

**Una musa ‘esiodea’ (Ar. *Pax* 775-780)
[A ‘Hesiodic’ Muse (Ar. *Pax* 775-780)]**

<https://doi.org/10.6018/myrtia.644581>

Antonio Mura

Università degli Studi di Sassari

amura3@uniss.it

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-6451-4769>

Resumen: L’articolo individua un debito lessicale e concettuale verso Esiodo per l’invocazione alla Musa di Ar. *Pax* 775-780. Aristofane intende rappresentarsi come ‘poeta della pace’ e a tale scopo si rifa alla tradizione che ha origine con Esiodo e passa per Stesicoro. Dopo un’analisi delle invocazioni alle Muse in Aristofane e dei rapporti di questo passo con l’opera di Stesicoro ed Esiodo, è offerto un commento ai versi. L’invocazione può essere considerata un ulteriore passo verso la definizione del genere al quale sarà successivamente accostata la Musa Thalia.

Abstract: This paper detects both a lexical and conceptual debt toward Hesiod for Aristophanes’ invocation of the Muse in *Pax* 775-780. Aristophanes aims to represent himself as ‘the poet of the peace’ and, for that purpose, he recalls the tradition that stems from Hesiod and involves Stesichorus. After analyzing the invocations of the Muses in Aristophanes and the relation of this passage with both Stesichorus and Hesiod’s texts, it is proposed a commentary for these lines. The invocation can be conceived as a further step toward the definition of the genre with which the Muse Thalia will be paired lately.

Palabras clave: Aristofane; Esiodo; Genealogie Poetiche; Musa; Pace; Stesicoro

Keywords: Aristophanes; Hesiod; Muse; Peace; Poetic Genealogies; Stesichorus

Recepción: 07/01/2025

Aceptación: 15/07/2025

1. LE MUSE DI ARISTOFANE NELL’ANALISI DELLA CRITICA

L’indagine sulla presenza delle Muse nei testi di Aristofane vanta una lunga e prestigiosa tradizione di studi. Già Harriott dedicava alcune pagine all’argomento e concludeva che le rappresentazioni delle Muse create da Aristofane erano tanto varie che non si poteva fare altro se non descriverle nella loro molteplicità¹. Diversi anni dopo, Chirico notò che nella descrizione delle Muse da parte di Aristofane era possibile scorgere il segno della ‘laicizzazione’ dell’atto compositivo che andava affermando nel tardo V secolo a. C.². In alcune osservazioni a margine della relazione di Bremer negli *Entretiens Hardt*,

¹ Harriott (1969: 72-77). Parte del lavoro è dedicata alle *Tesmoforiazuse* seconde.

² Chirico (1990). Il discorso sviluppato dalla studiosa prende anche in esame Ar. Fr. 348 K.-A., per il quale si vedano le considerazioni svolte *infra*.

Zimmermann si interrogava sulla funzione drammaturgica della varietà rappresentativa delle Muse e ne scorgeva la ragione nella coerenza dell'identità della Musa rispetto all'intreccio di ciascuna opera³. Negli anni successivi, la critica è tornata su alcuni di questi aspetti: da lungo tempo, infatti, è stata ribadita la peculiare caratterizzazione della Musa comica in funzione del contenuto del testo mentre altri, nell'affermare il progressivo abbassamento dello *status* della Musa, hanno indagato ulteriormente il già evidenziato processo di 'laicizzazione' della poesia⁴. Parallelamente, si è sviluppato un fruttuoso filone di studi che ha voluto indagare l'aspetto 'erotico' del rapporto tra Musa e poeta, dall'unione dei quali nasce la produzione letteraria⁵. In altri casi ancora, infine, si è voluto mettere in risalto il valore socio-culturale delle molteplici forme delle Muse aristofanee, con una particolare attenzione a saldare queste stesse forme alle dinamiche politiche e comunitarie alle quali i poeti comici erano assai attenti⁶. Rispetto a questa complessa e sfaccettata varietà interpretativa, le pur brevi considerazioni di Zimmermann indicano la via a chi voglia indagare più a fondo la dimensione poetica e teatrale di tali invocazioni, poiché ricollegano la diversificazione delle rappresentazioni al motivo più ovvio, ossia l'aspetto performativo del testo comico, che determina il contesto-cornice dell'invocazione.

Ulteriori riflessioni dal carattere puntuale sono state offerte in alcuni studi che però non avevano come *focus* il tema sopraindicato⁷. Una parziale eccezione è rappresentata dallo studio di Ribeiro Barbosa che si concentra su diversi testi (*Acarnesi*, *Pace*, *Uccelli*) per sostenere l'interpretazione della figura della Musa come rappresentazione dell'aspetto vocale della comicità aristofanea⁸. Conseguentemente, ampia parte del lavoro si concentra sugli *Uccelli*, commedia nella quale, più che nelle altre, l'aspetto fonico è messo in relazione con la Musa attraverso l'imitazione del canto dei volatili. Uno degli assunti dai quali Ribeiro Barbosa partiva era l'identificazione, evidente fin dal titolo, della Musa comica con Talia⁹. Tale ricostruzione, benché affascinante,

³ Zimmermann *apud* Bremer (1993: 170). Le considerazioni fanno parte della discussione.

⁴ Si vedano Murray (2005: 157-159) e Murray (2008: 216-217).

⁵ Si vedano Hall (2000), Sommerstein (2005), Imperio (2012) e Zimmermann (2012).

⁶ Per Halliwell (2012: 26-35), Aristofane vorrebbe rifarsi, pur variando la connotazione delle Muse, al vasto patrimonio popolare gradito ai suoi destinatari, ossia il pubblico 'di massa' degli agoni teatrali.

⁷ Imperio (2004) svolge considerazioni *ad locc.* a commento delle parabasi di *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Vespe* e *Uccelli*. Tutta la bibliografia citata finora presenta esempi relativi allo specifico tema trattato.

⁸ Ribeiro Barbosa (2019). Considerazioni sull'impostazione del lavoro saranno svolte *infra*.

⁹ Ribeiro Barbosa (2019: 99-101). La Musa sarebbe un «Passarinho cantador».

non posa su basi solide, poiché purtroppo, come è già stato precisato, le testimonianze sulla corrispondenza tra i generi letterari e le singole Muse collocano tale fenomeno durante l’età alessandrina¹⁰. È invece legittimo domandarsi a quale livello di definizione fosse giunta la specializzazione delle Muse al tempo di Aristofane, in particolare per quanto riguarda il loro ruolo nel genere comico e il loro rapporto con la tradizione poetica precedente. Più che offrire un’analisi complessiva, ancora lontana, si intende qui proporre un contributo preliminare, relativo al solo rapporto dell’arte di Aristofane con queste figure della tradizione poetica. A tale scopo, si procederà all’individuazione di un luogo che emerga sugli altri per il suo valore meta-letterario.

2. QUALE MUSA?

Per le finalità prefissate, occorre anzitutto indagare quali invocazioni alla Musa possediamo. In via preliminare, va notato che non tutti i drammi contengono un’invocazione alla Musa: non sempre, infatti, il luogo privilegiato per tale apostrofe, la parabasi, si sofferma su questo aspetto. È così nei *Cavalieri*, nelle *Nuvole* e nella *Lisistrata*, commedie nelle quali l’invocazione alla Musa è tralasciata nella parabasi. Nelle *Vespe*, benché Aristofane menzioni le Muse nella parabasi, manca un’invocazione vera e propria¹¹. Nella parabasi delle *Tesmoforiazuse* conservate, infine, Aristofane sostituisce l’invocazione alla Musa con un canto indirizzato alle divinità dell’Olimpo (960-981). Se si tiene conto, inoltre, che l’evoluzione drammaturgica dell’*archaia* ha causato un progressivo indebolimento dell’importanza della parabasi, non stupirà il fatto che le invocazioni alle Muse si trovino ancor meno in drammi tardi come le *Ecclesiazuse* e il *Pluto*. La prima è una commedia nella quale la finzione scenica è interrotta solo sul finire del dramma (1151-1166) per richiedere la vittoria in una sezione simil-parabatica (almeno dal punto di vista contenutistico), ma che comunque non coinvolge le Muse. Il secondo dramma, invece, è completamente privo di parabasi.

Rimangono, dunque, pochi casi di apostrofe. Sembrerebbe che ciascuna delle Muse invocate da Aristofane abbia anzitutto una connotazione funzionale all’economia del dramma: la Musa degli *Acarnesi* è φλεγυρά (665/666) come i tizzoni ben noti al coro di carbonai; la Musa della *Pace* è sollecitata a unirsi alla

¹⁰ Si vedano Murray (2005: 153) e Murray (2008: 200).

