

INDICE

Alfredo Encuentra, <i>Craftsmanship and meta-poetical reflection (I): the engraver's lathe and choral imagery from Pindar to the New Dithyramb</i>	1
Vittorio Citti, <i>Eschilo a Gela</i>	32
Pietro Li Causi, <i>Rimuovere il 'mostruoso'? Spunti per una lettura del 'bestiario' dell'Eracle euripideo</i>	41
Alessandro Boschi, <i>Condemned to Oblivion in Hades: some Notes on the Pirithous Attributed to Critias</i>	73
Leonardo Fiorentini, <i>Musica, danza e tragedia degli anni Venti del V sec. a.C. nella prospettiva dei commediografi: osservazioni su Gnesippo (TrGF 27)</i>	91
Ester Cerbo, <i>Uno spettacolo di danza alla festa delle donne: a proposito di Ar. Thesm. 947-1000</i>	112
Maria Elena Panebianco, <i>A Comic Adynaton: Interactions of Rhetorical Patterns and Obscene Humour in Aristophanes' Lysistrata 672-681</i>	134
Michele Napolitano, <i>Note in margine a una nuova Lisistrata</i>	151
Simone Beta, <i>Dire quasi le stesse cose (che ha detto Aristofane). Come ho tradotto la Lisistrata</i>	163
Elena Sofia Capra, <i>Fuori dal mondo. La rete di ἄτοπία nel teatro attico</i>	170
Evita Calabrese, <i>Elementi di comunicazione non verbale nelle Phoenissae di Seneca (vv. 1-362)</i>	197

Mario Lentano, <i>Camera con svista. Cherea e il mito di Danae</i> (Terenzio, <i>Eunuchus</i> , 583-591)	230
Giuseppe Liotta, <i>L'ultima Medea. Chi sono io? E perché parlano tanto male di me? Il monologo-confessione della tragica eroina, in un presunto processo a suo carico</i>	252
Angela Maria Andrisano, <i>Benedetto Marzullo, lo 'stravagante' grecista fondatore del DAMS</i>	257

Ester Cerbo

*Uno spettacolo di danza alla festa delle donne:
a proposito di Ar. Thesm. 947-1000*

A Valerio Casadio, fine studioso
e compianto amico. *In memoriam*

Abstract

The choral song of Aristophanes' *Thesmophoriazusae* (ll. 947-1000) is one of the most significant examples – in the ancient Greek theatre – of *choreia*, the harmonious synthesis of words, music, song and dance. In this paper we propose a hypothetical reconstruction of the performance of this song through textual and metric elements, supposing what might have taken place in the orchestra. With this choral song Aristophanes offers the audience of the Theatre of Dionysus a brilliant dance performance and, at the same time, continues to “challenge” in the dramatic art Euripides, who is the protagonist – together with his theatre – of this comedy.

Il canto corale delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane (vv. 947-1000) rappresenta uno degli esempi più significativi – in ambito teatrale – di quell'insieme armonico di parole, musica, canto e danza che va sotto il nome di *choreia*. Nel presente lavoro si propone un'ipotetica ricostruzione della *performance* di tale brano attraverso elementi testuali e metrici, supponendo ciò che potesse avvenire nell'orchestra. Con questo canto corale Aristofane offre al pubblico del teatro di Dioniso un brillante spettacolo di danza e, allo stesso tempo, continua a “sfidare” nell'arte drammatica Euripide, che è il protagonista – insieme con il suo teatro – di questa commedia.

«How can you capture dance in words?». Con questa domanda Sarah Olsen introduce il proprio saggio sulla rappresentazione della danza nella letteratura greca arcaica e classica, con un approccio focalizzato soprattutto sulla danza ‘a solo’ in confronto con la danza corale¹. La domanda evoca un'immagine – “catturare la danza con le parole” – che mette ben in evidenza la difficoltà di trasferire nella parola scritta i movimenti del corpo e al contempo la difficoltà di ricostruire i movimenti coreutici, deducendoli esclusivamente dalle indicazioni testuali. Quest'ultimo procedimento risulta abbastanza fruttuoso, per tentare un'ipotetica ricostruzione della prassi esecutiva che, in particolare nel teatro greco di V sec. a.C., congiungeva parola, musica (melodia e ritmo) e danza in un *unicum* del quale si sono perse in modo quasi irrimediabile le ultime due componenti. Se per la danza un significativo contributo al recupero di alcune figure può essere fornito, oltre che dal testo, anche dall'iconografia vascolare, per la musica solo la partitura ritmica, ridisegnabile attraverso la metrica

¹ OLSEN (2021, 1). La studiosa osserva che la danza ‘a solo’ tende a denotare trasgressione o violazione dell'ordine sociale, politico e rituale rappresentato dalla *performance* corale. Rispetto ai numerosi studi – anche recenti – sulla *performance* corale (vd. *ibid.* n. 2), questo saggio costituisce indubbiamente una novità nell'indagare come la rappresentazione della danza solistica «poses a productive challenge for ancient Greek literature» (*ibid.*).

in cui si articolano i canti, ci permette almeno di intravedere – nel passaggio da un ritmo ad un altro – quello che poteva succedere nel canto e nella danza².

In ambito teatrale un'interessante testimonianza di *performance* orchestrico-musicale, 'catturata con le parole', è costituita dal canto corale dei vv. 947-1000 delle *Tesmoforiazuse*, «peinture vivante de la dance d'ensemble chez les Atheniens»³: un vero e proprio spettacolo di danza, musica e canto all'interno di un altro evento spettacolare quale è la commedia di Aristofane. Sebbene si tratti di un brano molto famoso e spesso esaminato dalla critica in particolare per gli aspetti rituali del canto⁴, in questa sede vorrei proporre una rilettura che consideri in modo specifico il rapporto, finora alquanto trascurato, tra partitura ritmica e realizzazione orchestrale, cercando di recuperare ed interpretare – per quanto possibile – gli elementi della coreografia, dedotti dal testo⁵.

Nelle *Tesmoforiazuse*, messe in scena molto probabilmente nel 411 a.C. alle Grandi Dionisie⁶, Aristofane, come bersaglio polemico della commedia, sceglie ancora una volta Euripide e il suo teatro. Il brano dei vv. 947-1000 si inserisce tra i due tentativi di Euripide di far travestire Mensiloco, il Parente⁷, prima con gli abiti di Elena, poi con quelli di Andromeda – protagoniste delle omonime tragedie rappresentate entrambe nel 412 a. C. –, perché possa intrufolarsi nell'assemblea delle donne. Dopo l'arresto del Parente, ordinato dal Pritane, tutti i personaggi escono di scena, così da lasciare l'orchestra libera per l'esibizione del Coro⁸. A questo punto la Corifea invita le coreute a celebrare in

² «The meter itself no doubt dictated with absolute precision the rhythms of the music and dance» (HERINGTON 1985, 31): uno stretto legame che si interrompe intorno alla seconda metà del V sec. a.C. con l'avvento della cosiddetta 'nuova musica' (*ibid.*, 73). I primi resti della notazione musicale greca risalgono all'incirca all'epoca ellenistica, un'epoca in cui la musica aveva perso molte delle sue funzioni. In generale, sulla musica greca antica si rimanda a WEST (1992); e si vedano ora anche LYNCH – ROCCONI (2020).

³ GEVAERT (1881, 560).

⁴ Per le edizioni con commento dell'opera si ricordano: SOMMERSTEIN (1994), PRATO (2001), AUSTIN – OLSON (2004), MASTROMARCO – TOTARO (2006) e SAETTA COTTONE (2016); specificamente per i vv. 947-1000, si vedano le analisi – basate su colometrie divergenti tra loro in alcuni punti – di LAWLER (1945, 59-66), THOMSEN (1973), ZIMMERMANN (1985, 191-200), FURLEY – BREMER (2001, vol. I, 358-60; vol. II, 350-359) e BIERL (2001, 105-49, con particolare attenzione alla natura rituale della *performance*). Segnalo con piacere che una recente analisi metrico-semantiche di questo corale è stata condotta da Anna Maria Maganuco nella tesi di dottorato *Generi e metro in Sofocle. Analisi di alcuni casi esemplari*, Università di Verona, pp. 129-37, tesi discussa il 28 maggio 2020; in questo lavoro il testo, di cui si evidenzia la natura iporchematica, viene esaminato come confronto drammatico in relazione ai canti cosiddetti 'iporchematici' di Sofocle.

⁵ Con questo approccio cerco di seguire le indicazioni fornite da ZIMMERMANN (2019), a proposito del contributo dato dalla metrica interpretativa nel tentativo di ricostruire la coreografia di un testo teatrale. Lo studioso, infatti, afferma: «Per quanto riguarda la coreografia, le nostre conoscenze generali dipendono dalla metrica di ciascuna sezione. Una puntigliosa analisi comparativa dei metri usati nei drammi può contribuire alla comprensione di quanto forte fosse la dipendenza del metro dal contenuto o dalla *Stimmung* di una sezione lirica, e in che modo determinati metri e ritmi, e le melodie a essi legati, fossero i segnali di un preciso effetto» (p. 107).

⁶ Riguardo a data e luogo di rappresentazione, è questo l'orientamento generale della critica: vd. SOMMERSTEIN (1977 e 1994, 1-6) e RUSSO (1984², 289-95); tuttavia, PRATO (2001, XI-XVII) propone un nuovo approfondimento, a sostegno della tesi lenaica.

⁷ Nella commedia il personaggio è sempre indicato con il termine κηδεστής «parente», mentre il nome proprio «Mnesiloco», usato spesso nelle traduzioni, deriva dagli scolii (cf. *schol. ad Thesm. ante 1*: προλογίζει Μνησίλοχος κηδεστής Εὐριπίδου).

