



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dottorato in Filologia e Storia del Mondo Antico

Curriculum di Filologia Greca e Latina

Ciclo XXX

**La paratragedia in Aristofane:
ricerche sulla ricezione del tragico nel V sec. a.C.**

Tutor:

Chiar. ma Prof.ssa Anna Maria Belardinelli

Candidata:

Chiara Fabrini

a.a. 2017-2018

SOMMARIO

- PREMESSA.....	3
- INTRODUZIONE.....	6
1. Paratragedia: storia di un termine.....	7
2. Un pubblico nel pubblico e un doppio livello di lettura per un testo teatrale.....	15
3. Ricezione dei riferimenti paratragici da parte del pubblico.....	17
a. Il teatro, il simposio, la scuola: luoghi di fruizione dei testi teatrali.....	18
b. Come gli spettatori riconoscevano un riferimento paratragico.....	19
4. Repliche teatrali o circolazione libraria?.....	21
a. La <i>literacy</i> ad Atene.....	21
b. Testimonianze in merito alla diffusione dei libri.....	23
c. Biblioteche o semplici collezioni private?.....	28
d. Più livelli di <i>literacy</i>	29
e. L'educazione scolastica.....	31
f. La trasmissione dei testi.....	32
g. Le tesi degli studiosi: spettacolo teatrale vs libro.....	33
5. Risultati della ricerca.....	36
- I. ESCHILO.....	45
Il rapporto con il mito.....	46
a. Gli interminabili silenzi di Eschilo.....	47
b. Cicni e Memnoni su destrieri pieni di sonagli e lustrini.....	59
c. Patrocli e Teucri dal cuore di leone.....	61
Citazioni e allusioni.....	63
<i>Etnee e Pace</i> : una ripresa paratragica?.....	87
- II. SOFOCLE.....	89
Citazioni e allusioni.....	90
- III. EURIPIDE.....	129
Il rapporto con il mito.....	130
a. La degradazione di eroi ed eroine.....	131
b. Modelli positivi di eroi.....	148
c. Gli "scandali" portati sulla scena.....	150
d. Le <i>πονηραί</i>	154

Il rapporto con la filosofia	158
Il rapporto con la musica	162
Citazioni e allusioni	165
Riprese drammaturgiche.....	234
- IV. CASI DI IPOTESTO DI DUBBIA ATTRIBUZIONE.....	256
- V. LE <i>RANE</i> : ESCHILO VS EURIPIDE	260
La battaglia “a suon di prologhi”.....	261
La sfida sulle parti liriche	277
La pesatura dei versi.....	295
La beffarda consolazione da parte di Dioniso	301
- TABELLE RIASSUNTIVE.....	306
- INDICE DEI PASSI CITATI	326
- RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	353

PREMESSA

Nell'Atene di Pisistrato, stando a quanto ci dicono le fonti, fa la sua entrata in scena nel panorama letterario greco la tragedia, un genere poetico nuovo ed originale nonché il primo genere teatrale a "calcare le scene". Per molto tempo ebbe un ruolo predominante nel teatro greco e a partire dal 486 a.C. vide la comparsa, dapprima come genere minore e poi al suo fianco, della commedia: proprio grazie a quest'ultima il teatro tragico continuò a vivere anche dopo la morte dei suoi più illustri esponenti. Infatti accanto alle repliche dei drammi la tragedia fu spesso e in modo massiccio presente come modello, sul piano linguistico, scenico e metrico, nelle opere dei commediografi attraverso il meccanismo della paratragedia.

Studi di notevole calibro sono stati fatti su questo argomento, sia di carattere generale sia su commedie specifiche: primo tra tutti va ricordato l'ancora oggi fondamentale saggio di Peter Rau dal titolo *Paratragodia – Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (München 1967), che analizza la presenza di questo strumento comico nell'intera produzione di Aristofane, soffermandosi in particolar modo su quelle tragedie che hanno costituito un frequente modello di ispirazione per il poeta.

Pur continuando ad esser un punto di partenza imprescindibile per chi si occupa di questo tema, l'opera di Rau inizia ad esser datata e a necessitare una veste nuova e aggiornata: il presente lavoro si propone dunque di riesaminare il materiale catalogato all'interno del saggio al fine di elaborare una nuova classificazione che tenga conto degli studi pubblicati dal 1967 fino ad oggi e cerchi di comprendere le ragioni di fondo alla base del frequente ricorso da parte di Aristofane alla paratragedia e quanto questa potesse esser recepita dal pubblico di V secolo.

Un altro spunto interessante di riflessione viene infatti offerto dalla *vexata quaestio* della ricezione dei riferimenti paratragici da parte degli spettatori dell'epoca: da tempo gli studiosi si interrogano su quale fosse la fonte da cui il pubblico attingeva per la conoscenza del materiale tragico circolante, individuando la risposta chi nelle repliche teatrali e chi nella circolazione dei drammi sotto forma di libro. Di certo un Ateniese medio aveva a disposizione innumerevoli occasioni orali/aurali da cui poter derivare le sue conoscenze in materia tragica – o almeno gran parte di queste – ma, come vedremo, un commercio librario nell'Atene del V secolo è testimoniato da varie fonti e perciò innegabile: resta da capire in che misura fosse diffuso e quali classi sociali ne fossero coinvolte. Per fare questo è necessario interrogarsi sul livello di alfabetizzazione degli Ateniesi in quel periodo e vagliare ogni tipo di fonte per farsi un'idea, anche se ipotetica, di quando fece la sua comparsa il libro ad Atene e delle occasioni di utilizzo. Il passo successivo consiste nel cercare di vedere se alla base

della ripresa costante o massiccia di alcune tragedie nella produzione aristofanea si possa ipotizzare la presenza, accanto alla visione dello spettacolo, anche di una copia libraria oppure no.

La revisione del saggio di Rau qui presentata tiene conto del materiale già analizzato da parte mia in occasione della tesi magistrale a proposito della produzione di Eschilo, Sofocle ed Euripide pervenutaci interamente e presa come modello da Aristofane: alla fine della tesi si era riunito quanto emerso dall'esame di tale materiale in alcune tabelle, distinguendo le citazioni dalle allusioni (testuali, sceniche, ...) e indicando laddove si poteva riscontrare un esempio di parodia e ove, al contrario, di intertestualità. Per avere uno sguardo d'insieme erano state raccolte, sempre in forma tabulare, le informazioni forniteci da Rau in merito alla presenza di riprese di tragedie frammentarie nella produzione aristofanea: queste tabelle, che offrono a chi le osserva un'idea di quali opere tragiche siano state maggiore fonte di ispirazione e quali commedie abbiano raccolto in maggior misura un simile bagaglio culturale, necessitavano, però, di essere approfondite ed ampliate. Il presente lavoro si focalizza, dunque, sulle tragedie frammentarie di questi tre autori che, per varie ragioni, sono state oggetto di citazioni e/o allusioni comiche. Elementi necessari quando si lavora con dei frammenti sono un'estrema cautela e la consapevolezza della scivolosità del terreno e del fatto che le ipotesi che si possono avanzare potranno esser confermate o invalidate da eventuali future scoperte di materiale prima perduto. Lo stesso dicasi per questioni particolarmente discusse come il dibattito su repliche e circolazione libraria nell'Atene di V secolo in cui questa ricerca cerca di inserirsi con un piccolo contributo.

Due sono i punti nodali intorno a cui verte questo lavoro: 1. non solo un riesame di quanto catalogato precedentemente da Rau nel suo saggio, che in molti casi ha semplicemente registrato le riprese tragiche senza analizzarle in modo approfondito, ma anche un'illustrazione del modo in cui il commediografo riutilizza il materiale tragico adattandolo alle proprie esigenze drammaturgiche e, in ultima analisi, una strutturazione di tutte queste informazioni in una serie di categorie che mostrino come i drammi di questi tragici fossero recepiti dagli spettatori di V sec. a.C. e cosa sia rimasto maggiormente impresso nella loro mente di tante opere che vedevano messe in scena ogni anno; 2. una riflessione, ove possibile e sempre con estrema cautela, sulle fonti su cui il poeta comico e gli spettatori potrebbero essersi basati per elaborare o riconoscere i riferimenti paratragici.

Ad ogni tragediografo è dedicato un capitolo articolato come segue: in una prima sezione, ove presente, ci si interessa del modo in cui l'autore tragico ha rielaborato il mito nelle sue opere, focalizzandosi su specifici aspetti e tralasciandone altri, un rapporto che Aristofane nella sua produzione sottolinea proprio perché consapevole che il pubblico a cui si sta rivolgendo era stato colpito da quegli stessi elementi ed era dunque in grado di comprendere il gioco da lui creato.

Si passa poi ad analizzare le riprese drammaturgiche che si possono evidenziare nelle commedie aristofanee e, in una terza sezione, alle citazioni ed allusioni che sono state riprese dalle tragedie frammentarie del poeta tragico in esame. Per Euripide, data la vastità e la varietà del patrimonio teatrale a cui Aristofane ha attinto, si riscontra evidentemente un numero più elevato di categorie rispetto ad Eschilo e soprattutto a Sofocle: accanto al rapporto con il mito è stato necessario analizzare anche il rapporto che l'autore ha avuto con la musica e con la filosofia, aspetti non messi in luce dal commediografo a proposito degli altri due tragici.

Alla commedia delle *Rane* è stato poi lasciato uno spazio a parte per potersi concentrare non solo sulle riprese tragiche prese singolarmente, ma anche sulle scene particolarmente rilevanti ai fini paratragici: lo scontro sui prologhi, la critica alle parti liriche, la pesatura dei versi e la consolazione, in tono ironico, che Dioniso rivolge a Euripide. In quest'ultima sede mi è parso opportuno, al fine di avere un quadro completo dell'agone tra i due contendenti, focalizzare l'attenzione sia sulle citazioni e allusioni da tragedie frammentarie sia su quelle da drammi pervenutici per intero: senza queste ultime non si sarebbe, infatti, compreso appieno quanto Aristofane aveva elaborato e l'analisi delle prove affrontate dai rivali sarebbe risultata priva di una parte essenziale, dando l'impressione di star considerando solo le singole espressioni citate e non l'intero contesto in cui esse vengono a trovarsi.

Alla luce di quanto si dirà sul dibattito in merito alla circolazione libraria nell'Atene di V secolo e a partire dalla presenza qualitativa e quantitativa di riferimenti paratragici delle singole tragedie frammentarie nella produzione aristofanea, la seconda fase della ricerca si è concentrata sulla riflessione, ove presente un certo numero di dati a disposizione, se si potesse pensare che il commediografo avesse avuto anche il libro come fonte a cui attingere nel momento della composizione delle sue opere o solamente la visione dello spettacolo teatrale; lo stesso ragionamento è stato fatto anche per il pubblico colto in relazione alla sua capacità di individuare le citazioni e le allusioni fatte dal commediografo a vari e molteplici modelli tragici.

Nel trarre le conclusioni dall'esame effettuato nella prima parte sono state elaborate le informazioni in forma di tabella in modo da consentire un'immediata visione di quanto emerso ad una prima analisi ed è sembrato utile inserire, nell'ultima sezione dell'Introduzione, le riflessioni a cui si è giunti al termine del lavoro in modo da dare subito un'idea, in forma discorsiva, di ciò che si può dedurre dall'analisi delle riprese dei tre tragici e che si riscontra in forma sintetica nelle tabelle riassuntive finali.

INTRODUZIONE

1. Paratragedia: storia di un termine.

Nei testi antichi non si riscontra alcuna attestazione del termine παρατραγωδία, mentre vi è l'uso di voci ad esso correlate: il verbo παρατραγωδεῖν e l'aggettivo παρατράγωδος.

Per quanto riguarda il verbo, nei testi teatrali che si sono conservati esso ricorre soltanto due volte, una in ambito greco e la seconda in ambito latino. La prima testimonianza si riscontra in un frammento di uno degli ultimi esponenti della commedia antica, Strattis¹ (Φοίνισσαι fr. 50 K.-A.), riportatoci dal *Lexicon Messanense*² che grazie al lavoro dello studioso Reitzenstein³ si è scoperto contenere il frammentario Περὶ ὀρθογραφίας di Oro, lessicografo alessandrino vissuto nel V sec. d.C. L'unica sezione giunta di questo manuale riguarda l'uso dello iota sottoscritto ed è in essa che è stato rinvenuto il frammento di Strattis (ἐγὼ γὰρ αὐτὸν παρατραγωδήσαι τι μοι | [[ε]]κε. [...]ι): l'autore lo cita al folio 282v, nella parte più lacunosa del codice, a proposito del verbo παρατραγωδεῖν a cui il commediografo è ricorso (παρατραγ[ωδεῖν σὺν τῷ ἰ Σ]τ[ρ]άτις Φοινίσσαις. || [καὶ παρατραγωδήσαι] 'παρατραγω-δήσαι τί μοι ἐκ [...]). Essendo il testo di difficile lettura non è possibile né dire da chi fosse pronunciato né contestualizzarlo: nonostante Kaibel abbia cercato di attribuirlo al prologo della commedia⁴ ed Edmonds l'abbia posto in bocca ad Euripide⁵, si rimane sul piano delle ipotesi senza alcuna conferma certa.

La seconda occorrenza del verbo παρατραγωδεῖν si riscontra nello *Pseudolus* plautino. Questo il contesto comico. Il giovane Calidoro, innamorato di Fenicia, ragazza di proprietà del lenone Ballione, non riesce a trovare i soldi per riscattarla in tempo e questa viene venduta ad un generale macedone per 20 mine. Il soldato paga subito 15 mine al lenone e gli manda le restanti tramite un suo soldato, il quale, però, viene intercettato dal servo di Calidoro, Pseudolo, e, ingannato da questo, gli consegna il contrassegno necessario per il riconoscimento del mittente. All'inizio della quarta scena del secondo atto Pseudolo giunge in scena per annunciare a Calidoro buone notizie: il suo discorso d'entrata inizia con un'allocuzione formulata secondo una struttura tipicamente tragica e prosegue con un'insistenza sul numero tre. L'interiezione ἰώ, pronunciata una o più volte e seguita dalla ripetizione dei termini dell'invocazione, costituisce un paradigma proprio della tragedia greca (e in particolare di quella eschilea): questa costruzione stilistica spesso subisce una trasformazione

¹ Per l'analisi ed il commento dei frammenti di questo commediografo si veda ORTH 2009 (per le *Fenicie* in particolare le pp. 208 e ss.) e FIORENTINI 2009.

² Si tratta di un lessico sullo ἰῶτα ἀνεκφώνητον, tramandatoci dal *codex Messinensis graecus* 118 e mutilo in quanto contenente soltanto glosse da μ ad ω; Hugo Rabe ne pubblicò l'edizione critica su «Rheinisches Museum für Philologie» nel 1892 e successivamente nel 1895, sempre nella stessa rivista, un supplemento, *Nachtrag zum Lexicon Messanense de iota ascripto*, con rettifiche rispetto al suo precedente lavoro.

³ REITZENSTEIN 1897, pp. 289-292.

⁴ Il suo commento a questo frammento è stato riportato dall'edizione di Kassel e Austin: *prologi speciem haec habent*.

⁵ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ? ἐγὼ γὰρ αὐτὸν παρατραγωδήσαι τι μοι κεν[τῷ]. (EDMONDS 1957, vol. I, pp. 829-830)

paratragica nelle commedie di Aristofane nonché, successivamente, in quelle plautine, come nel caso che si sta analizzando. Il ricorso al numero tre, proprio di Aristofane nei casi di paratragedia, diventa qui la caratteristica più evidente dell'allocuzione di Pseudolo poiché egli annuncia una triplice gioia per il suo padroncino. Orgoglioso dunque dell'inganno ideato, il servo si presenta in scena con un discorso ampolloso e paratragico e suscita così la reazione dell'amico di Calidoro, Carino, che afferma, al verso 707, "*ut paratragoedat carnufex!*": ai suoi occhi, infatti, Pseudolo si atteggiava e parla proprio come se fosse un personaggio tragico⁶.

L'aggettivo *παρατράγωδος* fa la sua comparsa, invece, nei testi retorici di epoca tarda e in primo luogo in un passo del trattato *Sul Sublime* dello Pseudo-Longino (3.1). Subito dopo un'introduzione sull'argomento e sullo scopo dell'opera l'autore giustifica come valida una trattazione teorica sul sublime e, visto che la sua prima preoccupazione riguarda la separazione del vero sublime da quello falso, si sofferma sui difetti che fungono da ostacolo al raggiungimento di questo. Il primo dei difetti messi in luce è uno stile estremamente gonfio e ridondante e come caso esemplificativo viene riportato il fr. 281 R. dell' *᾽Ωρειθυία* di Eschilo⁷, a proposito del quale l'autore commenta: οὐ τραγικὰ ἔτι ταῦτα, ἀλλὰ παρατράγωδα ... La tragedia infatti si serve di un linguaggio magniloquente e ampolloso, ma sempre entro una certa misura, mentre in questo caso le immagini utilizzate dal tragediografo oltrepassano il limite del genere tragico e sconfinano in quello comico: non si può dunque parlare di versi tragici, bensì paratragici ovvero falsamente tragici così come si parla di parasublime per indicare un sublime falso e viziato da questi difetti da cui l'autore cerca di mettere in guardia il lettore. Anche Plutarco nel *De Liberis educandis* si serve dell'aggettivo *παρατράγωδος*: in quest'opera egli illustra quanto sia importante l'educazione dei propri figli – unico bene immortale e divino che gli uomini hanno a disposizione – e soprattutto un'educazione pura, sana e lontana dal consenso della massa; sconsiglia poi il ricorso ad uno stile *θεατρικὴν καὶ παρατράγωδον* affinché, come il corpo, anche il discorso sia privo di difetti e vigoroso⁸. Infatti uno stile troppo enfatico così come uno troppo povero rischiano di indebolire l'argomentazione: questo non fa colpo sull'uditorio a cui viene rivolta, quello, invece, non la rende efficace.

⁶ Per un'analisi dell'entrata in scena di Pseudolo e del discorso da lui fatto vd. DANESE 1985.

⁷ * * καὶ καμίνου σχῶσι μάκιστον σέλας. | Εἰ γὰρ τιν' ἔστιοῦχον ὄψομαι μόνον, | μίαν παρείρας πλεκτάνην χειμάρροον, | στέγην πυρώσω καὶ κατανθρακώσομαι. | νῦν δ' οὐ κέκραγα πω τὸ γενναῖον μέλος. L'*Orizia* è una tragedia di cui ci sono pervenuti soltanto pochi frammenti e che prende il nome dalla figlia del re dell'Attica Eretteo: Borea chiede al padre la mano della ragazza, ma poiché non ottiene nulla con le buone maniere la rapisce (per il mito vd. Ov. *Met.* VI, 682-721). In questo fr. 281 R. è lo stesso Borea, poco prima del rapimento, che minaccia di scatenare una tempesta e per questo invita a spegnere i fuochi. Sulla paternità di questo frammento le opinioni sono differenti: alcuni come RUSSELL 1964 ritennero che per una serie di ragioni dovesse essere attribuito a Sofocle, ma altri – e la loro tesi sembra esser quella dominante – hanno sostenuto la paternità eschilea che sembra confermata grazie soprattutto al commentario di Giovanni di Sicilia ad Ermogene (si veda a questo proposito MAZZUCCHI 1992).

⁸ Plut. *Mor.* II 7a.

Il verbo παρατραγωδεῖν ritorna negli scoli ai versi rispettivamente 1190 degli *Acarnesi* e 1246 degli *Uccelli*. Nel primo passo il commento dello scoliasta è relativo al ritorno di Lamaco dalla spedizione militare e in particolare all'esclamazione ἄτταταῖ da lui pronunciata non appena giunto in scena: questa è un'espressione di lamento tipica dei personaggi tragici, ma in questo caso acquista un carattere paratragico dal momento che non solo è inserita in una commedia, ma utilizzata anche per un motivo ridicolo (Schol. ad Ar. *Ach.* 1190b WILSON: ἄτταταῖ] θρηγῶν παρατραγωδεῖ). Lamaco, infatti, dice di esser stato ferito ad una gamba dalla lancia nemica, mentre in realtà, come ha riferito agli spettatori il servo che ha annunciato l'arrivo del suo padrone dolorante, si è solo slogato la caviglia cadendo in un fosso. Il secondo passo riguarda, invece, la minaccia di Pisetero di dare fuoco alla dimora di Zeus se continuerà ad esser infastidito da questo: il personaggio comico ha riferito ad Iride, la messaggera degli dèi, che da quel momento sono gli uccelli le divinità che devono essere venerate e, in risposta, lei lo ha messo in guardia dal provocare gli dèi olimpici, suscitando così la reazione adirata del suo interlocutore. L'intera risposta di Pisetero, e non solo il v. 1246 come evidenza lo scoliasta⁹, appare paratragica dal momento che contiene in sé la citazione di varie espressioni dei tre tragici.

Accanto al verbo παρατραγωδέω la tradizione scoliastica ricorre anche alla forma παρατραγικεύω, precisamente nel commento al v. 1484 delle *Vespe*. Alla fine della commedia un servo racconta come Filocleone abbia partecipato al banchetto, bevendo e ballando tutta la notte, e abbia deciso di sfidare nella danza i ballerini tragici; subito dopo esce Filocleone che ordina di aprire le porte e indica l'inizio di una figura di danza. L'ordine dato dal personaggio comico è precisamente quello di "allentare i chiavistelli"¹⁰ ed è a questo proposito che lo scoliasta nota la presenza di una ripresa tragica (Schol. ad Ar. *Vesp.* 1484 KOSTER: παρατραγικεύεται): come nella maggior parte dei casi, anche qui non viene indicato il testo tragico a cui Aristofane sta facendo riferimento, ma è utile comunque ricordare che un ordine simile si riscontra, con i medesimi termini, già in Eur. *Hipp.* 808¹¹.

Nell'*Onomasticon* di Polluce (X, 92) il retore commenta, servendosi del verbo παρατραγωδεῖν, l'uso che Aristofane fa del termine σπυρίδιον in *Ach.* 453 e ss.: ὁ καὶ πλέκος εἶρηκε παρατραγωδῶν. Diceopoli ha ricevuto in prestito da Euripide gli stracci di Telefo, ma non accontentandosi di questi ha cominciato a chiedergli anche una serie di accessori propri dell'eroe tragico: ad un certo punto Euripide cerca di allontanarlo dalla sua porta, ma non ci riesce e deve far fronte così ad una nuova richiesta di Diceopoli, un cestino bruciacchiato dalla lucerna (δός μοι σπυρίδιον διακεκαυμένον λύχνῳ). La risposta del tragediografo consiste in un verso (*Ach.* 454: τί δ',

⁹ Schol. ad Ar. *Av.* 1246 HOLWERDA: εἴ με λυπήσει πέρα E: ἀντί τοῦ "πέρα RVEM τοῦ δέοντος". RVEMLh παρατραγωδεῖ καὶ αὐτός. VEMLh

¹⁰ Ar. *Vesp.* 1484: κληῖθρα χαλάσθω τάδε. ...

¹¹ Per un'espressione più o meno analoga si vedano anche Aesch. *Cho.* 879 ed Eur. *Med.* 1314.

ὦ τάλας, σε τοῦδ' ἔχει πλέκους χρέος;) che è stato interpretato dal *consensus* di alcuni codici come parodia del fr. 717 Kn. del *Telefo* (τί δ', ὦ τάλας, σὺ τῷδε πείθεσθαι μέλεις;)¹² e in cui compare il termine πλέκος per indicare proprio quel cestino a cui poco prima ci si era riferiti con σπυρίδιον¹³. Dunque in due versi consecutivi il medesimo oggetto, un cesto, viene indicato da Aristofane mediante due termini distinti: σπυρίδιον fa parte del lessico comico, mentre πλέκος, pur non essendo attestato in tragedia¹⁴, mantiene in sé un tono elevato, che contrasta con l'umile oggetto che va a designare – proprio questo contrasto avrà suscitato il riso degli spettatori – e che lo rende parte, come osserva Polluce, del processo paratragico.

Una testimonianza un po' particolare di questo verbo παρατραγωδεῖν proviene da Asterio il Sofista¹⁵, retore e filosofo che visse intorno alla metà del IV secolo d.C. e di cui si hanno pochissime notizie¹⁶. È noto come autore del *Syntagmation*, una raccolta di scritti in difesa dell'arianesimo, eresia di cui era il primo sostenitore, ma compose anche dei commenti ai Vangeli e ai Salmi giuntici in modo frammentario. È proprio nell'*Omelia XIX*, contenente il commento al Salmo 10 (equivalente, nella numerazione attuale, all'11), che Asterio si serve di questo verbo mentre sta descrivendo la persecuzione subita da Davide per opera di Saul e i combattimenti che si verificarono tra gli eserciti dei due. Il personaggio che parla in questo salmo dice di essersi rifugiato nel Signore per sfuggire ad una persecuzione: non ha seguito il consiglio degli amici riguardo una fuga sui monti (“Vola via ai monti, come un uccello”) – lì, gli dicevano, sarebbe stato più al sicuro perché nessun edificio sarebbe potuto crollare e la protezione di Dio sarebbe stata totale –, ma ha preferito un tempio e per motivare la sua scelta porta il discorso sul giudizio di Dio. Avverso ai malvagi e agli amanti della violenza, Dio si mostra favorevole verso i giusti e li accoglie alla sua presenza: essendo dunque il Signore un giudice giusto, il personaggio perseguitato dichiara fermamente di avere fiducia in lui. Questo

¹² La parodia di un frammento del *Telefo* euripideo è messa in luce dallo scoliasta nel suo commento ad *Ach.* 454: καὶ τοῦτο δὲ παρὰ τὰ ἐκ Τηλέφου Ἐυριπίδου· τί δ' ὦ τάλας σοὶ τῷδε πείθεσθαι μέλεις; In questo caso, però, l'originale è a tal punto modificato dal commediografo che oggetto di imitazione è solo la costruzione grammaticale e il ritmo del verso.

¹³ Sul passo degli *Acarnesi* citato si veda BETA 1999. È da notare che il vocabolo σπυρίδιον si riscontra, sempre in collegamento con *Telefo*, anche nelle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio a proposito di Cratete: ad un certo punto l'autore riporta la testimonianza di Antistene secondo cui il filosofo avrebbe dato inizio alla filosofia cinica dopo aver visto il personaggio *Telefo* in misere condizioni e avente con sé un piccolo cesto (Diog. L., *Vit. Phil.*, VI, 87, 2-5: Τοῦτόν φησιν Ἀντισθένης ἐν ταῖς Διαδοχαῖς θεασάμενον ἐν τινὶ τραγωδίᾳ Τήληφον σπυρίδιον ἔχοντα καὶ ἄλλα λυπρὸν ἄξει ἐπὶ τὴν κυνικὴν φιλοσοφίαν).

¹⁴ Nelle tragedie conservateci risulta infatti presente il verbo πλέκω (vd., ad es., Eur. *Andr.* 66) e l'aggettivo πλεκτός (cfr., per es., Soph. *Ant.* 54 o Eur. *Hipp.* 73), ma non il sostantivo πλέκος.

¹⁵ Il soprannome di σοφιστής è dovuto alla professione svolta da questo personaggio almeno fino alla sua conversione al cristianesimo: Asterio infatti praticò l'arte retorica e per questo si guadagnò questo titolo che, a quel tempo, era utilizzato per indicare indifferentemente il maestro di retorica, l'avvocato o il filosofo.

¹⁶ BARDY 1926 si è occupato in modo approfondito di questo autore fornendo notizie non solo biografiche, ma anche relative alle sue opere e alle sue idee religiose; M. Richard si è concentrato, in più articoli – vd. ad es. quelli in «SO» 25 (1947), pp. 54-73, e «SO» 29 (1952), pp. 24-33 –, principalmente sulla raccolta di omelie e, a partire da queste riflessioni, ha curato l'edizione critica del *Commento ai Salmi* di Asterio (Osloae 1956). Sono da ricordare anche gli studi di CICCARESE 1985 e 1986 a dimostrazione di come questo autore sia rimasto un retore fino alla fine della sua vita: l'aspetto linguistico e stilistico delle sue opere lo confermano.

componimento va dunque, come alcuni studiosi hanno affermato, inserito in quel gruppo di salmi di lamento, fiducia o ringraziamento al Signore. Asterio, dopo una breve introduzione al salmo, inizia a commentarlo e a proposito del primo versetto, che recita “presso il Signore mi sono rifugiato”, vede nella persecuzione di cui parla il personaggio che rivolge la preghiera un riferimento a quella subita da Davide ad opera di Saul: Ἐπεὶ οὖν τῷ Δαυὶδ διωκομένῳ καὶ πολεμουμένῳ βαρύτεροι τῶν πολεμοῦντων οἱ σύμμαχοι ἐγίνοντο καὶ τὰς ἐκείνων αὐτῶν ἀπειλὰς παρετραγῶδουν καὶ παρεψιθύριζον, ... (Ast. *Comm. In Ps.* 19, 5)

L'uso del verbo παρατραγωδεῖν si protrae anche in epoca tardo-antica nel lessico di Esichio e nella *Suda*. Esichio utilizza la forma παρατραγωδοῦντες per spiegare il termine παρωδοῦντες¹⁷; nella *Suda* alla voce ἐποποιῖ (ε 2807) viene elencata tutta una serie di suoni di cui si fa un'analisi semantica e fonetica: tra questi compare anche la forma linguistica ἀττατατταταί che viene spiegata come esclamazione propria della tragedia in caso di lamento (*Suda* ε 2807.20 ADLER, p. 396: ἀτταταῖ· θρηγῶν παρατραγωδεῖ). Infine il verbo παρατραγωδεῖν è presente in un'altra glossa di questo lessico, questa volta a proposito del termine σκάνδιξ (σ 536). Dopo la descrizione dell'oggetto a cui questo vocabolo si riferisce viene spiegato il motivo per cui Euripide è definito uno σκανδικοπώλης: circolava la voce che egli fosse figlio di un'erbivendola e questa diceria si trova spesso alla base degli attacchi che Aristofane rivolge al tragediografo (ad es. in *Ach.* 478). L'autore del lessico riporta poi una frase di difficile attribuzione e in cui compare la forma παρατραγῶδει: un personaggio si sta rivolgendo ad un altro esortandolo a non riprendere da lui “le cose del venditore di σκάνδιξ che chiama sacra l'acqua di Pirene” (*Suda* σ 536.4 ADLER, p. 372: καὶ μὴ μοι τὰ τοῦ σκανδικοπώλου παρατραγῶδει, σεμνὸν τὸ τῆς Πειρήνης ὕδωρ ἀποκαλοῦντος.)

Prima di arrivare ad una definizione di παρατραγωδία è forse opportuno soffermarsi brevemente sui diversi valori che la preposizione παρά¹⁸, come si evince dalle attestazioni fin qui analizzate, può assumere quando è combinata con τραγωδία o derivati. Gli studiosi si sono già interrogati su quale significato dare a questa preposizione a proposito del termine παρωδία e anche in questo caso riscontriamo gli stessi valori: “oltre”, “contro”, “accanto”/ “a imitazione di”. Il significato di “oltre” si riscontra nello Pseudo-Longino e in Plutarco dove l'aggettivo παραπράγωδος è, in entrambi i casi, utilizzato per indicare uno stile tragico che tende ad eccedere in enfasi e in altisonanza; “contro” sembra assumerlo solo nell'*Omelia* XIX di Asterio il Sofista, mentre è il terzo significato quello che risulta predominante. Presente infatti in Plauto, negli scoli ad alcuni passi aristofanei, in Polluce e nelle glosse della *Suda*, il valore di “accanto”/ “a imitazione di” si afferma sempre di più fino ad arrivare alla definizione che i moderni danno di paratragedia.

¹⁷ Hsch. π 1026 HANSEN, p. 49: * παρωδοῦντες· παρατραγωδοῦντες. γλευάζοντες. ἢ ψέγοντες Α

¹⁸ Si veda a questo proposito il contributo di DEGANI 1983.

Riassumendo, la più antica attestazione di un termine legato a παρατραγωδία è costituita dal fr. 50 K.-A. delle *Fenicie* di Strattis e il concetto che si va via via formando è quello che vede la paratragedia come la ripresa di un modello tragico a scopo imitativo. L'unica eccezione è costituita dalla testimonianza di Esichio in cui una forma del verbo παρατραγωδέω serve a far capire quale sia il significato di un altro verbo, παρωδέω: mettendo i due termini sullo stesso piano come fossero interscambiabili, il lessicografo conferisce dunque a παρατραγωδέω un valore negativo e lo collega all'ambito del biasimo e della critica. Nessun'altra fonte antica, né precedente né successiva al lessico di Esichio, sembra mettere in luce questo legame o sembra evidenziare un intento parodico alla base della ripresa tragica: lo si potrebbe quindi definire un caso isolato, ma forse è utile per spiegare il motivo per cui alcuni studiosi intendono per paratragedia la *detorsio in comicum* dell'originale tragico.

I primi studi moderni in merito alla paratragedia sono quello di RIBBECK 1864, riguardante i soli *Acarnesi*, e quello di VAN DE SANDEBAKHUYZEN 1877 che, invece, raccoglie – non come semplice elenco, ma con la presentazione anche del contesto – le riprese epiche, liriche e tragiche che si trovano nelle commedie di Aristofane, comprese quelle frammentarie.

Negli anni '30 del Novecento Alfred Cary Schlesinger classifica, in due articoli¹⁹, le riprese tragiche e con intento parodico che sono presenti nelle 11 commedie aristofanee giunteci per intero, mettendo in evidenza i vari modi attraverso cui il poeta comico riesce a fornire indicazioni agli spettatori circa la presenza della parodia messa in scena.

Uno studio ancora oggi fondamentale e di partenza per chi si interessa di paratragedia è *Paratragodia* di Peter Rau (1967): in questo lavoro l'autore cerca di classificare la parodia o paratragedia sulla base della natura del modello (ci può essere da parte di Aristofane la ripresa della tragedia come genere letterario in generale oppure di uno specifico *locus* tragico) e sulla base dell'originale (possiamo infatti trovarci di fronte ad una citazione puntuale, ad una citazione con alcune variazioni rispetto al modello di base oppure ad una semplice allusione). Rau esamina nei dettagli le scene in cui Aristofane riprende, in modo evidente, alcuni passi di tragedie per lo più euripidee: si concentra dunque sulla ripresa del *Telefo* negli *Acarnesi*, del *Bellerofonte* nella *Pace*, sulle quattro parodie presenti nelle *Tesmoforiazuse* (*Telefo*, *Palamede*, *Andromeda* ed *Elena*) e sulle *Rane*, la commedia che forse contiene il maggior numero di riprese tragiche dato anche l'argomento messo in scena (l'agone tra Eschilo ed Euripide per vedere chi dei due risulterà degno del trono di miglior tragediografo nell'Ade). Alla fine del suo lavoro Rau realizza un elenco nel quale per ogni commedia distingue i versi contenenti riprese tragiche certe, quelli che, a suo parere, si possono classificare più come allusioni tragiche che come citazioni puntuali e infine indica i versi in cui

¹⁹ SCHLESINGER 1936 e 1937.

ricorrono singoli termini o intere espressioni presenti in passi tragici, ma senza che sia possibile considerarli delle vere e proprie riprese.

Nello stesso anno della pubblicazione dell'opera di Rau si hanno le riflessioni di KOMORNICKA 1967 sulla parodia presente all'interno delle commedie di Aristofane: di notevole interesse risulta tale contributo in quanto ha come obiettivo quello di elencare i diversi aspetti della parodia e illustrarne degli esempi per ciascuna categoria in cui essa si divide. La studiosa ripercorre innanzitutto le pubblicazioni precedentemente uscite riguardo tale argomento e mette in luce come ci si sia occupati principalmente, tralasciando gli altri aspetti, della parodia letteraria in quanto la più ricca e la più varia. In secondo luogo mostra come non si sia ancora arrivati a delle definizioni in materia su cui tutti siano d'accordo; inoltre è a partire dallo studio di Murray²⁰ che si introduce un ulteriore aspetto della parodia, la paratragedia, "che, senza toccare un verso o un frammento letterario concreto, non fa che imitare lo stile e la maniera di scrivere del poeta tragico, si diverte a creare 'alla maniera di'".²¹ È invece con PUCCI 1962, p. 278, che compare il termine *πρωφῶδία* ad indicare "una numerosa serie di scene nelle quali *parodia*, *paratragedia* e *stile comico* tradizionale si fondono in un tutto unico, e creano un *pastiche*, interamente allusivo alla tragedia dal punto di vista strutturale, come una monodia, o una sticomitia, ecc."

Dopo la sistemazione fatta da Rau altri studiosi si concentrano su singole commedie in cui si può riscontrare paratragedia (ad es. il lavoro di BONANNO 1987 in merito alle *Tesmofoiazuse* o quello di MASTROMARCO 2012 sulla ripresa del *Bellerofonte* euripideo nella *Pace*) o su singole parti della commedia contenenti riprese tragiche (si veda lo studio di PRETAGOSTINI 1989, ad es., a proposito della monodia in Aristofane).

SILK 1993 ritorna sul tema della paratragedia in generale: il suo studio parte da Rau per distaccarsene non tanto nelle riprese tragiche da lui segnalate e analizzate quanto nella definizione del concetto di paratragedia. Secondo lui è necessario fare una distinzione tra "parodia" e "paratragedia", distinzione che Rau sembra fare nella premessa alla sua opera, ma di cui poi non tiene conto visto che utilizza i due termini come se fossero equivalenti. Con *παρωδία* si vuole indicare la manipolazione e la distorsione di un originale (tragico, epico o lirico che sia), mentre il termine *παραπρωδία* non contempla necessariamente l'intento parodico alla base della ripresa tragica fatta dal commediografo.

Come per *παραπρωδία* anche per il termine *παρωδία* non si hanno passi aristofanei in cui questo viene utilizzato: il poeta comico si serve, infatti, con questo significato dei verbi *μιμῶμαι* e

²⁰ Cfr. MURRAY 1891.

²¹ KOMORNICKA 1967, p. 54: "qui, sans toucher à un vers o un fragment littéraire concret, ne fait qu'imiter le style et la manière d'écrire d'un auteur tragique, s'amuse à créer "à la manière de"."

σκόπτω, mentre, invece, negli scoli alle varie commedie si riscontra l'uso sia del verbo παρωδεῖν sia di suoi derivati. Il termine parodia²² è all'inizio legato alla rapsodia in riferimento ai componimenti poetici in esametri e stile epico che utilizzano per un contenuto basso una forma elevata; non è, però, ancora presente, almeno stando a quanto dicono Ateneo e Diogene Laerzio, nella parodia la possibilità di deridere il modello o una qualche polemica nei confronti di questo. Successivamente il termine passa ad indicare la ripresa di modelli di livello elevato – non solo epici, ma anche tragici e lirici – in contesti però impropri. I grammatici e gli scoliasti di Aristofane collegavano il termine παρωδία alla citazione e alla ripresa di versi tragici in contesto comico: secondo loro la parodia consisteva non tanto nell'operazione del commediografo volta a degradare il testo tragico quanto semmai nell'applicazione di questo a personaggi e a situazioni di natura comica e quotidiana.

La parodia si può dividere in tre categorie: parodia stretta, travestimento e *pastiche* caricaturale. La parodia conserva la forma del modello a cui fa riferimento, ma ne altera fortemente il contenuto; il travestimento, al contrario, conserva intatto il contenuto e lo riveste di una nuova forma; il *pastiche*, infine, prevede l'imitazione delle caratteristiche formali di un autore a volte per ammirazione a volte con intento comico²³. Mentre dunque le prime due categorie hanno in comune l'intento comico, nella terza questo può esserci oppure no. La parodia prevede sempre una relazione ed un rapporto di dipendenza con l'originale ripreso²⁴, ma, come osserva MILLER 1948, p. 176, difficilmente riesce a seguirlo in modo del tutto fedele, soprattutto quando il testo, che è oggetto di parodia, è molto esteso: questo ha la sua ragion d'essere nel fatto che, come osserva RAU 1967, p. 11, la *pointe* comica della parodia consiste non nel semplice contrasto tra forma e contenuto, bensì in una sorprendente opposizione tra la fedele rappresentazione del modello, sia nel contenuto che nella forma, come ci si aspetta da un'imitazione, e il suo adattamento a situazioni insignificanti e ridicole, cioè alla sua distorsione.

La parodia non ha, però, necessariamente come scopo la messa in ridicolo del modello, ma può anche semplicemente riprenderlo per render omaggio all'autore e all'opera in questione: SILK 1993 distingue appunto tra la parodia che mira alla sola imitazione e la parodia che, invece, tende a deformare il modello di base.

Sia la parodia che la paratragedia necessitano, per essere comprese, di un pubblico che sia a conoscenza del testo a cui si fa riferimento e di modelli che hanno avuto un successo e si sono ormai affermati come classici: per questo motivo, come vedremo, alcune allusioni sono decifrate da tutti gli spettatori, mentre altre solo da una cerchia elitaria. Inoltre la distinzione tra i due fenomeni si ha già

²² A questo proposito si vedano BELTRAMETTI 1994, pp. 275-302, e in particolare sulla parodia in Aristofane DE SARIO 2017; degno di nota rimane anche il contributo sulla poesia parodica, già precedentemente citato, di DEGANI 1983.

²³ A proposito della distinzione tra parodia, *pastiche* e travestimento si veda GENETTE 1997.

²⁴ SCHLEGEL 1966, p. 132: "Parodie setzt immer eine Beziehung auf das Parodierte und Abhängigkeit davon voraus..."

nei primi studiosi che si sono occupati dell'argomento quali VAN DE SANDEBAKHUYZEN 1877 e MURRAY 1891: questi, però, intendono per parodia la deformazione comica dello stile tragico in generale, mentre per paratragedia la deformazione comica del passo di un determinato tragediografo. In realtà la differenza sta nell'intenzione che vi è alla base: mentre la parodia ha, come si è già detto, come obiettivo principale e talvolta unico quello di prendersi gioco dello stile tragico, la paratragedia talvolta si affianca alla parodia, ma può anche avere altri obiettivi, lontani dalla semplice beffa.

Alla luce delle fonti antiche e delle tesi dei moderni con il termine παρατραγωδία si può intendere la ripresa, in ambito comico, di modelli tragici (in particolare Euripide), che sia presente o meno uno scopo parodico dietro questa operazione. Se prendiamo in considerazione tutto il genere comico greco possiamo notare come l'infiltrazione del linguaggio tragico in commedia sia un fatto assai comune, ma che si realizza in forme molto varie²⁵: talvolta i poeti riprendono delle espressioni dal mondo della tragedia con il semplice intento di produrre un innalzamento stilistico senza alcuna parodia, altre volte, invece, il loro scopo è proprio quello di suscitare, attraverso la ripresa tragica, il riso del pubblico. In questo secondo caso vari espedienti permettono al poeta di raggiungere l'obiettivo, il più comune dei quali consiste nel sostituire una parola chiave con un'altra totalmente estranea al contesto: si crea così un *aprosdoketon*²⁶ che porta con sé, come conseguenza, il riso degli spettatori.

Nello stesso Aristofane ci sono casi in cui si verifica il capovolgimento e lo stravolgimento del modello tragico e altri in cui, invece, si può parlare di intertestualità: un esempio di ripresa tragica sul piano drammaturgico e priva di intento parodico è stata evidenziata da BELARDINELLI 2013 nella corrispondenza tra una scena del prologo delle *Nuvole* e il finale della *Medea* di Euripide e va ad aggiungersi al materiale classificato da RAU 1967 alla fine del suo studio.

2. Un pubblico nel pubblico e un doppio livello di lettura per un testo teatrale

La paratragedia è un fenomeno teatrale che coinvolge non solo la parola recitata, ma anche il metro, la musica e i gesti eseguiti dagli attori in scena; inoltre il suo obiettivo principale consiste nel creare un'atmosfera che richiami alla mente dello spettatore il contesto tragico²⁷. La paratragedia è anche uno degli elementi che ci permette di capire quale sia la capacità degli spettatori nel decodificare i segni che il poeta mette in scena nel suo dramma: essa, infatti, implica diversi livelli di comprensione ed ha come duplice funzione quella di unire il pubblico nell'individuare

²⁵ Vd. PADUANO 1978, p. 1058.

²⁶ Per un approfondimento sull'argomento, soprattutto in relazione ad Aristofane, vd. FILIPPO 2001-2002 e NAPOLITANO 2007.

²⁷ Vd. REVERMANN 2006, p. 103.

un'ambientazione paratragica, ma anche di differenziarlo nei suoi componenti a seconda della loro capacità.

Un'opera che viene pensata per un pubblico eterogeneo, da un punto di vista sia sociale che culturale, prevede necessariamente due livelli di lettura: uno accessibile a tutti ed uno più elevato e raggiungibile solo da quegli spettatori che, essendo istruiti, possono riuscire a cogliere dei riferimenti e delle allusioni più complesse e meno evidenti. Come dice, infatti, Aristotele nella *Politica*, gli spettatori si dividono in due categorie: “gli uni di liberi sensi e colti, gli altri grossolani, un'accolta di meccanici, di teti e di gente di tale risma”²⁸. Lo stesso Aristofane fa riferimento più volte nelle sue commedie alla composizione eterogenea del suo pubblico: nella parabasi delle *Nuvole*, ad esempio, distingue gli spettatori tra i δεξιοί, che apprezzano le innovazioni, e quelli che sono ancorati alla tradizione e ridono di trovate sempre uguali; anche nella *captatio benevolentiae* che rivolge ai giudici alla fine delle *Ecclesiazuse* il poeta divide il pubblico in due categorie, gli eruditi e quelli che ridono volentieri, affidando ai primi la valutazione delle parti dotte e ai secondi quella delle battute scherzose²⁹. Di fronte all'input comico gli spettatori ateniesi forniscono, come osserva NELSON 2016, p. 285, una molteplicità di risposte differenti: se, come è noto, il testo teatrale è polisemantico, le riprese più evidenti del modello tragico, ovvero quelle sceniche e musicali, dovevano esser riconosciute dalla stragrande maggioranza del pubblico, mentre via via che le citazioni o allusioni si facevano più colte e sottili diminuiva il numero di persone che era in grado di coglierle – e dunque di restituire un output – fino ad arrivare ad un livello molto elevato e proprio soltanto di un'élite ristretta.

Il pubblico che il commediografo si trova di fronte presenta dunque delle esigenze e delle conoscenze differenti di cui non può non tenere conto: per questo motivo nel comporre le sue opere l'autore si preoccupa che la maggior parte degli spettatori, e non soltanto i δεξιοί, sia in grado di recepire ciò che viene messo in scena, pur precisando che la sua arte non ricorre ai soliti espedienti volgari per far ridere, bensì ad elementi sempre nuovi e di un certo livello. La commedia che viene perciò presentata al pubblico, come lo stesso Aristofane afferma mediante la voce del servo Santia nel prologo delle *Vespe*, è sempre δεξιά e σοφή, ma mai al di sopra delle capacità di ricezione dell'intero uditorio³⁰. Se lo spettatore è in grado di intuire il modello che è alla base delle parole dell'attore e, allo stesso tempo, l'effetto a sorpresa creato dal commediografo tramite la sostituzione di un termine con un altro inaspettato, allora potrà arrivare al riso: il pubblico, infatti, ride perché

²⁸ Aristot. *Pol.* VIII 1342 a: ἐπει δ' ὁ θεατῆς διττός, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικός ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος, ἀποδοτέον ἀγῶνας καὶ θεωρίας καὶ τοῖς τοιούτοις πρὸς ἀνάπαυσιν· ; per la traduzione del passo vd. MASTROMARCO 1984, p. 65.

²⁹ Ar. *Eccl.* 1155-1156: τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ, | τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ.

³⁰ Ar. *Vesp.* 64-66: Ἄλλ' ἔστιν ἡμῖν λογίδιον γνώμην ἔχον, | ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον, | κωμωδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον.

riesce a cogliere il contrasto che nasce tra le proprie aspettative su un certo personaggio e le battute da questo pronunciate.³¹

Perché la decodificazione del messaggio poetico abbia, però, buon esito è necessario che il destinatario ed il mittente abbiano una memoria letteraria comune (il che non implica, però, lo stesso bagaglio culturale) e a seconda di quanto questa memoria è estesa la narrazione risulterà più o meno dettagliata: se il pubblico, infatti, conosce il mito a cui l'attore deve fare riferimento, molti particolari vengono tralasciati e il mito viene solo accennato nelle sue linee generali, ma in caso contrario il poeta si trova nella necessità di fornire al proprio uditorio maggiori informazioni in merito all'argomento. "La decodificazione totale è attribuibile unicamente allo spettatore modello, che rappresenta la competenza idealizzata di ogni spettatore comune"³².

Se l'autore vuole rivolgersi a tutto il pubblico (o quasi) deve perciò tenere conto della memoria letteraria di tutti gli spettatori o della gran parte di essi, mentre se vuole coinvolgere solo una minoranza nel ragionamento, può servirsi di un linguaggio più ricercato e adatto ad esser compreso da pochi. In questo modo si hanno due tipi di pubblico: "il primo, quello ristretto, che decodifica tutto il testo, e il secondo, più numeroso, che avverte la presenza di un'allusione, ma non è in grado di decifrarla. In questi casi si può ben dire che esiste un *pubblico nel pubblico*."³³

3. Ricezione dei riferimenti paratragici da parte del pubblico

Gli studiosi si sono posti il problema di come il pubblico ateniese potesse comprendere gli innumerevoli riferimenti a passi tragici inseriti da Aristofane nelle sue commedie: secondo Rosemary Harriott la risposta che ci si potrebbe dare è che il commediografo scrivesse le sue opere per una ristretta cerchia di amici eruditi e che gli spettatori riconoscessero solo i titoli e i nomi degli autori delle tragedie³⁴. Nella realtà, però, come si è visto, il poeta cerca di far sì che la maggior parte degli spettatori sia in grado di cogliere molte delle allusioni e citazioni tragiche e di comprendere gran parte della rappresentazione: egli dunque aiuta il più delle volte il pubblico a riconoscere, attraverso la ripetizione di uno stesso termine, il cambio di metro o giochi fonici, il modello drammatico ripreso³⁵

³¹ FREUD 1972, p. 11, riprendendo quanto detto da LIPPS, *Komik und Humor*, Amburgo e Lipsia 1898, p. 85, osserva come "la comicità nasce quando lo stupore si dissolve, allorchè si riesce a capire la parola".

³² FRANCO 1988, p. 216; egli ritiene inoltre che al pubblico sia da attribuire "una competenza teatrale passiva cioè la capacità di comprendere e giudicare la natura complessa dello spettacolo come esperienza (competenza generale), come genere letterario (competenza particolare), come 'testo' da confrontare con altri (competenza contestuale): anche in queste abilità specifiche sarà da riconoscere una nozione graduata, anzi differenziata da individuo a individuo".

³³ MASTROMARCO 1984, p. 66.

³⁴ HARRIOTT 1962, pp. 1-2.

³⁵ Questo aiuto che Aristofane fornisce al pubblico per il riconoscimento dell'ipotesto presente alla base delle sue citazioni testimonia il bisogno che gli spettatori hanno di orientamento e di indicazioni.

anche se le citazioni (non solo tragiche, ma anche di componimenti lirici) riguardano di solito versi incipitari o divenuti a tal punto celebri da rimanere nella memoria degli spettatori anche per un lungo periodo di tempo.

Di certo il poeta ha fatto una selezione delle citazioni di cui si è servito nelle sue opere e questo implica da parte sua una profonda conoscenza dei drammi dei tragediografi precedenti o a lui contemporanei: questa conoscenza deriva dalla visione diretta degli spettacoli teatrali e forse anche dall'aver sotto mano delle copie dei testi tragici³⁶.

a. Il teatro, il simposio, la scuola: luoghi di fruizione dei testi teatrali

Un'assidua frequentazione degli agoni teatrali era, infatti, una delle occasioni a disposizione dei cittadini per maturare una certa conoscenza del materiale teatrale circolante: lo spettatore acquisiva in questo modo padronanza delle trame, dello stile tragico e comico e delle musiche che accompagnavano il Coro nei suoi movimenti di danza³⁷. Era inoltre possibile che molti cittadini fossero eletti, nel corso della loro vita, come coreuti e partecipassero dunque attivamente, e non solo in qualità di pubblico, agli spettacoli teatrali, aumentando così e/o consolidando la loro conoscenza dei drammi³⁸. Alle Grandi Dionisie solo i cittadini potevano partecipare alle elezioni come coreuti, sia per l'agone ditirambico che per quello drammatico, ma non mancavano infrazioni a tale regola.³⁹ Dall'analisi dei dati statistici sembra che ogni anno per questa festa fossero richiesti 1100 cittadini come membri dei cori drammatici e ditirambici, ma il numero diminuisce in tempo di guerra, data l'assenza di uomini dalle città perché impegnati a combattere per la loro patria.

Altro luogo di fruizione dei testi teatrali era il simposio: luogo privato al contrario del teatro, in esso circolavano le *rheseis* tragiche più celebri⁴⁰ e i componimenti di poeti lirici la cui conoscenza era, però, propria solo di coloro che avevano ricevuto una certa istruzione musicale. Un passo delle *Nuvole* di Aristofane sembra offrire una testimonianza interessante in proposito: Strepsiade racconta, infatti, al Coro come la contesa con il figlio sia nata da alcuni inviti che gli aveva rivolto perché,

³⁶ Gli studiosi ancora discutono se la conoscenza tragica dei poeti comici si basi sulle repliche teatrali o sulla circolazione libraria: a questo proposito vd. *infra*.

³⁷ Dal momento che la società antica era basata sull'oralità gli uomini avevano una memoria superiore a chi, invece, si trovava a vivere in una civiltà del libro: è per questo motivo che gli antichi erano maggiormente in grado di riconoscere musiche, metri ed espressioni di un certo dramma ovvero perché, dopo averle ascoltate a teatro, rimanevano loro impresse nella memoria.

³⁸ Sull'occasione che i cittadini avevano in qualità di coreuti di memorizzare parti di testi teatrali si veda SEDGWICK 1947, pp. 6-7, nonché MASTROMARCO 1994, p. 148.

³⁹ REVERMANN 2006, p. 107.

⁴⁰ Cfr. VETTA 1992, pp. 216-217: "L'uso di eseguire e di ascoltare sezioni di teatro, anche da attori professionisti ingaggiati per l'occasione, fu il modello dominante della poesia a simposio per tutto il IV secolo. Le antologie di pezzi teatrali ritrovate in papiri ellenistici, oltre che per gli spettacoli delle compagnie di attori itineranti, servivano per le recitazioni fra i convitati". CORBATO 1983, invece, è del parere che il teatro abbia fornito molto raramente testi per un'esecuzione a simposio. Per una circolazione di testi comici in ambito simposiale si veda MASTROMARCO 2006a.

mentre erano a tavola, eseguisse dapprima un'aria di Simonide, poi qualche verso di Eschilo e infine almeno un pezzo di quelli moderni; il rifiuto da parte di Fidippide nei confronti dei primi due autori irritò non poco il padre, ma la goccia che fece traboccare il vaso fu la preferenza accordata dal figlio ad un passo di Euripide, quello “del fratello che, dio ci scampi, si sbatte la sorella uterina” (vv. 1353-1376)⁴¹.

Anche la scuola ebbe una certa importanza nel diffondere la cultura letteraria e nel fare una prima selezione della memoria letteraria dei cittadini: brani di opere teatrali venivano, infatti, assegnati dai maestri agli studenti perché li imparassero a memoria e soltanto chi aveva completato il suo percorso di studi poteva riconoscere i modelli da cui alcune allusioni o citazioni erano prese.

b. Come gli spettatori riconoscevano un riferimento paratragico

Bisogna considerare anche il fatto che il riconoscimento dell'ipotesto da parte del pubblico avviene tanto più facilmente quanto più ha familiarità con esso: “le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono”.⁴² E infine più ampia è la competenza del pubblico e più risulta sviluppata la loro capacità critica ed attenzione agli errori: basta citare il caso dell'attore Egeloco che acquisì notorietà per un difetto di pronuncia nel recitare, durante la sua prima messa in scena, un verso dell'*Oreste* euripideo.⁴³

Si è detto che alcuni drammi presentano al loro interno più livelli di cui il pubblico può percepire solo l'esistenza o raggiungere piena consapevolezza dei loro contenuti e significati: un esempio possono essere le *Tesmoforiazuse* di Aristofane. In questa commedia si riscontrano riprese e allusioni a tragedie euripidee recentemente messe in scena, come l'*Andromeda* o l'*Elena* (la parodia di questo dramma è addirittura annunciata agli spettatori dal personaggio Mnesiloco prima di metterla in atto), ma anche ad una tragedia come il *Telefo*, la cui conoscenza risale al 438 a.C. e dunque a ben 17 anni prima dell'opera aristofanea. Gli spettatori sono pertanto chiamati dal poeta a fare uno sforzo di memoria per ricordare la trama di una tragedia dalla cui rappresentazione è passato molto tempo e a cui l'autore allude anche in modo molto sottile come accade per la scena del rapimento: nel *Telefo* euripideo il protagonista rapisce il piccolo Oreste per farsi ascoltare dall'assemblea di capi greci, mentre in commedia Mnesiloco rapisce la figlia di una delle donne – che poi si rivela in realtà un orcio di vino – per tenere lontane le sue avversarie intenzionate a punirlo per essersi infiltrato nella loro assemblea femminile. La stranezza in questo caso sta nel fatto che le parodie di tragedie da poco

⁴¹ Per una circolazione di brani di tragedie in contesto simposiale si veda PÜTZ 2003, pp. 101-110.

⁴² PASQUALI 1951, p. 11.

⁴³ REVERMANN 2006, pp. 112-113.

messe in scena vengono annunciate dal poeta tramite i suoi personaggi, mentre quella del *Telefo*, che è più distante cronologicamente, tramite una semplice allusione.

Lo stesso Aristofane dà, però, qualche aiuto al pubblico per fargli capire che si trova di fronte ad una parodia. L'indicazione più precisa consiste nel nominare l'autore e il titolo dell'opera a cui si fa riferimento (ad es. in *Thesm.* 134-135 vi è la menzione di Eschilo e di una delle sue tetralogie perdute, la *Λυκούργεία*, che annuncia, come vedremo, la successiva citazione diretta del fr. 61 R. degli *Edoni*, tragedia appartenente alla suddetta tetralogia), ma spesso si può riscontrare anche la sola menzione dell'opera tragica ripresa (come nel caso dell'*Andromeda* in *Thesm.* 1011-1012) oppure il solo nome dell'autore (in *Thesm.* 193-194, ad es., vi è dapprima la domanda di Agatone ad Euripide se abbia composto lui un certo verso e poi la citazione di *Alc.* 691). L'autore può poi utilizzare termini propriamente tragici in un contesto comico, creando così un contrasto con il modello originale: è dalla percezione di questo contrasto da parte degli spettatori che nasce la comicità. Un esempio di ciò si trova in *Lys.* 706 e ss. dove, secondo lo scoliasta, al v. 706 vi è citazione del fr. 699 Kn. del *Telefo* di Euripide, ma anche al v. 707 e al v. 713 si possono riscontrare elementi in comune con il linguaggio euripideo: “tutto il presente contesto, dal v. 706 al v. 717 (con l'eccezione del v. 715, palesemente in stile comico), è di fattura tragica”⁴⁴. Si può inoltre suggerire al pubblico la presenza di parodia tragica anche attraverso il cambiamento di metro o, infine, fare in modo che l'allusione alla parodia sia comprensibile solo tramite mezzi dotti: quest'ultimo espediente ha come conseguenza un effetto pressoché nullo sulla maggioranza del pubblico dal momento che esso è in grado di riconoscere appieno le parodie ben evidenti, ma per quelle complesse si accorge soltanto di un'allusione ad una qualche tragedia senza saperla identificare con precisione.

La musica può, però, essere d'aiuto agli spettatori nel loro compito di decodificare un riferimento paratragico: quando il commediografo riprende un passo tragico non solo da un punto di vista testuale, ma anche riproducendo la medesima melodia che aveva accompagnato quel passo nella sua messa in scena, il pubblico si ricorda l'aspetto musicale e riesce più facilmente a scoprire quale tragedia funge da ipotesto. Di certo l'aspetto musicale è andato completamente perduto e non si può affermare con certezza l'avvenuta ripresa musicale oltre che testuale di un testo tragico da parte del poeta comico: si possono fare delle ipotesi, però, come, ad esempio, per il caso del volo di Trigeo sullo scarabeo stercoreario nella *Pace*. Aristofane riprende qui il volo di Bellerofonte, a cavallo del suo alato Pegaso, nell'omonima tragedia euripidea e la parodia non riguarda solo il piano testuale, ma anche quello metrico, scenico e forse quello musicale: gli spettatori, infatti, avranno riconosciuto

⁴⁴ MASTROMARCO 2006, n. 146, p. 378, in MASTROMARCO – TOTARO 2006.

direttamente e con maggior facilità la tragedia alla base se il commediografo si sarà servito anche della musica che un tempo era stata usata da Euripide per quella scena⁴⁵.