¹¹ Nelle *Vespe*, Aristofane rivendica l’autenticità della sua ispirazione attraverso l’immagine delle Muse imbrigliate (1022: οὐκ ἀλλοτρίων ἀλλ’ οἰκέτων Μουσῶν στόμαθ’ ἔνιοχήσας, «Poiché ha posto le briglie non alla bocca delle Muse altrui, ma delle proprie»); poco dopo, egli le difende per stornare da loro l’accusa che siano mezzane (1028: ὥν τὰς Μούσας αἴστιν χρῆται μὴ προαγωγοὺς ἀποφίνη, «Affinché non faccia risultare mezzane le Muse di cui si serve»).

danza del poeta dopo aver fatto cessare ogni guerra, πολέμους ἀπωσαμένη (775) perché questo è l'intento dell'eroe comico, Trigeo. La Musa degli *Uccelli* è λοχμαία (737) perché quella è la sede anche del coro che la invoca. Oscillante tra il caso delle *Vespe* e quelli di *Acarnesi*, *Pace* e *Uccelli* è la costruzione della ‘parodo parabatica’ delle *Rane*, nella quale Aristofane menziona le Muse e sembrerebbe, in ossequio all’imitazione del rito degli iniziati che costituiscono il coro, farsene il portavoce (354-356) senza però procedere a una specifica invocazione: così, nel dichiarare la propria obbedienza alle Muse, Aristofane avvia il canto del coro secondo le forme che l’illusione scenica e l’identità del coro stesso impongono. Una curiosa invocazione sarebbe poi presente in Ar. Fr. 348 K.-A., proveniente dalle *Tesmoforiazuse* seconde. In tale dramma la dottrina della μίμησις sembra dare luogo a una ‘anti-invocazione’: qui le Muse sarebbero rappresentate da ciò che è oggetto dell’imitazione del dramma e non è dunque necessario invocarle perché già presenti, ma la natura frammentaria del testo consiglia di non addentrarsi, almeno in questa sede, in interpretazioni che richiederebbero ben altro spazio¹².

Se si escludono i casi più dubbi, come quello delle *Rane* e Ar. Fr. 348 K.-A., le invocazioni alle Muse utili ai fini del nostro discorso risultano essenzialmente tre, ossia quelle degli *Acarnesi*, della *Pace* e degli *Uccelli*. Gli *Acarnesi* (665/666-675) offrono un'invocazione strettamente legata alla finzione scenica e difficilmente da questi versi si potrebbe ricavare l'impressione di un gioco meta-letterario tra il tema del dramma e la riflessione di Aristofane sulla propria poesia. In particolare, la richiesta di supporto per un μέλος ἀρυπικότονον (676) deve essere circoscritta alle necessità mimetiche del canto di coreuti che rappresentano i demoti più poveri dell'Attica e non può estendersi alle dichiarazioni di poetica di Aristofane, il quale storna a più riprese da sé, in quanto poeta, l'accusa di ἀγραικία¹³. Negli *Uccelli* (737-751), parimenti, la finzione scenica è mantenuta per tutta l'invocazione. L'imitazione della realtà che si vuole rappresentare è tanto forte che il coro intervalla il suo canto con gli onomatopeici τιοτιοτιοτιόγχ (738, 741, 743, 751) e τοτοτοτοτοτοτοτόγχ (747), come se esso non riuscisse ad abbandonare la propria identità drammatica per permettere al poeta di prendere la parola. Ben diverso il caso di *Pax* 775-780:

¹² Si veda ora il commento di Imperio (2023: 208-212).

¹³ Cf. Ar. *Pax* 748-750: τοιαῦτ' ἀφελῶν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννή / ἐποίησε τέχνην μεγάλην ὑμῖν κάπυργωσ· οἰκοδομήσας / ἔπειταν μεγάλοις καὶ διανοίασι καὶ σκώμψισιν οὐκ ἀγοραίοις, «Dopo aver tirato via simili mali e la roba da scaricatori di porto e le buffonate ignobili, ha prodotto per voi una grande arte e ha eretto torri costruendole con parole grandi e pensieri e scherzi non volgari», Fr. 706 K.-A.: διάλεκτον ἔχοντα μέσην πόλεως / οὗτ' ὄστειαν ὑποθηλυτέραν / οὗτ' ἀνελεύθερον ὑπαγριοκτέραν, «Poiché ha la parlata media della città, / né da quartieri alti, troppo femminea, / né da schiavi, troppo villana».

Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ τοῦ φίλου χόρευσον,
κλείσουσα θεῶν τε γάμους
ἀνδρῶν τε δαῖτας καὶ θαλίας μακάρων·
σοὶ γὰρ τάδ' ἔξ ἀρχῆς μέλει.

Musa, tu che hai scacciato le guerre, danza con me che ti sono amico,
mentre decanti le nozze degli dèi,
e i banchetti degli uomini, e le feste dei beati:
da sempre tutto ciò ti è a cuore¹⁴.

Questi versi assumono un senso meta-letterario per numerose ragioni, sia per il loro valore strettamente scenico, sia per quanto riguarda il programma autoriale che rivelano. Da un punto di vista drammaturgico, nella parabasi della *Pace* il coro di contadini ha proclamato, diversamente da quanto accade nelle altre commedie, l'abbandono della propria funzione drammatica fin dal *kommation* (729-733), con la consegna degli *σκεύη* di scena agli inservienti (729) e ha asserito di voler parlare direttamente ai *θεαταί* (732)¹⁵. Conseguentemente, la persona del poeta qui emerge senza alcuna difficoltà nell'invocare la Musa: egli si rivolge a lei in prima persona, *μετ' ἐμοῦ* (775), e rivendica un rapporto privilegiato con essa, *τοῦ φίλου* (775). Inoltre, come detto, l'epiclesi della Musa è funzionale al dramma portato in scena ma in questo caso essa è estendibile all'intera attività drammaturgica di Aristofane, la carriera del quale è in larga misura sovrapponibile alla Guerra del Peloponneso: a causa di questo fatto storico, l'intero progetto poetico di Aristofane e, conseguentemente, la sua produzione, ruotano attorno al pacifismo.

A partire dalla rilevanza della pace nella poetica di Aristofane possono scorgersi ragioni più profonde per le quali il nostro passo assume un valore centrale nella tradizione poetica sulle Muse e sull'evoluzione del loro ruolo. L'autorappresentazione come ‘poeta pacifista’, infatti, è possibile per Aristofane perché il genere che egli pratica, da lui stesso definito *τρυγῳδία*, trova le sue radici letterarie, come è stato sostenuto, nella condizione della pace¹⁶. Alla pace

¹⁴ Il testo è quello di Wilson (2007). La traduzione è di Mastromarco (1983: 621), modificata.

¹⁵ Molto si è detto sui coreuti intenti a cambiare costume, nel *kommation* della *Pace*. Per Sifakis (1971: 103-106) essi si sarebbero spogliati degli abiti di scena ma per Olson (1998: 216) ciò è inverosimile. Si propende qui per una soluzione mediana: è possibile che con *σκεύη* (729) il coro volesse indicare non tutti gli abiti caratteristici dei contadini ma l'equipaggiamento impiegato nella prima parte del dramma per liberare la Pace, prigioniera in una grotta. Del resto, il coro della *Pace* è descritto in diversi modi: si veda McGlew (2001).

¹⁶ Per *τρυγῳδία*, si vedano almeno Silk (2000: 41, 78, 432-434) e Zanetto (2006). Per l'associazione tra *τρυγῳδία* e pace, si veda Mura (2019).

in quanto massima espressione della vitalità gioiosa aspirano sia il poeta¹⁷, che manifesta il suo intendimento con la realizzazione costante della τρυγῳδία sia, in un saldo legame etimologico, il protagonista del nostro dramma, il vignaiolo Trigeo, il quale vorrebbe godere della pace per poter vendemmiare, ‘τρυγᾶν’ appunto¹⁸. Nella *Pace*, dunque, non trovano spazio solamente gli intenti ‘scenici’ di un personaggio inventato, ma anche la plastica rappresentazione dei più alti e irrinunciabili propositi di Aristofane per il suo pubblico.

3. UNA SOLA TRADIZIONE POETICA: ARISTOFANE TRA STESICORO ED ESIODO

L’autorappresentazione di Aristofane come poeta della pace non è priva di risvolti sul piano della ‘genealogia’ letteraria che risulta conseguentemente tracciata. Su tale questione si soffermò già la critica antica, come testimonia *Schol. vet. Ar. Pac. 775f* Holwerda: αὕτη πλοκή ἔστι καὶ τέλαθεντ. σφόδρα δὲ γλαφυρὸν εἴρηται· καὶ ἔστι στησιχόρειος¹⁹. Difficilmente si potrà contraddirre questa testimonianza scolastica, fondata su una padronanza dei testi ben maggiore della nostra. Così, la critica è partita da qui per cercare di ricostruire un testo di Stesicoro che starebbe alla base di questa invocazione (Stesich. Fr. 172 Davies-Finglass = *PMG* 210):

Μοῖσα σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένα πεδ' ἐμοῦ
κλείοισα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας
καὶ θαλίας μακάρων.

Musa, tu che hai scacciato le guerre, con me,
mentre glorifichi le nozze degli dèi e i banchetti degli uomini
e le feste dei beati ...

Nei secoli scorsi, si è fatta strada l’idea che il frammento di Stesicoro ricostruito provenga dall’*Orestea*, forse dal libro I per la sua natura ‘proemiale’, ma è assai difficile restituirne il valore all’interno del testo originario, anche perché permangono non pochi dubbi sull’intera operazione²⁰. Ogni ricostruzione moderna infatti, pur traendo origine dall’autorevole testimonianza dello scolio, non tiene in conto che lo scolio ravvisa nel testo di Aristofane una πλοκή, una tessitura del testo, ma non afferma che siano citati gli *ipsissima verba* di

¹⁷ Per Perrotta (1952: 23-24), la vitalità gioiosa è elemento-cardine della comicità di Aristofane.