⁸ Come ritenuto da molti studiosi (così ad. es. PRATO 2001, 305, AUSTIN – OLSON 2004, 295, MASTROMARCO – TOTARO 2006, 521, e SAETTA COTTONE 2016, 278), la punizione del Parente ad opera dell'Arciere scita doveva avvenire fuori scena; in tal senso andrebbe interpretato l'ordine del Pritane δῆσον αὐτὸν εἰσάγων, / ὃ τοξότ', ἐν τῇ σανίδι «portalo

allegria – è l'usanza – con danze e canti «i santi misteri delle due dee nella sacra stagione» (v. 948): inizia così questo maestoso corale, ritenuto un inno ancorato alla vita culturale della *polis* ateniese⁹. Questo dato ben si riflette nella duplice veste drammatica assunta dal Coro; esso agisce sia in quanto gruppo delle donne che nella finzione scenica celebrano la festa delle Tesmoforie (spazio dell'azione teatrale)¹⁰, sia in quanto gruppo 'maschile' che a teatro (spazio dell'orchestra) celebra la festa in onore di Dioniso, evidenziando in modo autoreferenziale la propria *performance*.

Partiamo dall'articolazione strofica del testo, alquanto elaborata, che possiamo così schematizzare¹¹:

(A) Sezione in anapesti recitativi o in *parakataloge*, eseguita dalla Corifea (vv. 947-52).

(B) Proodo (vv. 953-58).

(CC') Prima coppia strofica (vv. 959-62 = 963-65).

(D) Mesodo (vv. 966-68)¹².

(EE') Seconda coppia strofica (vv. 969-76 = 977-84).

(F) Mesodo (vv. 985-89).

(GG') Terza coppia strofica (vv. 990-94b = 995-1000).

Il canto, introdotto dall'intervento della Corifea, si articola dunque in sezioni astrofiche (proodo e mesodo) e sezioni antistrofiche, in un'alternanza di brevi pezzi svincolati dalla responsione e di sequenze metrico-ritmiche reiterate (nella responsione della coppia strofica); tale composizione già conferisce varietà e vivacità alla *performance*, che con la battuta iniziale della Corifea aggiunge alla resa lirica anche l'impiego del recitativo o *parakataloge*. Nell'insieme, queste sezioni sono raggruppabili in tre pericopi, ciascuna costituita da *astrophon* e coppia strofica; ogni pericope risulta

dentro, o Arciere, e legalo alla gogna» (vv. 930s.: tranne quando specificamente indicato, la traduzione adottata nel presente lavoro è quella di MASTROMARCO – TOTARO 2006). Di diverso avviso è BIERL (2001, 123), il quale ritiene che il Parente resti in scena – legato alla *σάνις* – durante il canto corale; lo studioso ipotizza che la danza ciclica del Coro venga eseguita intorno al Parente, con evidente allusione alla scena del *δέσμιος ὕμνος* delle *Eumenidi* eschilee (vv. 307ss.), dove le Erinni danzano e cantano intorno ad Oreste, abbracciato alla statua di Atena.

⁹ Su questo aspetto peculiare si rimanda a BIERL (2001).

¹⁰ Come osservano BUDELMANN – POWER (2015, 279), questo e il successivo corale (vv. 1136-59) alluderebbero ad inni che dovevano essere eseguiti – o che almeno Aristofane e il suo pubblico maschile immaginavano fossero eseguiti – da cori che cantavano e danzavano alle Tesmoforie: «Aristophanes thus audibly and visibly transforms the theatrical orchestra into the Thesmophorian dancing grounds» (*ibid.* 280).

¹¹ Il testo greco qui utilizzato si basa sull'edizione oxoniense di WILSON (2007), ma la colometria è in alcuni punti differente (vd. *Appendice* al presente lavoro). Segnalo le divergenze dal testo di Wilson: v. 955b ὑπαγε πᾶσα (lezione trādita), v. 990 Εὔιε (Enger; così anche al v. 994a, come nome per Dioniso: cf. Eur. *Bacch.* 566 e 579) in luogo del trādito εὔιον (forse una correzione per evitare lo iato: vd. AUSTIN – OLSON 2004, 306), v. 995 σοὶ κτυπεῖται (lieve correzione di Zanetti rispetto al testo del codice unico **R** σοὶ κτυπεῖται) in luogo di συγκτυπεῖται (Wilamowitz). L'articolazione strofica è quella proposta da ENGER (1844, 158-65) e comunemente accolta dagli editori. DI VIRGILIO (2018), seguendo la colometria del codice Ravennate, suggerisce invece un'articolazione del canto interamente astrofica. Già WILAMOWITZ (1921, 475s. n. 2), ma solo per i vv. 988-1000, aveva proposto una struttura astrofica (e una propria colometria): vd. la discussione in THOMSEN (1973, 34-35).

¹² Dal punto di vista metrico questi versi si differenziano dalla prima coppia strofica per la mancanza della catalessi nel dimetro trocaico di v. 967, così da porsi probabilmente come strofetta a sé stante: vd. *infra*.

compiuta anche sul piano del contenuto del canto: proposizione del tema (BCC'), inno agli dèi dell'Olimpo (DEE': Apollo, Artemide, Hera, Hermes, Pan e le Ninfe), inno a Dioniso (FGG').

Ma esaminiamo da vicino le singole sezioni.

1. *Preludio*

La sezione A è composta da due tetrametri anapestici catalettici (vv. 947-49), versi lunghi tipici soprattutto della parabasi e dell'agone comici¹³; il tono dignitoso e solenne della sequenza anapestica ben si adatta ad introdurre il canto culturale. Con la formula, costituita da ἄγε νυν e congiuntivo aoristo esortativo¹⁴, la Corifea invita le coreute a fare festa, divertirsi (παίσιωμεν: cf. v. 975 ἐμπάιζει, v. 983, ma anche vv. 795 e 1227), secondo il modo previsto dal *nomos*. La Corifea sottolinea la gioia dei partecipanti al rito, che si manifesta appunto attraverso la danza e il canto, le due espressioni peculiari del coro¹⁵.

Tramite uno scarto di misura, ma non di ritmo, la Corifea prosegue il proprio intervento con un sistema di dimetri anapestici, chiusi dal paremiaco, in cui viene deriso il pittore Pausone come uomo devoto (o forzato) al digiuno. Dal momento che gli anapesti recitativi sono spesso utilizzati per accompagnare un movimento scenico, si potrebbe supporre che qui il Coro si disponesse al centro dell'orchestra per eseguire la danza.

2. *Primo movimento*

La sezione B (proodo, vv. 953-58) segna l'inizio della parte lirica e della danza; essa contiene una serie di istruzioni tecniche – una sorta di *παρεπιγραφαί* interne al testo – che le coreute, attraverso forme verbali alla seconda persona singolare dell'imperativo presente, dovevano rivolgersi reciprocamente (o, a turno, due coreute), come avviene anche ai vv. 663-66, per coordinare i movimenti; l'uso insistito del presente – qui e oltre – marca l'azione durativa dei gesti eseguiti dal Coro.

Le coreute si avvicinano l'un l'altra in modo agile e, congiungendo le mani (v. 955a χεῖρὶ σύνναπτε χεῖρα), danno vita ad un girotondo dal ritmo rapido¹⁶: pur nella graduale accelerazione del

¹³ Per alcuni commentatori questo corale costituirebbe la seconda parabasi: cf. THOMSEN (1973, 42-45); sugli aspetti formali e strutturali delle seconde parabasi nelle commedie di Aristofane si veda TOTARO (2000²). Nell'appendice metrica, PRATO (2001, 352), lo definisce «Stasimo I».

¹⁴ Si tratta di una formula alquanto diffusa in teatro: cf. ad es. *Vesp.* 1516 φέρε νυν ἡμεῖς ... ζυγγορήσωμεν. Anche nelle *Eumenidi* di Eschilo l'esecuzione del δέσμιος ὕμνος, con la danza circolare intorno alla vittima Oreste, è introdotta dalla Corifea, prima con una serie di trimetri giambici recitati, poi con un'ampia sezione in dimetri anapestici recitativi, avviati da ἄγε e congiuntivo aoristo esortativo alla prima persona plurale (v. 307: ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν).

¹⁵ Cf. *Ran.* 450-52 τὸν ἡμέτερον τρόπον, / τὸν καλλιχορώτατον / παίζοντες. E sempre dalla parodo delle *Rane* cf. anche v. 388 παῖσαι τε καὶ χορευσαί (nell'inno a Demetra) e l'analogo v. 408 παίζειν τε καὶ χορεύειν (nell'inno a Iaccho).

¹⁶ Sull'autoreferenzialità di indicazioni di tal genere all'interno del canto corale e sulla loro valenza semantica si veda HENRICHS (1994-1995); per il passaggio dalla prima persona plurale alla seconda persona singolare (e viceversa) cf. KAIMIO (1970). Già ai vv. 659-62 per la scena di ricerca di altri eventuali infiltrati alla festa sono utilizzate analoghe indicazioni: χρεὶ κόυφον ἔξορμᾶν πόδα / καὶ διασκοπεῖν σιωπῆ πανταχῆ. ... ἀλλὰ τὴν πρώτην τρέχειν χρεὶ <μ'> ὥς

movimento (v. 955b ὕπαγε), si raccomanda di seguire il ritmo della danza (vv. 955a-955b ῥυθμὸν χορείας)¹⁷, e in formazione (v. 958 χοροῦ κατάστασιν)¹⁸ volgere lo sguardo in giro da ogni parte.

L'isolato *metron* anapestico iniziale, nella forma enfatica di due spondei¹⁹, modula il passaggio dalla precedente sezione recitativa a questo proodo, caratterizzato da varietà di *cola*, che sembrano scandire i singoli movimenti della danza: un leccio, soluto in terza sede quasi a sottolineare la leggerezza e rapidità dei piedi nel formare il cerchio; un dimetro coriambico, in sinafia verbale con il dimetro trocaico, per l'atto del darsi la mano; quindi, un gliconeo – con base trocaica in funzione di cerniera –, che accompagna il movimento dei piedi (v. 956 βαῖνε καρπαλίμοιν ποδοῖν), in efficace *pendant* con l'equivalente struttura coriambica di v. 955a, riferita al congiungersi delle mani²⁰. La circolarità della partitura metrico-ritmica sembra riflettere, dunque, la raggiunta κατάστασις in cerchio del Coro, che, con l'introduzione della pericope giambica (vv. 957s.), costituita da un dimetro e un trimetro privi di soluzioni, darebbe ora vita ad un movimento più fluido e regolare.