4. Repliche teatrali o circolazione libraria?

Resta da capire da dove i poeti comici derivino le loro citazioni ed allusioni tragiche, se dalla visione dei drammi a teatro oppure dalla lettura dei testi presi a modello e circolanti sotto forma di libri. Alcuni studiosi propendono per la prima ipotesi, altri, invece, per la seconda: il dibattito è ancora aperto, ma prima di addentrarsi meglio nella questione è forse opportuno soffermarsi sulla diffusione dell'alfabetizzazione ad Atene e sullo sviluppo del libro per cominciare ad avere un'idea del pubblico che assisteva agli spettacoli teatrali.

La letteratura greca arcaica si basava su una tradizione orale – le opere erano composte e trasmesse oralmente –, ma con l'introduzione dell'alfabeto inizia ad affermarsi la scrittura almeno per la composizione. In diversi testi letterari compaiono metafore tratte dallo scrivere e dal leggere⁴⁶, prima tra tutte quella che vede l'attività mentale della memoria come trascrizione del ricordo e l'animo come δέλτος⁴⁷: nelle *Supplici* Danao raccomanda alle figlie di tenere a mente i suoi consigli come se fossero scritti su tavolette⁴⁸, nelle *Eumenidi* δελτογράφος è la memoria di Ade che ricorda tutto quasi lo mettesse per iscritto⁴⁹, nel *Prometeo* si parla di δέλτοις φρενῶν – “tavolette della mente”⁵⁰, e così nel fr. 597 R. del *Trittolemo* sofocleo⁵¹... Il passaggio al libro, però, avviene lentamente ed opera un grande cambiamento nella società greca non solo sul piano della trasmissione delle informazioni, ma anche e soprattutto sul modo di vedere il mondo: come osserva FERNÁNDEZ 1995, p. 20, un'opera scritta “amplía la irradiación personal en el espacio y en el tiempo y es, a la vez, el más apropiado vehículo para la expresión cabal del pensamiento”.

a. La literacy ad Atene

Il dibattito tradizionale tra gli studiosi si è spesso concentrato sulla definizione del numero di Ateniesi che sapevano leggere e scrivere in epoca classica; la domanda a cui, invece, a parere di

⁴⁵ Come ha osservato PINTACUDA 1982, p. 6, “quando alle melodie era assegnato un compito eminentemente parodistico, grande abilità del compositore doveva essere quella di sapersi adeguare alle caratteristiche delle musiche messe in ridicolo, accentuandone ed esagerandone i difetti occulti e palesi, di modo che lo spettatore – che doveva avere una buona conoscenza delle melodie parodiate – ne fosse sorpreso e divertito”.

⁴⁶ Nel fr. 281a R. eschileo, ad es., forse attribuibile alle *Etnae*, compare Dike nell'atto di scrivere le colpe dei malvagi sulla tavoletta di Zeus (r. 21 γράφουσα] τὰ μὲν πλακῆματ' ἐν δέλτῳ Διός[ς]), il cui contenuto è reso noto nel momento dettato dal fato.

⁴⁷ Sull'uso della δέλτος si veda il contributo di PENNY SMALL 1997.

⁴⁸ Aesch. *Suppl.* 179: αἰνῶ φυλάξαι τᾶμ' ἔπη δελτουμένας

⁴⁹ Aesch. *Eum.* 275: δελτογράφῳ δὲ πάντ' ἐπωπαῖ φρενί.

⁵⁰ [Aesch.] *Pr.V.* 789: ἦν ἐγγράφου σὺ μνήμοσιν δέλτοις φρενῶν.

⁵¹ Soph. Fr. 597 R.: θεοῦ δ' ἐν φρενὸς δέλτοισι τοὺς ἐμοὺς λόγους

THOMAS 1989, bisogna cercare di dare una risposta è la seguente: quale ruolo ebbe l'alfabetizzazione ad Atene? CARTLEDGE 1978, n. 11, introduce la nozione di "alfabetizzazione funzionale", mettendo così in luce l'esistenza di diversi livelli di *literacy*, a seconda dei bisogni delle persone nelle attività di tutti i giorni e del loro livello di cultura⁵². Uno dei problemi che gli studiosi si trovano ad affrontare nel valutare l'alfabetizzazione sta nel fatto che le testimonianze giunteci sono soltanto scritte, comprese quelle orali messe poi per iscritto, mentre gli illetterati non hanno lasciato alcuna traccia; inoltre la presenza di testi scritti non ci dice necessariamente che questi fossero letti, anche se da persone alfabetizzate.

È interessante notare, come fa THOMAS 1989, il fatto che inizialmente la scrittura sia andata ad affiancare il processo orale e gradualmente a mescolarsi ad esso, estendendosi a contesti prima ad essa estranei: un esempio di compresenza di pratiche scritte e orali si riscontra nei mercanti che cominciano a servirsi contemporaneamente di contratti scritti e di testimoni. In epoca classica era segno distintivo della democrazia ateniese la pubblicazione di leggi e decreti in modo che chiunque volesse potesse leggerli: ma nella realtà quanti Ateniesi erano in grado di leggere da soli quello che era inciso su tali iscrizioni? Dopo esser rimasta per molto tempo un elemento accessorio e relegata a usi specifici, la scrittura comincia a farsi strada e, nonostante la resistenza da parte della tradizione orale, riesce ad affiancarsi a quest'ultima; la diffusione, però, è all'inizio ristretta a limitate aree sociali e geografiche e l'Ateniese medio, che ha scarsa familiarità con la scrittura, continua a riconoscere nella memoria orale il proprio strumento di conoscenza e comunicazione, come si nota nel fr. 128 K.-A. di Cratino⁵³ (per cui vd. *infra*). Una volta che la scrittura ha instaurato un rapporto di collaborazione con l'oralità⁵⁴ ed ha guadagnato una connotazione positiva⁵⁵, ci si interroga sul fatto se circolassero copie scritte delle opere letterarie, se si fosse diffusa un'abitudine a leggere e sul pubblico di lettori esistente nel V secolo a.C.⁵⁶

⁵² Come sottolinea HAVELOCK 1982, p. 57, la *literacy* "is a social condition which can be defined only in terms of readership"; per i livelli di *literacy* vd. *infra*.

⁵³ Si veda a questo proposito LONGO 1981, p. 60.

⁵⁴ Sull'oralità e il successivo passaggio prima ad una fase aurale e poi ad una scritta si veda il contributo di ROSSI 1992.

⁵⁵ Inizialmente la scrittura compariva nella letteratura sotto forma di lettere portatrici di morte per il latore: così in Hom. *Il.* VI 157 e ss. (Bellerofonte e Preto), nelle *Trachinie* di Sofocle, nell'*Ippolito*, nella *Stenebea* e nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Solo nell'*Ifigenia in Tauride* la lettera assume la funzione di portatrice di verità e di un messaggio di salvezza e vita e a questo proposito Longo, *op. cit.*, p. 66, osserva: "Non sarà forse troppo azzardato affermare che in Euripide cogliamo la testimonianza di una fase di trapasso da una rappresentazione arcaizzante, tipica dell'ideologia orale, connotante la scrittura come veicolo di menzogna e morte, ad una connotazione morte, ad una connotazione positiva della scrittura meglio rispondente alla mentalità di una cultura alfabetica".

⁵⁶ Va ricordato anche l'importante lavoro di HARRIS 1989 in cui, al contrario, si nega che vi fosse in età classica una diffusa alfabetizzazione: "we have no reason to suppose", afferma lo studioso, "that literacy overcame the social barriers which impeded it from spreading to the entire citizen population" (p. 115).

b. Testimonianze in merito alla diffusione dei libri

Riferimenti contemporanei alla lettura di libri e alla loro circolazione sono rari, ma non così tanto e i primi si riscontrano nella Commedia Antica, che ci fornisce testimonianze anche della reazione della società ateniese di fronte alla diffusione dell'alfabetizzazione, un fenomeno nuovo, che conferisce potere a chi è in grado di leggere e scrivere (si vedano, ad es., le figure del *chresmologos* o del venditore di oracoli che negli *Uccelli* sono presentati in modo caricaturale con un carico di βιβλία con sé per ogni tipo di situazione⁵⁷) e che in alcuni casi è visto come qualcosa di pericoloso.

Preziosa fonte di informazioni è l'*Onomasticon* di Polluce da cui sappiamo, ad esempio, che nel fr. 327 K.-A. Eupoli menziona il luogo dove sono in vendita i libri⁵⁸ (tale luogo, aggiunge il retore, era talvolta denominato semplicemente “τὰ βιβλία” data l'abitudine degli Ateniesi di indicare il luogo di vendita con l'oggetto che vi si vendeva): qualora esso provenga dal *Maricante* (421 a.C.), è probabile che abbia ragione DOVER 1993, p. 35, a definirlo come “our earliest reference to the sale of books in Athens” e che dunque non vada considerato successivo alla testimonianza di Aristofane⁵⁹, che presenta la piaga dei cattivi βιβλία nella Nubicuculia dei suoi *Uccelli*. Ai vv. 1277 e ss. di questa commedia l'araldo spiega a Pisetero come gli uccelli siano onorati e imitati, in tutto, dagli uomini: questi infatti dapprima, non appena si svegliano, “volano tutti insieme, come noi, dal letto ... alla pastura; e in seguito tutti insieme calano sulle scartoffie, e poi là stesso si nutrono di ... decreti”⁶⁰. Il gioco di parole attuato dal commediografo da un lato rende bene l'immagine dei cittadini ateniesi assimilati, nei comportamenti, agli uccelli, dall'altro sotto al termine βιβλία, secondo SLATER 1996, p. 100, possiamo vedere la testimonianza di un commercio privato ad Atene di copie dei decreti approvati dall'assemblea. Aristofane non sembra vedere di buon occhio questo commercio né coloro che vi sono coinvolti, come il venditore di decreti e il commerciante di oracoli verso i quali dimostra la sua disapprovazione; egli mette poi in evidenza come la persona analfabeta nutra per natura dei sospetti nei confronti del testo scritto così come anche verso l'idea di appellarsi all'autorità di documenti scritti che non può verificare e nel fare ciò è possibile che richiami maggiormente l'attenzione del pubblico se buona parte di esso non è in grado di leggere e scrivere⁶¹.

Un'interessante testimonianza si riscontra già nei *Cavalieri*: non compare qui alcuna indicazione in merito alla vendita libraria, bensì si assiste ad una scena di lettura dapprima silenziosa

⁵⁷ Ar. Av. 960 e 1036 ss.

⁵⁸ Poll. IX 47 riporta Eup. inc. fab. fr. 327 K.-A.: οὗ τὰ βιβλί' ὄνια | περιῆλθον ἐς τὰ σκόροδα καὶ τὰ κρόμμυα | καὶ τὸν λιβανωτόν, κεῦθ' ὅ τῶν ἀρωμάτων, | καὶ περὶ τὰ γέλγη

⁵⁹ SLATER 1996, p. 99 n. 3, riprende l'osservazione di DOVER 1993, ma aggiunge: “although since the play title is not known it could just conceivably date after Aristophanes' *Birds* ... and before Eupolis' possible death in 412.”

⁶⁰ Ar. Av. 1287-1289: ἐπέτονθ' ἔωθεν ὥσπερ ἡμεῖς ἐπὶ νομόν· | κᾶπειτ' ἂν ἅμα κατῆραν εἰς τὰ βιβλία, | εἴτ' ἂν ἐνέμοντ' ἐνταῦθα τὰ ψηφίσματα.

⁶¹ Cfr. ANDERSON-DIX 2014, p. 79.

(vv. 119 e ss.) e poi ad alta voce di un oracolo scritto (vv. 196 e ss.). Uno dei servi di Demo ha sottratto a Paflagone il rotolo che questi custodiva gelosamente e l'altro, dopo averlo letto, illustra al compagno a parole sue il suo contenuto; fermato poi un salsicciaio che avanzava verso l'agorà, i due spiegano al loro interlocutore che secondo gli "enigmi alquanto intricati e dotti" dell'oracolo in loro possesso a lui spetterà di diventare un uomo potente e governante del popolo al posto di Paflagone.

Anche due passi delle *Rane* hanno attirato l'attenzione degli studiosi a proposito della questione della circolazione libraria: nel primo Dioniso afferma di aver letto l'*Andromeda* di Euripide a bordo della nave che l'avrebbe portato a combattere⁶²; nel secondo il Coro invita i due partecipanti all'agone a parlare apertamente e senza alcun timore di non esser compresi dagli spettatori dal momento che ognuno ha il suo βιβλίον⁶³.

Ra. 52-54 sembra esser l'unico passo che ci documenta la circolazione di tragedie sotto forma di libri e proprio riferendosi a questo PFEIFFER 1968, p. 28, afferma che se perfino il dio del teatro è immerso nella lettura dell'*Andromeda* euripidea, è naturale pensare che gli Ateniesi non avrebbero potuto intuire la parodia che era alla base di molti passi paratragici della Commedia Antica se non avessero accompagnato la visione dello spettacolo con una lettura del testo tragico. MASTROMARCO 2012a, p. 600, a proposito di questi versi si chiede se qui Aristofane non abbia voluto evidenziare, come farà più avanti nella commedia, la natura di Euripide come poeta libresco e addirittura il fatto che, "a causa della sua stravagante frequentazione con i libri, componesse tragedie che si prestavano alla lettura meglio che alla rappresentazione".

Ra. 1113-1114 è stato, invece, oggetto di numerose riflessioni e ipotesi da parte degli studiosi, ma è tuttora un problema irrisolto, non essendo emersa ancora alcuna teoria convincente: c'è chi vi ha visto un riferimento al fatto che i libri erano diventati più comuni (TURNER 1952 ad es.), chi ha pensato ad un pubblico con in mano il testo di Eschilo ed Euripide (si veda WILAMOWITZ 1889, ma anche KENYON 1951, n. 2 p. 23, il quale osserva che, dato l'uso del singolare βιβλίον, gli spettatori dovevano avere a disposizione non l'intera opera dei tragediografi, ma un singolo rotolo, e che "la giovane generazione era comunque abituata all'uso dei libri") o chi al testo delle *Rane* rivisto come a creare una sorta di libretto moderno. Questi versi hanno suscitato così tanto interesse per il fatto che sembravano implicare una certa conoscenza della letteratura libraria: probabilmente qui il commediografo con questa espressione voleva semplicemente dire che il pubblico di fronte a cui si trovavano i due poeti tragici era composto da gente che aveva fatto la guerra e letto libri e perciò

⁶²Ar. *Ra.* 52-54: Δι. Καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι | τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος | τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα.

⁶³Ar. *Ra.* 1113-1114: Ἐστρατευμένοι γάρ εἰσιν, | βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιὰ.

capace di comprendere ciò che essi avrebbero detto sulla scena.⁶⁴ Vi è sicuramente, come osserva MASTROMARCO 2012a, p. 596, una voluta esagerazione comica da parte dell'autore che, come si è visto precedentemente, non accoglieva di buon grado la circolazione libraria che stava prendendo piede in quegli anni ad Atene e non perdeva occasione per prendersene gioco: “Aristofane sapeva bene che, per suscitare l'ilarità degli spettatori, bastava che un suo personaggio pronunciasse il termine ‘tecnico’ βιβλίον”.

Interessante oggetto di controversie è anche il fr. 506 K.-A. dei *Ταγηνισταί*, in cui il poeta evidenzia come cause della corruzione degli uomini il libro o gli insegnamenti dei sofisti, incarnati qui nella figura del filosofo Prodicò⁶⁵: non è probabilmente casuale l'accostamento βιβλίον – sofista⁶⁶ dal momento che questi nuovi intellettuali preferivano l'uso dei libri alla trasmissione orale di un'opera ed erano per questo motivo oggetto di critiche (una prova si riscontra nel fatto che i libri di Protagora, quando egli fu accusato di ateismo, furono raccolti e bruciati nell'agorà⁶⁷).

Un ulteriore riferimento ad un commercio librario si riscontra nel fr. 63 K.-A. dei *Φορμοφόροι*⁶⁸ di Ermippo, poeta comico dell'ultimo quarto del V secolo a.C.: la commedia, come osserva Wilamowitz, presenta dei riferimenti storici che inducono a collocarne la rappresentazione verso il 425 a.C. e inizia con un elenco delle ricchezze che confluivano ad Atene da ogni parte del suo impero nonché da territori al di fuori di questo. Tra queste compaiono *ιστία καὶ βίβλους* di provenienza egiziana: probabilmente qui il commediografo con il termine βίβλος fa riferimento al papiro come materiale scrittoria che veniva importato dall'Egitto⁶⁹.

Accanto a persone che iniziano ad avvicinarsi all'uso delle lettere si riscontrano anche figure che dichiarano la propria ignoranza in materia. Nel fr. 128 K.-A. dei *Nomoi* di Cratino sopra menzionato chi parla dichiara di esser orgoglioso del suo esser analfabeta o comunque sottolinea che la sua memoria sarà efficace tanto quanto quella di una persona alfabetizzata⁷⁰; nei *Cavalieri* di Aristofane il Salsicciaio ritiene di non esser all'altezza, quanto a istruzione, per governare una città (conosce a stento l'alfabeto) e uno dei due servi di Demo replica che è proprio questo l'unico suo

⁶⁴ A proposito di questo passo non possiamo sapere cosa Aristofane avesse in mente mentre lo scriveva: cfr. SCIARROTTA 1995 per le interpretazioni che sono state avanzate dagli studiosi. Si vedano anche DOVER 1993, p. 34 e THOMAS 1989, n. 19 p. 20, entrambi inclini verso la tesi di WOODBURY 1976. CAVALLO 1983, p. 170, è del parere che questi versi stiano ad indicare “semplicemente che un po' tutti, chi più chi meno, possedevano un certo grado di alfabetismo”.

⁶⁵ Ar. Fr. 506 K.-A.: τοῦτον τὸν ἄνδρ' ἢ βιβλίον διέφθορεν | ἢ Πρόδικος ἢ τῶν ἀδολεσχῶν εἰς γέ τις (SLATER 1996, p. 104, afferma: “Yet the controversies over *Frogs* 1114 and Aristophanes fr. 506 K-A from the *Tagenistae* ... do not prove much more than that readers of literary texts existed”).

⁶⁶ Vd. NIEDDU 1984, p. 260, per un simile accostamento alla base di *Ra*. 1113-1114.

⁶⁷ Diog. L. *Vit. Phil.* IX, 52.

⁶⁸ Hermipp. Fr. 63, 12-13 K. – A.: ... ἐκ δ' Αἰγύπτου τὰ κρεμαστὰ | ἰστία καὶ βίβλους, ἀπὸ δ' αὖ Συρίας λιβανωτόν.

⁶⁹ Per un'analisi del passo comico si veda GILULA 2000.

⁷⁰ Cratin. Fr. 128 K.-A.: ἀλλὰ μὰ Δί' οὐκ οἶδ' ἔγωγε γράμματ' οὐδ' ἐπίσταμαι | ἀλλ' ἀπὸ γλώττης φράσω σοι· μνημονεύω γὰρ καλῶς.

difetto in quanto ormai il potere va in mano non a chi è istruito, ma a dei veri ignoranti⁷¹: l'ironia di questo passo sarà stata compresa dal pubblico solo se una certa educazione era a quel tempo considerata una qualifica degna di nota.

Grazie a Polluce (VII 210-211) abbiamo inoltre testimonianza dei *loci comici* dell'*archaia* in cui compaiono alcuni termini appartenenti alla sfera del libro: βιβλιοπώλης è attestato nel fr. 9 dei Γόηθες di Aristomene e si ritrova successivamente anche in un frammento d'*incerta fabula* di Teopompo e in uno degli Ἐγχειρογράστερες di Nicofonte⁷²; βιβλιαγράφος ricorre nel fr. 267 dei *Chironi* di Cratino⁷³ e nel fr. 795 di un'*incerta fabula* di Aristofane si riscontra il termine βιβλιδάριον⁷⁴. Con i libri fanno la loro comparsa anche alcune figure professionali quali il copista e il venditore di libri: le fonti in nostro possesso non ci consentono di comprendere se si trattasse di figure distinte oppure no, ma, come osserva CAROLI 2012, p. 97, non possiamo escludere che si verificasse la convergenza in una medesima persona di entrambe le attività.

Non solo in commedia, ma anche nei dialoghi platonici si possono trovare numerosi riferimenti ai libri⁷⁵: tracce di un commercio librario si riscontrano nel *Fedone* e nell'*Apologia*⁷⁶ ove oggetto dell'acquisto sono opere di Anassagora (in un caso Socrate si procura un volume che aveva prima sentito leggere, nell'altro si fa riferimento al prezzo richiesto ovvero una dracma) e nel *Teeteto* è menzionata la pratica in voga della lettura ad alta voce (Euclide di Megara richiama una conversazione tra Socrate e Teeteto che egli scrisse e che ora incita uno schiavo a leggere per lui e il suo compagno)⁷⁷. Non manca, però, una concezione negativa della scrittura, vista nel *Fedro* come ciò che ha portato gli uomini a dimenticare e a non utilizzare più la memoria per tutto quello che poteva esser consultato per iscritto: la scrittura è secondo Platone inadeguata o comunque inferiore al discorso orale in quanto non sa difendersi da eventuali accuse e se interrogata è in grado soltanto di ripetersi all'infinito⁷⁸.

⁷¹Ar. *Eq.* 188-193.

⁷²Theopomp. *Com. inc. fab.* Fr. 79 K.-A.: τοὺς βιβλιοπώλας †λεύσομαι; Nicoph. Fr. 10.4 K.-A.: βιβλιοπώλαις, κοσκινοπώλαις (per un commento a questo frammento vd. PELLEGRINO 2013, pp. 47-53).

⁷³Cfr. CAROLI 2012, p. 96: “Di certo βιβλιαγράφος non è colui che *scrive su papiro* in risposta ad un impulso creativo (il nome, è evidente, non designa né lo scrittore né il poeta), ma il copista che *trascrive meccanicamente* un testo, di varia natura ed estensione, reso disponibile per mezzo di un antigrafò”.

⁷⁴Anche autori della Commedia di mezzo riportano termini legati al βιβλος: βιβλιογράφος ricorre nel fr. 195 della *Saffo* di Antifane, βιβλιοθήκη è presente nel fr. 11 dello Ὑποβολιμαῖος di Cratino il Giovane e nel fr. 160 del Μυλών, sempre di Antifane, compare l'espressione βιβλιδίου κόλλημα. A proposito del significato di βιβλιοθήκη in Cratino il Giovane si veda CAROLI 2014, pp. 154-155.

⁷⁵HENDRICKSON 1929, pp. 183-184, osserva a questo proposito che “dai passi di Platone così come da alcuni di Aristofane emerge un'atmosfera che riflette un tempo ancora vicino agli inizi del libro”.

⁷⁶Plat. *Phaed.* 97b; *Apol.* 26d.

⁷⁷Plat. *Theaet.* 143 a-b.

⁷⁸Plat. *Phaedr.* 274e e ss. Qui il filosofo osserva come la scrittura sia un insieme di parole morte già al momento della nascita a confronto con il *logos* considerato un vero organismo vivente (vd. anche *Phaedr.* 275 a questo proposito): alla fine, però, prende la decisione di utilizzare la scrittura come utile supporto per garantire la diffusione perenne dell'insegnamento orale. Sulla posizione di Platone in merito alla dialettica oralità-scrittura vd. ROSSI 1992, pp. 100-103.

La medesima considerazione emerge nei *Memorabili* di Senofonte che ricorda una conversazione di Socrate con Eutidemo a partire dall'abitudine di quest'ultimo di raccogliere le opere dei poeti e dei sapienti più illustri⁷⁹; lo stesso filosofo, però, racconta l'autore, afferma di consultare e fare estratti da alcuni libri insieme ai suoi discepoli⁸⁰: questo, secondo KENYON 1951, p. 22, dimostra l'esistenza di una pratica di consultazione di libri in uno studio o biblioteca, anche se l'immagine generale che sia Senofonte sia Platone ci restituiscono è quella di una conversazione e istruzione orale, non di una lettura o studio privato. Altro riferimento ad un commercio librario si trova nell'*Anabasi*: l'autore racconta come presso Salmidesso molte navi greche dirette verso il Ponto si incagliassero nelle secche e facessero naufragio, divenendo così preda del saccheggio degli incolti abitanti della regione, i Traci, che si impadronivano di quanto trovavano a bordo tra cui un carico di "molti libri"⁸¹.

È interessante notare anche i vari significati con i quali il termine βίβλος poteva esser utilizzato: inizialmente, infatti, indicava la pianta di papiro, poi il rotolo e infine il libro; come osserva MASTROMARCO 2012a, p. 589, "poteva assumere il significato non solo di «foglio (o rotolo) scritto di papiro», ma anche di «foglio (o rotolo) non scritto di papiro»" e dunque di semplice materiale scrittorio. Se l'interpretazione delle testimonianze sopra menzionate andasse verso quest'ultima direzione, e dunque per lo più verso l'accezione di "materiale scrittorio", si potrebbe pensare che "nel mercato della polis fossero presenti bancarelle su cui venivano esposti e messi in vendita, accanto a fogli e rotoli di papiro già scritti (come nel caso dei βιβλία di Anassagora), fogli e rotoli di papiro non scritti, destinati ad esser acquistati da quanti intendevano copiare per sé scritti di proprio gradimento o utilità".

Dalle fonti fin qui esaminate emerge come il libro si stia affermando, seppur in modo graduale, ma molti autori mostrino una certa resistenza a questo fenomeno e sottolineino l'importanza della cultura trasmessa oralmente (è il caso degli *Uccelli in primis*, ma anche dei frammenti comici dei *Ταγηνισταί* e dei *Nomoi* per arrivare al *Fedro* platonico); le indicazioni di Senofonte, invece, ci offrono già una visione della situazione nel IV secolo, momento in cui la circolazione del libro divenne probabilmente maggiore rispetto al secolo precedente.

La questione è dunque complessa da risolvere: da un lato vi sono poche testimonianze a favore della circolazione libraria, dall'altro però questo non basta per confutarne l'esistenza, seppur a raggio ristretto; anzi, c'è chi osserva che dato che le allusioni sono casuali si potrebbe affermare che non ci

⁷⁹ Xen. *Mem.* IV, 2.

⁸⁰ Xen. *Mem.* I, 6, 14.

⁸¹ Xen. *Anab.* VII 5, 14: Ἐνταῦθα ἠύρισκοντο πολλὰ μὲν κλῖναι, πολλὰ δὲ κιβώτια, πολλὰ δὲ βίβλοι, καὶ τᾶλλα πολλὰ ὅσα ἐν ξυλίνοις τεύχεσι ναύκληροι ἄγουσιν. ... MASQUERAY 1931, pp. 188-189, ripreso poi da BEVILACQUA 2002, n. 8 pp. 677-678, ritiene questo passo la più antica testimonianza a nostra disposizione di testi spediti dalla Grecia e destinati agli abitanti delle città del Mar Nero.

fosse nulla di straordinario in esse e che quindi l'accessibilità ai libri fosse garantita⁸², mentre RUSSO 1962, p. 319, ad esempio, sostiene che “la circolazione scritta dei drammi era così insignificante nel V secolo, che quando un drammaturgo moriva, moriva praticamente anche la sua opera”.

Data la frequenza con cui ricorrono le riprese paratragiche nelle commedie aristofanee è possibile che il commediografo basasse la propria conoscenza di Eschilo ed Euripide *in primis*, ma anche di Sofocle non solo sulle rappresentazioni sceniche dei loro drammi, ma anche su copie scritte di questi. Anche parte del pubblico, diciamo il livello colto, a mio parere doveva aver letto copie librarie delle tragedie per esser in grado di cogliere la maggior parte dei riferimenti insiti nelle commedie di Aristofane, ma su questo torneremo più avanti. È certo comunque che almeno una copia scritta di un dramma venisse approntata perché gli attori e i coreuti avessero un copione per apprendere la loro parte e dunque per gli “addetti ai lavori”. Sembra inoltre che alcuni cittadini avessero una passione per i libri tanto da creare in casa propria delle vere e proprie biblioteche.

c. Biblioteche o semplici collezioni private?

Come si è detto sopra, sappiamo che Eutidemo, il più giovane contemporaneo di Socrate, ebbe in possesso, mentre era ancora abbastanza giovane, una collezione delle opere dei migliori poeti e filosofi; anche l'economicità e la pronta accessibilità alle opere di Anassagora, come riferito in Platone, non può esser stata propria solo di questo filosofo. Non vi sono, però, testimonianze in merito alla formazione delle biblioteche: Ateneo ricorda quelle istituite da Pisistrato⁸³ e Policrate di Samo nel VI sec., che, vista la distanza cronologica che le separa dalle successive, potrebbero anche essere poco più che una leggenda. Di certo non si trattava di biblioteche pubbliche in quanto la prima comparve ad Atene grazie a Tolomeo Filadelfo (e quindi non prima del III sec. a.C.), ma probabilmente, come osserva CAROLI 2013, p. 10, non erano il luogo, bensì le casse funzionali alla conservazione e al trasporto dei βιβλία. Questa spiegazione sarebbe in linea con quanto riportatoci da Polluce a proposito del frammento eupolideo sopra citato: βιβλιοθήκαι ο βιβλία erano gli spazi per la vendita dei libri e le casse in cui questi venivano portati da un luogo ad un altro. Possessori di “biblioteche” private furono, inoltre, Euclide ateniese (è incerto se lo si possa identificare con il filosofo di Megara), Euripide (stando alla testimonianza di Athen. I, 3A) e, come abbiamo visto, Eutidemo: queste biblioteche, comunque, saranno state delle piccole collezioni private di libri a differenza di quelle che cominciano a diffondersi con le scuole filosofiche del IV secolo in cui si raccoglie una mirabile quantità di libri e ci si interessa alla loro conservazione⁸⁴.

⁸² Si veda, ad es., KENYON 1951, p. 22.

⁸³ Per le testimonianze sulla presunta biblioteca di Pisistrato vd. PLATTHY 1968, pp. 97-110.

⁸⁴ Vd. CHARRUE 1976, p. 221, e l'interessante contributo di NICOLAI 2000 sulle più antiche raccolte librarie.

La pratica della lettura in età classica è ancora poco diffusa e per questo coloro che si presentano come accaniti lettori (o comunque in possesso di innumerevoli libri) sono oggetto di critiche e di prese in giro perché considerati degli uomini bizzarri alle prese con un'attività poco popolare: nelle *Rane* Eschilo sottolinea in più di un'occasione la cultura libresca del suo rivale, fatta di "chiacchiere spremute dai libri" e talmente irrisoria da pesare meno di due soli versi di una sua tragedia⁸⁵. Alcuni studiosi, come KENYON 1951, p. 24, sono dunque giunti alla conclusione che alla fine del V sec. e all'inizio del IV i libri esistessero in considerevole quantità, fossero economici e facilmente accessibili e un'abitudine alla lettura avesse iniziato a svilupparsi, ma non fosse ancora fermamente stabilita. In realtà si può affermare che a partire dal V secolo il libro divenne meno raro, ma non possiamo dire né se circolassero testi letterari né quanto fosse diffuso: probabilmente a questa altezza cronologica era proprio solo degli intellettuali⁸⁶ o comunque del livello colto del pubblico ateniese. La sua circolazione non avviene in modo così massiccio da pensare che il pubblico possa riconoscere le allusioni tragiche inserite nell'opera del commediografo solo perché ha avuto modo di leggere i drammi presi a modello da questo.

d. Più livelli di *literacy*

Come si è detto poco sopra, quando si parla di "literacy" non si può pensare ad un unico livello, bensì a più di uno, la cui presenza si riscontra già alla fine del V secolo. Nel fr. 382 Kn. del *Teseo* di Euripide un analfabeta descrive il nome di Teseo attraverso la forma delle lettere che lo compongono: ciò che sorprende non è tanto la presenza di un analfabeta quanto, invece, il fatto che Euripide presupponga un certo livello di conoscenza delle lettere da parte del suo pubblico per comprendere l'effetto drammaturgico messo in scena. Di certo se la maggior parte degli spettatori fosse stata analfabeta il tragediografo non avrebbe portato sulla scena un simile personaggio né Agatone e Teodette, come ci testimonia Ateneo⁸⁷, avrebbero ripreso, seppur in modo differente, questo episodio; anche l'aneddoto raccontato da Plutarco su Aristide e l'ostracismo, se è autentico e preellenistico, mostra che il personaggio che chiede ad Aristide di scrivere il suo nome sul coccio era un'eccezione e non la regola.

La difficoltà che gli studiosi si trovano ad affrontare quando tentano di comprendere come stessero veramente le cose in materia di alfabetizzazione nell'Atene di V secolo non risiede solo nel

⁸⁵ Ar. *Ra.* 943 e 1407-1409. Secondo NIEDDU 1984, p. 260, in questi passi Aristofane non critica l'attitudine del tragediografo a circondarsi di libri in generale bensì, come in altri *loci*, il suo appartenere a questa nuova cultura emergente e l'esser influenzato dai βιβλία dei sofisti.

⁸⁶ Cfr. WOODBURY 1976.

⁸⁷ Athen. X, 454B-F racconta che entrambi gli autori fecero descrivere ad un loro personaggio illetterato il nome di Teseo in modo analogo a quanto già messo in scena da Euripide. (Vd. *TrGF* 39 F4 per Agatone e *TrGF* 72 F6 per Teodette di Faselide).

fatto che possediamo un numero molto esiguo di testimonianze, ma soprattutto nel fatto che ciò che è a nostra disposizione si rivela spesso un'arma a doppio taglio: il frammento appena menzionato del *Teseo*, infatti, è una prova del fatto che la maggior parte dell'uditorio a cui Euripide si stava rivolgendo conosceva l'alfabeto, ma non ci dice nulla sul loro livello di *literacy* così come la testimonianza di Plutarco evidenzia una realtà – la presenza di persone che ancora non erano in grado di scrivere e quando ciò era necessario ricorrevano all'aiuto di qualcuno –, ma non è una prova del fatto che nell'Atene del V-IV sec. la maggioranza sapesse leggere e scrivere⁸⁸. La scoperta di un gran numero di *ostraka* risalenti a quel periodo cronologico è stata da alcuni interpretata come prova di un "low level of literacy" (calligrafia primitiva, utilizzo di *ostraka* prefatti, errori di *spelling*) e da altri, quali VANDERPOOL 1970, pp. 13-15, come esempio della diffusione della scrittura in varie aree geografiche e classi sociali. Secondo DETIENNE 1986, p. 33, un uomo con un libro in mano era ancora una visione particolare per l'epoca di Aristofane.

Alcuni studiosi fanno risalire la diffusione della conoscenza delle lettere al VII sec. (si vedano, ad esempio, GOODY – WATT 1968), altri come BURNS 1981, p. 371, affermano che dalla fine del VI secolo la maggioranza degli Ateniesi era alfabetizzata e altri ancora come HARVEY 1966 collegano la democrazia ateniese con il livello di "literacy" delle persone. Successivamente ci si è resi conto del fatto che per il periodo arcaico, nonostante l'esistenza e la conoscenza da parte di qualcuno dell'alfabeto, si deve parlare di prevalenza di oralità. HAVELOCK 1982, p. 187, rispetto agli studi precedentemente fatti, vede la conoscenza delle lettere come esigenza in primo luogo propria delle classi socialmente più basse (i mercanti, i commercianti,... cominciarono tra la fine del VII e l'inizio del VI secolo a utilizzare l'alfabeto, ma l'abilità si diffuse solo nell'ultimo decennio del VI e all'inizio del V) e solo a partire dalla seconda metà del V secolo estesa alle classi più elevate: le iscrizioni su pietra e le pitture vascolari, però, difficilmente saranno state lette e comprese solo da una certa categoria di persone e non c'è ragione per vedere l'oralità e la *literacy* come due aspetti che si escludono a vicenda. Come ogni fenomeno sociale anche l'alfabetizzazione si sarà affermata gradualmente: dapprima solo poche persone, forse di classi sociali differenti, saranno state in grado di leggere e scrivere (alcuni dei graffiti rupestri di Thera risalenti all'VIII-VII sec. sembrano esser stati realizzati da esponenti di classi elevate, mentre alcuni dei cocci rinvenuti nell'agorà di Atene riportano frammenti di vita quotidiana), ma successivamente queste capacità si saranno estese ad un più ampio spettro di persone fino a divenire proprie della maggioranza: saper leggere e scrivere infatti,

⁸⁸ Cfr. PÉBARTHE 2006 e MISSIOU 2011 per un sostegno, da prospettive differenti, alla tesi di un ampio uso della scrittura ad Atene in età classica.

almeno a livello basilare, era uno dei requisiti richiesti agli addetti a funzioni proprie delle magistrature e perciò “l’istruzione in questo campo costituì parte integrante del futuro cittadino”⁸⁹.

e. L’educazione scolastica

Le prime scuole fecero la loro comparsa in Grecia intorno all’inizio del V secolo, come attestano le fonti letterarie a nostra disposizione, ed erano situate in località lontane da Atene; le notizie pervenuteci in merito sono legate a fatti di “cronaca nera”: nel 496 a.C. a Chio 119 bambini impegnati ad imparare le lettere morirono a seguito del crollo del tetto della scuola, come ci racconta Erodoto (*Storie* VI 27, 2) tra i segni premonitori che annunciavano un esito funesto per la battaglia di Lade del 494; Pausania (VI 9, 6-7), invece, ci riporta la notizia di un pugile, Cleomene, che in un momento di follia (non aveva ottenuto la vittoria ai giochi olimpici del 496) abbatté una colonna della scuola di Astipalea, provocando il crollo di questa e la morte di 60 bambini. Non si tratta di scuole pubbliche a spese dello Stato, bensì di scuole nate per iniziativa di privati cittadini, dirette da questi e a pagamento⁹⁰: chi non poteva permettersi una simile educazione per i propri figli o non li istruiva oppure impartiva egli stesso in famiglia l’educazione.

Anche Tucidide è una fonte importante a questo proposito: racconta del saccheggio da parte di mercenari traci nel 413 a.C. della città di Micalesso in Beozia e di come questi abbiano addirittura fatto irruzione in una scuola, la più grande del luogo, e ucciso tutti i ragazzi che vi erano appena entrati⁹¹. Dalla testimonianza dello storico si apprende dell’esistenza non di uno, bensì di più *didaskaleia* in questa località ed è possibile che questi fossero attivi già nella prima metà del V secolo.

Il problema dell’educazione fu centrale anche nella produzione di Aristofane fin dalla prima commedia, i *Banchettanti*, forse perché, “già esperto e avvezzo a meditare sugli eventi della vita civile, parve che là dovesse cercarsi l’origine di tutti i mali”⁹² e poi venne ripreso nelle *Nuvole*: le figure del maestro di musica e di ginnastica sono menzionate dal commediografo, ma non quella del γραμματιστής, che è presente solo dal IV sec. in poi, anche se lo studio delle lettere rientra nelle lezioni di μουσική come si deduce da un passo dei *Cavalieri* e dal *Protagora* platonico⁹³. Il poeta

⁸⁹ BOWEN 1979, p. 99. Come evidenzia poi LANZA 1979 era la stessa *polis* a creare le condizioni adatte per l’affermazione della pratica scrittoria.

⁹⁰ Le testimonianze di Plutarco (*Them.* 10, 5) e di Diodoro Siculo (XII 12, 4) ci presentano due casi in cui è la *polis* (rispettivamente Trezene e Locri) a farsi carico del salario dei maestri. Nonostante molti studiosi discutano sull’attendibilità di queste fonti, come osserva MANACORDA 1983, se le poniamo accanto al discorso di Aristotele a favore di un’istruzione privata (*Pol.* VII 17,1337a e VIII 1, 1337a) “possono esser indizio che si stava andando verso un intervento pubblico”. Del resto, come afferma LANZA 1979, p. 65, pur essendo “richiesta come obbligo sociale a tutti, la conoscenza della scrittura non è tuttavia assicurata dalla *polis*”, almeno in un primo periodo.

⁹¹ Thuc. VII 29, 5.

⁹² ROSTAGNI 1956, p. 79.

⁹³ Ar. *Eq.* 188-190; Plat. *Prot.* 325c – 326e. A proposito, invece, della figura del maestro di lettere si può osservare come essa non compaia neppure in Plat. *Resp.* II 376e.

comico ci offre inoltre, come abbiamo in parte visto precedentemente, testimonianze sulla diffusione dell'alfabetizzazione anche alle classi rurali: nei *Cavalieri* il Salsicciaio, di modeste origini, dichiara di conoscere solo l'alfabeto; nelle *Nuvole* Strepsiade è un contadino in grado di leggere, scrivere e far di conto; nella *Pace* si fa riferimento alla chiamata dei cittadini alle armi (i nomi erano incisi su tavolette che venivano esposte alla base delle statue degli eroi eponimi) e ad un tale che viene a conoscenza di esser tra questi poiché riconosce il proprio nome nella lista⁹⁴. Si tratta in tutti e tre i casi menzionati di personaggi di bassa estrazione sociale che, però, sono in grado almeno di leggere il proprio nome o addirittura di scrivere come il padre di Fidippide.

Non basta di certo l'esistenza di una scuola per provare che la lettura e la scrittura erano oggetto di insegnamento da parte di maestri ed era dunque stato avviato il processo di alfabetizzazione, ma già nella prima metà del V sec. compaiono illustrazioni dell'utilizzo della scrittura da parte dei giovani mediante tavolette e stilo; più rare le testimonianze di libri nella forma di rotoli di papiro, la cui fruizione nel contesto scolastico è attestata da due soli vasi (Berlin 2385 e Oxford G 138. 3, 5, 11) che probabilmente, come osserva IMMERWAHR 1964, p. 20, raffigurano due usi differenti del rotolo: uno per la recitazione e uno per la dettatura⁹⁵. Vanno ricordati anche il ciato del pittore Onesimo (Berlino Est 2322 del 490 a.C. ca.) con un giovane che legge ad alta voce a due compagni e in terra una cesta da cui spunta un rotolo con il titolo *Cheironos hypotheke* e la coppa di Duride (Berlino Ovest 2285 del 485 a.C. ca.) con una scena comprendente le tre attività scolastiche (letteraria, ginnica e musicale)⁹⁶. I due tipi di fonti perciò, letterarie da un lato e vascolari dall'altro, si intersecano e si confermano, evidenziando la presenza dall'inizio del V sec. a.C. di scuole attive nella Grecia continentale e insulare.

f. La trasmissione dei testi

Dopo una fase di cultura orale ed una aurale i testi che venivano composti cominciarono a circolare anche per iscritto: inizialmente veniva data pubblica lettura del testo dall'autore o da qualcuno al suo posto, e solo successivamente il testo cominciava a circolare sotto forma di copie scritte.

La lettura pubblica rimase la prima forma di pubblicazione di un'opera anche quando ormai la circolazione libraria era ben avviata: "ne costituiva difatti la 'presentazione' negli ambienti ritenuti più idonei, nei quali potesse avere una immediata risonanza"⁹⁷. In alcuni casi e soprattutto in una

⁹⁴ Ar. *Eq.* 188-189; *Nu.* 18 e ss.; *Pax* 1182-1183.

⁹⁵ Come osserva DEL CORSO 2003, p. 60, il rotolo e la tavoletta "si rivelano materiali scrittori complementari nella scuola come più in generale in ogni settore della vita sociale in cui fosse richiesto l'uso della scrittura: al primo competono innanzi tutto la fissazione, conservazione e trascrizione di testi articolati ..., mentre la seconda era destinata ad accogliere ogni sorta di testualità autografa o comunque in fieri, come ad esempio scritte effimere o messaggi".

⁹⁶ Per le testimonianze iconografiche di scene di vita scolastica si veda BECK 1975, pp. 14-22 e plates 10 e 14.

⁹⁷ NIEDDU 1984, p. 250.

prima fase la riproduzione di copie avveniva per privati che, avendo assistito alla lettura di un'opera, erano rimasti incuriositi da essa e avevano deciso di acquistarla (così fece Socrate, secondo quanto ci racconta Platone nell'*Apologia*, con un'opera di Anassagora); altri tipi di testi venivano copiati a fini pubblici (decreti, oracoli, ...) oppure per volontà dell'autore che li "distribuiva a scopo di 'propaganda' tra coloro che potevano essere interessati"⁹⁸. Gli studiosi si dividono tra coloro che sostengono la circolazione in forma di libro del testo completo e quelli che, come HAVELOCK 1963, ipotizzano la diffusione di estratti che erano facilmente memorizzabili.

Con una maggior diffusione di libri comunque comincia a prendere piede anche la pratica di una lettura individuale di un testo e dunque una familiarità con esso in seguito alle molte riletture effettuate. È probabile, però, che la scrittura sia stata utilizzata per fini pratici nel V secolo e in parte per una ristretta circolazione libraria, la quale inizia a divenire una prassi comune dal IV secolo in poi⁹⁹.

g. Le tesi degli studiosi: spettacolo teatrale vs libro

Il dibattito su quali fossero le fonti da cui Aristofane ed il suo pubblico ricavano la loro conoscenza dei passi tragici inizia con Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: nella sua *Einleitung in die griechische Tragoedie* (Berlin 1889) lo studioso propone, infatti, di vedere nelle tragedie i primi libri greci (βιβλία) disponibili per un pubblico più vasto, mentre gli scritti più antichi vengono definiti con il termine di ὑπομνήματα. La tesi di una circolazione libraria viene accolta poi nel 1936 da Alfred Cary Schlesinger, il quale afferma che difficilmente Aristofane potrebbe aver visto una rappresentazione e parodiato direttamente il testo tragico; ancora ottant'anni dopo Wilamowitz, Rudolph Pfeiffer, nella sua *History of Classical scholarship* (Oxford 1968), riprende questa teoria, ma non segue il suo predecessore nel considerare le tragedie come i primi libri greci in quanto ritiene che il libro sia diventato comune nel corso del V secolo a.C. grazie alla diffusione degli scritti dei sofisti¹⁰⁰.

Di certo l'influenza del genere tragico sullo sviluppo del libro non deve essere sottovalutata dal momento che le tragedie erano sì composte per esser rappresentate nel teatro di Dioniso ad Atene, ma successivamente si diffusero anche in forma libraria; non è, però, possibile addurre alcuna prova a conferma della tesi del Wilamowitz che ha avuto ed ha ancora oggi innumerevoli sostenitori. Il libro rimane comunque qualcosa di lontano dalla mentalità comune degli Ateniesi di V secolo e conosce

⁹⁸ NIEDDU, *op. cit.*, p. 252.

⁹⁹ È nel IV secolo che CAVALLO 1983, p. 171, vede il passaggio ad una vera e propria civiltà del libro: Cic. *Att.* 13, 21, 4; Xen. *Anab.* VII 5, 14 e Diog. L. VII, 31 testimoniano l'esportazione di libri al di fuori della Grecia (in Sicilia, sul Mar Nero e a Cipro), indizio di un ampliamento della produzione libraria e della fascia dei lettori.

¹⁰⁰ Cfr. SCHMALZRIEDT 1970, p. 59 e n. 26, per una ripresa della tesi di Wilamowitz.

un'ampia diffusione solo nel IV secolo¹⁰¹: è con il Liceo di Aristotele che si ha la prima autentica biblioteca intesa come strumento di ricerca e per questo Strabone definisce lo Stagirita come “la prima persona di cui sappiamo che fece collezione di libri”¹⁰².

È lo stesso Stagirita che nella *Retorica* distingue i drammi che sono particolarmente adatti alla lettura da quelli che hanno, al contrario, una λέξις ἀγωνιστική e ὑποκριτική così come divide gli autori tra quelli che solitamente compongono con la mente rivolta a lettori e quelli che, invece, si rivolgono ad un pubblico di spettatori¹⁰³: è un errore, però, pensare che siano esistiti poeti che scrivevano drammi solo per la lettura perché la pubblicazione di un'opera teatrale consisteva nella sua messa in scena e la sua diffusione tramite libri era perciò un passo successivo.

Come non si può pensare che il pubblico teatrale medio avesse una competenza drammatica e una capacità critica illimitata così non si può accettare la tesi che nell'Atene del V secolo a.C. vi fosse una circolazione libraria ormai ben solida. Secondo Wilamowitz erano le esigenze del drammaturgo e del pubblico a determinare un'ampia diffusione dei drammi sotto forma di libri: in realtà è vero che un dramma poteva esser messo in scena solo una volta nel teatro di Dioniso, ma poi poteva far parte di repliche non ufficiali sia ad Atene che fuori di essa¹⁰⁴; inoltre difficilmente il drammaturgo poteva contare sulla circolazione libraria per far apprezzare maggiormente agli spettatori l'opera già portata in scena vista l'intensa attività teatrale presente ad Atene. Anche l'unica prova certa della circolazione libraria delle tragedie, *Ra.* 52-54, può esser interpretata in modo differente: l'autore può voler mostrare come i cittadini abbiano la possibilità di procurarsi un libro contenente una celebre tragedia euripidea oppure come la buona conoscenza della poesia tragica sia un'acquisizione avvenuta nella vita civica e sociale più che attraverso i libri¹⁰⁵.

Contro l'ipotesi della circolazione libraria Giuseppe Mastromarco¹⁰⁶ ritiene che il commediografo derivi la sua conoscenza tragica dalle rappresentazioni drammatiche: le tragedie riprese in commedia sono, infatti, quasi sempre quelle messe in scena non più di 5 anni prima in modo che il pubblico possa ricordare facilmente sia intere scene sia singole espressioni che possono essergli rimaste impresse nella mente.

Nella realtà, però, nella maggioranza dei casi tra la messa in scena di una tragedia e la sua ripresa comica vi era un intervallo superiore ai 5 anni e dunque era molto difficile per lo spettatore

¹⁰¹ TURNER 1952, p. 23, osserva a questo proposito: “by the first thirty years of the fourth century books have established themselves, and their tyranny lies ahead.”

¹⁰² Strab. XIII 1. 54. 16: πρῶτος ὃν ἴσμεν συναγαγὼν βιβλία καὶ διδάξας τοὺς ἐν Αἰγύπτῳ βασιλέας βιβλιοθήκης σύνταξιν.

¹⁰³ Aristot. *Rhet.* III 12, 1413 b 12: Δεῖ δὲ μὴ λεληθῆναι ὅτι ἄλλη ἐκάστῳ γένοι ἀρμόττει λέξις οὐ γὰρ ἡ αὐτὴ γραφικὴ καὶ ἀγνωστικὴ, οὐδὲ δημηγορικὴ καὶ δικανικὴ. ...

¹⁰⁴ Su questo argomento vd. *infra*.

¹⁰⁵ Cfr. SEDGWICK 1947.

¹⁰⁶ Vd. a questo proposito MASTROMARCO 2006a.

comune riuscire a riconoscere con precisione il verso ripreso in commedia o il contesto oggetto di parodia, soprattutto se la sua conoscenza si basava solo sull'unica rappresentazione dell'opera¹⁰⁷.

I testi teatrali erano concepiti come opere d'occasione ovvero scritte per una determinata situazione – l'agone drammatico – dove venivano presentate, ma poi non conoscevano repliche o almeno non nel teatro di Dioniso ad Atene. Dopo la prima messa in scena, infatti, la tragedia poteva esser rappresentata nuovamente, e dunque replicata, nei teatri dei demi in occasione delle Dionisie rurali: inizialmente presente come elemento accessorio e aggiunta tardiva, l'agone drammatico acquisì in un secondo momento un posto predominante e “non vi fu demo che, potendo affrontarne la spesa, non celebrasse annualmente i ludi scenici”¹⁰⁸. La prima eccezione, però, a questa regola venne fatta per Eschilo in quanto, per decreto della città di Atene, si decise di rendergli omaggio consentendo la replica di uno dei suoi drammi all'apertura della festa delle Grandi Dionisie¹⁰⁹. Gli altri due tragici, Sofocle ed Euripide, dovettero, invece, aspettare fino al 386 a.C. prima di vedere anche i loro drammi oggetto di replica, cioè fino a quando non divenne ufficiale il ripresentare in teatro opere che erano già state rappresentate una volta.

Anche gli scavi archeologici hanno dimostrato che nell'Atene di V secolo a.C. un dramma non veniva rappresentato una sola volta, bensì più di una e inoltre che nell'Attica di V-IV secolo erano attivi circa 14 edifici teatrali, i più importanti dei quali erano quello del Pireo e quello di Eleusi¹¹⁰, impiegati sia per le prime che per le repliche successive¹¹¹. La notevole rilevanza della festa del Pireo è testimoniata per il V secolo unicamente dalla notizia, riportataci da Eliano, del fatto che Socrate si sarebbe lì recato per assistere alla messa in scena delle tragedie di Euripide (Ael. *VH* 2. 13: καὶ Πειραιοῖ δὲ ἀγωνιζομένου τοῦ Εὐριπίδου καὶ ἐκεῖ κατήει)¹¹²: è possibile, infatti, che anche i grandi poeti come i minori in qualche occasione mettessero in scena personalmente i loro drammi nei demi – come prime rappresentazioni o repliche di opere già portate sulla scena in città¹¹³. La più

¹⁰⁷ HARRIOTT 1962, pp. 2-3, ha notato che in una quindicina di casi il pubblico avrà colto le esatte parole tragiche alla base della battuta comica che le riprendeva, ma nelle altre occasioni, cioè il più delle volte, avrà riconosciuto lo stile paratragico e non il contesto preciso. A molti studiosi, però, tra cui FRANCO 1988, questa analisi è sembrata inesatta e comunque non risolutiva del problema.

¹⁰⁸ VITUCCI 1939, p. 214.

¹⁰⁹ Cfr. *Vit. Aesch.* 12, schol. ad Ar. *Ach.* 10c WILSON, Quint. *Inst. Or.* X, 1. 66, Philostr. *Vit. Apoll.* VI 11. A proposito delle repliche dei drammi eschilei dopo la morte dell'autore si vedano CANTARELLA 1965, NEWIGER 1961, pp. 427 e ss., PICKARD-CAMBRIDGE 1968, pp. 86 e 99-100, DOVER 1993, p. 23, e REVERMANN 2006a, pp. 19-20, mentre per un certo scetticismo nei confronti della teoria che vede rappresentazioni di drammi di Eschilo alle Grandi Dionisie cfr. BILES 2006-2007 e prima di lui BAIN 1977, p. 111, che ha sostenuto che le repliche eschilee avvenissero in larga misura subito dopo la pubblicazione del decreto e poi iniziassero a divenire sempre meno frequenti con il passare del tempo.

¹¹⁰ Per entrambi i demi sono attestati ben due teatri ciascuno: per il Pireo uno, l'unico giuntoci, è in pessimo stato, mentre l'altro, situato nella penisola di Munichia, è testimoniato solo da fonti letterarie; anche per Eleusi nessun resto è stato rinvenuto e si hanno notizie del τὸ ἐπὶ τοῦ σταδίου e del θέατρον τῶν Ἐλευσινίων solo grazie alla tradizione epigrafica. Per un'analisi dei teatri greci fuori di Atene cfr. ARIAS 1934 (in particolare per quelli dei demi attici vd. pp. 15-36).

¹¹¹ Per le rappresentazioni nei demi dell'Attica vedi WHITEHEAD 1986, pp. 212-222.

¹¹² Ben tre menzioni, però, del teatro del Pireo risalgono alla fine del V secolo: vd. Thuc. VIII 93, Lys. XIII 32 e Xen. *Hell.* II 4, 32.

¹¹³ Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1968, p. 55.

antica registrazione epigrafica di rappresentazioni drammatiche, un decreto di V secolo¹¹⁴ giuntoci in condizioni molto frammentarie (*IG I² 186-187*), appartiene al demo di Ikarion, mentre sembrano essere del teatro di Thorikos i più antichi resti rinvenuti di edifici teatrali anche se non vi è accordo tra gli studiosi in merito alla loro datazione (alcuni li fanno risalire al VI-V secolo, altri al IV a.C.¹¹⁵): “there are remains of several lines of steps which may have served for spectators of choral dances or of any kind of festal performance or for attenders at a public assembly”¹¹⁶.

Di certo le repliche tragiche avvenivano con una maggior frequenza rispetto a quelle comiche – le commedie di Aristofane rimasero, infatti, testi d’occasione perché non vennero mai replicate a parte le *Rane* (un caso del tutto eccezionale: Dicearco ricorda come questa commedia fu riportata sulla scena tanta fu l’ammirazione per la parabasi¹¹⁷) – e testimoniavano il successo riscosso dalla tragedia. Questo spiega perché la paratragedia sia un elemento caratteristico della commedia in generale, ma dell’*archaia* soprattutto: il pubblico conosceva bene il linguaggio, la metrica e le musiche delle tragedie e perciò era in grado di riconoscere immediatamente i riferimenti che i poeti comici facevano, con intento il più delle volte ironico e derisorio, ai tragediografi.

5. Risultati della ricerca

Dopo aver definito cosa si intende per paratragedia, quali sono i luoghi e le modalità della sua ricezione da parte del pubblico, introducendo il problema del livello di alfabetizzazione nonché la *vexata quaestio* sul modello alla base della conoscenza del materiale tragico – la circolazione libraria o la replica teatrale – è opportuno illustrare i risultati a cui è giunta la mia ricerca.

Il primo elemento che, come vedremo nei successivi capitoli del presente lavoro, emerge dall’esame svolto sulle citazioni e allusioni in Aristofane delle tragedie – per lo più frammentarie ma con qualche deroga a quelle giunteci per intero – di Eschilo, Sofocle ed Euripide è che il commediografo guarda ad ognuno dei tragici e si serve delle loro opere in maniera differente. Il suo *modus operandi* varia, infatti, a seconda dell’autore che in quel momento sta fungendo da modello, ma per capire come la poesia dei tre grandi autori venga presentata al pubblico di V secolo, naturalmente dietro la lente aristofanea, è necessario partire sulle informazioni che di essi vengono fornite nelle *Rane*.

Presentato dal rivale come ἀλαζών (impostore), Eschilo è ricordato per l’uso di “parole pesanti come buoi, di quelle con fiero ciglio e alti cimieri, terribili, spaventevoli, sconosciute agli spettatori”

¹¹⁴ Vd. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 45; per una datazione alla seconda metà del IV a.C. cfr. ARIAS 1934.

¹¹⁵ Si veda il contributo di T. Hackens, *Le Théâtre*, in MUSSCHE-BINGEN-SERVAIS-HACKENS 1965, pp. 39-46 (soprattutto 40-41).

¹¹⁶ Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE *op. cit.*, pp. 52-53.

¹¹⁷ Cfr. I Argomento, punto c, delle *Rane* a questo proposito.

(vv. 924-926a) nonché incomprensibili – “Scamandri, fossati, scudi con su incisi aquilogrifoni di bronzo, e parolone scoscese, che non era facile capire” (vv. 928-930a) – e per la composizione di ippogalli e ircocervi (v. 937); la sua arte tragica è definita “gonfia di uno stile ampolloso e di parole pesanti” (v. 940) e, sempre a detta del suo avversario, i personaggi dei suoi drammi dicevano “la prima stupidaggine” che veniva loro in mente o si precipitavano a confondere le cose (v. 945)¹¹⁸. Anche la spettacolarità di alcuni dei suoi eroi tragici, che deriva sia dal lungo silenzio che li caratterizza e su cui si incentra buona parte del dramma (Achille e Niobe) sia dalla loro vistosa comparsa davanti al pubblico (Cicno e Memnone), viene messa in evidenza da Aristofane e probabilmente esagerata.

La forza delle immagini eschilee, sottolineata dal commediografo attraverso la descrizione dell'autore, ai vv. 902-904, come colui che “strappando parole sin dalle radici e con esse abbattendosi sul nemico, solleverà molti polveroni di versi”¹¹⁹, trova un evidente esempio nel fulvo ippogallo che, menzionato nei *Mirmidoni*, deve aver suscitato la curiosità degli spettatori e aver colpito tanto il poeta comico da ricorrere per ben tre volte a diversi anni di distanza l'una dall'altra nella sua produzione. Lo stile gonfio dell'autore viene, inoltre, messo in più di un'occasione in risalto mediante procedimenti stilistici come la *reduplicatio* (si veda *Av.* 1420) oppure vi si allude semplicemente, senza il riferimento a qualche dramma specifico (*Nu.* 1366-1367).

