatto alcuni anni prima negli *Acarnesi* (vv. 395-413), ritraendo Euripide all'interno per così dire del suo 'studio' in procinto di comporre (in una posizione quanto mai bizzarra: comicamente sdraiato su un lettino con i piedi "per aria" ed in abbigliamento cencioso). Naturalmente non ripete ciò che aveva fatto in precedenza, ma sviluppa quella parte che era stata appena allusa come possibilità comica negli *Acarnesi*: il fenomeno cioè del poeta in azione<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Aristofane «rather than repeat exactly what he had done in the *Acharnians* [vv. 395-413], has expanded the beginning of the sequence, introducing what was only hinted at as comic possibility in the *Acharnians*, the phenomenon of the poet in action» (Muecke 1982, 43). Le affinità strutturali e

Il brano si articola, come dicevo, in due momenti. L'ingresso in scena di Agatone è infatti preannunciato dal Servo, che è appunto uscito di casa per propiziare, con un rito sacro, la buona riuscita dell'impresa cui si accinge il suo Signore (v. 38: *προθυσόμενος τῆς ποιήσεως*), e ne descrive con la concretezza di una serie di immagini artigianali le modalità del lavoro di compositore, via via assimilate a quelle di un carpentiere navale, di un costruttore edile, di un falegname, di un fabbro (vv. 52-57). Egli, secondo la raffigurazione del Servo, provvede preliminarmente a «porre le basi, le fondamenta del dramma» (*δρῦόχους τιθέναι δράματος ἀρχάς*), quindi a modellare, plasmare, adattare, sostituire, tornire, rifinire, connettere i vari materiali che verranno a formare la sua costruzione poetica: «piega nuove volute di versi» (*κάμπτει δὲ νέας ἀψίδας ἐπῶν*), «li passa al tornio» (*τὰ δὲ τονρεύει*), «li incolla» (*τὰ δὲ κολλομελεῖ*) «e forgia sentenze» (*καὶ γνωμοτυπεῖ*), «e fa antonomàsie» (*κάντονομάζει*), «e modella» (*καὶ κηροχυτεῖ*), «ed arrotonda» (*καὶ γογγύλλει*), «e mette in forma» (*καὶ χοανεύει*).

Questa caotica sequenza di metafore<sup>2</sup> messe in bocca al Servo ha evidentemente lo scopo specifico di delineare l'immagine comica di Agatone, ma rivela contemporaneamente un intento critico più generale, insito nell'exasperata sottolineatura dell'aspetto tecnico dell'attività compositiva, 'ridotta' per così dire ad una serie di operazioni pratiche e manuali, in cui - in altri termini - l'ispirazione poetica si esaurisce (o si traduce) in un intenso lavoro di cura formale (*τονρεύειν, κηροχυτεῖν, γογγύλλειν, χοανεύειν*)<sup>3</sup>.

Compare quindi sulla scena Agatone<sup>4</sup> (vv. 101-129) nell'atto di eseguire un inno, da intendere evidentemente come parte di una tragedia: forse proprio quel genere di canto che

tematiche fra le due raffigurazioni sono state più volte messe in rilievo: mentre però in un caso Aristofane si limita a ritrarre Euripide all'interno del suo 'studio' in procinto di comporre, nell'altro raffigura Agatone all'opera, impegnato a dare un saggio del proprio talento poetico.

<sup>2</sup> Secondo un tipico procedimento, espressioni metaforiche ed usi propri sono posti uno accanto all'altro: *ἀψίδας ἐπῶν, γνωμοτυπεῖ, κάντονομάζει*.

<sup>3</sup> L'effetto complessivo - chiosano Austin - Olson 2004, 70 - «is to present Agathon not as a divinely inspired poet (cf. 40-42) but as a mere wordsmith». A margine si può comunque osservare che alcune delle operazioni qui richiamate sembrano corrispondere almeno in parte a momenti o fasi della prassi compositiva, del metodo di lavoro dell'autore antico. Mi riferisco in particolare alla metafora del *κολλῶν*, presente in *κολλομελεῖ*, che ritorna nel sorprendente ritratto che Platone, nella scena finale del *Fedro* (278de), ci consegna dello scrittore del suo tempo (in versi o in prosa, sotto questo aspetto non distinti), la cui attività è descritta come un processo che lo vede impegnato a «rivoltare in su e in giù le sue 'carte' per molto tempo (*ἄνω κάτω στρέφων ἐν χρόνῳ*), a tagliare (*ἀφαιρῶν*) ed incollare (*πρὸς ἄλληλα κολλῶν*) le diverse parti fra di loro»: οὐκοῦν αὖ τὸν μὴ ἔχοντα τιμιώτερα ὦν συνέθηκεν ἢ ἔγραψεν ἄνω κάτω στρέφων ἐν χρόνῳ, πρὸς ἄλληλα κολλῶν τε καὶ ἀφαιρῶν, ἐν δίκη που ποιητὴν ἢ λόγων συγγραφέα ἢ νομογράφον προσερεῖς; All'immagine del poeta che agisce sotto l'effetto dell'ispirazione si sostituisce o sovrappone quella 'moderna' del poeta-scrittore, immerso in una serie di operazioni concrete e materiali, che passa le ore a rielaborare e riscrivere, che taglia, inserisce ed aggiunge parti.

<sup>4</sup> La sua comparsa è giustificata dal Servo col fatto che «è inverno e non gli è facile piegare le strofe (*κατακάμπτειν τὰς στροφάς*) standosene in casa, se non vien fuori, al sole» (vv. 67-69).

Aristotele definirà ἐμβόλιμον (un intermezzo corale)<sup>5</sup>. La sua evidentemente non è un'esecuzione ufficiale, ma una sorta di 'prova generale' di tipo privato (fatta in casa)<sup>6</sup>: un'esecuzione, come appunto nota lo scolio (v. 101b Regtuit), οὐχ ὡς ἐπὶ σκηνῆς, ἀλλ' ὡς ποιήματα συντιθείς, un 'pezzo', dunque, in via di elaborazione o appena ultimato.

Nella sua *performance*, il canto si sviluppa nella forma di un duetto lirico fra la Corifea e un Coro immaginario di fanciulle (uno pseudo-amebeo), in cui Agatone, indossando vesti femminili, interpreta da solo entrambe le parti, impersonando alternativamente il ruolo della corifea e quello del coro<sup>7</sup>.