Avviata la danza, il Coro enuncia il tema del canto: la celebrazione – all'unisono – degli dèi dell'Olimpo (CC'). Viene ora esplicitata, con un nesso raro e di stile elevato, la stretta unione di canto e danza (v. 961/2 μέλπε καὶ γέραιρε φωνῆ πᾶσα), una danza accresciuta di intensità sul ritmo più rapido di cretico e trochei, che si espandono progressivamente, dal dimetro al tetrametro, entrambi catalettici²¹; anche le soluzioni presenti negli schemi delle sequenze sottolineano l'andamento sostenuto del ritmo con cui si realizza il *tropos* coreomanico (χορομανεῖ τρόπῳ) della danza. Si potrebbe supporre, inoltre, che nel passaggio dal ritmo ascendente della pericope giambica a quello discendente di questa strofe in trochei – passaggio modulato dal cretico del v. 959 soluto in prima

τάχιστ' ἦδη κύκλω. La danza in tondo – il κύκλιος χορός –, tuttora diffusa tra i balli folklorici, ha il suo famoso modello nella rappresentazione dello scudo di Achille in Hom. *Il.* XVIII 590-605, su cui si veda ora STEINER (2021, 46-63 e *passim*); essa è espressione tipica del coro lirico (vd. CALAME 1977, vol. II, 77-84, con riferimenti all'iconografia) e, in determinati contesti, è associata al ditirambo (vd. *infra*). Seppur raramente, questa danza doveva essere utilizzata anche in tragedia: cf., oltre alle già citate *Eumenidi*, Eur. *Her.* 689 ed *IA* 1480 (si veda, al proposito, DAVIDSON 1986).

¹⁷ Per ῥυθμός riferito alla danza cf. ad es. Ar. *Vesp.* 1504, *Eccl.* 1167; è interessante notare che nelle *Vespe* il termine è in relazione con l'ἔμμελεια con la quale Filocleone vuole sfidare i Carciniti: vd. *infra*.

¹⁸ Cf. l'identica espressione – χορῶν κατάστασιν / πολλῶν – in Aesch. *Ag.* 23, in riferimento alla reazione di gioia degli Argivi, prevista dalla Vedetta all'annuncio della conquista di Troia; anche qui il sintagma conclude il trimetro giambico, che però è recitato.

¹⁹ Analogamente – al v. 433 – un paremiaco olospondaico costituisce l'attacco enfatico di un breve inno di lode nei riguardi della donna che aveva appena finito di pronunciare l'accusa contro Euripide; come al v. 953, si tratta di una sequenza anapestica isolata nella partitura metrica, tutta in trochei. E cf. anche *Eccl.* 478 ἔμβα χῶρει, l'*incipit* olospondaico della parodo.

²⁰ L'assetto colometrico dei vv. 955a-56 risulta alquanto problematico; qui seguo quello di ZIMMERMANN (1987, 75), che però interpreta questi versi come sequenze trocaiche (così di preferenza anche DALE 1968², 91), ammettendo al v. 955a la sostituzione della singola breve del primo trocheo con il *biceps* e la catalessi in sinafia verbale; una lettura dei vv. 955a e 956 come eolo-coriambi è ritenuta plausibile dalla Parker, alla quale si rinvia per una più approfondita discussione (PARKER 1997, 429-31; per v. 956 *glyc* cf. anche SCHROEDER 1930², 64). Molti editori (ad es. Wilson, Austin – Olson, Mastromarco – Totaro) accolgono al v. 955b la trasposizione πᾶσ' ὕπαγε, proposta da Austin, e sulla base di una diversa colometria scandiscono le tre sequenze come: aristofanio, dimetro giambico, gliconeo.

²¹ Il ritmo trocaico, che doveva dare maggiore impulso alla danza, era percepito come ritmo proprio della concitazione e della corsa, da cui – secondo le testimonianze antiche – prenderebbe il nome (cf. *schol. ad Ar. Ach.* 204).

sede (~ ~ -) – il Coro invertisse la direzione del girotondo nella strofe e forse di nuovo nell'antistrofe²².

3. Secondo movimento

La sezione D è metricamente affine alla precedente coppia strofica, e per questo motivo alcuni studiosi la considerano come terza strofetta in responsione con le due precedenti: essa si distingue, però, per la sequenza centrale, cioè il dimetro trocaico (v. 967), che sarebbe pertanto ritenuto in responsione libera con il dimetro trocaico catalettico del v. 960 = 964²³. Non andrebbe neanche trascurata la presenza dello iato che determina fine di verso in *χρή* dopo il cretico di v. 966²⁴; una fine di verso poco congrua con la conclusione, rispettivamente in *καί* e *τις*, dei supposti *respondentes* (e si noti tra questi il *pendant* ἄμα δέ / εἰ δέ). Oltre che per motivi metrici, sarei propensa, sulla linea di Austin – Olson, a considerare questa sezione una strofetta a sé stante, in funzione di mesodo, anche per la presenza, come negli altri *astrophon*, di note di regia (v. 968) relative alla *performance* orchestrale – note che, tuttavia, pongono alcuni problemi interpretativi.

A parte il chiaro riferimento alla danza circolare con la locuzione εὐκύκλου χορείας (v. 968), che richiama εἰς κύκλον e χορείας dell'*astrophon* B (vv. 954 e 955b), la critica è divisa sull'interpretazione del sintagma (εὐφυῶ) στήσαι βάσιν (v. 968): fermare il passo, quindi il girotondo, per poi cambiare tipo di danza o direzione di marcia, oppure, al contrario, dare inizio al passo della bella danza circolare²⁵.

²² Il rapporto tra strofe e antistrofe in merito alla corrispondenza della musica e dei movimenti di danza è questione irrisolvibile: ancora valide in proposito le osservazioni di DALE (1968², 204ss.), secondo la quale «the probability of such general correspondence is very strong», sebbene non vada considerata come una regola assoluta; a garantire comunque il senso di responsione c'era il ritmo.

²³ Così ZIMMERMANN (1985, 194s.) e PRATO (2001, 352); sulle responsioni libere in Aristofane si veda ROMANO (1992), la quale, tuttavia, non prende in esame questi versi nella sezione dedicata ai trochei (pp. 34-63). AUSTIN – OLSON (2004, 39 e 301) propongono per la coppia strofica una colometria e una lettura metrica differenti (peone-lecizio, cretico-lecizio, trimetro trocaico+ditrocheo catalettico), in modo da marcare la distinzione con la sezione D (cretico, dimetro trocaico, trimetro trocaico+ditrocheo catalettico), da loro indicata per l'appunto come «first mesode» (p. 301); così anche PARKER (1997, 430-33).

²⁴ Per un cretico isolato da iato (ed *elementum indifferens*) cf. Pind. fr. 70b, 13 Sn.-M.; sull'esistenza di questo «brevissimo Glied» (LAVECCHIA 2000, p. 154) e di altri analoghi si veda la discussione in TESSIER (2011, 83ss.: per Pind. fr. 70b, 13 vd. p. 94). Proprio al fine di evitare lo iato, sono state proposte lievi modifiche al tràdito *χρή*, quali *χρήν* (Bothe), *χρή μ'* (Meineke), *χρή σ'* (Maas: vd. ZIMMERMANN 1985, 194). Di diverso avviso AUSTIN – OLSON (2004, 39), i quali conservano il tràdito *χρή*, così come al v. 777 (vd. *ibid.* 260), analogamente corretto da alcuni editori, per evitare lo iato – in questo caso – all'interno del dimetro anapestico.

²⁵ Per la prima ipotesi sono, ad esempio, FURLEY – BREMER (2001, vol. II, 354s.: «to stop the execution of the circular dance [...] and to pass on the frontal movement»), AUSTIN – OLSON (2004, 302: «‘stop the dance’»), MASTROMARCO – TOTARO (2006, 523: «bisogna fermare il leggiadro passo della nostra danza circolare») e SAETTA COTTONE (2016, 135), che traduce «il faut [...] arrêter le pas»; su questa linea interpretativa, benché non ci sia βάσιν, potrebbe porsi *Vesp.* 270 *στάνας ἐνθάδ', ὄνδρες*, l'invito rivolto dal Corifeo ai coreuti a fermarsi (e si noti l'aoristo), una volta entrati in scena, per intonare un canto. Per la seconda ipotesi, ZIMMERMANN (1985, 194 n. 22), il quale ritiene che l'espressione *στήσαι βάσιν χορείας* sarebbe una perifrasi poetica del più usuale *χορὸν στήσαι* («einen Tanz beginnen») e BIERL (2001, 125-27), secondo cui la coreografia della danza non cambierebbe: al v. 956 si verificherebbe una “rottura” del girotondo, ricomposta quindi ai vv. 966-68, da lui tradotti «man solle zunächst wie eine neuartige Sache den perfekte Schritt des

Partiamo dal nesso εὐφυᾶ ... βᾶσιν, «il passo leggiadro, armonioso» della danza, che potrebbe richiamare κοῦφα ποσίον – lett. «leggermente, agilmente con i piedi», cioè con piede leggero, agile – del proodo (v. 954), così da stabilire un ulteriore contatto tra le due sezioni.

Se in B si dava chiaramente inizio alla danza in cerchio, in D, benché in vista di un nuovo ἔργον (v. 967 ὡς πρὸς ἔργον αὖ τι καινόν)²⁶, avrebbe forse poco senso un'autoesortazione del Coro a cominciare la danza circolare, già in atto, a meno che non si tratti di un cambio di direzione della medesima danza; sembrerebbe più opportuno interpretare la didascalia come un invito a fermarsi – e si noti l'uso dell'aoristo στήσαι²⁷ – per poi cambiare “passo”, dando vita ad un assetto differente.

Il *pendant* tra i due *astroph* B-D, anche nella loro funzione di regia, troverebbe riscontro nel terzo *astrophon* (sezione F), dove è espresso l'invito ad eseguire probabilmente un altro tipo di danza, forse ancora più vivace (v. 985 ἀλλ' εἶα, πάλλ', ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί): è la danza bacchica, fatta di salti, è il ballo del *komos*, di cui si chiede la guida a Dioniso in persona. Pertanto, in tutte e tre le sezioni astrofiche – la prima (B) introduttiva, le altre due (D-F) di cerniera dei sistemi responsivi – troviamo *Selbstaufforderungen* riferite specificamente ai movimenti di danza, che il Coro si predispone ad effettuare.