¹⁸ L’idea era già di Hunter (2014: 153).

¹⁹ Sulle correzioni al testo, oggi superate dall’edizione di Holwerda, specie per il termine πλοκή, si veda Pucci (2017: 245).

²⁰ Si veda ora Pucci (2017: 245 e n. 7), che offre anche uno *status quaestionis*.

Stesicoro²¹. Inoltre, l'accertata presenza di materiale ascrivibile ad Aristofane all'interno della pericope rende palese il grado della rielaborazione alla quale il testo lirico sarà stato sottoposto²². Non sarà dunque errato maneggiare le ricostruzioni del frammento stesicoreo con la dovuta cautela.

La cautela evocata sopra è ancor più necessaria se si guarda puntualmente al contenuto del testo. In particolare, l'*expositio thematis* si configurerebbe come un programmatico rifiuto della materia guerresca in favore di altri argomenti. Ciò accadrebbe all'interno dell'*Oresteia* ma i temi lì trattati, più tetri della guerra (si pensi all'assassinio di Agamennone), non rispondono al contenuto gioioso indicato dai versi²³. La soluzione più ragionevole, che non si oppone alla testimonianza dello scolio, sarebbe quella di considerare il testo di Aristofane una rivisitazione non troppo manieristica del testo di Stesicoro, indipendentemente dall'opera di provenienza, così da non rendere dubbia, peraltro, l'ipotesi di una citazione quasi *verbatim* del testo dell'Imerese. Si può supporre, così, che Stesicoro rifiutasse programmaticamente la tematica guerresca. Ciò spiegherebbe almeno l'insolita quanto occasionale ripresa di un poeta lirico meno tenuto in considerazione da Aristofane rispetto, ad esempio, a Pindaro²⁴. Quest'ultimo mal si adattava a un dramma pacifista: egli assurge talvolta, per Aristofane, a «paradigma di un'arte vieta e noiosa»²⁵. Inoltre, egli riservava largo spazio al tema guerresco²⁶. Questa attenzione al tema bellico rendeva Pindaro, in piena continuità con il capostipite di tale tradizione, Omero, un poeta della guerra: la connotazione dei due poeti, saldati in un binomio inscindibile, è attestata anche nel tardo V secolo a. C.²⁷.

Come detto sopra, comunque, non sappiamo fino a che grado Aristofane intendesse coinvolgere e/o citare un poeta lirico come Stesicoro. Su tale questione, a suo modo centrale per altri aspetti relativi al nostro tema, si tornerà

²¹ Si vedano Zogg (2014: 200) e Pucci (2017: 257).

²² Per Uchida (1992: 232) e Davies e Finglass (2014: 493), la lezione τοῦ φίλου sarebbe inserzione di Aristofane.

²³ Si vedano le proposte di Davies e Finglass (2014: 494-495) sugli argomenti trattati nell'*Oresteia*. Carvalho (2022: 174-175) include l'assassinio di Agamennone.

²⁴ L'intero studio di Taillardat (1965²) mostra la presenza di Pindaro in Aristofane. Si vedano inoltre Harriott (1969: pp. 74-75) sugli *Uccelli* e Pindaro e, più in generale, Sommerstein (2005: 169-171).

²⁵ Catenacci (2019: 39-47, specialmente 46) a commento di *Av.* 904-959a.

²⁶ Si vedano in proposito Catenacci (2019: 35-38) ed Encuentra (2021: 16-17).

²⁷ Assai ampia la bibliografia sul rapporto tra Pindaro e Omero. Ci si limita qui ai contributi di Nagy (1994: 199-214), Martin (2009: 90-91) e Spelman (2018: 183-184), che dimostrano le riprese dirette dell'argomento guerresco secondo la trattazione omerica in Pindaro. Peryrianakis (1990) studia la rappresentazione dell'atleta in Pindaro come richiamo al modello omerico di guerriero. Brown (2016) identifica una ripresa indiretta della poesia di Omero in Pindaro tramite i poeti elegiaci (Tirteo, Callino).

più avanti. In ogni caso, il dualismo delle tradizioni poetiche che privilegiavano da una parte la guerra e, dall'altra, la pace, nella nostra commedia non doveva limitarsi agli autori della lirica ma sembra proiettarsi, piuttosto, sui due grandi poeti dell'epica arcaica: Omero ed Esiodo. Non è il caso di ripercorrere, in questa sede, la storia dei rapporti instaurati dal genere comico con l'*epos*, instaurati non sempre nel segno della derisione, ma talvolta di una programmatica ripresa di stilemi²⁸. Basterà qui segnalare che, nelle scene conclusive della *Pace*, a Omero è riservata una doppia citazione (1089-1093; 1097-1098) in un adattamento centonario di frasi apparentemente pacifiste ma estrapolate da contesti prevalentemente militari²⁹. Esiodo, invece, ispira le descrizioni di ambiente rurale offerte dai contadini del coro, che pregustano i bei momenti di vita quotidiana generati dalla pace (1127-1171)³⁰. Così, dunque, nel finale della *Pace* Aristofane menziona Omero in modo funzionale e non può fare a meno di ritagliare *ad hoc* i testi per farli apparire pacifisti. Esiodo, invece, è il modello della vita agricola, pacificata, secondo una tradizione poi codificata dal *Certamen Homeri et Hesiodi*, nel quale l'Ascreo vince su Omero grazie alla tematica irenica dei propri versi³¹.

Anche per Aristofane, del resto, i due poeti erano rispettivamente i capiscuola della poesia guerresca e della poesia ‘pacifista’, come è evidente da *Ra* 1030-1036a, una breve cronistoria delle poetiche antiche offerta da Dioniso. Diversamente da quanto accadrà nel *Certamen*, l’illustrazione nelle *Rane* procede senza volontà di contrapporre in maniera netta i due poeti, poiché vi figurano anche Orfeo (1032) e Museo (1033) e tutti gli autori sono citati con lo scopo di definire un canone di poeti ὡφέλιμοι (1031). Ad ogni modo, mentre

²⁸ Un’agile sintesi in merito è offerta da Langella (2023: 250, n. 115), studio che ha per oggetto l’importanza della produzione epica nelle *Nuvole*.

²⁹ Sul carattere centonario di questi versi di Aristofane, si vedano almeno Mastromarco (1983: 642, n. 112) e Olson (1998: 278). Alcuni passi qui rielaborati sono soggetti a una risemantizzazione da parte di Aristofane, come *Il.* 16.251: si veda anche *infra*, a proposito del verbo ἀπωθέω.

³⁰ Sul rapporto di questi versi con la produzione di Esiodo, si veda Hunter (2014: 151-154).

³¹ Sul finale della *Pace* e la contrapposizione tra Omero ed Esiodo, si vedano Compton-Engle (1999: 328) e Telò (2013: 134-136). Sul *Certamen* v. in generale Bassino (2019: 6-7). Cf. inoltre la narrazione della vittoria di Esiodo in *Cert. Hom. Hes.* 13.207-210: (...) ὁ δὲ βασιλεὺς τὸν Ἡσίοδον / ἐστεφάνωσεν εἰπὼν δίκαιον εἶναι τὸν ἐπὶ γεωργίᾳ καὶ / εἰρήνην προκαλούμενον νικᾶν, οὐ τὸν πολέμους καὶ σφαγὰς / διεξίοντα. (...), «(...) Allora il re coronò Esiodo, dopo aver detto che era giusto che vincesse chi esortava all’agricoltura / e alla pace, non chi narra guerre e stragi. (...)». L’attribuzione a Esiodo della vittoria da parte del re Panede contraddice il consenso che i saggi assegnarono a Omero: su questo aspetto si veda Bassino (2019: 167-169). Per il rapporto con la tradizione letteraria di questa sezione della *Pace* con il materiale confluito poi nel *Certamen Homeri et Hesiodi*, si veda Stamatopoulou (2017: 181, 187).

Aristofane riconosce a Esiodo di aver trattato la lavorazione della terra, i tempi di raccolta dei frutti e le semine (*γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους, 1034*), Omero è il poeta dei ranghi, delle virtù e degli armamenti (*τάξεις, ἀρετάς, δύπλισεις ἄνδρῶν, 1035*).

Questa concezione sembra operare in una dinamica persino più polarizzante nella *Pace*. Ad esempio, per il sintagma *πολέμους ἀπωσαμένη*, forse già presente in Stesicoro, Aristofane non avrà ignorato l’ascendenza omerica di questa *iunctura*: un’espressione affine si trova nei sopraccitati versi 1089-1093 attribuiti a Omero in un adattamento non privo, nell’economia drammatica, di qualche elemento tipico delle riscritture in chiave critica (v. *supra*)³². Omero nelle sue opere, rimestate nella *Pace* fino a ottenerne un breve centone, fa del verbo *ἀπωθέω* un uso ben preciso, tecnico, che indica il ‘respingere’, il ‘ricacciare indietro’ in relazione alla contesa (cf. *Il.* 12.275), alla battaglia e alla guerra (*Il.* 16.251). In tali circostanze, però, il respingimento di questi pericoli non equivale ad averli stornati definitivamente da sé, bensì indica solo la capacità di averli momentaneamente bloccati. Al contrario, Aristofane avrà necessariamente impiegato il verbo per connotare la Musa della pace come colei che è riuscita a porre una conclusione alle guerre, poiché questo è l’auspicio della commedia medesima. Dunque, nel v. 775, Aristofane dà una nuova funzione a un sintagma già presente in Omero e gli attribuisce un valore non più strategico-militare ma, al contrario, pacifista. Il commediografo offre così il segno chiaro di una presa di distanza dalla poesia della guerra modificando il senso delle parole dello stesso Omero. Rispetto a tale scelta, come si vedrà, il rapporto con la lezione di Esiodo sembra ben più lineare e dipenderà forse dall’influenza dell’Ascreo sulla poesia di tema irenico.

