

Commento a *Rane* 1249-1363

1251-1260 (*Stasimon*)

Strana sezione corale:

1. Fortemente ripetitiva
2. Fortemente a favore di Eschilo (ma è un fattore di stranezza?)
3. Finisce con un verso catalettico (pher) preceduto non da un metro acatalettico, ma da altri due pher (fenomeno rarissimo nel dramma, anche se non sconosciuto, e comunque non riscontrabile in questa precisa forma)

Dover ipotizza 2 versioni del canto: vv. 1252-56 nella versione presentata nel 404 (la seconda), vv. 1257-60 nella versione del 405, che sarebbe stata modificata in seguito alla messa in scena delle *Baccanti*, per la stonatura che avrebbe provocato τὸν Βακχεῖον ἄνακτα riferito a Eschilo (espressione che comunque si riferisce alla sua eccellenza nell'arte tragica in generale). Ma questa ipotesi non è a mio parere del tutto accertabile, dato che non sappiamo in che anno dopo la morte di Euripide sia stata messa in scena la trilogia vincente *Ifigenia in Aulide*, *Alcmeone a Corinto*, *Baccanti* (sec. Mette nelle Grandi Dionisie del 403).

1252: ἔχω + inf. significa 'io posso', per lo più in frasi negative => la lezione dei codd. non è accettabile ed è necessaria la correzione di Bentley (con crasi). Rimane un problema φροντίζειν, mai attestato per esprimere una preoccupazione riguardo a come agirà qualcun altro, ma sempre riguardo all'azione del sogg.

1256: la lezione dei codd. non è accettabile per motivi metrici (il glyc. con penultima lunga¹ è attestato in tragedia ma mai in commedia) e di senso: né Eschilo né Euripide sono ora tra οἱ ἔτι νῦν ὄντες, e che complimento sarebbe dire che Eschilo è il migliore tra quelli ora viventi? La proposta di Meineke si fonda sulla parafrasi data dallo scolio.

1261-1300: Euripide batte Eschilo 5 a 0: suona sempre la stessa *tiritera!*

1263: dopo questo v. quasi tutti i codd. hanno διαύλιον προσαυλεῖ τις «uno suona un intermezzo di auli», e gli scoli lo spiegano come un passaggio suonato dal solo aulo senza voce. Taplin lo cataloga tra le istruzioni per indicare un suono che il testo chiaramente implica. Secondo Dover il testo implica che la sezione seguente sia aulodica (in opposizione a quella successiva dei vv. 1284ss. derivata da nomoi citarodici), ma non implica che ci sia questo intermezzo.

1264ss.: satira sulla passione eschilea per ritmi dattilici e per i 'ritornelli', di poche parole o anche di piccole strofe (ἐφύμνια)².

È stato sottolineato da White e poi da Danielewicz (elemento a cui già lo scolio accenna) che tutti questi versi presentano la clausola del paremiaco (dim an[^]), che nella lirica corale e citarodica arcaica (citata come fonte di Eschilo) si trovava (come qui) come clausola di *hemiepes*, reiziano, alcmiano catalettico, enoplio. Dioniso scimmietta la clausola ai vv. 1268 e 1272.

1264s.: dai *Mirmidoni*: Achille, offeso con Agamennone, veniva invocato perché tornasse a combattere. Il v. 1265 può essere considerato un paremiaco lungo/espanso (e.g. in Soph. *OT* 172/183), ma Zimmermann scandisce ἰή come unica sillaba (4da).

1266: dagli *Incantatori di anime* (Ψυχαγωγοί). Triclinio (commentatore bizantino) identifica il lago come il lago Stinfalo in Arcadia. Dagli scoli sembra che venerino Hermes per la sua associazione col monte dell'Arcadia Cillene; secondo Apollodoro il loro eponimo Arkas fu figlio di latte di Maia, madre di Hermes.

1269s.: c'era già controversia antica (vd. scolio su alessandrini) se attribuirlo al *Telefo* o all'*Ifigenia*. Secondo Del Corno suonava bizzarro l'ampio iperbato Ἄτρως...παῖ.

¹ La Martinelli lo definisce con «chiusa 'pesante'». Cf. e.g. Eur. *Hipp.* 150/160.

² Cf. e.g. Ag. 121=139=159, Eu. 328-333=341-346.

1273s.: dalle *Sacerdotesse*. A che si riferisce l'ammonizione? Chi sono le μελισσονόμοι? L'ape è certamente associata con Artemide, dunque potrebbe indicare coloro che amministrano il santuario della dea-ape.

Non possiamo stabilire se οἴγειν sia un inf. imp. o se fosse retto da un termine qui assente.

1276: =Ag. 104, nel contesto del presagio delle due aquile, visto dall'esercito di Agamennone alla partenza da Argo, ma che qui non ha molto senso.