È vera e propria ammirazione quella che il commediografo nutre verso questo grande tragediografo e che si evince in maniera preponderante dai *loci* eschilei di cui si è analizzata la ripresa aristofanea: non manca occasione per elogiare alcuni aspetti della sua poetica, dall'essersi fatto portavoce di nobili valori verso i suoi concittadini mediante l'elaborazione di “drammi pieni di Ares” al prediligere i suoi canti a quelli euripidei quando Fidippide ne deve scegliere uno da intonare nelle *Nuvole*. Anche il modo in cui vengono presentate le citazioni /allusioni denota una particolare attenzione verso Eschilo: egli, infatti, è l'unico ad avere in un caso la menzione non dell'opera che sta per essere ripresa, a scopo parodico o intertestuale, ma dell'intera tetralogia – si veda il caso della *Licurgia* nelle *Tesmofoiazuse*, indicata al posto del titolo di una singola tragedia, gli *Edoni*. È possibile che un simile procedimento si sia verificato anche nel caso del prologo delle *Coefore*, nel citare il quale invece che menzionare il titolo della tragedia specifica si è fatto riferimento a quello della trilogia tragica, ovvero l'*Oresteia*. Altra maniera per introdurre il modello eschileo consiste nel far precedere il riferimento tragico dall'espressione κατὰ τὸν Αἰσχύλον, ovvero “per dirla con

¹¹⁸ DE PROPRIIS 1941, p. 45, ha osservato in merito: “Il mondo artistico di Eschilo spira ardore di guerra, è eroicamente gagliardo; ebbene, anche il suo stile è formato di parole vigorose e ardenti ... il suo linguaggio richiama la grandezza e maestà dei monti”.

¹¹⁹ Cfr. anche vv. 1004-1005 ove Eschilo viene appellato dal Coro come colui che per primo fra i Greci ha innalzato “torri di solenni parole” e “abbellito le fole tragiche” e dentro il quale si trova un torrente che aspetta solo di far scorrere le sue acque.

Eschilo”, come in *Av.* 807, ove il poeta comico introduce la citazione di un frammento dei *Mirmidoni* all’interno di un’ulteriore ripresa, quella della *Fabula* 273 HAUSRATH – HUNGER di Esopo.

Vi sono poi occasioni in cui risulta alquanto difficile per noi moderni cercare di capire se dietro un determinato passo comico sia da ravvisare un modello eschileo ben preciso oppure si tratti semplicemente di riuso del lessico di questo autore tragico in un contesto differente quanto a genere, ma con notevoli somiglianze sceniche (si pensi al *Glauco di Potnie*, ad esempio, e alla sua possibile ripresa nel finale delle *Rane*).

Lo sguardo che Aristofane rivolge, invece, a Sofocle appare completamente differente: diversi sono i casi in cui anziché parlare di vere e proprie citazioni o allusioni da drammi di questo autore va osservato come ci si basi sulla testimonianza dei soli scoliasti per indicare l’attribuzione di certi riferimenti a tragedie sofoclee e come in diverse occasioni gli stessi antichi fossero incerti se si trovassero veramente di fronte ad una ripresa di Sofocle o, al contrario, ad una di altro tragico (si veda il caso di *Thesm.* 21 ove alcuni vedono come modello l’*Aiace di Locri* sofocleo e altri, invece, Euripide senza, però, indicare il titolo di un’opera specifica).

Le osservazioni degli *scholia* sono fonte importante e da tenere in considerazione, ma è opportuno procedere con cautela nell’accoglierle pienamente. In alcune occasioni, infatti, quella che gli scoliasti hanno evidenziato come ripresa derivante da un certo autore tragico o, con maggior precisione, da una specifica tragedia è risultata poi essere, ad uno sguardo maggiormente attento, un’espressione comunemente impiegata in una determinata porzione testuale della commedia (cfr. *Eq.* 498-500 che, a mio parere, non va considerata una citazione del fr. *469 dell’*Oicle*, bensì una formula con cui in diversi casi si aprivano le parabasi aristofanee) o con la pura funzione di elevare il tono, conferendo un’atmosfera solenne all’intero discorso. Altre volte possiamo trovarci di fronte ad un’indicazione di ripresa drammaturgica, esistente secondo gli antichi e dubbia per i moderni, a proposito di descrizioni o episodi particolarmente difficili da ricostruire in mancanza di frammenti relativi alle scene tragiche che fungono da modello: un esempio è costituito da *Eccl.* 79-91 e *Pl.* 806-818, ove molti ravvisano non un riferimento all’*Inaco* sofocleo, bensì il ricorso ad un tema ben noto al pubblico che assisteva alle rappresentazioni comiche, il motivo della Cuccagna.

Ancora più che con Eschilo sembra che Aristofane, quando prende ispirazione da Sofocle, prediliga il recupero di immagini o il riuso, talvolta anche con una leggera presa in giro, del lessico del tragediografo (dalla *duplicatio* di ἴτω all’immagine della zappa di Zeus al *topos* del Coro che esprime il desiderio di assumere sembianze di uccello per allontanarsi da una situazione o vederla dall’alto); si riscontrano anche alcune citazioni testuali, la maggior parte delle quali di breve estensione a meno che non sia coinvolto nella ripresa anche il piano scenico o tematico. Quando il poeta comico ricorre alla parodia, non sempre la tragedia sofoclea che funge da ipotesto è il bersaglio

colpito, ma può anche essere il mezzo funzionale alla messa in ridicolo di altri elementi: così per la parodia del rito iniziatico di cui fa parte l'allusione ad una scena dell'*Atamante* in *Nu.* 256b-257 o per l'invocazione di Poseidone ripresa dal *Laocoonte* ai vv. 664-666 delle *Rane*, ove ciò che è oggetto della beffa aristofanea è l'espedito dei personaggi comici di trasformare in preghiere agli dèi le urla di dolore.

Molte riprese vanno classificate non come citazioni o allusioni a specifici frammenti o generiche ad alcuni drammi di Sofocle, bensì come espressioni divenute di uso comune, proverbiali e per questo sottoposte ad un processo che talvolta vede una certa confusione sull'identità dell'autore: esempi possono essere il v. 21 delle *Tesmoforiazuse*, appena menzionato, così come i vv. 869-870 della medesima commedia – qui gli scolasti hanno sottolineato la presenza di uno σχῆμα σύνηθης, citando un *locus* menandro, uno tratto dal *Peleo* sofocleo e un terzo dal *Poliido* di Euripide – o ancora *Pl.* 1151, la cui natura sentenziosa gli ha consentito una certa diffusione (si pensi a *Cic. Tusc. Disp.* V 37 [108]).

Casi di incerta attribuzione o espressioni divenute proverbiali, e dunque a tal punto diffuse da pensare che il pubblico le recepisse non come riferimenti a modelli tragici, si riscontrano anche per Eschilo ed Euripide, ma va sottolineato come in Sofocle essi si affianchino ad esempi comici in cui è possibile che Aristofane non avesse in realtà in mente solo il modello tragico, bensì anche leggende popolari, note agli spettatori e dunque più immediate da richiamare alla mente perché parte di un patrimonio culturale comune, rispetto ad un'allusione presente in una tragedia sofoclea, la quale anch'essa potrebbe aver attinto a tale leggenda (es. *Eq.* 83 sul bere il sangue di toro come morte migliore).

Nel citare passi sofoclei Aristofane non menziona, come si è visto invece per Eschilo, la tragedia da cui sta attingendo e diversamente che con Eschilo e, come vedremo, con Euripide non focalizza l'attenzione degli spettatori su alcuni personaggi di questo autore che si sono distinti per qualche particolarità: l'unica eccezione è rappresentata da Tereo, forse non a caso dato che la tragedia che da lui prende il nome è quella maggiormente attestata nella produzione aristofanea e di quelle che ebbero una lunga fortuna – negli *Uccelli*, infatti, Tereo diventa personaggio comico da tragico e ciò che di esso serve a suscitare il riso del pubblico è il trattamento, forse anche visivo, riservatogli da Sofocle quando alla fine del dramma si verifica la sua metamorfosi in upupa.

Molto più ampio e variegato è il patrimonio che ci offre Euripide e a cui Aristofane attinge “a piene mani”. Il *focus* della critica che il commediografo gli rivolge è innanzitutto incentrato sulla degradazione a cui questo autore ha condotto gli eroi tradizionali: zoppi, straccioni, prostitute, un tempo re e regine/principesse ed ora spesso ridotti al rango servile, si susseguono sulla sua scena e dovevano essere molto ben noti al pubblico aristofaneo se il commediografo vi fa riferimento assai

di frequente nell'intera sua produzione (a parte l'elenco, presente all'inizio degli *Acarnesi*, di stracci e relativi personaggi che li indossavano, si riscontrano "bad women" come Stenebea o Melanippe e figure come Ipsipile che da regina di Lemno è divenuta schiava, intenta a lavori umili e a far da balia ad un figlio non suo). L'unico eroe positivo sembra essere agli occhi del commediografo Palamede, modello di σοφία che proprio a causa del suo ingegno suscitò invidie e andò incontro a morte cruenta.

Unioni illegittime (reali come quella di Pasifae o solo paventate come Fedra nell'*Ippolito Velato*), donne che partoriscono nei templi (si veda il caso di Auge) o si accoppiano con i fratelli (cfr. Canace e Macareo): di tutto questo si è reso colpevole questo autore, sottolinea l'Eschilo comico nelle *Rane*, e dietro ogni colpa è rintracciabile uno o più riferimenti a drammi da lui messi in scena. Quelle che Euripide introdusse nel suo modo di fare teatro come novità vennero viste dagli spettatori come degli "scandali" o comunque una deviazione dalla tradizione a loro nota: il fatto che il commediografo abbia scelto di fare riferimento all'*Auge* o all'*Eolo* o ad altre tragedie euripidee proprio mettendo in risalto questi aspetti è, a mio parere, una spia della sua volontà di facilitare al pubblico la comprensione immediata dell'ipotesto da cui ha tratto ispirazione.

Accanto alle innumerevoli riprese testuali Aristofane recupera e adatta al suo nuovo contesto intere scene di alcuni drammi euripidei, in particolare *Telefo*, *Bellerofonte*, *Palamede*, *Elena* e *Andromeda*: nonostante in alcuni casi la messa in scena della tragedia risalisse a molti anni prima della rappresentazione comica in cui si riscontrava come modello, il pubblico ben conosceva, grazie anche alle testimonianze iconografiche, quanto accadeva nell'originale tragico ed era in grado di richiamarlo alla memoria, comprendendo così le modifiche apportate dal poeta comico e il gioco, per lo più parodico, nei confronti dell'ipotesto. La parodia si attua in questi casi su molteplici piani (linguistico, scenico, metrico), rendendo più semplice l'individuazione del modello al pubblico.

In diverse occasioni più che concentrare il proprio interesse sulla citazione puntuale Aristofane riprende l'immagine descritta in alcuni versi euripidei, talvolta lasciandola così come è e altre volte, invece, modificandola: si vedano, ad esempio, il coro di usignoli dall'*Alcmena* o il piede del Tempo dall'*Alessandro*.

Mentre per gli altri due tragici non si evidenzia una netta predilezione del poeta comico per più di due drammi (*Mirmidoni* ed *Edoni* per Eschilo e *Peleo* per Sofocle) con Euripide il quadro cambia notevolmente: accanto alle tragedie che, come si è detto, risultano modello congeniale ad Aristofane anche sul piano scenico oltre che su quello testuale, si individuano diverse opere che fungono spesso da fonte da cui il poeta prende spunto o che riprende interamente a fini comici (*Eolo*, *Melanippe Sophé*, *Palamede* e *Stenebea* ricorrono 5 o più volte, sia con riferimento alla tragedia in quanto tale o ai suoi personaggi sia a livello testuale, seguite subito dopo come numero di occorrenze dall'*Eneo* e dall'*Ipsipile*).

Soprattutto con Euripide poi Aristofane si diverte non solo con le semplici citazioni, ma anche giustapponendo modelli differenti al fine di creare un nuovo verso dalla fusione di emistichi di diversa provenienza: è il caso di *Pax* 699 che, se si accetta l'ipotesi maggiormente diffusa, si presenta come opera di *contaminatio* tra il fr. 566 dell'*Eneo* e il fr. 397 del *Tieste*.

Per tutti e tre i tragediografi vi sono anche casi in cui per noi moderni non è possibile, date le notizie contrastanti pervenuteci tramite gli antichi o la frammentarietà del testo, definire con certezza l'estensione della citazione fatta in commedia (si veda, ad es., *Lys.* 1124-1127 con modello il fr. 482 della *Melanippe Sophé* nonché *Thesm.* 134-137 per la ripresa del fr. 61 degli *Edoni* e *Pl.* 634b-636 per il fr. 710 del *Fineo*): il pubblico di V secolo, al contrario, avrà avuto sicuramente maggiore facilità nel discernere il testo tragico da quello comico, anche se solo una ristretta parte di spettatori (il pubblico nel pubblico di cui si è detto sopra) sarà stata in grado di richiamare alla memoria l'ipotesto alla base.

Altri due aspetti del teatro euripideo su cui il commediografo si sofferma mediante le sue riprese sono la concezione filosofica di cui il poeta tragico si fa portavoce e il trattamento della musica. Come si evidenzia, ad esempio, dalla *rhexis* di Melanippe nella *Sophé*, l'autore riprende gli insegnamenti di Anassagora e rende l'etere una divinità naturalistica, ma viene anche spesso tacciato di essere vicino alla sofistica (si veda il legame con Socrate di cui non ci viene offerto un ritratto molto positivo nelle *Nuvole* nonché le varie frecciate a lui destinate nelle *Rane*); anche sul piano musicale si presenta come innovatore in quanto adotta una nuova linea melodica che predilige il suono alla sintassi, distaccandosi dalla tradizione di cui Eschilo è il massimo esponente.

Un ulteriore elemento emerge dall'analisi svolta: talvolta Aristofane riprende non uno, bensì più modelli, anche appartenenti ad autori differenti, e li intreccia tra loro con l'intento non tanto e non solo di stravolgere gli originali tragici quanto, invece, di creare un contesto paratragico linguisticamente e stilisticamente elevato e la cui solennità dipende dall'utilizzo di immagini ed espressioni tratte dalla tragedia. Un esempio interessante a questo proposito si riscontra in *Av.* 1238-1248: va evidenziato l'uso dell'immagine della "zappa di Zeus", che già in sé richiama probabilmente sia *Ag.* 525-526 che il fr. 727 del *Crise* sofocleo, ma anche sul piano linguistico la *iunctura* μέλαθρα καὶ δόμους Ἀμφίονος nella *Niobe* eschilea nonché il ricorso al modello euripideo riecheggiato nell'espressione "licimnie folgori". Altro esempio, più snello ma non per questo meno efficace, è costituito da *Av.* 1553-1564: questa volta è il piano prettamente scenico, ma anche contenutistico ad essere al centro dell'attenzione della ripresa aristofanea, che da un lato attinge dall'episodio della *nékyia* di Odisseo e dall'altro guarda come ulteriore fonte agli *Evocatori di anime* di Eschilo.

Da quanto si è detto finora ci si accorge come tutti e tre i tragici siano, chi più chi meno, oggetto di parodia (testuale, scenica e stilistica), ma Eschilo si differenzi da Euripide per il suo essere

tutto d'un pezzo: nonostante le sue citazioni o immagini siano, spesso più di quelle di Sofocle, stravolte comicamente, è come se le sue tragedie fossero considerate da Aristofane sì un modello da cui prendere spunto, ma quasi intoccabili – si prestano al gioco comico delle *Rane*, ma è evidente come la critica non riesca ad andare a fondo nell'arte eschilea proprio perché rappresentante la tradizione e dunque quasi fosse qualcosa di sacro. L'esigua presenza di Sofocle in commedia, nonostante gli innumerevoli successi teatrali ottenuti, si può spiegare secondo KAIMIO – NYKOPP 1997, n. 4 p. 24, con il fatto che i suoi drammi non ebbero “the provocative quality of excess which tempts a caricaturist”, elemento invece ben presente nella poetica euripidea che per le sue novità attirò l'attenzione e, in diverse occasioni, la critica comica aristofanea.

È infine necessario fare qualche considerazione in merito alla *vexata quaestio* esaminata poco sopra per cercare di capire se dietro una ripresa paratragica, come si è detto, sia possibile vedere una circolazione libraria oppure la visione dello spettacolo (sia esso la prima rappresentazione o una replica successiva).

Molto probabilmente nel caso di riprese drammaturgiche va ipotizzato che il pubblico fosse in grado di individuare la scena tragica a cui il commediografo faceva allusione grazie all'aver assistito poco tempo prima alla replica a teatro del dramma preso a modello. Questo sembra essere il caso della scena di saluto all'anguilla da parte di Diceopoli negli *Acarnesi*, che recupera una scena de *Il giudizio delle armi* di Eschilo, nonché della già citata scena di Av. 1553-1564 con gli *Evocatori di anime* come fonte insieme alla *nekyia* omerica: in entrambi i casi non pare necessario pensare ad una circolazione libraria in quanto anche qualora le tragedie eschilee in questione fossero state messe in scena molti anni prima delle commedie in cui vengono riprese la memoria degli spettatori avrà, sia perché ben allenata sia perché aiutata da testimonianze iconografiche, facilmente individuato il modello di riferimento o comunque compreso che ci si trovava di fronte ad una ripresa tragica. Lo stesso discorso vale per i riferimenti a personaggi come Achille e Niobe silenti o a Cicno e Memnone su destrieri ornati di sonagli e lustrini: il lungo silenzio di alcuni eroi o il loro ingresso in scena in modo plateale non sarà certo passato inosservato, anzi per il pubblico molto probabilmente non sarà stato un problema al sentir menzionare sulla scena comica questi eroi eschilei richiamare alla mente le scene corrispondenti.

Le allusioni a scene sofoclee (Atamante sul punto di essere sacrificato, forse l'ingresso in scena di Argo nell'*Inaco*) o a particolari di suoi personaggi (il nuovo aspetto di Tereo dopo la metamorfosi o la sua indole guerriera; la tinozza come strumento fondamentale per il riconoscimento tra Tyro e i figli) mostrano come anche in questo caso sia maggiormente probabile che Aristofane stia facendo riferimento ad aspetti che gli spettatori facilmente potevano ricordare in seguito alla visione di quelle scene a teatro. La trasformazione di Tereo in Upupa, infatti, come alcuni studiosi

propongono, sarebbe stata di maggiore impatto sul pubblico, e dunque più rapida ad esser da questo richiamata alla memoria, se sulla scena fosse effettivamente comparso l'attore con abiti da uccello piuttosto che se ci si fosse basati sulla descrizione da parte di un Messaggero del nuovo aspetto acquisito dal re trace.

In Euripide, invece, si possono, a mio parere, ravvisare riprese di intere scene con citazioni a tal punto estese e puntuali da far pensare che, se non una ristretta cerchia di pubblico, almeno il commediografo avesse sotto mano una copia delle tragedie da cui attingeva ampiamente per il suo gioco comico. È vero che nel caso dell'*Elena* e dell'*Andromeda*, entrambe ampiamente reimpiagate nelle *Tesmoforiazuse* tra gli espedienti con cui il Parente cerca di salvarsi, si può affermare che questi drammi erano stati messi in scena solo un anno prima dal tragediografo e che dunque Aristofane poteva, così come il suo pubblico, averli in mente senza dover ipotizzare la presenza di un libro, ma va anche osservato l'elevato numero di citazioni puntuali, molte volte neppure stravolte con *aprosdoketon* finale, che ci porta ad affermare che difficilmente, anche ad un solo anno di distanza, il poeta comico fosse in grado di ricordare così tanti versi tragici a memoria dopo averli sentiti una sola volta. Per l'*Elena* si riscontrano più di 16 vv. ripresi senza alcuno stravolgimento e da scene differenti – il prologo, il dialogo tra Teucro ed Elena e quello tra l'eroina e Menelao – a cui si aggiungono quasi altri 10 vv. in cui si assiste ad una modifica dell'ipotesto tragico con in alcuni casi anche l'intreccio di più versi in uno solo; rilevante sembra essere anche il numero di versi citati dell'*Andromeda* in quanto Mnesiloco riprende punto per punto la monodia della principessa etiope sia nel lamento, rivolto al Coro, della propria condizione sia nell'invocazione iniziale alla Notte e puntuale appare anche la citazione del discorso di Perseo quando fa il suo ingresso in scena.

Se dunque per *Elena* e *Andromeda* l'ampia ripresa testuale può indurre a pensare che dietro le loro riprese non vi fosse solo la visione dello spettacolo rappresentato l'anno precedente, ma anche una versione scritta nelle mani di Aristofane e forse anche di una ristretta parte del pubblico, per il *Telefo* il discorso è più articolato: viene, infatti, meno la questione della vicinanza cronologica in quanto questo dramma, messo in scena nel 438 a.C., è presente, sia sul piano drammaturgico che testuale, quasi nell'intera produzione aristofanea, dagli *Acarnesi* (a 17 anni di distanza) alle *Tesmoforiazuse* (27 anni dopo la sua prima), e il numero e la consistenza delle citazioni permette di ipotizzare che la tragedia fosse oggetto di diverse repliche nei teatri dei demi nonché frequente soggetto, come testimoniano i reperti pervenutici, delle raffigurazioni vascolari tanto che gli spettatori potevano basare su questo la loro conoscenza di quest'opera euripidea. Uno sguardo più accurato a queste citazioni sembra indicarci che vi sia la replica teatrale e non il libro dietro la ripresa negli *Acarnesi* di ben 18 espressioni tratte da questo dramma: esse, infatti, erano attribuibili per lo più a punti nodali della vicenda (il prologo, la *rhexis* del re misio davanti all'assemblea dei capi achei e la

descrizione di come egli sia stato ferito) e potevano perciò rimanere più facilmente impressi nella memoria del pubblico senza che vi fosse la necessità di supporre la presenza di una copia scritta. Dai *Cavalieri* in poi, invece, il *Telefo* pur rimanendo oggetto di interesse di Aristofane non è più così presente a livello testuale, ma rimane sempre vivo nella mente degli spettatori il ricordo visivo di alcune scene tanto che ancora nelle *Tesmoforiazuse* del 411 il poeta comico può rappresentare alcuni momenti chiave di questa tragedia, consapevole che il suo pubblico avrebbe riconosciuto e apprezzato, forse anche grazie al precedente degli *Acarnesi*, l'ipotesto di riferimento.

Diversi appaiono, d'altra parte, il caso del *Bellerofonte*, comicamente ripreso nella *Pace*, e del *Palamede*, altro espediente fallimentare del Parente nelle *Tesmoforiazuse*: si assiste, infatti, qui a riprese drammaturgiche (il "folle" volo dell'eroe da un lato e l'iscrizione sui remi da parte di Eace dall'altro) corredate solo nel primo caso da poche citazioni o allusioni testuali, il che fa pensare più alla presenza di una replica teatrale che ad una circolazione libraria.

Quando poi il testo tragico funge da modello senza che venga coinvolto nella ripresa anche l'aspetto scenico il discorso diventa più incerto, il terreno si fa più scivoloso e risulta molto più complicato definire se dietro la citazione di un determinato passo si debba ipotizzare il ricorso, almeno per il commediografo, ad una versione scritta della tragedia oppure un ricordo derivante dalla visione di questa a teatro. Se una simile operazione appare difficile con le tragedie pervenuteci per intero, l'impresa è ancora più ardua quando si ha a che fare con drammi frammentari: il più delle volte non si può stabilire in modo certo la data di rappresentazione dell'opera o la si colloca in un intervallo cronologico troppo ampio per essere utile al nostro scopo; a ciò si aggiunge la difficoltà derivante dall'ignoranza del contesto di appartenenza del frammento citato e del modo in cui proseguisse il testo. Non è possibile, anche procedendo con estrema cautela, per le sole riprese testuali porre dei punti fermi a proposito dell'acceso dibattito "replica vs circolazione libraria" non solo per l'esiguità di prove a nostra disposizione, ma anche perché in molti casi Aristofane si serve di versi che per la loro collocazione *incipitaria* (in apertura del dramma, all'inizio di una *rhexis* particolarmente rilevante come quelle di Melanippe nella *Sophé* e nella *Desmotis*, ...) erano facilmente richiamabili alla memoria da parte degli spettatori o impiega in altre occasioni espressioni che potevano essere ricordate dal suo pubblico anche a molti anni di distanza dalla rappresentazione teatrale del modello di riferimento in quanto divenute ormai di uso corrente. Quello che, in ogni caso, il commediografo cerca di fare mediante il ricorso al meccanismo della paratragedia è, come osserva ROSEN 2006, p. 46, ciò che tutti i sostenitori provano a fare: "to ensure that the objects of their devotion always retain their almost talismanic status and never fade from memory".

I. ESCHILO

Il rapporto con il mito

a. Gli interminabili silenzi di Eschilo

Nelle rappresentazioni teatrali accanto ai dialoghi e ai monologhi vi sono normalmente anche dei momenti di silenzio: alcuni sono necessari sul piano tecnico, mentre altri svolgono un ruolo significativo e attirano su di sé l'attenzione del pubblico, curioso di comprendere il perché di questo silenzio. È su questi ultimi che si innesta la critica aristofanea nei confronti di Eschilo: ai vv. 911 e ss. delle *Rane* il poeta comico prende in giro, attraverso la voce di Euripide, gli interminabili silenzi di alcuni personaggi eschilei¹²⁰ che, come Achille e Niobe, comparivano sulla scena e se ne stavano seduti, con il capo velato¹²¹ e senza dire una parola, per una buona parte del dramma.

Ra. 911-913

Πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἄν καθίσειν ἐγκαλύψας,
Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,
πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.

Come osserva TAPLIN 1972, p. 58, quando il silenzio ha un vero e proprio ruolo, si incentra su di esso e sulla persona silente la discussione tra i personaggi che sono in scena: si illustra il motivo di questo silenzio o lo si ipotizza, si cerca di smuovere, ma invano, chi non proferisce parola e si attende con ansia il momento in cui il silenzio verrà interrotto in quanto si potrà finalmente conoscere la vera ragione che lo ha spinto a non parlare. È proprio il fatto di tenere il pubblico con il fiato sospeso, in attesa che il personaggio dica qualcosa, che viene aspramente criticato dall'Euripide comico come evidente prova dell'impostura del suo rivale:

Ra. 919-920

Ἵπ' ἀλαζονείας, ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆτο,

¹²⁰ Come osserva AÉLION 1983a, p. 43, non solo Eschilo, ma anche gli altri due grandi tragici portano sulla scena personaggi che rimangono per un certo tempo in silenzio: è il caso di Antigone nell'omonima tragedia sofoclea, (vv. 376-442), di Edipo davanti al figlio Polinice nell'*Edipo a Colono* (vv. 1254-1396 – da notare la somiglianza con il silenzio di Achille nei *Mirmidoni* per le ragioni che lo hanno provocato, ovvero collera e risentimento) e di Euristeo negli *Eraclidi* (vv. 928-982). Nonostante siano più numerosi, i silenzi dei personaggi sofoclei (a questo proposito si vedano i contributi di CRISCUOLO 1997 e, più specificamente sui quattro casi silenti delle *Trachinie*, ROOD 2010) ed euripidei sono meno lunghi quanto a durata e non occupano un posto centrale nell'azione scenica: è per questo che nel ricordo degli antichi “le maître du silence reste Eschyle” (vd. AÉLION, *op. cit.*, p. 51). Accanto ad Achille e Niobe si possono ricordare anche altri personaggi eschilei che mantengono il silenzio per un certo lasso di tempo: la regina Atossa nei *Persiani* alla notizia della disfatta contro i Greci, Cassandra davanti a Clitemnestra nell'*Agamennone*, Pilade davanti ad Oreste nelle *Coefore* e, infine, se venisse accolto come eschileo, Prometeo al momento dell'incatenamento o dopo il primo stasimo nel *Prometeo incatenato*.

¹²¹ Come osserva Criscuolo, *op. cit.*, p. 201, questo particolare indica come il silenzio di questi personaggi sia dettato dalla volontà di “fuggire il contatto con gli uomini e le cose” e si presenti “come desiderio di assenza e di dissociazione, come segno di sgomento e di protesta, di solitaria meditazione innanzi all'enormità del dolore”. L'atto di velarsi il capo può essere la risposta ad un pubblico affronto che un eroe o una divinità ha subito (si veda, ad es., il caso di Demetra in *h. Hom.* V 40-42 e 180-183) oppure ad un dolore che lo ha colpito: cfr. CAIRNS 2001 per il velo come mezzo utilizzato da personaggi in preda alla rabbia e CAIRNS 2002 più in generale sul significato del velo nella cultura greca antica.

ὀπόθ' ἢ Νιόβη τι φθέγγεται· τὸ δρᾶμα δ' ἂν διήει.

A metà del dramma, continua Aristofane, si verificava la rottura del silenzio, probabilmente con un linguaggio tale da risultare memorabile: “parole pesanti come buoi, di quelle con fiero ciglio e alti cimieri, terribili, spaventevoli, sconosciute agli spettatori” ...

Ra. 923-930a

Κᾶπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα
ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἂν βόεια δώδεκ' εἶπεν,
ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμορωπά,
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.

ΑΙ. Οἴμοι τάλας.

ΔΙ. Σιώπα.

ΕΥ. Σαφὲς δ' ἂν εἶπεν οὐδὲ ἓν –

ΔΙ. Μὴ πρῖε τοὺς ὀδόντας.

ΕΥ. Ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ Τάφρους ἢ 'π' Ἀσπίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥημαθ' ἰππόκρημνα,
ἄ ξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν.

Ma quale motivo ha spinto questi personaggi al silenzio? Niobe, figlia di Tantalo e sposa di Anfione, la cui storia era nota ai Greci fin da Omero e a cui sia Eschilo che Sofocle dedicarono una tragedia che da lei prendeva il nome, manifesta con il suo rimanere seduta sulla tomba dei figli all'inizio del dramma, ma silenziosa¹²², il proprio dolore per la loro morte di cui lei stessa era stata la causa con la sua colpa di *hybris*. Essendosi vantata di aver generato una prole numerosa rispetto a Latona che aveva dato alla luce solo due figli e a cui, nonostante ciò, gli uomini avevano riservato un vero e proprio culto, Niobe riceve una punizione memorabile: Apollo ed Artemide, infatti, vendicano l'oltraggio subito dalla madre, uccidendo l'uno i figli maschi e l'altra le figlie femmine. È dunque la συμφορὰ ad aver fatto chiudere quest'eroina in un lungo silenzio; Achille, invece, tace in ben due drammi eschilei, in un caso perché adirato con Agamennone per l'offesa subita e nell'altro per il dolore per la perdita di Patroclo¹²³.

¹²² Secondo ALFANI 1997, p. 268, “Eschilo sapeva dal mito che Niobe era destinata alla pietrificazione, cioè alla perdita totale della parola e della capacità di movimento, e, tramite il silenzio, presenta nella sua tragedia la donna ancora viva, ma già muta e insensibile a ciò che la circonda, come se si trovasse nel momento di transizione tra la vita e la morte. Il silenzio e l'immobilità che la caratterizzano sono prefigurazione del destino che l'attende e rappresentano l'indizio di una scelta già compiuta, la rinuncia alla vita, che si concretizzerà in modo definitivo nella trasformazione in pietra”.

¹²³ Cfr. schol. [Aesch] *Prom.* 436 HERINGTON per cui vd. *infra*.

Sul silenzio di Achille già nell'antichità sorse una disputa in merito alla tragedia a cui andava attribuito: ai *Mirmidoni* o ai *Frigi* o *il riscatto di Ettore*? Le due tragedie erano considerate parte di un'unica trilogia insieme alle *Nereidi* che si andava a collocare come seconda in mezzo a queste: i *Mirmidoni* riprendevano probabilmente gli eventi raccontati da Omero nei libri IX e XVI-XVIII dell'*Iliade*, mentre i *Frigi* il contenuto del libro XXIV della medesima opera.

Gli studiosi antichi erano per lo più a favore dei *Frigi*¹²⁴ come ipotesto per il silenzio menzionato nelle *Rane* e così anche gli studiosi moderni a partire da Hermann hanno seguito tale opinione (in particolare SCHADEWALDT 1936 e 1970, n. 62 pp. 329-330, si è schierato a favore di tale tesi nel suo studio in merito ai drammi eschilei su Achille). TAPLIN 1972, p. 63, invece, sulla base di alcuni frammenti papiracei e sugli studi di DÖHLE 1967 da cui, però, poi prende le distanze, è giunto alla conclusione che il modello da cui il commediografo avrebbe tratto ispirazione per il silenzio di Achille fossero i *Mirmidoni* e non i *Frigi*: in quest'ultima tragedia, infatti, doveva esserci un prologo in cui Ermete teneva un breve dialogo con il Pelide prima che questi si chiudesse nel suo mutismo (vd. DÖHLE 1967, pp. 75-77), cosa che non si addice a quanto detto dall'Euripide aristofaneo sul fatto che Achille non pronunciava parola dal momento in cui entrava in scena; inoltre l'interruzione del silenzio avviene in modo pomposo e marziale, il che poco si adatta con quelle che dovevano essere nei *Frigi* le prime parole a Priamo, di certo di compassione, mentre ben si inserirebbe nei *Mirmidoni*.

È anche vero, però, che Eschilo ha portato sulla scena in tutti e due i drammi Achille seduto con il capo velato e in silenzio¹²⁵: la scelta non sarà di certo stata casuale, ma probabilmente orientata a spingere gli spettatori a osservare le somiglianze e le differenze tra le due scene. Purtroppo non ci è dato sapere in cosa consistesse il cambiamento effettuato: secondo TAPLIN 1972, p. 76, ciò che differenzia le due tragedie va ricercato nel motivo alla base del silenzio (l'ira contro Agamennone in un caso e il dolore per la morte dell'amico Patroclo nell'altro) e nella causa della sua rottura. I silenzi di Niobe ed Achille erano senza dubbio significativi e nelle *Rane* Aristofane potrebbe aver avuto in mente entrambe le tragedie, dapprima i *Mirmidoni* e poi, in un secondo momento, anche i *Frigi*.

Il commediografo, però, non si limita solo a prendere in giro esplicitamente i lunghi silenzi dei personaggi eschilei, ma lo fa anche implicitamente, sfruttando la nozione che "poetry and poet

¹²⁴ Si veda *Vit. Aesch.* § 6 in cui non si fa menzione dei *Mirmidoni* per il personaggio di Achille velato e silente, ma solo dei *Frigi*: ... ἐν δὲ τοῖς Ἑκτορος λύτροις Ἀχιλλεύς ὁμοίως ἐγκεκαλυμμένος οὐ φθέγγεται, πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβαῖα. ...

¹²⁵ Anche Euripide ha portato in più di un'occasione in scena un personaggio velato e silente: si veda il caso di *Alceste* riportata dall'*Oltretomba* (cfr. v. 1143 ove viene sottolineato il suo mutismo) e quello del perduto *Ippolito Velato* (secondo l'interpretazione accettata dalla maggioranza degli studiosi Ippolito si sarebbe velato dopo l'aperta confessione amorosa di Fedra; cfr., invece, la lettura di P. Oxy. 4640 + P. Mich. inv. 6222A e la conseguente ricostruzione di LUPPE 2000, pp. 272-273).

are interchangeable”¹²⁶, già esposta qualche anno prima nelle *Tesmofoiazuse*¹²⁷. Come osservato da TAPLIN 1972, p. 60, quando Eschilo entra in scena insieme al suo avversario e a Dioniso, si comporta come l’Achille dei suoi *Mirmidoni*¹²⁸: se ne sta in silenzio, non replica alla domanda del dio sul perché taccia e solo quando non ne può più di esser stuzzicato dal rivale esplose (vv. 830-846); come il Pelide, inoltre, anch’egli mostra un carattere focoso e pronto ad accendersi d’ira come un leccio che prende fuoco (v. 859) ed è per questo, in più di un’occasione, richiamato dal Coro alla moderazione e a contenere la propria rabbia (vv. 843b-844 e vv. 856 e ss.).

È interessante soffermarsi sul modo in cui viene indicato dal suo avversario:

Ra. 837-839

ἄνθρωπον ἀγριοποιὸν αὐθαδέστομον,
ἔχοντ’ ἀγάλινον ἀκρατὲς ἀθύρωτον στόμα,
ἀπεριλάλητον, κομποφακελορρήμονα.

La definizione di “creatore di selvaggi” sembra corrispondere agli appellativi di πτωχοποιός, ῥακιοσυρραπτάδης e χωλοποιός che poco dopo lo stesso Eschilo assegna ad Euripide, ma dal momento che Aristofane non torna sull’argomento in modo specifico o tramite esempi significativi non è ben chiaro a cosa si stia qui facendo riferimento. SOMMERSTEIN 1996, pp. 229-230, è del parere che con questo termine si voglia sottolineare più lo stile “crude, slapdash and uncontrolled” che un’isolata accusa al fatto che il tragediografo abbia creato dei “savage characters” (opinione per cui propende, ad es., DOVER 1993, pp. 296-297) in quanto ciò non è altrove messo in luce fino ai vv. 963 e ss. A mio parere, invece, la questione merita un approfondimento.

Già nelle *Nuvole* il commediografo critica, attraverso Fidippide (che non a caso predilige Euripide), la poesia eschilea sul piano stilistico, sottolineando come sia “pieno di rumore, incoerente, ampolloso” e crei “parole alte come montagne” (concetto che ritorna, seppur variato, in *Ra.* 929 ove si parla di ῥήμαθ’ ἰπτόκρημνα):

Nu. 1366-1367

ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποηταῖς –

¹²⁶ Vd. LEKFORWITZ 1978, p. 464: “Euripides is persuasive, elusive, and immoral like his poetry; Aeschylus is weighty, traditional, pious, and has the manner of the professional poet, isolated from other poets, particularly eschewing contact with his opponent Euripides”.

¹²⁷ Cfr. Ar. *Thesm.* 148-152 e 167. Come osserva PRATO 2001, p. 182, “Aristofane espone, fra il serio e il faceto, il metodo di lavoro, cosiddetto dell’«immedesimazione» o «identificazione», secondo il quale il modo migliore, per un autore, di rappresentare le vicende e i sentimenti di un personaggio è quello di mettersi, fisicamente e mentalmente, nei suoi panni”. Un simile metodo è stato poi teorizzato da Cameleonte (cfr. G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografii. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987 e in particolare pp. 141 e ss.), ma in alcune parti era già presente in Platone (cfr. *Resp.* III 393c e ss.) e Aristotele (*Poet.* 1455a 30 e ss.). Vd. anche MACDOWELL 1995, pp. 256-257, e ZEITLIN 1996, pp. 375-416 e soprattutto pp. 383-384.

¹²⁸ Al poeta tragico viene addirittura attribuito l’appellativo di “splendido Achille” da parte del Coro: a questo proposito si veda *infra* per *Ra.* 992.

ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν.

In vari *loci* delle *Rane*, poi, viene sottolineata la pesantezza del linguaggio eschileo (parole pesanti come buoi, uno stile ampolloso, pomposo, ...), ma il riferimento al suo essere un ἀγριοποιός è unico e potrebbe non esser chiarito, come alcuni studiosi sostengono, dai versi successivi alla menzione di questo appellativo.

Già gli antichi non riuscivano ben a comprendere cosa Aristofane volesse indicare con questo termine: gli *scholia vetera* osservano che Eschilo avrebbe portato sulla scena eroi selvaggi e feroci/immaturoi (ἀγρίους εισάγοντα καὶ ὠμοὺς τοὺς ἥρωας); gli *scholia recentiora*, invece, cercano di spiegarlo in vario modo, riferendolo ora al personaggio comico (dalla voce selvaggia, dallo sguardo selvaggio) ora al poeta tragico che rappresentò ἄγρια πρόσωπα o rese tali i πρόσωπα τῶν ὑποκριτῶν¹²⁹. Varie sono anche le opinioni dei commentatori moderni: RADERMACHER 1954, p. 264, osserva che il termine ἀγριοποιός è detto di Eschilo in quanto ha creato personaggi esuberanti (“ἀγριοποιός ist Aischylos als Dichter leidenschaftlich “überschäumender Charaktere”)¹³⁰; STANFORD 1958, p. 145, parla di “boorish characters”, mentre DOVER 1993, pp. 296-297, sottolinea come quest’ultimo abbia fatto confusione tra ἄγριος e ἄγρικός e dichiara che Eschilo viene accusato di aver dato vita a personaggi primitivi, non civilizzati. Fatta eccezione, dunque, per SOMMERSTEIN 1996, che, come si è detto, riconduce tale termine all’ambito stilistico (“a man of self-indulgent language and uncivilized composition, ...”), la traduzione per lo più corrente è quella di “creatore di selvaggi” (così in COULON – VAN DAELE 1928, MASTROMARCO-TOTARO 2006, ...), ma non mancano rese originali, quali il “Kannibaldichter” di KOCK 1881 (forse influenzato dalla testimonianza scoliastica), o il più possibile esplicative (cfr. VAN LEEUWEN 1896: “heroes fingentem feros, inhumanos, silvis et montibus, quam huic vitae accomodatiores”).

Per comprendere, però, il significato del composto aristofaneo è necessario riflettere su uno dei termini che lo costituiscono: ἄγριος. Chantraine osserva s.v. ἀγρός a proposito del derivato ἀγρότερος che “le terme usuel (Hom. et grec classique) est ἄγριος «sauvage»”: utilizzato per animali, ma anche per uomini e divinità, esso può indicare lo spirito bellicoso dei combattenti e quindi della battaglia stessa¹³¹, ma soprattutto è il modo in cui viene spesso definito Achille, sia in quanto guerriero come Diomede ed Ettore (cfr. *Il.* XXI 314 e XXII 313) sia come specifica caratteristica del suo atteggiamento (*Il.* IX 628 e ss., XXIV 39 e ss.).

¹²⁹ Schol. rec. ad Ar. *Ra.* 837a CHANTRY: ἀγριοποιόν· ἄγριον τὴν φωνήν, *thTr*(**BarHoPaReg**) ἢ ἀγριόφθαλμον **Ct** ἢ ἄγρια ποιοῦντα ἔπη *TrtrLvMt*(**ChisNpPaRegVinΘ**) | ἄγρια τὰ πρόσωπα τῶν ὑποκριτῶν ποιοῦντα Cang (cf. Tzetz. *Amb*, *Chis*) | ἄγρια πρόσωπα εισάγοντα τοῖς δράμασιν **M** (=U) | ἀγρίους ποιοῦντα **Rs**

¹³⁰ A sostegno della sua affermazione rimanda a ROEMER 1908a, pp. 347 e ss., e allo schol. ad Soph. *El.* 328: τίν’ αὖ σὺ τήνδε· ἐπίτηδες τοῖς ἀγρίοις ἤθεσιν ἀντιπαρατάττουσι πρᾶα καθάπερ νῦν τῇ Ἠλέκτρα Χρυσόθεμιν συνέξευξεν καὶ τῇ Ἀντιγόνη τὴν Ἰσμήνην ἔνεκα τοῦ διαποικίλλειν ταῖς ἀντιρρήσεσι τὰ δράματα.

¹³¹ Si veda NESTLE 1942, pp. 64-65, per i passi omerici che rispecchiano i diversi utilizzi dell’aggettivo.

Con ἀγριοποιός il commediografo potrebbe dunque alludere da un lato al comportamento dell'Eschilo comico, che richiama quello dell'Achille delle sue tragedie, e dall'altro a quei personaggi da lui creati, menzionati poco più avanti e tra i quali compare, primo fra tutti, il Pelide.

Anche la scelta aristofanea del termine ἀθαδόστομον potrebbe non essere casuale, bensì essere interpretata come una spia lessicale del legame tra il poeta tragico e l'Achille dei suoi *Mirmidoni* dal momento che proprio l'ἀθάδεια può aver indotto al silenzio il figlio di Teti in questo dramma. Lo scolio al v. 436 del *Prometeo incatenato*¹³², infatti, ci informa sui motivi per cui dei personaggi rimangono in silenzio in opere poetiche e tra questi vi è anche la menzione dell'ἀθάδεια a proposito del Pelide:

Schol. Prom. 436 (ed. Herington 138 ss.): Σιωπῶσι παρὰ τοῖς ποιηταῖς τὰ πρόσωπα ἢ δι' ἀθάδειαν, ὡς Ἀχιλλεὺς ἐν τοῖς Φρυξὶ Σοφοκλέους, ἢ διὰ συμφοράν, ὡς ἡ Νιόβη παρὰ Αἰσχύλῳ, ἢ διὰ περίσκεπτιν, ὡς ὁ Ζεὺς παρὰ τῷ ποιητῇ πρὸς τὴν τῆς Θέτιδος αἵτησιν...

L'indicazione fornita dallo scoliasta ha attirato su di sé l'attenzione degli studiosi moderni in particolare per la prima delle motivazioni elencate: è stata, infatti, messa in discussione la menzione di Sofocle, secondo alcuni¹³³ da correggere ripristinando il nome di Eschilo, secondo altri lezione da mantenere a testo e da non modificare¹³⁴; anche il riferimento ai *Frigi* potrebbe costituire un errore al posto dei *Mirmidoni*, errore dettato, come si è visto precedentemente, dalla presenza di un Achille silenzioso per buona parte dell'azione scenica in entrambe le tragedie (la motivazione indicata per questo silenzio, infatti, si addice più ad un eroe adirato che ad uno in lutto per la morte dell'amico). Nonostante ciò, la testimonianza risulta interessante per la caratterizzazione del personaggio del Pelide, con ogni probabilità eschileo, come ἀθάδης.

Tale risulta essere anche il comportamento dell'Eschilo comico nelle *Rane*: quando Euripide chiede al suo rivale cosa abbia fatto per insegnare ai cittadini ad essere nobili in un primo momento

¹³² Tralascio in questa sede la questione assai discussa dell'attribuzione o meno della tragedia alla produzione eschilea e rimando alla bibliografia in merito: sull'origine e l'evoluzione che il dibattito ha avuto si vedano W. Schmid, *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, Stuttgart 1929 e J. Coman, *L'authenticité du Prométhée Enchaîné*, Bucharest 1943, ma importante contributo rimane ancora quello di M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge-London- New York-Melbourne 1977.

¹³³ Si veda per la congettura Αἰσχύλου Ménage in *Discours sur l'Héautontimorûméno de Térence*, Utrecht 1690, p. 46, e Brunck; FRITZSCHE 1845, p. 304, insieme a Bergk (vd. G. Hinrichs, *Philologische Paralipomena Theodor Bergks*, in «Hermes» 18, 1883, pp. 481-520 e in particolare pp. 481-482), sostennero che andasse eliminato Σοφοκλέους, mentre Hermann, osserva RADT 1977, p. 493, "recte de huiusmodi coniecturis dubitavit" dal momento che sembra che gli scoliasti volessero far corrispondere alle tre cause di silenzio ricordate esempi tratti ognuno da uno dei tre tragici.

¹³⁴ ROEMER 1908a, p. 343, ad es., è del parere che nello scolio sopra citato il nome di Sofocle non debba né esser cancellato né tantomeno essere sostituito con quello di Eschilo, che viene menzionato subito dopo.

non ottiene risposta: è Dioniso a prendere la parola per indurlo a parlare ed esortarlo a non comportarsi in modo arrogante.

Ra. 1020

Αἰσχύλε, λέξον μηδ' ἀθάρδως σεμνυνόμενος χαλέπαινε.

Il termine a cui il commediografo ricorre, ἀθάρδως, per sottolineare l'atteggiamento di Eschilo (rimane in silenzio e non vuole parlare perché adirato per le accuse che gli stanno rivolgendo) non può non richiamare alla mente l'ἀθάδεια di Achille messa in luce dallo scolio appena citato: l'autore tragico sembra quindi aver assunto come propri alcuni tratti di uno dei personaggi delle sue opere.

Finora ci si è concentrati solamente sull'interpretazione del v. 837, ma a mio parere se si osservano nel suo insieme la critica euripidea e la successiva risposta eschilea si può notare una certa corrispondenza lessicale tra le due battute.

È interessante notare come inizialmente Eschilo rivolga al suo rivale, proprio perché preso dalla rabbia, ben tre epiteti offensivi (στωμυλιοσυλλεκτάδη, πτωχοποιέ e ρακιοσυρραπτάδη), mentre poi, seguendo forse il consiglio del Coro, moderi i toni e risponda con il solo χωλοποιόν, affermando di voler mostrare “chi è davvero questo creatore di zoppi che fa tanto l'insolente”.

Ra. 840-842, 845-846

ἄληθες, ὃ παῖ τῆς ἀρουραίας θεοῦ;
σὺ δὴ 'μὲ ταῦτ', ὃ στωμυλιοσυλλεκτάδη
καὶ πτωχοποιέ καὶ ρακιοσυρραπτάδη;

...

Οὐ δῆτα, πρὶν γ' ἂν τοῦτον ἀποφῆνω σαφῶς
τὸν χωλοποιὸν οἶος ὢν θρασύνεται.

Proprio il v. 846 sembra corrispondere bene al v. 837: χωλοποιόν rimanda ad ἄγριοποιόν, mentre all'aggettivo ἀθαδόστομον è stato sostituito il verbo θρασύνεται; se le cose stanno così, mentre si possono elencare – grazie alla testimonianza degli *scholia vetera*¹³⁵, ma prima ancora dello stesso Aristofane che li ha menzionati in commedie precedenti – personaggi χωλοί portati sulla scena euripidea (Filottete, Bellerofonte e Telefo), è più difficile comprendere quali sarebbero quegli ἄγριοι creati da Eschilo.

Non convince, infatti, del tutto la spiegazione, già citata, di SOMMERSTEIN 1996, pp. 229-230, che vede qui un semplice riferimento allo stile del poeta tragico: un aggettivo come ἀθαδόστομον,

¹³⁵ Schol. vet. ad Ar. Ra. 846 CHANTRY: τὸν χωλοποιὸν οἶος ὢν θρασύνεται· διὰ τούς τρεῖς· Φιλοκτῆτην, Βελλεροφόντην, Τήλεφον.

collocato in posizione di rilievo, ovvero in chiusura di verso, sembra essere collegato non solo a ciò che segue, ma anche a ciò che lo precede. È probabile che attraverso di esso il commediografo abbia voluto introdurre in modo sintetico la critica stilistica alla tragedia eschilea, più ampiamente trattata nei versi immediatamente successivi, – da notare l’uso del termine στόμα alla fine del v. 838, evidente richiamo all’ἀθάδóστομον appena pronunciato –, ma proprio perché questo aspetto è oggetto di maggiori attenzioni subito dopo, può apparire riduttivo relegarlo a quest’unica funzione. Un simile aggettivo, a mio parere, potrebbe esser stato impiegato, anche e soprattutto, per connotare e far comprendere meglio il significato del sostantivo a cui si accompagnava, ovvero ἀγριοποιόν: l’intera espressione cela dietro di sé un ulteriore riferimento al modo di comportarsi di Eschilo, simile per vari elementi all’eroe figlio di Teti descritto nei suoi drammi.

Se questo legame con il Pelide, come si è detto, è portato avanti per tutta la commedia, si può forse riscontrare implicitamente anche nella scelta dell’Eschilo aristofaneo di apostrofare Euripide, all’inizio della sua replica, come “figlio della dea campestre”: assistiamo qui alla deformazione parodica di un frammento euripideo *incertae fabulae*¹³⁶, che viene adattato comicamente al nuovo contesto mediante la sostituzione dell’aggettivo “marino” con “campestre”.

Fr. 885

ἄληθεσ, ὦ παῖ τῆσ **θαλασσίας** θεοῦ;

Come osserva Chantraine, con ἀγρός si indica in Omero il terreno da pascolo e con ἄρουρα il campo coltivato: una delle critiche che il commediografo rivolge innumerevoli volte ad Euripide (si vedano *Ach.* 457 e 478, *Eq.* 19, *Thesm.* 387 e 456, *Ra.* 840, 942 e 947) riguarda, infatti, il suo essere figlio di un’erbivendola¹³⁷ e anche questi versi sembrano andare verso questa direzione¹³⁸. Secondo TAMMARO 1986-1987, p. 184, inoltre, la *vis* comica sarebbe rafforzata per “l’intrusione di un termine già solidamente specializzato nel designare la più temibile razza di topi”: nelle poche attestazioni pervenuteci dell’aggettivo ἀρουραῖος nella letteratura di V secolo (compare in un frammento del *Sisifo* eschileo¹³⁹, al v. 762 degli *Acarnesi* e in un passo del II libro delle *Storie* erodotee¹⁴⁰) esso,

¹³⁶ Gli studiosi hanno avanzato varie ipotesi circa il dramma a cui questo frammento apparterebbe: Musgrave (cfr. fr. CXCIX) propende per il *Telefo* “in qua fabula Achillis persona erat”, mentre GEEL 1833, p. 30, per il *Palamede* e HARTUNG 1843, p. 280, agli *Scyrii* seguito in questa tesi da KÖRTE 1934, n. 2, p. 9.

¹³⁷ A questo proposito si veda, ad es., FORNARO 1977. Interessante il contributo di BORTHWICK 1994 che ritiene che l’espressione “vendere ortaggi verdi” sia “a recognised euphemism for prostitution” (p. 38) e secondo il quale la madre di Euripide, solitamente oggetto di critiche, poteva ben essere in realtà la sua matrigna, ovvero la donna con cui suo padre, ormai vedovo, potrebbe essersi risposato o aver deciso di convivere e la cui reputazione divenne, prima, durante o dopo, motivo di scandalo.

¹³⁸ Schol. vet. ad Ar. *Ra.* 840d CHANTRY: τῆσ ἀρουραίας θεοῦ· ἀντὶ τοῦ λαχανοπάλιδος. ὅτι λαχανοπάλιδος υἱὸς ἦν Κλειτοῦσ ὁ Εὐριπίδης, Ἀλέξανδρός φησιν. Schol. rec. ad Ar. *Ra.* 840b CHANTRY: ἀρουραίας· ἐπειδὴ ἡ τοῦ Εὐριπίδου μήτηρ λαχανόπωλις ἦν, τὰ δὲ λάχανα ἐκ τῆσ γῆσ φύεται, διὰ τοῦτο παίζων “ἀρουραίας θεοῦ παῖδα” τοῦτον καλεῖ. Cfr. Hsch. α 79 LATTE s.v. ἀρουραία θεός· ἡ Εὐριπίδου μήτηρ, διὰ τὸ λαχανόπωλις εἶναι (Ar. *Ra.* 840).

¹³⁹ Fr. 227 R.: ἀλλ’ ἀρουραῖός τίς ἐστί σμίνθος ὧδ’ ὑπερφύης;

¹⁴⁰ Cfr. Hdt. II 141, 5.

infatti, connota la categoria dei topi di campagna¹⁴¹ e la scelta aristofanea sarà probabilmente caduta su questo termine proprio per richiamare l'attenzione degli spettatori sul collegamento tra Euripide e le sue origini "campagnole"¹⁴².

Accanto all'abituale scherzo sulle origini del tragediografo, che sarà stato compreso da tutto il pubblico aristofaneo, il poeta comico potrebbe aver voluto instaurare un confronto tra i due contendenti sulla base delle loro origini, reali o sceniche: se Eschilo, infatti, è strettamente collegato con Achille, figlio della dea marina Teti, è naturale che Euripide nel contrapporsi a lui non possa che essere appellato come figlio della dea di campagna. Tale aspetto, però, sarà stato individuabile solo da quell'élite di cittadini che era riuscita ad individuare il rapporto tra Eschilo ed il Pelide da un lato e che conosceva, dall'altro, il testo originale dell'ipotesto stravolto da Aristofane.

L'espressione ἄγριοποιὸν αὐθαδέστομον è dunque interpretabile come implicito collegamento tra l'Eschilo comico e l'Achille portato sulla scena dall'Eschilo tragico, ma accanto al rimando alla furia incontrollabile non bisogna dimenticare il legame di ἄγριος con il mondo degli animali selvaggi, il che ci induce a chiederci se tra gli ἄγριοι a cui Eschilo avrebbe dato vita non possano essere inseriti Achille e Niobe in quanto portati sulla scena senza che pronunciassero neppure un suono (v. 913 ... γρύζοντας οὐδὲ τουτί)¹⁴³ e quindi simili agli animali che non si esprimono a parole.

Il verbo γρύζω, voce onomatopeica che compare per la prima volta in un frammento di Ipponatte¹⁴⁴ ed è assai frequente in commedia, mentre assente dalla poesia di argomento serio¹⁴⁵, presenta due significati, come osservato da TICHY 1983, pp. 147-148: il primo riguarda il "cercare di dire qualcosa, ma invano, ad esempio per obiettare anche se è necessario tacere", mentre il secondo indica il "non emettere alcun suono anche se si dovrebbe parlare"¹⁴⁶.

¹⁴¹ Anche nella letteratura successiva si riscontra spesso l'uso di questo aggettivo insieme al sostantivo μῦς; fa eccezione l'attestazione nell'orazione demostenica *Sulla Corona* § 242 ove Eschine viene definito in senso dispregiativo ἀρουραῖος Οἰνόμαος poiché una volta a Collito aveva distrutto quest'eroe tragico con la sua cattiva messa in scena – per questa spiegazione si veda Dem. XVIII 180: ... ἀλλὰ τούτων τινὰ ἀπὸ τῆς σκηνης, Κρεσφόντην ἢ Κρέοντ' ἢ ὄν Κολλυτῶ ποτ' Οἰνόμαον κακῶς ἐπέτριψας;

¹⁴² Di altro parere è, invece, RUCK 1975, p. 18, secondo cui in *Ra.* 840 "the point is not Euripides' lower class origin. Euripides has just strung together a list of pejorative adjectives illustrative of Aischylos' wild and uncontrolled use of language ... The point is clearly that Euripides' language is as wild as that of Aischylos, and that with a such mother, how could it be otherwise?"

¹⁴³ Gli scolasti osservano che l'espressione γρύζοντας οὐδὲ τουτί era accompagnata da uno schiocco delle dita dall'attore: cfr. Schol. vet. ad Ar. *Ra.* 913 CHANTRY: οὐδὲ τουτί· εἰκὸς αὐτὸν ἀποκροτοῦντα τῷ δακτύλῳ δεικνύειν τὸ οὐδὲ τουτί e schol. rec. ad Ar. *Ra.* 913c CHANTRY: τουτί· δεικνὸς τὸν δάκτυλον τουτί φησιν

¹⁴⁴ Hippon. Fr. 70, 6 W.

¹⁴⁵ Vd. AUSTIN – OLSON 2004, p. 326, i quali osservano a questo proposito che in prosa, invece, il verbo γρύζω compare solo occasionalmente: cfr. Plat. *Euthd.* 301a.

¹⁴⁶ Nella produzione aristofanea esso viene utilizzato con la prima accezione in *Pax* 96, *Thesm.* 1095 (che corrisponde di conseguenza al v. 1087 dove invece si fa ricorso al verbo λαλεῖν) e *Pl.* 454, mentre nella seconda in *Nu.* 963, *Lys.* 509 e 656; si trova inoltre affiancato dalla negazione in *Vesp.* 741 e *Ra.* 913. Diverso è il caso di *Eq.* 10 e *Vesp.* 374 in cui il verbo si trova impiegato in situazioni in cui un personaggio minaccia di compiere atti violenti se un altro oserà aprire bocca.

Alla voce verbale si affianca anche il sostantivo indeclinabile γρῦ: sempre Chantraine s.v. indica come il termine abbia il significato di “niente” e ricorra solitamente con una negazione e un verbo del tipo “far intendere, dire”; è lo scolio a *Pl.* 17 a sottolineare come la parola deriverebbe dal grugnito del maiale¹⁴⁷, ipotesi ritenuta probabile dallo stesso Chantraine. Anche questo lemma si riscontra diverse volte in commedia: oltre che nel *Pluto*, viene utilizzato nel fr. 188 dei Πλούσιοι di Antifane e in vari *loci* menandrei (*Misoumenos* 291¹⁴⁸, *Samia* 655, fr. 265, 1 K.-A. dell’ Ὀργή e 412, 1 K.-A. dello Ψευδηρακλῆς).

Nel lessico aristofaneo sono ampiamente attestate varie forme verbali in -ύζω: oltre al già citato γρύζω fanno la loro comparsa, ad es., βαύζω e μύζω, voci che rimandano anch’esse a dei suoni animaleschi (come l’abbaiare di un cane) o non articolati (un mormorio indistinto prodotto con la bocca chiusa¹⁴⁹). Entrambi questi verbi compaiono, al contrario di γρύζω, nella produzione eschilea: è infatti Eschilo ad aver introdotto in poesia βαύζω (cfr. *Ag.* 449 τάδε σῖγά τις βαύζει e FRAENKEL 1950, p. 231) e ad aver impiegato in più di un’occasione μύζω¹⁵⁰ nelle sue *Eumenidi*. Al v. 117 di questo dramma lo scoliasta ci riporta in *parepigraphé* il termine μυγμός, riferito alle creature sotterranee da cui il dramma prende il nome¹⁵¹: tralasciando la *vexata quaestio* circa la presenza o meno nel testo originale di queste *parepigraphai*¹⁵², è opportuno evidenziare come non a caso il

¹⁴⁷ Schol. rec. ad Ar. *Pl.* 17d CHANTRY: οὐδὲ γρῦ οὐδὲ τὸ βραχύτατον

Schol. rec. ad Ar. *Pl.* 17e CHANTRY: γρῦ λέγουσι τὸν τοῦ ὄνου ῥύπον. ὅταν οὖν θέλωμεν φαυλίσαι τι, φαιμέν οὐδὲ γρῦ φθέγγεται, ἀντὶ τοῦ οὐδὲ τὸ τυχόν. οὐδὲ γὰρ ἔχει τινὰ σύστασιν ὁ τοῦ ὄνου ῥύπος, πλὴν ὅσον ἀπὸ τῆς θεᾶς μόνον δοκεῖ τι.