Che, dopo le istruzioni dei vv. 966-68 (D), si potesse verificare un qualche cambiamento nella danza, si evincerebbe dalla marcata *metabole* metrico-ritmica, ovvero dal passaggio dai trochei della sezione D (ma anche della prima coppia strofica) ai giambi della seconda coppia strofica (sezione EE')²⁸, in modo speculare a quanto avviene tra i vv. 957s. (finale della sezione astrofica B) e i vv. 959s. (C); se tra B e C abbiamo ipotizzato un'inversione nel senso della marcia, operata in continuità grazie anche alla cellula cretica modulante, ora – tra D ed E – il dato dell'arrestarsi della danza e poi di un nuovo avvio sarebbe abbastanza esplicito; per di più, esso coinciderebbe, oltre che con il cambio di ritmo, anche con il nuovo motivo del canto, rivolto adesso alle divinità invocate.

Consideriamo ancora un altro elemento. Il comando πρόβαινε ποσί, che riecheggia βαῖνε καρπαλίμοιν ποδοῖν di v. 956, segnalerebbe – grazie alla preposizione del verbo – un movimento più specifico, quale l'avanzare, il fare un passo in avanti, secondo un modo di procedere forse differente dall'andamento di una formazione circolare²⁹. Tale significato del verbo composto

schönen Reigentanzes beginnen» (p. 125 e vd. anche *ibid.* n. 38 e p. 126 n. 40). Anche PRATO (2001, 105) condivide questa seconda ipotesi, ma traduce il passo in modo più generico: «prima si deve [...] muovere il passo leggiadro a danza in tondo».

²⁶ ὡς πρὸς ἔργον è correzione di Austin – generalmente accolta dai più recenti editori – in luogo del trådito ὡσπερ ἔργον: sui problemi testuali del v. 967 cf. AUSTIN – OLSON (2004, p. 301).

²⁷ Cf. la locuzione στήσον πόδ'(α) in Eur. *Bacch.* 647, l'invito a fermare il piede (= passo) rivolto da Dioniso a Penteo che arriva sulla scena molto adirato. Per ἴστημι nel senso di “fermare, arrestare” cf. anche Soph. *Trach.* 339 (τοῦ με τήνδ' ἐφίστασαι βᾶσιν;), la domanda di Deianira al messaggero, il quale interviene per bloccare la donna, mentre si avvia nel palazzo, al seguito di Lica; subito dopo, il messaggero ribadisce la propria richiesta con σταθεῖσ' ἄκουσον (v. 340).

²⁸ LAWLER (1945, 63) pensa ad un cambio solo nel tempo della danza; per PRATO (2001, 307), invece, l'invito al canto verrebbe accompagnato «da una mutata disposizione del Coro», con il passaggio dal girotondo al tragico “passo doppio” (così Prato intende il termine διπλήν, dal significato molto discusso: vd. *infra*).

²⁹ Questa la definizione di προβαίνω in LSJ s.v.: «step forward, advance», con ποσί cf. Hom. *Il.* XIII 18, 158; *Od.* XVII 27; interessante l'uso del verbo, accompagnato dal sostantivo ποῦς, in riferimento al tempo: così Eur. fr. 42 Kann. χρόνου προύβαινε πούς.

troverebbe conferma in altri brani corali aristofanei, dove è impiegato sempre al presente e prevalentemente all'imperativo:

a) *Ach.* 257: πρόβαινε è l'invito di Diceopoli alla figlia ad andare avanti, durante la processione per le Dionisie agresti, da lui guidata;

b) *Ach.* 483: πρόβαινε, associato ad ἔστηκας nella corrispondente sede metrica – l'*incipit* – del verso seguente, è l'esortazione che Diceopoli rivolge al proprio θυμός, nell'accingersi ad affrontare il Coro ostile dei vecchi carbonai (vv. 483s.: πρόβαινε νῦν, ὦ θυμέ· γραμμὴ δ' αὐτή. / ἔστηκας);

c) *Vesp.* 230: con πρόβαινε il Corifeo, all'inizio della parodo in tetrametri giambici catalettici, sollecita gli anziani compagni a procedere speditamente (χώρει, πρόβαιν' ἔρρωμένως)³⁰;

d) *Eccl.* 285: ὦρα προβαίνειν è l'ordine dato – sempre in tetrametri giambici – dalla Corifea al Coro per il suo trasferimento nel luogo extrascenico della Pnice³¹.

In sostanza, se interpretiamo στήσαι βάσιν come un comando a «fermare» il passo di danza per impostarlo, posizionarlo in modo diverso, nella sequenza scenica – e nella dizione – avremmo una breve pausa, coincidente con la fine della pericope trocaica, e poi un nuovo movimento, forse di altra specie (lineare?), accompagnato dal ritmo ascendente giambico – opposto a quello discendente trocaico – ed eseguito in concomitanza con il canto solenne dell'inno vero e proprio. Le sequenze giambiche della sezione EE' si presentano nella forma intera e catalettica³² e sono intercalate da due reiziiani coriambici consecutivi, che nella strofe (vv. 972a-72b, con iato a fine verso in v. 972a) circoscrivono ed enfatizzano l'allocuzione ad Apollo, perché conceda la vittoria, molto probabilmente quella della commedia nell'agone drammatico, come attestato in altri luoghi aristofanei³³.

In questa seconda coppia strofica, il Coro, come preannunciato (vv. 959-62), celebra con canti (v. 970 μέλπουσα e v. 974 μέλψωμεν: cf. v. 961/2 μέλπε) numerose divinità – nell'ordine Apollo, Artemide, Hera (strofe)³⁴ e poi Hermes, Pan e le Ninfe (antistrofe) –, e le esorta a mostrarsi benevole nei propri confronti.

Verso la fine della sezione, la presenza del vocabolo διπλήν (v. 982) ha indotto alcuni studiosi a ritenere che qui il Coro eseguisse un tipo di danza tragica così definito da Polluce³⁵: si tratterebbe

³⁰ Si noti che sempre nelle *Vespe*, al v. 1530, per indicare il movimento circolare della danza, ricorre il verbo περιβαίνω, nell'espressione περίβαινε κύκλω.

³¹ In funzione drammaturgica l'imperativo presente πρόβαινε ricorre ancora nel solo Euripide: cf. *Her.* 1418 per l'invito di Teseo ad Eracle ad avviarsi verso l'uscita (sono proprio le ultime battute dell'esodo), e *Phoen.* 837, rivolto da Tiresia alla sua guida, appena arriva sulla scena.

³² Esse costituiscono due pericopi composte rispettivamente da 2ia-2ia-2ia_λ (vv. 969-71 = 977-79) e 2ia_λ-2ia_λ-3ia+2ia_λ (vv. 973-76 = 981-84): vd. l'*Appendice* al presente lavoro; e cf. l'analoga partitura metrico-ritmica in sequenze giambiche intere e catalettiche dell'inno a Demetra e del secondo inno a Iacco in Ar. *Ran.* 385-93 e 398-413.

³³ Cf. *Ach.* 1224, *Eq.* 593s., *Nub.* 1115s., *Av.* 445-47, 1102-04, *Lys.* 1293, *Ran.* 391-93, *Eccl.* 1154-62, 1182. Per SOMMERSTEIN (1994, 219) in questa richiesta di vittoria sarebbe adombrata anche una preghiera per la vittoria nella guerra del Peloponneso (cf. vv. 1146s.).

³⁴ L'invocazione da parte di un coro ateniese rivolta a queste divinità, legate a significative stagioni della vita femminile – le prime due (Artemide e Apollo) all'adolescenza, la terza (Hera) all'età del matrimonio –, ricorre anche in *Lys.* 1279-94; in questo corale è invocato anche Dioniso, così come nelle *Tesmofoiazuse*, ai vv. 985ss.

³⁵ Polluce (IV 103-105; cf. anche Esichio δ 1948, s.v. ὀρχήσεως εἶδος) inserisce la διπλή fra le figure della danza tragica (τραγικῆς ὀρχήσεως σχήματα).

di una sorta di “passo doppio”, «in which the dancers formed two lines and danced in opposition to one another»³⁶. Intendendo, dunque, διπλῆν con valore di sostantivo, verrebbe richiamata una specifica coreografia diversa da quella in cerchio, che forse poteva prevedere una disposizione su due file delle coreute.

La maggior parte degli interpreti moderni, invece, considera il termine διπλῆν come qualificativo di χάριν χορείας – in parallelo con il precedente χαρέντα χορείαις (v. 981a) – ad indicare una «duplice» gioia per la danza (cf. Eur. *Suppl.* 333 διπλοῦν ... χάριμα), in quanto ne godrebbero sia gli dèi invocati sia le coreute, secondo un rapporto di reciprocità tra sfera umana e divina³⁷.

Pur con molta cautela, dati gli ampi margini di dubbio sull’effettivo valore del termine in questo contesto, tenderei a rivalutare la prima interpretazione. Come nelle altre note di regia autoreferenziali, l’imperativo presente ἔξαίρει sembra avere valore performativo³⁸; l’enunciato ἔξαίρει δὴ προθύμως (v. 981b) costituirebbe allora un invito a danzare con fervore³⁹, per il piacere che procura la χορεία. Questa valenza del termine διπλῆν potrebbe giustificare l’ipotesi, sopra avanzata, che un nuovo (e diverso) movimento di danza – non più circolare – avesse inizio al v. 969 per l’inno alle divinità e proseguisse nell’antistrofe, completando con maggior slancio la *performance* orchestrale della coppia strofica, dedicata alla celebrazione degli dèi; e si noti che nell’antistrofe le divinità alle quali il Coro si rivolge – Hermes, Pan e le Ninfe – richiamano danze più briose. In alternativa, si potrebbe pensare che proprio in questo punto il Coro desse inizio all’esecuzione della διπλῆ. In ogni caso, se così inteso, questo termine sarebbe attestato qui per la prima volta con il significato tecnico di una figura di danza, secondo l’interpretazione dei commentatori antichi; questa testimonianza si porrebbe allora sull’analoga linea dell’attestazione del termine ἐμμέλεια, riferito alla danza – non specificamente tragica come invece risulta dalle testimonianze più tarde⁴⁰ – in Ar. *Vesp.* 1503 (ἐμμελεία κονδύλου)⁴¹,

³⁶ LAWLER (1945, 73), secondo la quale con la διπλῆ Aristofane continuerebbe ad imitare il modello epico delle danze raffigurate sullo scudo di Achille, in cui, dopo la danza circolare, i danzatori corrono in file, gli uni verso gli altri (Hom. *Il.* XVIII 602). Come riferimento alla danza interpretano il termine διπλῆ e lo traducono con «passo doppio» sia PADUANO (1983, 177), sia PRATO (2001, 105 e vd. anche 301); su questa linea anche NAEREBOUT (1997, 286), che cita Aristofane, insieme con Polluce ed Esichio, tra le fonti di questa danza «of unknown character».