Nell’ambito di questa contrapposizione ‘epica’ tra i temi della guerra e della pace, la citazione di Stesicoro costituisce una scelta assai enigmatica, alla quale la critica ha tentato di dare una soluzione inquadrando i versi nella categoria della parodia, ma tale proposta richiederebbe di pensare a un abbassamento del tono nella ripresa di Stesicoro, ciò che non risulta funzionale rispetto all’esigenza di Aristofane e al carattere assai pomposo dell’intera parabasi³³. Peraltro, lo sviluppo di una parodia richiede una ripresa puntuale del contenuto ma il nostro passo è inteso dal testimone (lo scolio) come un richiamo

³² Cf. in particolare il v. 1089: ὃντερ κάλλιστον δήπου πεποίκεν “Ομηρος «Secondo quel [responso] bellissimo che ha composto Omero». La pericope era già stata richiamata da Olson (1998: 225) a confronto con il sintagma di *Pax* 775.

³³ Uno *status quaestionis*, con spiegazioni relative alla difficoltà di intendere i versi come parodia, è offerto da Pucci (2017: p. 246, n. 10). Oltre ai testi ivi citati, si aggiunga Horn (1970: 17-18, 53), che ritiene il nostro testo una *Gebetsparodie*. Così anche Zogg (2014: 206).

non stretto rispetto al modello, ma configurato appunto come una πλοκή³⁴. Il richiamo (eventuale) a Stesicoro in termini di tessitura può forse trovare la sua spiegazione nelle due caratteristiche fondamentali di questa pericope: il testo avrà funzione diversa rispetto al modello e inoltre quest'ultimo non è menzionato esplicitamente³⁵. La scelta di decontestualizzare la citazione e passare sotto silenzio il nome dell'autore dipenderanno dalla volontà di ‘depotenziare’ il ruolo di Stesicoro in questo passaggio: anzitutto, la conoscenza di Stesicoro ad Atene, nonostante il riuso che della sua opera fu fatto a partire dal teatro tragico, non aveva raggiunto ancora livelli ‘di massa’³⁶. Tale ‘depotenziamento’ era inoltre necessario per rendere l’impiego del testo riecheggiato più coerente alla tematica della *Pace*: una maggiore insistenza sul modello stesicoreo (*l’Oresteia?*) avrebbe certo creato un effetto straniante per quanto riguarda l'affinità contenutistica tra questo e la nostra commedia³⁷. Un semplice richiamo all’‘ordito’ del canto stesicoreo –privo di elementi ‘devianti’– poteva trovare maggior spazio nella *Pace* e Aristofane sembra aver perseguito questo scopo anche attraverso una citazione ‘disseminata’ nelle parti liriche della parabasi come testimoniano, oltre al già citato scolio relativo al v. 775, anche *Schol. vet.*, *Tr.* Ar. Pac. 797c Holwerda e *Schol. vet. Ar.* Pac. 800 Holwerda³⁸.

Una strategia simile, priva di una particolare esaltazione del modello, non entrava in conflitto con il palese intento di Aristofane di porre la propria invocazione alla Musa sotto il segno di quello che all’epoca era riconosciuto come il ‘capostipite’ dei poeti della pace: Esiodo. Tale meccanismo sembra operare già negli anapesti della parabasi (*Pax* 736-738):

εὶ δὲ οὖν εἰκός τινα τιμῆσαι, θύγατερ Διός, ὅστις ἄριστος κωμῳδοδιάσκαλος ἀνθρώπων καὶ κλεινότατος γεγένηται ἄξιος εἴναι φησ' εὐλογίας μεγάλης ὁ διάσκαλος ἡμῶν.

Ma se è dunque giusto, o Figlia di Zeus, onorare qualcuno, che sia stato
il miglior poeta comico fra gli uomini, e il più glorioso,
il nostro autore dice d’essere degno di grande lode.

³⁴ Una posizione filologicamente accurata sul valore della πλοκή stesicorea è in Pucci (2017: 247-249).

³⁵ Sul contesto della citazione, si veda Carey (2013: 165-166). Le citazioni anonime dei testi dei lirici sono studiate da Calame (2020).

³⁶ All’epoca di Aristofane, le opere di Stesicoro circolavano poco ad Atene, in particolare la sua *Oresteia*: così Bowie (2015: 114-115). Per il riuso del materiale proveniente da quest’opera nel teatro tragico, si veda invece Swift (2015: 127-132).

³⁷ Sulle criticità dell’*expositio* dell’*Oresteia* si veda, da ultimo, Carvalho (2022: 170-171).

³⁸ Sulle testimonianze degli scoli, si veda Zogg (2014: 198-199).

Secondo *Schol. vet. Ar. Pac.* 736 Holwerda, nel rivendicare la propria ἀριστεία attraverso un’apostrofe alla Musa, Aristofane avrebbe qui citato un passo di Simonide (Fr. 86 W.²)³⁹. In questa ripresa contenutistica, spicca l’espressione θύγατερ Διός, certo introdotta con valore formulare da Omero nella dizione epica (cf. ad es. *Od.* 1.10) ma soprattutto vivificata da Esiodo, il quale sviluppa, codifica e varia la caratterizzazione delle Muse nel segno del rapporto filiale con Zeus, peraltro nella sezione programmatica di *Th.* 1-103⁴⁰. Del resto, la caratterizzazione tradizionale della Musa adottata da Aristofane è segno concreto del coinvolgimento del destinatario, ossia il pubblico degli agoni ateniesi, un pubblico al quale l’opera di Esiodo era tradizionalmente nota. In maniera del tutto analoga, quindi, l’invocazione ‘stesicorea’ alla Musa nasconde una volontà di richiamarsi a Esiodo, forse rendendo più chiaro il legame con la componente irenica del tema, che Stesicoro in certa misura avrà trascurato, in base al contenuto della sua (presunta) opera di riferimento. Nulla vieta, poi, che Aristofane potesse inserire elementi di stampo esiodeo nell’ambito della πλοκή stesicorea (v. *infra*, § 4): la scelta di rifarsi a un autore come Stesicoro nei termini appena descritti non arrecava distorsioni al progetto poetico ma contribuiva a realizzarlo.

In questo primo livello della selezione tematica da parte di Aristofane, il reimpiego assai rimaneggiato di Stesicoro risulta funzionale per la ‘equidistanza’ dell’Imerese da Omero e da Esiodo. Da una parte, infatti, l’opera di Stesicoro mostra un’innegabile ripresa stilistica della dizione omerica e di tale ‘omericità’ rimane traccia in larga parte delle testimonianze antiche⁴¹. Allo stesso tempo, recenti studi sulla consapevolezza letteraria di Stesicoro hanno dimostrato che, nell’elaborazione del proprio profilo di poeta, l’autore lirico mostra di padroneggiare la lezione di Esiodo per quanto riguarda il rapporto del poeta con le Muse⁴². È dunque possibile affermare il valore di Stesicoro nel processo di rinnovamento della consapevolezza poetica, poiché egli non ignora la codifica data da Omero alla materia letteraria ma accetta, contemporaneamente, il nuovo ruolo dato da Esiodo alla figura del poeta. I risultati di questa innovazione, a cui Stesicoro si era mostrato in certa misura sensibile con il rifiuto dell’argomento guerresco (forse nella sua *Orestea*), sono portati a un più alto grado da Aristofane, che costruisce su questo aspetto il suo discorso poetico nella parabasi della *Pace*.

³⁹ I versi sono oggetto di un commento da parte di Zogg (2014: 179-194).

⁴⁰ Nella *Teogonia*, le Muse sono κοῦραι (25, 52), θυγατέρες (76) e τέκνα (104) di Zeus. Si veda inoltre Olson (1998: 217-218).

⁴¹ Cf. Stes. *Testt.* Tb1, Tb3(a), Tb37, TTb39-45 Ercole con le osservazioni di Ercole (2013: 18-23) e Noussia (2015: 430-437).

⁴² Si veda Carruesco (2017: 181-183).

Non si può infine escludere che, così facendo, Aristofane abbia in qualche modo contribuito ad accostare Stesicoro alla genealogia dei poeti pacifisti: una tradizione documentata all'epoca di Platone vorrebbe Stesicoro rappresentante di una poesia che mira a differenziarsi da quella di Omero⁴³. In base a ciò che possiamo ricostruire anche grazie ad Aristofane, è possibile affermare che il rifiuto della tematica della guerra da parte di Stesicoro si presta a tale interpretazione. Con questa ripresa mediata, la scelta di una poetica pacifista da parte di Aristofane risulta rafforzata: citare Stesicoro non è un ostacolo ma, anzi, esalta la matrice ‘esiodea’ dell’intero dramma. Questa matrice, a sua volta, contribuisce a determinare la presenza di Stesicoro all’interno della genealogia poetica così creata.