L'inno comincia con una strofetta (vv. 101-103b) che funge da preludio, in cui Agatone nella parte della Corifea invita le donne del Coro a munirsi delle torce rituali e a dare inizio al canto, danzando in onore delle Tesmofore: «Ricevendo le torce sacre alle dee ctonie, fanciulle, per la patria (πατρίδι) libera [o con libera mente (πραπίδι)] danzate il canto»<sup>8</sup>.

Risponde sempre Agatone, ora nella parte del Coro, chiedendo (vv. 104-106): «Per quale dio è la festa? Dimmi. Con fede è mio uso venerare gli dei».

La "Corifea" a questo punto 'detta' via via i temi del canto che il "Coro" di seguito esegue.

Per prima cosa invita a celebrare Apollo (vv. 107-110): «E dunque con il tuo canto celebra Febo dall'arco d'oro (χρυσέων ῥύτορα τόξων)<sup>9</sup> che innalzò i recinti della terra (le mura della città) sul simoentico suolo» (ὅς ἰδρύσατο χῶρας / γύαλα Σιμωντίδι γᾶ).

<sup>5</sup> *Poet.* 1456a 27s. διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. Che Aristofane ci mostri Agatone intento a redigere un intermezzo corale è, fra gli altri, l'opinione di Pöhlmann 1988, 138 (cf. anche Prato 2001, 168). Meno probabile mi sembra che esso appartenesse ad un'effettiva tragedia agatoniana di argomento troiano: Aristofane non fornisce alcun elemento in base al quale il pubblico potesse identificarla, né vi è alcuna indicazione in tal senso nella tradizione scolastica. Se ne parla del resto come di una 'prova', non come di un testo definitivo, pronto per la rappresentazione.

<sup>6</sup> Con essa Agatone sembrerebbe voler sperimentare «l'effetto che doveva ottenere l'esecuzione pubblica del suo canto, esercitando una sorta di "controllo acustico" sul testo drammatico» (Torchio 2001, 131), secondo una modalità apparentemente documentata in alcune rappresentazioni iconografiche (cf. Prato 2001, 169; Furley - Bremer 2001, I 352).

<sup>7</sup> ἀμφοτέρα δὲ αὐτὸς ὑποκρίνεται (*schol.* 101a Regtuit). Della questione, per la quale in passato sono state avanzate varie soluzioni, dà adeguatamente conto Horn 1970, 100s. (vd. anche Kugelmeier 1996, 278s.; Prato 2001, 169). Si sarà trattato di un'esecuzione probabilmente in falsetto, realizzata introducendo delle piccole pause e modulando il tono ed il timbro della voce in modo da agevolare l'individuazione dei due ruoli da parte dell'uditorio (Wilamowitz 1886, 156; Zimmermann 1985 II 23, 24 n. 29, 28; Sommerstein 1994, 164; Vetta 1995, 75s.; Austin - Olson 2004, 87; Prauscello 2006, 110 n. 353, 179s.). Facilmente immaginabile l'ilarità ed il divertimento che essa doveva suscitare soprattutto nei settori più popolari del pubblico.

<sup>8</sup> Vi è incertezza tra il tradito πατρίδι e la correzione πραπίδι.

<sup>9</sup> Lett.: «tenditore degli aurei archi, saettatore».

Il Coro facendo seguito all'invito risponde (vv. 111-113): «Gioisci di splendidi canti, Febo, e nelle celebrazioni musicali esibisci il sacro premio» (ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς γέρας ἱερὸν προφέρων)<sup>10</sup>.

Dopo Apollo, la Corifea invita a cantare Artemide (vv. 114-116): «E cantate la vergine Artemide cacciatrice, nei monti ricchi di querce» (τάν τ' ἐν ὄρεσι δρυογόνοισι / κόραν ἀείσατ' Ἄρτεμιν ἀγροτέραν).

Ed il Coro dando seguito all'invito (vv. 117-119): «Ti seguo invocando celebrando la veneranda prole di Leto, Artemide ignara di nozze» (ἔπομαι κλήζουσα σεμνὰν / γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς).

È la volta poi di Leto, la madre di Apollo e Artemide, che la Corifea invita a cantare insieme alla cetra asiatica (vv. 120-122): «E Leto e i tocchi della [cetra] asiatica in discorde accordo con il ritmo della danza, al cenno (διὰ νεύματα) delle Frigie Cariti [ovvero note (διανεύματα) delle Frigie Cariti]» (Λατώ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος / ποδὶ παράρυθμ' εὐρυθμα Φρυγίων / διὰ νεύματα Χαρίτων)<sup>11</sup>.

Risponde il Coro (vv. 123-125): «Venero Leto signora e la cetra madre degli inni, celebre [ovvero celebri] per il maschio grido» (σέβομαι Λατώ τ' ἄνασσαν / κίθαρὶν τε ματέρ' ὕμνων / ἄρσενι βοῆ δόκιμον [δοκίμων?])<sup>12</sup>.

Coppia finale (vv. 126-128 e 129): – «A lei una luce [di gioia] è trascorsa negli occhi divini per la vostra voce improvvisa. Per tutto questo onora Febo signore» (τῆ φάος ἔσσυτο δαιμονίους / ὄμμασιν, ἀμετέρας τε δι' αἰφνιδί- / ου ὀπός. ὦν χάριν / ἄνακτ ἄγαλλε Φοῖβον).

– «Salve, beato figlio di Leto» (χαῖρ', ὄλβιε παῖ Λατοῦς).

Impossibile è ormai per noi giudicare se questa 'ricostruzione' aristofanea si fondasse su qualche originale perduto<sup>13</sup>, ma resta problematico anche intendere pienamente il tipo di operazione da lui compiuta: non essendoci pervenuto nessun brano lirico del giovane tragediografo ed essendo andata perduta totalmente anche la musica, non siamo più in grado di cogliere in tutta la sua portata la maliziosa esasperazione che il nostro poeta introduce nel brano lirico, concepito come prodotto di alta caratura stilistica e di estrema elaborazione formale, nel segno delle nuove tendenze poetico-musicali. Possiamo solo intuire il tessuto melodico-ritmico della composizione, seguendo le tracce che ne permangono nella struttu-

<sup>10</sup> Versi oscuri, parodia dello stile di Agatone: Apollo ha il suo premio nella poesia, «nei melodiosi onori» che a lui sono rivolti?

<sup>11</sup> Anche qui vi è incertezza fra il tradito διανεύματα e la lettura διὰ νεύματα (δινεύματα).