1278: È una sorta di auto-parodia, dato che le *Nuvole* iniziano con ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, τὸ χρῆμα τῶν νυκτῶν ὅσον. Nel linguaggio corrente si usava questa perifrasi per indicare fatti eccezionali o strani. Inizia qui una sezione di comicità più 'bassa', per alleggerire la densità della sezione.

Ruijgh sostiene che Dioniso inizi qui il verso come paremiaco, sforzandosi di continuare, come ha fatto prima, il dialogo lirico, ma che poi concluda il verso come trimetro giambico, tornando alla normale forma dialogica (---...---).

1279: anche l'ellissi del verbo ἵέναι appartiene alla lingua d'uso.

1280: νεφρώ lett. 'reni', indica qui i 'testicoli' (βουβών è un rigonfiamento all'inguine causato da eccessiva fatica, cf. qui i κόπτοι, che giocano tra la 'percossa' e la 'fatica' di sopportare i versi di Eschilo, per cui cf. anche v. 1283). Nei *Problemata* aristotelici un bagno è riconosciuto come toccasana per la «stanchezza nella stagione calda».

1281: Il termine στᾶσις, unito al genitivo μελῶν, è analizzato in un articolo di E. Cingano, che, a partire dalla doppia spiegazione fornita dallo scolio (στᾶσιμον μέλος, ὃ ἄδουσιν ἰστάμενοι οἱ χορευταί e σύνοδον, διήγησιν), dimostra l'impossibilità dell'accezione di 'stasimo' (usato come termine tecnico per indicare una parte corale in tragedia, distinta dalla parodo, solo a partire da Aristofane; difficoltà di rendere la perifrasi σ. + μελῶν, che infatti lo scolio trasforma erroneamente in un singolare³; definizione non accettabile del coro come canto da fermi, perché era comunque accompagnato dalla danza) e l'opportunità, invece, di interpretarlo o come «composizione, messa insieme, miscuglio» o come «gruppo, sfilza» (cf. il σύνοδον dello scolio).

Del Corno suggerisce altre due idee interessanti: il termine è usato in Sen. *Cynegeticus* II 8 come 'atto di disporre le reti'; in quattro passi dell'*Oresteia* indica la 'schiera'⁴.

1282: il νόμος era un genere/melodia molto tradizionale, originariamente fisso (ne esistevano di vari tipi), suonato con accompagnamento citarodico o aulodico. Tutti i tipi di *nomos* erano astrofici e cantati da un solista, anche con parti puramente strumentali. Il tradizionalissimo *nomos* verrà scardinato dalla *Nuova Musica*, che 'fonderà' *nomos* e ditirambo (strofico e corale), creando da un lato ditirambi con sezioni astrofiche (cantati da solisti professionisti, capaci di virtuosismi⁵), e sezioni solo strumentali, dall'altro *nomoi* che, grazie all'aggiunta di corde alla cetra (7 => 11/12), potevano raggiungere lo stesso virtuosismo del ditirambo accompagnato dall'*aulos*⁶, una lingua più 'drammatica' (cf. discorsi diretti nei *Persiani* di Timoteo) e perfino un coro.

Lo scolio parla del νόμος ὄρθιος (un *nomos* adatto alle lamentazioni, acuto e difficile da cantare), sentito come antiquato.

1284s.: =Ag. 108s. Il v.1289 continua la citazione, ma il verbo originale (il cui subj. è κράτος, che ha come apposizione ὄρνις) è contenuto nella citazione dal dramma satiresco *Sfinge* al v. 1287, che separa le due parti di Ag. 108-112.

1286: Per questa onomatopea cf. Pl. 290, 296, che parodia il θρεττανελο del Ciclope che suona per Galatea in un ditirambo di Filosseno (lo spiega lo scolio).

³ È importante mantenere l'idea, espressa anche in altri passi, di una *pluralità* di sezioni di canti che vengono accostate e talvolta mescolate in un centone, che è uniformato da un monotono ritmo. Non si può dunque parlare di uno *stasimo* come lo si intende da Aristofane in poi.

⁴ Del Corno afferma: «non escluderei una deliberata ripresa parodistica, nell'immagine dei canti eschilei schierati a distruzione del loro autore».

⁵ Cf. Arist. *Probl.* 918b e Plut.

⁶ Csapo sostiene che «the double-aulos ('pipes') might be called the 'material cause' of the new style».

Kock ha probabilmente ragione a eliminare il $\tau\omicron$ iniziale < dal v. 1296 (Fritzsche lo omette ma per errore di lettura del cod. **R**).