4. UNA PRASSI ‘ESIODEA’

In base all’interpretazione proposta, non è errato scorgere nei versi della *Pace* una forte ripresa della tradizione poetica sulle Muse avviata da Esiodo. Questo tipo di interpretazione è possibile indipendentemente dalla maggiore o minore rilevanza che si voglia concedere al ruolo di Stesicoro. Ad ogni modo, i dati filologico-letterari rintracciabili nel testo e negli scoli permettono di instaurare un rapporto diretto tra il testo nella forma datagli da Aristofane e l’opera di Esiodo: la versione stesicorea del testo è una ricostruzione operata dagli studiosi e comunque il fenomeno delle inserzioni da parte di Aristofane (v. *infra*) dimostra che il commediografo operava su più livelli, con una salda padronanza della tradizione letteraria, per collocarsi tra i poeti che rifiutano la guerra (con Stesicoro) e rendere poi esplicito il rapporto con questa tradizione richiamandone il ‘fondatore’ (Esiodo).

L’adesione ai canoni esiodei anche in merito allo specifico tema dell’invocazione alla Musa non stupisce se si guarda, anzitutto, alla presenza di Esiodo sulla scena comica di Atene: il teatro comico riservò al poeta di Ascra una notevole attenzione. Riferimenti a questo autore compaiono già negli Ἀρχίλοχοι di Cratino, commedia nella quale Esiodo potrebbe anche essere comparso come personaggio, secondo le ricostruzioni della critica⁴⁴. La denominazione di Ἡσίόδοι per un dramma di Teleclide conferma d’altro canto che l’interesse per il poeta epico doveva essere tutt’altro che isolato⁴⁵. Diversi studi sono stati dedicati, inoltre, a dimostrare l’ampia presenza in tutto il genere

⁴³ Cf. Pl. *Phdr.* 243a-c con Capra (2020: 245).

⁴⁴ Si vedano Bianchi (2015: 15-18) e Stamatopoulou (2017: 180-181) per Esiodo negli Ἀρχίλοχοι di Cratino.

⁴⁵ Si veda Bagordo (2013: 118-119).

comico –e in Aristofane in particolare– di richiami a Esiodo⁴⁶. Il rapporto che Aristofane instaura con l’opera di Esiodo, del resto, è per noi più facilmente indagabile grazie al *corpus* delle undici commedie conservate. Tale rapporto è confermato da studi su specifiche sezioni dei drammi, quali la stessa *Pace* o gli *Uccelli*, che dimostrano un costante dialogo con i testi del poeta epico⁴⁷. La densità di questi richiami, secondo i rilievi di Hunter, è maggiore all’interno della *Pace*, commedia nella quale l’intenzione dell’eroe comico Trigeo è quella di ricreare condizioni idilliache per il prosperare della società grazie alla cessazione della guerra⁴⁸. Di questa tendenza della *Pace* è palese esempio l’intera parabasi seconda, oltre al già citato finale del dramma⁴⁹.

In tale quadro, non è difficile scorgere la matrice concretamente esiodea dei nostri versi della *Pace*. L’*invocatio* è pienamente concordata con l’illusione scenica che dà forma al dramma: anzitutto, l’epiclesi scelta per la Musa da un lato colloca il testo, come detto, nell’alveo di una tradizione poetica ben precisa e ne rigetta un’altra (v. *supra*, § 3). Dall’altro, essa rimarca il supporto dell’ispirazione della Musa nella realizzazione dell’ἐπίνοια che dà origine al dramma. Segue l’invito a danzare, μετ’ ἐμοῦ / τοῦ φίλου χόρευσον, invito all’interno del quale Aristofane opera materialmente nell’ottica di ri-funzionalizzare il testo di Stesicoro e personalizzarlo. Nella ricostruzione del testo di Stesicoro, in base al lavoro dei filologi, il sintagma μετ’ ἐμοῦ era presente, pur nella forma eolica adottata dall’Imerese. Nella parabasi della *Pace*, però, tale invito risponde alla necessità, da parte di Aristofane, di creare un più stretto vincolo con il pubblico attraverso una sottile identificazione tra l’uditore stesso e la Musa. L’ispirazione garantita dal vincolo personale tra poeta e Musa, infatti, riecheggia il sostegno chiesto agli spettatori nello *pnigos* (765-774), caratterizzato dall’iterato uso della prima persona (cf. μετ’ ἐμοῦ, 765; νικῶντος ἐμοῦ, 769)⁵⁰. Già in questo primo aspetto è evidente l’influsso di Esiodo, autore che dell’individualità poetica ha fatto la marca più evidente della sua produzione⁵¹.

⁴⁶ Si vedano almeno Buzio (1938: 119-128), Hunter (2014), Stamatopoulou (2017) e Henderson (2018).

⁴⁷ Si vedano Compton-Engle (1999) per la *Pace* e Holzhausen (2002) per gli *Uccelli*.

⁴⁸ V. *supra*, n. 18.

⁴⁹ Sul finale della *Pace* in rapporto a Esiodo, v. *supra*, n. 31. Si veda inoltre Compton-Engle (1999: 328). Quanto alla parabasi seconda della *Pace* e il suo stile ‘esiodeo’, si veda Hunter (2014: 151-156).

⁵⁰ Un meccanismo simile è impiegato nella parabasi delle *Nucole*, allorché il poeta usa il medesimo verbo, ἔκτρέφω, per descrivere in un primo momento il suo rapporto con il dio del teatro, Dioniso ((...) νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με, «Per Dioniso, che mi ha allevato», 519) e, successivamente, con gli spettatori (ὑμεῖς δ’ ἐξεθρέψατε γεννάϊως κἀπαιδεύσατε, «e voi mi avete allevato nobilmente ed educato», 532).

⁵¹ Su questo argomento, si veda ora Andolfi (2022: 117-123).

Come già ricordato (*supra*, § 3, n. 22), l'apposizione τοῦ φίλου dovrebbe essere invece inserzione di Aristofane. L'introduzione della φιλία nel discorso poetico può essere considerata un elemento dipendente dal rapporto frequentemente instaurato dai commediografi con la propria Musa in senso 'carnale', generativo⁵². Ad ogni modo, il gioco allusivo in questi versi, se presente, rimane del tutto coperto e lascia spazio a un invito strettamente legato all'atto scenico: l'imperativo aoristo χόρευσθον, infatti, richiama la più nobile tradizione poetica, poiché sembra rifarsi all'introduzione dell'elemento della danza che si ritrova per la prima volta in Esiodo. Secondo il poeta di Ascrea, infatti, le Muse accompagnano il loro canto con l'όρχεῖσθαι (*Th.* 4) e i loro spostamenti tra le sedi a loro care sono descritti come danze (cf. *Th.* 7-8: ἀκροτάτῳ Ἐλικῶνι χοροὺς ἐνεπούσαντο / καλοὺς ἴμερόεντας, ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν, «Sulla sommità d'Elicona realizzavano danze / belle, amabili, e ritmavano con i piedi»), cosicché la danza assurge, infine, a una delle τιμαὶ delle Muse presso l'Olimpo, loro dimora (cf. *Th.* 63: ἔνθα σφιν λιπαροί τε χοροὶ καὶ δώματα καλά, «Lì tengono splendide danze e [hanno] belle dimore»). Così, dunque, Aristofane richiede alla Musa di sfoggiare all'interno del teatro – e durante l'esibizione del proprio coro – le doti che le sono tradizionalmente riconosciute, creando un'equazione tra la scena del dramma, la *performance* del coro e l'attività della Musa sull'Olimpo.

Anche l'*expositio* mostra l'impiego di un registro tradizionale: il participio κλείουσα, forse adottato già da Stesicoro, è infatti tipico della dizione epica. In Omero il verbo fa parte delle prerogative dell'aedo (cf. *Od.* 1.338: ἔπυ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουστιν ἀοιδοί, «Le imprese degli uomini e degli dèi, che gli aedi cantano») ma il verbo trova più ampio spazio nella poesia di Esiodo, in particolare nella sezione programmatica costituita dal proemio della *Teogonia*, nel quale esso si riferisce, come in Aristofane, alle sole Muse⁵³. Il participio regge poi tre accusativi: oggetto del canto della Musa saranno i γάμοι θεῶν, i riti nuziali degli dèi, le δαῖται ἀνδρῶν, ossia i canti delle feste degli uomini, e le θαλίαι μακάρων, espressione di non immediata interpretazione che si riferisce alle feste pubbliche in onore degli dèi o a feste pubbliche alle quali essi prendono parte⁵⁴. Come detto, in Stesicoro questi tre argomenti non trovano immediata spiegazione se si pensa all'*Orestea* ma si vuole ora approfondire il valore che questo elenco aveva per Aristofane.

⁵² Si veda Imperio (2012) in generale; Sommerstein (2005: 166-167) si occupa di questo luogo.

⁵³ Cf. *Th.* 44, 67, 105. Si veda inoltre *Op.* 1, con il participio nella posizione enfatica della fine del verso.