<sup>12</sup> Gli editori sono divisi fra le due possibili letture: δοκίμων, δόκιμον, [βοῆ δοκίμω: «con un grido virile, glorioso»].

<sup>13</sup> Wilamowitz 1921, 341 era dell'opinione che Aristofane avesse sotto gli occhi i canti di Agatone («er hatte natürlich Lieder Agathons vor sich»). Ma se pochi al giorno d'oggi si sentirebbero di sottoscrivere la sua perentoria affermazione, si può tuttavia legittimamente supporre che la conoscenza di Aristofane della tecnica di Agatone non si basasse soltanto su audizioni a teatro.

razione metrica, da cui siamo ancora in grado di cogliere qualche indizio: la varietà e la particolarità dei versi utilizzati, la libertà con cui essi vengono trattati, la mistione di cola di *ethos* apparentemente differente, l'uso di fioretture e gorgheggi.

Alcuni caratteristici aspetti dell'arte che Aristofane attribuisce ad Agatone sono però anticipati nei vv. 39-48, che contengono l'invito, in «solenni anapesti recitativi»<sup>14</sup>, rivolto dal Servo (che, secondo un cliché collaudato, ne costituisce una sorta di *alter ego*)<sup>15</sup> ad ogni essere presente, perché - nell'imminenza dell'apparizione del poeta<sup>16</sup> - osservi un devoto silenzio:

«Taccia tutta la gente, tenga chiusa la bocca» (εὐφημος πᾶς ἔστω λαός / στόμα συγκλήσας)<sup>17</sup>.

«Il tiaso delle Muse si trova in visita nelle dimore padronali, a comporre canti» (ἐπιδημεῖ γὰρ / θίασος Μουσῶν ἔνδον μελάθρων / τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν).

«Trattenga il respiro l'etere senza vento e non risuoni l'onda del mare azzurra» (ἐχέτω δὲ πνοὰς νήνεμος αἰθήρ, / κῦμα δὲ πόντου μὴ κελαδεῖτω / γλαυκόν).

- «Bum!» (βομβᾶξ): prima reazione inavvertita di commento del Parente, subito zittito da Euripide.

- «E dormano le stirpi degli alati, ed i piedi delle fiere selvagge che corrono per le selve non si sciolgano [nella corsa]» (πτηνῶν τε γένη κατακοιμάσθω, / θηρῶν τ' ἀγρίων πόδες ὕλοδρόμων / μὴ λυέσθω).

- «Bum! Bum!» (βομβαλοβομβᾶξ): altra reazione, sempre inavvertita, di irrisione del Parente alle altisonanti parole del Servo, che prosegue senza interruzione.

- «Poiché l'elegante compositore, Agatone, nostro signore è pronto ...»

- μῶν βνεῖσθαι; (v. 50), interrompe ora brutalmente il Parente.

Ed il Servo, come se avesse solo ora percepito una voce estranea, si interroga sorpreso (v. 51): «Chi ha proferito parola?» (τίς ὁ φωνήσας;)

- «l'etere senza vento»: è l'ironica risposta del Parente.

Dopo di che, il Servo riprende snocciolando l'incalzante serie di metafore di cui si è fatto cenno sopra (p. 2), interrotta al v. 57 da un'ulteriore pesante provocazione del Parente (καὶ λαϊκάξει), che determina la reazione indignata del Servo:

- «Qual rustico al recinto s'appropinqua?» (τίς ἀγροιώτας πελάθει θριγκοῖς; v. 58).

<sup>14</sup> Zimmerman 1988, 200; cf. anche 1985, II 22.

<sup>15</sup> Cf. in particolare *Ach.* 395-402 (e *Nub.* 133-221). Una trovata di grande effetto che permette al Comico di raddoppiare il gioco a carico del personaggio, accrescendo l'attesa per la sua entrata in scena.

<sup>16</sup> Aristofane si diverte a presentare nei termini di una teofania l'uscita di casa di Agatone, come ha ben messo in luce Horn 1970, 96s. attraverso anche un puntuale confronto con l'*Inno al Sole* di Mesomedes (fr. 2 Heitsch). Cf. già Kleinknecht 1937, 151 n. 1, e più di recente Zimmermann 1985, II 22; 1988, 200; Prato 2001, 151. L'invito al silenzio è giustificato (vv. 40-42) con l'arrivo nella casa di Agatone di «un coro di Muse», trasparente metafora del flusso di ispirazione poetica che pervade il poeta in procinto di dar luogo alla sua composizione (vv. 49s. μέλλει γὰρ ὁ καλλιεπὴς Ἀγάθων, / πρόμος ἡμέτερος [...]).

<sup>17</sup> L'invito al silenzio è parodicamente enfatizzato dall'accumulo di elementi tra loro incongruenti: al rituale εὐφημος ἔστω viene affiancato il più banale, colloquiale στόμα συγκλήσας (una chiosa fin troppo realistica), estraneo a contesti di preghiera e di livello decisamente più basso.

La sequenza è chiaramente parodica. Dell'arte di Agatone sono in particolare parodiati:

1. la raffinata eleganza della versificazione, richiamata come sua specifica prerogativa attraverso l'epiteto *καλλιειπής* («dalla bella parola», v. 49);
2. il tono particolarmente sostenuto, aulico, dell'espressione:  
ne è un esempio *μελάθρων / τῶν δεσποσύνων* (vv. 41s.), un nesso che riecheggia forse Aesch. *Cho.* 942 (*δεσποσύνων δόμων*) e presenta una forma aggettivale cara anche a Timoteo (fr. 791,125 P.: *δεσπόσυνα γόνατα*); ma cf. anche *νήνεμος αἰθήρ* (v. 43), *κῦμα [...]* *μὴ κελαδεῖτω / γλαυκόν* (vv. 44s.), o il neologismo *ὕλοδρόμων* (v. 47);
3. la ricerca accurata di specifiche figure di suono o di parola (omoteleuto prolungato): evidente in particolare ancora nella sequenza dei vv. 41s. [...] *θίασος Μουσῶν ἔνδον μελάθρων / τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν*, che sovrappone all'omoteleuto (rimarcato dalla persistenza del timbro vocalico [o]) il forte *enjambement* *θίασος... μελοποιῶν / Μουσῶν... μελοποιῶν*;
4. l'aggettivazione ridondante e puramente ornamentale:  
*νήνεμος αἰθήρ* (v. 43); *κῦμα [...]* *γλαυκόν* (vv. 44s.): anch'esso in *enjambement*.
5. il fraseggio artificioso ed affettato:  
ne è un esempio il forbito (ma assolutamente incongruo) *τίς ἀγροιώτας πελάθει θριγκοῖς*; di v. 58 («qual rustico al recinto si appropinqua?», Cantarella), con cui il Servo, dopo aver ignorato le precedenti interruzioni del Parente (vv. 45 e 48), reagisce ora, sorpreso ed infastidito, alla sua pesante provocazione. Sullo stesso piano si pone il *τίς ὁ φωνήσας*; di v. 51, una banale domanda, nobilitata però dal poetico *φωνεῖν* («chi proferì parola?»), in tono con la dizione elevata.
6. il carattere enfatico, comicamente iperbolico, della dizione:  
evidente fin dall'iniziale appello rivolto a «tutta la gente» – una formalità vuota, e per ciò stesso ridicola, dal momento che nella finzione scenica non sarebbe prevista la presenza di nessuno<sup>18</sup> – appello esteso per giunta senza un reale motivo, per un puro gioco letterario, all'intera natura, i cui vari elementi (etere, mare, alati, quadrupedi) sono via via invitati a trattenere il respiro<sup>19</sup>, a non lasciar risuonare l'onda azzurra<sup>20</sup>,