1291s.: si arriva a un totale *nonsense*. La citazione è dal perduto *Memnone*, probabilmente, dato che lo scolio dice dall'*Agamemnone*, ma ciò è impossibile. Bergk emenda ἐξ Ἀγαμέμνονος in ἐκ Μέμνονος.

1294: secondo Dover συγκληνής può indicare «people united in hostility to him or [...] soldiers rallying to where he was on the battlefield». Lo scolio dice che Apollonio assegnava il v. alle *Donne di Tracia*.

1296s.: la domanda è rivolta ad Eschilo, prendendo per buona la parodia euripidea. ἰμονιοστρόφος è generalmente interpretato come ‘colui che solleva acqua dal pozzo’⁷ (dato che ἰμονιά è la corda per tirare su l’acqua dal pozzo), in riferimento alle canzoni da lavoro assai ripetitive. A mio parere, ci può essere un’ulteriore allusione, col φλαττοθρατ, al rumore della carrucola o comunque della corda che va su e giù (mentre il carrucolante canticchia).

Sono state avanzate anche altre ipotesi: si potrebbe riferire ai canti di chi intrecciava corde (e Maratona era ricca di φλέως ‘giunco’), ma secondo Van Leeuwen è impossibile perché le ἰμονιαί erano corde fatte di pelle; oppure, come ipotizza Stanford, potrebbe alludere che è un canto ‘tirato alla lunga’ come il lavoro di chi fa le corde; per Borthwick infine si potrebbe trattare del gioco descritto da Polluce dell’ ἰμαντελιγμός ‘garbuglio di corda’, praticato da nomadi ciarlatani a Maratona (diventata ormai un luogo per turisti), che qui alluderebbe, in riferimento al φλαττοθρατ come una sorta di *abracadabra*, alla critica euripidea contro Eschilo che ingannerebbe il suo pubblico⁸.

Più problematico è interpretare il riferimento a Maratona; secondo Van der Valk e Dover è citato semplicemente come posto tranquillo, di campagna dove potevano sentirsi questo tipo di canzonette. Secondo altri (e.g. Del Corno, Bélis) Dioniso farebbe riferimento (per il φλαττοθρατ) a suoni tipici dei barbari che combatterono a Maratona (dove Eschilo li avrebbe sentiti e imitati), ma a mio parere l’onomatopea presentata da Aristofane non suona come ‘barbarica’ (tanto più che la cetra non è strumento barbarico per eccellenza...).

1298: a cosa si riferisce con ἐκ τοῦ καλοῦ? Secondo lo scolio a Terpandro, secondo Fraenkel ai nomoi citarodici; Del Corno ipotizza un uso più generico dell’espressione e Dover sostiene che l’espressione corrisponda più o meno al nostro ‘fatti gli affari tuoi’. Comunque segue un riferimento al dolcissimo Frinico⁹, da cui deve cercare di distinguersi (nell’ispirazione) Eschilo (con implicita, positiva, auto-associazione nell’intenzione di Eschilo, ma anche con ingenua auto-dichiarazione, beffardamente messagli in bocca da Aristofane, del camuffare le proprie ‘copiature’ da Frinico o dalle fonti di questi).

1301-1363: Eschilo teeesse la rete per Euripide con un assolo da paura

1301: alcuni hanno cercato di correggere il μὲν φέρει con συμφέρει (Meineke) o μέλι φέρει (Palmer), ma non sembra necessario, in base a un parallelo per μὲν con valore ‘contrastivo’ (rispetto a ciò che precede) in [Aesch.] PV 901.

Bellissima la correzione di Meineke di πορνίδιων «puttane» con πορνιδῶν «canti di puttane» (è un *hapax*), dato che tutti gli altri elementi dell’elenco sono tipi di canto/musica.

1302s.: Meleto è nominato in Epicrate fr. 4,2 come compositore di ἐρωτικά, dunque sec. Dover è improbabile si parli del tragico; egli però ipotizza anche che si potesse trovare una piccola pausa dopo σκολίων e poi il nome del tragico (a sorpresa e con intento burlesco).

A differenza di Dover, non credo che Καρικῶν si riferisca anche a θρήνων e χορευῶν: si sottolinea che Euripide prende la sua musica da ogni dove, anche da lamentosi canti funebri e da danze.

⁷ Cf. Call. fr. 260,66, che parla di un trasportatore d’acqua che canta un ἰμαῖον.

⁸ Ma qui che senso avrebbe? Mi sembra più sensato un riferimento alla monotonia etc. Inoltre è Dioniso che glielo dice, non Euripide per criticarlo.

⁹ È definito ‘ape’ anche in *Uccelli* 748ss. e *Vespe* 220.