³⁷ Così THOMSEN (1973, 31-33), sulla cui linea esegetica si pongono ZIMMERMANN (1985, 195), FURLEY – BREMER (2001, vol. II, 355), BIERL (2001, 126), AUSTIN – OLSON (2004, 304) e SAETTA COTTONE (2016, 281s.); cf. anche la traduzione di MASTROMARCO – TOTARO (2006, 525) «il doppio piacere della danza» (e vd. *ibid.* n. 143). BIERL (1998), in un saggio specifico su διπλῆν di *Thesm.* 982, con considerazioni riprese in BIERL (2001), avanza anche l’ipotesi che il termine sia una corruzione, nata dall’inserimento nel testo del segno grafico della *diple* (>), o che la parola sia stata scritta al posto del segno stesso (*ibid.* 36s.).

³⁸ Cf. ad es. *Lys.* 1292 ἀρεσθ’ ἄνω in un analogo contesto di danza e canto. Per *Thesm.* 981b va rilevata la correzione di ἔξαίρει in ἔξαρχε (Meineke), accolta da V. Coulon nell’edizione delle Belles Lettres (Paris 1946): il verbo, con il significato tecnico di «dare inizio a, cominciare», viene così adattato a διπλῆν in quanto σχῆμα di danza.

³⁹ Per l’uso di δὴ con imperativo, assai frequente in Aristofane, vd. DENNISTON (1954², 216). Il verbo ἔξαίρω in riferimento ad un movimento fisico “dinamico” si trova impiegato in Soph. *Ant.* 224 (κοῦρον ἔξάρας πόδα) nell’esordio della battuta della Guardia.

⁴⁰ Cf. ad es. *schol. ad Ran.* 897; Aristox. *frr.* 103-104, 106 Wehrli; Poll. 4, 99; Athen. 1, 20e. In *Leg.* 816b Platone configura l’ἐμμέλεια come un εἰρηνικὸν εἶδος in contrasto con la πυρρίχη, che è un πολεμικὸν εἶδος.

⁴¹ Qui il termine ἐμμέλεια, usato in senso metaforico, rimarca l’esibizione parodica di Filocleone («una danza di pugni, di colpi») nella sfida ai Carciniti: sull’intera scena del finale delle *Vespe* (vv. 1483-1537) si veda ANDRISANO (2017), che,

ma anche in Aesch. fr. 424a Radt (ἐμμέλεια: «*de saltatione satyrica dictum*») ed Hrdt. VI 129, 8 (αὐλῆσαι ἐμμέλειαν)⁴². E forse non dovrebbe stupire in *Thesm.* 982 il ricorso ad un termine tecnico per la danza, dal momento che anche nella *Lisistrata*, rappresentata ugualmente nel 411, Aristofane utilizza al v. 1243 διποδιάξω, unica ricorrenza del verbo, per indicare una caratteristica danza dorica – la dipodia – di cui, a dire il vero, siamo poco e male informati⁴³; si tratta sempre di un contesto festoso, la danza è anche qui accompagnata dallo strumento a fiato⁴⁴ e da un bel canto, e per il suo carattere dignitoso e aggraziato doveva distinguersi dalla più briosa e animata danza bacchica che, come nelle *Tesmoforiazuse*, conclude l'ode.

La seconda coppia strofica (EE') termina con la ripresa del congiuntivo παίσωμεν, usato dalla Corifea al v. 947 per esortare le compagne a celebrare la festa; insieme con l'allocuzione ὦ γυναῖκες e con la formula οἴάπερ νόμος (cf. ἄπερ νόμος sempre al v. 947) esso determina un'efficace *Ringkomposition*, così da dare l'idea – prima del finale – di una chiusura del canto, fin qui ben equilibrato nella sua *schesis* strofica e nella sua partitura metrico-ritmica (alternanza trochei-giambi dei due sistemi responsivi).

4. Terzo movimento

Ma, subito dopo, segue il terzo *astrophon* (F), che, con raffinata *liaison*, è avviato dal medesimo distico – trimetro giambico e dimetro giambico catalettico (o giambo-baccheo) – dei versi finali della coppia strofica precedente. Il testo qui suggerirebbe la realizzazione di un'ulteriore diversa coreografia⁴⁵, accompagnata dalla piena sonorità del canto (v. 986 πᾶσαν ᾠδήν), per onorare Dioniso; il πάλλειν «balzare, saltellare» e ἄναστρέφειν «volgersi» (forse anche nel senso di «fare piroette») con εὐρύθμῳ ποδί «piede ben ritmato» indicherebbero movenze più convulse che si armonizzano con la partitura metrico-ritmica, caratterizzata da strutture costruite per cellule metriche

diversamente da ROSSI (1978), ipotizza non una danza semplicemente mimata, ma una *performance* vera e propria degli attori, eseguibile anche senza l'accompagnamento musicale. In *Ran.* 897 l'espressione, tradita dai codici, τινὰ λόγων ἐμμέλειαν «una danza di discorsi» fa riferimento, in senso figurato, all'imminente agone tra Euripide ed Eschilo: sul passo e relative questioni testuali si rinvia a DOVER (1993, 305).

⁴² Si tratta del famoso episodio, in cui Ippoclide d'Atene, uno dei pretendenti della figlia di Clistene, si esibisce in una *performance* scomposta, 'giocandosi' così le nozze con Agariste (ἀπορχήσαό γε μὲν τὸν γάμον): su questo episodio si veda ora OLSEN (2021, 180-88), secondo la quale Erodoto intenderebbe evidenziare il contrasto tra il disordinato *mix* di danze eseguito da Ippoclide e la *choreia* come forma di controllo politico e sociale, perseguito da Clistene (*ibid.* 186).

⁴³ Così lo scolio al v. 1243: τοῖς δύο ποσὶ χορεύσω. εἶδος δὲ ὀρχήσεως ἢ διποδία, ἧς μέμνηται καὶ Κρατῖνος ἐν Πλούτοις «ἄρξει γὰρ αὐτοῖς διποδία καλῶς»; si veda al proposito LAWLER (1945, 66-72), che definisce la dipodia «a dignified, graceful Spartan dance, suitable for a joyous occasion, yet elevated in style» (*ibid.* 73).

⁴⁴ I termini τὰ φυάτῃρια (v. 1242) e τὰς φουσαλλίδας (v. 1245), che Esichio (φ 1042) glossa con αὐλοί, vengono generalmente tradotti con «flauto»: per una loro accurata descrizione si rinvia a WEST (1992, 109). È interessante notare, anche in questo caso, l'impiego di un termine specifico – attestato per la prima volta in Aristofane –, per indicare un particolare strumento a fiato.

⁴⁵ Per BIERL (2001, 142) qui non sarebbe introdotta una nuova danza, ma continuerebbe il girotondo; secondo lo studioso, l'imperativo ἀνάστρεφ' (v. 985) segnalerebbe al massimo un cambio di movimento della danza circolare. Tuttavia, la presenza di note registiche differenti nei tre passaggi del canto sembrerebbero indicare varie modalità esecutive della danza e non solo un cambio di direzione.

(v. 987 giambo-molosso, v. 988a giambo-spondeo o cretico-molosso, con efficace contrasto ritmico nel susseguirsi di tre brevi e tre lunghe, v. 989 giambo-baccheo), secondo una modalità compositiva cosiddetta “atomistica”⁴⁶. Ne risulta un ritmo fratto, marcato da frequenti pause in fine di verso (per *elementum indifferens* ai vv. 985, 987 e 988a e per iato al v. 989, ma qui coincide con fine di strofe), alle quali dovevano molto probabilmente corrispondere altrettante pause nella danza: un ritmo forse più consono alla nuova *performance* orchestrale, affine al dimenarsi delle menadi⁴⁷; è il movimento agitato di quel *komos* amante delle danze, con il quale ora il Coro vuole identificarsi, invocando come guida Bacco signore, coronato d’edera. E proprio con l’allocuzione a Dioniso e con un nuovo cambio di ritmo si apre l’ultima coppia strofica (GG’)⁴⁸, tutta dedicata al dio del teatro, al suo culto, alla sua danza, cui una significativa spia linguistica è proprio il verbo ἀναχορεύων (v. 994); si tratta di un *hapax* in Aristofane, ma è *Lieblingswort* di Euripide, che lo utilizza costantemente in relazione con il tiaso bacchico⁴⁹.

La partitura metrico-ritmica registra una prevalenza di metri eolo-coriambici: nella pericope iniziale due aristofani inglobano ferecrateo, *dodrans* e monometro giambico, con elemento lungo soluto in seconda sede, che, nella strofe, riecheggia il tribraco Βρόμει, base eolica del ferecrateo. Nell’antistrofe la composizione anulare è ulteriormente sottolineata dal *pendant* tra κτυπεῖται e βρέμονται, con cui si conclude l’aristofanio dei vv. 995 e 998: due verbi che evocano vigorose sonorità e che grazie alla medesima quantità metrica – una sillaba breve/due lunghe – sembrano creare proprio l’effetto del suono ripetuto, dell’eco richiamata verbalmente al v. 996 (Κιθαίρωνιος ἤχώ).

⁴⁶ Questa modalità di composizione delle sequenze, alternativa a quella – più largamente attestata – per *cola* o versi unitari, è stata ben evidenziata da PRETAGOSTINI (2011, 299-310), nell’ambito della metrica eschilea. La sequenza x - - - - - , presente con diversa morfologia ai vv. 986 e 989, è interpretabile a seconda del contesto come *cola* unitario (*Zia*_Λ) o come struttura a cellule metriche (*ia-ba*): vd. *ibid.* 305ss. Anche la sequenza di v. 988b - - - - - potrebbe essere letta come *cho-ba* piuttosto che come aristofanio, diversamente da quanto accade ai vv. 990 = 995 e 993 = 998, aristofani inseriti tra *cola* unitari.