Schol. rec. ad Ar. *Pl.* 17f CHANTRY: α. εἴρηται ἐκ μεταφορᾶς τῶν μικρῶν χοίρων, τῶν γρῦ λεγόντων.

β. τινές φασιν ἐκ τῆς τῶν χοίρων φωνῆς, ἣτις λέγεται γρυλλισμός, παρωδησθαι τοῦτο.

¹⁴⁸ Risulta interessante il caso del *Misoumenos*. Nel quarto atto il servo Geta entra in scena dalla casa del soldato Trasonide e parla tra sé e sé senza accorgersi della presenza di Clinia che cerca invano di instaurare una conversazione con lui: egli infatti è troppo preso da ciò a cui ha appena assistito, la richiesta di Trasonide al vecchio Demea della mano della figlia, da lui appena ritrovata, Cratea. Geta sottolinea dapprima la straordinaria e disumana crudeltà presente in tutti e due gli interlocutori (vv. 284-285), poi l’αὐθαδία di un uomo (chi dei due?) e infine utilizza l’espressione οὐδὲ γρῦ, ma non sappiamo a chi si stia riferendo con precisione, se a Demea o a Trasonide. Di certo poco più avanti (vv. 302-303) il servo si chiede se il padrone potrà sopportare l’accaduto “con un briciolo di umanità”:

ὦ Ἡράκλεις· ἀνθρωπίνως ἂν οὐ λάβοι

τὸ συμβεβηκός· ὅς ὀρίνει τοῦ λόγου.

È forse quindi frequente che quando un personaggio si comporta in modo furioso/scontroso e vi è qualcuno che tace, se non è lui stesso a farlo, un altro sottolinea questo atteggiamento, inserisce un paragone animalesco per rendere meglio l’idea e infine dichiara che ci si aspetterebbe qualcosa di più umano da lui. In questo caso, però, siamo di fronte ad un soldato e non a qualcuno proveniente dai campi e per questo dotato di maniere un po’ rozze.

¹⁴⁹ Si vedano, a questo proposito, SCHWENTNER 1924, pp. 24 e ss., e LABIANO ILUNDAIN 2000, pp. 243-245, per le funzioni dell’espressione μῦ μῦ (quest’ultimo contributo incentrato su Ar. *Eq.* 10 e *Thesm.* 231). In ambito medico μύζω viene utilizzato per indicare il rumore dell’intestino e dello stomaco (Hp. *Morb.* 2, 55 τὰ σπλάγχνα μύζει e ἐπὶ τοῖσι σπλάγγχοισι μύζει; Hp. *Epid.* 5, 6 ἔμυζεν αὐτοῦ ἐν τῇ γαστρὶ ἰσχυρῶς e ἥκιστα ἔμυζε); Aristotele, invece, se ne è servito per riprodurre il verso del delfino (*HA* IV 535 b 32 ἀφίησι δὲ καὶ ὁ δελφίς τριγμόν καὶ μύζει – cfr. *ibid.* VIII 589 b 9 μύζων καὶ στένων).

¹⁵⁰ Questo verbo è già presente in Omero nella forma composta ἐπιμύζειν (cfr. *Il.* IV 20).

¹⁵¹ Schol. vet. in Aesch. *Eum.* 117 SMITH: <μυγμός>] παρεπιγραφή. τοῦτο δὲ ἐστὶν ὃ φησι ὁ ποιητής· αἱ δ’ ἐπέμυζαν. τὸ δὲ ἐγείρεσθαι <ἀθρόως> τὰς παρεμμένας ὑπνωὶ οὐ πθανόν· κατὰ βραχὺ οὖν ἐκ προσβάσεως τὴν ἔγερσιν ποιήσονται. Cfr. anche *schol. tricl.* ad Aesch. *Eum.* 118 SMITH: ἡμέτερον ἀπὸ τοῦ μυγμοῦ τὸ μύζειν παρήγαγεν. εἶκε δὲ εἶναι ὁ μυγμός καὶ μωγμός ἀπήχημά τι τῶν ὑπνούντων.

¹⁵² Vd. TAPLIN 1977a.

tragediografo si serva di un simile verbo proprio per indicare il rumore prodotto durante il sonno da esseri non umani, spaventosi e neppure paragonabili a delle Gorgoni, ma due volte nelle *Coefore* definite “cagne rabbiose” di Clitemnestra¹⁵³.

È opportuno ora chiedersi se l'utilizzo di un certo lessico legato al mondo animale possa aver influenzato Aristofane nella definizione di Eschilo come ἀγριοποιός e, dunque, come creatore di personaggi che hanno caratteristiche non propriamente umane (le Erinni ad esempio) accanto ad altri che, invece, si comportano alla maniera degli animali: l'intenzionale rifiuto a proferire parola, per le ragioni sopra esposte, da parte di Achille e Niobe nei drammi eschilei sembra collegarli con la sfera animale dal momento che la principale distinzione, già presente negli antichi, tra uomo e bestia risiede proprio nella capacità di articolare un linguaggio comprensibile e ragionato.

All'interno delle *Rane*, inoltre, si ricorre più volte a paragoni con animali per descrivere gli atteggiamenti del personaggio di Eschilo (al v. 804 veniamo a sapere, prima che i due contendenti facciano il loro ingresso in scena, che egli ha risposto alle sottigliezze euripidee con lo sguardo selvaggio come un toro¹⁵⁴, a testa bassa: ἔβλεψε γοῦν ταυρηδὸν ἐγκύψας κάτω) o definire alcune caratteristiche della poesia eschilea. Ai vv. 814 e ss. il Coro descrive come avrà luogo lo scontro tra i due contendenti ai quali fa riferimento con immagini tratte dal mondo animale: Eschilo, “in preda a terribile furia, stravolgerà gli occhi” alla vista del “dente dall'acuta parola” dell'avversario e “rizzando sulla nuca la villosa chioma della folta criniera, terribilmente aggrottando il sopracciglio, mugghiando, scaglierà parole chiodate, squarciate le fiancate della nave con il suo soffio da gigante”.

Ra. 814-817 e 822-825

Ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἔξει,
ήνικ' ἄν ὀξύλαλόν περ ἴδη θήγοντος ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

...

Φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν,
δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων, βρυχώμενος ἦσει
ρήμαθ' γομοπαγῆ, πινακηδὸν ἀποσπῶν
γηγενεῖ φυσήματι.

¹⁵³ Aesch. *Cho.* 924 e 1054. Cfr. anche *Eum.* 131-132 e 246-247 per una descrizione delle Erinni con rimandi alla sfera canina.

¹⁵⁴ Per le occhiate taurine si vedano anche Eur. *Med.* 92 e 187-188 (in entrambi i casi detto di Medea che rivolge tale sguardo verso i figli e verso i servi), Plat. *Phaed.* 117b (per il modo in cui Socrate, mentre beve la cicuta, guarda il suo discepolo), Call. fr. 194, 101 Pfeiffer e Nic. *Al.* 222 (a proposito del comportamento di un uomo affetto da pazzia della mente).

Anche successivamente Eschilo tace e reagisce alle critiche sugli interminabili silenzi di Achille e Niobe dapprima con gesti, poi digrignando i denti e infine riprendendo la parola per chiarire quanto mal interpretato da Dioniso, ovvero che cosa sia il fulvo ippogallo.

Un'altra possibile interpretazione dell'appellativo ἀγριοποιός potrebbe risiedere nel fatto che il teatro di Eschilo è ancora ad uno stadio "primitivo" non solo sul piano della drammaturgia, ma anche nel delineare i propri personaggi. Tale tesi non sembra, però, convincente anche perché, se così fosse, si creerebbe una disparità non indifferente tra gli epiteti attribuiti ad Euripide (tutti collegati al modo del tragediografo di presentare sulla scena gli eroi e le eroine del mito) e quello riferito ad Eschilo, che si configurerebbe come una critica generica, senza individuare la peculiarità delle figure che popolano i suoi drammi.

La questione appare di difficile soluzione, anche perché non possediamo elementi a sostegno dell'una o delle altre ipotesi né sappiamo se questo appellativo fosse facilmente compreso dal pubblico aristofaneo o se soltanto un'élite fosse in grado di decifrare il sottotesto. Al contrario la scelta di Achille e Niobe, a lungo silenti e velati sulla scena, come bersaglio della critica dell'Euripide comico prevede la capacità da parte degli spettatori di richiamare rapidamente alla memoria i modelli di riferimento: come osserva SEVIERI 2010, p. 227, a proposito della *Niobe*, ma a mio parere estendibile anche ai *Mirmidoni*, "può anche darsi che non tutti gli spettatori avessero assistito ad una ripresa" della tragedia eschilea, "e men che meno l'avessero letta, ma quel particolare modo di raccontare il mito e quella particolare messa in scena dovevano avere lasciato tracce nella competenza del pubblico, altrimenti il meccanismo comico non sarebbe stato efficace".

b. Cicni e Memnoni su destrieri pieni di sonagli e lustrini

Mentre i personaggi euripidei sono criticati da Aristofane per il processo di degradazione che hanno subito, passando dal loro antico *status* eroico a zoppi, straccioni, prostitute, ..., gli eroi portati in scena da Eschilo rispecchiano nell'aspetto e nei valori di cui si fanno portavoce le caratteristiche proprie di quelli omerici e per questo motivo non vengono attaccati dal commediografo se non per una certa estremizzazione, in alcuni casi, nella loro magnificenza.

Nelle *Rane* Euripide, infatti, sottolinea come il suo avversario faccia uscir di senno i suoi spettatori con le sue parole sonore e provocanti in loro un effetto di sbalordimento, mettendo in scena "Cicni e Memnoni su destrieri pieni di sonagli e lustrini".

Ra. 961-963

. . . ἀλλ' οὐκ ἔκομπολάκουν
ἀπὸ τοῦ φρονεῖν ἀποσπάσας, οὐδ' ἐξέπληττον αὐτούς,
Κύκνους ποιῶν καὶ Μέμνονας κωδωνοφαλαροπώλους.

La poesia eschilea si caratterizza come altisonante e pomposa non solo sul piano stilistico e lessicale, ma anche su quello visivo: l'ἔκκληξις del pubblico, come testimonia l'autore della *Vita di Eschilo*, era strettamente collegata ad una rappresentazione spettacolare (si pensi al celebre caso delle *Eumenidi*, di tale impatto da far abortire le donne in stato di gravidanza lì presenti). Secondo PATTONI 2000 è probabile che si debba supporre una cosa simile anche per gli eroi menzionati ai vv. 962-963, i quali potrebbero aver fatto una fastosa entrata scenica nei drammi eschilei con cavalli bardati di sonagli¹⁵⁵. Già TAPLIN 1977, p. 76, aveva comunque affermato che l'arrivo in scena di personaggi sul carro era un tratto distintivo della tragedia prima del consolidamento della *skéné* e soprattutto proprio di quella eschilea; inoltre sempre di Eschilo poteva esser l'entrata solenne di un personaggio che sarebbe poi andato incontro alla morte.

Memnone è un eroe presente nell'omonima tragedia eschilea¹⁵⁶ e nella *Psychostasía* del medesimo autore, mentre il Cicno menzionato da Aristofane non è il figlio di Ares, noto per la sua abitudine di uccidere coloro che si recavano a Delfi in pellegrinaggio¹⁵⁷, bensì il figlio di Poseidone,

¹⁵⁵ BACON 1961, n. 15 pp. 32-33, ha osservato come nella tragedia greca sia una caratteristica dei barbari "bells" e altri mezzi per suscitare paura nel nemico.

¹⁵⁶ MARTIN 1975, p. 41, ha osservato: "there is no extant tragedy, with the possible exception of the *Septem*, where the character giving his name to the play does not appear on stage. ... Aeschylus apparently presented him as a horseman in Oriental, perhaps specifically Persian, dress." Per la datazione del dramma cfr. MARTIN, *op. cit.*, pp. 65 e ss.

¹⁵⁷ Diverse sono le versioni circolanti sullo scontro tra Cicno ed Eracle: secondo quanto ci racconta Stesicoro in un suo poema il figlio di Alcmena sarebbe stato costretto a fuggire la prima volta a causa dell'intervento di Ares in favore del figlio (si veda *PMG* fr. 207); alcuni ammettevano la presenza di due figli di Ares con il nome Cicno (il primo, nato da Pirene, avrebbe sfidato Eracle sul fiume Echedoro – Apollod., *Bibl.* II 5, 11 –, mentre il secondo, figlio di Pelopia, lo avrebbe sfidato presso Itono – Apollod., *Bibl.* II 7, 7); altri come Esiodo (*Scut.* 67-69; 467-476) e Diodoro (IV 37, 4)

che combattè al fianco di Ettore e morì per mano di Achille¹⁵⁸. L'accostamento dei due eroi, entrambi alleati dei Troiani e vittime della lancia del Pelide, ha fatto pensare che qui il commediografo potrebbe aver avuto in mente di richiamare l'attenzione degli spettatori su un altro dramma eschileo ove Cicno compariva come personaggio: c'è chi, come WELCKER 1839, pp. 29 e 32, e poi METTE 1963, pp. 99 e ss., ha avanzato l'ipotesi di un non attestato *Cicno*, e chi ha proposto altri drammi con titolo differente (*Glauco di Potnie*, *Misi*, *Telefo*, *Palamede*: cfr. RADT 1985 a proposito del fr. 451a per le varie ipotesi).

parlano, invece, di un solo combattimento. Si veda anche Paus. I 27, 6 e per le molteplici varianti del mito JANKO 1986 (in particolare pp. 48-56).

¹⁵⁸ Cfr. in merito schol. in Pind. *O.* 2. 147e DRACHMANN nonché schol. rec. ad Ar. *Ra.* 963a CHANTRY.

c. Patrocli e Teucri dal cuore di leone

Eschilo si vanta di aver insegnato ai cittadini nobili valori con i suoi drammi pieni di Ares, ma in altre occasioni sottolinea come sia stato lui a prendere a modello alcuni valorosi personaggi dell'epoca: è il caso, ad esempio, dell'eroe Lamaco da cui il poeta tragico dichiara di aver tratto ispirazione per creare "il gran coraggio dei Patrocli e dei Teucri dal cuore di leone".

Ra. 1041

Πατρόκλων, Τεύκρων θυμολεόντων, ἴν' ἐπαίροιμ' ἄνδρα πολίτην

Se vi è accordo tra gli studiosi nel vedere dietro la figura di Patroclo un rimando ai *Mirmidoni*, non si può dire la stessa cosa per l'individuazione di un possibile modello eschileo a cui Aristofane starebbe qui facendo riferimento con Teucro: WELCKER 1824, pp. 439-440, ad es., seguito più di un secolo dopo da RAU 1967, p. 203, ha ipotizzato che questo passo comico si riferisse, con la menzione di Teucro, alla tragedia intitolata *Salaminiai*, che a suo parere riguardava la messa in scena del ritorno di questo personaggio in patria senza Aiace e costituiva insieme al *Giudizio delle Armi* e alle *Donne di Tracia* una trilogia¹⁵⁹; SCHÖLL 1839, pp. 373-374, al contrario, ha ritenuto l'immagine del valore di questo eroe nelle *Salaminiai* poco incisiva per esser così ricordata e ha avanzato l'ipotesi di vedere dietro questi versi comici i *Mirmidoni* per entrambi i personaggi.

È possibile che all'interno di questa tragedia sia giunto da Achille un Messaggero per raccontare le imprese compiute da Patroclo in battaglia e che, come osserva SOMMERSTEIN 1996b, p. 341, a questo discorso rimandi la presa in giro aristofanea alcuni versi prima sugli Scamandri, i fossati e gli aquilogrifoni di bronzo su scudi che Eschilo avrebbe portato sulla scena.

Ra. 928-929

ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἱππόκρημνα,

Diversi studiosi hanno visto in questo *locus* comico un riferimento alla *rhexis* di Antiloco in cui veniva raccontato il valore dell'eroe caduto. Diversamente LUCAS DE DIOS 2008, n. 1264 p. 431, ha sottolineato che per quel che riguarda Teucro l'allusione aristofanea potrebbe esser collegata con il fr. 569 degli *adespota* ("Y Teucro, sirviéndose de su maestría con el arco, contuvo a los frigios, que trataban de saltar por encima del foso").

Dietro la menzione da parte dell'Eschilo comico dei nomi di Patroclo e Teucro e l'esaltazione del loro coraggio la maggior parte del pubblico aristofaneo difficilmente potrebbe aver richiamato

¹⁵⁹ Cfr. SOMMERSTEIN 1999, p. 249, a proposito delle *Salaminiai*: "There would be no scope within this play for Teucer to display in action his prowess as a warrior, but he may have narrated some of his exploits at Troy in a retrospective speech".

alla memoria specifici drammi eschilei: il ricordo dei più, infatti, si sarà concentrato sull'atmosfera bellica che permeava le tragedie di questo autore in cui il valore in guerra era segno distintivo dei suoi personaggi e la cui ambientazione era stata poco prima bersaglio dell'ironia dell'Euripide comico. Di certo appare ancor più difficile pensare di riuscire ad individuare una particolare tragedia eschilea, come alcuni hanno effettivamente tentato di fare, come modello a cui Aristofane alluderebbe con la semplice menzione di Scamandri, fossati e soldati riconoscibili tramite scudi con ornamenti straordinari. Non possiamo, però, escludere, data la fama goduta da Eschilo e la diffusione delle sue opere, come si è detto precedentemente, mediante repliche successive alla sua morte, che la parte colta del pubblico non cogliesse alcuni rimandi agli ipotesti che il commediografo aveva in mente nel comporre questi versi.

Citazioni e allusioni

Edoni

Prima tragedia della tetralogia sulla storia dionisiaca del persecutore Licurgo (*Lykourgeia*)¹⁶⁰, è forse quella a cui Eschilo deve la sua fama, come afferma l'epicureo Demetrio Lacone nel I a.C.¹⁶¹: essa viene, infatti, ripresa da Cratino nel suo *Dionisalessandro*¹⁶² e da Aristofane, come vedremo, in più *loci* della sua produzione comica, ma sembra esser anche riecheggiata nelle *Baccanti* di Euripide e nel *Lucurgus* di Nevio.

La prima citazione che Aristofane trae da questo dramma eschileo si riscontra negli *Uccelli*. In seguito alla convocazione di Upupa giungono in scena varie specie di uccelli tra cui uno su cui Pisetero chiede informazioni, servendosi di un'espressione tratta da un frammento di questa tragedia:

Fr. 60

τίς ποτ' ἔσθ' ὁ μουσόμαντις, †ἄλλος ἀβρατοῦς ὄν σθένει†

Av. 276

Τίς ποτ' ἔσθ' ὁ μουσόμαντις, ἄτοπος ὄρνις ὀριβάτης

Nell'*excerptum* tragico un personaggio, forse Licurgo, si interroga sull'identità di un seguace del culto di Dioniso o della stessa divinità, evidenziandone "l'aura profetica e forse anche la mollezza orientale"¹⁶³. Il tentativo del giovane Dioniso di inserire il proprio culto in Tracia si scontra con l'opposizione del re della regione, che lo cattura e lo sottopone ad interrogatorio: tale frammento potrebbe dunque, secondo alcuni¹⁶⁴, rientrare in quest'ultima scena in cui Licurgo in persona rivolgerebbe, in cerca di risposte sul suo avversario, una serie di domande al dio.

La scelta di Dioniso come interlocutore del re degli Edoni ha sollevato, però, l'obiezione di HERMANN 1834, pp. 16-17 (ripresa solo da WEST 1990, p. 29, tra gli studiosi moderni), che ha evidenziato come l'epiteto μουσόμαντις si adatterebbe meglio ad Orfeo¹⁶⁵: sarebbe dunque, a suo parere, il seguace del culto dionisiaco e non la stessa divinità il bersaglio del sovrano. In realtà, nota PALUMBO 1967, p. 147, l'osservazione di Hermann è resa vana già dal fatto che questo termine "aveva

¹⁶⁰Accanto agli *Edoni* facevano parte di questa tetralogia le *Bassaridi*, i *Neaniskoi* e per finire il dramma satiresco *Lykourgos*. SOMMERSTEIN 2008, p. 61, considera gli *Edoni* "a late play of Aeschylus" sulla base di un'apparente "presence of a stage-building (fr. 58)" e se ciò fosse vero "Aeschylus will have been following in the footsteps of Polyphrasmon, son of his old rival Phrynichus, who produced a *Lycurgeia* in 467".

¹⁶¹ Cfr. in proposito *TrGF* 3, Test. Gi 69 Radt. Per le varie versioni di tale storia si vedano Hom. *Il.* VI 130 e ss.; Apollod. III 5, 1 e Hyg. *Fab.* 132.

¹⁶² Cratin. Fr. 40 K.-A.: <A> στολήν δὲ δὴ τίν' εἶχε; τοῦτό μοι φράσον.

 θύρσον, κροκωτόν, ποικίλον, καρχήσιον.

¹⁶³ Totaro in MASTROMARCO – TOTARO 2006, n. 57 p. 144.

¹⁶⁴ Di questo parere sono, ad es., CASORRÁN 1968, p. 53, e SUTTON 1972, p. 400, che inseriscono il fr. 60 in un episodio tra Licurgo e Dioniso in cui il re rivolge allo straniero fatto prigioniero una serie di insulti, soprattutto in merito al suo aspetto effeminato.

¹⁶⁵ Cfr. DUNBAR 1995, p. 232, che ritiene forse il verso originario alla base di Av. 276 "an impatient quaestion from Lykourgos about Orpheus, prophet-singer and devotee of Dionysos" e rimanda a questo proposito a WEST 1990, pp. 28-29.

certamente nel testo di Eschilo il significato traslato di κομπώδης¹⁶⁶ e, in aggiunta, dalla non estraneità di Dioniso alla mantica.

Un altro ostacolo a questa identificazione, più difficile da rimuovere, risiede nel metro adottato da Eschilo in questo frammento: si tratta di tetrametri trocaici, adoperati, come osserva PALUMBO 1967, n. 17 p. 147, dal tragediografo “esclusivamente in scene dialogate tra gli attori e il coro” per cui sembra più probabile pensare, come sottolinea anche RAU 1967, p. 111, che qui Licurgo parli con il Coro piuttosto che con un altro personaggio con cui il dialogo sarebbe potuto essere in trimetri giambici¹⁶⁷.

Va dunque esclusa l’ipotesi di collocare questo *excerptum* all’interno dell’interrogatorio del dio e non solo per l’aspetto metrico appena analizzato: infatti risulta difficile anche giustificare il modo in cui viene formulata la domanda. Se il termine μουσόμεντις va riferito a Dioniso e ci troviamo in un colloquio tra quest’ultimo e il re, allora il verbo alla terza persona singolare appare fuori luogo in quanto ci si sarebbe aspettati una seconda persona dato che Licurgo si rivolge in maniera diretta al suo interlocutore in altra sede (vd. fr. 61). Qualora avesse ragione Hermann, invece, si dovrebbe ipotizzare che la domanda, rivolta a Dioniso, riguardi uno dei suoi seguaci che, mentre egli è in prigione, porta avanti il suo culto; anziché portare ad una risoluzione del problema, questa tesi aggiunge altri interrogativi: per quale motivo Licurgo non ha già preso provvedimenti in merito per fermare l’ennesima minaccia? Come si spiega l’uso del tetrametro in un dialogo tra due personaggi?

Alla luce di ciò una possibile soluzione può essere quella di inserire il fr. 60, come suggerito dalla metrica, in un dialogo tra il Coro ed il re, curioso di sapere qualcosa sull’identità di colui che ha imprigionato. Nel contesto comico in cui viene poi inserito si riscontrano delle somiglianze con il modello di riferimento: Pisetero, che qui svolge il ruolo del re tragico, si interroga su uno degli uccelli che è appena entrato in scena e che sarà da questo momento in poi parte del Coro della commedia ed è Upupa a rispondergli; le parti sono dunque invertite in quanto il Coro non è più l’interlocutore del personaggio, bensì il soggetto che suscita curiosità, mentre è sempre l’aspetto (in un caso di Dioniso e nell’altro di un volatile) l’elemento che attira l’attenzione e che spinge qualcuno a porre una domanda.

Se il dio del vino non è dunque l’interlocutore di Licurgo, è comunque l’oggetto del discorso come il contenuto del frammento, secondo quanto si può ricostruire, ci dimostra.

¹⁶⁶ Si vedano le testimonianze dello schol. ad Ar. Av. 276a HOLWERDA (ὁ μουσόμεντις ὁ κομπώδης. τοιοῦτοι γὰρ οἱ μάντιες καὶ οἱ ποιηταί) e della Suda (M 1301 ADLER: Μουσόμεντις· κομπώδης. τοιοῦτοι γὰρ οἱ μάντιες καὶ οἱ ποιηταί· παρὰ τὸ ἐξ Ἡδωνῶν Αἰσχύλος· τίς ποθ’ ἔσται ὁ μουσόμεντις ἄλλος, Ἀβρατεύς).

¹⁶⁷ Cfr., ad esempio, il caso del fantasma di Dario nei *Persiani* che inizia il suo discorso in trimetri giambici (vv. 681-693) e poi passa ai tetrametri trocaici catalettici nel dialogo con il Coro (vv. 697 e ss.). Proprio questi versi sono stati riportati da DI BENEDETTO 2004 per sostenere la propria tesi a favore dell’appartenenza dei fr. 60 e 61 degli *Edoni* alla stessa scena e controbattere all’obiezione avanzata da alcuni studiosi circa la diversità metrica tra i due *excerpta*.

Il testo eschileo sembra, infatti, esser corrotto: Aristofane ha mantenuto immutato il primo emistichio, mentre ha fatto delle modifiche nel secondo rispetto al modello originario. La maggioranza dei codici, e dunque anche degli editori, attribuisce entrambi i versi a Pisetero: ZANETTO 1987, invece, osserva come sia difficile che “l’eroe – che non ha identificato l’uccello – possa chiamarlo μουσόμεντις ε ὀροβάτης” e per questo attribuisce il v. 276 ad Upupa, anche se così facendo la citazione eschilea risulta ‘spezzata’ in due battute differenti. La lezione ὀροβάτης, inoltre, è correzione di Bentley al posto del tràdito ὀρειβάτης rigettato *metri causa*; altri editori leggono, invece, ἄβροβάτης (congettura di Hermann), “dal molle incedere”, con allusione, dice Zanetto, forse alla *mollities* orientale, mentre più semplice è la correzione di Brunck, ὀριβάτης, ripresa anche da Fraenkel. DUNBAR 1995, pp. 232-233, sostiene che la definizione di questo particolare uccello come ὀριβάτης può esser spiegata o con il fatto che molti uccelli sono tali oppure con la posizione scenica assunta in quel momento della rappresentazione, “on an elevated spot, whether ‘hillock’ at the edge of the acting area or, more probably, on the roof of the stage building”.

Secondo PALUMBO 1967, p. 146, “un tentativo di ricostruzione più fedele alla struttura del tetrametro eschileo potrebbe essere questo: τί ποτ’ ἔσθ’ ὁ μουσόμεντις ἄλαλος ἄβρός, ὃς σθένει” con un significato del tipo “Chi è mai questo impostore silenzioso, effeminato, che (pure) ha forza...” Anche qui dunque, come altrove, il re probabilmente avrà sottolineato attraverso gli aggettivi alcune caratteristiche, a suo parere, negative, di questa strana figura e soprattutto il suo aspetto femminile.

Il pubblico si sarà reso conto della parodia eschilea in atto da alcune spie: innanzitutto, come nota Totaro in MASTROMARCO – TOTARO 2006, n. 57 p. 145, “l’altisonante composto”, μουσόμεντις, che rimanda alla predilezione del poeta tragico per le parole composte, e poi anche “la risposta di Upupa e la successiva battuta di Evelpide, comicamente allusive agli orientali Persiani,” avranno indotto gli spettatori a pensare ad una ripresa tragica.

MUREDDU 2000, p. 123, ritiene, da parte sua, che ὀρειβάτης fosse presente nel verso eschileo e proprio in fine di verso: “quelle stesse difficoltà metriche che hanno indotto numerosi editori a ritoccare il testo aristofaneo ... rafforzano l’impressione che il comico abbia solo parzialmente modificato il verso eschileo, costringendolo in una diversa sequenza prosodica; accanto all’inavvertibile sostituzione dell’epiteto con un altro di equivalente struttura tribrachica (ἄλαλος / ἄτοπος), egli dovette procedere ad una modifica metricamente più ‘pesante’, dovuta alla necessità di introdurre nel verso il termine ὄρνις, richiesto dal nuovo contesto.”

Ci troviamo dunque di fronte ad una citazione di *excerptum* tragico che risulta puntuale per il primo emistichio e poi modificata nel secondo per necessità di adattare il testo al nuovo contesto; l’intento alla base della ripresa non è intertestuale, bensì parodico dal momento che gli spettatori

avranno avvertito lo scarto tra l'uso di μουσόμαντις, che comporta un notevole innalzamento del linguaggio, ed il lessico adoperato nei versi immediatamente precedenti e seguenti.

Il vero e proprio interrogatorio a cui in tragedia Licurgo sottopone Dioniso viene ripreso nelle *Tesmoforiazuse*: dopo che Agatone ha eseguito il suo canto il Parente lo interroga, “alla maniera di Eschilo nella sua *Licurgia*”, sul tipo di donna che rappresenta: a quale terra appartiene, qual è la sua patria, come si veste, ...

Fr. 61

Thesm. 134-137

Καί σ', ὦ νεανίσχ', ἥτις εἶ, κατ' Αἰσχύλον

ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι·

ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή; ποδαπὸς ὁ γύννις; Τίς πάτρα; Τίς ἡ στολή;

Τίς ἡ τάραξις τοῦ βίου; ...

Il ruolo del dio, che agli occhi del re appariva come un effeminato, viene in commedia naturalmente ricoperto da Agatone, apparentemente un uomo quanto all'aspetto, ma con indosso vesti femminili e circondato da oggetti di certo poco maschili. La differenza di età che, secondo la tradizione mitica, era presente tra Licurgo e Dioniso si riscontra anche nella ripresa comica, come si nota infatti dall'appellativo ὦ νεανίσχ' che il Parente rivolge al poeta tragico. AUSTIN – OLSON 2004, p. 100, nel sottolineare la triste fine a cui andò incontro Licurgo per essersi messo contro una divinità evidenziano anche come la citazione fatta da Mnesiloco possa esser forse intesa come anticipazione della sua eventuale sconfitta. Proprio colui che prende in giro l'effeminatezza del tragediografo nel giro di poco tempo dovrà camuffarsi da donna (indossarne le vesti, adottarne le movenze, la parlata, ...) per salvare Euripide dai guai in cui si era cacciato con le offese rivolte nei suoi drammi al genere femminile.

L'estensione della parodia aristofanea è stata oggetto di interessanti riflessioni da parte degli studiosi: alcuni, come NAUCK 1856 e METTE 1959, sono del parere che vada seguita la testimonianza dello scolio al v. 136 che ritiene che la citazione dal modello riguardi solo l'interrogativa ποδαπὸς ὁ γύννις¹⁶⁸; altri considerano eschileo solo il v. 136 (si vedano HERMANN 1834, p. 15, anche se nell'edizione mostra qualche dubbio in proposito, e BÖTTIGER 1837, p. 53), mentre altri ancora, come osserva PRATO 2001, p. 179, si appoggiano allo scolio al v. 137¹⁶⁹ “secondo il quale, a giudizio di diversi studiosi” (da FRITZSCHE 1838, pp. 42 e ss., a RAU 1967, p. 109, passando per ENGER 1844, VAN DE SANDE BAKHUYZEN 1877, pp. 113-114, e VAN LEEUWEN 1904, p. 26) “il commediografo Eubulo (380-355 circa a.C.) aveva iniziato il suo *Dioniso* partendo da lì (ἐντεῦθεν), cioè dalle parole

¹⁶⁸ Schol. ad Ar. *Thesm.* 136 REGTUIT: λέγει ἐν τοῖς Ἡδωνοῖς πρὸς τὸν συλληφθέντα Διόνυσον· ποδαπὸς ὁ γύννις;

¹⁶⁹ Schol. ad Ar. *Thesm.* 137 REGTUIT: (τί βάρβιτος;) ἐντεῦθεν τὴν ἀρχὴν Εὐβουλος ἐποιήσατο τοῦ Διονυσίου, τὰ ἀνόμοια τῶν ἐν τῇ Διονυσίου οἰκίᾳ καταλέγων· ἐπὶ πλέον μέντοι.

eschilee tramandate nel nostro passo delle *Tesmoforiazuse* (τίς ἢ τάρραξις τοῦ βίου;), ma poi andando anche oltre (ἐπὶ τὸ πλεόν μέντοι), prolungando, insomma, la sua parodia al di là di quanto aveva fatto il suo predecessore (il che significherebbe – se la deduzione non è fallace – che questi lo avrebbe fatto già abbastanza per conto suo)”. Al contrario di chi pensa ad una parodia ristretta RAU 1967, pp. 109-110, è del parere che non solo la prima domanda che il Parente rivolge ad Agatone (v. 136) rimandi al modello degli *Edoni*, bensì siano da riscontrare echi tragici anche ai vv. 138, 140 e 144: a proposito della domanda τί φής; τί σιγᾶς; osserva come poteva anche esser riferito al prigioniero Dioniso.

Quale che sia la vera estensione della ripresa tragica, ci troviamo di fronte ad una citazione non solo testuale, ma anche scenica che riflette un nuovo *modus operandi* del commediografo nei confronti del pubblico: non viene qui, infatti, menzionato il titolo del dramma da cui viene ripresa la citazione che segue immediatamente – è questo il caso di diverse tragedie euripidee come il *Telefo* negli *Acarnesi* o l'*Elena*, l'*Andromeda* e il *Palamede* più avanti nelle stesse *Tesmoforiazuse*) –, bensì la tetralogia di appartenenza; l'intenzione di Aristofane potrebbe esser stata quella di richiamare alla mente degli spettatori in generale la vicenda messa in scena per poi focalizzare l'attenzione di quelli più colti (e dunque in grado di saper cogliere il riferimento specifico) su un'espressione di una tragedia in particolare.

Glauco di Potnie

Il canto di esodo con cui il Coro si appresta ad allontanarsi dall'orchestra alla fine delle *Rane* si apre con un augurio rivolto ad Eschilo perché le divinità sotterranee gli concedano un felice viaggio verso il mondo dei vivi:

Ra. 1528-1529

πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴ ἀπιόντι ποητῆ
εἰς φάος ὀρνυμένῳ δότε, δαίμονες οἱ κατὰ γαίας,

Non si tratta di un canto eschileo, anche se, come ha osservato DOVER 1993, p. 383, è possibile che questo fosse seguito da un altro canto, stavolta non composto da Aristofane, bensì ripreso da una delle opere del tragediografo. Già gli scoliasti sono concordi nel vedere dietro questo esordio Eschilo come modello, ma si dividono sul tipo di ripresa. Gli *scholia vetera*, infatti, rimandano al *Glauco di Potnie*¹⁷⁰ e riportano anche il testo di uno specifico frammento che Aristofane avrebbe qui avuto in mente¹⁷¹: è proprio basandosi su questa testimonianza che viene assicurata – afferma TOTARO 2011, p. 223 – l'attribuzione a questo specifico dramma eschileo del fr. 36.

Fr. 36

x]ης ελων ἵπποις[ι]ν.. []
x]ῳ γένοιτο καισεπευ.. [.] . []
x-]ξιας ἔκατι πρωτο ... [.] . []
x]εν κελεύθῳ ζυμβολο[]
εὐοδίαν μὲν
πρ ῶτο,ν ἀπὸ στόματ [ος χέομεν
]ρονω[]

. . .

Questo frammento ci è pervenuto tramite il PSI 1210 (II secolo), scritto dalla stessa mano del PSI 1208 (per cui vedi a proposito della *Niobe* eschilea e NORSÀ-VITELLI 1935, pp. 100-101), e potrebbe contenere, come osserva LLOYD-JONES 1926, p. 391, le parole con cui il Coro augurava ogni bene a Glauco in partenza per i giochi funebri in onore di Pelia.

¹⁷⁰La tragedia, rappresentata insieme ai *Persiani* e al *Fineo* e dunque nel 472 a.C., racconta la storia di un uomo che a causa del suo modo di allevare i propri animali (evitando che si accoppiassero o nutrendoli di carne umana a seconda delle versioni: si veda rispettivamente Servio, Comm. ad Verg. *Georg.* III 268, e Asclepiade *FGrHist* 12 F 1 JACOBY) durante una gara di cocchio ai funerali di Pelia venne divorato dalle sue cavalle che gli si ribellarono contro. Per la storia di Glauco si vedano Welcker *RE* s.v. *Glaukos* 1412, 7 e ss., e ROBERT 1920, pp. 175 e ss.

¹⁷¹Schol. vet. ad Ar. *Ra.* 1528a CHANTRY: πρῶτα μὲν εὐοδίαν· παρὰ τὰ ἐν Γλαύκῳ Ποτνιῆϊ Αἰσχύλου· εὐοδίαν μὲν πρῶτον ἀπὸ στόματος χέομεν.

Gli *scholia recentiora*, al contrario, sono del parere che si tratti di una ripresa più generale, in cui vi è semplicemente il reimpiego di un lessico propriamente eschileo¹⁷².

È per noi moderni particolarmente difficile tentare di capire se dietro questi versi comici vada individuato un ipotesto tragico ben preciso sulla scia degli *scholia vetera* o se, al contrario, si debba propendere per la tesi dei *recentiora* appena menzionata. Potrebbe, però, risultare utile, a mio avviso, dare uno sguardo generale al passo contenente l'addio del Coro ad Eschilo: nel medesimo canto, infatti, è stata rintracciata la presenza di reminiscenze tratte da un'altra tragedia eschilea, le *Eumenidi*, sia sul piano puramente testuale – il v. 1530 conterrebbe secondo gli studiosi moderni un'allusione ad *Eum.* 1012 (εἴη δ' ἀγαθῶν ἀγαθὴ διάνοια πολίταις) – sia su quello scenico.

RAU 1967, p. 205, ha osservato come Aristofane faccia riferimento a quest'opera di Eschilo, ma solo da un punto di vista formale¹⁷³. Se si esaminano, però, attentamente i due passi indicati, si possono notare delle somiglianze anche nei versi immediatamente precedenti.

Nel finale della tragedia si compie la trasformazione delle Erinni in Eumenidi (da cui il dramma prende il titolo) e la dea Atena, scortandole verso le loro dimore, spiega quale sarà il loro compito e si augura che dai benefici che queste porteranno alla città i cittadini possano trarne dei buoni propositi¹⁷⁴. Nel finale delle *Rane* Dioniso esprime il suo verdetto su chi dei due tragici egli riporterà con sé sulla terra: è Eschilo il prescelto nonostante il dio avesse come scopo iniziale della sua discesa nell'Oltretomba quello di riportare in vita Euripide. Il poeta viene scortato, per ordine del dio degli Inferi Plutone, dai coreuti che invocano gli dèi sotterranei affinché concedano un buon viaggio al poeta e dei retti consigli alla città perché essa possa trarne vantaggio¹⁷⁵.

Come nella tragedia le Eumenidi sono accompagnate da un corteo che fa loro luce¹⁷⁶, così allo stesso modo in commedia Plutone chiede che il Coro scorti, con canti e alla luce delle λαμπάδας ἱεράς¹⁷⁷, il tragediografo Eschilo nel suo viaggio verso il mondo dei vivi.¹⁷⁸ Inoltre le Eumenidi avranno il compito di trattenere sottoterra ciò che è dannoso e di inviare sulla terra ciò che potrebbe esser utile alla città di Atene¹⁷⁹ così come Eschilo ottiene da Plutone il compito di salvare proprio questa città greca: le Eumenidi, infatti, hanno ottenuto da Atena il permesso di condividere con lei il suo territorio e dunque si vengono a trovare nello stesso luogo in cui l'Eschilo aristofaneo viene

¹⁷² Schol. rec. ad Ar. *Ra.* 1528b CHANTRY: εὐοδίαν· ... ἔστι δὲ ἡ λέξις Αἰσχύλου. ...

¹⁷³ L'unica osservazione fatta da RAU, *op. cit.*, p. 205, è "feierlich".

¹⁷⁴ Aesch. *Eum.* 1012: εἴη δ' ἀγαθῶν ἀγαθὴ διάνοια πολίταις.

¹⁷⁵ Ar. *Ra.* 1530: τῆ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας. SOMMERSTEIN 1999, p. 298, a proposito di questo verso scrive "adapted from Aeschylus' *Eumenides* (1012-3; the speaker is Athena)".

¹⁷⁶ Aesch. *Eum.* 1005: πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπομπῶν

¹⁷⁷ Ar. *Ra.* 1524-1525: φαίνετε τοῖνυν ὑμεῖς τούτῳ | λαμπάδας ἱεράς, χᾶμα προπέμπετε

¹⁷⁸ SOMMERSTEIN 1999, p. 298, osserva che "the combination of the ideas of 'torches' and of 'escorting' (propempein) may be designed to recall the end of Aeschylus' *Eumenides* where the Dread Goddesses are taken in procession to their new abode in Athens 'by the sacred [torch]light of these escorts (propompoi)' (*Eum.* 1005)".

¹⁷⁹ Aesch. *Eum.* 1007-1008: κατὰ γῆς σύμεναι τὸ μὲν ἀτηρὸν χωρὶς κατέχειν, | τὸ δὲ κερδαλέον πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκηι.

rimandato. In entrambi i testi, infine, si parla dei vantaggi che la città di Atene otterrà dalla presenza di queste nuove divinità in un caso e di Eschilo nell'altro: entrambi devono procurare a tale città qualcosa di utile e buoni pensieri ai suoi cittadini.

Dall'analisi fatta si può dedurre che non ci troviamo di fronte ad una semplice allusione formale al passo eschileo, bensì ad un'allusione al testo e alla situazione tragica senza, però, vedere in questo un caso di parodia: come nella maggior parte delle citazioni o allusioni a passi tragici a cui Aristofane ricorre nelle *Rane* anche questo si spiega non con l'intento di deridere il suo modello, ma come intertestualità. Lo stesso discorso potrebbe valere, se si accettasse l'ipotesi degli *scholia vetera*, anche per il riferimento al *Glauco di Potnie* che ben si adatterebbe al nuovo contesto in cui si verrebbe a trovare qualora nel fr. 36 si ravvisassero le parole di un Coro che, come quello aristofaneo, augura ogni bene ad un personaggio in procinto di partire per un viaggio (in tragedia probabilmente verso la località ove si sarebbero svolti i giochi funebri e in commedia verso il mondo dei vivi). È anche vero che la lacunosità del frammento non ci consente di evidenziare con certezza, se non per la ripresa in ordine inverso di εὐοδίαν μὲν, la citazione o allusione presente nel passo comico: trattandosi del finale dell'opera è possibile che Aristofane abbia qui voluto elaborare un canto per Eschilo comico che richiamasse nella mente degli spettatori i drammi di questo tragediografo in generale mediante il piano lessicale (in questo rientrerebbe anche l'uso di una terminologia che gli studiosi antichi riferivano al *Glauco di Potnie*) e con un più puntuale rimando al finale delle *Eumenidi* attraverso la resa scenica.

Il giudizio delle armi

Dopo la parabasi recitata dal Coro, Diceopoli crea i confini del suo mercato privato e riceve la visita dapprima di un Megarese, poi di un Sicofante e successivamente di un Tebano, che porta con sé “tutto ciò che c’è di buono in Beozia” e in particolare anguille del lago Copaide, un piatto prelibato agli occhi degli Ateniesi e che da lungo tempo, a causa della guerra, manca dalle loro tavole. Alla richiesta del contadino di Acarne di fargli porgere un saluto al “pesce più delizioso per gli uomini”, il Tebano si rivolge all’anguilla, chiamandola “primogenita delle cinquanta figlie copaidi” e chiedendole di uscir fuori e di ‘mostrarsi carina’ verso lo straniero:

Fr. 174

δέσποινα πεντήκοντα Νηρήδων κορᾶν

Ach. 883

πρέσβειρα πεντήκοντα Κοπάδων κορᾶν

L’apostrofe del Tebano riprende un frammento di questa tragedia, che aveva come oggetto la contesa verbale scoppiata tra Aiace e Odisseo per l’attribuzione delle armi di Achille: nel contesto tragico un personaggio non ben identificato (secondo ROBERT 1923, n. 2 p. 1200, Aiace all’inizio del suo intervento, mentre secondo MARTIN 1975, p. 128, un Acheo, probabilmente un Messaggero o qualcuno di maggior rilievo, che dialoga con la madre di Achille) si rivolge in questo modo a Teti che emerge dal mare insieme alle Nereidi per presenziare al duello e decidere a chi affidare le armi del figlio.

Come osserva PUCCI 1962, p. 297, “l’adattamento eschileo è tradito dalla sola parola Κοπάδων che sostituisce a sorpresa la voce Νηρήδων”: Aristofane cita puntualmente, infatti, il modello di riferimento e con evidente intento parodico, dal momento che un saluto dal tono così elevato non può che far sorridere il pubblico se si pensa al destinatario di questa grande accoglienza, non un figlio o una moglie finalmente ritrovata, bensì un pesce, seppur tanto sognato in quel momento dagli stessi cittadini che assistevano alla messa in scena.

In realtà tutto il passo comico in cui viene dato il benvenuto all’anguilla è caratterizzato da uno stile paratragico¹⁸⁰: il *pathos* con cui Diceopoli le rivolge il saluto, evidente nel metro e nel linguaggio da lui utilizzato, è tale che il valore del piccolo animale sembra aumentare con le parole del contadino¹⁸¹ e inoltre la dichiarazione finale di non poter stare neppure da morto senza di lei ... cotta con le bietole è citazione tragica con stravolgimento comico dei vv. 367-368 dell’*Alceste* euripidea.

Alc. 367-368

... μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε

Ach. 893-894

Ἄλλ’ ἔκφερ’ αὐτήν· μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε

¹⁸⁰ A questo proposito vd. RAU 1967, pp. 144-148.

¹⁸¹ Cfr. RAU *op. cit.*, p. 145.

σοῦ χωρὶς εἶην τῆς μόνης πιστῆς ἐμοί.

σοῦ χωρὶς εἶην ἐντετευλιωμένης.

Admeto, dietro richiesta della moglie morente, promette che non solo non sposerà in futuro un'altra donna che andrà a sostituirla al suo fianco, ma che rimarrà sempre fedele a colei che ha dato la vita per salvarlo e condividerà, quando verrà il momento, anche la bara per non separarsi da lei neppure da morto. Anche in questo caso siamo di fronte ad una citazione puntuale del passo tragico, anche se non completamente fedele: al posto della dichiarazione di fedeltà da parte di Admeto il poeta inserisce il riferimento al modo di cucinare l'anguilla (ἐντετευλιωμένης: "cotta con le bietole").

Si viene a creare così un contrasto comico tra l'oggetto elogiato e il discorso di lode ad esso rivolto, contrasto che è ben evidente nell'affermazione dell'eroe comico di non poter stare senza l'anguilla neppure da morto.

È inoltre da notare, oltre a questa appena analizzata, la presenza di un'altra somiglianza formale tra i due drammi¹⁸². Non appena il Tebano porge l'anguilla a Diceopoli questo, come si è detto, rivolgendosi ad essa, le dà il benvenuto, la mostra ai presenti, esortando i figli a salutarla, e poi ordina al servo di portarla dentro casa (perché venga cucinata). Nell'*Alcesti* Admeto, dopo aver accolto come ospite Eracle tralasciando di riferirgli la disgrazia recente, accompagna con il corteo funebre la salma della sposa alla tomba: prima, però, di avviarsi verso il sepolcro egli la mostra, mentre esce dalla casa trasportata dai servi, ai cittadini di Fere, che costituiscono il Coro, perché le diano l'estremo saluto.

Alc. 609-610

ὁμῆϊς δὲ τὴν θανοῦσαν, ὡς νομίζεται,
προσεΐπατ' ἐξιοῦσαν ὑστάτην ὁδόν.

Ach. 891

Προσεΐπατ' αὐτήν, ᾧ τέκν' ...

Da un punto di vista contenutistico oggetto del saluto (da parte del Coro o dei figli di Diceopoli) è in un caso *Alcesti* defunta e nell'altro l'anguilla ed entrambe vengono portate dai servi verso il loro ultimo viaggio (in tragedia verso la tomba, in commedia in casa perché l'animale venga cucinato). Da un punto di vista testuale, invece, potremmo vedere uno specifico riferimento al passo euripideo appena descritto se accogliessimo a testo al v. 893 la lezione riportata dal codice Ravennate (R), ἔκφερ': questa *lectio difficilior* è stata rifiutata dalla maggior parte degli editori in favore di εἴσφερ' che, però, entra in contraddizione con l'uscita sulla scena dell'ἔσχάρα su cui cuocere l'anguilla. BORTHWICK 1967 difende la lezione di R, affermando che il verbo ἐκφέρω è utilizzato ai vv. 893-894 con il suo significato tecnico ovvero quello di portare fuori un corpo per la sepoltura: come il Coro dell'*Alcesti* porge il suo estremo saluto alla defunta e l'accompagna poi πρὸς τάφον τε καὶ πυράν, così il servo di Diceopoli, dietro suo ordine, porta l'anguilla verso la sua fine ovvero

¹⁸² Cfr. BORTHWICK 1967, pp. 411-413.

l'essere cucinata¹⁸³. Dunque oltre all'affermazione di Diceopoli dei vv. 893-894 ci potrebbe anche essere un riferimento alla tragedia euripidea già prima nel saluto all'anguilla che alluderebbe al saluto fatto ad Alceste ormai morta: in un caso però l'anguilla è ancora viva, ma si avvia verso la morte, nell'altro l'eroina è già morta e viene condotta alla sepoltura. Infine la citazione dei vv. 367-368 dell'*Alceste* negli *Acharnes* ha sollevato un problema d'interpretazione del discorso di Admeto: gli studiosi, infatti, si sono interrogati se considerarlo un aspetto volutamente comico oppure no. CONACHER 1993 segue l'interpretazione di DALE 1966 secondo cui non ci possono essere dubbi riguardo al significato delle parole di Admeto: l'unico scopo di questo discorso è quello di esprimere il sincero e straziante dolore che il personaggio euripideo prova al pensiero dell'imminente morte della sua sposa¹⁸⁴.

¹⁸³ BORTHWICK *op. cit.*, p. 412, immagina "that in the *Acharnians* at this point a mock funeral procession bears this 'best of eels' to the ἐσχάρα, just as Alcestis is carried πρὸς τάφον τε καὶ πυράν (608), or Hector to the pyre in *Il.* 24, 786-7".

¹⁸⁴ DALE 1966, p. 81: "there can be no doubt, I think, that the whole speech is designed to express sincere, heart-rending grief".

Mirmidoni

All'interno della produzione aristofanea questo dramma compare di frequente come modello e questo è ben evidente se si pensa all'immagine del fulvo ippogallo, reimpiegata dal commediografo per ben tre volte e a diversi anni di distanza l'una dall'altra.

Creatura ibrida, davanti cavallo e dietro gallo, spesso raffigurata alata¹⁸⁵, è attestata nell'iconografia greca dalla fine del VII secolo¹⁸⁶ e in particolare si diffonde in ambiente attico a partire dall'inizio del secondo quarto del VI – periodo a cui viene ricondotta l'anfora di Bonn – fino all'inizio del V quando si registra la sua scomparsa prima di ricomparire in età ellenistica e romana: l'ultima attestazione in Attica si riscontra nel frammento di cratere a colonnette a figure rosse, opera collocabile intorno al 480 a.C., che raffigura una scena di abluzione sacra in cui sono presenti Eracle, Atena ed Hermes, e nella quale un ippogallo compare come *episemon* sullo scudo della dea¹⁸⁷. Quando l'immagine di questo singolare animale inizia a non esser più presente nelle decorazioni vascolari ecco che fa la sua comparsa sul piano letterario: è Eschilo il primo a servirsene nei suoi *Mirmidoni* ove veniva descritta, forse da un Messaggero¹⁸⁸, l'insegna di una nave che perdeva i propri colori a causa del fuoco che le era stato appiccato¹⁸⁹.

Fr. 134

†ἀπὸ δ' αὐτε† ξουθὸς ἰππαλεκτρῶν

στάζει †κηρόθεν τῶν† φαρμάκων πολὺς πόνος

Successivamente Aristofane, forse perché colpito in prima persona o perché intenzionato a stravolgere un elemento che aveva destato la curiosità del pubblico, recupera l'immagine di questo stravagante volatile in varie occasioni.

Verso la fine della *Pace* il Coro descrive la rigogliosità della natura nel periodo successivo alla semina e il cattivo comportamento degli abitanti di Cizico come combattenti: soffermandosi sulla figura del tassiarco, si mette in luce come costui sia il primo a fuggire, “come un rutilante ippogallo, scuotendo i pennacchi”.

¹⁸⁵ In diverse raffigurazioni la creatura appare dotata di ali rosse: si veda, ad esempio, il gruppo del Louvre (Inv. CA 1792) che è stato realizzato in area beotica tra il 560 e il 520 a.C.

¹⁸⁶ Le più antiche testimonianze constano in un *alabastron* corinzio a figure nere, attualmente a Varsavia, e in uno beotico, risalenti il primo agli ultimi decenni del VII e l'altro all'inizio del VI. Per un approfondimento in merito si veda GIUMAN 2005, p. 95.

¹⁸⁷ Attribuito da Bothmer alle produzioni del pittore Tyszkiewicz, si trova ora a New York come parte di una collezione privata (cfr. Williams 1990, in LIMC V 1, fig. 5 p. 427 n. 5). A proposito della scomparsa di questo soggetto dalle raffigurazioni di V sec. DÖRIG 1983, p. 142, ritiene che la ragione “en est que le coq était considéré comme un oiseau perse et que les peintres attique ont donc renoncé à le peindre davantage”.

¹⁸⁸ Si veda, a questo proposito, SOMMERSTEIN 2008, p. 139.

¹⁸⁹ BLASS 1897, p. 151, congetturò, come osserva RADT 1985, p. 249, “haud male” che fosse non l'insegna della nave incendiata, ma di una vicina, il cui *signum* aveva cominciato a sciogliersi a causa del calore dell'incendio.

Pax 1177- 1178

κάτα φεύγει πρώτος ὡσπερ ξουθὸς ἰππαλεκτρῶν
τοὺς λόφους σείων· ἐγὼ δ' ἔστηκα λινοπτώμενος.

Il paragone con questo animale fantastico potrebbe esser stato dettato dal colore del mantello che il militare aveva indosso, che con il suo svolazzare durante la fuga somigliava, secondo MAZON 1904, p. 102, a “un ἰππαλεκτρῶν aux ailes ouvertes”, oppure dall’associazione tra i pennacchi dell’elmo e la cresta di un gallo (così interpretano TAILLARDAT 1962, n. 6 p. 136, e OLSON 1998, p. 292). CAMPOREALE 1967, p. 262, invece, ha visto dietro a questo confronto “con un mostro qualificato con un aggettivo che allude chiaramente a una precisazione decorativa” il giudizio del poeta “sul mostro stesso: una figura pomposa e decorativa, ma ridicola e priva di sostanza.”

La scelta di questa creatura da un lato ben si adatta ad una figura militare se si pensa al valore apotropaico che essa esercitava sia quando compariva sulla prua delle navi¹⁹⁰ sia sugli scudi dei soldati (a questo proposito si pensi al frammento di cratere ove si riscontra sullo scudo di Atena), ma dall’altro sembra quasi paradossale: l’ippogallo che era solito mettere in fuga il nemico con il suo aspetto terrificante ora viene paragonato ad uno che fugge non appena inizia la battaglia.

Durante la parabasi degli *Uccelli* il Coro spiega agli spettatori come nulla sia più utile e più piacevole del possedere le ali: a questo proposito viene ricordato un certo Dieitrefes che “avendo solo ali di damigiana¹⁹¹ ... ora ricopre ruoli importanti ed è un fulvo ippogallo”.

Av. 800

μεγάλα πράττει κάστι νυνὶ ξουθὸς ἰππαλεκτρῶν.

Anche questa volta il fulvo ippogallo viene utilizzato per prendersi gioco di un militare, non più un tassiarco come nel passo della *Pace* appena analizzato, bensì un filarco e ipparco che ora è stato eletto uno dei dieci generali (le elezioni si tenevano non molto prima delle Dionisie cittadine e dunque Dieitrefes avrà ricoperto tale carica nel 414/413 a.C.): proprio per il ruolo di rilievo che svolge all’interno della cavalleria, questo personaggio avrà indotto il commediografo a pensare alla creatura metà cavallo e metà gallo data la duplice natura – di uccello da un lato (era infatti dotato di “ali”) ed equina dall’altro – che ormai ha assunto. Questo *parvenu*, che ha portato a termine la scalata sociale e da venditore di damigiane è passato ad incarichi di un certo rilievo, sembra essere l’opposto del tassiarco quanto a comportamento: alla paura di questo, pura apparenza e niente sostanza, si contrappone la sicurezza dell’altro dopo aver guadagnato un certo livello sociale e la sua duplice

¹⁹⁰ Cfr., ad es., Eur. *IA*. 231 e ss. in cui ogni contingente militare era dotato di un simbolo rappresentativo sulle proprie navi: le Nereidi per i Mirmidoni, Atena alla guida di un carro alato per gli Ateniesi, ...

¹⁹¹ Cfr. schol. ad Ar. *Av*. 798b HOLWERDA: ὡς Διυτρέφης γε· Εὐφρόνιος τὰ πτερὰ τῷ τραχίλῳ τῆς πυτίνης κρεμάμενα ἱμαντάρια ἐκατέρωθεν πτερὰ καλεῖσθαι· καὶ ὅτι οὗτος πυτίνης ἔπλεκεν. ἀμάρτυρα δὲ ἀμφότερα. τινὲς δὲ εἰς πένητα εἰρήσθαι διὰ τὸ ἀνυπόκριτον, ὡσεὶ ἔφη· μηδὲν ἔχων ἄλλο ἄλλ’ ἢ πίθου πόδας ἢ χύτρας ὀμφαλοῦς. ...

Schol. ad Ar. *Av*. 798c HOLWERDA: οὗτος θάλλινα ποιῶν ἀγγεῖα ἐπλούτησε καὶ ἰπάρχησε καὶ ἐφυλάρχησεν.

natura potrebbe anche spiegarsi, a mio avviso, in questo modo (la metà equina rispecchia l'incarico di ipparco il cui mantello era di colore rosso, come fulvo è l'ippogallo, e la metà gallo il suo darsi un po' le arie per questo suo nuovo *status*).

Questo animale fantastico ricompare inoltre in un passo delle *Rane* a suscitare l'ilarità del pubblico: Dioniso, nel suo ruolo di *bomolochos*, afferma ad un certo punto di aver trascorso “lunghe ore notturne” sveglio nel tentativo di comprendere quale tipo di uccello fosse il fulvo ippogallo ed è lo stesso Eschilo a mostrargli la sua ignoranza e a spiegargli che questo non è altro che l'immagine che veniva dipinta sulle navi a mo' di σημεῖον.

Ra. 930a-934

... Νῆ τοὺς θεοῦς, ἐγὼ γοῦν

ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα

τὸν ξοῦθον ἰππαλεκτρύονα ζητῶν τίς ἐστὶν ὄρνις.

ΑΙ. Σημεῖον ἐν ταῖς ναυσίν, ὄμαθέστατ', ἐνεγέγραπτο.

ΔΙ. Ἐγὼ δὲ τὸν Φιλοξένου γ' ὄμην Ἔρυξιν εἶναι.

Anche qui, come negli altri casi, potremmo trovarci di fronte, se accogliamo l'ipotesi di STOREY 1995, p. 184, ad un'altra beffa ai danni di un militare, stavolta Erissi, figlio di Filosseno, che poteva aver da poco rivestito un incarico. È interessante notare come Aristofane in una sola battuta riprenda parodisticamente e intrecci due modelli tragici, uno euripideo e l'altro eschileo: il dio del teatro, infatti, non riesce a dormire come la Fedra dell'*Ippolito* (vv. 375-376), immerso non in meditazioni sulle ragioni della sofferenza umana, bensì in una sciocca analisi di un incomprensibile vocabolo.