La Bélis sostiene che gli auli carii e i *threnoi* non evocavano un'idea di nobiltà come il nostro *Requiem*, ma semplicemente indicavano generi capaci di provocare emozione e lacrime. L'aulo cario (γίγγρας), corto e dal suono acuto, veniva usato nei funerali, insieme alle 'piangitrici' professioniste (cf. Plat. *Leggi* 800e).

1304: non è condivisibile tutta la nota di Dover p. 350s. a questo verso: confonde la lira con la cetra, pensa che Euripide abbia realmente usato la cetra/lira per eseguire i vv. eschilei tratti da nomoi citarodici e che qui possa riferirsi ad essa. Come sostiene la Bélis, riprendendo Barker, il diminutivo non implica qui la piccola taglia dello strumento: può essere la sua lira, o quella generalmente impiegata dai poeti per comporre.

1305: accolgo ἐπὶ τοῦτον (τουτοῦτον **R**), che può avere valore di 'per, riguardo a lui' (da me preferito) o senso di 'contro di lui' (Dover propende per questa interpretazione), ma alternativi sono anche ἐπὶ τούτων «in queste circostanze», ἐπὶ τούτου (Tucker) «occupandomi di lui», ἐπὶ τούτῳ «per attaccare lui».

Gli ὄστρακα (lett. 'conchiglie, gusci' o 'cocci') sono uno strumento a percussione usato per cerimonie orgiastiche o *performances* di basso livello, simile ai κρόταλα 'nacchere', che nell'*Ipsipile* (194-201 Cockle) la protagonista usa per un'insolita ninna nanna al piccolo Ofelte¹⁰ (innovazione che invitava alla satira...).

La Bélis sottolinea, su suggerimento della Irigoien, il gioco sonoro tra i gruppi στρκ / κρτσ e aggiunge che il verbo col dativo dello strumento assume una sfumatura negativo-sarcastica, simile alla differenza per noi tra 'suonare il violino' e 'suonare con il violino'.

1308: entra in scena una *muta persona* che interpreta la Μοῦσ' Εὐριπίδου, un'etera con le nacchere adatte ad accompagnare la μελοποιία, parodica degli aspetti più caratteristici della musica euripidea. Ci manca purtroppo l'elemento dell'ὄψις, anche se abbiamo altri esempi del corpo femminile utilizzato per rappresentare polemicamente le innovazioni musicali (vd. *Chirone* di Ferecrate e l'usignola-αὐλητρίς degli *Uccelli*); bisogna tener presente che la figura qui presentata doveva incarnare ciò che *Eschilo stava criticando di Euripide*, perché è lui stesso a chiamarla in scena come 'esemplificazione'.

λεσβιάζειν = praticare la *fellatio* (neoformazione aristofanea che ha un parallelo nel λεσβίζειν di *Ve.* 1346), evidentemente pratica erotica antonomastica delle donne di Lesbo, e adatta ad un'αὐλητρίς. Il verbo non poteva sicuramente alludere all'omosessualità femminile, perché questa accezione compare per la prima volta nel X sec. d.C.

L'interpretazione comunemente accettata è che si tratti di una brutta/vecchia etera che certamente un tempo (ποθ'...οὐ) non praticava la *fellatio* e, sul piano musicale, era del tutto estranea alla tradizione della lirica di Lesbo.

1) La prima obiezione che può essere fatta è che non è scontato che il λεσβιάζειν sia da associare necessariamente a una *bella* etera, poiché piuttosto allude alla sua volgarità. 2) Inoltre si è appena sottolineato il carattere 'erotico' e volgare della poesia euripidea (che la Musa dovrebbe incarnare) e successivamente si farà riferimento alla prostituta Cirene, 'versatile' tanto quanto la musica di Euripide.

Mariella De Simone si rivolge allora all'esegesi scoliastica (αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσα: Ἐν ἐρωτήσει λέγει. αὕτη οὐκ ἤσχροποιεῖ; [...] λεσβιάζειν δὲ τὸ παρὰ νόμῳ πλησιάζειν. διεβάλλοντο γὰρ ἐπὶ τούτῳ οἱ Λέσβιοι.) e alla variante di punteggiatura presente in alcuni codd., cioè al verso come proposizione interrogativa. «All'apparire in scena della Musa, non necessariamente brutta e repellente ma sicuramente volgare e lasciva, la reazione di Dioniso ("ma questa Musa un tempo non faceva la lesbica, no?") lascerebbe intendere che il dio, impenitente donnaiolo, riconosca nella donna licenziosa che ha di fronte la *fellatrix* che "un tempo" gli ha concesso i suoi favori». È adattissima a incarnare la musica simposiale e orientalizzante appena biasimata da Eschilo, che ha detto τάχα δὲ δηλοθήσεται. Il motivo per cui comunemente (eccetto Taillardat e Marzullo) si rifiuta questa punteggiatura e dunque questa esegesi è che 1) non si trovano esempi per il doppio οὐ enfatico in