<sup>18</sup> Un segno evidente del disinteresse del Servo per la realtà, del suo distacco dalle cose del mondo, che inevitabilmente finisce per ricadere sul suo padrone e la sua maniera di fare poesia (Horn 1970, 96s.). Euripide ed il Parente, della cui presenza il Servo non è in alcun modo a conoscenza, si erano infatti appartati al suo apparire (v. 36).

<sup>19</sup> *ἔχέτω δὲ πνοᾶς νήνεμος αἰθήρ* (v. 43): una frase quasi 'nonsensica' nella sua formulazione, che all'etere, fornito dell'epiteto tradizionale «senza vento», rivolge l'invito a «trattenere il respiro o il soffio» (*πνοάς*, un vocabolo messo in bocca anche al ditirambografo Cinesia in *Au.* 1396), e verrà non a caso irrisa dal Parente (v. 51).

<sup>20</sup> *κῦμα τε πόντου μὴ κελαδεῖτω / γλαυκόν* (vv. 44s.): «presumably intended as another mocking echo of high poetic style» (Austin - Olson 2004, 68).

a dormire<sup>21</sup>, a non ‘sciogliere’ il piede nella corsa, per non recare disturbo al sublime cantore<sup>22</sup>.

Non si tratta certo di caratteristiche esclusive di Agatone, ma che a lui, rappresentante di spicco di una tendenza alla cui suggestione non si sottrae lo stesso Euripide, Aristofane attribuisce come specifica ‘cifra’ poetica<sup>23</sup>.

Non sarà certo un caso che, mentre di fronte a tanto sfoggio di bravura, la reazione del Parente (l’uditorio ‘incompetente’) sarà di fastidio e di volgare irrisione (vv. 45, 48, 57, 59-62), quella di Euripide (l’uditorio ‘competente’), che si affretta a zittirlo per poter meglio ascoltare (v. 45: σίγα. τί λέγει;), dimostra al contrario attenzione ed interesse.

Nel canto che il Commediografo mette direttamente in bocca al suo Agatone – un inno che come abbiamo visto si apre con un riferimento alle divinità ctonie<sup>24</sup>, ma è rivolto principalmente alla triade Apollo, Artemide, Leto, la ‘trinità delia’ – il ventaglio delle caratteristiche alle quali egli volge la sua attenzione si amplia. In primo piano vengono messe le peculiarità metrico-ritmiche e melodiche. La preferenza per i ritmi languidi e molli della Ionia d’Asia, in particolare l’uso del verso ionico nelle sue varie forme anaclastiche (solute e sincopate), liberamente associato a ritmi di altra natura<sup>25</sup>, in concomitanza con la scelta di un’armonia di forte marca orientale (a cui rimandano l’evocazione della cetra asiatica e delle Cariti frigie), tradisce il desiderio di Aristofane di segnalare la contiguità del nostro poeta con la cosiddetta ‘nuova musica’, modulata in forme nuove e spesso virtuosistiche (le

<sup>21</sup> Πτηνῶν τε γένη κατακοιμάσθω (v. 46).

<sup>22</sup> θηρῶν τ’ ἀγρίων πόδες ὑλοδρόμων / μὴ λυέσθων (vv. 47s.): «let not the feet be released [from sleep]» (Austin - Olson 2004, 69).

<sup>23</sup> La scelta di Agatone per questo ruolo è giustificata dalle caratteristiche, così allettanti per un poeta comico, di «inspired poet, craftsman poet, effeminate poet» (Muecke 1982, 41), che egli assomma nella sua personalità. Si tratta certamente di una parodia personale, individuale, di Agatone uomo e poeta (Rau 1967, 114; Horn 1970, 95 n. 170, e 105 n. 194), ma non si può negare che in essa siano richiamati elementi, più specificamente attinenti alla sfera dell’attività artistica, comuni ad una cerchia più ampia di compositori, fautori o seguaci delle nuove mode. Un’operazione del resto in qualche misura comparabile con quella compiuta dal nostro commediografo nella raffigurazione di Socrate nelle *Nuvole*.

<sup>24</sup> Si ritiene comunemente che esso servirebbe a stabilire una connessione con le Tesmoforie, la festa nel cui contesto è ambientata la commedia; ma si tratta di un riferimento introdotto senza alcuna apparente relazione con le altre divinità evocate, e subito abbandonato con un brusco trapasso alla prima delle divinità delie, Apollo.

<sup>25</sup> Puntuali analisi (non sempre convergenti nell’interpretazione colometrica) in White 1912, 189s.; Rau 1967, 106-108; Zimmermann 1985, II 24-28; 1987, III 69s.; 1988, 201-203; Parker 1997, 396-405; Prato 2001, 345s.; Furley-Bremer 2001, II 342s.; Austin-Olson 2004, 88s. Rispetto all’atteggiamento (prevalente in passato) che cercava di ricondurre le varie sequenze alla misura del metro ionico, pare oggi preferibile intendere la monodia come «un parodico *pot-pourri* di metri di Agatone»: coriambi, giambo-coriambi, trochei, dattilo-epitriti, dattili, eolo-coriambi (Parker 1997, in part. pp. 396 e 402s.; Gentili-Lomiento 2003, 175 n. 47).