⁵⁴ Olson (1998: 226) presenta entrambe le alternative e propende per la prima. Si veda inoltre Vox (1999: 129) e *infra*.

Occorre notare preliminarmente che la scansione degli argomenti non è determinata soltanto dall'uso degli accusativi, ma anche dal modo in cui essi sono specificati. La successione prevede la menzione degli dèi ($\thetaεῶν$) seguita da quella degli uomini ($ἀνδρῶν$) per poi concludersi con un riferimento ai beati ($μάκαρων$). La critica ha già posto in evidenza il valore programmatico di questo elenco per Stesicoro, che avrebbe stabilito quali tematiche possono essere trattate nel genere epico-lirico⁵⁵. Nella tripartizione che, secondo la critica, doveva essere stabilita da Stesicoro sulla base di forti richiami all'epica, i beati andrebbero identificati non tanto con le figure divine, già menzionate all'inizio, ma con le semi-divinità, sulla base di *Od.* 11.603, verso nel quale si afferma che Eracle accede alla $\thetaαλία$ sull'Olimpo, allorché gli è concessa in sposa Ebe dopo l'apoteosi⁵⁶. Questa esegesi, pure accettabile per l'eventuale testo di Stesicoro, non può essere acriticamente riproposta per Aristofane. Anzitutto, come gli stessi critici ammettono, quanto si legge nel verso dell'*Odissea* rappresenta una concessione eccezionale a Eracle, ormai divinizzato, che ottiene prerogative tipiche del dio⁵⁷. Ad ogni modo, se anche era questo il senso del possibile frammento di Stesicoro, difficilmente si diceva altrettanto nella *Pace* di Aristofane, che si è vantato negli anapesti di aver superato l'ormai abusata forma comica delle semi-divinità intente a rimpinzarsi di cibo, una forma della quale è Eracle stesso il paradigma più riconoscibile (*Pax* 741-743).

Inoltre, sembra difficile rigettare *a priori*, come fatto dalla critica, la possibilità di identificare i beati nuovamente con gli dèi per il solo fatto che il testo vi avrebbe già alluso⁵⁸. Infatti, se la matrice del testo va ricercata, come è concordemente riconosciuto, nel genere epico, non si può trascurare che i testi di Omero ed Esiodo offrono un margine per percorrere questa via interpretativa. Anzitutto, nel sopracitato passo dell'*Odissea* (1.338) è stabilito che l'argomento del canto è solo duplice e interessa dèi e uomini. La medesima convinzione si trova in Esiodo, allorché egli afferma che l'inizio del canto deve essere dedicato agli dèi e solo in seguito può trovare spazio la stirpe degli uomini (cf. *Th.* 44: $\thetaεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδὴ$ «Anzitutto la venerabile stirpe degli dèi glorificano con il canto» e 50: $αὐτὶς δ' ἀνθρώπων τε γένος κτλ.$ «Mentre in seguito la stirpe degli uomini»). Del resto, la beatitudine appare una prerogativa tradizionale delle divinità (cf. ad es. *Th.* 101: $ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἵ$ «Olimpiον ἔχουσι, «Ed eleva un inno agli dèi beati, che abitano l'Olimpo») e se si considera questo elemento in relazione ai passi nei quali Esiodo prescrive di

⁵⁵ Vox (1999) si occupa solo del presunto testo di Stesicoro. Sulle ragioni della tripartizione che egli individua dietro i tre oggetti del canto, si veda *infra*.

⁵⁶ Vox (1999: 131-132), che pure riconosce il carattere eccezionale di questa rappresentazione.

⁵⁷ Vox (1999: 132).

⁵⁸ Vox (1999: 129).

cominciare e finire il proprio canto in nome di figure divine (cf. ad es. *Th.* 34: σφᾶς δ’ αὐτὰς [scil. le Muse] πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἴδειν «Ma cantare sempre loro, all’inizio e alla fine») non sarà impossibile pensare a una semplice bipartizione con un richiamo circolare alle divinità⁵⁹. Una conferma sul fatto che Aristofane abbia ben presente questa prescrizione, del resto, ci viene dal modo nel quale egli struttura il proprio discorso parabatico: all’inizio degli anapesti (vv. 736-738) troviamo infatti l’invocazione alla Musa discussa *supra*, § 3; il fulcro del discorso è dedicato, dopo l’autorappresentazione eroica negli anapesti⁶⁰, alla richiesta di vittoria con lo *pnygos* e, infine, la siziglia epirrematica che conclude la parabasi rafforza la chiusura nel nome della Musa con una doppia invocazione (775, 816/817): dopo le divinità, trovano spazio gli uomini e, infine, ancora le divinità, secondo le prescrizioni di Esiodo.

Non si tratta, però, dell’unico elemento ascrivibile a Esiodo che dà forma a questi versi. Un’indiscussa tradizione di commento al proemio della *Teogonia* (vv. 1-103) vuole che Esiodo anticipi il nome delle Muse attraverso la descrizione delle prerogative assunte da costoro a seguito della loro generazione (vv. 60-74)⁶¹. In tale sezione, si afferma che le Muse condividono la loro dimora con le Càriti e con il Desiderio in una condizione di festività, ἐν θαλάτῃς (*Th.* 65) e ciò prefigurerrebbe la denominazione di Talia, che si trova nel successivo v. 77. La condizione festosa è tipica, come è stato argomentato, della natura delle Muse in Esiodo⁶²: dal loro vivere in un perenne stato di gioia e festosità dipende il loro inneggiare al bene che proviene da Zeus. Esiodo, inoltre, offre una riflessione simile per quanto riguarda gli esseri umani, per i quali la θαλάτηa è uno dei frutti del comportamento secondo giustizia, dunque ancora una volta emanazione di Zeus (cf. *Op.* 225-231). Conseguentemente, la dimensione umana della θαλάτηa non può che configurarsi come una celebrazione che onora gli dèi, poiché da essi proviene anche il benessere che la permette.

L’invocazione conservata nella *Pace*, dunque, riprende questa idea presente nella *Teogonia* e cerca di introdurre le θαλάται μακάρων anche nella quotidianità degli Ateniesi, desiderosi di ascoltare e realizzare, dopo circa un decennio di guerra, il perseguimento della pace. Si sarebbe persino tentati di

⁵⁹ Cf. inoltre *Th.* 47-48: δεύτερον αὖτε Ζῆνα, θεῶν πατέρ' ἡδὲ καὶ ἀνδρῶν / ἀρχόμεναί θ' ὑμενῦσαι θεαὶ λήγουσαί τ' ἀοιδῆς, «In seguito [celebrano] Zeus, padre degli dèi e degli uomini, / quando iniziano a cantare e alla fine», benché il v. 48 sia stato oggetto di espunzione, per la quale si veda West (1966: 172-173).

⁶⁰ Si noti, peraltro, che è qui, nella dimensione eroico-umana, e non semi-divina, che è recuperata la figura di Eracle. Sulla caratterizzazione di Aristofane come Eracle, peraltro in stretto rapporto con l’epica, è fondamentale l’articolo di Mastromarco (1989). Si vedano inoltre Milanezi (1997) e Lauriola (2004).

⁶¹ Il primo a notare questa peculiarità fu Thalmann (1984). Si veda inoltre Murray (2008: 201-202).

⁶² Si vedano Strauss-Clay (1988: 331) e Mojsik (2011: 55).

suggerire, in base alla prassi etimologica riscontrabile in Esiodo, che Aristofane intendeva qui evocare il nome della Musa divenuta poi rappresentante del genere comico, ma una simile suggestione è in disaccordo con i dati in nostro possesso, che orientano verso una ‘settorializzazione’ dell’attività delle Muse solo in età alessandrina (v. *supra*, § 1) e, del resto, prima di tale epoca il nome di Talia era impiegato anche per altri tipi di divinità o figure minori, quando non addirittura per donne mortali⁶³. Ad ogni modo, non è impossibile pensare che lo stato di benessere rappresentato dalla θαλία, già associato da Esiodo al canto gioioso delle Muse, fosse richiamato da Aristofane per rafforzare il carattere vitale e gioioso della sua ispirazione (v. *supra*, § 2) e che successivamente, in fasi più recenti, da ciò sia nata l’identificazione della poesia comica con Talia.

In ogni caso, dinanzi a una così forte dipendenza di questi versi dalla riflessione di Esiodo, non è possibile escludere che il proemio della *Teogonia*, il cui valore meta-poetico è stato già ampiamente indagato dalla critica, abbia ispirato anche la riflessione di Aristofane⁶⁴. Nell’invocazione del commedia-grafo i tre argomenti isolano temi specifici, cruciali nella produzione del dramma comico. Anzitutto, le celebrazioni nuziali occupano spesso la parte conclusiva delle commedie, come dimostrano sia la *Pace*, nella quale Trigeo sposa infine la dea-personificazione del raccolto (1318-1367)⁶⁵, sia gli *Uccelli*, con le celebrazioni per l’unione tra Pisetero e Βασιλεία (1706-1765). I canti delle feste, invece, costituiscono l’origine del genere comico stesso, se lo si intende etimologicamente come ‘canto del κῶμος’⁶⁶. Infine, il sintagma δαῖται ἀνδρῶν sembra assumere un valore ulteriore nel reimpiego di Aristofane, ancora una volta nell’ambito della personalizzazione di questi versi: alle δαῖται degli uomini era infatti dedicato il dramma di esordio di Aristofane, i Δαιταλῆς, appunto⁶⁷. Infine, le feste pubbliche in onore degli dèi sono facilmente identificabili, nell’ambito della riflessione comica, con gli agoni dedicati a Dioniso, come si può arguire dalle altre attestazioni del termine, tutte parabatiche o comunque meta-letterarie⁶⁸. Se tale è la natura delle θαλίαι, l’intero sintagma sembra

⁶³ Si veda Mojsik (2011: 59-62).