L'incertezza di Dioniso su quale tipo di uccello sia l'ippogallo si riflette in verità, al di fuori del contesto comico, nei lessicografi¹⁹², i quali non sembrano conoscere nulla di preciso in proposito viste le spiegazioni che provano a dare circa questa creatura (il termine ἰππαλεκτρύων viene, infatti, glossato con “grande gallo”, “grifo”, “avvoltoio”).

Poco più avanti è Eschilo a chiedere ad Euripide che genere di cose componga e questi replica come di certo non siano presenti “ippogalli né ircocervi”, soggetti propri dei tappeti persiani:

Ra. 937-938

ΕΥ. Οὐχ ἰππαλεκτρύονας μὰ Δί' οὐδὲ τραγελάφους, ἄπερ σύ,

ἂν τοῖσι παραπετάσασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν·

Nessuna fonte tra quelle in nostro possesso ci ha tramandato notizie in merito a dei tappeti con raffigurazioni di ippogalli: è possibile che siano esistiti, ma non ci siano pervenuti, oppure che questo

¹⁹² Si vedano, ad es., Hsch. ι 80 LATTE s.v. ἰππαλεκτρύων· τὸν μέγαν ἀλεκτρύονα, ἢ τὸν γραφόμενον ἐν τοῖς Περσικοῖς περιστρώμασι· γράφονται δὲ οἱ(ον) γρύπες· ἔνιοι γῦπα e Phot. ι 157 THEODORIDIS s.v. ἰππαλεκτρύων· γρύψ· διὰ τὸ τετράσκελον εἶναι καὶ πτέρυγας καὶ ρύγχος ἔχειν ἐπικαμπές· ἔνιοι τὸν μέγαν ἀλεκτρύονα· ἔνιοι παράσημον.

sia un segno di quanto l'immagine eschilea inizi a farsi sempre più confusa nella memoria del V secolo tanto da esser anche assimilata a quegli strani animali che decoravano i tappeti persiani. Di certo l'osservazione dell'Euripide comico ha portato gli studiosi a interrogarsi sul luogo d'origine dell'ippogallo: alcuni propendono per una provenienza orientale (si vedano, ad esempio, DÖRIG 1983, p. 153, per cui è “une creation iranienne” e GIUMAN 2005, p. 101, che nel sostenere la matrice orientale di questo animale tiene conto anche della testimonianza dello scolio¹⁹³ che evidenzia la sua somiglianza con le cavallette persiane), altri per una ionica e altri ancora, tra cui CAMPOREALE 1967, per una attica.

È inoltre interessante soffermarsi sulla polisemia che l'aggettivo ξουθός presenta nella produzione aristofanea: si passa dalla sfera del suono (*Av.* 214, 676 e 744) a quella del colore (*Av.* 800 e *Ra.* 932); alcuni studiosi hanno visto in questo aggettivo anche l'idea del movimento a proposito di *Pax* 1177¹⁹⁴, ma a mio parere questa può solo affiancarsi, e non sostituirsi, a quella cromatica dato l'evidente collegamento tra il colore rosso delle ali dell'ippogallo in diverse raffigurazioni vascolari e il rosso del mantello del tassiarco.

È possibile che Aristofane conoscesse queste rappresentazioni iconografiche oppure che, ignaro di queste¹⁹⁵, fosse a conoscenza solo del nome “ippogallo” attraverso il riferimento nei *Mirmidoni* eschilei. Le frequenti riprese dei *Mirmidoni* da parte di Aristofane, afferma TAPLIN 1972, p. 66, potrebbero esser dovute o ad una replica di questo dramma senza i *Frigi* o ad una maggior impressione che questo fece sul poeta comico rispetto ai *Frigi*.

Accanto all'immagine del fulvo ippogallo Aristofane recupera da questa tragedia eschilea anche alcune espressioni o procedimenti stilistici, in alcuni casi rendendo noto al pubblico l'autore del modello da cui sta traendo ispirazione e in altri, invece, inserendoli semplicemente nel nuovo contesto.

Sempre negli *Uccelli*, poco più avanti rispetto al precedente passo, Pisetero ed Evelpide tornano sulla scena con un paio di ali sulla schiena e si prendono in giro a vicenda, paragonandosi “a un'oca dipinta, una di quelle a buon mercato” e “a un merlo spennato”, un confronto suggerito, “per dirla con Eschilo”, dalle loro ali e non da quelle altrui. Anche qui il riferimento è a un frammento dei *Mirmidoni*:

¹⁹³ Schol. vet. ad Ar. *Ra.* 935 CHANTRY: κάλεκτρονά· γράφεται κολοκτρόνα, ὡς γένος τι Περσικὸν ἀπτελάβοις ὅμοιον.

¹⁹⁴ Sono di questa opinione, ad esempio, MERIDIER 1912, che ha dimostrato come questo aggettivo esprimesse essenzialmente un'idea di movimento, con il senso di “frémissant, vibrant”, e TOTARO 1999, p. 115, che fa a questo proposito un confronto con l'*incipit* di un'invettiva di Erodico di Babilonia contro i filologi aristarchei, “il cui vile comportamento è assimilato all'agile fuga di una cerbiatta: *SH* 494. 1-2 φεύγεται. Ἀριστάρχειοι ... τῆς ξουθῆς δειλότεροι κεμάδος.” Al contrario, TAILLARDAT 1962, n. 4 p. 135, ritiene plausibile vedere nell'espressione ξουθός ἰππαλεκτροῶν anche il senso di “brillante, scintillante”.

¹⁹⁵ Tra gli altri propende per questa seconda ipotesi SOMMERSTEIN 1987, pp. 249-250.

Fr. 139

ὄδ' ἐστὶ μύθων τῶν Λιβυστικῶν κλέος,
 πληγέντ' ἀτράκτω τοξικῶ τὸν αἰετὸν
 εἶπεῖν ἰδόντα μηχανὴν πτερώματος·
 τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν πτεροῖς
 ἀλισκόμεσθα

Av. 807-808

Ταυτὶ μὲν ἠκάσμεσθα κατὰ τὸν Αἰσχύλον·
 τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν πτεροῖς.

Achille, sentendosi responsabile della morte di Patroclo, caduto nello scontro con Ettore mentre indossava le sue armi, riprende una favola di Esopo (*Fabula* 273 HAUSRATH – HUNGER) e ripete le parole dell'aquila che si accorge di esser stata ferita a morte proprio da una freccia costruita con le sue piume. L'eroe si rende conto, infatti, che è egli stesso la causa del dolore che ora soffre dal momento che ha mandato lui Patroclo a combattere contro i Troiani¹⁹⁶.

Anche sul piano stilistico Aristofane sembra avere Eschilo come modello: la ripetizione dell'oggetto di cui si necessita, costruita con δεῖ seguito dal genitivo, presente nella risposta del Sicofante alla domanda di Pisetero su che cosa abbia bisogno, riprende le parole pronunciate probabilmente da Achille dopo la morte di Patroclo.

Fr. 140

ὄπλων ὄπλων δεῖ

Av. 1420

Πτερῶν, πτερῶν δεῖ· μὴ πύθη τὸ δεύτερον.

Come osserva GARZYA 1997, p. 185, “la *reduplicatio* colpì Aristofane” a tal punto da indurlo a parodiare l'espedito: si noti infatti la sostituzione delle armi con le ali, segno evidente di adattamento al contesto comico, e come la fretta del Pelide nel ricorrere alle armi per vendicare il prima possibile l'amico sia stravolta e al suo posto si riscontri il desiderio del Sicofante, giunto in scena dopo il Parricida e Cinesia, di ottenere al più presto delle ali e l'aggiunta di non chiederlo due volte.

Anche nelle *Rane* si riscontra una citazione tratta da questa tragedia: dopo che il suo rivale ha illustrato a Dioniso quello che con i suoi drammi aveva insegnato al suo pubblico, il Coro si rivolge ad Eschilo, che nel frattempo era nuovamente rimasto in silenzio, con l'appellativo di “splendido Achille”, riprendendo quanto detto dal Coro di Mirmidoni al Pelide.

Fr. 131, 1-4

τάδε μὲν λεύσσεις, φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ,
 δορυ ὑμάντους Δαναῶν μόχθους,
 οὓς σὺ προπίν

Ra. 992

Τάδε μὲν λεύσσεις, φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ;

εἶσω

¹⁹⁶ Questa è l'ipotesi di Richard Porson (cfr. *Euripidis Medea*, Cantabrigiae 1801, p. 134) (vd. RADT 1985, p. 252, per riprendere la bibliografia di Porson), mentre secondo WELCKER 1824, p. 419, con queste parole Achille starebbe indicando la propria morte. Da parte sua SCHADEWALDT 1936, pp. 59 e ss., ritiene che tale *excerptum* sia collegato al fr. 138.

κλισιάς

Si tratta, come testimoniano gli scholia vetera *ad loc.*¹⁹⁷ e come conferma Arpocrazione¹⁹⁸, dell'*incipit* del dramma eschileo e dato il ritmo anapestico si può pensare all'assenza del prologo e ad un inizio con la parodo¹⁹⁹: il Coro biasima Achille per l'atteggiamento da lui adottato e per le conseguenze che questo ha su tutto l'esercito, ma non ottiene dall'eroe alcuna replica. Solo Fenice riuscirà a farlo parlare e successivamente l'eroe accetterà a mandare Patroclo a combattere. È l'ira (verso Agamennone o verso Euripide) l'oggetto del rimprovero, implicito in tragedia in quanto ha indotto l'eroe a non scendere più in battaglia, esplicito in commedia, ma diverse sono le intenzioni con cui il Coro prende la parola: nell'ipotesto vuole spronare il Pelide a tornare sui propri passi e a riprendere il proprio posto tra le file dei Greci, nella ripresa comica, invece, cerca di trattenere Eschilo dall'agire con impeto contro l'avversario.

Come nell'*Iliade*, anche nei *Mirmidoni* è Antiloco a riportare la triste notizia della morte di Patroclo al Pelide, che in questo modo risponde al figlio di Nestore²⁰⁰: pianga su di lui che ancora vive piuttosto che sul morto in quanto tutto ciò che lo riguarda ormai è perduto. Una comica presa in giro di questo passo si riscontra nelle *Ecclésiastiques*. Di ritorno dall'assemblea, Cremete riferisce al vicino Blepiro di esser rimasto, come molti altri, senza nulla in mano tanta era la folla presente: a questa notizia il suo interlocutore replica definendo più degno di esser compianto lui che ancora vive rispetto ai tre oboli.

Fr. 138

Eccl. 392-393

Ἀντίλοχ', ἀποιμωξόν με τοῦ τεθνηκότος
τὸν ζῶντα μᾶλλον· τὰμὰ γὰρ διοίχεται

(ΒΛ.) Ἀντίλοχ', ἀποιμωξόν με τοῦ τριωβόλου
τὸν ζῶντα μᾶλλον· τὰμὰ γὰρ διοίχεται.

Come Antiloco è portatore di tristi notizie, così Cremete lo è per Blepiro, naturalmente tenendo conto che in un contesto comico l'oggetto del lamento non è la morte di un grande amico, bensì il mancato ottenimento dei tre oboli che ogni cittadino ateniese era solito ricevere per la sua partecipazione all'assemblea²⁰¹. Ci troviamo, dunque, di fronte ad una citazione puntuale dell'*excerptum* eschileo con evidente stravolgimento a fini parodici messo in atto mediante la sostituzione di un unico termine. Spie di una ripresa tragica si riscontrano anche, come osserva FARMER 2017, pp. 67-68, nel ricorso a

¹⁹⁷ Schol. vet. ad Ar. Ra. 992a CHANTRY: τάδε μὲν λεύσσεις, φαίδιμ'· πρὸς τὸν Αἰσχύλον λέγει ὁ χορὸς ἀπὸ τῶν αὐτοῦ ἔστι δὲ ἀρχὴ αὕτη Μυρμιδόνων Αἰσχύλου.

¹⁹⁸ Harpocr. Lex. p. 159, 6 BEKKER: προπεπωκότες ἀντὶ τοῦ προδεδωκότες. ἐκ μεταφορᾶς δὲ λέγεται. Δημοσθένης Ὑπὲρ Κτησιφῶντος. ἐν ἀρχῇ δὲ τῶν Μυρμιδόνων Αἰσχύλος “τάδε μὲν λεύσσεις, φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ, δοριλυμάντους Δαναῶν μόχθους, οὓς εἴσω κλισίας.”

¹⁹⁹ Di questa opinione sono, ad es., HERMANN 1834, p. 137, SCHADEWALDT 1970, p. 329, e FRAENKEL 1950, vol. II, n. 1 p. 27 e n. 4, p. 58.

²⁰⁰ È congettura di Porson, considerata assai probabile da Radt, che in tale frammento sia Achille a parlare dopo aver ricevuto da Antiloco la notizia che Patroclo è morto (cfr. nota al v. 750 in Id., *Euripidis Medea*, Cantabrigiae 1801).

²⁰¹ Cfr. RAU 1967, p. 141.

vocaboli propri della tragedia (ἀποιμώζω e διοίχομαι) e in una “stylized poetic artificiality to the distorted word order, with με separated from τὸν ζῶντα by the phrase τοῦ τριωβόλου”.

Secondo VETTA 1989, p. 184, “nessuno spettatore poteva avere ricordo diretto della prima rappresentazione dei *Mirmidoni*, e pochissimi ne avevano conoscenza libresca” per cui “è dunque opportuno dedurre da questo caso una memorabile ripresa di quella tragedia nei primi anni del IV secolo”.

Niobe

Negli *Uccelli* Iride prova a convincere Pisetero a non provocare gli dèi con la sua ostinazione sul fatto che gli uomini devono sacrificare alle nuove divinità, ovvero gli uccelli, ma quest'ultimo non ha intenzione di ascoltare altro da lei, anzi afferma che se Zeus continuerà ad infastidirlo "ridurrà in cenere con aquile di fuoco la sua magione e le dimore di Anfione":

Fr. 160

x– μέλαθρα καὶ δόμους Ἀμφίονος
καταιθαλώσ(ω) πυρφόροισιν αἰετοῖς

Fr. 154a, 12-13

]δε μῆνιν τίνα φέρων Ἀμφίονι
] ον αἰκῶς ἐξεφύλλασεν γένος

Av. 1246-1248

Ἄρ' οἴσθ' ὅτι Ζεὺς εἴ με λυπήσει πέρα,
μέλαθρα μὲν αὐτοῦ καὶ δόμους Ἀμφίονος
καταιθαλώσω πυρφόροισιν αἰετοῖς,

Il modello a cui Aristofane fa qui riferimento potrebbe essere il fr. 160 appena citato, ma è opportuno mettere in evidenza che espressioni simili si riscontrano anche nell'*Antigone* sofoclea: il primo emistichio del v. 1246, infatti, sembra richiamare l'espressione con cui Antigone, nel prologo, si rivolge alla sorella Ismene e le chiede se conosce qualche sventura che Zeus non faccia cadere su di loro, le superstiti dei discendenti di Edipo²⁰²; il secondo emistichio, invece, del successivo verso comico presenta la menzione delle case di Anfione come in *Ant.* 1155, ove il Messaggero, giunto ad annunciare la morte di Emone, inizia il suo discorso rivolgendosi ai cittadini di Cadmo e delle case di Anfione²⁰³. Non stupisce che queste dimore vengano ricordate nel dramma eschileo dal momento che Anfione, figlio di Zeus e Antiope, aveva preso come sposa Niobe, figlia di Tantalos, e le loro case erano state lasciate in uno stato di desolazione quando Apollo e Artemide avevano vendicato la *hybris* di quest'ultima, uccidendo gli innumerevoli figli che aveva avuto dal marito.

La *iunctura* μέλαθρα καὶ δόμους ricorre, inoltre, spesso in Eschilo come si può notare da *Ag.* 851 e, come evidenzia lo stesso Aristofane in *Ra.* 1152-1174, dalla sua caratteristica di ripetere due volte la stessa cosa. È stato discusso dagli studiosi se includere o meno nella citazione il termine μέλαθρα: Stanley e gli editori dei frammenti eschilei, come osserva PENNESI 2008, p. 92, lo hanno escluso, mentre al contrario HERMANN 1823, p. 17, lo ha accolto a testo. Zeus sarebbe il soggetto di καταιθαλώσω, ma in realtà egli, secondo il mito, non prese parte con le sue folgori né con altri mezzi alla distruzione delle case di Anfione: il riferimento forse è ai vv. 12-13 del fr. 154a in cui un

²⁰² Soph. *Ant.* 2: ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν

²⁰³ Soph. *Ant.* 1155: Κάδμου πάροικοι καὶ δόμων Ἀμφίονος

personaggio chiederebbe il motivo dell'ira di un dio, ira talmente forte da provocare la distruzione della famiglia di Anfione²⁰⁴. Si è a lungo discusso su questo frammento, testimoniato dal PSI XI 1208²⁰⁵, sia per un'eventuale ricostruzione della scena sia per capire se si trattasse di un monologo o di un dialogo: GARZYA 1990, p. 164, riprendendo quanto già precedentemente avanzato da PFEIFFER 1934, SCHADEWALDT 1960²⁰⁶ ed altri, osserva come giustamente i vv. 10-13 siano stati attribuiti al corifeo e come il suo interlocutore potesse essere la madre di Niobe²⁰⁷; per quanto riguarda, invece, il fr. 160 lo studioso vede in esso la sola "testimonianza dell'intervento di Zeus (αἰετοῖς ...) e non d'Apollo nel castigo di Anfione", ma sottolinea anche che qui "l'eroe tebano è chiamato in causa in quanto capo del suo *ghenos* e in quanto sposo di Niobe, non, o non anche, per il crimine che ha commesso nei riguardi d'Apollo quando ha voluto distruggerne il tempio²⁰⁸" (p. 165).

Come Iride in commedia cerca di mettere in guardia Pisetero dalla fine che potrebbe fare se continua con il suo atto di *hybris*, ma non viene da questi ascoltata, così in tragedia il fr. 160 potrebbe esser pronunciato da Latona a suo figlio Apollo per sottolineare la fine che vorrebbe destinare alla casa di Anfione, se Niobe continua con questo suo comportamento. La 1^a persona singolare fa pensare a Zeus, data la presenza delle aquile distruttrici, ma è difficile che egli sia intervenuto in prima persona nel dramma: gli studiosi hanno cercato di modificare il testo con una terza persona singolare, una forma dell'imperativo o al passato e così hanno suggerito varie ipotesi circa il personaggio parlante tra cui Latona²⁰⁹ o un messaggero degli dèi²¹⁰, il che renderebbe ancor più stretto il collegamento tra l'allusione comica e il modello tragico²¹¹.

MOREAU 1995, p. 294, invece, sulla base dell'allusione alle aquile portatrici di fuoco ritiene che il frammento in questione fosse pronunciato da Zeus mentre si apprestava a colpire con il fulmine il marito di Niobe: nella versione eschilea, dunque, a suo parere vi sarebbe la partecipazione diretta del re degli dèi alla punizione di Anfione e il modo e il tempo del verbo (indicativo futuro) indicherebbero che quanto viene raccontato nel frammento riguarda il passato, ovvero fatti anteriori alla tragedia di Eschilo.

²⁰⁴ Cfr. in proposito DUNBAR 1995, pp. 627-628.

²⁰⁵ Rinvenuto ad Ossirinco nel 1932, questo papiro è attribuibile alla seconda metà del II sec. d.C. ed è stato pubblicato un anno dopo la sua scoperta da Medea Norsa e Girolamo Vitelli: secondo il loro parere i 21 versi ivi contenuti avrebbero fatto parte della *rhesis* di Niobe da lei pronunciata nella parte finale del dramma (si vedano NORSA-VITELLI 1933, pp. 107-114, e MUSCOLINO 1933). LATTE 1933, p. 29, lo attribuisce, invece, ad un discorso in terza persona, forse della Nutrice, in cui verrebbero esposte considerazioni sul triste destino di Niobe prima che l'arrivo del padre di costei, Tantalò, venga annunciato nei versi conservatisi.

²⁰⁶ Cfr. anche SCHADEWALDT 1936, n. 1 p. 32, ove si riscontra un cambiamento di opinione rispetto allo studio precedente e tale frammento non è più considerato un dialogo tra Antiope ed il Coro, bensì un monologo.

²⁰⁷ Per le altre proposte avanzate in merito si veda PENNESI 2008, p. 29.

²⁰⁸ Cfr. Hyg. *Fab.* 9.

²⁰⁹ Cfr. MARX 1932, pp. 88-89.

²¹⁰ Vedi BURMEISTER 1836, p. 51, e SCHADEWALDT 1960, p. 161.

²¹¹ Cfr. PENNESI 2008, p. 91, per un'illustrazione delle varie ipotesi sull'identità del parlante.

Oggetto di discussione da parte dei moderni è stata anche l'estensione della citazione per il gioco parodico: la testimonianza dello scoliasta, infatti, riguarda il v. 1247 senza, però, indicare i limiti della citazione²¹²; alcuni studiosi, dunque, hanno visto il modello eschileo solo in questo verso, sollevando il dubbio, ma lasciandolo irrisolto, se anche il successivo v. 1248 fosse da considerare come parte della *Niobe* oppure no²¹³, mentre altri hanno considerato i vv. 1246-1248 o 1247-1248 un adattamento dal fr. 160²¹⁴.

Data l'esiguità dei frammenti in nostro possesso non abbiamo strumenti che ci consentano di propendere con certezza verso una determinata ipotesi in merito a quali versi comici fossero effettiva citazione tragica; possiamo, però, evidenziare come il commediografo abbia voluto conferire un'impronta paratragica al dialogo tra Iride e Pisetero, servendosi di immagini ed espressioni che rimandano a molteplici modelli tragici (prima ancora della *Niobe* eschilea, come vedremo, si riscontrano riferimenti all'*Agamennone*, sempre di Eschilo, al *Crise* di Sofocle, al *Licinnio* e all'*Alceste* di Euripide), con lo scopo talvolta di suscitare il riso del pubblico con lo stravolgimento dell'ipotesi e altre volte, invece, di un semplice innalzamento linguistico e della creazione di un'atmosfera solenne.

²¹² Schol. ad Ar. Av. 1247 HOLWERDA: α. μέλαθρα μὲν αὐτοῦ Γ καὶ δόμους ΕΓ Ἀμφίονος· ἐκ Νιόβης Αἰσχύλου. REΓ †ἐξέρριπται δὲ τὸ Ἀμφίονος ἐκ μονωδίας. † ΕΓ

β. τοῦτο ἐκ Νιόβης Αἰσχύλου, τὸ “μέλαθρα μὲν αὐτοῦ”. ἐξέρριπται δὲ τὸ Ἀμφίονος ἐκ μονωδίας. Lh

²¹³ Si vedano, ad es., RAU 1967, p. 198, e DUNBAR 1995, p. 627.

²¹⁴ Si vedano, in proposito, per i vv. 1246-1248 SOMMERSTEIN 1987, p. 281, e per i vv. 1247-1248 KOCK 1876, p. 197, VAN LEEUWEN 1902, p. 194, e CANTARELLA 1956, p. 183.

Gli evocatori di anime

Tema centrale di questa tragedia è l'evocazione dei morti che uno straniero compie in una terrificante palude dopo aver portato a termine il rito previsto: sacrificare la vittima e farne colare il sangue su delle canne in modo che gli spiriti possano berlo. Nel comporre questo dramma²¹⁵ Eschilo ha avuto sicuramente in mente come modello l'episodio della *nékyia* di Odisseo, da cui ha preso spunto non solo sul piano tematico, ma anche su quello lessicale, ricorrendo, come ha osservato COUSIN 2005, p. 137, a termini e formule omeriche quasi a voler instaurare “un dialogue permanent entre épopée et tragédie”; a sua volta, poi, è stato ripreso, in chiave parodica, da Aristofane in una scena dei suoi *Uccelli*.

Av. 1553-1564

(XO.) πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν λί-
μνη τις ἔστ', ἄλουτος οὐ
ψυχαγωγεῖ Σωκράτης·
ἔνθα καὶ Πείσανδρος ἦλθε
δεόμενος ψυχὴν ἰδεῖν ἢ
ζῶντ' ἐκεῖνον προὔλιπε,
σφάγι' ἔχων κάμηλον ἀ-
μὸν τιν', ἧς λαιμοὺς τεμῶν ὄσ-
περ ποθ' οὐδυσσεὺς ἀπῆλθε,
κᾶτ' ἀνῆλθ' αὐτῷ κάτωθεν
πρὸς τὸ λαῖτμα τῆς καμήλου
Χαιρεφῶν ἢ νυκτερίς.

L'ipotesi di intravedere in questo passo comico una ripresa parodica di questo dramma eschileo era già stata avanzata a suo tempo da WELCKER 1824, pp. 55-56, e venne avvalorata dalla pubblicazione nel 1980 del papiro di Colonia 125 (n. 7963), che riportava 13 versi degli *Evocatori di anime*; non menzionata da RAU 1967 neppure tra i possibili paralleli tragici, tale ipotesi è stata recuperata da Garriga in un contributo del 2006 ove sono stati messi in luce dallo studioso i punti di contatto del testo aristofaneo con entrambi i modelli a cui ha attinto. La descrizione, infatti, della pratica necromantica compiuta dal filosofo Socrate e dal politico Pisandro (il sacrificio di un cammello-agnello, il cui sangue è desiderato dallo spirito di Cherefonte, discepolo del filosofo, in una palude nella terra degli Skiápodēs) stravolge comicamente sia la scena omerica che quella tragica:

²¹⁵ La data della messa in scena di questa tragedia è incerta, ma spesso si è pensato che facesse parte di una tetralogia che comprendeva gli *Ostologi*, *Penelope* e il dramma satiresco *Circe* (cfr. GANTZ 1980, pp. 151-153, a questo proposito).

l'ambivalente termine ἄλουντος è applicabile tanto al lago quanto a Socrate, spesso oggetto delle beffe del commediografo come ben si può vedere dalle *Nuvole* in poi; gli Ombrapodi sono una comica sostituzione dei Cimmeri, che nell'*Odissea* (XI 14-19) compaiono come, nota OGDEN 2002, p. 27, “the shadowy people of the Land of Night who live beside the oracle of the dead”; il cammello-agnello sostituisce la vittima nera che ci si sarebbe attesi in un sacrificio per gli dèi ctonii.

La scelta di Socrate e Cherefonte come protagonisti di questa scena è dovuta alla loro somiglianza con le anime dei defunti per il colorito pallido proprio dei filosofi, intellettuali che si preoccupano più della mente che delle esigenze del corpo.

In Aristofane come in Eschilo la scena è una ψυχαγωγία e dunque sono le anime a risalire dall'Ade e non, viceversa, chi le vuole interrogare a scendere presso di loro: in realtà, nota GARRIGA 2006, p. 148, le pratiche negromantiche non erano così diffuse e dunque il pubblico non doveva trovar strano che la consultazione di morti comportasse una visita nel loro regno. Sempre secondo questo studioso è la presenza di Δαίρα nel fr. 277 del dramma eschileo (nome di Persefone, avente un culto ateniese – in particolare ad Eleusi –) a spiegare il collegamento tra il parasole di Prometeo (lo σκιάδειον menzionato ai vv. 1508 e 1550) e gli Ombrapodi. Rispetto al testo omerico sia in tragedia che in commedia la negromanzia è portata avanti da alcuni officianti (gli *Psychagogoí* da un lato e Socrate dall'altro) e l'animale sacrificato è uno solo; nella conclusione della scena, invece, Aristofane si riavvicina ad Omero e, sempre attento al modello ma anche alle sue esigenze comiche, presenta Pisandro, sostituto del figlio di Laerte nell'episodio, nell'atto di andarsene dopo aver compiuto il sacrificio nell'Ade: in questo caso, però, il poeta vuole far intendere al pubblico che o il personaggio muore di paura oppure che se ne va alla malora secondo un procedimento noto alla commedia.

La parodia messa in atto dal commediografo è, dunque, sia epica che tragica ed interessa, come si è visto, non l'aspetto testuale, bensì quello scenico: l'obiettivo dell'autore è, infatti, quello non tanto di richiamare alla mente degli spettatori espressioni omeriche o eschilee specifiche quanto, invece, di richiedere loro lo sforzo, minore a confronto, riguardante l'individuazione di echi della *nékyia* di Odisseo e dell'evocazione dei morti messa in scena da Eschilo nella sua tragedia.

Etnee e Pace: una ripresa paratragica?

All'interno del saggio di Rau questo dramma non compare né a proposito di citazioni o allusioni né tra i paralleli tragici con cui potevano essere messi a confronto alcuni versi comici; qualche anno più tardi CORBATO 1975 ha preso in esame i vv. 520-600 e 657-705 della *Pace* aristofanea ed ha osservato che nel silenzio della dea potevano essere individuati degli elementi che richiamavano a questa tragedia eschilea²¹⁶.

Siamo nel momento immediatamente successivo alla liberazione della divinità dalla prigione in cui era stata intrappolata da Polemo: dapprima Trigeo e poi il Coro esclamano la loro felicità per il ritorno di Pace e ricordano la dolce vita vissuta grazie ai doni che ella elargiva loro. Quando Eirene appare, l'eroe comico riprende ai vv. 520-522, come osserva CORBATO 1975, p. 332, “in quel ῥῆμα μυριάμορον²¹⁷ un concetto e un'espressione cara ad Eschilo e collegata a quegli ἔπη μεγάλα che egli si vanta (*Pax* 750) di aver introdotto nell'arte comica per innalzarla come una torre analogamente a quanto fece Eschilo per la sua arte; Eirene ha profumo di tragedie, ma non di quelle di Euripide, che somigliano piuttosto a chiacchiere da tribunale”. Secondo lo studioso in Aristofane ci sarebbe la “trasposizione in chiave di commedia dell'elogio eschileo della pace, solennemente pronunciato nelle *Etnee* e riecheggiato dal «Peana della pace» bacchilideo” (p. 332).

Questa tragedia presenta innumerevoli interrogativi agli studiosi a partire dal titolo (sulla discussione riguardo al quale si veda CORBATO 1996, pp. 61-62) per arrivare alla datazione (CORBATO 1996, p. 64: “qualche tempo dopo la fondazione” della città, “forse in occasione della ripresa siracusana dei *Persiani* (rielaborati o no), già rappresentati ad Atene nel 472”) e all'opinione, avanzata prima delle scoperte papiracee del 1952 e poi da queste confermata, che in essa fossero messe in scena le vicende dei Παλικοί. Dei due frammenti provenienti da Ossirinco²¹⁸ (*P. Oxy.* 2256, rinvenuto nel 1952 insieme al *P. Oxy.* 2257 che ci riporta la *hypothesis* del dramma) uno (che compare come fr. *inc. fab.* 281a R.) contiene un dialogo tra Dike e il Coro e poi un monologo della divinità,

²¹⁶ Sei frammenti di tradizione indiretta e 4 costituiti da singoli lemmi sono ciò che era noto di questo dramma fino al 1952, anno in cui si è aggiunto il ritrovamento di frammenti papiracei provenienti da Ossirinco tra cui anche una *hypothesis*. Eschilo avrebbe messo in scena quest'opera con l'intento di celebrare la nuova fondazione della città di Etna da parte del tiranno Ierone: secondo GUARDÌ 1980, p. 42, “la rappresentazione della tragedia avvenne presumibilmente nel 470, non sappiamo se a Siracusa o a Etna stessa”, dunque poco dopo i *Persiani*, riprendendo quanto osservato da CATAUDELLA 1969, pp. 101-102, che “se le *Etnee* fossero state anteriori ai *Persiani*, ci sarebbe stata per Eschilo la possibilità di λίαν εὐδοκμεῖν fin d'allora, senza aspettare che ciò si verificasse in conseguenza della rappresentazione dei *Persiani*”.

²¹⁷ Ar. *Pax* 520-522: ὃ πότνια βοτρυόδωρε, τί προσεῖπω σ' ἔπος; | πόθεν ἂν λάβοιμι ῥῆμα μυριάμορον | ὅτ' προσεῖπω σ'; οὐ γὰρ εἶχον οἴκοθεν.

²¹⁸ Fu Eduard Fraenkel con un suo contributo del 1954 (*Vermutungen zum Aetna-Festspiel des Aeschylus*, in «Eranos» 52 (1954), pp. 61-75; ora in Id., *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, vol. 1, *Zur Sprache zur griechischen Literatur*, Roma 1964, pp. 249-262) il primo a considerare, con molta cautela, questi frammenti papiracei come appartenenti alle *Etnee* di Eschilo; maggiormente deciso per il fr. 281a, ma sempre sul piano ipotetico, si mostrò STARK 1956, pp. 83-89. Si veda, inoltre, RADT 1985, pp. 380-384.

mentre l'altro (fr. *inc. fab.* 281b R.) ci offre un elogio della dea Pace, pronunciato, secondo CORBATO 1996, p. 71, sempre da Dike, sua sorella, e in cui si riscontrano “entrambi gli aspetti tradizionali, quello cioè della pace dal πόλεμος, la guerra esterna, e della pace dalla στάσις, le contese intestine”.

Il tema dell'avvento della pace è caro al commediografo se si guarda alla sua produzione precedente (*Acarnesi, Cavalieri, Navi mercantili e Contadini* – si veda in proposito il fr. 111 K.–A. di quest'ultima commedia in cui vi è una ripresa con *variatio* del fr. 453 Kn. appartenente al canto del Coro del *Cresfonte* di Euripide –) ed è possibile che nel 421 a.C. il poeta abbia avuto in mente, nel dipingere la scena sopra descritta, il dramma in cui Pace veniva per la prima volta rappresentata in teatro come personaggio reale. Inoltre anche il silenzio che la dea mantiene mentre Ermes spiega ai contadini dove ella sia stata in tutto questo tempo, lontana da loro, e perché, e che suscita la domanda di Trigeo sul motivo di questo suo tacere²¹⁹ potrebbe rimandare ai silenzi eschilei, alcuni esempi dei quali sono già stati oggetto di analisi²²⁰.

Proprio per la centralità che riveste all'interno della vicenda drammatica nella commedia che da essa prende il nome Pace non parla né compie alcun movimento: si tratta, come ha evidenziato CASSIO 1985, p. 48, di “un oggetto culturale verso il quale si può avere solo venerazione” e che “si pone al di sopra del livello di un interlocutore del dramma, al di sopra del dibattito drammatico”. La solennità del personaggio eschileo diventa monumentalità in commedia (Pace come enorme statua), sottolineata ancor di più dal silenzio: “taceva – probabilmente – Eirene nelle *Etnee*, per quanto appare dai frammenti, e ostinatamente, direi dimostrativamente, tace Eirene nella *Pace*”²²¹.

La scarsità di frammenti in nostro possesso di questa tragedia nonché l'incertezza circa l'appartenenza ad essa dei due frammenti papiracei sui quali si basa l'ipotesi di Corbato non ci consente di definire con certezza se una simile tesi sia plausibile o meno tanto più se, come si è detto, Aristofane aveva trattato già in diverse occasioni precedenti tale argomento, assumendo anche come modello, nel caso dei *Contadini*, un corale euripideo.

²¹⁹ Ar. *Pax* 657: Ἄλλ' ὅ τι σιωπᾶς, ὃ πότνια, κάτειπέ μοι.

²²⁰ Si veda la precedente sezione di questo capitolo inerente al rapporto con il mito.

²²¹ CORBATO 1975, p. 331.

II.SOFOCLE

Citazioni e allusioni

*Aiace di Locri*²²²

All'inizio della commedia Euripide cerca di spiegare al Parente la differenza tra non vedere e non ascoltare ricorrendo alle sue teorie cosmogoniche, ma il suo interlocutore finge di non capire e vi scherza su, sottolineando come sia importante la compagnia di un uomo sapiente:

Thesm. 21

οἶόν γέ πού 'στιν αἰ σοφαὶ ζυνουσίαι

Nel fare questa affermazione il Parente cita, apportandovi delle modifiche, un verso tragico il cui modello è discusso già dagli antichi:

σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν ζυνουσία

Come evidenziano gli scoliasti²²³, era diffuso il sospetto che l'espressione fosse ripresa da Euripide e alcuni autori come lo stesso Aristofane (fr. 323 degli *Eroi*), Antistene (fr. 59 DECLEVA CAIZZI) e Platone (*Theag.* 125b 6; *Resp.* VIII 568 a-b) lo citano apertamente come euripideo; i grammatici, invece, lo attribuiscono all'*Aiace di Locri* di Sofocle²²⁴ o riflettono sulla paternità del verso. Se questo fosse effettivamente sofocleo, dell'errore sarebbe responsabile Platone²²⁵ da cui poi avrebbero attinto le fonti successive; ulteriore confusione in una questione già di per sé incerta è stata aggiunta da Aulo Gellio, che nel riportare tale sentenza in un passo delle sue *Notti Attiche* (XIII 19, 1-2) ha sostenuto che essa si riscontrasse nel *Teeteto* e non nel *Teagene* platonico.

La maggior parte degli studiosi moderni considera questo frammento come sofocleo²²⁶, ma non riesce bene a spiegare come possa essersi generato l'errore: PEARSON 1917, pp. 12-13, propende per la tesi dell'errore, definendo non molto probabile che un poeta stia citando l'altro (una simile

²²² Di questa tragedia ci sono pervenuti scarsi frammenti (agli 8 di tradizione indiretta si aggiungono quelli riportati dal *P. Oxy.* 3151 che, però, è incerto se appartengano esclusivamente all'*Aiace di Locri* o anche ad altri drammi perduti) per cui nel cercare di delinearne la trama gli studiosi si sono basati per lo più sulle testimonianze mitografiche e iconografiche; per un tentativo di ricostruzione, invece, a partire dai frammenti a disposizione si veda FITZPATRICK 2003.

²²³ Schol. ad Ar. *Thesm.* 21a REGTUIT: πού 'στιν αἰ σοφαὶ ζυνουσίαι· διὰ τούτου ὑπονοεῖ Εὐριπίδου εἶναι ἐκεῖνο <τὸ> σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν ζυνουσία. ἔστι δὲ Σοφοκλέους ἐξ Αἴαντος Λοκροῦ. ἢ οὖν ἐπίτηδες, ἴνα καὶ τοὺς ἄλλους ἐξαπατήσῃ, ἢ συνέμπτωσις Σοφοκλεῖ καὶ Εὐριπίδῃ ἐγένετο.

Schol. ad Ar. *Thesm.* 21b REGTUIT: οἶόν γέ πού 'στιν αἰ σοφαὶ <ζυνουσίαι>· καὶ διὰ τούτου φαίνεται ὑπονοῶν Εὐριπίδου εἶναι τὸ σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν συνουσία. ἔστι δὲ Σοφοκλέους ἐξ Αἴαντος Λοκροῦ. ἐνταῦθα μέντοι ὑπονοεῖ μόνον, ἐν δὲ τοῖς Ἡρώσιν ἀντικρὺς ἀποφαίνεται. καὶ Ἀντισθένης καὶ Πλάτων Εὐριπίδου αὐτὸ ἠγοῦνται, οὐκ ἔχω εἰπεῖν ὅ τι παθόντες, ἔοικε δὲ ἤτοι πεπλανημένος συνεξαπατήσῃ τοὺς ἄλλους ἢ, ὥσπερ ὑπονοοῦσί τινες, σύμπτωσις <γενέσθαι> τῶν Σοφοκλεῖ καὶ τῶν Εὐριπίδῃ, ὥσπερ καὶ ἐπὶ ἄλλων τινῶν. τὸ μέντοι δράμα ἐν ᾧ Εὐριπίδης ταῦτα εἶπεν, οὐ σφύζεται.

²²⁴ Si vedano Lib. *Epist.* 35 e Zenob. V 98; al contrario un'attribuzione ad Euripide è accolta da Stob. *Flor.* 4, 48,11 e in modo esitante da Themist. VI, 72 C (Εὐριπίδης μὲν γάρ, ἢ ὅστις δήποτε ἐστὶν ὁ ποιήσας· σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν συνουσία. ...). Per un elenco dettagliato delle testimonianze a favore dell'una o dell'altra tesi vd. RADT 1977, p. 121.

²²⁵ Cfr. le testimonianze di Aristide (XLVI, 288 DINDORF) e Zenobio in proposito.

²²⁶ Alcuni, invece, come VAN DEN SANDEBAKHUYZEN 1877 non prendono posizione in merito.

idea, al contrario, si riscontra, ad es., in ROGERS 1911, p. 5), e ritiene che vada tralasciata l'ipotesi di una coincidenza di versi nei due autori, ipotesi invece non esclusa da RAU 1967, n. 64 p. 160²²⁷.

Mentre per Euripide non viene indicato dalle fonti il dramma a cui questo verso apparterebbe, per Sofocle viene menzionato, come si è detto, l'*Aiace di Locri* (fr. 14 σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν ξυνουσίῳ), tragedia che racconta la storia di Aiace Oileo, noto per la violazione di Cassandra durante la presa di Troia²²⁸ e per la morte da lui trovata in una tempesta scatenata da Atena con lo scopo di annientare i Greci, distruttori della città da lei protetta²²⁹.

Si tratta, come è evidente dagli innumerevoli autori che se ne sono interessati, di un verso divenuto proverbiale²³⁰ e che dunque, come tale, continua ad essere citato e utilizzato in vario modo, ma di cui si è confusa l'identità dell'autore. Proprio per la sua natura di sentenza è difficile capire in quale contesto tragico si inserisse²³¹: FITZPATRICK 2003, p. 246, ha osservato come esso possa essere interpretato sia in maniera ironica, sottolineando che i tiranni in questione non sono saggi, sia come affermazione volta ad indicare come il consiglio da questi offerto sia saggio e come dunque essi debbano esser seguiti dai *leaders*.

²²⁷ Per il dibattito sull'autenticità si veda il recente contributo di JOYAL 1992, p. 77, che sottolinea come le argomentazioni a favore dell'attribuzione ad uno o all'altro tragediografo sono destinate a non giungere ad una conclusione e come l'unica soluzione possibile potrebbe essere quella già avanzata dagli antichi, ovvero la presenza in entrambi gli autori del medesimo verso (tesi non molto ben accolta: cfr. ADAM 1902, p. 260, e PEARSON 1917, p. 13– tra gli esempi di versi che si riscontrano in tutti e due i poeti vi sono Soph. Fr. 695 ed Eur. *Ba.* 193; Soph. *Trach.* 416 ed Eur. *Suppl.* 567).

²²⁸ Cfr. Procl. *Chrestom.* 23-27 DAVIES per *Iliouperis* di Arctino; Alceo fr. 298 L.-P. ed Eur. *Tro.* 69-71. Philostr. *Her.* 31 riporta una versione differente del mito secondo cui Aiace avrebbe ottenuto Cassandra senza compiere verso di essa alcuna violenza, ma Agamennone, innamorato della fanciulla, gliela negò al momento della ripartizione del bottino, facendo circolare una voce secondo la quale Atena era adirata contro l'eroe e ne esigeva la morte e inducendo così Aiace alla fuga.

²²⁹ WELCKER 1839, pp. 161-166, ritenne il sacrilegio compiuto da Aiace nei confronti di Cassandra il fulcro della tragedia sofoclea sulla base degli scarsi frammenti giuntici di quest'opera e sulla descrizione fornitaci da Pausania di due pitture di Polignoto; PEARSON 1917, p. 10, al contrario, considerò precedente all'azione drammatica l'empietà portata a termine dall'eroe e concentrò la vicenda messa in scena sulle conseguenze di questo atto fino alla triste fine a cui il suo carattere lo condusse.

²³⁰ Diversi secoli dopo Gellio Erasmo da Rotterdam in uno dei suoi *Adagi* (XXV 2497) osserva: ... Porro versiculum, quem modo citavimus, Gellius «notae vetustatis» esse dicit, ut intelligas velut in proverbium abiisse. ...

²³¹ Cfr. FITZPATRICK 2003, p. 256, per l'inserimento di questo frammento nell'esodo del dramma.

Atamante

Di questa tragedia Aristofane non cita alcun frammento, bensì allude ad una sua scena in un passo delle *Nuvole*. Durante il dialogo con Socrate Strepsiade annuncia il suo desiderio di apprendere a pronunciare discorsi in grado di tenere a bada la moltitudine di creditori che ormai lo affliggono: il filosofo allora dà inizio alle pratiche del rituale per gli iniziati e tra queste gli chiede anche di prendere una corona, suscitando nel vecchio la paura di andare incontro, come Atamante, al sacrificio.

Nu. 256b-257

... Ἐπὶ τί στέφανον; Οἴμοι, Σώκρατες,
ὥσπερ με τὸν Ἀθαμάνθ' ὅπως μὴ θύσετε.

Stando a quanto ci dicono Erodoto nel VII libro delle *Storie*²³² e gli *scholia* al passo comico in esame²³³, nonché la Suda che riprende la testimonianza di questi ultimi²³⁴, Atamante, sposato in prime nozze con Nefele²³⁵ da cui ebbe due figli (Frisso ed Elle), fu sul punto di essere offerto in sacrificio forse per espiare il suo coinvolgimento nel complotto della sua nuova moglie, Ino, ai danni dei figli di primo letto²³⁶, salvati dalla morte dalla loro stessa madre²³⁷. Alla fine lo stesso eroe ebbe salva la

²³² Cfr. Hdt. VII, 197. Per un'analisi e un'interpretazione del passo si veda HUGHES 1991, pp. 157-162.

²³³ Scholia vetera ad Ar. Nu. 257a HOLWERDA: α. ἀντὶ τοῦ εἰπεῖν τὸν Φρίξον τὸν Ἀθάμαντα εἶπεν ὡς ἄγροικος ἀγνοῶν τὰς ἱστορίας· οὐ γὰρ Ἀθάμας ἐφο(νεύθη), ἀλλὰ Φρίξος. β. ὡς ἄγροικος Ἀθάμαντα εἶπεν ἀντὶ Φρίξου.

Scholia vetera ad Ar. Nu. 257b HOLWERDA: τοῦτο πρὸς τὸν ἕτερον Ἀθάμαντα Σοφοκλέους ἀποτεινόμενος λέγει. πεποίηκε γὰρ ὁ Σοφοκλῆς τὸν Ἀθάμαντα ἐστεφανωμένον καὶ παρεστῶτα τῷ βωμῷ τοῦ Διὸς ὡς σφαγισθησόμενον· καὶ μέλλοντος ἀποσφάττεσθαι αὐτοῦ παραγινόμενον Ἡρακλέα καὶ τοῦ θανάτου ρύομενον λέγοντα, ὡς σφύζοιτο ὁ Φρύξος, δι' ὃν ἔμελλεν ἐκεῖνος τεθνήξεσθαι. ἐπεὶ οὖν καὶ ὁ πρεσβύτερος ἐστεπται, ὥσπερ παραδείγματι τῷ κατ' ἐκεῖνον χρώμενος, δεδοικέναι φησὶν, ἐκεῖνῳ παραπλήσια.)

Scholia vetera ad Ar. Nu. 257c HOLWERDA: ἐν Ἀθάμαντι Σοφοκλέους ὑπόκειται Ἀθάμας στεφανηφορῶν, ὥσπερ ἱερεῖον, δίκας εἰσπραττόμενος περὶ Φρύξου.

Scholia vetera ad Ar. Nu. 257d HOLWERDA: «εἰσάγεται ὁ Ἀθάμας ἐστεφανωμένος ὥσπερ ἱερεῖον σφαγισθησόμενος διὰ Φρίξον, καὶ ρύεται αὐτὸν Ἡρακλῆς εἰπὼν ζῆν τὸν Φρίξον. παραδείγματι οὖν χρώμενος ὁ Ἀριστοφάνης δεδιέναι φησὶ τῷ Ἀθάμαντι παραπλήσια μέλλοντι θύεσθαι.»

Scholia recentiora ad Ar. Nu. 257c KOSTER: α. ... Σοφοκλῆς οὖν ἐν δράματι αὐτοῦ Ἀθάμαντι καλουμένῳ εἰσάγει τὸν αὐτὸν Ἀθάμαντα ἐστεφανωμένον ὥσπερ ἱερεῖον δίκας ἀπαιτούμενον περὶ Φρύξου καὶ Ἑλλης τῶν [αὐτοῦ] παίδων. β. ὁ Σοφοκλῆς ἐποίησε δράμα Ἀθάμαντα καλούμενον, ἐν ᾧ εἰσάγει τὸν Ἀθάμαντα ἐστεφανωμένον, ὥσπερ ἱερεῖον τι ὄντα, διὰ τὸ δίκας ἀπαιτεῖσθαι περὶ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Φρίξου.

γ. ὥσπερ τὸν Ἀθάμαντα· Ἀθάμας εἰς θυσίαν ἀγόμενος ὀλοκαυτωθῆναι στέφανον φορῶν ἀπῆρχετο τυθησόμενος. ὑποσχεθεὶς γὰρ θῦσαι τοῖς θεοῖς τὸν Φρίξον καὶ τὴν Ἑλλην καὶ ἀποτυχῶν ἐκεῖνων ἀποφυγόντων ἑαυτὸν ἔμελλε θύσειν· ὃν ὁ Ἡρακλῆς ἐπιφανεὶς ἐρρύσατο. τούτου μέμνηται ὁ Στρεψιάδης, ὅτι στέφανον ἠναγκάζετο λαβεῖν.

²³⁴ Sud. α 702 ADLER: Ἀθάμας· ὄνομα κύριον. εἰσάγεται ὁ Ἀθάμας ἐστεφανωμένος ὥσπερ ἱερεῖον σφαγισθησόμενος διὰ Φρίξον, καὶ ρύεται αὐτὸν Ἡρακλῆς εἰπὼν ζῆν τὸν Φρίξον. παραδείγματι οὖν χρώμενος ὁ Ἀριστοφάνης δεδιέναι φησὶ τῷ Ἀθάμαντι παραπλήσια μέλλοντι θύεσθαι.

²³⁵ Nefele compare come prima moglie in Apoll. *Bibl.* I 9, 1-2, Hyg. *Fab.* 1 e 2. Secondo un'altra versione, invece, l'ordine sarebbe invertito e Ino comparirebbe come prima sposa, mentre Nefele come seconda: cfr. schol. in Hom. *Il.* VII 86 ERBSE (... κατὰ Ἥρας δὲ πρόσταγμα ἀποπεμφόμενος τὴν Ἰνὸν καὶ ἐπιγῆμας Νεφέλην κτλ.), la cui testimonianza è attribuita a Filostefano di Cirene (*FHG* III 34 fr. 37 MÜLLER – per un commento in merito vd. CAPEL BADINO 2010, pp. 154-158), e schol. in Lykophron. *Alex.* 22 SCHEER.

²³⁶ È incerto se le trame della matrigna Ino si rivolgessero verso entrambi i figliastri o solo verso Frisso: si vedano gli *scholia* al passo aristofaneo sopra citato per versioni differenti.

²³⁷ Il mito di Atamante è stato oggetto di interesse di vari scrittori e mitografi antichi: ved. tra gli altri Apollod. I, 9, 1 e Zenob. IV 38.

vita grazie all'intervento di Eracle o, secondo il racconto erodoteo, di un nipote (Citissoro, figlio di Frisso) a suo favore.

Il modello a cui qui il commediografo sta facendo riferimento è, secondo gli scoliasti, una delle due tragedie che Sofocle compose con il titolo *Atamante*²³⁸ e in cui era presente una scena nella quale l'eroe tragico compariva presso l'altare di Zeus, con una corona, vittima pronta per essere sacrificata: tale scena doveva esser rimasta ben impressa nella mente degli spettatori se poi Aristofane decise di alludervi rapidamente in questo *locus* comico. Solo uno di questi commentatori antichi dichiara che la menzione di Atamante è in realtà un errore dovuto all'ἄγνοια del contadino comico: non è lui, bensì il figlio Frisso il prescelto per il sacrificio. In realtà la testimonianza appare isolata e probabilmente frutto di una confusione nelle vicende mitiche ove si riscontrano dapprima Frisso e poi Atamante come ἱερεῖα, entrambi salvati *in extremis* dalla morte certa. Si potrebbe anche pensare che il commediografo abbia attinto qui ad un altro modello, come ad esempio la narrazione erodotea, ma l'utilizzo sia negli *scholia* che nella *Suda* del verbo εἰσάγειν potrebbe essere una spia del fatto che dietro quest'allusione vada vista la messa in scena di questo personaggio tragico nelle tragedie sofoclee (anche Eschilo è autore di un *Atamante*, ma non sembra che in questa tragedia egli abbia trattato l'episodio mitico che qui interessa, ovvero il tentato sacrificio dell'eroe²³⁹).

La richiesta di una corona da parte di Socrate richiama subito in mente a Strepsiade questa scena: proprio perché ignorante egli non riconosce in ciò che il filosofo gli domanda di fare le fasi del rituale degli iniziati (come poi gli viene spiegato), ma teme di andare incontro alla fine prevista per Atamante, ovvero di essere sacrificato, non ricordandosi del salvataggio dell'eroe o non credendo che ciò si sarebbe verificato nel suo caso.

L'allusione comica prende dunque avvio con la menzione dell'oggetto che suscita le paure del vecchio contadino, la corona appunto, ed è funzionale al gioco dell'autore: infatti l'obiettivo primo del commediografo qui è la presa in giro di un rituale iniziatico, non sappiamo bene quale²⁴⁰, nel suo svolgimento e la menzione di Atamante sul punto di essere sacrificato, dettata dall'ignoranza di Strepsiade, mette in ridicolo una parte di questo rito e di conseguenza fa sorridere gli spettatori in

²³⁸ I frammenti pervenuti sotto questo titolo (11 in totale, tutti di tradizione indiretta) non forniscono un grande aiuto per la ricostruzione delle vicende messe in scena; al contrario è attraverso gli *scholia vetera* e *recentiora* ad *Ar. Nu.* 257 che veniamo a conoscenza che in una delle due tragedie il fulcro dell'azione drammatica era costituito dal destino di Atamante. Si è ipotizzato, d'altra parte, che la seconda opera con il medesimo titolo mettesse in scena la punizione inflitta da Era ad Ino e Atamante per aver accolto con loro il piccolo Dioniso.

²³⁹ L'opera è quasi interamente perduta (ci sono pervenuti solo 5 frammenti, tutti di tradizione indiretta e l'unico di una certa importanza, il fr. *1 R., sembra rimandare all'episodio in cui uno dei figli di Atamante viene gettato in un calderone bollente); se facesse parte, osserva GANTZ 1993, p. 177, di una trilogia legata si troverebbe forse insieme alle *Toxotides* (sulla morte del corteggiatore di Semele, Atteone) e alla *Semele* (sulla gravidanza e la morte di questa) e riguarderebbe le sventure capitate ad Atamante e a sua moglie Ino in seguito all'aver accolto e allevato il piccolo Dioniso.

²⁴⁰ Innumerevoli ipotesi sono state avanzate dagli studiosi per identificare questo rito, dai misteri eleusini all'orfismo fino al dionisismo: si veda BONNECHERE 1998, n. 21 pp. 441-442, per una rapida indicazione delle proposte e dei loro sostenitori.

quanto la corona degli iniziati, attestata anche in altre fonti²⁴¹, viene scambiata per quella che si poneva sul capo delle vittime sacrificali²⁴².

Un primo riferimento all'uso della corona in ambito sacrificale si può forse ravvisare già nelle foglie di quercia che in un passo del XII libro dell'*Odissea* (vv. 356 e ss.) vengono strappate, prima di accingersi all'uccisione degli animali in onore degli dèi, da Euriloco e dai compagni, materiale che si potrebbe pensare fosse poi intrecciato a formare una corona; di certo accanto all'Atamante sofocleo, così come è ricordato dagli antichi studiosi, anche l'Ifigenia euripidea prima di essere sacrificata avrà indossato sui suoi bei riccioli una corona, impostale dagli Argivi (Eur. *IA*. 1080-1081). Era prassi comune servirsi dello *στέφανος* come ornamento non solo di tutto ciò che era adibito al sacrificio, ma anche degli uomini addetti ad esso (il sacerdote, ma anche qualunque privato cittadino che si occupasse della cerimonia)²⁴³ e, in realtà, anche di tutti coloro che prendevano parte al rito: tale corona ricorda quella che, dopo esser stato liberato dalle catene, Prometeo fu costretto, per volontà di Zeus, a portare come memoria della punizione ricevuta per aver rubato il fuoco – come attestano Ateneo (XV 672F e 674 DE) e Igino (*Astr.* 2, 15), essa è divenuta elemento portato nel culto dagli uomini in quanto essi avevano beneficiato del dono del titano²⁴⁴.

Anche nei riti iniziatici compariva l'uso della corona, indossata dai *mystai*, ed è a questo particolare che il commediografo vuole alludere, mostrando in chiave parodica il tentativo, destinato al fallimento, di Strepisade di essere “iniziato” ai misteri del pensatoio di Socrate e soprattutto, che è quello che più gli interessa, all'utilizzo del Discorso Peggioro per allontanare da sé tutti i creditori senza doverli pagare.

È interessante, poi, notare anche come quest'allusione si riscontri, forse non casualmente, proprio nelle *Nuvole* dal momento che il Coro che queste compongono può ricordare al pubblico, nel nome e per lo *status* divino che viene loro riconosciuto qui, la figura di Nefele (entità sovranaturale il cui nome significa ‘nuvola’). In realtà, come osserva DOVER 1970, p. 96, il fatto che gli spettatori riuscissero a riconoscere il collegamento tra il Coro comico e il nome del personaggio tragico dipende

²⁴¹ Cfr. Ar. *Ra.* 330; Plat. *Resp.* II 363c 6 e VIII 560d 10-e 4 (a proposito di questi testi della *Repubblica* si veda E. des Places, *Platon et la langue des mystères*, in «Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix» 38, 1 (1964), p. 13). BURKERT 1977, p. 417, osserva a proposito dei misteri praticati a Flia che coloro che dovevano essere iniziati portavano prima una tiara e poi una corona d'alloro.

²⁴² Cfr. la festa in onore di Dioniso Aisymnetes e Artemide Triklaria a Patre: Pausania, che ci offre una spiegazione dell'origine di questo rito, afferma che le corone di spighe di grano indossate dai bambini che, di notte, si recavano in processione presso il fiume Melichos e che venivano lasciate alla dea, sostituendole sul capo, dopo un bagno purificatore, con corone di edera, sono le stesse portate dalle vittime sacrificali (VII 19-20).

²⁴³ Cfr. KÖCHLING 1914, pp. 39-40. In letteratura testimonianza del fatto che chi è intento al sacrificio solitamente indossa una corona è Ar. *Pl.* 820, detto di Cremilo che sta offrendo agli dèi un maiale, un capro e un montone.

²⁴⁴ Si veda in proposito VERNANT 1982, p. 58. Osserva BRELICH 1970, p. 242: “Come il sacrificio definiva il distacco dei mortali dagli immortali, ma nello stesso tempo forniva all'uomo il privilegio di poter creare un contatto con gli dèi, così la corona stabiliva che l'uomo, come tale, era pur sempre punito, anche se non più incatenato, come in un primo tempo Prometheus, ai margini del cosmo; ma la pena liberamente accettata (τίσις ἐκούσιος) di portare la corona – segno di subordinazione agli dèi e mezzo del *culto* – gli permetteva di vivere in *maxima laetitia*.”

da quanto tempo era passato dalla messa in scena dell'ipotesto e purtroppo lo stato frammentario in cui questo ci è pervenuto nonché l'esiguità delle fonti a nostra disposizione non ci consentono di conoscere la data della rappresentazione.

Crise

Pisetero rende noto ad Iride che ora gli uomini devono sacrificare agli uccelli, nuove divinità, e non agli dèi olimpici, ma questa lo mette in guardia dal destare l'ira dei celesti: Dike potrebbe rovesciare, con la zappa di Zeus, la sua stirpe e il fuoco incenerire lui e la sua casa con le saette di Licimnio²⁴⁵.

Av. 1238-1242

IP. ὦ μῶρε, μῶρε, μὴ θεῶν κίνει φρένας
δεινάς, ὅπως μή σου γένος πανώλεθρον
Διὸς μακέλλη πᾶν ἀναστρέψει Δίκη,
λιγνὺς δὲ σῶμα καὶ δόμων περιπτυχὰς
καταιθαλώσει σου Λικυμνίοις βολαῖς.

L'immagine della "zappa di Zeus", strumento della Giustizia, si riscontra già nell'*Agamennone* di Eschilo: come ci dice l'Araldo infatti, con questo strumento, proprio di Zeus δικηφόρος, l'Atride Agamennone ha distrutto la città di Troia.

Ag. 525-526

Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου
Διὸς μακέλλη, τῇ κατείργασται πέδον.

Tale motivo, però, compare anche in un frammento del *Crise* sofocleo²⁴⁶:

Fr. 727 R.