καμπαί, le μύρμηκος άτραποί o le έκτράπελοι μυρμηκιάί di Timoteo<sup>26</sup>), motivo di vanto professionale per alcuni, di pervertimento e di dissolutezza per altri.

Dell'efficacia del saggio di bravura (e del forte mimetismo tecnico messo in atto da Aristofane) è testimonianza l'istintiva reazione del Parente alla *performance* di Agatone (vv. 130-133: ώς ήδὸν τὸ μέλος [...] καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον [...], ὅστ' ἔμοῦ γ' άκρωμένου [...] ὑπήλθε γάργαλος: «com'è dolce il canto... e femminile, sapido di baci lascivi...; a sentirlo mi è venuto un solletico...»); le sue esclamazioni di lascivo entusiasmo sembrano però riguardare soprattutto o esclusivamente gli aspetti ritmico-musicali del canto, non quelli linguistico-stilistici e contenutistici.

In conseguenza di ciò si è ingenerata la convinzione – una convinzione ancora oggi assai diffusa e che ha il suo più autorevole rappresentante in P. Rau – che l'inno, il pezzo messo in bocca ad Agatone, sia «eine kritische Parodie», ma che «karikiert wird eben seine unethische, hedonistische, virtuose Musik»<sup>27</sup>, mentre sotto l'aspetto degli usi linguistici lo stile sia appropriato all'oggetto della lode («sprachlich der lyrische Stil dem Gegenstand des Preises angemessen ist», p. 104)<sup>28</sup>. A conclusione della sua puntuale ricognizione linguistica Rau sottolinea che «für den Sprachgebrauch in Agathons Paian gibt es also durchweg Parallelen. Die wenigen singulären Wörter, ῥύτωρ, άπειρολεχής, δρυογόνοσ, sind nicht ausgefallener, als was sonst in der Chorlyrik begegnet. Die Sprache ist also nicht so ungewöhnlich, daß man allein von daher von einer Karikatur sprechen dürfte» (p. 105). E così, sulla base di queste conclusioni, anche W.D. Furley e J.M. Bremer nel loro recente lavoro sui *Greek Hymns* si sentono autorizzati ad affermare che «the text itself is not evidently parodistic; there is nothing transparently funny in the language»<sup>29</sup>. Analoga posizione hanno assunto Paduano 1983, 85s. n. 23; Zimmermann 1985, II 28; Kugelmeier 1996, 279s.; Bierl 2001, 163s. n. 142; Austin – Olson 2004, 87 ed ultimamente Totaro 2006, 449s. n. 17.

Ma è legittimo distinguere così nettamente i piani, e separare, nella contraffazione aristofanea, la parola dal ritmo e dalla musica? Questo significherebbe ritenere che Aristofane – dopo l'aspettativa suscitata nel pubblico dal 'preludio' eseguito dal Servo, tutto giocato sul piano linguistico-espressivo – abbia voluto dare un'immagine di Agatone per un verso tradizionalista (sul piano linguistico) e per l'altro innovatore (sul piano musicale): da una parte

<sup>26</sup> Pherecr. fr. 155,23 K.-A.

<sup>27</sup> Rau 1967, 108. Una conclusione ampiamente argomentata e più volte ribadita dallo studioso nel corso della sua analisi: «daß der [...] Paian komisch wirkt, hat seinen Grund zweifellos in musikalischer Parodie» (p. 105), e poco oltre: «komisch ist bereits die improvisierte Vortragsart, wie sich der Poet unmittelbar im Geschäft des Dichtens produziert und wie er dabei selbst abwechselnd den Part des Vorträgers und des Chores singt. Vor allem aber wird die Musik selbst durch Karikatur verspottet» (105s.).

<sup>28</sup> Qui Rau fa suo il punto di vista di Guglielmino 1928, 80.

<sup>29</sup> Furley-Bremer 2001, I 353.



rispettoso dello stile della lirica innodica<sup>30</sup>, dall'altra sfrenato, licenzioso, distruttore del suo antico *ethos* ritmico-musicale. E che Aristofane quasi abbia voluto smentire o contraddire se stesso, dedicandosi alla parodia quando a parlare è il Servo, ed attribuendo ad Agatone una dizione in linea con la norma del genere quando agisce di persona sulla scena<sup>31</sup>.

Mi sembra che questa posizione possa, anche se con tutti i limiti derivanti dalle nostre insufficienti conoscenze dell'opera di Agatone, almeno in parte essere corretta.

Innanzitutto, se è vero che le forme di predicazione (attributi, appellativi, gesta) in onore delle tre divinità cui è dedicato il canto si iscrivono fra quelle tradizionali, colpisce subito il fatto che la Corifea inviti il Coro a celebrare, insieme a Leto, la *kithàra* asiatica (v. 120: Λατώ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος [ἀείσατε]), invito al quale il Coro dà subito la propria adesione: σέβομαι Λατώ τ' ἄνασσαν / κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων (vv. 123s.). La menzione dello strumento musicale, accanto alle divinità, ed il suo innalzamento quasi al loro stesso rango, costituisce un'evidente iperbole<sup>32</sup> e scopre l'intento parodico, sottilmente critico, di Aristofane, che vuole probabilmente alludere al (deprecabile) primato assunto dalla musica (ματέρ' ὕμνων) sulla parola nelle nuove tendenze poetiche. Non solo, infatti, la *kithàra* appare a prima vista fuori posto come oggetto di venerazione e culto, ma la versione che ne viene in questi versi celebrata è quella asiatica<sup>33</sup>, quella cioè che sa produrre «note in disaccordo con il ritmo della danza» (vv. 120s.: κρούματά τ' Ἀσιάδος / ποδι παράρρυθμ'

<sup>30</sup> «Der Stil [...] geht über das in hymnischer Lyrik der Tragödie und Komödie Gewohnte nicht hinaus, und der Poet hält diesen Stil ohne Bruch ein», scrive ancora Rau 1967, 104; cf. anche Zimmermann 1985, II 28 («die Sprache ist dem Character des Lieds als ὕμνος κλητικός angemessen durchweg hochlyrisch, ohne Stilbrüche»).