⁶⁴ Si vedano in proposito la ricognizione bibliografica offerta da Strauss-Clay (1988: 323, n. 2) e i rilievi di Maslov, (2016: 418-425).

⁶⁵ Un possibile gioco intertestuale tra il tema matrimoniale e le Dionisie è rintracciato anche da Zogg (2014: 209). Cf. inoltre *Pax* 1206.

⁶⁶ Si veda almeno Segal (1973).

⁶⁷ Cf. Testt. II-III K.-A.

⁶⁸ Cf. Ar. *Nu*. 308-309, dalla parodo. Il coro loda Atene per la presenza di θαλίαι che *Schol. vet. in Ar. Nub.* 809 Holwerda chiosa come πανηγύρεις; le feste pubbliche peculiari di Atene erano, appunto, gli agoni dionisiaci. Nella parabasi degli *Uccelli* (723-736) il coro afferma che, in caso di benevolenza da parte del pubblico (723: ἦν οὖν ἡμᾶς νομίστητε θεούς, «Qualora ci considererete come dèi»), accorderà a esso un gran numero di beni, tra i quali

riecheggiare anche in Aristofane il valore che esse avevano per Esiodo: da condizione divina, le θαλάται divengono gioia per gli esseri umani in quanto celebrate in onore degli dèi, che dunque vi hanno parte, ciò che rende minima la differenza esegetica richiamata *supra*, n. 54.

In una prospettiva di forte rapporto con la lezione di Esiodo, anche la conclusione del periodo assume un più ampio significato. Essa dimostra inequivocabilmente, infatti, che Aristofane intende alludere alla tradizione poetica precedente. La chiosa finale, σοὶ γὰρ τάδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει è per i filologi un'inserzione puramente aristofanea. Questo commento finale proietta la designazione dei temi esposti ben oltre le dichiarazioni programmatiche di Stesicoro: come si è già dimostrato, i temi elencati, soprattutto nella loro relazione con il mondo degli dèi/beati, sono di matrice strettamente esiodea. Altrettanto ascrivibile a Esiodo è, poi, l'uso della locuzione qui impiegata da Aristofane. Esiodo, infatti, si preoccupa di individuare un'ἀρχή del canto e forse anche per questo fa un più abbondante uso della locuzione rispetto a Omero, impiegandola in diversi modi, anche in contesti poetologici⁶⁹.

Non solo: Aristofane afferma nella *Pace* che i temi elencati hanno costituito da sempre una prerogativa della Musa pacifista. In una simile dichiarazione, il rapporto con Esiodo è forte anzitutto da un punto di vista formale, poiché il poeta di Ascra fu il primo a impiegare la locuzione per indicare ciò che costituisce l'ambito consueto di azione delle figure divine (cf. *Th.* 203, 452). Inoltre, in base alla tradizione poetica che si è delineata sopra, Esiodo costituisce letteralmente l'ἀρχή della poesia pacifista cui l'*expositio* di Aristofane allude rubricando in maniera così netta gli argomenti cantati dalla Musa. Se ciò non fosse sufficiente, l'allusione si fa ancor più stretta grazie al verbo μέλει, che Esiodo impiegava per affermare che l'ἀοιδὴ era motivo di interesse per le Muse fin dalla nascita, cf. *Th.* 60-61: ή δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας, ὅμόφρονας, ἦσιν ἀοιδὴ / μέμβλεται ἐν στήθεσσιν, ἀκηδέα θυμὸν ἔχούσαις («Quella [scil. Mnemosyne] generò nove fanciulle, concordi, / alle quali nel petto il canto interessa, poiché hanno animo privo di affanni»). Anche questo verbo richiama ancora una volta l'autore che più di tutti era percepito come rappresentativo per la tradizione poetica della pace. L'allusione al capostipite della poesia pacifista, che già si scorgeva nella parte 'stesicorea' dei versi, emerge potente nel momento in cui il testo è certamente frutto dell'inventiva di Aristofane.

figurano γέλως e χοροί, ossia i due elementi costitutivi degli agoni comici e, appunto, le θαλάται, (733), che da essi traggono origine e sostanza.

⁶⁹ Per la riflessione di Esiodo sull'ἀρχή del canto, cf. *Th.* 1, 36 e, soprattutto, 45, 115, con la locuzione avverbiale ἐξ ἀρχῆς. Niente di analogo può rintracciarsi in Omero. Sulla molteplicità di impieghi dell'espressione in Esiodo, anche in riferimento a Omero, si veda Edwards (1970: 185-186).

5. CONCLUSIONI

Lungi dall’essere una mera riproposizione di testi precedenti, l’invocazione alla Musa che troviamo nella strofe della parabasi prima della *Pace* costituisce un testo irrinunciabile per chi voglia indagare la riflessione di Aristofane sulla propria poesia. In questa invocazione, infatti, oltre a una precisa richiesta di supporto per il dramma che veniva portato in scena, il poeta si mostra consapevole della propria ‘genealogia poetica’ perfettamente delineata. Approfondendo il valore della poesia di Esiodo, Aristofane giunge a dare nuova linfa a un’idea della poesia come *λησμοσύνη κακῶν ε ἀμπανμα μερμηράων* (*Th.* 55), affanni che, all’epoca del commediografo, erano costituiti dalle ormai decennali operazioni belliche.

Le implicazioni della ricerca di un paradigma poetico come quello rappresentato da Esiodo vanno, tuttavia, ben oltre le semplici finalità promozionali che accompagnano la realizzazione e la messa in scena del testo comico: l’*invocatio* della *Pace*, nel palese rapporto con l’enigmatico proemio della *Teogonia*, si rifà alla prassi, messa a punto da Esiodo, di evocare il nome della Musa attraverso i suoi interessi e, in questo senso, Aristofane sembra compiere un passo verso quella ‘settorializzazione’ delle *τιμώι* che, in epoca più tarda, l’erudizione opererà per ciascuna delle Muse fino a farle diventare rappresentanti di ciascun genere. All’epoca in cui Aristofane scrive, tale distinzione è ancora lontana dal realizzarsi, ciò che interessa all’autore è rievocare la peculiare condizione nella quale il canto delle Muse si realizza, la *θαλία*, che coincide con l’aspirazione massima del genere comico.

In questa ricostruzione, rimane quanto mai fumosa l’incidenza di Stesicoro: i dati in nostro possesso non sono sufficientemente chiari per poter stabilire quale ruolo egli abbia avuto. Ad ogni modo, se i versi di Aristofane celano un effettivo apprezzamento verso l’opera del poeta lirico, è certamente possibile riconoscere al commediografo un certo ruolo nel codificare l’inclusione di Stesicoro tra i ‘poeti della pace’, in un filone della tradizione che sfocerà successivamente nella contrapposizione tra l’Imerese e Omero. Nella densa e, per noi, ancora assai oscura trama di richiami poetici rintracciabile nella *Pace*, rimane salda l’irrinunciabile costante della tradizione poetica così delineata: l’anelito alla pace come unica via per il benessere del genere umano. Un anelito che, con grazia e fine capacità allusiva, Aristofane propone a un’Atene prostrata dal conflitto peloponnesiaco, in desiderosa attesa di sperimentare gli effetti della pur transitoria Pace di Nicia siglata poco tempo prima.

Abbreviazioni

- K.-A. = Kassel, R. e Austin, C. (1983-2001) *Poetae Comici Graeci*, voll. I-VIII, Berlin-New York: De Gruyter.
- PMG* = Page, D. (1963) *Poetae Melici Graeci*, Oxford: Oxford University Press.
- W.² = West, M.L. (1998²) *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, vol. II, Oxford: Oxford University Press.

BIBLIOGRAFIA

- Andolfi, I. (2022) «A Grammar of Self-referential Statements: Claims for Authority from Hesiod to the Presocratics», in Iribarren, L. e Koning, H. (eds.), *Hesiod and the Beginnings of Greek Philosophy*, Leiden-Boston: Brill, pp. 117-136.
- Bagordo, A. (2013) *Telekleides*, Heidelberg: Verlag Antike.
- Bassino, P. (2019) *The Certamen Homeri et Hesiodi*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Bianchi, F. P. (2015) *Archilochoi-Empipramenoi (fr. 1-68). Introduzione, Traduzione, Commento*, Heidelberg: Verlag Antike.
- Bowie, E. (2015) «Stesichorus at Athens», in Finglass, P. J. e Kelly, A. (eds.), *Stesichorus in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 111-124.
- Bremer, J. M. (1993) «Aristophanes on his own Poetry» in Reverdin, O. e Grange, B. (eds.), *Aristophane*, Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt, pp. 125-172.
- Brown, C. G. (2016) «Warding off a Hailstorm of Blood: Pindar on Martial Elegy», in Swift, L. e Carey, C. (eds.), *Iambus and Elegy: New Approaches*, Oxford: Oxford University Press, pp. 271-290.
- Buzio, C. (1938) *Esiodo nel mondo greco sino alla fine dell'età classica*, Milano: Vita & Pensiero.
- Calame, C. (2020) «Melic Poets and Melic Forms in the Comedies of Aristophanes» in Currie, B. e Rutherford, I. (eds.), *The Reception of Greek Lyric in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext*, Leiden-Boston: Brill, pp. 112-128.
- Capra, A. (2020) «“Total Reception”: Stesichorus as Revenant in Plato’s *Phaedrus*», in Currie, B. e Rutherford, I. (eds.), *The Reception of Greek Lyric in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext*, Leiden-Boston: Brill, pp. 240-256.
- Carey, C. (2013) «Comedy and the Civic Chorus» in Bakola, E., Prauscello, L. e Telò (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 153-174.