×– μακέλλη Ζηνὸς ἐξαναστραφῆ

Come ha osservato DUNBAR 1995, p. 625, non si conosce con certezza né la forma né la relazione che esiste tra la μάκελλα e l'apparentemente simile δίκελλα (che, ad esempio, si riscontra in *Pax* 570, *Men. Dysk.* 375 e 527): in *Il.* XXI 259 viene utilizzata all'interno di una similitudine agricola, successivamente fa la sua comparsa anche come strumento nella distruzione di mura nemiche, sia

²⁴⁵ Per l'immagine delle licimnie folgori che rimanda al *Licimnio* di Euripide a proposito si veda la sezione "Allusioni generiche" nel capitolo dedicato a questo tragediografo.

²⁴⁶ Per la ricostruzione della trama di questo dramma sono state ipotizzate due versioni a seconda se ci si basa sul racconto della *fab.* 121 di Igino o su quello di autori successivi (Esichio di Mileto per cui vd. *FHG* IV 148 e cfr. *EtM.* 815, 55 GAISFORD) che collega il nome di Crise alla fondazione della città di Crisopoli sulla costa bitinia del Bosforo. La *fabula* iginiana nella prima parte descrive in modo differente le vicende narrate nel primo libro dell'*Iliade*: Criseide torna a casa dal padre incinta, ma accusa Apollo e non Agamennone di esser il padre del bambino che porta in grembo e che prende il nome di Crise; una volta cresciuto, il nonno viene a sapere che in realtà questi è figlio di Agamennone; nel frattempo il giovane Crise ha catturato Oreste ed Ifigenia, giunti presso la loro isola, e sta per riportarli a Toante quando, implorato dal nonno/ dalla madre che gli rivela la verità sulla sua nascita, cambia opinione e insieme ad Oreste uccide Toante, tornando infine in Grecia con la statua di Artemide. Per la seconda versione cfr. PEARSON 1917, p. 328, per questo: dopo la morte di Agamennone Crise sfuggì alle trame di Clitemnestra e andò alla ricerca di Ifigenia, ma trovò la morte nel luogo in seguito noto come Crisopoli, ove venne sepolto. Due o tre dei frammenti pervenutici di questa tragedia sembrano avere dietro di sé degli intenti comici tanto che è stata anche avanzata l'ipotesi di vedere nel *Crise* un dramma satiresco.

nell'*Agamennone* appena citato sia in Eur. *H.F.* 943-946 (qui in uso la forma δίκελλα), e in Aristofane si fa ricorso ad essa, come si è detto, per minacciare la distruzione di una stirpe, quella di Pisetero.

Lo scolio al verso aristofaneo è stato emendato da FRITZSCHE 1838, p. 117, poiché i codici riportavano χρυση̄ anziché Χρύση: tale correzione non è stata, invece, accolta da Dindorf che mantiene (fr. 767) la *lectio codicum*, anche se come ha osservato PEARSON 1917, p. 329, “it is not easy to explain the epithet” (anche se i possedimenti degli dèi sono solitamente detti d’oro, “seems inept to extend this fancy to μάκελλα”).

La presenza della medesima immagine in due tragedie di autori differenti ha suscitato negli studiosi moderni il dubbio su quale fosse il modello da cui Aristofane aveva tratto ispirazione per il passo degli *Uccelli*: alcuni, come VAN LEEUWEN 1902 *ad loc.* e PEARSON 1917, p. 329, ritengono che il poeta comico avesse in mente entrambi i *loci* tragici; altri, invece, come MARSHALL 2009, sostengono che qui egli abbia ripreso solo il passo eschileo, influenzando successivamente con il suo verso il testo di Sofocle: se, infatti, il *Crise* fosse anteriore al 414 a.C., ²⁴⁷“the allusion in *Av.* requires audience familiarity with both preceding dramas, and the situation is complicated further if other play also incorporated the image of “the mattock of Zeus”.

A mio avviso, non essendoci qui citazione di un passo, ma la ripresa di un’immagine nota fin da Eschilo, è probabile che Aristofane abbia avuto sia i versi dell'*Agamennone* che il frammento sofocleo come modelli: se si osserva attentamente la scelta lessicale adoperata dal commediografo si può notare come Διὸς μακέλλη riprenda l'*incipit* del v. 526 di Eschilo (nel testo del *Crise*, invece, si riscontra μακέλλη Ζηνὸς), ma il verbo ἀναστρέψει richiama, seppur semplificato, la forma ἐξαναστραφή del fr. 727.

È opportuno, poi, soffermarsi sull’intera battuta di Iride per osservare come il commediografo giochi con i suoi modelli. Il linguaggio e lo stile adoperati sono tragici: l’appellativo di “folle”, rivolto a Pisetero, si trova già nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, sebbene detto una volta sola²⁴⁸; il verbo κινέω è adoperato sia nelle *Trachinie* che nel prologo della *Medea*; una perifrasi simile a δόμων περιπτυχὰς si riscontra in un passo del racconto del Messaggero nelle *Fenicie* di Euripide²⁴⁹ e anche il termine βολαί ricorre in perifrasi tragiche come, ad esempio, nell’esortazione di Poseidone ad Atena nel prologo delle *Troiane*²⁵⁰. Oltre a riprendere la tragedia sul piano linguistico e stilistico il poeta comico recupera anche alcune sue immagini: la zappa di Zeus precedentemente presa in esame, che compare sia in Eschilo che in Sofocle, e le licimnie folgori che rimandano ad Euripide e di cui si tratterà più avanti.

²⁴⁷ MARSHALL 2009, p. 147.

²⁴⁸ Soph. *OC.* 592: ὦ μῶρε, θυμὸς δ’ ἐν κακοῖς οὐ ξύμφορον

²⁴⁹ Eur. *Phoen.* 1357: οἷσθ’ οὐ μακρὰν γὰρ τειχέων περιπτυχαί

²⁵⁰ Eur. *Tro.* 92-93: ἀλλ’ ἔρπ’ Ὀλυμπον καὶ κεραυνίους βολὰς | λαβοῦσα πατρὸς ἐκ χερῶν παραδόκει

Dalla giustapposizione di differenti ipotesti tragici si ha come l'impressione che Aristofane non abbia qui l'intenzione di parodiare uno specifico autore o un dramma in particolare, bensì faccia propri alcuni elementi di questi tragediografi, ben noti a lui come al suo pubblico, e li inserisca, seppur in un'opera comica, in un discorso prettamente tragico in modo da preservare il tono elevato ed evitare ogni sorta di stravolgimento. Tutto questo è funzionale alla creazione di Iride come personaggio tragico o comunque totalmente estraneo al contesto comico: dal suo arrivo alla sua uscita di scena la Messaggera degli dèi non comprende ciò che Pisetero le domanda, ritiene assurdo che le venga rimproverato o addirittura imputata la colpa per aver volato attraverso la città di Nubicuculia e non riesce a concepire che esistano altri dèi al di fuori di quelli celesti. La sua esortazione a Pisetero a non provocare l'ira divina è, come si è detto, di stampo tragico e la risposta del suo interlocutore inizia sullo stesso piano: dapprima, infatti, cita in modo puntuale i vv. 675-676 dell'*Alceste* di Euripide²⁵¹ per evidenziare come questo sia il modo di trattare uno schiavo e non uno di ben altro livello e successivamente ricorre, come si è visto nel capitolo precedente, a quella che sembra essere una citazione della *Niobe* di Eschilo, anche se alcune espressioni ricorrono simili nell'*Antigone* sofoclea. Quello che, però, rende Pisetero un eroe comico e lo differenzia dalla tragica Iride è il passaggio, nei versi immediatamente seguenti, ad immagini ed espressioni proprie del linguaggio della commedia: si va dall'invio contro Zeus di più di 600 uccelli porfirioni vestiti di pelle di leopardo alla "minaccia erotica" che metterà in atto verso Iride se lo infastidirà²⁵².

²⁵¹ Durante la lite con il padre Ferete Admeto lo accusa di essersi rifiutato di morire al posto suo, nonostante l'età ormai avanzata e questi risponde a tali accuse sottolineando, come prima cosa, che si sta rivolgendo non ad uno schiavo lidio o frigio, bensì ad un uomo di origine libera e tessala: ὦ παῖ, τίς ἀρχεῖς, πότερα Λυδὸν ἢ Φρύγα | κακοῖς ἐλαύνειν ἀργυρόνητον σέθεν;

²⁵² Per il trattamento che Pisetero rivolge ad Iride Aristofane potrebbe aver tratto ispirazione anche dalla tradizione secondo la quale la Messaggera degli dèi subiva molestie da parte dei satiri e di cui abbiamo testimonianze tramite l'iconografia vascolare e probabilmente un dramma satiresco, *Iris*, di incerta attribuzione e forse risalente alla seconda metà del V a.C.: per questa ipotesi cfr. SCHARFFENBERGER 1995. Per le raffigurazioni di Iride con i satiri si veda A. Kossatz-Deissmann, s.v. *Iris* I, LIMC V 1 (Zürich und München 1990), pp. 751-752, e V 2, pp. 495-496.

Enomao

Negli *Uccelli*, avvertito dal Coro dell'arrivo di molte persone che desiderano avere ali e artigli, Pisetero si prepara a riceverle: il primo a giungere è il Parricida, che intona tre versi lirici (dattilo-epitriti per la precisione) tratti dall'*Enomao*²⁵³ di Sofocle, in cui il parlante esprime il desiderio di essere un'aquila per volare sui flutti del mare.

Av. 1337-1339 ~ Fr. 476

Γενοίμαν αἰετὸς ὕψιπέτας,
ὡς ἀμποταθείην ὑπὲρ ἀτρυγέτου
γλαυκᾶς ἐπ' οἶδμα λίμνας.

Pronunciati dal Coro nel modello tragico, questi versi contengono un *topos* lirico frequente nella letteratura greca a partire da Alcmane²⁵⁴ e di cui si riscontrano diversi esempi nella produzione tragica (oltre al frammento appena citato si vedano Eur. *Hipp.* 732-751, *Andr.* 861-862, *Hel.* 1478-1494; Soph. *OC* 1081-1084): si tratta dell'espressione di un desiderio, proprio di una nota tradizione tematica, che riguarda l'ansia di un respiro più libero. Come osserva PADUANO 1982, n. 208 p. 955, non è possibile comprendere se con queste parole il Coro sottolinei come vorrebbe essere presente sul luogo della vittoria di Pelope (questa l'ipotesi di PEARSON 1917, p. 130) oppure esprima semplicemente un desiderio di evasione e diversione (si veda, ad es., il passo dell'*Ippolito* appena menzionato ove dopo la decisione di Fedra di darsi la morte, il Coro dichiara di voler esser trasformato da un dio in uccello e librarsi sulle onde del mare²⁵⁵, oppure *Ion* 796-797 in cui Creusa, conosciuta l'identità del giovane che Apollo ha concesso a Xuto come figlio, confessa il desiderio di volare sopra la terra, fino al cielo tale è il suo dolore²⁵⁶).

È il commentatore alessandrino Callistrato a dichiarare nello scolio al passo comico che si tratta di una ripresa da questa tragedia sofoclea²⁵⁷, ma come osserva DUNBAR 1995, p. 653, può essere incompleto o presentare un testo corrotto.

²⁵³ Per il mito di Enomao, Ippodamia e Pelope si vedano Pind. *Ol.* I, Soph. *El.* 504-515, Eur. *Or.* 989-995, Apollod. *Epit.* II, 3-9 e Hyg. *Fab.* 84. Si tratta, come osserva PEARSON 1917, p. 125, di una delle tragedie sofoclee che ebbero maggiore successo: essa, infatti, era ancora rappresentata alle Dionisie rurali a metà del IV a.C. quando l'oratore Eschine apparve nel ruolo del padre di Ippodamia, guadagnandosi l'epiteto, come si è detto nella nota 141 p. 55, di ἀρουραῖος Οἰνόμαος – si vedano anche le testimonianze di Hsch. s.v. ἀρουραῖος Οἰνόμαος LATTE e l'anonima *Vita di Eschine* (βιογρ. p. 269, 26 WESTERMANN), scritta dal nipote di Demostene, Democare, e dunque esposta a dubbi, che evidenzia come Eschine sia caduto in maniera ridicola mentre inseguiva Pelope nel ruolo di Enomao e sia stato rimesso in piedi da Sannione, il capo del Coro.

²⁵⁴ Cfr. Fr. 26 PAGE: βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἶην ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται ...

²⁵⁵ Eur. *Hipp.* 735-736: ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον | κύμα τᾶς Ἀδριηνᾶς

²⁵⁶ Eur. *Ion* 796-797: ἀν' ὕγρον ἀμπταῖν αἰθέρα πόρσω γαί-|ας Ἑλλανίας, ἀστέρας ἐσπέρους

²⁵⁷ Schol. ad Ar. Av. 1337c HOLWERDA: γενοίμαν αἰετὸς· ἐν τοῖς Καλλιστράτου· ταῦτα ἐξ Οἰνομάου τοῦ Σοφοκλέους.

Il frammento sofocleo risulta interessante sul piano testuale: innanzitutto bisogna notare che la forma verbale ἀμποταθείην è frutto del lavoro di correzione di Blaydes rispetto al tràdito ἄν ποταθείην (PEARSON 1917, p. 130, osserva che si tratta della correzione di Richard Shilleto²⁵⁸ poi ripresa indipendentemente da Blaydes su *O.C.* 1081 e ss.): di solito l’ottativo di augurio seguito da una finale non prevede la presenza di ἄν e in aggiunta l’apocope del preverbio è frequente in Euripide. Altro problema testuale che ha interessato gli studiosi riguarda la presenza nei codici della famiglia a della preposizione ὑπέρ prima di ἀτρυγέτου: ZANETTO 1987, p. 288, ritiene che il testo non possa esser accolto in questa forma dal momento che ὑπέρ interferisce con il successivo ἐπ’ e per questo motivo adotta il testo dei codici tricliniani, in cui ὑπέρ è omissa, “nella convinzione che la preposizione fosse originariamente una glossa di ἐπ’, poi scivolata nel testo al posto sbagliato”.

Il passo aristofaneo contiene una citazione puntuale del modello sofocleo sia da un punto di vista verbale che tematico, ma in esso non è ravvisabile un intento parodico: il commediografo ha fatto pronunciare, infatti, questo frammento al Parricida non con lo scopo di suscitare il riso del pubblico tramite la discrepanza tra l’elevato tono dei versi e il basso livello di chi li recita, bensì perché funzionale ad esprimere con un motivo ben noto al pubblico il medesimo concetto che voleva trasmettere.

²⁵⁸ Cfr. H. Holden, *Aristophanis comoediae quae supersunt cum perditarum fragmentis*, Cambridge 1868, p. 361.

La notizia che la guarigione di Pluto è andata a buon fine viene annunciata dal servo Carione al Coro in toni paratragici: egli, infatti, si comporta come un messaggero tragico e nel riportare la lieta novella adopera due versi tratti da questa tragedia sofoclea.

Fr. 710

Pl. 634b-636

(ἀντὶ γὰρ τυφλοῦ?)

... ἀντὶ γὰρ τυφλοῦ

ἐξωμμάτῳται καὶ λελάμπρυνται κόρας,

ἐξωμμάτῳται καὶ λελάμπρυνται κόρας,

Ἀσκληπιοῦ παιῶνος εὐμενοῦς τυχῶν

Ἀσκληπιοῦ παιῶνος εὐμενοῦς τυχῶν.

Già gli antichi avevano messo in luce come dietro questi versi comici vi fosse una ripresa dal *Fineo*²⁶⁰, ma non consentivano, con le loro esigue osservazioni, di definire con precisione l'estensione della citazione: alcuni scolasti rimandavano, infatti, al modello sofocleo commentando il v. 635 e altri il v. 636. Gli studiosi moderni hanno assegnato per lo più entrambi i versi appena citati all'ipotesi tragico²⁶¹, ma si deve a PEARSON 1917 l'ulteriore aggiunta del secondo emistichio del v. 634 come completamento del periodo²⁶².

I versi tragici, tramandatici dagli *scholia* al passo comico e da Eliano²⁶³, ben si adattano al nuovo contesto in cui vengono inseriti senza necessità di subire delle modifiche²⁶⁴: in entrambi i casi grazie all'opera di Asclepio qualcuno ha riacquistato la vista ed un altro ne dà notizia con queste parole. Non sappiamo, però, con certezza chi, come Pluto in commedia, sia stato guarito nel dramma

²⁵⁹ I moderni si sono divisi sul fatto se Sofocle abbia scritto o meno due drammi intitolati in questo modo: WELCKER 1839 considerava il racconto di Asclepiade come base per ricostruire la trama e sosteneva che il *Fineo* fosse stato prodotto in un'edizione rivista che egli identificava con i *Tympanistae*. Tale teoria, approvata da DINDORF 1869, è considerata da PEARSON 1917, p. 313, ormai obsoleta in quanto limita l'attività sofoclea alla composizione e revisione di un unico dramma. BRUNCK 1806, al contrario, ha negato l'esistenza di due *Fineo*, ritenendo che le lettere *α'* e *β'* fossero un errore per il sigma che indicava la natura satirica del dramma, e vi sono anche altri studiosi che hanno avanzato l'ipotesi che almeno uno dei due drammi fosse satiresco (cfr. BRUNCK *op. cit.*, BOECKH 1808, p. 127, COBET 1877, p. 236, BRUHN 1904 ad *Ant.* 966 ss., HERKENRATH 1930, c. 334; contro tale tesi si posero WELCKER 1839, p. 333, e GOMPERZ 1912, pp. 70 e ss.). La maggior parte degli editori, in realtà, riconduce al poeta due opere con questo titolo: secondo PEARSON 1917, p. 313, queste riguardavano rispettivamente la storia della crudeltà di Idea (seconda moglie del re di Tracia, avrebbe accusato di tentata violenza i figli di primo letto del marito secondo il ben noto *Putipharmotiv* dopo esser stata da essi respinta) e la punizione di Fineo e terminavano l'uno con il salvataggio dei figli di quest'ultimo e il compimento della loro vendetta, mentre l'altro con la liberazione di Fineo dalle Arpie.

²⁶⁰ Cfr. schol. vet. in Ar. *Pl.* 635d CHANTRY: ταῦτα δὲ ἐκ τοῦ Φινέως Σοφοκλέους ἔλαβεν **VEΘ**^{m2} (VatAld).

²⁶¹ Si vedano, ad es., COBET 1877, p. 239, e VAN DE SANDE BAKHUYZEN 1877, p. 185. C'è, però, anche chi, come Nauck, non ha accolto immediatamente entrambi i versi come ripresa tragica (nella sua prima edizione del 1856 aveva affermato che la citazione nel *Pluto* riguardasse solo il v. 636), ma ha cambiato opinione con il passar del tempo.

²⁶² Cfr. in particolare quanto osservato a p. 317: "...whether Sophoclean or not, are necessary for the completion of the period. Unfortunately, the whole context in Aristophanes is paratragoedic, so that we are deprived of the usual indications which enable his tragic quotations to be fixed."

²⁶³ Ael. *Hist. an.* 17, 20.

²⁶⁴ GIUDICE RIZZO 2002, p. 21, osserva a questo proposito come "il v. 635, infatti (ἐξωμμάτῳται καὶ λελάμπρυνται κόρας), non pare sia stato alterato, se Eliano, utilizzando Aristotele, lo cita nella forma trasmessa da Aristofane, a proposito della rondine bianca di Samo, in un discorso che vuole essere serio e non appare adatto, pertanto, ad una citazione di contenuto burlesco."

sofocleo: è, infatti, un problema ancora irrisolto se si tratti di Fineo o dei suoi due figli. Diverse sono le versioni del mito pervenuteci in merito alle vicende di questo personaggio: secondo una tradizione egli avrebbe punito con l'accecamento i propri figli, avendo prestato ascolto alle false accuse di Idea²⁶⁵, seconda moglie e loro matrigna, su un tentativo da parte di essi di farle violenza²⁶⁶; secondo un'altra, invece, lo stesso Fineo sarebbe divenuto cieco, per scelta come racconta Asclepiade²⁶⁷, per punizione²⁶⁸ come si vede in Apollonio Rodio (II 178-193: egli avrebbe, infatti, abusato del dono della profezia) e in Valerio Flacco (IV, 477-482), o per vendetta (altre fonti ci tramandano, invece, come siano stati i suoi cognati – Calais e Zete, figli di Borea e fratelli della sua prima moglie, Cleopatra – ad accecarlo per vendicarsi²⁶⁹).

Le testimonianze letterarie hanno portato la maggior parte degli studiosi, da COBET 1877, p. 239, fino a RADT 1977, ad attribuire la guarigione ai figli²⁷⁰, soprattutto avendo come base il passo di Filarco²⁷¹; solo VAN DE SANDE BAKHUYZEN 1877, p. 188, seguito poi da Ziegler²⁷², l'ha ricondotta a Fineo. Quest'ultima tesi, secondo GIUDICE RIZZO 2002, p. 22²⁷³, sarebbe confermata grazie al ritrovamento a Sane, nella penisola calcidica, di un cratere corinzio, che "ci fornisce ... la dimostrazione incontrovertibile che già agli inizi del VI secolo – il cratere si data al 575 a.C. circa – esisteva una tradizione iconografica che faceva Fineo guarito da Giasone alla presenza della moglie Idea e dei Dioscuri Castore e Polideuce."

Che i versi si riferissero a Fineo o, al contrario, ai Fineidi non cambia l'impressione che una simile citazione, probabilmente puntuale, avrà prodotto sul pubblico: gran parte degli spettatori potrebbe aver ravvisato nella battuta comica un semplice rimando al mito riguardante le vicende di questi personaggi o al modo in cui esse erano trattate da Sofocle, ma solo un'élite sarà stata in grado di risalire allo specifico dramma di questo poeta da cui erano attenti. Non si avverte in questa ripresa alcun intento parodico: Aristofane sta riprendendo un modulo tragico quale la *rhesis* di un Messaggero e vi inserisce versi presi appunto da una tragedia e che forse appartenevano proprio ad una ῥῆσις ἀγγελική. Il pubblico, dunque, che osservava la messa in scena del *Pluto* avrà percepito soprattutto il riuso, in ambito comico, di una scena tipica della tragedia senza pensare necessariamente

²⁶⁵ È incerta l'identità della seconda sposa di Fineo: Idea, figlia di Dardano, in Apollod. *Bibl.* III 15, 3 e schol. vet. in Soph. *Ant.* 981 PAPAGEORGIUS; Idotea, sorella di Cadmo, in Soph. *TrGF* IV F. 645; Eurizia in Asclepiad. Trag. *FGrH* 12 F 31.

²⁶⁶ Vd. il passo di Apollodoro citato nella nota precedente e Hyg. *Fab.* 19.

²⁶⁷ Schol. Hom. *Od.* XII 69.

²⁶⁸ La punizione avvenne da parte di Zeus o, secondo Apollodoro, degli Argonauti: cfr. le fonti menzionate alla n. 228 e schol. Ov. *Id.* 265 e 271 LA PENNA.

²⁶⁹ Cfr. Apollod. *Bibl.* III 15, 3; Diod. IV 44, 4; Orph. *Arg.* 671-676.

²⁷⁰ Vedi GIUDICE RIZZO 2002, pp. 21-22, per una sintesi delle posizioni adottate in merito.

²⁷¹ Phylarchus ap. Sext. Emp. *Adv. math.* I, 12, p. 271 (fr. 17, *FHG* I 337) Φύλαρχος δὲ ἐν τῇ ἐννάτῃ διὰ τὸ τοὺς Φινέως υἱοὺς τυφλωθέντας ἀποκαταστήσαι, χαριζόμενον αὐτῶν τῇ μητρὶ Κλεοπάτρα τῇ Ἐρεχθέως: ...

²⁷² Cfr. *RE* s.v. Phineus (1941), c. 234 e n. 2.

²⁷³ Vedi anche pp. 228 e ss. e tav. 38, 1.

ad un collegamento immediato con uno dei due *Fineo* sofoclei per la guarigione dei figli di Fineo o di quest'ultimo.

Inaco²⁷⁴

All'inizio delle *Ecclesiazuse* le donne si riuniscono per andare tutte insieme all'assemblea dopo essersi travestite da uomini: esse hanno sottratto ai loro mariti tutto l'occorrente per vestirsi come loro (scarpe spartane, bastoni, mantelli da uomo) e una dichiara di aver preso un bastone a Lamio²⁷⁵, personaggio a proposito del quale un'altra donna afferma che “se avesse anche le pelli di Argo sarebbe capace di prendere in giro il popolo”²⁷⁶.

Eccl. 79-81

νή τὸν Δία τὸν σωτήρ', ἐπιτήδειός γ' ἄν ἦν
τὴν τοῦ πανόπτου διφθέραν ἐνημμένος
εἴπερ τις ἄλλος βουκολεῖν τὸν δήμιον.

Dietro questi versi comici alcuni studiosi a partire da quelli antichi²⁷⁷ hanno visto un'allusione a questo dramma di Sofocle²⁷⁸: la scena presa come modello potrebbe riguardare il momento in cui Argo faceva la sua entrata in scena con Io ormai trasformata in giovenca (CALDER 1958, p. 151, osserva che il frammento papiraceo proveniente da Ossirinco ci dimostra che quando Io giungeva in scena la metamorfosi era già completa e dunque l'attore si presentava davanti al pubblico come giovenca, ma vi poteva anche essere la possibilità che si fosse in questo caso fatto ricorso non ad un attore, bensì ad un animale vero e proprio²⁷⁹).

²⁷⁴ Il mito portato sulla scena è quello di Io: figlia di Inaco e amante di Zeus, venne trasformata in giovenca (secondo una tradizione da Zeus stesso per difenderla dalle ire di sua moglie – cfr. Apoll. *Bibl.* II 1, 5; Ov. *Met.* I 611 –, mentre secondo un'altra dalla stessa Era – vd. a questo proposito Aesch. *Suppl.* 291 e ss. e Luc. *DMar.* XI 1 e *DDeor.* VII) e posta sotto la custodia di Argo, creatura dai cento occhi; alla fine fu liberata da Hermes che, nelle vesti di pastore, sconfisse il mostro con il suo flauto.

²⁷⁵ Dallo scolio del Ravennate al v. 77 e dalla voce di Esichio in merito deduciamo che si trattava di un personaggio povero che si guadagnava da vivere raccogliendo legna; per l'ipotesi di Lamio demagogo si veda, invece, WILLEMS 1919, n. 1 p. 143.

²⁷⁶ La traduzione indicata è quella di PADUANO 1982.

²⁷⁷ Schol. in Ar. *Eccl.* 80a REGTUIT: <τοῦ> Πανόπτου· τοῦ τὴν Ἴὸ φυλάττοντος· αἰνίττεται δὲ ὡς ὄντος αὐτοῦ δεσμοφύλακος· ἀναφέρει δὲ τοῦτον ἐπὶ τὸν παρὰ τῷ Σοφοκλεῖ ἐν Ἰνάχῳ Ἄργον.

²⁷⁸ I ritrovamenti dei papiri *Tebt.* 692 e *Oxy.* XXIII 2369 hanno contribuito ad accrescere la fama di questo dramma e hanno permesso di congetturare l'attribuzione ad esso di alcuni frammenti pervenutici; tra le *dramatis personae* si riscontravano Inaco, Mercurio e Iris. In totale possediamo poco più di un centinaio di versi grazie alle fonti di tradizione diretta e indiretta. Gli studiosi moderni si sono divisi sulla definizione del genere teatrale di appartenenza di questo dramma: la tesi di considerarlo un dramma satiresco, avanzata da HEMSTERHUIS 1744, p. 248 e TOUP 1767, p. 51, è stata accettata da BRUNCK 1806 ed altri (es. SUTTON 1974); di opinione differente risultano BERGK 1884, n. 216 p. 441, e WILAMOWITZ 1889, n. 53 pp. 88-89, il quale sulla base di un confronto con l'*Alceste* ha ritenuto tale dramma un esempio di tragedia che nella tetralogia occupa il posto destinato al dramma satiresco. Per una disamina delle varie posizioni adottate nel corso del tempo da editori e commentatori si vedano i contributi di CALDER 1958 e quello di SUTTON 1974 (aggiornato sulle tesi successivamente espresse). Difficile risulta, inoltre, stabilire una data per la messa in scena di questo dramma: Wilamowitz sulla base della testimonianza dello scolio al v. 1203 degli *Uccelli* (per cui vd. n. 270) ha posto l'opera sofoclea alla fine della guerra archidamica.

²⁷⁹ Si è discusso anche su come giungesse in scena il personaggio di Io nel Prometeo incatenato ove è la stessa fanciulla a narrare la propria storia al pubblico: da alcune spie testuali è possibile ipotizzare che ella sia apparsa in sembianze umane, ma con una maschera particolare dotata di corna (si veda SEVIERI 2010a, p. 157 e per simili maschere teatrali, tra le quali compare anche Ἄργος πολυόφθαλμος, Poll. IV 141).

I moderni si dividono tra chi come RADT 1977 e LLOYD-JONES 1996 inserisce il passo aristofaneo come fr. 281 dell'*Inaco*, variando più o meno l'estensione della ripresa, chi come PEARSON 1917 cita sotto la medesima numerazione un altro testo²⁸⁰ oppure chi non annovera proprio questa allusione comica tra gli *excerpta* pervenutici di quest'opera tragica (si veda a questo proposito PADUANO 1982).

È incerto, poi, se nella battuta comica si debba vedere, come evidenzia TAILLARDAT 1964, p. 41, un attacco verso la trascuratezza e la mancata vigilanza del marito – unica qualità del demagogo di cui difetta in quanto continua a dormire e non si accorge di ciò che fa la moglie – oppure attraverso i cento occhi di Argo un riferimento ai buchi del mantello di Lamio (cfr. RAU 1967, p. 206): nonostante risulti abbastanza oscuro l'intento del poeta con questa allusione, quanto a contenuto è evidente come si stia facendo dell'ironia sulle "pretese di *leader* che avrebbe la persona in questione, cui servirebbe il vestito di Argo"²⁸¹ per acquisire anche l'ultimo requisito per divenire uno capace di prendere in giro il popolo.

Un'ulteriore allusione a questo dramma sofocleo è stata notata nel *Pluto*. Dopo che il dio ha riacquistato la vista ed è stato accolto in casa di Cremilo, si ha un intermezzo corale e il servo Carione elenca tutto ciò di cui abbonda la casa da quando il padrone si è arricchito.

Pl. 806-818

ἢ μὲν σιπύη μεστή ᾽στι λευκῶν ἀλφίτων,
οἱ δ' ἀμφορῆς οἴνου μέλανος ἀνθοσμίου.
ἅπαντα δ' ἡμῖν ἀργυρίου καὶ χρυσίου
τὰ σκευάρια πλήρη ᾽στιν, ὥστε θαυμάσαι.
τὸ φρέαρ δ' ἐλαίου μεστόν· αἱ δὲ λήκυθοι
μύρου γέμουσι, τὸ δ' ὑπερῶον ἰσχάδων.
ὄξις δὲ πᾶσα καὶ λοπάδιον καὶ χύτρα
χαλκῆ γέγονε· τοὺς δὲ πινακίσκους τοὺς σαπροὺς
τοὺς ἰχθυεροὺς ἀργυροῦς πάρεσθ' ὀρᾶν.
ὁ δὲ ἰπνὸς γέγον ἡμῖν ἐξαπίνης ἐλεφάντινος.
στατήρσι δ' οἱ θεράποντες ἀρτιάζομεν
χρυσοῖς· ἀποψώμεσθα δ' οὐ λίθοις ἔτι,
ἀλλὰ σκοροδίους ὑπὸ τρυφῆς ἐκάστοτε.

²⁸⁰ Fr. 281: Ἄργος πανόπτης ἄδων βουκολεῖ τὴν Ἴῶ

²⁸¹ PADUANO 1984, n. 20 p. 63.

Anche in questo caso è lo scolio ad osservare in questi versi una ripresa tragica senza, però, indicarne l'estensione²⁸²: KANNICHT 2004, ritenendo che la riflessione dello scoliasta non debba essere riferita solo ai vv. 806-807, riporta l'intero passo comico come fr. 275, mentre altri come RAU 1967, p. 208, vi vedono, probabilmente, solo un paragone sul motivo della Cuccagna. Proprio perché si tratta di un tema ben noto nella commedia attica antica alcuni studiosi²⁸³ hanno lasciato da parte l'*Inaco* sofocleo per sottolineare come maggiormente significativa la coincidenza con il fr. 176 K.-A. dei Πλοῦτοι di Cratino²⁸⁴:

οἷς δὴ βασιλεὺς Κρόνος ἦν τὸ παλαιόν,

ὅτε τοῖς ἄρτοις ἤστραγάλιζον, μᾶζαι δ' ἐν ταῖσι παλαιίστραις
Αἰγινᾶιαι κατεβέβληντο δρυπεπεῖς βώλοις τε κομῶσαι

In realtà il tema di un αὐτόματος βίος caratterizzato da una notevole abbondanza che si verifica per natura, senza alcuno sforzo da parte dell'uomo, non si riscontra, come ben attesta Ateneo (VI 267E-270A), solo nei *Pluti* di Cratino, ma anche nelle *Bestie* di Cratete, negli *Anfizioni* di Teleclide nonché nei *Minatori* e nei *Persiani* di Ferecrate, nei *Turiopersiani* di Metagene e nelle *Sirene* di Nicofonte e nei *Friggitori* di Aristofane (per un commento sulle caratteristiche dell'utopia descritta in questi innumerevoli drammi si veda RUFFELL 2000, pp. 475-486).

Le scarse indicazioni forniteci dallo scoliasta, inoltre, non ci consentono, come ha messo in evidenza TORCHIO 2001, p. 203, di “determinare con precisione il rapporto intertestuale tra *Pl.* 806 ss. e l'ipotesto sofocleo e in quale misura nel monologo di Carione fossero presenti citazioni letterali dall'*Inaco*; possiamo tuttavia supporre che Aristofane non abbia ripreso un brano così lungo senza modificarlo”.

Il commediografo starebbe qui parodiando, stando al commento dello scoliasta al v. 806b, la descrizione dell'abbondanza che si verificava durante la tragedia: il racconto di questo avvenimento, pronunciato forse da un Messaggero²⁸⁵, è posto da alcuni alla fine del dramma, ove l'avvento di Zeus porterebbe con sé il termine della carestia o dell'epidemia di bestiame che aveva consumato la terra di Argo, mentre da altri all'interno dell'opera ad evidenziare l'unione del dio con Io²⁸⁶. La labilità della condizione di benessere in cui Inaco viene a trovarsi (è infatti poco duratura visto il destino

²⁸² Schol. vet. in Ar. *Pl.* 806b CHANTRY: ταῦτα παρὰ τὰ ἐν Ἰνάχῳ Σοφοκλέους, ὅτε τοῦ Διὸς εἰσελθόντος πάντα μεστὰ ἀγαθῶν ἐγένετο. **RVEONBarb(Vat, Ald)**

²⁸³ Vd. PADUANO 1988, n. 121 p. 137.

²⁸⁴ BAKOLA 2010, p. 122, ritiene probabile che questa commedia fosse stata rappresentata alle Lenee del 429 a.C., arrivando a una simile datazione visto il contenuto politico dell'opera (cfr. anche Id., p. 213; in realtà già Kassel e Austin in *PCG* IV, p. 204, avevano avanzato tale ipotesi, rimandando al fr. 171, 22).

²⁸⁵ Cfr. in proposito VAN LEEUWEN 1904, p. 120, che ci riporta le parole del Messaggero che qui Aristofane starebbe imitando e che lo scoliasta ci ha tramandato: πάντα μεστὰ ἀγαθῶν γεγονέναι τοῦ Διὸς εἰσελθόντος.

²⁸⁶ WEST 1984, p. 298, ha osservato: “it may be worth considering the possibility that this miracle marked the god's union with Io, a counterpart to the spontaneous fertility with which the earth greets the union of Zeus and Hera in the *Iliad* (14. 347 ff.)”.

toccato alla figlia) potrebbe, secondo SOMMERSTEIN 2001, p. 187, aver indotto gli spettatori “to suspect, wrongly, that some misfortune or danger may yet be in store for Chremylus”.

Accanto a questa allusione contenutistica alcuni studiosi hanno evidenziato anche un'altra ripresa comica da questo dramma: lo scolio al v. 727²⁸⁷, infatti, mette in luce a proposito dell'utilizzo del nome Plutone al posto di Pluto come questo sia presente nell'*Inaco* di Sofocle per ben due volte e su questa linea RADT 1977 lo ha inserito come fr. 273. Nel saggio di Rau, al contrario, l'indicazione di questa ripresa non compare né tra le citazioni/allusioni certe né tra quelle incerte e neppure tra i passi comici che, secondo l'autore, possono essere messi a confronto, per il lessico o lo stile utilizzato, con dei versi tragici: in realtà siamo qui di fronte non ad una vera e propria allusione, bensì all'utilizzo, se accogliamo quanto detto dallo scoliasta²⁸⁸, da parte di Aristofane di un nome ipocoristico, ben comprensibile al pubblico, ma differente dal tradizionale.

Quella appena menzionata non è l'unica allusione che è stata messa in evidenza dagli scolasti: già in un passo degli *Uccelli* a proposito del termine κυνή gli antichi commentatori hanno evidenziato una ripresa derivante da questo dramma sofocleo. Il passaggio in volo di Iride per Nubicuculia viene ostacolato da Pisetero che la sottopone ad una sorta di interrogatorio: egli vuole innanzitutto sapere la sua provenienza e poi il suo nome, alla cui richiesta fa seguito poi, dato l'aspetto della dea, una domanda bizzarra, “nave o cappello?”

Av. 1203

ὄνομα δέ σοι τί ἐστί; πλοῖον ἢ κυνή;

Una simile interrogativa, alquanto *sui generis*, si riscontra già al v. 102 di questa stessa commedia quando Pisetero chiede stupito a Upupa, che ha appena rivelato a lui e al suo compagno di essere Tereo, così conciato da Sofocle nelle sue tragedie, se è un uccello o un pavone (Τηρεὺς γὰρ εἶ σύ; Πότερον ὄρνις ἢ ταῶς;). “Il Witz sta probabilmente nella giustapposizione del termine generico (ὄρνις) e di quello più individuato (ταῶς), quasi il secondo non rientrasse nel primo”²⁸⁹ e questo vale anche per il v. 1203 sopra citato. Varie sono state le riflessioni e le ipotesi degli studiosi per cercare di spiegare il senso di questa battuta: c'è chi giustifica la scelta dei termini con l'aspetto della dea e della *mechané*, qui adoperata per raffigurare anche visivamente il suo volo (si veda ZANETTO 1987), chi come gli scolasti pensa ad un'allusione al copricapo indossato dai messaggeri celesti²⁹⁰ o chi

²⁸⁷ Schol. vet. in Ar. *Pl.* 727c CHANTRY: ὡς Σοφοκλῆς Ἰνάχῳ· “Πλούτωνος δ' ἐπέισδος”. καὶ πάλιν· “τοιόνδ' ἐμὸν Πλούτων' ἀμεμφίας χάριν”. **EΘBarbV**⁵⁷Ald

²⁸⁸ Schol. vet. in Ar. *Pl.* 727b CHANTRY: α. ὅτι καὶ Πλούτωνα αὐτὸν ὑποκοριστικῶς ἐκάλουν. **EΘNBarbRsV**⁵⁷Ald

²⁸⁹ ZANETTO 1987, p. 275.

²⁹⁰ Schol. ad Ar. *Av.* 1203a HOLWERDA: α. πλοῖον ἢ κυνή· πλοῖον μὲν, καθὸ ἐπτέρωται καὶ ἐξωγκωμένον ἔχει τὸν χιτῶνα καὶ τὰ πτερὰ διαπέπταται ὡς κῶπη. κυνή δέ, ὅτι ἔχει περικεφαλαίαν τὸν πέτασον, ὡς ὁ Ἑρμῆς ἄγγελος ὢν. παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Ἰνάχῳ ἐπὶ τῆς Ἰριδος· γυνὴ τίς ἦδε; συλὰς Ἀρκάδος κυνῆς. φασὶ δὲ καὶ κυνέαν τὸν πέτασον λέγεσθαι ἐν Πελοποννήσῳ.

come KOCK 1876, p. 193, e VAN LEEUWEN 1902, p. 186 (“*arcu multicolori circumdata et veluti limbata prodit Iris, alata praeterea*”), ha addirittura avanzato la tesi che Iride indossasse un grande arcobaleno sulla testa, naturalmente a scopo comico, scambiato da Pisetero per un cappello per il sole.

Nelle raffigurazioni vascolari (vedi LIMC s.v. Iris) la dea compare ornata di un morbido copricapo o una corona che copre i capelli lasciati sciolti e, come osserva DUNBAR 1995, p. 615, in Aristofane potrebbe esser giunta in scena proprio così, con un cappello a tesa stretta simile a quello solitamente indossato da Hermes e che presentava o meno l’aggiunta delle ali²⁹¹.

Alcuni studiosi hanno seguito l’osservazione degli *scholia* secondo i quali in questo *locus* comico andrebbe ravvisata una ripresa dall’*Inaco* sofocleo e in particolare dal seguente frammento²⁹²:

Fr. 272

ΕΡΜΕΣ· γυνή τίς ἦδε, σὺλὰς Ἀρκάδος κυνῆς;

Secondo LLOYD-JONES 1996, n. a p. 127, sarebbe Hermes, nato in Arcadia, a pronunciare questa battuta: dopo aver visto Iride con indosso un cappello simile al suo, egli “jocularly” l’accusa di averglielo rubato. Il tono scherzoso con cui viene posta la domanda in tragedia acquisterebbe in commedia un’altra valenza dal momento che un termine come *κυνῆ* in contrapposizione a *πλοῖον* serve a suscitare il riso del pubblico e soprattutto a prendersi gioco dell’aspetto con cui la Messaggera degli dèi compare sulla scena.

ROBERT 1898, pp. 576-577, seguito poi da SOMMERSTEIN 1987, ha ritenuto necessario modificare il testo comico scambiando gli ultimi due emistichi dei vv. 1203-1204: non riuscendo, infatti, a spiegarsi dopo la domanda “qual è il tuo nome?” l’aggiunta *πλοῖον ἢ κυνῆ* laddove ci si sarebbe aspettati dei nomi propri, egli ha alterato l’ordine delle parti testuali e ha ipotizzato anche una corruzione nella forma *κυνῆ*, da correggere a suo parere con *κύων*. Mediante tale sostituzione Robert “obviates the above difficulties and produces a text in which each phrase leads on to the next by natural comic logic and which ends on a note pungently insulting to Iris”²⁹³.

C’è anche chi come M. Mayer – e secondo Sommerstein potrebbe stare nel giusto – ha ipotizzato che Iride fosse un errore degli scoliasti per Io, figlia di Inaco²⁹⁴.

β. πλοῖον μὲν αὐτὴν εἶρηκε, καθὸ ἐπτέρωται καὶ τὰ πτερὰ τεταμένα εἶχεν, ὥσπερ τὸ πλοῖον τὰς κῶπας. κυνῆν δέ, ὅτι εἶχε περικεφαλαίαν τὸν πέτασον λεγόμενον, ὡς ὁ Ἑρμῆς ἄγγελος ὢν. παρὰ τὰ Σοφοκλέους ἐν Ἰνάχῳ ἐπὶ τῆς Ἰριδος· γυνή τίς ἦδε; κυνηὰς Ἀρκάδος κυνῆ. φασὶ δὲ ὅτι Πελοποννήσιοι τὸν πέτασον κυνῆν καλοῦσιν.

Schol. ad Ar. Av. 1203b HOLWERDA: πέτασον γὰρ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φορεῖ. ὡς ὁ Ἑρμῆς· πρὸς ὃν τὴν κυνῆν εἶπεν. καὶ Πελοποννήσιοι δὲ τὸν πέτασον κυνῆν καλοῦσιν. πλοῖον δὲ διὰ τὸ ἐν τῷ δρόμῳ αὐτῆς κεκολπᾶσθαι τὸν χιτῶνα. ἢ ἐπεὶ πτερωτὸς ἦν. αἱ δὲ νῆες ἀντὶ πτερῶν τὰς κῶπας ἔχουσιν.

²⁹¹ Cfr. anche la rappresentazione di Ismene in Soph. OC 313-314: ... κρατὶ δ’ ἡλίσστερης | κυνῆ πρόσωπα Θεσσαλὶς νιν ἀμπέχει.

²⁹² Tale *excerptum* non è, invece, accolto come parte dell’*Inaco* sofocleo da PADUANO 1982.

²⁹³ Cfr. SOMMERSTEIN 1987, p. 279.

²⁹⁴ In ROSCHER 1890-1894, s.v. Iris, pp. 346-347.

È difficile capire quale possa essere la tesi più probabile in questo caso e forse anche gli spettatori non avranno ravvisato il modello sofocleo alla base di questa battuta comica: essi, infatti, potevano essere a conoscenza dell'iconografia vascolare circolante su Iride o, ancor più semplicemente, comprendere il confronto introdotto da Aristofane già dal modo in cui la Messaggera degli dèi compariva sulla scena, un elemento che purtroppo è per noi irrimediabilmente perduto.

Altro frammento di questo dramma che viene messo in relazione con la produzione aristofanea è il fr. 269c, riportatoci da *P. Tebt.* 692, e in particolare i vv. 19 e ss. a proposito dell'elmo di Ade, noto per la sua proprietà di rendere invisibile chiunque lo indossasse.

Fr. 269c, 19-20

τὸν Αἰδοκυνέας

σκότον ἄβροτον ὑπαί

Quest'oggetto viene menzionato in Omero (*Il.* V 844-845), Esiodo (*Scut.* 226-227), ma anche in autori successivi²⁹⁵ come Aristofane e proprio nella prima produzione di quest'ultimo, in *Ach.* 390, è utilizzato dal Coro per istituire un ridicolo confronto con la folta chioma del poeta Ieronimo, figlio di Senofante (vd. *Ar. Nu.* 348 e *TrGF* 31): come osserva SOMMERSTEIN 1998b, p. 172, "the implication is that Hieronymus' hair is so long and thick that it completely hides his face".

***Ach.* 389-390**

(XO.) λαβὲ δ' ἔμοῦ γ' ἔνεκα παρ' Ἱερωνύμου

σκοτοδασυπυκνότριχά τιν' Ἄϊδος κυνῆν·

PFEIFFER 1938, p. 34, vede in questi versi comici un rimando al frammento dell'*Inaco* e per questo motivo colloca cronologicamente l'opera di Sofocle prima del 425 a.C.²⁹⁶ Anche questo caso, come *Pl.* 727 e *Av.* 1203, non viene menzionato da RAU 1967 come possibile allusione sofoclea o parallelo tragico: il commediografo ha qui probabilmente ripreso semplicemente un'immagine ben nota agli spettatori per il suo ampio uso senza che si debba pensare necessariamente ad un modello tragico di riferimento come un frammento dell'*Inaco*.

²⁹⁵ Cfr. anche Pherecyd. *FGrHist* III F 11, Plat. *Resp.* X 612b nonché Apollod. I 6, 2 e II 4, 2-3.

²⁹⁶ Cfr. Pfeiffer, *op. cit.*, p. 57, a proposito della datazione.

Laocoonte

Dioniso e il suo servo Xanthia, giunti al palazzo di Plutone nell’Ade, si scambiano più volte d’abito: il dio si accorge subito che non tutti gli riservano una buona accoglienza nei panni di Eracle a causa delle malefatte compiute da quest’ultimo nell’Oltretomba e per evitare il peggio all’occasione cede i suoi vestiti al servo. Alla fine, però, entrambi si ritrovano costretti a saggiare a turno la frusta di Eaco e ognuno trasforma le grida di dolore, che fanno seguito al colpo ricevuto, in esclamazioni di vario genere per dimostrare che è lui il vero dio, mentre l’altro il servo che deve essere punito. Dioniso, da parte sua, dopo un colpo alla pancia invoca Poseidone e proprio quando Eaco sta per interpretare ciò come grido di dolore, converte tale invocazione in versi lirici:

Fr. 371

Πόσειδον, ὃς Αἰγαίου νέμεις
πρῶνας ἢ γλαυκᾶς μέδεις εὐανέμου
λίμνας ἐφ’ ὕψηλαῖς σπιλάδεσσι †στομάτων†

Ra. 664-666

ΔΙ. Πόσειδον –
ΞΑ. Ἥλγησέν τις.
ΔΙ. ὃς Αἰγαίου πρῶνός ἢ γλαυκᾶς μέδεις
ἄλός ἐν βένθεσιν.

Gli *scholia vetera* che commentano il passo aristofaneo sottolineano come si tratti di una ripresa dal *Laocoonte*²⁹⁷ di Sofocle e poi ci riportano in questa veste il modello tragico a cui il poeta comico fa qui allusione:

Πόσειδον, ὃς Αἰγαίου †μέδεις†
πρῶνας, ἢ γλαυκᾶς μέδεις εὐανέμου
λίμνας ἐφ’ ὕψηλαῖς σπιλάδεσσι †στομάτων†

Così come ci viene tramandato, il frammento presenta diversi problemi testuali: innanzitutto la forma μέδεις al primo verso è probabilmente stata inserita erroneamente dal momento che non può reggere l’accusativo πρῶνας (così PEARSON 1917, p. 42, RAU 1967, n. 7 p. 119, ed altri contro KOCK 1881²⁹⁸, NAUCK 1856); inoltre πρῶνας nel passo comico non dipende da nulla per cui o il testo aristofaneo è stato corrotto dallo scolio o viceversa (più remota, a parere di PEARSON 1917, p. 42, appare la possibilità che i due errori si siano generati indipendentemente l’uno dall’altro). RAU 1967, n. 7 p. 119, ha osservato in proposito come sia necessario il miglioramento con πρῶνός (congettura dello Scaligero adottata da ultimo da Wilson nella sua edizione del 2007) nonché l’eliminazione in Sofocle

²⁹⁷ Di questa tragedia ci sono pervenuti 7 frammenti e la testimonianza di Servio per cui risulta alquanto difficile, per non dire impossibile, ricostruire la vicenda messa in scena.

²⁹⁸ Cfr. pp. 122-123: “Jedenfalls ist diese Reminiscenz sehr ungenau; und da überdies die Worte Πόσειδον Ξ. Ἥλγησέν τις. Δ. ἄλός ἐν βένθεσιν einen Trimeter bilden und die Unterbrechung desselben durch lyrische Masse in dieser Weise unerhört ist, so scheint V. 665 lediglich das Residuum einer Randglosse zu sein, in welcher eine Stelle des Sophokles von ziemlich entfernter Aehnlichkeit citirt wurde.”

del primo μέδεις (sostituito con νέμεις da Fritzsche, con ἔχεις da Bergler e successivamente da Bergk), mentre ha rifiutato l'ipotesi di VAN LEEUWEN 1896 (che riprende la proposta di Hermann ed è stata accettata di contro da COULON-VAN DAELE 1928 e STANFORD 1958) di modifica del testo comico: il *modus operandi* di Aristofane, infatti, predilige un certo tipo di citazione che inizialmente risulta fedele al modello, rispettando l'ordine originario delle parole, e poi lo adatta al nuovo contesto.

TERZAGHI 1956, p. 560, sottolinea come vi sia qui “una corruzione già antica del testo aristofaneo passata ingenuamente ed inavvertitamente negli scolî” e come una spia di ciò si riscontri innanzitutto nel trimetro giambico lasciato interrotto e a cui poi si è aggiunta un'altra parte del frammento lirico sofocleo: a parere dello studioso al v. 664 dopo la battuta di Xanthia va inserito ὄς πρῶνας νέμεις, lasciando Αἰγαίου ἢ γλαυκᾶς μέδεις al verso successivo in cui vi sarebbe anche l'interruzione da parte di Eaco, mentre andrebbe eliminato ἄλός ἐν βένθεσιν (espressione omerica non presente nello scolio e che per verosimiglianza difficilmente si sarebbe trovata nel frammento tragico).

Data la problematicità del frammento sul piano testuale, per quanto riguarda il suo contenuto si può dire con certezza soltanto che si tratta di un brano lirico con un'invocazione da parte del Coro al dio del mare: secondo PEARSON 1917, p. 41, da quanto viene detto sembra che i Troiani abbiano approntato un sacrificio in onore di Poseidone per ringraziarlo di aver allontanato i Greci, loro nemici, dalla loro terra, sacrificio che probabilmente era diretto nei suoi preparativi da Laocoonte; c'è chi colloca quest'invocazione nel campo greco²⁹⁹ e chi, invece, ritiene che il Coro pronunci una simile preghiera dopo la punizione riversatasi sui Laocoontidi³⁰⁰.

In commedia la citazione sofoclea viene adattata al nuovo contesto in cui si trova ad essere inserita, ma appare priva di senso compiuto in quanto l'invocazione del dio del teatro viene interrotta da Eaco che dichiara di aver fallito nel suo intento vista la resistenza dei due alle sue frustate. La comicità in questo caso risiede nell'espedito messo in atto da entrambi i personaggi di tramutare le imprecazioni dettate dal dolore per il colpo ricevuto in preghiere alle divinità, ma non vi è alcun intento parodico alla base della ripresa tragica, che dunque può essere classificata come esempio di pura intertestualità.

²⁹⁹ Vedi TERZAGHI 1956, p. 564, che osserva come non si riesca a dedurre molto né sull'identità dei coreuti né sulla comparsa di Laocoonte sulla scena.

³⁰⁰ CADONI 1978, p. 52, sottolinea come tale preghiera a Poseidone con una simile collocazione “assumerebbe un significato ben preciso, probabilmente apotropaico: il dio che governa sui mari, dopo l'orribile punizione inviata ai Troiani nella persona del sacerdote o dei suoi figli, deve essere placato con preghiere o sacrifici”.

La richiesta di Elena

I due servi di Demo stanno discutendo su quale sia la morte più valorosa per loro e il secondo servo sostiene che la migliore e da preferire consista nel bere sangue di toro, ovvero la morte di Temistocle.

Fr. *178

Eq. 83

ἐμοὶ δὲ λῶστον αἷμα ταύρειον πιεῖν
καὶ μὴ ᾽πὶ πλεῖον τῶνδ' ἔχειν δυσφημίας

Βέλτιστον ἡμῖν αἷμα ταύρειον πιεῖν

Anticamente infatti, forse per una voce asiatica o egiziana mal interpretata³⁰¹, si credeva che bere il sangue di questo animale portasse a morte istantanea: questa non era una semplice leggenda popolare, bensì qualcosa che aveva il sostegno di illustri medici che spiegavano come, una volta coagulatosi nel ventre, questo liquido togliesse il respiro a chi lo aveva ingerito, conducendolo alla morte³⁰². Diversi sono i personaggi, reali o mitici, a cui era attribuita una simile fine: Erodoto ci racconta di come Psammenito, dopo aver tentato una rivolta contro i Persiani, abbia deciso di ricorrere ad un simile espediente per morire immediatamente³⁰³; la medesima scelta venne fatta da Mida, re della Frigia, in seguito all'invasione delle proprie terre da parte dei Cimmeri³⁰⁴, e da Temistocle³⁰⁵ secondo quanto ci riporta Aristofane nel passo dei *Cavalieri* appena citato – tale versione, nota poi a Plutarco (*Vita di Temistocle* 31, 6, 1) e Cicerone (*Brutus* 43), si differenzia da quella offerta da Tucidide che, pur essendo informato sulla tradizione del suicidio, dichiara che l'eroe morì di malattia³⁰⁶.

Come vari studi moderni hanno dimostrato (LEWIN 1920, pp. 154-155; LENARDON 1978, p. 197), il sangue fresco di toro non è tossico³⁰⁷ e la morte di alcuni personaggi in seguito all'assunzione di simile liquido è da collegare più probabilmente alle malattie da esso veicolate invece che alla sua natura velenosa³⁰⁸; sono stati tuttavia fatti dei tentativi per giustificare la tesi antica sulla sua natura nociva³⁰⁹ e si sono elaborate due correnti di pensiero: 1. il nesso “sangue di toro” va inteso

³⁰¹ Cfr. VAN LEEUWEN 1900, p. 21, per questa tesi.

³⁰² Ctesia (*FGrHist* 688 F 13. 12 JACOBY) e Plin. *NH* XI 90 (*taurorum celerrime coit atque durescit – ideo pestifer potu* –). Si vedano anche Aristot. *HA* III 520b; Id. *De partib. Anim.* II, 4, 651a; Nic. *Al.* 312-318 e 333-334 (vedi GOW-SCHOLFIELD 1953, p. 114 con nota a p. 195); Schol. ad Nic. *Al.* 312d e 315a GEYMONAT; Plin. *NH* XX 13, 25 e 36, 95; XXII 44, 90; XXIII 64, 128; XXVIII 45, 162; XXXI 46, 119.

³⁰³ Hdt. III 15.

³⁰⁴ Strab. I 3, 21. Cfr. anche Plut. *De superst.* 8 e Apollonio Sofista *Lex. Hom.* 156, 18 BEKKER.

³⁰⁵ Secondo quanto ci racconta Plutarco nella *Vita di Tito Flaminio* (20, 9) alcuni dicono che Annibale si sia dato la morte sull'esempio di Temistocle e di Mida, bevendo sangue di toro.

³⁰⁶ Altri personaggi che, secondo le fonti, avrebbero scelto tale morte sono Esone e il fratello di Cambise: a questo proposito si veda CAMPANILE 2000, pp. 121-122, con rispettive note.

³⁰⁷ Già Paus. VII 25, 13 aveva evidenziato come questo atto non fosse nocivo, bensì una pratica legata all'ordalia: cfr. GIRADEAU 1984, pp. 29-30, in merito all'ordalia con il sangue.

³⁰⁸ Cfr. TOUWAIDE 1979, p. 13, in proposito.

³⁰⁹ Si vedano le ipotesi avanzate da ROSCHER 1883, pp. 161-162, e quelle riportate da LEWIN 1920, pp. 154-156, per comprendere come una sostanza innocua come il sangue di questo animale potesse diventare nociva.

metaforicamente; 2. si tratta del nome che veniva utilizzato per un potente veleno³¹⁰. CAMPANILE 2000, p. 125, ha sottolineato, però, come un'attenta lettura delle fonti mediche smentisca tali ipotesi e ci conduca ad affermare che “gli antichi con αἷμα ταύρου indicavano, nel contesto che ci interessa, proprio il sangue di un toro appena ucciso, non mescolato ad alcun'altra sostanza”.

Attraverso lo scolio al passo aristofaneo³¹¹ veniamo a sapere che l'allusione alla versione popolare della morte dell'eroe di Salamina si riscontrava già in un dramma sofocleo intitolato *Elena*: ci sono pervenuti ben tre titoli di tragedie (“La richiesta di Elena”, “Il ratto di Elena”, “Le nozze di Elena”) a cui lo scoliasta poteva star facendo riferimento e gli studiosi si sono divisi sull'identificazione³¹². La maggioranza degli editori moderni lo inserisce tra i frammenti de “La richiesta di Elena”³¹³, opera in cui l'autore avrebbe messo in scena l'ambasceria greca che, prima della guerra di Troia o, stando a quanto ci dice Proclo, dopo i primi combattimenti, sarebbe giunta dai Troiani con la pacifica richiesta di riavere indietro la sposa di Menelao³¹⁴.

È possibile, come osserva PADUANO 1982, n. 63 p. 869, che in questo frammento Elena stessa dia voce alla propria angoscia per la situazione venutasi a creare e dichiarare preferibile l'assunzione del sangue di toro per morire pur di liberarsi da tali sventure. Difficilmente tutto il pubblico aristofaneo avrà compreso l'allusione al modello tragico, essendo nota già all'epoca la tradizione sulla morte di Temistocle; alcuni spettatori, però, l'avranno recepita ed avranno sorriso al confronto tra l'eroina e i due servi della commedia, che non trovano altro espediente per sottrarsi ai soprusi di Paflagone che morire rapidamente come il vincitore di Salamina. L'allusione realizzata dal commediografo in questo caso non riguarda tanto una porzione di testo quanto piuttosto la scelta da parte di uno o più personaggi di darsi la morte con il sangue di toro per porre fine alla sventura in cui si trovano e non è ravvisabile in essa alcuna traccia di parodia per cui va classificata come esempio di intertestualità.

³¹⁰ Cfr. FÜHNER 1942, pp. 196 e ss.

³¹¹ Schol. ad Ar. *Eq.* 84b II, 16 MERVYN JONES – WILSON: Σύμμαχος δέ φησι ψεύδεσθαι περὶ Θεμιστοκλέους. οὔτε γὰρ Ἡρόδοτος οὔτε Θουκυδίδης ἱστορεῖ. ἔστι γοῦν ἀπὸ Σοφοκλέους Ἑλένης ἔμοι δὲ λῶστον αἷμα ταύρειον πιεῖν, καὶ μὴ ἴτι πλεῖον τῶνδ' ἔχειν δυσφημίας.

τινὲς δὲ φασιν ὅτι Σοφοκλῆς περὶ Θεμιστοκλέους τοῦτό φησι, ψεύδονται δέ· οὐ γὰρ ἔστι πιθανόν.