<sup>31</sup> A questa duplice lettura, a quel che mi risulta, è ricorso per primo Guglielmino 1928, 80 (richiamato da Rau 1967, 104); il suo punto di vista è ora condiviso anche da Furley-Bremer 2001, I 353 n. 25 («the poet does indeed invite his audience to laugh at Agathon, but only in the long comical preparation [27-100] for the hymn»). Sorprendente l'osservazione che il pubblico avrebbe trovato motivo di divertimento «not by the tone and text of this hymn as such, but by the piquant contrast between this song, meant to be performed by a chorus of modest maidens [102-3], and the vanity of the person who actually performs it, Agathon himself [...]».

<sup>32</sup> Un'autocelebrazione, secondo Horn 1970, 103, che vede nell'apoteosi della cetra l'oggetto principale ed il momento culminante dell'inno: «das ganze Chorikon ist [...] nur eine Hinführung zur Apotheose der Kithara und damit Agathons Dichtkunst». Cf. anche Muecke 1982, 48. Più sofisticata la lettura di Paduano 1983, 87, che attribuisce all'apoteosi dello «strumento poetico fatto esso stesso oggetto di venerazione e coordinato alla figura divina di Leto» il valore di un «metadiscorso sulla gioia e la religione del canto».

<sup>33</sup> Probabilmente la grande cetra da concerto di origine lidia o comunque asiatica (cf. Terp. Test. 51ab Gostoli). Essa sembra essere identificata dal Parente con la βάρβιτος (v. 137), uno strumento πολύχορδος, annoverato da Aristotele (*Pol.* 1341a 40) fra quelli il cui suono era volto a suscitare piacere negli ascoltatori (cf. Rau 1967, 107).

εὔρυθμα)<sup>34</sup>. Il paradosso linguistico παράρρυθμ' εὔρυθμα (una coppia antonimica, del genere caro anche ad Euripide)<sup>35</sup>, evidenziato anche dalla variazione di quantità nella medesima sillaba -ρῦθμ-<sup>36</sup>, ha fra le sue varie funzioni verosimilmente anche quella di sottolineare la stravaganza della pretesa 'apoteosi' dello strumento musicale.

Già in questo aspetto, dunque, il piano linguistico-espressivo, quello del contenuto e quello ritmico-musicale appaiono strettamente congiunti<sup>37</sup>.

Una valenza senza dubbio comica e chiaramente intenzionale – sulla bocca di un coro femminile che risponde ad una corifea, entrambi evocati nella mimesi dell'effeminato poeta – assume, poi, l'accento alla 'virilità' della cetra (o degli inni), «celebre (-i) per il maschio grido» (v. 125: ἄρσενι βοῶ δόκιμον [δοκίμων?])<sup>38</sup>: un colpo maliziosamente inferto giocando sulla riutilizzazione di motivi e vocaboli di alta tradizione poetica<sup>39</sup>.

Sul piano più specificamente formale, certamente agatoniana (a quanto possiamo giudicare dai residui frammenti delle sue tragedie) è la tautologia in asindetoto, rafforzata dal chiasmo e dall'assonanza delle due forme verbali con identico oggetto, ἔπομαι κλήζουσα σεμνὰν / γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς (vv. 117s.), che sottolinea il raffinato, ma lezioso, sfog-

<sup>34</sup> Non c'è qui accordo fra gli studiosi sulla divisione colometrica, ma è soprattutto interessante osservare che l'espressione κρούματα Ἀσιάδος costituisce l'unica ripresa parodica nota, derivante, secondo la testimonianza dell'*Et. M.* α 1918 Lass.-Liv., dall'*Eretteo* di Euripide (fr. 369d Kn.; 24 J.-vL.). Una ricercata ambiguità è forse ravvisabile in ποδί che può fare riferimento sia ai passi della danza, sia al 'piede' metrico (cf. Prato 2001, 174).

<sup>35</sup> L'artificio dell'accostamento di termini costituiti da una medesima base, in cui l'alterazione di senso è data dal prefisso di significato negativo, richiama analoghi giochi di parole presenti nei frammenti di Agatone: cf. in particolare i fr. 11 (πάρεργον ἔργον / ἔργον πάρεργον) e 12 Snell. Di un espediente simile, tipicamente gorgiano, fa grande uso anche l'Agatone di Platone, nel cui discorso (*Symp.* 197d 4-8) ricorrono nesi come φιλόδωρος εὐμενείας, ἄδωρος δυσμενείας (197d 4s.); ζηλωτὸς ἀμοίροις, κτητὸς εὐμοίροις (197d 6); ἐπιμελὴς ἀγαθῶν, ἀμελὴς κακῶν (197d 7s.): cf. anche Lévêque 1955, 129-131; Musa 2005, 155s.

<sup>36</sup> Wilamowitz 1886, 157; Sommerstein 1994, 166; Prato 2001, 174; Austin - Olson 2004, 94s.

<sup>37</sup> Che la parodia «auch auf Inhalt und Aufbau ausgedehnt ist» finisce per riconoscere anche Horn 1970, 105, pur schierato a fianco di Rau nel contestare senza esitazioni (p. 101) il punto di vista di Bruns 1896 e Kleinknecht 1937 (vd. oltre n. 49).

<sup>38</sup> V. 125. La perfida allusione non è naturalmente passata inosservata: cf. Horn 1970, 104; Paduano 1983, 87 («della compagine linguistica un solo punto mi sembra aperto alla pur pervasiva malignità aristofanesca ed è il "grido virile" di v. 125»); Zimmermann 1985, II 28; Prato 2001, 175; Austin-Olson 2004, 96 («the more significant point is that the instrument - grammatically feminine - is confused about its gender, like Agathon [...]»). «Lächerlich ist dabei allerdings», aggiunge Horn, «daß diese Gesänge als δόκιμοι = probati = "altbewährt" apostrophiert werden, während sie doch gerade der "letzte Schrei" der neuen Mode sind».