- Carruesco, J. (2017) «The Invention of Stesichorus: Hesiod, Helen, and the Muses», in Bakker, E. J. (ed.), *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity, and Performance*, Leiden-Boston: Brill, pp. 178-196.
- Carvalho, S. (2022) *Mythical Narratives in Stesichorus: Greek Heroes on the Make*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Catenacci, C. (2019) «Pindaro e Atene: committente, memoria cittadina e *pindaristophanizein*», *SemRom* n.s. 8, pp. 23-56.
- Chirico, M. L. (1990) «Per una poetica di Aristofane», *PP45*, pp. 95-115.
- Compton-Engle, G. (1999) «Aristophanes *Peace* 1265-1304: Food, Poetry, and the Comic Genre», *CP94/3*, pp. 324-329.
- Davies, M. e Finglass, P. J. (2014) *Stesichorus: The Poems*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Encuentra, A. (2021) «Craftsmanship and Meta-poetical Reflection (I): the Engraver’s Lathe and Choral Imagery from Pindar to the New Dithyramb», *DeM12*, pp.1-31.
- Ercole, M. (2013) *Stesicoro: le testimonianze antiche*, Bologna: Pàtron.
- Hall, E. M. (2000) «Female Figures and Metapoetry in Old Comedy», in Harvey, D. e Wilkins, J. (eds.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, Swansea: The Classical Press of Wales, pp. 407-418 [= Hall, E. M. (2006) *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford: Oxford University Press, pp. 170-183].
- Halliwell, S. (2012) «*Amousia*: Living without the Muses», in Sluiter, I. e Rosen, R. M. (eds.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, Leiden: Brill, pp. 15-45.
- Harriott, R. (1969) *Poetry and Criticism Before Plato*, London: Methuen.
- Henderson, J. (2018) «Hesiod and Comedy», in Loney, A. C. e Scully, S. (eds.), *The Oxford Handbook of Hesiod*, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 295-309.
- Holzhausen, J. (2002) «Pandora und Basileia: Hesiod-Rezeption in Aristophanes’ *Vögeln*», *Philologus* 146/1, pp. 34-45.
- Horn, W. (1970) *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg: Hans Carl.
- Hunter, R. (2014) *Hesiodic Voices: Studies in the Ancient Reception of Hesiod’s Works and Days*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Imperio, O. (2004) *Parabasi di Aristofane*: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari: Adriatica.
- Imperio, O. (2012) «Personificazioni dell’arte poetica e metafore parentali: la maternità letteraria tra commedia e filosofia», in Moretti, G. e Bonandini, A. (eds.), *Persona Ficta. La personificazione allegorica nella cultura*

- antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento: Università degli Studi di Trento, pp. 29-52.
- Imperio, O. (2023) *Aristophanes: fr. 305-391* (Eirene b' Lemniai), Heidelberg: Verlag Antike.
- Holwerda, D. (1982) *Scholia in Aristophanem, pars II: scholia in Vespas; Pacem; Aves et Lysistratam, fasc. II continens scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, Groningen: Bouma.
- Lauriola, R. (2004) «Aristofane, Eracle e Cleone: sulla duplicità di un'immagine aristofanea», *Eikasmós* 15, pp. 85-99.
- Martin, R. (2009) «Read on Arrival», in Hunter, R. e Rutherford, I. (eds.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Panhellenism*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 80-104.
- Maslov, B. (2016) «The Genealogy of the Muses: an Internal Reconstruction of Archaic Greek Metapoetics», *AJP* 137/3, pp. 411-446.
- Mastromarco, G. (1983) *Commedie di Aristofane*, vol. I, Torino: UTET.
- Mastromarco, G. (1989) «L'eroe e il mostro (Aristofane, *Vespe* 1029-1044)», *RFIC* 117/4, pp. 410-423.
- McGlew, J. F. (2001) «Identity and Ideology: The Farmer Chorus of Aristophanes' *Peace*», *SyllClass* 12, pp. 74-97.
- Milanezi, S. (1997) «Essere poeta comico ad Atene: un lavoro per Eracle», in Guglielmo, M. e Gianotti, G. F. (eds.), *Filosofia, Storia, Immaginario mitologico*, Alessandria: Dell'Orso, pp. 123-132.
- Mojsik, T. (2011) *Between Tradition and Innovation: Genealogy, Names and the Number of the Muses*, (trad. inglese a c. di M. Fijak), Warszawa: Instytut Historyczny, Uniwersytet Warszawski.
- Mura, A. (2019) «An Epic Source for Aristophanes' τρυγῳδία (*Ach.* 497-500 and Σ, 565-572)», *JGRS* 58/3, pp. 1-16.
- Murray, P. (2005) «The Muses: Creativity Personified», in Stafford, E. e Herrin, J. (eds), *Personification in the Greek World: from Antiquity to Byzantium*, London: Ashgate, pp. 147-159.
- Murray, P. (2008) «Qu'est-ce qu'une Muse?», *Mètis* 6, pp. 199-219.
- Nagy, G. (1994) *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore- London: Johns Hopkins University Press.
- Noussia, M. (2015) «The Epic Cycle, Stesichorus, and Ibucus» in Fantuzzi, M. e Tsagalis, C. (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Reception: A Companion*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 430-449.
- Olson, S. D. (1998) *Aristophanes: Peace*, Oxford: Oxford University Press.
- Perrotta, G. (1952) «Aristofane», *Maia* 5, pp. 1-31.
- Perysianakis, I. N. (1990) «The Athlete as Warrior: Pindar's *P. 9.97-103* and *P. 10. 55-59*», *BICS* 37, pp. 43-49.

- Pucci, L. (2017) «Note a Stesichorus fr.172–174 Davies / Finglass», *RhM* 160, pp. 241-261.
- Ribeiro Barbosa, T. V. (2019) «A Musa de Aristófanes: passarinho cantador», *Nuntius Antiquus* 15/1, pp. 99-120.
- Segal, E. (1973) «The Etymologies of Comedy», *GRBS* 14/1, pp. 75-81.
- Silk, M. (2000) *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Sifakis, G. M. (1971) *Parabasis and Animal Choruses: A Contribution to the History of Attic Comedy*, London: Athlone Press.
- Sommerstein, A. H. (2005) «A Lover of His Art: the Art-form as Wife and Mistress in Greek Poetic Imagery», in Stafford, E. e Herrin, J. (eds.), *Personification in the Greek World: from Antiquity to Byzantium*, London: Ashgate, pp. 161-171.
- Spelman, H. (2018) «Pindar and the Epic Cycle», *JHS* 138, pp. 182-201.
- Stamatopoulou, Z. (2017) *Hesiod and Classical Greek Poetry: Reception and Transformation in the Fifth Century BCE*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Strauss-Clay, J. (1988) «What Muses Sang: *Theogony* 1-115», *GRBS* 29, pp. 323-333.
- Swift, L. (2015) «Stesichorus on Stage», in Finglass, P. J. e Kelly, A. (eds.), *Stesichorus in Context*, Cambridge: Cambridge University Press pp. 125-144.
- Taillardat, J. (1965²) *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris: Les Belles Lettres.
- Telò, M. (2013) «Epic, Nostos and Generic Genealogy in Aristophanes' *Peace*», in Bakola, E., Prauscello, L. e Telò (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 129-152.
- Thalmann, W. G. (1984) *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- Uchida, T. (1992) «Aristophanes als Freund der Muse: zur Parabase des ‚Friedens‘», *RhM* 135/3-4, pp. 225-234.
- Vox, O. (1999) «Stesich. Fr. 210 Davies e i soggetti poetici», *Rudiae* 11, 129-133.
- West, M. L. (1966) *Hesiod: Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary*, Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, N. G. (2007) *Aristophanis fabulae, vol. I*, Oxford: Oxford University Press.
- Zanetto, G. (2006) «*Tragodia versus trugodia*: la rivalità letteraria nella commedia attica», in Medda, E., Mirto, M. S. e Pattoni, M. P. (eds.)

- ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ: *Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 306-325.
- Zimmermann, B. (2012) «Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C.», in Moretti, G. e Bonandini, A. (eds.), *Persona Ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento: Università degli Studi di Trento, pp. 15-28.
- Zogg, F. (2014) *Lust am Lesen: Literarische Anspielungen im Frieden des Aristophanes*, München: Beck.