³¹² Bergk (*ZfA* 3, 1836, p. 77), HERMANN 1837, p. XX, e WELCKER 1839, p. 120, hanno ipotizzato si trattasse de “la richiesta di Elena”, mentre altri come Grotius hanno pensato all' *Ἑλένης γάμω* o addirittura ad altro dramma come BRUNCK 1806, p. 7, che lo riporta all' *Egeo* (Fr 19).

³¹³ Anche sulla natura di quest'opera teatrale si è discusso dal momento che alcuni hanno avanzato l'ipotesi che potesse essere un dramma satiresco (si vedano HERMANN 1837, p. XV, e BOECKH 1808, p. 127).

³¹⁴ Tale soggetto è centrale nel XV ditirambo di Bacchilide nonché tema frequente in campo artistico (si veda in proposito BEAZLEY 1957 con pl. XI-XVI).

Oicle

Prima della parabasi il Coro saluta il Salsicciaio che sta uscendo di scena, augurandogli di aver buona fortuna nello scontro dialettico con Paflagone:

Fr. *469

ἀλλ' ἴθι χαίρων καὶ πράξειας
κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, καὶ σε φυλάττοι
Ζεὺς Ἀγοραῖος

Eq. 498-500

Ἄλλ' ἴθι χαίρων, καὶ πράξειας
κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, καὶ σε φυλάττοι
Ζεὺς Ἀγοραῖος· ...

La formula di addio adoperata dai coreuti, come osserva RAU 1967, p. 188, presente fin da Omero (cfr. *Od.* XV 128), è frequentemente utilizzata in commedia (si vedano *Ach.* 1143; *Nu.* 510; *Vesp.* 1009; *Pax* 154, 719, 729; *Ra.* 1500), ma si riscontra anche in tragedia (*Soph. Trach.* 819, *Eur. Alc.* 811, *Hipp.* 1440, *Phoen.* 921).

Gli scoliasti hanno messo in luce come dietro questi versi si possa intravedere la ripresa da un dramma sofocleo: il titolo riportatoci, però, *Iokles*, appare corrotto³¹⁵ ed ha suscitato l'interesse di diversi studiosi che si sono impegnati nel tentativo di recuperarne la *facies* corretta. Varie sono le ipotesi che sono state avanzate: DINDORF 1837 ha pensato all'*Oikles*³¹⁶, sottolineando come la stessa corruttela si riscontrasse in *Eur. Suppl.* 925, schol. *Hom. Od.* XI 326 e *Diod.* IV 68; altri, invece, hanno creduto si trattasse dello *Iolao* (Musuro e BOTHE 1846) o dello *Iobate* (Gotthold con la testimonianza di Wagner); WELCKER 1839 ha ritenuto vi fosse un errore per *Iphicles* e rispetto al collegamento fatto da BRUNCK 1806 con il fratello di Eracle, insieme a BOECKH 1808, p. 129, lo ha interpretato come il figlio di Filaco, Ificlo³¹⁷, talvolta noto come Ificle.

Non tutti i moderni hanno accolto con favore la testimonianza degli scoliasti: alcuni, infatti, come KOCK 1882, p. 96, e VAN LEEUWEN 1900, p. 94, hanno negato il prestito sofocleo per tale formula; van Leeuwen ha, però, evidenziato come l'osservazione dello scolio sia possibile per le parole καὶ σε φυλάττοι Ζεὺς Ἀγοραῖος e forse anche per quelle successive dal momento che tale invocazione permette di creare un gioco con Agoracrito.

Qualunque sia il titolo del dramma sofocleo a cui gli scoliasti volevano ricondurre il passo comico va messo in evidenza che data la frequenza con cui una simile formula ricorre all'inizio della

³¹⁵ Schol. ad *Ar. Eq.* 498e MERVYN JONES-WILSON: ἀλλ' ἴθι χαίρων· παρὰ τὰ Σοφοκλέους ἐξ Οἰκλέους **VEΓ³Lh** (Ἰοκλέους **ELh**: Ἰολέους **VF³**). Anche Polluce (*X* 39) cita *Iocles* come tragedia sofoclea, ma, come osserva PEARSON 1917, p. 119, “nessun personaggio è noto ai mitografi con questo nome”.

³¹⁶ Padre di Anfiarao, Oicle è noto per aver preso parte insieme ad Eracle alla prima spedizione contro Troia e per aver accolto in Arcadia il nipote Alcmeone dopo che questi aveva compiuto il matricidio: cfr., per le varie fonti in merito, H. Geisau, *RE* XVII 2 (1937) 2117-2118 s.v. *Oikles* 1.

³¹⁷ La storia di questo personaggio e dei fratelli Melampo e Biantè compare in *Hom. Od.* XI 286-297, ma ha poi avuto una notevole fortuna per cui si veda *Prop.* II 3, 51-54.

parabasi in Aristofane, quando il Coro prende congedo dagli attori (si vedano i casi sopra citati di *Nuvole*, *Vespe* e *Pace*, ma anche poco più avanti negli *Uccelli*, ai vv. 548-549) è possibile che non si tratti di un riferimento ad uno specifico *locus* sofocleo, bensì di utilizzo di un'espressione comunemente usata in quelle circostanze o che poteva richiamare un'atmosfera tragica ed elevare il tono.

Peleo

Nei *Cavalieri*, alla fine della “battaglia di oracoli”, Paflagone e il Salsicciaio raccontano, uno dopo l’altro, il sogno fatto sulla dea Atena e su Demo e tra i due quest’ultimo preferisce quello del Salsicciaio, definendo Glamide, dei cui oracoli questo si era fatto portavoce, come il più sapiente e colui a cui vuole affidarsi per la guida per la vecchiaia e per ottenere una buona educazione.

Fr. 487

Eq. 1099

Πηλέα τὸν Αἰάκειον οἰκουρὸς μόνη

γερονταγωγῶ κάναπαιδεύω πάλιν·

γερονταγωγεῖν κάναπαιδεύειν πάλιν.

πάλιν γὰρ αὖθις παῖς ὁ γηράσκων ἀνήρ

Ci troviamo di fronte alla citazione, senza modifiche significative, di un frammento di questa tragedia sofoclea³¹⁸, riportatoci da varie fonti a partire da Clemente Alessandrino (*Strom.* VI 2, 19, 5). L’interesse dei testimoni si è concentrato soprattutto sul secondo verso tragico dato l’utilizzo della forma verbale γερονταγωγῶ, probabilmente conosciuta su παιδαγωγῶ e che Sofocle impiegò successivamente in *O.C.* 348³¹⁹: a riprenderlo non è, infatti, solo lo scoliasta che commenta il passo aristofaneo appena citato³²⁰, ma anche i retori Trifone e Cocondrio³²¹ nonché Plutarco sia in *Nic.* 2, 3 sia in un’opera dei *Moralia* (*praec. ger. reip.* 13, 807a) nella forma γερονταγωγῶν καὶ ἀναμισθαρνεῖν διδούς, che probabilmente cita da qualche poeta comico (cfr. *Adesp. com. fr.* 400 K.-A.)³²².

Come ha notato RAU 1967, p. 189, un simile paradosso si riscontra successivamente in tragedia anche nelle *Baccanti* di Euripide (v. 193 Γέρων γέροντα παιδαγωγήσω σ’ ἐγώ) e nel fr. *695 delle *Ftiotidi* sofoclee³²³, ma si veda anche un passo del XIII libro delle *Notti attiche* di Gellio che ce lo riporta:

*Sed etiam ille versus non minus notus: Γέρων γέροντα παιδαγωγήσω σ’ ἐγώ,
et in tragoedia Sophocli scriptus est, cui titulus est Φθιώτιδες, et in Bacchis Euripidi.*

³¹⁸ Un resoconto dei travagli di Peleo, che costituiscono il soggetto di questa tragedia, si riscontra in *Dict.* VI 8-9: Neottolema, avendo appreso che Peleo è stato scacciato dal suo regno da Acasto, si reca in Tessaglia e trova che suo nonno si è rifugiato in una caverna per sfuggire ad ulteriori violenze da parte dell’usurpatore. Il nipote decide di fingere di essere morto per avvicinare i figli di Acasto, Menalippo e Plistene, e ucciderli; successivamente, sotto mentite spoglie, tende una trappola allo stesso Acasto (gli fa credere che Neottolema sta dormendo in una caverna, esausto per il viaggio) ma, persuaso da Teti, gli risparmia la vita, riconquistando in cambio il governo del regno.

³¹⁹ Cfr. PEARSON 1917, p. 143.

³²⁰ Schol. ad Ar. *Eq.* 1099 MERVYN JONES – WILSON: γερονταγωγεῖν· ... ὅλον δὲ τὸ ἰαμβικὸν παράδησεν ἀπὸ Πηλέως Σοφοκλέους

³²¹ Cfr. Trypho rhet. VIII, p. 741 WALZ (ὡς παρὰ Σοφοκλεῖ ‘γερονταγωγῶ κάναπαιδεύω πάλιν’) e Cocondrius rhet. VIII, p. 784 WALZ (καὶ Σοφοκλεῖς ἀπὸ τοῦ παιδαγωγῶ γερονταγωγῶ).

³²² A proposito di quest’ultimo passo plutarcheo CAIAZZA 1993, n. 151 p. 227, osserva come si tratti di un verso di comico sconosciuto che cita il verso aristofaneo, sostituendo ἀναπαιδεύειν con ἀναμισθαρνεῖν, “che è tratto per il senso dallo stesso Aristofane, *Eq.* 51 e 905, dove Paflagone (= Cleone) lusinga Demo promettendo una «scodella di ... salario».”

³²³ Dramma di argomento ignoto e di cui ci sono pervenuti solo 3 frammenti, tutti di tradizione indiretta: si veda RADT 1977, pp. 481-482.

A proposito della forma verbale *γερονταγωγεῖν* lo scoliasta osserva che il verso aristofaneo in questione riprende in chiave parodica il *Peleo* sofocleo (ὄλον δὲ τὸ ἰαμβικὸν παρώδησεν ἀπὸ τοῦ Πηλέως Σοφοκλέους). La forma *γερονταγωγῶ*, osserva PEARSON 1917, p. 143, “seems to have been a coinage of Soph. after *παιδαγωγῶ*, repeated twenty years later in O.C. 348. In the meantime it caught the fancy of the comic poets”

Il fr. 487, osserva PEARSON 1917, p. 140, mostra come il soggetto di questo dramma fossero le sorti di Peleo durante la vecchiaia e dunque non può trattare della purificazione che egli ricevette da Acasto, l'accusa avanzata da Astidamia o la fuga dal pericolo sul monte Pelio, anche se Ar. *Nu.* 1063 “probably indicates that the earlier adventures had been represented on the tragic stage”. Sempre secondo questo studioso è possibile che in questo *locus* delle *Nuvole* il commediografo stesse facendo riferimento non al *Peleo* di Sofocle, bensì all'omonimo dramma euripideo a meno che il fr. 619 non vada interpretato in maniera differente.

Non solo nei *Cavalieri*, ma anche in altre commedie aristofanee compaiono citazioni tratte da questo dramma. Negli *Uccelli* dopo aver ordinato ad Evelpide di dare una mano alla costruzione della città e di inviare un araldo agli dèi e agli uomini, Pisetero si appresta a preparare un sacrificio per le nuove divinità e chiama il servo perché prenda il canestro e l'acqua lustrale: a questo punto il Coro dichiara la propria approvazione in merito alla processione e al sacrificio in onore degli dèi.

Fr. 489

ὁμορροθῶ, συνθέλω,
 συμπαραινέσας ἔχω

Av. 851-852

ὁμορροθῶ, συνθέλω,
 συμπαραινέσας ἔχω

Le parole iniziali del canto dei coreuti sembrano citare un frammento di questa tragedia, ma non è possibile determinare con precisione l'estensione della suddetta citazione: alcuni studiosi vedono l'eco di Sofocle nell'intera coppia di vv. 851-852 o fino al v. 853 compreso (cfr. BRUNCK 1806), altri, invece, come BOTHE 1846, p. 182, solo nell'espressione *ὁμορροθῶ, συνθέλω* per arrivare a chi, come ZANETTO 1987, p. 251, ritiene non improbabile “che l'intera strofe sia giocata sulla ripresa di passi di questa perduta tragedia”.

Pochi versi dopo il Coro esorta a intonare il clamore pitico e, rivolgendosi a Cheride, ad accompagnare il canto:

Fr. 490

ἴτω δὲ Πυθιάς βοά

Av. 857

ἴτω ἴτω ἴτω δὲ Πυθιάς βοά,

L'invito al canto in onore di Apollo sembra riecheggiare un altro *excerptum* sofocleo. Nel verso comico i codici riportano la triplice ripetizione di ἴτω, ma Bentley ha corretto riducendo a due volte la presenza di tale forma verbale per rendere il verso conforme al v. 901 dell'antistrofe (e così è stato seguito dalla maggioranza degli studiosi moderni: si vedano, ad es., Meineke, WILAMOWITZ 1921, p.

206, e SCHROEDER 1930). La struttura metrica dell'antistrofe comica a questo punto richiede un trimetro giambico: dal momento, però, che nella veste in cui ci è stato tramandato il verso tragico non si adatta a tale necessità, gli studiosi hanno ipotizzato delle correzioni. FRAENKEL 1962, p. 97, conferma l'uso dell'imperativo ἴτω in contesti innici, ma dichiara che il destinatario del canto non è mai espresso in questi casi in dativo: τῷ θεῷ andrebbe, dunque espunto come glossa inserita per errore a testo, recuperando quanto già fatto da DINDORF 1837. La presenza di un duplice ἴτω nel passo comico ha sollevato il dubbio sulla presenza o meno di un ἴτω reiterato anche in Sofocle (non sarebbe una novità nel tragediografo visto che una simile ripetizione si riscontra anche ai vv. 1328 e 1332 dell'*Antigone*), ma è stata avanzata l'idea che Aristofane abbia trovato solo il riferimento al grido pitico e poi abbia modellato il verso sui modelli tragici.

Anche nelle *Tesmoforiazuse* si riscontra una citazione tratta da questa tragedia: dopo il fallimento con il *Palamede* Mnesiloco inizia a interpretare il ruolo di Elena, sperando che Euripide giunga a salvarlo e conclude il suo monologo (intervallato dai commenti della donna che gli fa la guardia) chiedendo a Zeus di non deludere questa speranza.

Fr. 493

***Thesm.* 869-870**

μὴ ψεῦσον, ὦ Ζεῦ· μή μ' ἔλῃς ἄνευ δορός

ἀλλ' ὥσπερ αἰκάλλει τι καρδίαν ἐμήν·

μὴ ψεῦσον, ὦ Ζεῦ, τῆς ἐπιούσης ἐλπίδος.

L'inserimento di una citazione sofoclea tra le innumerevoli tratte dall'*Elena* euripidea è, come osservato da AUSTIN-OLSON 2004, p. 283, un tocco sottile da parte del commediografo in quanto la maggior parte del pubblico si sarà divertita con lo stravolgimento a fini comici operato da Mnesiloco-Elena senza individuare i singoli ipotesti a cui si faceva riferimento, mentre gli spettatori più esperti si saranno dilettrati con il passaggio da un poeta all'altro e da un'opera all'altra come modello.

Nel definire tale ripresa lo scoliasta sottolinea come si tratti di una costruzione consueta (σύνηθης τὸ σχῆμα) e a questo proposito cita accanto a questo frammento sofocleo anche un passo di Menandro (fr. 623 K.-A.) e uno del *Poliido* euripideo³²⁴.

³²⁴ Schol. in Ar. *Thesm.* 870 REGTUIT: μὴ ψεῦσον· σύνηθες τὸ σχῆμα. Μένανδρος· οἷσθ' ὃ ποίησον; Σοφοκλῆς Πηλεῖ· μὴ ψεῦσον, ὦ Ζεῦ· μή μ' ἔλῃς ἄνευ δορός· Εὐριπίδης Πολυίδω· οἷσθ' οὖν ὃ δρᾶσον;

*Tereo*³²⁵

All'inizio degli *Uccelli* Pisetero ed Evelpide decidono di trovare Tereo/Upupa per sapere da lui se ha mai incontrato una città tranquilla come quella in cui loro vogliono abitare: convinto il Servo a chiamare il suo padrone, Upupa compare sulla scena, provocando stupore e riso nei due uomini, ma per primo in Evelpide che esclama "Per Eracle, che bestia è mai questa? Cosa sono queste penne? E questa triplice cresta?"

Av. 93-94

ὦ Ἡράκλεις, τουτὶ τί ποτ' ἐστὶ θηρίον;

Τίς ἢ πτέρωσις; Τίς ὁ τρόπος τῆς τριλοφίας;

Non è, però, di Upupa che i due Ateniesi ridono, bensì del suo becco: a questo punto lo stesso personaggio deriso giustifica il suo aspetto ridicolo con la maniera in cui Sofocle lo aveva messo in scena nella sua tragedia.

Av. 100-101

Τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλέης λυμαίνεται

ἐν ταῖς τραγωδίασιν ἐμέ, τὸν Τηρέα.

Il riferimento qui è dunque al *Tereo* sofocleo³²⁶, una delle tragedie meglio attestate di questo poeta e tra quelle che esercitarono una forte e durevole influenza sulla produzione teatrale successiva: considerata da molti studiosi un'opera di mostri ed orrori, è stata rivalutata da alcuni come CASANOVA 2003, p. 62, che ha visto in essa "un dramma d'amore e morte, il dramma di un re stimato che per un 'colpo' d'amore ha perso la testa e ha compiuto violenza"³²⁷.

³²⁵ Nel tentativo di stabilire la cronologia di questo dramma alcuni studiosi hanno istituito un confronto tra Procne e la Medea euripidea, ritenendo in un caso Sofocle il modello (si veda, ad es., DOBROV 2001, p. 82), nell'altro Euripide (cfr. MARCH 2003 che pensa ad una datazione al 429) e propendendo, a seconda della tesi accolta, per una datazione anteriore o successiva al 431 a.C. Unico dato sicuro ci è offerto dalla testimonianza degli *Uccelli* di Aristofane e dunque possiamo inserire il 414 a.C. come *terminus ante quem*. La versione riportataci nella tragedia sofoclea, come osserva DUNBAR 1995, p. 139, sembra riprendere la sintesi di Apollodoro (*Bibl.* III 14, 8): la violenza e il conseguente taglio della lingua subito da Filomela ad opera del genero Tereo, l'invio del messaggio rivelatore alla sorella Procne, la vendetta delle due donne con l'uccisione di Iti e il pasto cannibalico offerto al re trace. Per la ricostruzione della vicenda drammatica, invece, si vedano, tra gli altri, WELCKER 1839, pp. 374-388, e CAZZANIGA 1950, pp. 45-64.

³²⁶ Di questo dramma ci sono pervenuti 17 frammenti (fr. 581-595b R.), un quarto dei quali probabilmente attribuibili al Coro, e il *P. Oxy.* 3013 contenente una buona parte della *hypothesis* di un Τηρεὺς (forse una copia privata, secondo HASLAM 1975, n. 20 p. 154, *argumentum* derivante dalle Ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων di Dicearco di Messina – l'odierna Messina –, allievo di Aristotele e contemporaneo di Teofrasto): nonostante non compaia per iscritto il nome dell'autore di questo *Tereo*, come osserva CASANOVA 2003, p. 60, "può trattarsi solo di Sofocle, dato che è l'unico dei grandi ad aver scritto un *Tereo* e le *hypotheses* venivano fatte solo per i grandi tragici". GRIFFITH 1987, p. 60, nota: "the Hoopoe of Aristophanes' play is a literary bird. He makes it explicit that he is not merely the Tereus familiar from the broad field of myth but, much more precisely, he is the very same character that Sophocles staged in his *Tereus* (cf. Av. 100) as opposed to that which Philocles portrayed in his *Pandionis* tetralogy (*TrGF* 24 F I; cf. Av. 281)".

³²⁷ Per un tentativo di ricostruzione del dramma volto a convertire Tereo da mostro adultero ad un più rispettabile eroe tragico si veda HOURMOUZIADES 1986.

La *vis comica* aristofanea sembra aver prediletto come modello proprio questo tra i drammi di Sofocle giuntici frammentariamente e in particolare si sofferma, attraverso le osservazioni di Upupa, sul modo in cui il personaggio di Tereo è stato trattato dall'autore: dopo la metamorfosi in uccello³²⁸, egli sarebbe comparso sulla scena con le sue nuove fattezze, un aspetto, di certo, assolutamente non degno di un re e che viene poi comicamente esagerato per renderlo ridicolo e suscitare le reazioni dei due Ateniesi³²⁹. Un grande becco, un triplo pennacchio e piume che ricoprono il corpo sono gli elementi menzionati in commedia della nuova *facies* di Tereo, ma in realtà è subito dopo messa in evidenza l'assenza quasi totale di penne da cui si deduce che, come nota RUSSO 1962, p. 247, Upupa sia comparso in *negligé*, dopo aver interrotto la siesta successiva al pranzo: di conseguenza "lo spettacolo del bellicoso, ma spennacchiato sovrano degli alati cede alla risata e all'irrisione"³³⁰, inserendosi perfettamente nel contesto creato da Aristofane.

È incerto in che cosa consistesse l'umiliazione che il re trace, ormai in veste comica, dice di aver subito da parte del tragediografo: si è pensato al costume con cui egli lo avrebbe fatto comparire nei panni di upupa, ma alcuni studiosi hanno negato la possibilità che la trasformazione di Tereo, Procne e Filomela avvenisse davanti agli occhi degli spettatori (si vedano, ad es., ROGERS 1906, p. 14, e ZANETTO 1987, p. 193), ipotizzando una *rhexis* che ne contenesse la descrizione e di cui farebbe parte il fr. 581 la cui paternità è quasi unanimemente conferita a Sofocle, nonostante l'assegnazione aristotelica e pliniana ad Eschilo³³¹. È, inoltre, discussa l'identificazione del personaggio che avrebbe riferito al pubblico la tragica sorte dei tre (un semplice Messaggero³³² oppure, accogliendo la congettura di Welcker, un *deus ex machina*³³³) così come se Sofocle abbia portato sulla scena, nelle nuove sembianze di uccelli, i protagonisti della vicenda oppure no (CAZZANIGA 1950, p. 59, ad es.,

³²⁸ Nelle *Supplici* di Eschilo (vv. 60-62) Tereo si trasforma in sparviero, non in upupa. DUNBAR 1995, p. 140, osserva, inoltre, che probabilmente l'uccello originario nella storia era un falco: "in real life hoopoes, far from chasing swallows, are so timid that they have been observed fleeing in terror when a swallow as much as flew above".

³²⁹ SOMMERSTEIN 1987, p. 205, ritiene, invece, improbabile che il trattamento indegno ricevuto da Tereo si riferisca alla sua metamorfosi in quanto poche informazioni sul suo nuovo aspetto compaiono nel frammento che ci offre una descrizione di questo processo.

³³⁰ ZANETTO 1987, p. 193.

³³¹ Cfr. Aristotele (*HA IX 633a 17*) e Plinio il Vecchio (*NH X 86*). Sull'attribuzione di questo frammento gli studiosi si sono divisi: alcuni lo considerano eschileo (si vedano METTE 1959, fr. *inc. fab.* 609, e NAUCK 1964, fr. *inc. fab.* 304, ma di questa opinione sono anche ZAGANIARIS 1973, p. 230 e SCARPI 1984, n. 53 p. 84), ma la maggior parte ha accolto la proposta di WELCKER 1839 di ritenerlo sofocleo; interessante è anche la tesi avanzata da MARCH 2003, n. 55 p. 161 (che riprende un'ipotesi di FITZPATRICK 2001, n. 58 p. 99), che lo assegna a Filocle, nipote di Eschilo e autore anche lui di un *Tereo*.

³³² Questa la tesi, ad es., di ROGERS 1906, p. 14, PEARSON 1917, p. 223, PADUANO 1982, n. 248 p. 978, e KISO 1984, p. 62.

³³³ Varie ipotesi sono state avanzate in merito alla sua identità: le più diffuse vedono come proposta Hermes (vd. tra gli altri WELCKER 1839, pp. 383-384, HOURMOUZIADES 1986, p. 138, e DOBROV 1993, p. 212), Atena (cfr. BURNETT 1998, n. 21 p. 183, e MARCH 2003, p. 161) o Apollo (FITZPATRICK 2001, pp. 98-100, e SOMMERSTEIN-FITZPATRICK-TALBOY 2006, pp. 190-191); vi sono, però, coloro che lo hanno identificato con Ares (per cui vd. CALDER 1974) o Zeus (cfr. CAZZANIGA 1950, p. 59).

si oppone fermamente ad una loro apparizione³³⁴, DUNBAR 1995, pp. 164-165, la ritiene improbabile, mentre altri come MACDOWELL 1995, p. 204, e DOBROV 1993, p. 210, e 2001, pp. 109-116, non la escludono).

Già nel prologo della commedia si riscontrano riferimenti alla storia di Tereo. Apprendiamo, infatti, dal dialogo tra i due protagonisti che, fidandosi di un venditore ambulante di uccelli, hanno comprato una taccola e una cornacchia perché facessero loro da guida, indicando “la strada per Tereo, l’upupa, che, da uomo qual era un tempo, è diventato uccello”.

Av. 15-16

ὅς τώδ’ ἔφασκε νῶν φράσειν τὸν Τηρέα,
τὸν ἔποφ’, ὃς ὄρνις ἐγένετ’ ἄνθρωπός ποτ’ ὄν,³³⁵

Si riscontra poi una certa insistenza sul cibo di cui Tereo/Upupa si nutre (vv. 76-79 a, 82, 159-160), evidente rimando parodico all’ultimo pasto fatto dal re trace prima di divenire un’upupa.

Altro indizio interessante riguarda l’indole guerriera del re, che dalle parole di Aristofane sembra permanere anche dopo la metamorfosi³³⁶: sempre negli *Uccelli*, dopo aver chiamato a raccolta i compagni e aver spiegato loro che Pisetero ed Evelpide vogliono abitare con loro e prendere parte alla loro esistenza, Upupa chiede ai Servi di riportare in casa l’armatura (che probabilmente finora ha indossato) e lascia la parola a Pisetero affinché illustri la ragione della convocazione.

Av. 434-436

Ἄγε δὴ σὺ καὶ σὺ τὴν πανοπλίαν μὲν πάλιν
ταύτην λαβόντε κρεμάσατον τύχᾳγαθῆ
εἰς τὸν ἰπνὸν εἴσω πλησίον τοῦπιστάτου·

Come osserva Totaro in MASTROMARCO-TOTARO 2006, n. 87 p. 161, non è possibile dire se qui, “per la *mise* armata del suo Tereo, Aristofane abbia tratto spunto da qualche modello teatrale”, ma l’immagine di Upupa con indosso la panoplia poteva richiamare nella mente degli spettatori la descrizione della trasformazione del re in “audace uccello che vive tra le rocce, con tutta la sua armatura”³³⁷ (fr. 581).

Anche i vv. 563-564 della *Lisistrata* lasciano intravedere il carattere bellicoso del re ormai upupa. Durante l’agone dialettico con il Probulo Lisistrata sottolinea il suo proposito di far smettere

³³⁴ Lo studioso, infatti, riportando la testimonianza di Hor. *Epist.* II, 3, 180-188, osserva: “Qualunque interpretazione che tenti di giustificare la possibilità che Sofocle facesse comparir sulla scena i personaggi di Tereo, Progne Filomela truccati in uccelli, esce dai limiti di un’onestà serietà di ricerca e si riduce ad una ridicola interpretazione dei versi oraziani”.

³³⁵ Il verso è considerato da vari studiosi come COBET 1877 e VAN LEEUWEN 1902 un’interpolazione derivante dall’espansione di una glossa esplicativa di Tereo: si veda DUNBAR 1995, p. 142, per l’illustrazione del problema testuale e delle ipotesi avanzate in merito dagli studiosi.

³³⁶Cfr. ZAGANIARIS 1973, p. 230, che osserva: “Un bec démesuré figure dans l’aspect de l’oiseau la longue épée, que Térée brandissait. Ainsi l’oiseau paraît être armé...”.

³³⁷ Trad. di PADUANO 1982.

gli uomini di andare al mercato armati “a dar di matto”, rendendosi così ridicoli: a conferma di quanto detto dall’eroina una delle vecchie del Semicoro ricorda due esempi di militari che utilizzano le loro armi per farsi valere anche quando comprano della merce e tra questi un Trace che, “scuotendo scudo e lancia, simile a Tereo, atterriva la venditrice di fichi secchi e si ingozzava dei fichi maturi di quella”.

Lys. 563-564

ἕτερος δ’ αὖ Θραῖξ πέλτην σείων κάκόντιον ὥσπερ ὁ Τηρεὺς
ἐδεδίσκετο τὴν ἰσχαδόπωλιν καὶ τὰς δρυπεπεῖς κατέπινεν.

L’importanza di questi versi non si limita solo a testimoniare quest’indole guerriera, ma ricorda al pubblico una parte dell’esodo della tragedia, quando Tereo, accortosi di aver banchettato con le carni di suo figlio Iti, si lancia all’inseguimento delle due sorelle, armato di giavellotto o arma simile³³⁸ (cfr. *Ov. Met.* VI 661-674). Una testimonianza vascolare viene talvolta collegata a questi versi aristofanei: si tratta di un frammento di vaso campano realizzato dal pittore Caivano (Dresden PV 2891 – LIMC VII, 1 *s.v.* Prokne et Philomela, doc. 9), datato alla seconda metà del IV sec. a.C., in cui un uomo si affretta ad uscire dalla porta e due donne, una ad ogni lato, sono nell’atto di fuggire (se si trattasse di una scena del *Tereo* sofocleo andrebbe collocata verso la fine della tragedia, ma sarebbe anche necessario evidenziare come il personaggio raffigurato non sia dipinto armato anche se non si esclude l’ipotesi che potesse recare qualcosa nella mano destra).

³³⁸ DOBROV 1993, p. 209, commenta: “an allusion suggesting that the original performance (as, subsequently, the script and iconography) of *Tereus* was impressive enough to be remembered and quoted decades after its production”.

Teucro

Nella parabasi le Nuvole rimproverano gli spettatori perché loro sole, fra gli dèi, non ricevono da parte degli uomini sacrifici o libagioni, mentre esse cercano sempre di proteggerli da scelte poco oculate come una “spedizione per niente meditata” o l’elezione di Paflagone in occasione della quale hanno fatto “il finimondo” (tuoni che rimbombano tra bagliori di lampi, la luna che devia il suo corso, ...) per cercare di distoglierli dal dare il loro voto in suo favore:

Fr. 578

Nu. 583

οὐρανοῦ δ’ ἄπο

ἦστραψε, βροντὴ δ’ ἐρράγη δι’ ἀστραπῆς κἀπνοοῦμεν δεινά, βροντὴ δ’ ἐρράγη δι’ ἀστραπῆς.

Sia gli *scholia vetera* che gli *scholia recentiora* rimandano a questo dramma sofocleo come modello a cui il commediografo starebbe facendo qui riferimento³³⁹: è possibile, come ha evidenziato WELCKER 1839, p. 192, sulla base del confronto con alcuni frammenti del *Teucer* di Pacuvio (Fr. VI, XV e fr. incert. XLV Ribbeck), che questo *excerptum* si inserisse nella descrizione della tempesta che colpì i Greci durante la traversata di ritorno da Troia.

Alla base di questa ripresa non si coglie alcun intento parodico nei confronti del modello di riferimento: il commediografo cita puntualmente il secondo emistichio del secondo verso tragico, ma senza stravolgerlo comicamente nel significato; si può classificare dunque come esempio di intertestualità avente come unico scopo, forse, la volontà di conferire mediante linguaggio tragico una certa solennità al discorso del Coro di Nuvole.

Alcuni editori moderni come NAUCK 1892, p. XIII, seguito poi da Blaydes, hanno corretto δι’ ἀστραπῆς in δι’ αἰθέρος, mentre altri hanno mantenuto il testo tramandatoci nonostante sia *lectio difficilior* (si veda PEARSON 1917, p. 219, che ha avanzato delle ipotesi di interpretazione, preferendo alla fine l’immagine in cui “the thunder burst across the flash”).

Accanto a questa citazione è stata individuata un’ulteriore ripresa da tale tragedia nel finale del *Pluto*: Ermes sta cercando di convincere Carione a farlo rimanere con loro e alla domanda di quest’ultimo se gli sembri bene lasciare gli dèi pur di stabilirsi lì risponde facendo notare come “la patria è dove si sta bene”.

Pl. 1151

Πατρις γάρ ἐστι πᾶσ’ ἴν’ ἂν πράττη τις εὖ

³³⁹ *Terminus ante quem* della tragedia è dunque il 423 a.C. data la citazione presente nelle *Nuvole*. L’argomento messo in scena era probabilmente il seguente: il ritorno di Teucro a Salamina da Troia, il ripudio ricevuto dal padre Telamone alla notizia della morte di Aiace e della perdita, durante la navigazione, del figlio di questi, Eurisace e la conseguente partenza dell’eroe verso Cipro, ove fondò una nuova Salamina (cfr. Pind. *Nem.* IV 76 e Aristot. *Rhet.* III 15, 1416B 1-4, da cui sappiamo che Odisseo era uno dei personaggi e si scontrava, come nell’*Aiace*, con Teucro, evidenziando il suo essere semibarbaro e forse d’accordo con i Troiani).

Un verso simile (*patria est, ubicumque bene*) si riscontra in ambito latino come fr. *inc. fab.* 49 Ribbeck ed è testimoniato da un passo delle *Tusculanae Disputationes* di Cicerone (V 37 [108]): si tratta di una frase di Teucro, mandato in esilio dal padre una volta tornato da Troia, forse da far risalire alla tragedia di Pacuvio sopra menzionata (cfr. RIBBECK 1871, p. 248). Su questa base è stata avanzata l'ipotesi che vede nel v. 1151 del *Pluto* una citazione dal *Teucro* sofocleo³⁴⁰: in realtà espressioni simili si riscontrano di frequente in contesto tragico³⁴¹ ed è, dunque probabile, per il loro carattere sentenzioso, che in questo caso ci troviamo di fronte ad una γνώμη e non, invece, a una citazione letterale dal modello tragico.

³⁴⁰ Cfr. a questo proposito PEARSON 1917, p. 216, RAU 1967, p. 209, e RADT 1977, p. 431.

³⁴¹ Vd., ad es., Eur. fr. 777 e fr. 1047 Kn.; fr. adesp. 392 K.-Sn.; Crates Fr. 90 F1 Sn.

Tyro (II)³⁴²

Una prima allusione a questa tragedia³⁴³ si può forse riscontrare in un passo degli *Uccelli*. In seguito alla chiamata di Upupa giungono vari tipi di uccelli: ognuno di questi suscita la curiosità di Pisetero, come ad esempio un uccello dal colore non comune, “profeta delle Muse” che viene dalle montagne, sulla cui identità si informa da Upupa.

Fr. 654

Av. 275-276

τίς ὄρνις οὕτως ἔξειδρον χώραν ἔχων ...; Νῆ Δί' ἕτερος δῆτα χούτος ἔξειδρον χροιάν ἔχων.

Τίς ποτ' ἔσθ' ὁ μουσόμαντις, ἄτοπος ὄρνις ὀριβάτης;

Il riferimento al colore del piumaggio riecheggia l'*incipit* del dramma³⁴⁴, forse in chiave parodica (?). Al posto di χώραν i lessici della Suda (ε 1596 ADLER) e di Zonara (s.v. ἔξειδρον TITTMANN p. 759) presentano χρόαν, lezione implicita anche in uno scolio al v. 275b³⁴⁵: secondo ZANETTO 1987, pp. 207-208, se nel testo comico ci fosse la lezione presente nei lessicografi sopra menzionati il gioco comico risulterebbe particolarmente debole dal momento che questo si basa proprio sulla *iunctura* ἔξειδρον χώραν. L'aggettivo ἔξειδρον, inoltre, in Sofocle indicava la posizione assunta da un uccello di cattivo augurio (secondo REHENAN 1985, p. 162, vari composti del termine ἔδρα potrebbero dimostrare senza dubbio che si tratta di un termine tecnico del linguaggio augurale, tanto in prosa quanto in poesia), mentre in commedia assume un significato differente, indicando lo strano colore del piumaggio del volatile. MASTROMARCO–TOTARO 2006, d'altro canto, accoglie a testo la lezione dello scolio e dei lessicografi e Totaro alla nota 56 a p. 144 osserva come si possa giustificare la presenza di χώραν nei codici con l'influenza dell'originale tragico. DUNBAR 1995, p. 232, nota come la forma χρόαν fosse di uso comune nella prosa attica, ma in questo contesto paratragico sia forse più probabile la scelta della forma poetica χροιάν. Secondo PEARSON 1917, p. 280, vi è una probabile corruzione di χρόαν (attestato dalla Suda) in χώραν: anche BLAYDES 1882, p. 224, ha sostenuto tale

³⁴² Sofocle ha dedicato due drammi a questa eroina, dei quali è possibile ricostruire solo il secondo (NAUCK 1856, p. 463, affermava: “duas fabulas Sophocleas Τυρώ inscriptas fuisse docent testes fragmentorum 653. 654. 656”), che deve aver riscontrato un certo successo se Aristofane prima e Menandro poi vi fanno in varie occasioni riferimento (per i *loci* specifici si veda *infra*).

³⁴³ Figlia di Salmoneo e Alcidice, Tyro si innamora del fiume Enipeo, ma è sedotta da Poseidone che ha preso le sembianze del suo amato e dà alla luce due gemelli: Pelia e Neleo. Per tentare di nascondere l'oggetto della sua vergogna la ragazza li espone in una tinozza: i neonati, trovati e allevati da alcuni pastori, una volta adulti vengono a sapere della loro origine e vanno in cerca della madre, trovandola schiava della matrigna Sidero. Dopo il riconoscimento tra madre e figli mediante la tinozza, come mostrano varie testimonianze iconografiche quali la *situla* bronzea esposta al Louvre, avviene la vendetta dei gemelli su Sidero e la liberazione di Tyro. Alla fine del dramma Poseidone, *deus ex machina*, afferma di essere il padre dei due giovani e annuncia che Tyro andrà in sposa a Creteo, fratello di Salmoneo. Cfr. Hom. *Od.* XI 235-239 (qui è narrata la vicenda dell'eroina senza, però, menzionare l'esposizione dei bambini né il successivo riconoscimento) e Apoll. *Bibl.* I 9, 8.

³⁴⁴ Cfr. Schol. ad Ar. Av. 275a HOLWERDA: ἐκ τῆς Σοφοκλέους δευτέρας Τυροῦς ἀρχὴ

τίς ὄρνις οὕτως ἔξειδρον χώραν ἔχων;

³⁴⁵ Schol. ad Ar. Av. 275b HOLWERDA: ἔξειδρον χώραν ἔχων· ὡς εἶπε παρεξηλλαγμένην τὴν χροιάν. ...

ipotesi ed Hall e Geldart l'hanno stampata a testo. MUREDDU 2000, p. 121, osserva come “a provocare l'*aprosdoketon* comico basta la semplice sostituzione di *χώραν* con *χοιρά*, che dà al verso un nuovo significato, facendo leva sul possibile doppio senso di *ἔξεδρος* (da “fuori sede”, e dunque “di cattivo augurio”, a “stravagante”, “bizzarro”)”.

Non stupisce la scelta del verso incipitario nella citazione in quanto era proprio quello che più facilmente poteva rimanere impresso nella mente del pubblico ed esser richiamato alla memoria, seppur in un contesto completamente differente. Non è questo, però, un indizio particolarmente utile per risalire alla datazione della rappresentazione del dramma: infatti poteva trattarsi di una messa in scena relativamente vicina sul piano cronologico alla data degli *Uccelli* così come abbastanza lontana³⁴⁶.

Un'altra allusione, anche questa a fini parodici, ma relativa al piano drammaturgico anziché testuale, si riscontra nella *Lisistrata*. Alla proposta di rinunciare al *πέος* le donne oppongono un rifiuto e la protagonista, per descrivere il loro comportamento, prima favorevole e poi restio a procedere, menziona l'episodio di Poseidone e della tinozza con chiaro riferimento alla trama della tragedia sofoclea:

Lys. 139

οὐδὲν γὰρ ἐσμὲν πλὴν Ποσειδῶν καὶ σκάφη.

La *σκάφη* è elemento fondamentale per il riconoscimento in tragedia tra la madre e i figli e in quanto tale si riscontra nelle testimonianze figurate, ora portata in spalla dai ragazzi, ora appesa ad una corda, ora a lato della scena (nel rilievo di Medma compare a fianco dell'altare insieme ad altri oggetti e ad una bisaccia). Nella *Poetica* di Aristotele (XVI 1454b 19-25) questa *anagnorisis* compare tra i riconoscimenti che avvengono mediante segni esterni, ma viene definita scadente proprio in quanto si verifica attraverso il ricorso ad un oggetto materiale. Menandro sembra aver seguito un'altra tradizione in quanto negli *Epitrepontes* (vv. 326-334) allude alla storia di Neleo e Pelia, ma tra i segni di riconoscimento non vi è più la *σκάφη*, bensì una piccola bisaccia.

Anche Tyro è in realtà un'eroina degradata: da figlia di re è stata portata in scena nelle vesti di una schiava, con in volto i segni dei maltrattamenti subiti da Sidero e la sua splendida chioma rasata. Non per questo, però, viene ricordata da Aristofane nella sua produzione comica dal momento che la prerogativa di personaggi degradati è affidata ad Euripide.

³⁴⁶ Se la commedia aristofanea si pone come *terminus ante quem* di questa tragedia, alquanto difficile risulta definire quanto prima vada collocata: bisogna innanzitutto considerare che Sofocle non partecipò agli agoni teatrali, almeno alle Grandi Dionisie, nel 415 a.C. in quanto secondo un'antica biografia di questo autore egli non giunse mai terzo nelle competizioni (vd. *TrGF* Test. A 34) e, in secondo luogo, sono noti grazie ad Ael. *VH* 2.8 i nomi di chi ottenne il primo e il secondo posto nell'agone di quell'anno. Inoltre un'iscrizione contenente *didascaliae* delle Lenee e giuntaci frammentariamente (*TrGF* DID A 2a 77-78) riporta la notizia di una *Tyro* messa in scena nel 418 a.C.: basandosi su questa fonte alcuni studiosi hanno avanzato l'ipotesi di vedere in essa la *Tyro II*, mentre altri, come MOODIE 2003, p. 121, hanno ritenuto ragionevole una rappresentazione non molto prima del 415.

L'allusione a questo dramma nella *Lisistrata* di Aristofane fa supporre, osserva PICKARD-CAMBRIDGE 1933, p. 104, che il dramma apparve non molto tempo prima del 411 a.C. WEBSTER 1967, p. 150, osserva che questa tragedia fu spesso collegata con la *Melanippe Sophé* di Euripide date le somiglianze per quanto riguarda il tema generale, il riconoscimento e il salvataggio della madre oppressa: la seconda *Tyro* "was produced before 414 B.C. and (since Sophocles did not produce in 415) at latest in 416 B.C. But we have no evidence which play was the earlier, or even that one was influenced by the other".

III. EURIPIDE

Il rapporto con il mito

a. La degradazione di eroi ed eroine

Eneo: un modello di uomo sfortunato.

Un δύσποτμος γεραίος: così Eneo, re di Calidone e padre di Meleagro e Tideo, viene presentato negli *Acarnesi* (vv. 418-419) dal suo stesso creatore, Euripide, a Diceopoli, che è alla ricerca di uno straccio da indossare per suscitare compassione nel suo uditorio. I primi τρύχη proposti al contadino aristofaneo, ancor prima che quelli dei più noti Bellerofonte e Telefo, appartengono a questo re, protagonista di un'omonima tragedia euripidea che trova dunque il suo *terminus ante quem* nel 425 a.C.: spodestato in età avanzata dal trono dai figli di suo fratello Agrio, che approfittano dell'assenza in quel momento di Tideo – dapprima in esilio per aver ucciso un membro della famiglia e successivamente al fianco di Polinice nella spedizione dei Sette contro Tebe –, egli vive lontano dal palazzo come un re vestito di stracci e solo grazie all'aiuto del nipote Diomede riesce a riconquistare il proprio regno.

Il nome di Eneo compare già nei poemi omerici, ma solo in quanto legato al mito di Meleagro e della caccia calidonia: fu infatti, come vedremo più avanti con il *Meleagro* euripideo, una sua dimenticanza verso Artemide il preludio alla morte di suo figlio. Le vicende di questo re hanno attirato l'attenzione di diversi tragediografi (Ione, Filocle, forse lo stesso Sofocle hanno scritto un dramma dal titolo *Eneo*) e tra questi spicca Euripide che mette in scena una storia³⁴⁷ in cui è lui, non Meleagro, ad aver il ruolo centrale.

Eneo si distingue per il suo esser δύσποτμος dagli altri eroi euripidei menzionati poco dopo negli *Acarnesi*: egli infatti non è classificato come πτωχός, bensì come personaggio dal destino infelice (e neppure tra i più infelici come possono esserlo Fenice o Filottete) e così lo avranno ricordato gli spettatori se poi questi divenne l'archetipo del vecchio uomo sfortunato in tragedia³⁴⁸. Il pubblico avrà inoltre pensato anche a lui, come evidenziano gli scolasti, quando nelle *Rane* Eschilo rimprovera Euripide di aver portato sulla scena re vestiti di stracci (v. 1063)³⁴⁹.

Bellerofonte: l'eroe che per il suo “folle volo” divenne χολός.

Per gli spettatori del V sec. a.C. due sono gli aspetti, tra loro concatenati, che rimangono ben impressi nella memoria a proposito del mito di Bellerofonte: il volo che l'eroe intraprese sul cavallo alato

³⁴⁷ Per la datazione della tragedia euripidea di cui ci sono pervenuti 13 frammenti di tradizione indiretta cfr. SLATER 1988, pp. 147-148.

³⁴⁸ A questo proposito si veda Timocl. Fr. 6. 16 K.-A. ove compare, tra gli *exempla* tragici utili all'uomo come consolazione delle proprie disgrazie anche quello di Eneo.

³⁴⁹ Cfr. Schol. vet. ad Ar. *Ra.* 1063 CHANTRY: πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπίσχων· διὰ Οἰνέα καὶ Τήλεφον καὶ τοὺς ἄλλους.

Pegaso e l'esito nefasto che ebbe tale impresa – cadde infatti da cavallo e, come conseguenza della caduta, rimase ferito gravemente alle gambe tanto da iniziare, da quel momento in poi, a zoppicare.

Negli *Acarnesi* tra gli stracci elencati da Euripide a Diceopoli compaiono anche quelli del *χωλός* Bellerofonte³⁵⁰:

Ach. 426-429

EΥ. Ἄλλ' ἤ τὰ δυσπινῆ θέλεις πεπλώματα,
ἄ Βελλεροφόντης εἶχ' ὁ χωλός οὔτοσί;
ΔΙ. Οὐ Βελλεροφόντης· ἀλλὰ κάκεῖνος μὲν ἦν
χωλός, προσαιτῶν, στωμύλος, δεινὸς λέγειν.

A proposito di questo *locus* comico lo scoliasta osserva che i cenci a cui si sta facendo riferimento sono quelli con cui l'eroe si presentava in scena in seguito alla rovinosa caduta da Pegaso³⁵¹; tale testimonianza non è accolta da tutti gli studiosi in quanto, ad esempio, DI GREGORIO 1983, n. 76, pp. 179-180, la considera una semplice “deduzione di un esegeta che non conosceva la tragedia euripidea, ma era al corrente del folle volo di Bellerofonte e del suo esito infelice”: a suo parere l'eroe potrebbe aver indossato i *δυσπινῆ πεπλώματα* durante tutta la vicenda, segno della vita misera e solitaria che egli condusse nella pianura di Alea.

L'eroe, infatti, dopo aver combattuto dapprima contro la Chimera, poi contro i Solimi e le Amazzoni³⁵², ad un certo punto della sua vita passò da una situazione di *εὐτυχία* ad una di *δυστυχία* e, probabilmente dopo essersi reso conto di quanto fosse presente la malvagità tra gli uomini, decise di recarsi dagli dèi, a cavallo del suo destriero, per chiedere loro il motivo di questa presenza.

La scena di questo “folle volo”, come si può dedurre dalle innumerevoli raffigurazioni vascolari³⁵³ pervenuteci e dalla sua ripresa in chiave comica nella *Pace* di Aristofane, fu spettacolare, visibile, almeno nella sua fase iniziale, agli spettatori e testimone di uno dei primi usi, se non il primo in assoluto, della *μηχανή* nel teatro di Euripide³⁵⁴.

³⁵⁰ Come afferma PUCCI 1962, p. 321, “il nome proprio è nello stesso tempo allusivo alla tragedia e adatto alla situazione comica, quindi agisce anche come *σφραγίς* comica”.

³⁵¹ Schol. ad *Ach.* 426 WILSON: τὰ δυσπινῆ] ... εἰσήγαγε δὲ καὶ τοῦτον καταβληθέντα ἐκ τοῦ Πηγάσου καὶ ἐρρυπωμένα ἱμάτια ἔχοντα

³⁵² Già Omero racconta le imprese di Bellerofonte in *Il.* VI 152-211, ma omette di proposito dei particolari, rendendo tale mito non così chiaro; Esiodo poi aggiunge dei particolari (*Theog.* 319-325) e così Pindaro (*Ol.* XIII e *Isthm.* VII, 60-67) fino ad arrivare al racconto della morte dell'eroe in *Ael. Hist. an.* 5, 34: τοιοῦτόν τινα καὶ τὸν Βελλεροφόντην ἠρωϊκῶς καὶ μεγαλοψύχως εἰς θάνατον παρεσκευασμένον ὁ Εὐριπίδης ὕμνει. πεποιήκε γοῦν πρὸς τὴν ἑαυτοῦ ψυχὴν λέγοντα αὐτόν· ἦσθ' εἰς θεοὺς μὲν εὐσεβής, ὄτ' ἦσθ', αἰεῖ, ξένους τ' ἐπήρκεις, οὐδ' ἔκαμνες εἰς φίλους. Per la trattazione letteraria del mito di Bellerofonte si veda AMANTE 1903. Interessante anche il paragone instaurato nel fr. 15 K.-A. del Βελλεροφόντης di Eubulo tra il volo dell'eroe corinzio su Pegaso e il gioco del còttabo: per un commento al frammento si veda HUNTER 1983, pp. 108-109.

³⁵³ Per una raffigurazione della caduta dell'eroe da Pegaso vd. WEBSTER 1967²a, p. 156; per un elenco dei monumenti che hanno accolto scene del mito di Bellerofonte si veda ENGELMANN 1874; per un approfondimento sulla presenza nell'arte greca arcaica della storia di Bellerofonte e la Chimera si veda SCHMITT 1966.

³⁵⁴ Per l'uso della *μηχανή* nel *Bellerofonte* si veda Poll. *Onom.* IV, 128. Innumerevoli sono state le ipotesi formulate dagli studiosi in merito alle modalità sceniche di rappresentazione del volo dell'eroe: alcuni hanno pensato alla presenza di un

In commedia Trigeo, novello Bellerofonte, rappresenta la caricatura dell'eroe tragico: non potendone più della guerra che imperversa, decide di recarsi da Zeus per chiedergli di porre fine al conflitto e sceglie di raggiungerlo in groppa ad uno scarabeo stercorario. Una delle sue figlie, venuta a sapere del suo viaggio, si sorprende del mezzo di trasporto prescelto, dal momento che avrebbe potuto aggrogare un alato Pegaso per comparire agli dèi in veste più tragica:

Pax 135-136

ΠΑ. Οὐκουν ἐχρῆν σε Πηγάσου ζεῦξαι πτερόν,
ὅπως ἐφαίνου τοῖς θεοῖς τραγικώτερος;

In questa battuta si riscontra la medesima perifrasi utilizzata nel fr. 306 Kn. da Euripide per indicare il nobile destriero dell'eroe corinzio (Πηγάσου ... πτερόν), ma anche un'allusione al mito di Bellerofonte che, grazie all'aiuto divino, riuscì a domare l'alato animale.

La caduta dell'eroe diventa poi un elemento di cui la figlia si serve nel raccomandare prudenza al padre dopo aver invano cercato di dissuaderlo da questo folle progetto: deve fare attenzione a non cadere se non vuole divenire zoppo, offrendo così materia ad Euripide per i suoi drammi³⁵⁵:

Pax 146-148

ΠΑ. Ἐκεῖνο τήρει, μὴ σφαλεις καταρρυῆς
ἐντεῦθεν, εἶτα χολὸς ὦν Εὐριπίδη
λόγον παράσχης καὶ τραγωδία γένη.

DOBROV 2001, p. 97, ipotizza che qui la figlia di Trigeo, "in expressing reservations about her father's flight", abbia svolto il ruolo che in tragedia avrà svolto Glauco nel tentativo di dissuadere il padre dalla partenza alla volta della dimora dei celesti. Trovandoci, però, in un contesto comico, il volo di Trigeo non poteva terminare allo stesso modo di quello tragico per cui assistiamo alla sua trasformazione in uno "spectacular comic success"³⁵⁶.

Il cieco Fenice

La storia del vecchio Fenice, uomo saggio che Peleo inviò al fianco di Achille a Troia e che, come Omero racconta in *Il.* IX 447-484, ricoprì un ruolo rilevante nell'ambasceria al Pelide, subisce un cambiamento notevole a partire da Euripide che, osservano JOUAN – VAN LOOY 2002, p. 315, con il

cavallo reale sulla scena, ma, come osserva CURNIS 2003, p. 28, è più probabile, anche tenendo conto della ripresa aristofanea nella *Pace*, che fosse impiegato un sistema di "impalcature lignee, provviste di funi di sicurezza" a cui l'attore "si aggrappava per essere trasportato con un rapido volo lontano dalla vista degli spettatori".

³⁵⁵ PUCCI 1962, p. 300, ha visto qui un'aperta irrisione di questo dramma euripideo.

³⁵⁶ DOBROV 2001, p. 90.

suo *Fenice* ha donato una nuova fama al mito e ne ha modificato profondamente il senso³⁵⁷. Nella versione omerica, infatti, egli è costretto a lasciare la propria patria e a rifugiarsi a Ftia da Peleo per aver conteso al padre la concubina di cui si era innamorato³⁵⁸; l'eroe tragico, invece, è privo di ogni colpa e anzi, come Bellerofonte, per aver resistito alle *avances* della matrigna è accusato di aver tentato di farle violenza e ingiustamente punito dal padre Amintore in modo crudele con l'accecamento³⁵⁹ e la cacciata dal palazzo. Compare dunque anche qui il *Potipharmotiv* anche se con “una nuance particulière” dal momento che la donna coinvolta non appartiene all'aristocrazia, ma è una schiava³⁶⁰.

Dagli *Acarnesi* si può dedurre lo *status* di Fenice come non vedente, elemento legato alla sua storia (viene poi sanato da Chirone), e gli abiti che probabilmente egli avrà indossato sulla scena euripidea dal momento che l'eroe viene menzionato a proposito dell'elenco degli stracci che Euripide offre a Diceopoli:

Ach. 421-422

EΥ. Τὰ τοῦ τυφλοῦ Φοίνικος;

ΔΙ.

Οὐ Φοίνικος, οὐ·

ἄλλ' ἕτερος ἦν Φοίνικος ἀθλιώτερος.

I “brandelli di peplo” di Filottete

Nella successione degli eroi vestiti di stracci compare poi Filottete, eroe greco che avrebbe combattuto a Troia se durante il viaggio di andata non fosse stato morso da un serpente al piede e non fosse stato abbandonato dai suoi compagni sull'isola di Lemno a causa del fetore che emanava dalla sua ferita per la quale non c'era possibilità di guarigione. Ci si potrebbe meravigliare, dunque, che la storia di questo personaggio abbia destato l'attenzione di tutti e tre i grandi tragici: in realtà il suo ruolo divenne centrale quando, verso la fine della guerra, l'indovino Eleno profetizzò che la città di Priamo sarebbe stata presa solo con l'aiuto dell'arco di Eracle, che si trovava nelle mani di Filottete e che andava recuperato in qualche modo. È proprio sul tentativo di recupero dell'arma che vengono

³⁵⁷Per la datazione del dramma *terminus ante quem* è il 425 a.C. visto il riferimento al Fenice euripideo negli *Acarnesi* (vd. *infra*); CROPP – FICK 1985 lo collocano tra il 455 e il 426 (simile alla proposta di WEBSTER 1967 tra il 455 e il 428) e JOUAN – VAN LOOY 2002, p. 320, osservano che sulla base di coincidenze tematiche con altri drammi ci si potrebbe orientare nella datazione verso il decennio 438-428. Secondo CROSET 1910, pp. 219 e ss., si potrebbe forse anche anteporre al primo *Ippolito*: vd., a questo proposito, anche CROPP – FICK 1985, p. 88.

³⁵⁸ Amintore, re di Ormenio, si innamora di una concubina e decide di lasciare per lei la sua legittima sposa: costei, allora, chiede al figlio Fenice di superare il padre nell'amore di una giovane donna e far nascere in questa il disgusto per Amintore. Fenice riesce, ma va incontro alla furia del padre che ha come conseguenze l'esilio.

³⁵⁹ Da Euripide in poi l'accecamento di Fenice diventa un motivo costante della sua storia: si veda, ad es., la rappresentazione della scena su una delle colonne del tempio di Apollo a Cizico (II a.C.) e un epigramma dell'*Antologia Palatina* (III 3 WALTZ): Ἀλκιμήδη ξυνόμενον Ἀμύντορα παιδὸς ἐρύκει, | Φοίνικος δὲ χόλον παῦσ' ἐθέλει γενέτου, | ὅττι περ ἤχθετο πατρὶ σαόφρονος εἵνεκα ματρὸς, | παλλακίδος δούλης λέκτρα προσιεμένων· | κείνος δ' αὖ δολίοις ψιθυρίσασιν ἤχθετο κούρω, | ἦγε δ' ἐς ὀφθαλμοὺς λαμπάδα παιδόλετιν.

³⁶⁰ Cfr. JOUAN – VAN LOOY 2002, p. 327.

incentrate le tre tragedie dal titolo *Filottete*³⁶¹, di cui solo quella sofoclea ci è giunta per intero, mentre le altre in forma frammentaria. Nella produzione aristofanea il dramma euripideo è l'unico ad esser richiamato alla mente del pubblico: è il suo stesso autore, nel ruolo di personaggio comico, a ricordare negli *Acarnesi* i “brandelli di peplo” indossati da Filottete.

Ach. 424-425

ΕΥ. Ποίας ποθ' ἀνήρ λακίδας αἰτεῖται πέπλων;

Ἄλλ' ἢ Φιλοκλήτου τὰ τοῦ πτωχοῦ λέγεις;

È probabile che in questa tragedia l'eroe comparisse in scena, come testimonia Dione LIX 5, con un aspetto terribile e vestito di misere vesti fatte di pelli di animali³⁶² (τό τε γὰρ εἶδος ὑπὸ τῆς νόσου φοβερὸν ἢ τε στολὴ ἀήθης· δοραὶ θηρίων καλύπτουσιν αὐτόν), e che il commediografo volesse alludere a tale immagine come elemento caratteristico di tale personaggio: egli, infatti, non viene qui ricordato come zoppo, forse perché spettava a Bellerofonte essere connotato come *χωλός* per eccellenza, bensì per l'aspetto squallido e cencioso con cui si era presentato.

Barba incolta, capelli lunghi e sporchi, sguardo da cui traspare il dolore provato: queste le caratteristiche che si riscontrano per lo più nelle innumerevoli raffigurazioni di Filottete sia nell'antichità che in tempi moderni, ma come ha osservato MILANI 1879, n. 5 p. 86, un eroe “coperto di pelli d'animali, come era immaginato nella tragedia di Euripide (cfr. Dione, *Or.* LIX) e in quella di Accio (cf. fr. V *Philocteta*, ed. Ribbeck: ... *pro veste pinnis membra textis contegit*), non vedesi in alcun monumento”. Le pelli di animali del racconto di Dione sono sostituite nell'iconografia, forse influenzate dalla comica esagerazione aristofanea dei “brandelli”, dagli stracci: così, ad esempio, nella XVII^a delle *Imagines* di Filostrato il Giovane³⁶³, che potrebbe, anche se non è certo, riflettere il *Filottete in Lemno* di Parrasio data la corrispondenza con l'epigramma di Giuliano Egizio (*AP XVI 113*)³⁶⁴ che descrive una statua dell'eroe, simile nell'aspetto a come lo ha ritratto questo pittore.