⁴⁷ Cf. la danza eseguita dalla delirante Cassandra durante la monodia in Eur. *Troad.* 308-40. L’inizio dell’antistrofe πάλλε πόδ’ αἰθέριον, <ἀναγ’> ἀναγε χορόν (v. 325) mostra interessanti punti di contatto con il v. 985 delle *Tesmofoiazuse*; e in più, anche Cassandra, subito dopo, invoca il dio – il suo dio, Febo –, perché guidi la danza: per un’analisi drammaturgica e metrica dell’intera scena si veda CERBO (2009). Cf. anche la danza di Agaue in Eur. *Bacch.* 1168ss. e il brano lirico in Ar. *Lys.* 1296ss. con l’analogo invito autoreferenziale ὦ εἶα, κοῦφα πᾶλον (v. 1303) e sempre in riferimento ad una danza bacchica, di cui si sottolineano i balzi e il rumore del battere dei piedi (vv. 1307ss.); questo brano viene attribuito ad un coro di Spartani da BIERL (2007), che ne evidenzia la funzione culturale-rituale per i richiami ai parteni di Alcmane, mentre la maggior parte degli studiosi lo assegna ad un solista, in rappresentanza degli Spartani (vd. PERUSINO 2007 e 2020, 323-30). Sulla danza solistica di Cassandra e Agave si veda ora OLSEN (2021, rispettivamente 142-47 e 134-38).

⁴⁸ Il sistema responsivo di questi versi è generalmente accolto dagli editori, anche se presuppone alcuni interventi sul testo: in particolare al v. 990 Εὔιε ὦ Διὸς σὺ (correzione di Enger) in luogo del tràdito εὔιον ὦ διονύσει e al v. 994a ὦ Εὔι’ Εὔι’ εὔοι (Hermann) in luogo di εὔιον εὔιον, la trasposizione di τε (tràdito καί) νόπαι davanti a πετρῶδεις (Enger). Per via della responsione strofica, il v. 994b presenterebbe una lacuna iniziale di quattro sillabe, che Wilson integra con ἠδόμενος, proposto da Austin sulla base di Ar. *Plut.* 288 (cf. AUSTIN – OLSON 2004, 307).

⁴⁹ Cf. *Her.* 690, *Ion* 1079, *Phoen.* 1756, *IA* 1480, *Bacch.* 482 e 1153. Notevole l’uso nel quinto stasimo delle *Baccanti* (vv. 1153-64), l’ode del *kallinikos* che il Coro esegue dopo lo *sparagmos* di Penteo, reo di aver assistito ai riti delle menadi, e subito prima dell’ingresso in scena di Agaue delirante. Qui Euripide opera un rovesciamento di segno: il corale ha carattere ossimorico e l’esaltazione del dio ha tono di amaro sarcasmo, evidenziato dai nessi Bacco/sciagura, tirso/morte (su questo corale vd. DI BENEDETTO 2004, 159-64 e 466-68; cf. anche GUIDORIZZI 2020, 258-60). Il verbo non è attestato negli altri tragici.

Con molta cautela, potremmo supporre qui, in appoggio al suono dell'*aulos* e forse sulla musica frigia, l'intervento di strumenti a percussione (ad es. i *tympana*), sulla scorta di Eur. *Bacch.* 58-61 e 151-62 (cf. anche Aesch. fr. 57 Radt dagli *Edoni*): *aulos* e *tympana* dovevano essere contraddistinti da un suono vibrante con tonalità grave, cupa, stando all'epiteto βαρύβρομος utilizzato per questi strumenti⁵⁰, rispettivamente in Eur. *Hel.* 1351 (cf. anche *Hymn. Hom.* IV 450-52, *Hymn. Hom.* XIV 1ss., Ar. *Nub.* 313) e appunto in *Bacch.* 156. L'uso dei *tympana* ben si accompagnerebbe anche con il grido dell'*euoé* (in *Bacch.* 412 associato a Bromio), con cui si invoca Dioniso all'inizio e alla fine della strofe.

La conclusione della coppia strofica (e del corale) è affidata a due dimetri giambici catalettici (e con un dimetro giambico catalettico terminavano anche le sezioni EE' ed F). Questi dimetri, in particolare nell'antistrofe (nella strofe l'*incipit* di v. 994b è lacunoso e viene variamente integrato), presentano elementi lunghi soluti (un tribraco in seconda sede al v. 999 e successione dattilo-tribraco nel *metron* iniziale al v. 1000), che, dando origine ad una serie continua di quattro e sei sillabe brevi, dovevano conferire al ritmo un andamento più rapido. Difficile dire se, dopo la διπλή e la danza più 'libera' dell'*astrophon* F, da noi ipotizzate, ci fosse – nell'intera sezione strofica o limitatamente alla pericope giambica conclusiva del canto corale – un ritorno alla *katastasis* in cerchio, in modo da rappresentare anche sul piano performativo l'immagine dell'edera che fiorendo si avvolge intorno al capo di Dioniso, così come le sue seguaci danzano intorno al loro dio⁵¹. Se così fosse, avremmo di nuovo una danza in cerchio, un κύκλιος χορός, che ora nella sua specifica associazione con lo scenario bacchico (forse anticipato dal nesso χορομανεῖ τρόπον di v. 961/2) doveva identificare a teatro la più comune modalità esecutiva del ditirambo⁵²; secondo Csapo, il κύκλιος χορός nella forma teatrale risusciterebbe le antiche origini culturali del genere lirico-corale dionisiaco, risultando agli occhi dei contemporanei come «a religious revival and a response to that proverbial complaint [...] “nothing to do with Dionysus”»⁵³: un *revival* che risulterà molto evidente – e molto problematico – nella rappresentazione delle *Baccanti* euripidee⁵⁴.

⁵⁰ Si veda al proposito PATERLINI (2000, 170-73).

⁵¹ Cf. Pind. fr. 75 Sn.-M. e Soph. *Trach.* 218-21, breve pericope inserita all'interno del peana ad Apollo e ad Artemide, dove si descrive il tipico scenario bacchico, con le corone d'edera, la musica dell'*aulos* e il grido rituale dell'*euoé*.

⁵² Per la raccolta di testimonianze antiche, con commento, sui cori ciclici in riferimento al ditirambo si rimanda a IERANÒ (1997, 49-51 e 233-38). Bisogna tuttavia ricordare che la modalità performativa della danza in cerchio – anche a teatro – non è esclusiva del ditirambo; sul rapporto tra coro ciclico e ditirambo si veda anche CECCARELLI (2013). Frequente in commedia l'allusione ai ditirambografi attraverso la tipologia della danza circolare: cf. ad es. Ar. *Nub.* 333 κυκλίων (τε) χορῶν ἄσματοκάμπτας e Av. 1379 πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς, riferito al passo alquanto sgraziato della danza del κυκλιοδιδάσκαλος Cinesia (cf. anche *Ran.* 366), su cui vd. LAWLER (1950).

⁵³ CSAPO (2017, 149), il quale ritiene anche che la musica dei cori drammatici sia piuttosto «hypertraditional, not a departure from religious roots, but an aesthetic resuscitation of supposed cultic origins» (p. 150).

⁵⁴ Secondo alcuni studiosi, con la messa in scena delle *Baccanti* Euripide avrebbe risposto alle frecciate polemiche di questa commedia, in un continuo confronto tra i due poeti svolto sul terreno della καινότης, la novità, l'invenzione drammaturgica, linguistica, musicale: così SAETTA COTTONE (2010 e 2011), che mette in luce la rivalità artistica tra il poeta comico e quello tragico, giocata, a partire dagli *Acarnesi*, come una serie di reciproche risposte da un dramma all'altro, tra *Tesmoforesie*, *Baccanti* e *Rane*, ultimo atto di questa competizione. E cf. anche CERRI (2011), il quale evidenzia alcuni spunti della «ispirazione aristofaneo-tesmoforesica delle *Baccanti*» (p. 105): in particolare, nell'idea del travestimento come modalità necessaria per spiare le donne (Parente ~ Penteo), nell'empietà dello spionaggio antirituale

Conclusioni

Dagli elementi ricavabili dal testo, tra i molti e inevitabili dubbi, possiamo comunque affermare che Aristofane costruisce qui un pezzo di grande effetto teatrale, a mio avviso non parodico, ma significativamente intercalato alle due scene importanti della parodia di tragedie euripidee, dell'*Elena* e dell'*Andromeda*, ed in modo opportuno eseguito nel mentre Euripide – fuori scena – è intento a preparare la sua nuova trovata; e si noti che è lo stesso Euripide a mettere in atto gli espedienti liberatori realizzati l'anno precedente nelle sue tragedie. Proprio la sezione conclusiva del brano, per la sua cornice bacchica, sembrerebbe richiamare – anche in parte nell'andamento ritmico degli eolocoriami – il secondo stasimo dell'*Elena*, in cui sono menzionati i κύκλιοι χοροί, l'*aulos* e i *tympana*, Dioniso Bromio e i suoi oggetti di culto: la presenza di questi elementi – come osserva Battezzato – suggerisce che il corale euripideo dovesse essere eseguito in un modo da evocare il ditirambo⁵⁵; e ciò varrebbe, almeno in parte, anche per il corale di Aristofane.

A questo punto della commedia gli spettatori assistono, dunque, ad una vivace esibizione del Coro caratterizzata dalla varietà del registro performativo: la danza del girotondo si trasformerebbe nella διπλή, che implica un diverso passo o movimento, forse lineare e forse eseguito da due semicori; infine, essa assumerebbe le movenze più libere e briose del *komos* dionisiaco e poi forse ancora un assetto circolare, a configurare le volute dell'edera⁵⁶, simbolo del dio del teatro: teatro che con la parodia di Agatone e soprattutto di Euripide è protagonista di questa commedia⁵⁷.