¹⁰ Figlio di Licurgo ed Euridice, da cui Ipsipile, già regina di Lemno e sposa di Giasone, ha il ruolo di ancella.

frase interrogativa; 2) la forma negativa serve per dire che Euripide non aveva nulla a che fare coi poeti di Lesbo. M. De Simone trova però un *locus similis* in Eur. *Cycl.* 49 ψύττ' οὐ τᾷδ', οὐ; οὐ τᾷδε νεμῆ κλειτὸν δροσεράν; «ps! ps! qui no? non pascoli qui sul fresco pendio?». Per quanto riguarda la tradizione lesbica che secondo gli esegeti moderni dovrebbe essere negata alla Musa euripidea, non è chiaro che cosa debba comprendere (Terpandro, Saffo, Alceo?); il verso accolto come interrogativo può comunque fornire un secondo piano di parodia musicale. Il canto parodiato nei vv. 1309-1328, che deve dimostrare quanto ha appena detto Eschilo, è in *metri eolici*, dunque è di ispirazione lesbica quantomeno nel ritmo. Se a un primo impatto l'associazione tra la nuova musica criticata e la tradizione lirica lesbica può lasciare spiazzati, bisogna tener presente che i tradizionalisti di V e IV sec. associavano i poeti lirici legati all'Oriente (Saffo e Anacreonte *in primis*) con i cosiddetti ἐρωτικά ᾄσματα o coi vari canti popolari (Aristofane associa questi poeti ad Agatone!). Saffo erà autrice di ἐρωτικά come il Meleto autore di σκόλια del v. 1302.

Del resto per Eschilo, ispirato da nomoi citarodici, è stato presentato un ritmo 'dorico', per Euripide, ispirato da canzonette orientalizzanti, si propone un brano in ritmo 'eolico', come è la sua Musa.

1309-1328: comprendono la parodia della lirica corale euripidea; in realtà la parodia vera e propria arriva fino al v. 1322, dalla cui anormalità metrica nasce un dialogo in forma lirica (prende forse di mira i duetti/dialoghi lirici frequenti nelle tragedie tarde di Euripide?). Tipicamente euripidea è l'invocazione agli alcioni, con la frase relativa e poi la subordinata introdotta da ἴνα. Vengono poi introdotti ragni, delfini e vari *non sequitur* (1320s. e 1322). Quest'ultimo verso può essere stato ispirato dagli abbracci di Oreste-Ifigenia in *IT* 796s. ed Elena-Menelao in *Hel.* 627-635 carichi di sorpresa e pathos. La lingua è quella della poesia alta, eccetto la caduta di tono con στῶμύλλετε (1310), introdotta comicamente da Aristofane.

Effetti musicali e incongruenze di contenuto servono a dimostrare che era la musica a prevalere sul testo.

1309 // *IT* 1089s. (negli *scholia vetera* si dice dall'*IA* ma non può essere; negli *scholia* del cod. **R** si legge solo «dall'*Ifigenia* di Euripide»).

1312 // *Hyps.* fr. 7,5 (per δροσιζόμεναι)

1315s. // *Hyps.* I. ii. 9s. κερκίδος ἱστοτόνου e fr. 523 (*Meleagro*) κερκίδος ἀοιδοῦ

1317s. // *El.* 435-7 (vd. *infra*)

1320s. // fr. 765 (*Hyps.*) οἰνάνθα...βότρων, fr. 146,3 (*Andromeda*) ἀμπέλων γάνος, *Phoe.* 229-31 οἶνα...τὸν πολὺκαρπον οἰνάνθας ἰεῖσα βότρων, *Ba.* 772 τὴν παυσίλυπον ἄμπελον.

1322 // *Phoe.* 307 ἀμφίβαλλε μαστὸν ὠλένας ματέρος, *Tro.* 762s. ἀμφὶ δ' ὠλένας ἔλισσ' ἔμοῖς νότοισι (Musurus attribuisce il v. 1322 all'*Hyps.*). ὠλένη è un termine comunissimo in Euripide, raro nel resto della tragedia.

1309-12: gli Alcioni, descritti con immagini lievi, aeree nella lirica greca (e.g. *Alcm.* 26 Davies), sono qui rappresentati nell'atto di lavarsi.

1313-16: struttura insolita per la parodia: solitamente la citazione è conclusa da una deformazione finale a sorpresa, qui, invece, il contesto fasullo del ragno è concluso (con effetto di *nonsense*) da una citazione del *Meleagro* (316).

1314: εἰλίσσετε: non è un caso, secondo me, che la parodia musicale sia fatta su questo termine, molto usato da Euripide e dal significato adatto ai virtuosismi musicali.