<sup>39</sup> Comparabile, per l'effetto, a quello prodotto dalle parole con cui il Servo rivela che il suo padrone ha bisogno di uscire al sole, per piegare la rigidità delle strofe e modellarle a suo piacimento (vv. 67-69): vd. sopra n. 4.

gio linguistico-retorico, uno dei suoi più tipici vezzi espressivi<sup>40</sup>. Esso trova una manifestazione altamente significativa anche nelle modalità di evocazione dei titoli d'onore di Apollo, che la Corifea invita a celebrare come dio dell'arco (v. 108: χρυσέων ῥύτορα τόξων) e costruttore delle mura di Troia (vv. 109 s.: ὃς ἰδρύσατο χώρας / γύαλα Σιμουντίδι γῆ)<sup>41</sup>. Agli epiteti tradizionali epico-lirici τοξοφόρος, ἐκηβόλος (o anche ἀργυρότοξος, χρυσότοξος) 'Agatone' sostituisce una preziosa variante, un nesso imperniato su un derivato verbale in -τωρ che costituisce una ricercata neoformazione<sup>42</sup>; ma soprattutto evoca l'impresa troiana del dio (la costruzione delle mura insieme a Poseidone) con una lambiccata perifrasi, che mette artificiosamente in relazione ἰδρῶν con γύαλον<sup>43</sup>, e questo a sua volta con χώρα<sup>44</sup>, identificata infine dalla antonomasia finale Σιμουντίδι γῆ. È, come si vede, un giro di frase involuto e formalmente pretenzioso, ma di contenuto minimale, che nel rapporto fra significante e significato mette a nudo un atteggiamento parallelo a quello che viene denunciato nel rapporto fra musica e parola<sup>45</sup>. Si può concludere che con esso Aristofane ha voluto offrire un *exemplum* dell'esito cui può approdare l'intenso lavoro di cura formale, la ricerca di un'espressione eccessivamente artificiosa, sottile, ad effetto (il τωρνεύειν, il κηροχυτεῖν, il γογγύλειν, il χοανεύειν), cui si dedica il giovane ed acclamato tragediografo nell'elaborazione dei suoi canti<sup>46</sup>.

Ma l'elemento che maggiormente caratterizza questo inno è la sua articolazione in brevi strofette di pressoché identica estensione, in cui alla voce-guida 'risponde' il coro. L'espedito

<sup>40</sup> Un'identica nozione ('onorare un dio con un canto') si trova ad essere espressa in una notevole varietà di forme: non solo κληΐζειν ed ὀλβίζειν, ma anche σεβίζειν, ἀεΐδειν, ἀγάλλειν (cf. Willi 2003, 25s.; *schol.* 104 Regtuit <σεβίσαι: ἀντὶ τοῦ "εὐλογησαι">).

<sup>41</sup> Vv. 109s., che lo scolio chiosa con ὃς τὴν Ἴλιον ἐτείχισεν.

<sup>42</sup> Da ἐρύω, 'tendere' («saettatore»). Cf. Prato 2001, 171; Furley-Bremer 2001, II 344; Austin-Olson 2004, 91s.

<sup>43</sup> Comunemente 'gola, valle, cavità, grotta'. In Euripide (*Ion* 220, 233, 245; *Andr.* 1093) anche 'recinto sacro, santuario', ma qui usato estensivamente nel senso di 'mura di cinta' di una città (cf. al riguardo Prato 2001, 172; Austin-Olson 2004, 92).

<sup>44</sup> Qui evidentemente nel senso traslato (piuttosto insolito) di 'città' (cf. LSJ s.v. II.2b): «who founded the hollow enclosures of the country» (Austin - Olson 2004, 92); «che di questa terra i baluardi pose sul simoentico suolo» (Cantarella).

<sup>45</sup> Ad esso si può accostare anche la strofetta di risposta del Coro all'invito della Corifea: χαῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς, / Φοῖβ', ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς / γέρας ἱερὸν προφέρων (vv. 111-113), versetti formalmente aggraziati, impreziositi dal raro εὔμουσος e dall'omoteleuto in rima, ma di significato vago e poco trasparente.

<sup>46</sup> Agatone, come aveva anticipato il Servo, non manca di far ricorso anche ad antonomasie (ἀντονομάζει), in occasione ad esempio della menzione della cetra asiatica, designata semplicemente come Ἀσιάς (v. 120). Non infrequenti sono poi i casi di uso di espressioni nominali, astratte (ξὺν ἐλευθέρῳ πατρίδι οὐ παρπίδι), di perifrasi retoriche (τοῦμόν ἔχει σεβίσαι), di arcaismi (assenza dell'articolo) o varianti 'recessive' (ξὺν, ἄρσενι, κοῦραι: ma κόραν al v. 115).

te per cui un corifeo o un semicoro introduca l'argomento del canto sotto forma di invito a celebrare una particolare divinità non è isolato nella lirica cultuale greca<sup>47</sup>, mai raggiunge però un così marcato effetto di reiterata, quasi irritante duplicazione. Nel nostro duetto, infatti, il corifeo 'detta' strofa per strofa l'oggetto ed i temi del canto, ed il coro esegue ripetendo volta per volta pedissequamente (con solo alcuni leggeri scostamenti o abbellimenti) quanto è già stato enunciato nella 'proposta'. In un luogo che forse si avvicina abbastanza al nostro 'peana', nell'*Ippolito* euripideo (vv. 58-71), l'inno ad Artemide è intessuto di elementi di scarso peso concettuale<sup>48</sup>, ma nel nostro caso la scelta e la particolare configurazione dell'amebeo moltiplicano per così dire per due la sensazione di totale mancanza di contenuto.

Rau può non aver torto nel rilevare, nella sua polemica con I. Bruns e H. Kleinknecht, che lo stile attribuito dal Comico ad Agatone in nessun punto supera la misura attesa in inni di uguale genere, ma non si può negare, credo, che Aristofane miri soprattutto a riprodurre il vuoto formalismo del giovane tragediografo, facendo sì che ad una dizione stilisticamente impreziosita da eleganti variazioni nelle forme di predicazione corrisponda un contenuto del tutto evanescente<sup>49</sup>.

Si tratta, nel complesso, di un'ardita sfida, lanciata ad un pubblico estremamente competente<sup>50</sup>. La riproduzione del modello non viene in nessuna occasione incrinata: né mediante l'uso sporadico di un linguaggio basso, estraneo, anti-lirico (ruolo lasciato interamente ai commenti buffoneschi del Parente), né cercando un effetto di contraddizione e contrasto tra una forma elevata ed un contenuto di livello diverso<sup>51</sup>. Quello che abbiamo di fronte è, più preci-

---

<sup>47</sup> Cf. ad esempio Soph. *Tr.* 205-224; Eur. *Hipp.* 58-71; Arist. *Pax* 384-413. Poco pertinente il riferimento (Parker 1997, 403) a Sapph. fr. 140 V.

<sup>48</sup> Accumulazione di epiteti, quasi di *routine*, relativi alla sua potenza, alla sua genealogia, alla sua sede celeste, aperti e chiusi dall'indirizzo di saluto *χαῖρε*.