Al pubblico ecumenico delle Grandi Dionisie il poeta comico offre un brillante intermezzo orchestico-musicale, eseguito in onore di Demetra e Persefone, in linea con le altre azioni rituali della commedia, ma non a caso concluso con l'omaggio a Dioniso, il dio delle feste, durante le quali venivano rappresentate insieme tragedia e commedia⁵⁸; uno spettacolo di danza o di danze, dal grande impatto visivo e auditivo, con cui riportare all'attenzione degli spettatori una delle manifestazioni più rilevanti del teatro, quella χορεία (il termine ricorre quattro volte), intesa, oltre che come un elemento

e conseguente punizione divina (*Thesm.* 679-86 ~ *Bacch.* 977-1023), infine nell'evocazione del Citerone e dei baccanali che vi si celebrano (*Thesm.* 987-1000), i medesimi il cui mito istitutivo è rappresentato nella tragedia.

⁵⁵ BATTEZZATO (2013, 104): «[...] this suggests (even if it does not prove) that the song was performed in such a way as to recall dithyramb»; cf. anche DAVIDSON (1986) e WEISS (2019, 174-77). L'evocazione dell'esperienza dionisiaca si colloca nell'ambito della narrazione della ricerca di Persefone da parte di Demetra, in un contesto che unisce le danze in onore di Dioniso e quelle per Demetra (cf. anche *Ran.* 440-46, con cenno alla danza in cerchio), eseguite da un gruppo di donne, e si ricollega ad un peculiare culto spartano per Dioniso, evento presupposto da Aristofane alla fine della *Lisistrata*; per un'analisi puntuale dello stasimo alla luce del suo rapporto con il ditirambo si veda sempre BATTEZZATO (2013, 102-10); cf. anche CASTIGLIONI (2021, 300 e 310), che considera l'enfasi posta sulla *choreia* in questo canto dell'*Elena* come indizio di un consapevole progetto di Euripide volto a recuperare elementi della ritualità dionisiaca, progetto che culminerebbe nelle *Baccanti*. Studi recenti di diversa natura sul secondo stasimo dell'*Elena* sono pubblicati in «Dioniso» n.s. VII 2017.

⁵⁶ Su questa immagine e altre analoghe che nella lirica drammatica rievocano con la loro "circularità" danze in cerchio, si veda CSAPO (2017, 145-49); lo studioso osserva che Euripide, sul modello del ditirambo di Pindaro (fr. 75, 19 Sn.-M.), termina spesso un'ode corale, e in particolare un canto innodico, con il riferimento alla ἑλιξ o ad una immagine simile (ma cf. anche Soph. *Trach.* 218-30).

⁵⁷ Sul ruolo di Euripide nelle *Tesmoforiazuse* si rimanda a SAETTA COTTONE (2016, 7-37).

⁵⁸ Istruttiva la *synkrisis* tra i due generi che TAPLIN (1986) propone sulla base dei seguenti fattori: «audience, poet, theatre, disguise and parody» (p. 166).

portante del rituale, soprattutto come *performance* lirico-orchestrale del coro⁵⁹, sintesi armonica di parola, musica, danza e canto corale, – χορεία che sulla spinta delle nuove tendenze musicali viene man mano emarginata a favore della *performance* attoriale. Proprio di quest'ultimo tipo di *performance* nelle *Tesmoforiazuse* si offrono due esempi, prima con l'eccentrica esibizione di Agatone (vv. 101-29), poi con l'assolo del Parente nelle vesti di Andromeda (vv. 1015-55), la monodia parodica eseguita subito dopo il canto del Coro e caratterizzata da ardite combinazioni di sequenze e da improvvise *metabolai*, secondo lo stile musicale più moderno. E su una linea analoga – come contrappunto al successivo inno corale ad Atena e alle dèe Tesmofore (vv. 1136-59) – si potrebbe porre lo 'spettacolino' musicale su aria persiana cui Euripide fa ricorso, grazie al coinvolgimento di una provocante danzatrice e di un'αὐλητρίς⁶⁰, per intrattenere l'Arciere scita e distrarlo in modo fraudolento dalla sua rigida guardia al Parente (vv. 1172-1201)⁶¹. In sostanza, con arguta regia, Aristofane farebbe seguire ai corali, dotati di una propria solennità e ancorati alla tradizione, due pezzi di 'intrattenimento' – la monodia del Parente-Andromeda, dopo il corale dei vv. 947-1000, e la danza lasciva dell'etera, dopo l'inno ad Atena, Demetra e Persefone –, due pezzi riferiti all'arte di Euripide e alle sue sperimentazioni persino 'triviali'. Nell'impianto metateatrale delle *Tesmoforiazuse* queste forme creative assegnate all'arte del poeta tragico sembrano fungere da *pendant* – sul piano orchestrale-musicale – alla realizzazione – sul piano drammaturgico – dei suoi *escamotages* teatrali, presi di mira nella commedia. Probabilmente, nell'intento di contrastare la deriva della *performance* corale, causata da tali innovazioni euripidee, e dunque nell'intento di riaffermare la vitalità e l'importanza della χορεία in quanto componente essenziale, persino fondativa, del genere teatrale, potrebbe trovare giustificazione – per di più in una commedia pervasa di metateatro – la presenza della sezione dei vv. 947-1000, considerata, forse a torto, «avulsa, in complesso, dallo sviluppo dell'azione drammatica in corso»⁶².

⁵⁹ Si consideri che nell'intera commedia, come scrive RUSSO (1984², 297), «tutto l'ambiente scenico è e rimane determinato dal Coro delle tesmoforanti», anche se poi le stesse tesmoforanti «lasciano via libera allo spettacolo degli innocui artifici tragici di Euripide» (*ibid.*). Interessante, inoltre, notare che in ambito teatrale il termine χορεία è attestato in Euripide una sola volta (*Phoen.* 1265) e in Aristofane, oltre alle *Tesmoforiazuse*, altre quattro volte e solo nelle *Rane* (vv. 247, 335, 396, 1303): non a caso due commedie di metateatro; a queste occorrenze va aggiunta l'altra rilevante attestazione che conclude il cosiddetto iporchema di Pratina (fr. 3, 16 Sn. τὰν ἐμὸν Δώριον χορείαν). Per una panoramica su come la *choreia* venisse eseguita, rappresentata e concettualizzata nella Grecia arcaica e classica si veda WEISS (2020).

⁶⁰ Non tutti gli studiosi sono concordi nell'identificare il personaggio di Τερηδών come αὐλητρίς (così lo scolio al v. 1174), ma ritengono che si tratti di un auleta: su tale questione (e sull'intera scena) si veda PRATO (2001, 333s.), che segue l'indicazione dello scolio.

⁶¹ Secondo VOELKE (2004, 133s.), l'impianto di questa scena finale richiamerebbe alcuni passaggi del *Ciclope* euripideo (vv. 572ss.), con Euripide dalle mille *mechanai* equiparato ad Odisseo, la danzatrice al vino che procura desiderio e piacere, l'Arciere a Polifemo.

⁶² Così PRATO (2001, 306), il quale ritiene che il corale sia espressione «di un nuovo modo di concepire il canto lirico», in linea con la tendenza verso quel tipo di teatro di intrattenimento, che si affermerà a fine secolo. Di diverso avviso è BIERL (2001, 112s.), secondo cui questa scena in quanto *Performativität* di un'azione rituale troverebbe la sua ragion d'essere, oltre che nella trama della commedia, più in generale all'interno del teatro, che, per lui, è innanzitutto un fatto religioso.

APPENDICE

Ar. Thesm. 947-1000

	ἄγε νυν ἡμεῖς παίσωμεν ἄπερ νόμος ἐνθάδε (A)	4an _^	
	[ταῖσι γυναιξίν, ὅταν ὄργια σεμνὰ θεαῖν ἱεραῖς ὥραις ἀνέχωμεν, [ἄπερ καὶ	4an _^	
950	Παύσων σέβεται καὶ νηστεύει, πολλάκις αὐταῖν ἐκ τῶν ὥρων εἰς τὰς ὥρας ξυνεπευχόμενος τοιαῦτα μέλειν θάμ' ἑαυτῷ.	2an 2an 2an paroem	
	ὄρμα, χώρει· (B)	----	an
955a	κοῦφα ποσὶν ἄγ' εἰς κύκλον, χειρὶ σύναπτε χεῖρα, ῥυθ- μὸν χορείας ὑπαγε πᾶσα· βαῖνε καρπαλίμοιιν ποδοῖν. ἐπισκοπεῖν δὲ πανταχῆ κυκλοῦσαν ὄμμα χρῆ χοροῦ κατάστασιν.	- -	lec cho dim 2tr glyc 2ia 3ia
	ἅμα δὲ καὶ (C)	- - - -	cr
960	γένος Ὀλυμπίων θεῶν μέλπε καὶ γέραιρε φωνῆ πᾶσα χορομανεῖ τρόπῳ.	- - - - - - - - - -	2tr _^ 4tr _^
	εἰ δέ τις (C')	- - -	cr
	προσδοκᾷ κακῶς ἐρεῖν ἐν ἱερῷ γυναικῶ μ' οὔσαν ἄνδρας, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ.	- - - - - - - - - -	2tr _^ 4tr _^
966	ἀλλὰ χρῆ (D)	- - - ^H	cr
	ὡς πρὸς ἔργον αὐτὸν καὶ καινὸν πρῶτον εὐκύκλου χορείας εὐφυᾶ στήσαι βάσιν.	- - - - - - - - - -	2tr 4tr _^
	πρόβαινε ποσὶ τὸν Εὐλύραν (E)	- - - - -	2ia
970	μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον Ἄρτεμιν, ἄνασσαν ἀγνήν. χαῖρ', ὦ Ἐκάεργε, ὄπαζε δὲ νίκην· Ἦραν τε τὴν τελείαν	- - - - - - - - - - - - - - - ^H - - - - - - - - - -	2ia 2ia 2ia _^ reiz reiz
975	μέλψωμεν ὥσπερ εἰκός, ἢ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει τε καὶ κλῆδας γάμου φυλάττει.	- - - - - - - - - -	2ia _^ 3ia 2ia _^
	Ἐρμῆν τε νόμιον ἄντομαι (E')	- - - - -	2ia
	καὶ Πᾶνα καὶ Νύμφας φίλας ἐπιγέλασαι προθύμως	- - - - - - - - - -	2ia 2ia _^