G. Basta Donzelli analizza la ripresa aristofanea (in *Ran.* 1313-1319) di *El.* 435-437:

ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-/φίς πρῶραις κυανεμβόλοι-/σιν εἰλισσόμενος

Dimostra come sia errato (dato che non si tiene neppure in considerazione la responsione strofica a livello ritmico) correggere il testo euripideo in κυανεμβόλοις εἰελισσόμενος a partire dalle *Rane* come fece il correttore bizantino seguito da Dain. Aggiunge che l'εἰειειει- di Aristofane (pronunciato come ē < εφε) non consisteva nella protrazione di durata della sillaba stessa, ma nell'esecuzione di diverse note sulla stessa sillaba (sulla base del *Pap. Vindob.* G. 2315: ὠός = ♪, due crome). Dunque, a suo parere, l'εἰειειει- poteva valere anche come 4 semicrome (cioè senza alcun allungamento).

La Bélis parla pure di due note diverse sulla stessa sillaba (ὥς ed ἐν) nel papiro di Euripide e dunque anche nelle *Rane*. La Restani invece (ma anche Dover come ipotesi, Del Grande e altri) parla di «prolungamento della stessa nota su più sillabe».

Non mi sembra comunque opportuno escludere la possibilità di un allungamento della sillaba: questo fenomeno è testimoniato da vari documenti con notazione musicale (tra cui alcuni frammenti papiracei e l'epitaffio di Sicilo). Csapo ad esempio presenta le due ipotesi: «two or more notes to a syllable of verse ('melism'), or two or more syllable to a note». Altri papiri, tuttavia, di epoca più tarda presentano molte note su una stessa sillaba.

1316: si parla di «spola canora» perché quando la spola corre sul telaio passando da una parte all'altra, produce un suono come di una corda poco tesa (Dover).

1317: i delfini spesso accompagnano le navi, e su di esse c'era un αὐλητής che dava il tempo ai rematori: si credeva dunque che essi seguissero quel suono. Il verbo πάλλειν è usato nel senso di scuotere, muovere le membra velocemente (cf. v. 1357^a), ma, mentre nel passo originale dell'*Elettra* è usato intransitivamente per il nuotare dei delfini, qui ha due ogg. interni μαντεῖα καὶ σταδίους.

1319: il delfino era associato con Apollo, dunque il suo comportamento interessava ai veggenti.

1320s.: grande accumulo di termini tipico del *nuovo ditirambo*! Dover dimostra che grammaticalmente il v. 1322 non può legarsi ai vv. precedenti (servirebbe un dativo della cosa abbracciata), dunque è posto come *non sequitur* rispetto ai vv. 1320s., con effetto di comica sorpresa.

1323s.: il v. 1323 è rivolto a Eschilo, in riferimento al suo passo di danza e all'anormale piede anapestico con cui si apre il glyc. 1322 (che sembra senza paralleli in Euripide, eccetto che, forse, *Hyps.* 756 N²), ma anche per farlo cadere in un nuovo giochetto, dato che il suo ὀρθ̄ (pronunciato da Euripide con *nonchalance*) crea un altro piede anormale, un anapesto come chiusura di glyc. (anche se abbiamo dei paralleli di dim cho con questa forma, qui è chiaro l'intento parodico dei gliconei con strane soluzioni¹¹). La seconda domanda è allora rivolta a Dioniso, che però probabilmente risponde di sì senza capire (in un metro regolare). Al v. 1325 si torna coerentemente a far riferimento proprio alla strana musica euripidea.

1327s.: Cirene è la stessa nominata in *Th.* 98 in riferimento all'apparizione dell'effeminato Agatone. Si fa sicuramente riferimento alle sue 12 posizioni, o comunque alla sua 'versatilità' sessuale. C'è anche un riferimento, come afferma lo scolio, all'espressione ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον dell'*Hyps.* (fr. 755). Sicuramente, però, si può leggere in quest'espressione un riferimento (con la tipica duplice allusività osceno-musicale) alla *Nuova Musica* accolta da Euripide nelle sue tragedie e appena parodiata da Eschilo; basti pensare al celebre fr. 145 del *Chirone* di Ferecrate, dove questo numero viene usato in riferimento alle χορδαί e alle ἀρμονίαι (la Musica, violentata, si lamenta contro la frammentazione del tono operata dai nuovi musicisti, anche attraverso l'aumento del numero di corde), e al tragico Ξενοκλῆς ὁ δωδεκαμήχανος di Plat. com. fr. 134. Un'ulteriore allusione, come sostiene Ruijgh, può essere quella ai versi polischematici (di norma δωδεκάσημοι, di 12 unità metriche) appena cantati da Eschilo.