<sup>49</sup> Un aspetto già acutamente ravvisato da Kleinknecht 1937, 102, quando in particolare osservava che «in den in immer wieder neuen Formen des Hymnenstils wiederkehrenden, ziemlich nichtssagenden einzelnen Prädikationen [...], liegt sicher etwas Komisches». Ma cf. già I. Bruns che nel suo *Das Literarische Porträt* di quasi cinquant'anni prima aveva evidenziato la stessa caratteristica: «er selbst [Agathon], vor unsern Augen dichtend, giebt eine Fülle der verstiegensten lyrischen Bruchstücke zum besten, ein betäubendes Durcheinander von halb sinnlosen, musikalisch-rauschenden Phrasen» (Bruns 1896, 156). In maniera piuttosto contraddittoria Kugelmeier 1996, 279 da una parte afferma, sull'autorità di Rau, che «liegt die Parodie diesmal nicht in der Sprache [...], sonder in der eitlen Selbstdarstellung Agathons [...]» e dall'altra riconosce fra i tratti della caricatura comica «der übertriebene Kontrast zwischen gehobener Sprachform und nichtssagendem Inhalt». Una contraddizione cui non sfugge, come abbiamo visto (n. 37), anche Horn 1970, 101 e 105s.

<sup>50</sup> Il divertimento della componente 'popolare' del pubblico era comunque assicurato dalla comparso di Agatone in abiti femminili e dal suo esibirsi alternativamente nella parte della corifea e del coro.

<sup>51</sup> Qui sta forse la ragione per cui il canto di Agatone appare a Muecke 1982, 48 non «particularly funny», anzi - in confronto con le parodie di Euripide e di Eschilo nelle *Rane* e con la monodia di Andromeda nelle stesse *Tesmofoziazuse* - «very flat [...] inept and uninteresting».

samente, un raffinato *pastiche*, una composizione ‘alla maniera di’, in cui la leggera deformazione comica si tiene costantemente entro i limiti della plausibilità, quasi del sapiente falso.

Aristofane, mimando la leggerezza, l’eleganza, e contemporaneamente l’inconsistenza del suo dettato poetico è riuscito però a colpire al cuore lo stile artistico di Agatone. Tanto nei modi di esecuzione, quanto nel risultato finale, l’immagine del brillante autore che finisce col trasmetterci converge sostanzialmente con quella di Platone: per entrambi l’arte del κολλιεπής Agatone si esplica e si esaurisce tutta nell’eleganza e nella raffinatezza del linguaggio, in un prezioso esercizio formale ed estetico che sostituisce, anzi annulla, la necessità della profondità di pensiero<sup>52</sup>. E se la parodia ritmico-musicale è quella più marcata ed appariscente, ad essere presi di mira, insieme alle innovazioni melodiche e strumentali, sono in conclusione anche il contenuto, la lingua, lo stile della sua poesia: insomma tutta intera la sua personalità di artista e di uomo.

---

<sup>52</sup> Volendo istituire un confronto, inevitabilmente sommario, si potrebbe forse dire che, mentre ad esempio Euripide, pur non alieno da questo modo di fare poesia, si caratterizza agli occhi dei tradizionalisti soprattutto per un eccesso di sottigliezza argomentativa, Agatone è preso a campione di una modalità espressiva elaborata, artificiosa, che rischia di tradursi in un puro mosaico di parole e frasi: «quella meraviglia di parole e frasi» (τὸ κάλλος τῶν ὀνομάτων καὶ ῥημάτων) oggetto dell’ironica ammirazione di Socrate (Plat. *Symp.* 198b 4s.).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Austin – Olson 2004

C.Austin – S.D. Olson, *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Oxford 2004.

Bierl 2001

A.Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie*, München-Leipzig 2001.

Bruns 1896

I.Bruns, *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt*, Berlin 1896.

Cantarella

R.Cantarella, *Aristofane - Le commedie*, vol. IV, Milano 1956.

Furley – Bremer 2001

W.D.Furley – J.M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, I-II, Tübingen 2001.

Gentili – Lomiento 2003

B.Gentili – L.Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia arcaica*, Milano 2003.

Guglielmino 1928

F.Guglielmino, *La parodia nella commedia antica*, Catania 1928.

Horn 1970

W.Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg 1970.

Kleinknecht 1937

H.Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart 1937.

Kugelmeier 1996

C.Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten Attischen Komödie*, Stuttgart und Leipzig 1996.

Lévêque 1955

P.Lévêque, *Agathon*, Paris 1955.

Muecke 1982

F.Muecke, *A Portrait of the Artist as a Young Woman*, «Classical Quarterly» XXXII (1982), 41-55.

Paduano 1983

G.Paduano, *Aristofane. La festa delle donne*, Milano 1983.

Parker 1997

L.P.E.Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.

Pöhlmann 1988

E.Pöhlmann, *Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro*, in B.Gentili – R.Pretagostini (ed.), *La musica in Grecia*, Bari 1988, 132-144.

Prato 2001

C.Prato, *Le donne alle Tesmoforie*, Milano 2001.

Prauscello 2006

L.Prauscello, *Singing Alexandria. Musik between Practice and Textual Transmission*, Leiden-Boston 2006.

Rau 1967

P.Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.

Sommerstein 1994

A.H.Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, vol. 8: *Thesmophoriazusae*, Warminster 1994.

Torchio 2001

M.C.Torchio, *Nell' 'officina' del poeta tragico: Ar. Thesm.101-129*, «Quad. Torino» XVII (2001), 127-135.

Totaro 2006

G.Mastromarco – P. Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino 2006.

Vetta 1995

M.Vetta, *La voce degli attori nel teatro greco*, in *Lo spettacolo delle voci*, a c. di F.De Martino e A.H.Sommerstein, Bari 1995

White 1912

J.W.White, *The Verse of Greek Comedy*, London 1912.

Wilamowitz 1886

U.von Wilamowitz-Möllendorff, *Isyllos von Epidauros*, Berlin 1886.

Wilamowitz 1921

U.von Wilamowitz-Möllendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

Willi 2003

A.Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003.

Zimmermann 1985/1987

B.Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, vol. II. *Die anderen lyrischen Partien*; vol. III. *Metrische Analysen*, Königstein/Ts. 1985/1987.

Zimmermann 1988

B.Zimmermann, *Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane*, in B.Gentili – R.Pretagostini (ed.), *La musica in Grecia*, Bari 1988, 199-204.