980	ταῖς ἡμετέραισ<ι> χαρέντα χορείαις. ἔξαιρε δὴ προθύμως διπλὴν χάριν χορείας. παίσωμεν, ὧ γυναιῖκες, οἷάπερ νόμος, νηστεύομεν δὲ πάντως.		-- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ -- ~ ~ ~ ~ ~ -- ~ ~ ~ ~ ~ -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ -- ~ ~ ~ ~ ~	reiz reiz 2ia _^ 2ia _^ 3ia 2ia _^
985	ἀλλ' εἶα, πάλλ', ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί, τόρευε πᾶσαν ᾠδὴν· ἡγοῦ δέ γ' ὧδ' αὐτὸς σύ, κισσοφόρε Βακχεῖε δέσποτ'· ἐγὼ δὲ κόμοις σε φιλοχόροισι μέλψω.	(F)	-- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ [≡] ~ ~ ~ ~ ~ -- ~ ~ ~ ~ ~ [≡] ~ ~ ~ ~ ~ ~ [≡] -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	3ia 2ia _^ (~ ia ba) ia mol ia sp (~ cr mol) arist (~ cho ba) 2ia _^ (~ ia ba)
991	Εὔιε ὧ Διὸς σὺ Βρόμιε καὶ Σεμέλας παῖ, χοροῖς τερπόμενος κατ' ὄρεα Νυμ- φᾶν ἐρατοῖς ἐν ὕμνοις,	(G)	-- ~ ~ ~ ~ ~ ~	arist pher dodr ia
994a	ὧ Εὔι' Εὔι' εὐοῖ, <ἡδόμενος> ἀναχορεύων.		-- ~ ~ ~ ~ ~ ^(H) <~ ~ ~ ~ ~ > ~ ~ ~ ~ ~	arist 2ia _^ 2ia _^
996	ἀμφὶ δὲ σοὶ κτυπεῖται Κιθαιρώνιος ἡχώ, μελάμφυλλά τ' ὄρη δάσκια πετρώ- δεις τε νάπαι βρέμονται· κύκλω δὲ περί σε κισσὸς	(G')	-- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ -- ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ -- ~ ~ ~ ~ ~	arist pher dodr ia arist 2ia _^ 2ia _^
1000	εὐπέταλος ἔλικι θάλλει.			

referimenti bibliografici

ANDRISANO 2017

A.M. Andrisano, *La satira dei nuovi spettacoli tragici. La danza corale e la danza dei Carciniti nel finale delle Vespe aristofanee* (vv. 1483-1537), in A. Camerotto – S. Maso (a cura di), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milano-Udine, 51-79.

AUSTIN – OLSON 2004

C. Austin – S.D. Olson (eds.), *Aristophanes. Thesmophoriazusaë*, Oxford.

BATTEZZATO 2013

L. Battezzato, *Dithyramb and Greek Tragedy*, in B. Kowalzig – P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 93-110.

BIERL 1998

A. Bierl, *Doppeltanz oder doppelte Freude. Gedanken zum umstrittenen διπλήν (Ar. Thesm. 982) aus einer performativen Perspektive*, in P. Riemer – B. Zimmermann (Hrsg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart-Weimar, 27-47.

BIERL 2001

A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie: Ritual und Performativität (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG)*, München.

BIERL 2007

A. Bierl, *L'uso intertestuale di Alcmane nel finale della Lisistrata di Aristofane. Coro e rito nel contesto performativo*, 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, 259-90.

BUDELMANN – POWER 2015

F. Budelmann – T. Power, *Another Look at Female Choruses in Classical Athens*, «ClAnt» XXXIV 252-95.

CALAME 1977

C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I-II, Roma.

CASTIGLIONI 2021

B. Castiglioni (a cura di), *Euripide. Elena*, nota al testo e appendice metrica a cura di L. Lomiento, Milano.

CECCARELLI 2013

P. Ceccarelli, *Circular Choruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period: A Problem of Definition*, in B. Kowalzig – P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 153-70.

CERBO 2009

E. Cerbo, *La monodia di Cassandra (Eur. Troad. 308-340) fra testo e scena*, «QUCC» n.s. XCIII 85-96.

CERRI 2011

G. Cerri, *Un caso di 'paracommedia' in tragedia: dalle Tesmoforianti alle Baccanti*, «Dioniso» n.s. I 99-118.

CSAPO 2017

E. Csapo, *Imagining the Shape of Choral Dance and Inventing the Cultic in Euripides' Later Tragedies*, in L. Gianvittorio (a cura di), *Choreutika. Performing and theorising dance in ancient Greece*, Pisa, 119-56.

DALE 1968²

A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge.

DAVIDSON 1986

J.F. Davidson, *The Circle and the Tragic Chorus*, «G&R» XXXIII 38-46.

DENNISTON 1954²

J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford.

DI BENEDETTO 2004

V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide. Le Baccanti*, Milano.

DI VIRGILIO 2018

L. Di Virgilio, *Che cosa sta componendo Agatone nelle Tesmoforiazuse di Aristofane?*, «RCCM» LX 71-101.

DOVER 1993

K. Dover (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford.

ENGER 1844

R. Enger (ed.), *Aristophanis Thesmophoriazusae cum scholiis*, Bonnae.

FURLEY – BREMER 2001

W.D. Furley – J.M. Bremer, *Greek Hymns*, I-II, Tübingen.

GEVAERT 1881

F.A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, II, Gand.

GUIDORIZZI 2020

G. Guidorizzi (a cura di), *Euripide. Baccanti*, Milano.

HENRICHs 1994-1995

A. Henrichs, "Why Should I Dance?": Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy, «Arion» III 56-111.

HERINGTON 1985

J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley – Los Angeles – London.

IERANÒ 1997

G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma.

KAIMIO 1970

M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki.

LAVECCHIA 2000

S. Lavecchia (ed.), *Pindari. Dithyramborum Fragmenta*, Romae Pisisque.

LAWLER 1945

L. Lawler, Διπλῆ, διποδία, διποδισμός in *the Greek Dance*, «TAPhA» LXXVI 59-73.

LAWLER 1950

L. Lawler, "Limewood" Cinesias and the Dithyrambic Dance, «TAPhA» LXXXI 78-88.

LYNCH – ROCCONI 2020

T.A.C. Lynch – E. Rocconi (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

G. Mastromarco – P. Totaro (a cura di), *Aristofane. Le commedie*, II, Torino.

NAEREBOUT 1997

F. Naerebout, *Attractive Performances: Ancient Greek Dance*, Amsterdam.

OLSEN 2021

S. Olsen, *Solo Dance in Archaic and Classic Greek Literature. Representing the Unruly Body*, Cambridge.

PADUANO 1983

G. Paduano (a cura di), *Aristofane. La festa delle donne*, Milano.

PARKER 1997

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

PATERLINI 2000

M. Paterlini, *Annotazioni in margine all'αὐλός*, «RCCM» XLII 163-73.

PERUSINO 2007

F. Perusino, *L'invocazione del coro ateniese nel finale della Lisistrata di Aristofane*, 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, 291-99.

PERUSINO 2020

F. Perusino (a cura di), *Aristofane. Lisistrata*, traduzione di S. Beta, Milano.

PRATO 2001

C. Prato (a cura di), *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, traduzione di D. Del Corno, Milano.

PRETAGOSTINI 2011

R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma.

ROMANO 1992

C. Romano, *Responsioni libere nei canti di Aristofane*, Roma.

ROSSI 1978

L.E. Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica greca. (A proposito del finale delle Vespe e di altri passi aristofanei)*, in *Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi*, III, «RCCM» XX 1149-70 (ora in Id., κληθμῶ δ'ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*, a cura di G. Colesanti e R. Nicolai, II, Roma 2020, 550-71).

RUSSO 1984²

C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze.

SAETTA COTTONE 2010

R. Saetta Cottone, *Penthée spectateur de tragédie. Les Bacchantes et la réponse aux Thesmophories*, in D. Thouard – C. König (éds.), *La philologie au présent: pour Jean Bollack*, Villeneuve-d'Ascq, 201-21.

SAETTA COTTONE 2011

R. Saetta Cottone, *Euripide ed Aristofane: un caso di rivalità poetica? (Acarnesi, Tesmoforiazuse, Baccanti, Rane)*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione. Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale* (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), Palermo, 139-67.

SAETTA COTTONE 2016

R. Saetta Cottone, *Aristophane. Les Thesmophorie ou La Fête de femmes*, Paris.

SCHROEDER 1930²

O. Schroeder, *Aristophanes. Cantica*, Leipzig.

SOMMERSTEIN 1977

A.H. Sommerstein, *Aristophanes and the Events of 411*, «JHS» XCVII 112-26.

SOMMERSTEIN 1994

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes*. Thesmophoriazusae, Warminster.

STEINER 2021

D.T. Steiner, *Choral Constructions: The Idea of the Chorus in Archaic and Early Classical Greece*, Cambridge.

TAPLIN 1986

O. Taplin, *Fifth-century Tragedy and Comedy. A Synkrisis*, «JHS» CVI 163-74.

TESSIER 2011

A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste.

THOMSEN 1973

O. Thomsen, *Some Notes on the Thesmophoriazusae 947-1000*, «C&M» IX 27-46.

TOTARO 2000²

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

VOELKE 2004

P. Voelke, *Euripide, héros et poète comique: à propos des Acharniens et des Thesmophories d'Aristophane*, «Études de Lettres» IV 117-38.

WEISS 2019

N. Weiss, *Generic Hybridity in Athenian Tragedy*, in M. Foster – L. Kurke – N. Weiss (eds.), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*, Leiden, 167-90.

WEISS 2020

N. Weiss, *Ancient Greek Choreia*, in T.A.C. Lynch – E. Rocconi (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken, 161-85.

WEST 1992

M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford.

WILAMOWITZ 1921

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

WILSON 2007

N.G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*, II, Oxford.

ZIMMERMANN 1985

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Die anderen lyrischen Partien*, II, Königstein/Ts.

ZIMMERMANN 1987

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Metrische Analysen*, III, Königstein/Ts.

ZIMMERMANN 2019

B. Zimmermann, *La danza nel dramma greco*, «DeM» X 106-21.