1329-1363: le lunghe monodie astrofiche erano caratteristica tipica della tragedia euripidea (quasi assenti in Sofocle, 1/2 in ben 6 tragedie euripidee), ed è in esse che i cantanti abili nei virtuosismi cercati dalla nuova musica mimetica potevano dare il meglio di sé (i cori erano composti da persone comuni, non da veri professionisti del canto). La monodia più estrema presentata da Euripide è certamente quella dello schiavo frigio nell'*Oreste*. Qui tuttavia non è solo lo stile musicale ad essere preso di mira, ma anche le scene di vita quotidiana (οἰκεῖα πράγματα) ben presenti nei drammi euripidei e che facilmente si prestavano alla parodia comica, che sfruttava il contrasto tra linguaggio 'alto' e tematiche 'basse'. La protagonista, di status sociale basso dato

¹¹ La Basta Donzelli rintraccia inoltre proprio in *El.* 439 (passo parodiato in *Ran.* 1317ss.) un parallelo per questa «freak form of glyconic» (Dale), preferendo non interpretarlo come dim cho.

che deve recarsi a vendere al mercato, si esprime qui da eroina tragica (la scena iniziale del sogno richiama *Hec.* 68-72), ma per raccontare del furto di un suo gallo!

1347-49 richiamano la scena dell'*Oreste* (1431ss.) dove Elena è intenta a filare quando Oreste e Pilade irrompono in casa. 1338 è attribuito dallo scolio alle *Eumenidi* e il 1344 alle *Ξάντριαι* di Eschilo (ma non può essere, vd. *infra*). Il v. 1356 richiama i *Κρηῆτες*.

Nella seconda parte della monodia sono condensate varie anadiplosi tipicamente 'ditirambiche' ed euripidee (ma presenti anche negli altri tragici). Cf. l'esemplare passo di *Phoe.* 678ss. ἐκάλεσ' ἐκάλεσα βαρβάρω βοᾶ, ἰώ, βαρβάροις λιταῖς. βᾶθι βᾶθι..., con anadiplosi e allitterazione.

In un bell'articolo Elena Magnini dimostra come i vv. 1338-1340 traggano ispirazione (vd. termini in grassetto) da due scene di vita quotidiana, cioè *Hipp.* 121-130 (ancelle che lavano vesti ad una fonte) e *Ion* 117-119 (Ione che spazza il tempio di Delfi):

Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ στάζουσα πέτρα λέγεται./βαπτὰν κάλπισι ῥυτὰν πα-/γὰν προιεῖσα κρημνῶν./ὄθι μοί τις ἦν φίλα/πορφύρεα φάρεα/ποταμῖα δρόσω/τέγγουσα, θερ-/μᾶς δ' ἐπὶ νῶτα πέτρας εὐ-/αλίου κατέβαλλ'. ὅθεν/μοι πρώτα φάτις ἦλθε δεσποίνας.

ἵνα δρόσοι τέγγουσ' ἱεραί./⟨ῥοὰν⟩ ἀέναον/παγὰν ἐκπροιεῖσαι.

I termini *τέγγουσα* e *τέγγουσι* sono in parallelo con *Ran.* 1311, mentre *ἀέναον* con *Ran.* 1309. Dalla parodo dell'*Ippolito* sono ripresi anche i nomi di Dictinna ed Ecate.

Per quanto riguarda la metrica, l'analisi lascia qui un ampio margine di soggettività, anche perché è molto difficile, in un caso di *pastiche* come questo (Hunzinger parla di «pastiche de style» dove la comicità nasce dalla condensazione dei particolari tipici dello stile che si imita, sottolineando che si dice proprio *τρόπος* 'maniera'), capire cosa sia deformato ed esagerato da Aristofane e come egli classificasse questi metri.

Zimmermann compie una bella analisi di questa sezione, dimostrando come «la forma del polimetro è adatta [...] ad accompagnare, con cambiamenti musicali, l'avvicinarsi degli umori della cantante»:

1331-1337: i cola anapestici della prima parte evidenziano i singoli elementi del sogno accentuandone l'effetto pauroso. La sequenza anapesti-docmi è tipica della lirica tragica.

1338-1340: i grandiosi dattili stridono col contenuto banale del testo.

1346-1355: inizia una grande variazione di metri tipica del nuovo ditirambo e rispecchiante l'agitazione della donna (mimesi!): dimetro di bacchei particolarmente lamentoso, dimetro ionico tipico della *Nuova Musica* (presente e.g. in Timoteo), metri coriambici ed eolici (1348-51) che fanno parodia della varietà di questi metri in Euripide, giambi sciolti (1353-55) che rispecchiano la forte agitazione della donna (e che ai vv. 1353s. presentano *split resolution*, aritmia che fa perdere fluidità al verso ed era vista come bizzarra, 'rivoluzionaria'¹²).

I cretici e peoni (ma Dover non li analizza come tali) sono metri tipici della commedia, non della tragedia, dove dunque, se presenti, si prestavano allo sberleffo dei comici: esempio eclatante è una parte della monodia del frigio dell'*Oreste* (1419-1424).

L'argomento inoltre, come afferma Dover, è relativo a Cretesi e la denominazione di questo verso (cretico) sembra risalire già all'epoca di Aristofane.

1331: in *Hel.* 518 l'aldilà è *μελαμφαής*. Secondo Dover, contrariamente a Del Corno (che amio parere giustamente lo classifica insieme a *ψυχὰν ἄψυχον* tra i tratti ditirambici di questa monodia), non è ossimorico, ma -φαής è un semplice suffisso per un termine indicante un colore.

Euripide ama le descrizioni di sogni, di atmosfere lugubri, etc.

¹² Secondo Dover, dato che queste soluzioni minacciano la fluidità dei cretici, nei vv. 1356-7 è preferibile vedere come caratteristica messa in ridicolo la concentrazione di *brevis in longo* (frequenti in Euripide). La vera concentrazione di ritmo cretico si troverà ai vv. 1358ss.

1333: per la lezione πρόμολον lett. ‘che viene fuori, davanti’ (stranamente non oggetto di commenti degli scolii), sono in forte dubbio rispetto alla lezione πρόπολον ‘servo, ministro’, supportata da *Hel.* 570 (Elena sta dicendo a Menelao che non è un fantasma).

1334: perifrasi di questo tipo (dette «Verneinungen des Substantivs selber») sono molto frequenti in Euripide: e.g. *Hipp.* 1144 πότμον ἄποτμον ‘un cattivo fato’.

1336^a: è chiaro, con questo triplice composto, il richiamo al nuovo ditirambo (in realtà sono più tipici della parodia di Euripide che di Euripide stesso): cf. *Timoth. Pers.* 89 μακραυχενόπλους, 123 μελαμπεταλοχίτωνα, 216 μουσοπαλαιολύμας.

1337: per gli artigli cf. quelli della sfinge in *Hel.* 471.

1339^b: l’espressione è da *Od.* VIII 426 e, nel contesto di un rito purificatorio, causa un comico abbassamento di tono e di situazione, dato che l’acqua per questi riti è fresca e corrente, quella calda è per i bagni! Ciò vale anche per il prosastico ἀποκλύσω.

1341: tipicamente euripidee sono anche le invocazioni alle divinità marine (Poseidone e le Ninfe al v. 1344), ma qui, ovviamente, l’effetto è comico, perché l’invocazione nasce dall’aver chiesto l’acqua per il bagno e dal contrasto tra magniloquenza e scena ‘bassa’ (è seguito infatti dal colloquiale τοῦτ’ ἐκεῖν’).

1344: come ho dimostrato nella mia tesi, si sottolinea qui l’uso di un composto tipicamente ‘ditirambico’: in *Timoth. Pers.* 77 troviamo ὀριγόνοισιν e nelle tragedie euripidee si trovano svariati composti come οὐριβάτης, ὀρειδρόμος. La parodia aristofanea è una conferma di questa comunanza di stile¹³.

1345: Μᾶνία è nome di schiava, ma richiama comicamente Μᾶνία ‘follia’ (ben presente in Euripide).

1352^a: ἐπί non si trova mai in Euripide con αἰθήρ. Anche qui si esagera comicamente una scena ‘normale’ (il gallo trasportato via dalla ladra) richiamando elementi tipici di Euripide (linguaggio dei cori dell’‘evasione’, che parlano di voli, di etere, etc.), come prima si era detto τὰδε τέρα per il furto del gallo.

Stefania Rubatto, che rintraccia lungo tutta la trama delle *Rane* elementi dell’*Antiope* di Euripide, sottolinea i frequenti richiami all’etere (891ss., 1352, 1382, 1388, 1396) che Aristofane usa per parodiare il frequente uso fattone da Euripide (nell’*Antiope* c’è Αἰθέρᾳ γενέτειραν).

1358: Dover dimostra che: a) Dictinna era venerata come ninfa *compagna di Artemide* a Creta; b) Ἄρτεμις καλά interrompe il flusso dei cretici con un ipodocmio; c) παῖς può creare un problema, ma Dictinna può essere considerata come una bambina. Scegliendo di eliminare Ἄρτεμις lasceremmo a Dictinna l’epiteto tipico di Artemide.

¹³ Cf. anche l’espressione di *Hec.* 1110 πέτρας ὀρείας παῖς, riferito a Eco, e la parodia del linguaggio di Agatone in *Thesm.* 114 ἐν ὄρεσι δρυογόνοισιν.