Tieste: un altro esempio di eroe vestito di stracci

Figlio di Pelope e Ippodamia, seduce la moglie del fratello, Aerope, e per questo viene bandito da Micene da Atreo: questi in un secondo momento, fingendo di voler riconciliarsi con Tieste, lo invita nella reggia ad un banchetto e, dopo avergli ucciso i figli, gli imbandisce le loro carni come pietanze³⁶⁵. Questi eventi sono stati messi in scena da Euripide nelle sue *Cretesi*, dramma che

³⁶¹ Rispetto alla tradizione mitica precedente in cui era Diomede ad avere il compito di recuperare l'arco, Eschilo introduce un'innovazione con la figura di Odisseo, ripresa poi da Euripide nel 431 a.C. (secondo infatti la notizia riportata da Aristofane di Bisanzio, il *Filottete* euripideo venne messo in scena, ottenendo il terzo posto dopo Euforione e Sofocle, insieme alla *Medea*, al *Diktys* e ai *Teristai satyroi*: cfr. Aristoph. Byz. *Argum. Eur. Med.* p. 90, 40 DIGGLE).

³⁶² Per un'entrata di Filottete a metà del prologo recitato da Odisseo cfr. OLSON 1991, p. 273.

³⁶³ Sul significato da attribuire all'espressione *ράκια ἀμπισχόμενος* di Filostrato cfr. BRUNN 1861-1867, p. 185.

³⁶⁴ Un altro epigramma, questa volta di Glauco, sembra rifarsi alla pittura di Parrasio: cfr. *AP XVI 111*.

³⁶⁵ Cfr. Apollod. *Epit.* II, 10-14 e Hyg. *Fab.* 88.

probabilmente terminava con la fuga di Tieste da Micene in preda al dolore per la morte dei figli e all'orrore dell'atto cannibalico da lui appena compiuto. A questo personaggio il tragediografo dedicò anche un'altra tragedia, il *Tieste*, difficilmente ricostruibile per le esigue notizie in nostro possesso, ma in cui l'autore potrebbe ancora una volta aver presentato al suo pubblico l'esilio dell'eroe dal regno e la sua successiva ricomparsa in misere condizioni.

Tra gli abiti cenciosi offerti a Diceopoli vi sono anche quelli di Tieste:

Ach. 433

(EY.) Κεῖται δ' ἄνωθεν τῶν Θυεστείων ῥακῶν

Lo scoliasta che commenta tale passo è incerto se con l'espressione "stracci di Tieste"³⁶⁶ si faccia riferimento alle *Cretesi* o al *Tieste* di Euripide (ἦτοι τὰ τῶν Κρησῶν ἢ αὐτοῦ τοῦ Θυέστου), credendo dunque che Tieste avesse un ruolo come *dramatis persona* in entrambi i drammi; gli studiosi moderni poi si dividono tra quelli che lo ritengono un personaggio attivo (secondo LESKY 1923, p. 183, egli arriverebbe casualmente a Creta e riuscirebbe a convincere Nauplio a dare Aerope in sposa a suo figlio Plistene, salvandola così dalla pena di morte) e quelli che negano la sua presenza, modificando di conseguenza le ipotesi sullo svolgimento dell'azione scenica (si vedano, ad esempio, JOUAN – VAN LOOY 2000, p. 296, secondo i quali Atreo e Plistene sarebbero presenti come fratelli o padre e figlio).

Quale che sia la tragedia a cui Aristofane vuole qui alludere, resta il fatto che ci troviamo di fronte ad un altro personaggio che Euripide ha presentato sulla scena in vesti lacere, segno, come si è visto anche per Eneo, della condizione misera in cui ha vissuto durante l'esilio.

Telefo: un esempio di πτωχός.

Molteplici citazioni e allusioni al *Telefo* euripideo ricorrono in Aristofane, tanto da farne una fonte importante in qualità di testimone indiretto, ma si riscontrano riferimenti al mito e alle caratteristiche di questo eroe tragico anche in altri poeti comici: emergono dunque il suo mutismo in Alessi³⁶⁷, il suo starsene a testa bassa in Anfide e la sua condizione di mendicante in Timocle³⁶⁸. Proprio quest'ultima caratteristica del re di Misia sembra essere quella rimasta maggiormente impressa nella mente degli spettatori tanto da esser più volte menzionata da Aristofane nelle sue commedie: questo *status* infatti

³⁶⁶LESKY 1923, pp. 196-197, ha rinvenuto nel *Tieste* senecano un'eco di questi stracci così come dei fr. 477 e 478 K.-A. del *Proagone* di Aristofane (cfr. Sen. *Thy.* 999: quis hic tumultus viscera exagitat mea?), che parodiano l'orrore provato da Tieste per aver banchettato con le carni dei propri figli (si vedano a questo proposito anche BERGK 1840, pp. 248 e ss., e WILAMOWITZ 1875, n. 4 p. 153); il poeta latino, però, come afferma WEBSTER 1967, p. 114, potrebbe aver attinto a più fonti per la sua tragedia e inoltre rimane incerto il modello aristofaneo nel *Proagone* (*Tieste* o *Cretesi*).

³⁶⁷CANFORA – JACOB 2001a, n. 7 p. 1043: "l'oracolo di Delfi impose il mutismo assoluto fino a che non si fosse purificato dall'uccisione accidentale dei fratelli della madre".

³⁶⁸Cfr. Alex. Fr. 183, 3 K.-A.: δειπνεῖ δ' ἄφωνος Τήλεφος, ...; Amphis Fr. 30, 6-7 K.-A.: ἔκυπεν ὥσπερ Τήλεφος | πρῶτον σιωπῆι ...; Timocl. Fr. 6, 9-11 K.-A.: ... ὁ μὲν ὦν γὰρ πένης | πτωχότερον αὐτοῦ καταμαθὼν τὸν Τήλεφον | γενόμενον ἦδη τὴν πενίαν ῥαῖον φέρει.

fa sì che egli compaia spesso tra gli eroi vestiti di stracci che Euripide ha portato sulla scena ed è una delle ragioni per cui negli *Acarnesi* Diceopoli decide di scegliere proprio le sue vesti per suscitare compassione nel pubblico a cui si dovrà rivolgere. Non è un caso che il contadino di Acarne non si ricordi inizialmente il nome del personaggio di cui vuole indossare i panni: Aristofane si serve, infatti, di questa dimenticanza come pretesto per far elencare ad Euripide vari drammi, come si è visto, che hanno per protagonisti eroi in condizioni miserabili³⁶⁹ e solo alla fine fa sì che il tragediografo riconosca come *Telefo* il παλαιὸν δράμα a cui Diceopoli sta pensando.

Ach. 428-430a

ΔΙ. Οὐ Βελλεροφόντης· ἀλλὰ κάκεϊνος μὲν ἦν
 χωλός, προσαιτῶν, στωμύλος, δεινὸς λέγειν.
 ΕΥ. Οἶδ' ἄνδρα, Μυσὸν Τήλεφον.

Telefo, però, non cattura l'attenzione dell'eroe comico solo per il suo essere χωλός e πτωχός, bensì anche perché viene ritenuto un maestro di retorica³⁷⁰ e, in secondo luogo, in quanto il travestimento, come nel dramma euripideo, serve a sottrarre il protagonista da una situazione difficile³⁷¹ (si veda VOELKE 2004 su questo aspetto).

Il pubblico ricorda dunque tale personaggio come *exemplum* di “pezzente” da un lato, e come abile oratore dall'altro, ma è soprattutto sul primo elemento che Aristofane torna ad insistere in vari luoghi della sua produzione: così infatti, *Acarnesi* a parte, vediamo come in *Nu.* 922 il Discorso Migliore ricordi a quello Peggior il periodo in cui ha mendicato come Telefo di Misia (Τήλεφος εἶναι Μυσὸς φάσκων) e in *Ra.* 842 Euripide venga definito un πτωχοποιός e un ῥακιοσυρραπτάδης, con implicito riferimento, tra gli altri, anche al Telefo cencioso che egli aveva portato sulla scena. Dopo più di 30 anni dalla prima rappresentazione del dramma euripideo, gli spettatori hanno ancora ben in mente chi sia Telefo di Misia e di ciò è prova il fatto che in *Ra.* 855 il commediografo arrivi addirittura a giocare con il suo nome, utilizzato in qualità di *aprosdoketon* al posto di qualcosa di simile foneticamente come τὸν ἐγκέφαλον: Dioniso consiglia ad Euripide di mettersi al riparo dalla potente retorica di Eschilo se non vuole esser colpito “da una parola capitale” che gli “faccia versare fuori il ... Telefo”³⁷². Per tutta risposta Euripide dichiara di esser pronto ad affrontare il suo avversario proprio con il *Telefo* (*Ra.* 863), oltre che con il *Peleo*, l'*Eolo* e il *Meleagro*.

³⁶⁹Vd. JOUAN 1989, p. 23.

³⁷⁰BETA 1999 ritiene che dietro agli innumerevoli oggetti richiesti da Diceopoli ad Euripide a completamento del suo travestimento vi sarebbe “una serie omogenea e compatta di riferimenti ad alcuni aspetti della retorica euripidea”: Aristofane dunque non riprenderebbe in chiave comica solo elementi della poetica del tragediografo, ma anche della sua retorica. Prima del contributo di questo studioso già FORNARO 1977 aveva focalizzato l'attenzione su questo aspetto.

³⁷¹FOLEY 1988, seguita da SAETTA COTTONE 2004, ritiene che la scelta di Telefo sia dovuta anche al fatto che, a differenza di altri eroi mendicanti, egli non è vittima di un esilio, ma ha scelto spontaneamente di travestirsi da mendicante.

³⁷²Ar. *Ra.* 855: θενῶν ὑπ' ὀργῆς ἐκχέη τὸν Τήλεφον.

In alcuni dei *loci* aristofanei appena menzionati si potrebbe vedere, secondo l'opinione di alcuni, la ripresa del fr. 704, che consta della sola espressione Μυσὸν Τηλέφου e ci è stato tramandato da Olimpiodoro nel commento a Plat. *Gorg.* p. 521 B³⁷³: in realtà difficilmente il pubblico avrebbe riconosciuto la citazione del modello tragico vista la distanza cronologica sempre più ampia che intercorreva tra quest'ultimo e le varie commedie aristofanee in cui sarebbe stata presente la ripresa; è probabile invece che ci troviamo di fronte ad una serie di casi in cui il poeta comico menziona la tragedia o il suo personaggio mediante un'espressione comune e con il solo fine di evidenziare il suo essere "pezzente".

Ino: la donna "dalla faccia gialla"

Le fonti mitografiche antiche ci permettono di distinguere tre *personae* nella figura di Ino³⁷⁴: la matrigna di Frisso e di Elle³⁷⁵, la nutrice di Dioniso³⁷⁶ e la "flebilis Ino"³⁷⁷, ovvero colei che, in preda alla follia, si getta in mare con il figlio Melicerte³⁷⁸.

Dopo aver sposato Atamante, figlio di Eolo e re della Beozia, ella genera da lui due figli, Learco e Melicerte; spinta dalla gelosia per i figli di primo letto, Frisso ed Elle, cospira contro di loro, ma il suo piano non va come previsto in quanto questi vengono salvati dalla loro madre Nefele. Successivamente i due coniugi accolgono con loro il piccolo Dioniso e scatenano così l'ira di Era: puniti con la follia, Atamante uccide a colpi di freccia Learco, credendolo un cervo, mentre Ino si precipita in mare con l'altro figlio in braccio e viene salvata dalla morte dagli dèi che trasformano entrambi in divinità marine (Leucotea e Palemone).

La vicenda di questo personaggio ha avuto una certa risonanza grazie ai tre grandi tragici di V secolo a.C.: il pubblico ateniese ebbe l'occasione di vedere messi in scena diversi drammi dal titolo *Atamante*, uno eschileo e ben due sofoclei³⁷⁹, due *Frisso*, entrambi opera di Euripide³⁸⁰, e una *Ino*,

³⁷³ Commentando le parole di Platone εἴ σοι Μυσὸν γε ἥδιον καλεῖν, scrive: ἡ παροιμία αὕτη ἐκ τοῦ Τηλέφου ἐστὶν Εὐριπίδου. ἐκεῖ γὰρ ἐρωτᾷ τις περὶ τοῦ Τηλέφου καὶ φησὶ τὸ Μυσὸν Τηλέφου· εἶτε δὲ Μυσὸς ἦν εἶτε ἄλλοθεν ποθεν, πῶς ὅτι ὁ Τηλέφος γνωρίζεται.

³⁷⁴ Per questa precisazione si veda ZIELIŃSKI 1929.

³⁷⁵ Cfr. Apoll. *Bibl.* I 9, 1 e Hyg. *Fab.* 2.

³⁷⁶ Cfr. Apoll. *op. cit.* III 4, 3.

³⁷⁷ In Hor. *A.P.* 123 si parla di una *flebilis Ino* in contrapposizione alla *Medea ferox invictaque*, entrambe madri che, pur caratterizzate da un atteggiamento differente, hanno causato la morte dei loro figli (nel caso di Ino, decidendo di morire insieme ad uno di loro). In realtà, come spiega CABALLERO GONZÁLEZ 2014, p. 18, l'Ino euripidea può esser qualificata non solo come *flebilis*, ma anche come *ferox* se si guarda alle altre versioni della sua storia: è infatti una madre disposta a tutto per salvare la vita dei propri figli, anche a spingere con l'inganno la rivale Temistone ad uccidere i suoi (cfr. Hyg. *Fab.* 1 e 4).

³⁷⁸ Cfr. Apoll. *op. cit.* I 9, 2 e III 4, 3.

³⁷⁹ In merito a questi due drammi sofoclei e in particolare all'allusione che Aristofane fa ad una scena di uno di essi si veda quanto detto precedentemente nella sezione dedicata all'*Atamante* nel capitolo su Sofocle.

³⁸⁰ Non rientra in questo elenco il *Frisso* di Sofocle in quanto in esso non era previsto il coinvolgimento del personaggio di Ino.

anch'essa euripidea. È forse proprio quest'ultima tragedia, in cui il poeta ci presenta l'eroina nel suo lato *flebilis*, ad avere avuto un maggiore impatto sugli spettatori se, come vedremo, compare più di una volta un rimando ad essa nella produzione comica aristofanea.

Nella versione euripidea, in cui compare come prima moglie di Atamante³⁸¹, Ino, recatasi sui monti per unirsi alle Baccanti, è creduta morta dal marito, che si risposa in seconde nozze con Temistone; quando poi egli viene a sapere che la sua prima moglie è ancora viva, senza dire nulla alla seconda prende in casa Ino e l'affida come ancella alle cure della nuova sposa. Siamo di fronte all'ennesimo personaggio euripideo che subisce un processo di degradazione e compare sulla scena vestito di stracci: i panni da lei indossati nella *performance* tragica sono ricordati al pubblico da Aristofane nella più volte menzionata scena degli *Acarnesi*— i ῥακώματα che risultano poi congeniali alla situazione di Diceopoli, ovvero quelli di Telefo, si trovano in mezzo a quelli di Ino³⁸².

Ach. 432-434

ΕΥ. ὦ παῖ, δὸς αὐτῷ Τηλέφου ῥακώματα.
κεῖται δ' ἄνωθεν τῶν Θυεστείων ῥακῶν
μεταξὺ τῶν Ἴνους. ἰδοῦ, ταυτὶ λαβέ.

È possibile che l'eroina, degradata ad ancella, comparisse in tragedia vestita in modo povero rispetto a quanto si addiceva al suo rango sociale e che la povertà del suo abbigliamento sia stata poi enfatizzata da Aristofane che la dipinge come uno dei tanti “straccioni” che popolavano il teatro euripideo.

Un ulteriore riferimento a questo personaggio tragico si riscontra nella parte finale delle *Vespe*. Filocleone, dopo esser uscito dal simposio, combina, a causa del suo stato di ubriachezza, un guaio dopo l'altro e tra questi urta con la torcia una panettiera, facendole rovesciare il cesto ricolmo di pane. Il vecchio giudice cerca di riconciliarsi con la donna per l'accaduto, ma questa vuole citarlo in giudizio e chiama come testimone Cherefonte (noto amico di Socrate di cui si hanno testimonianze biografiche nella platonica *Apologia di Socrate*); poiché ella non vuole saperne di chiudere un occhio sulla faccenda, Filocleone si rivolge dunque a Cherefonte che è stato scelto per deporre in favore della donna:

Vesp. 1412b-1414

ΦΙ. Καὶ σὺ δὴ μοι, Χαιρεφῶν,

³⁸¹ Per le varianti del mito si veda n. 211 all'interno del discorso sull'*Atamante* di Sofocle.

³⁸² Come per altri drammi gli *Acarnesi* fungono da *terminus ante quem* nella datazione della messa in scena dell'*Ino* che andrà collocata dunque prima del 425 a.C.

γυναικὶ κλητεύεις ἔοικώς θαψίνη
Ἴνοϊ κρεμαμένη πρὸς ποδῶν Εὐριπίδου;

1413 κλητεύεις B, Bergler: -ειν cett.

Se diamo uno sguardo all'apparato dell'edizione di Wilson, osserviamo come la maggior parte dei codici presenti l'infinito κλητεύειν, ma per sopperire alla necessità di un verbo principale, mancante nel caso di κλητεύειν ἔοικώς, si accolga a testo la lezione κλητεύεις del codice B (Paris. gr. 2715), il cui autore³⁸³ ha in diversi casi fatto delle buone correzioni al testo e può essere considerato fonte attendibile. La medesima lezione si riscontra anche nell'edizione di Bergler del 1760: l'autore stampa a testo κλητεύειν, ma in nota senza accennare ad una lettura da altro manoscritto dichiara di preferire la forma κλητεύεις (p. 674). In realtà se accanto all'edizione di Wilson osserviamo anche il testo stampato da altri editori precedenti, ci accorgiamo che il problema testuale riguarda non solo κλητεύειν, ma anche ἔοικώς: la maggior parte dei manoscritti riporta la forma al participio, che viene dunque accolta a testo da quasi tutti gli editori; il codice C (Paris. gr. 2717), invece, presenta la lezione ἔοικας, accolta da STARKIE 1897, che la fa dipendere da κλητεύων, congettura ipotizzata da Dobree, e da COULON – VAN DAELE 1948 che la collegano all'infinito κλητεύειν.

Al problema testuale appena delineato si aggiunge anche, nell'interpretazione del passo, la difficoltà di capire a chi vada riferito l'aggettivo θαψίνη: alcuni commentatori lo collegano al successivo Ἴνοϊ, facendo reggere questo dativo dal precedente verbo (ἔοικώς o ἔοικας a seconda del testo adottato) e sottolineando così la somiglianza tra Cherefonte e una Ino dalla faccia gialla, che viene ricordata nell'atto di aggrapparsi ai piedi di ... Euripide (cfr. STARKIE 1897, ROGERS 1915, MACDOWELL 1971, SOMMERSTEIN 1996 e da ultimi BILES – OLSON 2015); altri, invece, sono del parere che θαψίνη vada riferito a γυναικὶ, ovvero alla panettiera, che a sua volta viene paragonata all'eroina euripidea (si vedano, ad es., CANTARELLA 1954 e MASTROMARCO 1983).

Di questo parere è anche TAILLARDAT 1962, pp. 213-216, che inserisce il passo comico nella sezione delle metafore dedicate alle manifestazioni fisiche della collera: egli infatti cita il testo come γυναικὶ κλητεύειν ἔοικας θαψίνη, ritenendo il participio ἔοικώς forma non attica e dunque da rifiutare (cfr. n. 6 p. 213), e attribuisce così il colore giallastro del volto alla venditrice di pane, la quale fungerebbe da intermediaria nel confronto comico tra Cherefonte e l'Ino di Euripide³⁸⁴. Secondo lo

³⁸³ Si tratta con tutta probabilità di Andronico Callisto: si veda a questo proposito WILSON 2007, p. 12.

³⁸⁴ Se così fosse, si dovrebbe ipotizzare che il personaggio tragico indossasse una maschera che mostrava con il suo colorito ὠχρός la sua κακοπάθεια: cfr. Schol. ad Ar. *Vesp.* 1413 KOSTER dei codici RV: θαψίνη ἴν' ἧ «ὠχρᾶ», ὡς οἱ κεκρημένοι θαψία. εἰσήγαγε γὰρ Εὐριπίδης τὴν Ἴνὸν ὠχρὰν ὑπὸ τῆς κακοπαθείας· καὶ ὁ Χαιρεφῶν τοιοῦτος. ἄλλος ἔοικε θαψία. ὠχρὸς γὰρ ὁ Χαιρεφῶν καὶ ἡ θάψος τοιαύτη. Alcuni studiosi hanno tentato di identificare tale maschera con quella, nota in epoca più tarda, dell'eroina pallida con i capelli arruffati, la κατάκομος ὠχρά, che Polluce (IV 140) descrive dalla

studioso la donna si sarebbe intesa perfettamente con il suo testimone dato l'impiego, da parte di entrambi, di una maschera pallida/livida, in un caso per rappresentare il pallore della collera (nella commedia greca le panettiere erano un po' come le attuali pescivendole, un po' rozze e pronte all'insulto³⁸⁵), nell'altro perché era di tale carnagione per la sua natura di filosofo seguace di Socrate (Cherefonte è, infatti, uno dei bersagli preferiti dai poeti comici per rappresentare il prototipo dell'intellettuale³⁸⁶, solitamente emaciato e pallido a tal punto da sembrare più morto che vivo³⁸⁷).

Per comprendere il significato di questi versi, è necessario, a mio parere, osservare l'episodio nel suo complesso. Dopo esser entrata in scena, la panettiera dapprima chiede aiuto a Schifacleone, a cui descrive il danno subito nello scontro con Filocleone, e poi, non convinta dalla storia raccontata da quest'ultimo, dichiara, facendo ricorso ad un lessico giuridico, la sua intenzione di denunciare il responsabile agli ispettori del mercato, avendo come testimone Cherefonte lì presente:

Vesp. 1406-1408

AP. ... προσκαλοῦμαι σ', ὅστις εἶ,
 πρὸς τοὺς ἀγορανόμους βλάβης τῶν φορτίων,
 κλητῆρ' ἔχουσα Χαιρεφῶντα τουτονί.

Si assiste, dunque, ad una vera e propria citazione in giudizio del vecchio giudice: come osserva MACDOWELL 1971, p. 157, nella maggior parte dei casi era l'accusatore a notificare, oralmente e alla presenza di un testimone³⁸⁸, l'accusa a colui che voleva perseguire in tribunale in modo da evitare che l'imputato non si presentasse al processo e avanzasse la scusa di mancata ricezione della convocazione. Anche nel nostro caso avviene una comunicazione verbale della citazione (v. 1406 προσκαλοῦμαι) e alla presenza di un testimone (v. 1408 κλητῆρ'), Cherefonte, che può, ove necessario, confermare l'avvenuta convocazione (si veda il già citato v. 1413 κλητεύεις).

Il verbo κλητεύω significa, infatti, “citare in giudizio per mezzo di un araldo”³⁸⁹, ma anche “dare prova legale della convocazione”³⁹⁰: è con questa accezione che viene utilizzato per ben due volte nella produzione aristofanea, nello stesso passo delle *Vespe* preso in esame (v. 1413) e già prima in *Nu.* 1218 (il Primo Creditore dichiara di voler trascinare il suo interlocutore come testimone della

chioma nera, sguardo sofferente e colorazione del volto da cui prende il nome: vedi WEBSTER 1952, p. 147, secondo cui l'Ino a cui si riferisce Aristofane “sounds like a new experiment” e “may be an early example of Pollux' ‘discoloured' mask”.

³⁸⁵Si veda SONNINO 2012 a proposito della figura della fornaia in commedia.

³⁸⁶ Tutti e tre i grandi esponenti dell'ἀρχαία si prendono gioco di questo personaggio: Cratino nella *Damigiana*, Eupoli negli *Adulatori* e nelle *Città*, Aristofane nei *Telmessi*, nelle *Ore*, nei *Drammi* oltre che nel caso sopra citato di *Vesp.* 1413 e *Av.* 1296 e 1564.

³⁸⁷ Vd. *Ar. Nu.* 103 e 504 a questo proposito.

³⁸⁸ Cfr. Harpocr. *Lex.* p. 179, 16-17 per la necessità dei testimoni.

³⁸⁹ Cfr. Frisk *s.v.* καλέω: “... κλητεύω ‘vor Gericht laden usw.’ (att.)” e Chantraine *s.v.* *ibid.* καλέω: “κλητεύω «sommer, faire une assignation en justice» (att.) ...”

³⁹⁰ Cfr. Harpocr. *op. cit.* p. 180, 2: κλητεύσαι δ' ἐστὶ τὸ κλητῆρα γενέσθαι, ὡς Ἰσαῖος ἐν τῷ κατὰ Κλεομέδοντος. Vedi anche Phot. *s.v.* κλητεύσαι.

citazione in tribunale che egli rivolge a Strepsiade: ἔλκω σε κλητεύσοντα, ...), in entrambi i casi in un contesto giuridico e con riferimento a chi deve testimoniare che l'imputato è stato regolarmente convocato e non a chi lo ha accusato. Tale voce verbale può reggere l'accusativo³⁹¹, ma anche il dativo della persona contro cui viene effettuata la causa: dei due dativi che si riscontrano nel passo delle *Vespe* oggetto della nostra analisi il primo costituisce un dativo etico (μοι), mentre il secondo (γυναικί) molto probabilmente non va messo in relazione con il verbo ἔοικα, bensì con la forma κλητεύεις in qualità di dativo di vantaggio.

A mio parere va accolta a testo la lezione del codice B κλητεύεις e mantenuta la forma ἔοικώς, tramandataci dalla maggioranza dei manoscritti: se poi da questo participio si fa dipendere θαψίνη, collegando o meno tale aggettivo con Ἴνοῦ³⁹², non sussiste più il paragone con la panettiera e ci si trova di fronte al semplice parallelismo istituito tra Cherefonte e il personaggio tragico di Ino. Si può ipotizzare dunque una resa in italiano del tipo “E a mio parere tu, Cherefonte, testimoni a favore di una donna, tu che sei simile ad una Ino dalla faccia gialla, che si aggrappa ai piedi di ... Euripide?”

Nonostante il complesso *status* del testo, il senso generale è chiaro: di fronte all'impossibilità di convincere la donna a desistere dal suo intento, Filocleone prova a dimostrare al suo testimone quanto sia impraticabile l'azione giudiziaria che i due vogliono intraprendere nei suoi confronti. Cherefonte è simile nel colorito del volto ad una donna e, come è noto, le donne non potevano prendere la parola in tribunale per difendersi o accusare qualcuno se non con un uomo a farne le veci: se in questo caso chi dovrebbe difendere la donna è un uomo a lei simile quanto a pallore e a ciò si aggiunge anche che non si tratta di un semplice pallore, bensì di un volto giallognolo, indizio di una persona di salute cagionevole, la causa è persa in partenza, o meglio è destinata ad un esito “nefasto” dato che chi dovrebbe portarla avanti è già con un piede nella fossa.

È necessario innanzitutto spiegare per quale motivo si menzioni un colorito giallastro: è infatti ben noto che le donne avessero, per il loro star sempre in casa, una carnagione chiara e che di conseguenza gli attori che ricoprivano ruoli femminili indossassero maschere dal volto bianco; c'è, però, una differenza tra un colorito bianco e uno giallastro, quest'ultimo di certo non dettato semplicemente dalla frequentazione di ambienti per lo più chiusi, e risulta evidente sul piano lessicale.

Solitamente quando si vuole descrivere un pallore tendente al giallognolo si utilizza l'aggettivo ὀχρός: numerosissime sono le sue occorrenze nella letteratura greca, in particolar modo in ambito medico (in relazione a uno dei due tipi di χολή) e filosofico, e varie anche all'interno della produzione di Aristofane. L'autore infatti si serve di questo termine non solo per descrivere il colorito

³⁹¹ Cfr. Dem. XVIII, 150, 7; LIII 15, 9; LIX 28,6.

³⁹² MACDOWELL 1971, p. 315, non è d'accordo con questa tesi in quanto a suo parere θαψίνη “does not mean that Ino was yellow but that Khairephon is”.

pallido dei discepoli di Socrate, ma anche, ad esempio, per la figura di Povertà nel *Pluto*, che deve il suo essere ὠχρά sia alla natura del πένης che mangia poco sia al suo personaggio, simile ad un filosofo nel discorso che poi pronuncia³⁹³.

Altro aggettivo a cui si ricorre nel caso di pallore del volto è χλωρός, un verde-giallo proprio dell'erba di cui richiama la freschezza, ma che indica metaforicamente, come osserva D'AVINO 1958, p. 128, "l'aspetto smorto di un volto in preda al timore": esso, infatti, è frequentemente utilizzato in connessione con il sostantivo δέος fin dai poemi omerici³⁹⁴ ed è presente anche nei tragici³⁹⁵, anche se nelle occorrenze pervenuteci il sentimento della paura riguarda una parte interna del corpo (il θυμός o il fegato) e non il volto³⁹⁶, come invece nel caso oggetto della nostra analisi.

Al verso 1413 delle *Vespe* dunque il commediografo avrebbe potuto utilizzare ὠχρός, come infatti lo scolio testimonia glossando con ὠχρῶ il termine presente a testo, oppure χλωρός, ma ha volutamente variato, ricorrendo a θάψινος, un particolare aggettivo di cui si hanno poche attestazioni, la prima delle quali proprio in questo passo comico³⁹⁷.

Il termine deriva dal nome di una pianta³⁹⁸, θάψος (probabilmente originaria dell'isola di Thapsos, è conosciuta in ambiente scientifico come *Rhus cotinus* e comunemente nota ora come "scotano" o "albero della nebbia")³⁹⁹, il cui fiore si presenta come infiorescenza con tanti piccoli fiorellini di colore giallo o panna: da questi si preparava una tintura utilizzata per nastri, lane, tuniche,

³⁹³ Cfr. Ar. *Nu.* 103 e 1112; *Pl.* 422.

³⁹⁴ Un ampio uso di χλωρός seguito da δέος si riscontra in particolare nell'*Iliade* (cfr. *Il.* VII 479, VIII 77, X 376, XV 4), ma se ne trovano esempi anche nell'*Odissea* (vd. XI 43).

³⁹⁵ Cfr. Aesch. *Suppl.* 566-567 (χλωρῶ δέματι θυμὸν | πάλλοντ' ὄψιν ἀήθη,) ed Eur. *Suppl.* 599 (ὧς μοι ὕφ' ἥπατι χλωρὸν ἴδειμα ταρασσειῖ).

³⁹⁶ Per un volto χλωρόν si veda Hp. *Prog.* 2: καὶ τὸ χρῶμα τοῦ σύμπαντος προσώπου χλωρόν

³⁹⁷ Successivamente alla produzione aristofanea tale aggettivo si riscontra in Ath. V 198F, nel fr. 2 del Περὶ Ἀλεξανδρείας di Calliseno di Rodi (storico di epoca tolemaica che riporta semplicemente quanto detto da Ateneo), poi al v. 570 degli *Alexipharmaka* di Nicandro di Colofone, ove in realtà il riferimento è alla pianta (θάψος), in Plut. *Phoc.* 28, 5 e nei lessicografi: si vedano Hsch. θ 55 LATTE s.v. θάψινον: τὸ ξανθόν, ἀπὸ τοῦ ξύλου τῆς θάψου, [ὃ βάπτει] ᾧ ξανθίζουσι τὰ ἔρια καὶ τὰς κεφαλὰς. τοῦτ' οὖν τινες Σκυθικὸν λέγουσι. καὶ ὁ ποταμὸς, παρ' ᾧ φύεται τὸ ξύλον, Θάψος καλεῖται. ἔστι δὲ καὶ ῥίζα θαψία καλουμένη e Phot. θ 43 THEODORIDIS s.v. θάψινον χρῶμα: ἀντὶ τοῦ ξανθόν, e θ 44 THEODORIDIS s.v. θάψος: ξύλον, ᾧ ξανθίζουσι τὰ ἔρια καὶ τὰς τρίχας· ὁ Σαπφὼ (fr. 210 L.-P.) Σκυθικὸν ξύλον λέγει.

³⁹⁸ Questo passo non è l'unico a evidenziare il pallore del volto di Cherefonte mediante aggettivi legati a delle piante: al paragone con una donna θαψίνη (vd. a questo proposito l'osservazione di BECHTEL 1898, p. 42: "Bleiches, lederfabnes Aussehen regte zur Parallelisierung mit dem Holze des Buchsbaumes, mit dem Saft der Thapsoswurzel, mit der Haut der Garnele und Languste an") si affianca l'epiteto πύξινον, "giallo come il legno del bosso", nel fr. 253 K.-A. delle *Πόλις* di Eupoli, e così anche in Philostr. *Vitae sophist.* 483 (per l'uso del bosso come termine di paragone con il colore del volto di chi diventa pallido cfr. Nemes. II 41: *pallidior buxo, violaeque simillimus erro*).

³⁹⁹ Impiegato da Nicandro in *Th.* 529 e *Al.* 570, θάψος costituisce un esempio esplicativo di quanto sia complesso riconoscere le piante a cui gli antichi autori di botanica fanno riferimento: è probabile che nei due *loci* menzionati, come hanno ipotizzato sulla base degli scholia GOW – SCHOLFIELD 1953, pp. 24 e 180, lo stesso termine sia stato utilizzato per indicare due specie differenti, la velenosa *Thapsia Garganica* (θαψία sarebbe stato sostituito da θάψος per ragioni metriche) e l'innocuo θάψος, identificato dagli stessi studiosi con il *Rhus cotinus*. Quest'ultima specie potrebbe, però, essere individuata anche nel *thapsus*, sottospecie più diffusa del *Verbascum Thapsus* (pianta erbacea biennale classificata da Linneo nel 1753 e conosciuta volgarmente come verbasco, tasso barbasso, barbarasso o candela regia), che possiede proprietà medicamentose e i cui fiori, di colore giallo, a cinque petali e cinque stami di colore arancione, hanno una brevissima esistenza (un solo giorno) prima di essere sostituiti da altri nuovi.

ma applicata anche sui capelli e, come nota lo scoliasta a proposito di Nic. *Th.* 529 (che forse si basa su quanto dice Teocrito in *Id.* II, 88), sul volto di chi voleva apparire *χλωρός* e *νοσώδης*⁴⁰⁰. Infatti accanto al pallore dettato dalla paura, l'aggettivo *χλωρός* descrive anche, nel *corpus Hippocraticum*, la pelle di un corpo affetto da itterizia, o meglio epatite⁴⁰¹, e dunque un pallore malaticcio, lo stesso che, secondo la testimonianza appena citata, era creato artificialmente cospargendosi il volto della tintura derivante dal *θάψος*.

La scelta di *θάψινος* da parte del poeta comico aveva incuriosito già gli antichi esegeti aristofanei che sembrano offrirci in una delle loro annotazioni⁴⁰² un indizio, a mio parere utile ma da molti trascurato, ovvero l'ipotesi di un gioco di parole con il verbo *θάπτω*: con questo aggettivo l'autore vuole non solo sottolineare quanto sia vicino alla morte il testimone della panettiera (già al v. 504 delle *Nuvole* l'aveva indicato come *ἡμιθνής* "semivivo" e ne aveva evidenziato il pallore, simile a quello degli altri discepoli di Socrate, mediante l'aggettivo *ὠχρός*, con cui vengono descritte anche le anime dei defunti⁴⁰³), ma vuole anche istituire il confronto con l'eroina euripidea. Non si tratta dunque solo di una questione di registro linguistico con evidente *variatio* per il più comune e attestato *ὠχρός*, ma è possibile che anche questa scelta lessicale sia dettata dalla necessità di richiamare l'attenzione dello spettatore su una precisa scena dell'ipotesto tragico di riferimento, quella in cui Ino si aggrappa ai piedi di un personaggio non ben identificato, (probabilmente Atamante come pensano, tra gli altri, SOMMERSTEIN 1996, p. 242, e JOUAN – VAN LOOY 2000, p. 194, anche se questa non è l'unica ipotesi avanzata nel corso del tempo⁴⁰⁴).

Questa scena di supplica, a cui si farebbe qui allusione, è stata da alcuni studiosi collocata all'inizio del dramma euripideo quando, di ritorno dal monte Parnaso con indosso degli stracci, Ino incontra il suo sposo; a mio parere, però, tale posizione va nuovamente discussa, anche alla luce dell'immagine riportataci dalla commedia.

Innanzitutto va evidenziato come l'associazione di Cherefonte con l'eroina euripidea si basi su una somiglianza nel colore del volto (giallastro in tutti e due i personaggi, ognuno per ragioni differenti) e non sull'atto di supplica: il seguace di Socrate non ha alcun motivo per compiere un

⁴⁰⁰Schol. ad Nic. *Th.* 529b CRUGNOLA: Θρινακίην μὲν ῥίζαν ... ἐν τῇ Σικελίᾳ δὲ γίνεται ἡ θάψος. ταύτης δὲ τῷ χλωρῷ χρῶνται πρὸς ὄφεις. ἔστι δὲ χλωρότατον, ὅθεν οἱ βουλόμενοι χλωροὶ φαίνεσθαι καὶ νοσώδεις ταύτῃ περιχρίονται τὸ πρόσωπον.

⁴⁰¹ IRWIN 1974, p. 64, mette in relazione con la bile la scelta di questo aggettivo e non, ad es., di *ὠχρός* in simili descrizioni.

⁴⁰² Schol. ad Ar. *Vesp.* 1413c KOSTER: ... ἀλλὰ καὶ παρὰ τὸ θάπτεσθαι καλῶς πέπαικται. VLh πέπαικται δὲ καλῶς παρὰ τὸ θάπτεσθαι. Ald

⁴⁰³ Per *ὠχρός* legato al mondo dei morti si vedano Philostr. *Imag.* II 10, 3 e Luc. *Men.* 11 e 21. Come nota PUCCI 2003, p. 87, "il bianco manca di calore, è simbolo di purezza ma anche di sterilità, è il colore di tutto ciò che ha perso i colori, perciò ... anche dei morti".

⁴⁰⁴ Cfr. l'osservazione di CONZ 1824, p. 239: «Immo haec flebilior fortasse, quam Horatius vult (*ad Pison.* 123) projecta ad Deae imaginem cuiusdam in dramate Euripideo repraesentabatur, sive hominis alicujus, unde opem imploraverat, antequam se demitteret in mare...»

simile gesto nei confronti della panettiera, dal momento che è stata lei a sceglierlo come suo testimone ed egli non ricava nulla dalla sua vittoria contro Filocleone; a questo si aggiunge anche il fatto che non si riscontra alcun indizio nel testo su uno scontro tra i due e la conseguente caduta a terra del discepolo, ipotesi avanzata per spiegare la sua posizione ai piedi della donna⁴⁰⁵. L'elemento della supplica appare dunque una caratteristica esclusiva della sola eroina euripidea, un'immagine probabilmente ben nota al pubblico data la ripresa aristofanea.

Al posto, però, del nome del personaggio tragico atteso dagli spettatori e oggetto della supplica di Ino (forse, come si è detto, suo marito Atamante) compare Εὐριπίδης, che può esser inteso, come sottolinea TAILLARDAT 1962, pp. 215-216, come un gioco di parole su Εὐριπος mediante il ricorso al patronimico εὐριπίδης utilizzato come nome comune (il figlio di Euripo altri non sarebbe che Atamante, il quale spesso era soggetto a crisi di follia e Εὐριπος spesso indicava metaforicamente un uomo instabile e violento come le correnti che si alternano nell'Euripo) oppure più probabilmente, pensando alla sua ricezione, può essere interpretato come la semplice menzione in ἀπροσδόκητον del nome del tragediografo, essendo frequente la tecnica di sostituire in ultima sede di verso un sostantivo con il nome di un personaggio ateniese contemporaneo. In questo caso la scelta di questo personaggio contemporaneo risulta funzionale ad evocare l'autore della tragedia oggetto della parodia.

Va poi messa in luce, a mio parere, una considerazione dettata dal buon senso: se questo atto di supplica, poco consono vista la regalità di un tempo, è spiegabile con la speranza della donna di esser riaccolta in casa dal marito, non è chiaro per quale motivo ella dovesse mostrare un simile colorito nel volto⁴⁰⁶. Un pallore giallognolo, come si è visto, è tipico di chi ha paura di qualcosa e sembra difficile che in questo caso la paura sia dovuta semplicemente alla reazione che Atamante potrebbe avere al vederla (quale marito, infatti, che crede sua moglie morta si arrabbierebbe con lei una volta saputo che è viva?) o ad un possibile rifiuto a riprenderla con sé.

Alcuni hanno ipotizzato che Aristofane avesse avuto in mente a questo proposito una qualche opera d'arte che ritraeva l'eroina pallida dalla paura e simile ad un morto mentre sfuggiva alla follia del marito: appare interessante la tesi di STARKIE 1897, n. 1 p. 371, che ha pensato, ad esempio, alle tre monete corinzie di bronzo che raffigurano Ino mentre si getta in mare con il figlio più piccolo⁴⁰⁷, ma difficilmente il pubblico avrà richiamato alla memoria questo tipo di immagine per il colore del viso dell'eroina. Il paragone è più evidente, al contrario, se si pensa ad un'immagine, simile a quella presente sulle monete, ma di cui abbiamo testimonianze ben più tarde in una delle descrizioni di

⁴⁰⁵ Cfr. MACDOWELL 1971, p. 314: "The Bread-seller indignantly turns to stalk away, but she turns so suddenly that she collides with Khairephon, who has been standing beside or behind her, and sends him sprawling at her feet". Tale tesi è stata ripresa di recente, anche se con cautela, da FARMER 2017, p. 146.

⁴⁰⁶ JOUAN – VAN LOOY 2000, p. 193, osservano che Ino, di ritorno dal monte Parnaso, probabilmente indossava sul volto una maschera che accentuava il suo pallore giallognolo.

⁴⁰⁷ Vd. LIMC V 1, p. 659, per una descrizione e V 2, p. 441, per le raffigurazioni.

Callistrato: la raffigurazione vede Atamante in preda alla follia (i capelli arrossati dal sangue, lo sguardo sconvolto, ...) e Ino, anch'ella presente sulla scena, di cui l'autore mette subito in luce il volto, pallido e simile a quello di un cadavere a causa della paura (παρῆν δὲ ἡ Ἰνώ περιδεής, ὑπότρομος, ὑπὸ τοῦ φόβου χλωρόν τι καὶ τεθνηκὸς ὀρώσα, ...), mentre stringe al petto il figlio piccolo e lo allatta, affrettandosi contemporaneamente verso il promontorio sul mare⁴⁰⁸.

La tesi di un modello iconografico a cui il commediografo avrebbe attinto è affascinante, ma forse una diversa collocazione del gesto di supplica, non all'inizio bensì in un momento più avanzato della tragedia euripidea, potrebbe addurre una migliore spiegazione: l'immagine di una Ino terrorizzata, ben attestata sul piano figurativo, sembra infatti adattarsi più ad una *katastrophè* che ad un *incipit*.

Rimanendo nel campo delle ipotesi, al di là delle testimonianze iconografiche si possono rintracciare ulteriori momenti del mito di Ino nei quali è congetturabile la presenza di una eroina sconvolta e terrorizzata: 1) Ino potrebbe infatti aver cercato il perdono del marito, gettandosi ai suoi piedi, dopo aver spinto la rivale Temistone a uccidere i suoi stessi figli e di conseguenza al suicidio una volta scoperta la verità⁴⁰⁹; 2) potrebbe anche trattarsi di un gesto compiuto per muovere a compassione Atamante e convincerlo a risparmiare il piccolo Melicerte⁴¹⁰ dopo che il marito, folle, ha già ucciso Learco scambiandolo per un cervo.

A questo proposito bisogna ricordare la testimonianza della *Fabula* 4 di Iginio, intitolata *Ino Euripidis*: qui si racconta che dopo la morte di Temistone Atamante uccide uno dei figli durante una battuta di caccia, mentre Ino si getta in mare con l'altro figlio, Melicerte. Nonostante non si possa stabilire con certezza il grado di influenza che il dramma euripideo ha esercitato sull'autore di questa *fabula*⁴¹¹, si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'*Ino* terminasse allo stesso modo del racconto iginiano, ovvero con la trasformazione di Ino in divinità e prima ancora con l'eroina che si getta dal promontorio sconvolta, terrorizzata e, dunque, con un colorito giallastro.

Se propendiamo per una collocazione della supplica della terrorizzata Ino verso la fine del dramma, dobbiamo ipotizzare che questa non avvenisse realmente sulla scena, bensì fosse descritta da un Messaggero: difficilmente il tragediografo avrà messo in scena, contro la consuetudine teatrale di evitare di portare davanti agli occhi del pubblico eventi di sangue, la follia di Atamante con la conseguente morte del primo figlio e poi Ino che insieme al secondo si suicida. Qualora, invece, la supplica fosse rappresentata sulla scena, si dovrebbe pensare ad un'eroina con indosso, ad espressione

⁴⁰⁸ Callistr. *Stat.*, cap. 14, sez. 2, r. 4.

⁴⁰⁹ WEBSTER 1967, p. 100, inserisce dopo il suicidio di Temistone il fr. 399, "the beginning of Ino's speech of repentance to the chorus" e osserva che "this must be near Ino's appeal to Athamas, which is attested by Aristophanes".

⁴¹⁰ Riferendosi alla pittura descritta da Callistrato TAILLARDAT 1962, n. 2 p. 215, ipotizza una supplica di Ino al marito per convincerlo a risparmiare Learco o se stessa.

⁴¹¹ Cfr. Meccariello C., *Le hypotheseis narrative dei drammi euripidei: testo, contesto, fortuna*, Roma 2014.

del suo stato d'animo, una maschera di colore giallo⁴¹², la quale sarebbe rimasta impressa nella mente degli spettatori, forse per il colorito insolito, a tal punto da esser ricordata poi da Aristofane nel passo delle *Vespe* analizzato.

L'inserimento nella parte finale del dramma dell'atto di supplica, inoltre, rende maggiormente evidente, se si accoglie l'ipotesi di un gioco di parole con *θάπτω*, a cui prima ho accennato e attestato negli scolii, il motivo per cui dell'eroina viene messa in evidenza nel passo delle *Vespe* la "faccia gialla": come Cherefonte è giallo perché a un passo dalla morte, così lo è Ino nel momento in cui corre verso il promontorio, pronta a morire insieme al figlio più piccolo.

In conclusione, se le cose stanno così, nella produzione aristofanea possiamo individuare due allusioni a due scene differenti dell'*Ino* di Euripide: negli *Acarnesi* viene ricordata l'apertura del dramma con l'eroina che si presenta in vesti dimesse davanti al marito (e/o forse alla nuova moglie) e viene da questi accolta in casa; nelle *Vespe*, invece, lo sguardo si sposta su un episodio che si potrebbe collocare verso la fine della tragedia. Tramite la scelta di uno specifico aggettivo Aristofane ha creato un gioco di parole che poteva ricordare agli spettatori la scena della tragedia euripidea, collegamento reso ancor più evidente dall'inserimento del nome dell'autore in *aprosdoketon* alla fine del v. 1414, ma che nello stesso tempo ben si adattava al personaggio a cui si riferiva, un discepolo di Socrate sulla soglia dell'aldilà, che certo come testimone in tribunale non sarebbe stato granché di aiuto alla causa.

⁴¹² Sebbene non si abbiano attestazioni da parte di Polluce di maschere di colore giallo, è interessante ricordare l'esistenza nel mondo romano della figura del *pollinctor*, colui che aveva il compito di dipingere con il polline la maschera per il defunto, dal momento che evidenzia ulteriormente questa connessione tra il giallo e le persone morte o, nel nostro caso, che stanno per morire.

b. Modelli positivi di eroi

Palamede: l'eroe σοφός per eccellenza.

Contrariamente agli altri eroi protagonisti dei drammi euripidei, questo personaggio non compare nei poemi omerici⁴¹³, divenendo con la sua assenza oggetto di discussione tra gli antichi e i moderni, che arrivarono a formulare due ipotesi: Omero (o chi per lui) tacque 1) intenzionalmente su Palamede per invidia nei suoi confronti (così *Sud.* π 44) o per non screditare Odisseo (Philostr. *Her.* 32-33; *Ap.* 3, 22, 14-17); 2) perché non conosceva il mito di questo eroe, ideato dai poeti a lui successivi (Strab. VIII 6, 2, 9-15).

L'eroe è noto per la sua superiorità nel campo della σοφία⁴¹⁴, una sapienza autentica che lo portò a donare ai Greci innumerevoli strumenti benefici (la scrittura, gli scacchi, il sistema dei pesi e delle misure, ...), volti ad aumentare le loro conoscenze e competenze: tale *sophia*, però, si contrappose fin dall'inizio alla *metis* di Odisseo, l'astuzia verbale e la sapienza troppo legata alle cose concrete della vita, in uno scontro in cui, come vedremo, fu la prima a soccombere.

Fu il suo ingegno, infatti, a far nascere l'invidia e il rancore del figlio di Laerte nei suoi confronti: nei *Cypria*, dove compare per la prima volta, viene raccontato il ruolo che Palamede ebbe nello smascherare la simulata follia di Odisseo, pretesto per non andare a combattere a Troia, e la morte a cui andò incontro⁴¹⁵. Varie sono le versioni sulla fine dell'eroe: Pausania e Ditti di Creta vedono in Odisseo e Diomede gli autori della sua morte, in un caso per affogamento mentre era intento a pescare⁴¹⁶, nell'altro perché schiacciato da sassi sul fondo di un pozzo in cui era stato convinto a calarsi alla ricerca di un tesoro⁴¹⁷; nel *De excidio Troiae* di Darete, invece, cade in battaglia, trafitto dapprima da una freccia di Paride e poi ucciso dai dardi di altri Troiani, e ottiene tutti gli onori funebri che merita⁴¹⁸.

La storia che vede l'eroe accusato di tradimento, processato e ingiustamente condannato alla morte per lapidazione, fu oggetto di interesse soprattutto degli esponenti della prima e seconda sofistica, nonché argomento ricorrente per le esercitazioni retoriche: nell'*Apologia di Palamede* Gorgia mostra l'eroe nel momento in cui si difende davanti alla giuria dalle accuse rivoltegli da Odisseo; Alcideamante scrive invece un'orazione, l'*Accusa contro Palamede*, in cui è proprio l'accusa

⁴¹³ Per un approfondimento sulle tesi dei moderni in merito a questa questione si veda FALCETTO 2002, pp. 10-11.

⁴¹⁴ Come osserva GUARDINI 2002, p. 63, l'identità di Palamede "si definisce e si esaurisce nella *sophia*, dono divino, pulsione originaria e non certo professione o mestiere, sorretta da motivazioni costanti e profonde e profondamente affettive", una *sophia* che non si apprende, "semplice ed una anche se i suoi contenuti sono molteplici e complessi".

⁴¹⁵ *Cypria*, *argumentum* 30 ss. BERNABÉ per lo smascheramento di Odisseo; Procl. *Chrest. Ep.* 166 Severyns e *Cypria fr.* 30 BERNABÉ per una concisa testimonianza sulla morte di Palamede.

⁴¹⁶ Paus. 10, 31, 2, 5-3, 1.

⁴¹⁷ Dictys II 15.

⁴¹⁸ Dares 28-29.

a prendere la parola e ad esporre come l'imputato sia colpevole nei confronti dei Greci (questo è l'unico ritratto negativo che ci è giunto su questo eroe); infine Filostrato dedica a tale mito uno spazio notevole sia nell'*Heroikos* sia nella *Vita di Apollonio di Tiana*.

Il nome di Palamede risuonò anche nel teatro di Dioniso in drammi intitolati a questo eroe o comunque legati a tale vicenda⁴¹⁹: purtroppo, però, nessuna delle opere interamente dedicategli ci è pervenuta integralmente e l'unica ad aver conservato un maggior numero di frammenti (13 *excerpta* di cui i più consistenti riportati da Stobeo e i restanti da grammatici ed eruditi) è il *Palamede* di Euripide⁴²⁰, messo in scena durante il primo anno della 91^{esima} Olimpiade (415 a.C.)⁴²¹ all'interno della tetralogia che comprendeva anche l'*Alessandro*, le *Troiane* e il dramma satiresco *Sisifo*⁴²² e che si guadagnò il secondo posto in classifica. Come nella tradizione oratoria, l'eroe euripideo viene processato per tradimento ai danni dei Greci sulla base delle false prove fabbricate da Odisseo (la lettera a Priamo e l'oro rinvenuto nella sua tenda) e, nonostante i tentativi per discolarsi, viene condannato e lapidato. Anche in commedia questo personaggio viene ricordato per la sua *sophia*: nelle *Rane* aristofanee lo stesso Euripide si vede attribuito l'appellativo di Palamede da Dioniso in persona (v. 1451: Εὖ γ' ὦ Παλάμηδες, ὦ σοφωτάτη φύσις) in seguito alla sua trovata per salvare la città – munirsi di ampolle di aceto e spruzzarlo negli occhi dei nemici durante una battaglia navale. La scelta dell'eroe con cui rivolgersi al tragediografo non è di certo casuale: come osserva BLUMENTHAL 1983, potrebbe far parte della presentazione di Euripide come sofista⁴²³ visto che in *Phaedr.* 261 d-e Platone si riferisce con questo soprannome ad un filosofo eleatico identificabile con Zenone, ma si potrebbe anche pensare che Aristofane ricorra ad una figura ormai conosciuta pubblicamente per la sua *sophia* tanto da esser divenuta proverbiale⁴²⁴.

⁴¹⁹ Eschilo, Sofocle, Euripide e Astidamante il Giovane furono tutti autori di un *Palamede*; come sottolinea, però, Aristotele in *Rhet.* III 12, l'interesse per il mito di questo eroe era diffuso non solo tra i poeti tragici ma anche tra quelli comici: οἶον καὶ Φιλίμων ὁ ὑποκριτῆς ἐποίησεν ἔν τε τῇ Ἀναξανδρίδου Γεροντομαχίᾳ, ὅτε λέγοι 'Ραδάμανθους καὶ Παλαμήδης', ...

⁴²⁰ Per la ricostruzione della vicenda non ci si può basare soltanto sui frammenti tramandatici dal momento che essi appartengono per lo più alla sezione dell'agone, ma è necessario attingere anche alle fonti mitografiche, scoliastiche e alla parodia aristofanea nelle *Tesmoforiazuse* (fonte importante, ad es., per definire cosa accade in Euripide dopo la morte dell'eroe). Date, però, le innumerevoli versioni che di questo mito ci sono giunte gli studiosi hanno ipotizzato che la trama della tragedia euripidea si potesse rintracciare ora in una ora in un'altra testimonianza; FALCETTO 2002, pp. 179-180, invece, osserva come sia opportuno servirsi di tutti i racconti a nostra disposizione e non individuarne uno come il più fedele.

⁴²¹ Utili testimoni del periodo di rappresentazione di questa tetralogia sono Ael. *VH* 2, 8, 1-12, e gli *scholia* ad Ar. *Av.* 842 (μήποτε δὲ παρακωμωδεῖ τὸν Εὐριπίδου Παλαμήδην οὐ πρὸ πολλοῦ δεδιδαγμένον). Incerto è l'agone in cui essa venne presentata, dal momento che la maggior parte degli studiosi propende per le Grandi Dionisie, ma alcuni come SCHÖLL 1839, pp. 69-70, e PLANCK 1840, pp. 7-10, pensano alle Dionisie rurali di dicembre.

⁴²² Sugli elementi comuni alle tragedie del ciclo troiano si veda FALCETTO 2002, pp. 22-29.

⁴²³ Si vedano anche a questo proposito *Ra.* 892 e 971-979.

⁴²⁴ CLUA 1985, p. 70, osserva a questo proposito che "en època d'Aristòfanes el nom de Palamedes s'havia fet proverbial i arribà a significar home enginyós". Merita inoltre attenzione la tesi di BALDWIN 1974, p. 294, il quale ritiene che una versione latina di quest'esclamazione del dio del teatro si possa riscontrare nel *pax Palamedes!* pronunciato da Abinna nel *Satyricon* di Petronio (66,7).

c. Gli “scandali” portati sulla scena

Partorire in un luogo sacro: l’atto impuro e sacrilego di Auge.

La nascita così come la morte erano considerate dai Greci fonte di contaminazione e ciò valeva non soltanto per gli uomini, ma anche e soprattutto per gli dèi: dare dunque alla luce un bambino o morire in un tempio era visto come un sacrilegio⁴²⁵ e chiunque veniva a contatto con una donna in stato di gravidanza⁴²⁶ o che aveva appena partorito oppure con un morto era escluso per un certo periodo dalla frequentazione dei santuari (unica conseguenza attestata a proposito della contaminazione). Come osserva PARKER 1983, p. 34, nel V secolo ma anche in epoche successive molte persone sentivano un certo disagio nei confronti di simili norme di impurità e ciò era apertamente espresso a teatro⁴²⁷: alcune eroine euripidee, quali Ifigenia o Auge, criticano le pratiche richieste da Artemide e Atena in caso di contaminazione, mettendo in evidenza come queste divinità non siano toccate da sacrifici umani o dall’immagine di cadaveri, ma d’altro canto ritengano assolutamente inaccettabile il parto in un tempio o anche solo il contatto con delle partorienti⁴²⁸. Rispetto ad Ifigenia, però, Auge parla per esperienza personale: sacerdotessa di Atena Alea a Tegea, in seguito alla violenza subita ad opera di un Eracle ubriaco ha dato alla luce Telefo nel santuario della dea⁴²⁹ ed è dunque considerata doppiamente colpevole per aver profanato un luogo sacro ed esser venuta meno al proprio ruolo. Il fatto che un atto considerato impuro e tabù costituisse probabilmente il nucleo centrale della tragedia euripidea scosse o comunque rimase ben impresso nella mente degli spettatori tanto che, alcuni anni dopo⁴³⁰, Aristofane introdusse forse un’allusione

⁴²⁵ Si vedano, ad es., Thuc. II 52, 3 e 3, 104, 2; Paus. VII 19, 1-5; *I.G.* II² 1035, 10 (πάτριόν ἐστιν ἐν μηδενὶ τῶν τεμενῶν μήτ’ ἐντίκτειν μήτ’ ἐναποθνήσκειν).

⁴²⁶ Nel *De die natali* (11, 7) Censorino, riprendendo probabilmente Varrone, testimonia che le donne in stato di gravidanza in Grecia erano escluse da un santuario per 40 giorni dopo il concepimento del bambino; successivamente Aristotele in *Pol.* VII 1335b 12-16 osserva, invece, come le donne in tale stato non fossero escluse dai templi, ma al contrario “positively expected to visit them” (PARKER 1983, p. 48). Una fonte importante, purtroppo giuntaci frammentariamente, doveva esser la legge catartica di Cirene, che probabilmente affermava che la madre contaminava solo coloro che entravano sotto il suo stesso tetto, i quali erano considerati impuri per un periodo pari a 3 giorni.

⁴²⁷ Nonostante fossero disapprovate e criticate più o meno apertamente (il filosofo stoico Crisippo arrivò addirittura a bollarle come “irrational”), tali norme continuarono comunque a rimanere in vigore.

⁴²⁸ Cfr. Eur. *IT* 381-384 nonché *LSS* 115 A 16 (F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques*, Supplement Paris 1962). Sulla nascita come fonte di turbamento e contaminazione si veda, invece, G. Binder s.v. Geburt (religionsgeschichtlich), in *Reallexicon für Antike und Christentum* IX (1976) e in particolare coll. 85-87.

⁴²⁹ Alcune fonti non menzionano il luogo del parto (ad es. Strab. XIII 1, 69; Paus. VIII 47, 4) o indicano soltanto che Auge nascose il figlio nel santuario della dea (come Apollod. III 9, 1), mentre altre riportano la versione secondo la quale la sacerdotessa lo partorì sul monte Partenio (vd. Alcidas. *Odyss.* 16, 80 AVEZZÙ; Hyg. *Fab.* 99; Fr. 696, 5-7 del *Telefo* di Euripide). Per una ricostruzione delle linee del dramma euripideo vd. BRIZI 1928, pp. 126-128.

⁴³⁰ È incerta la data di rappresentazione così come la tetralogia di cui l’*Auge* potrebbe aver fatto parte; sulla base di criteri metrici è stata considerata parte della tarda produzione euripidea e dunque collocata in un periodo che va dal 414 al 406 a.C. (si vedano a questo proposito WILAMOWITZ 1875, pp. 189 e ss.; ZIELINSKI 1927, pp. 50-53; CROPP – FICK 1985, p. 77; GOOSSENS 1962, pp. 596-597, propone la rappresentazione delle Dionisie del 410 sulla base di uno dei frammenti in cui vede un attacco al regime dei Quattrocento o a quello dei Cinquemila). Riguardo alla trilogia tragica di appartenenza ZIELINSKI *op. cit.* colloca l’*Auge* insieme allo *Ione* e all’*Ifigenia in Tauride* nel 411, mentre WEBSTER 1967, p. 238, pensa alla trilogia del 408 in cui va ad affiancare l’*Oreste* e l’*Edipo*.

ad Auge in *Ra.* 1080 e ss., come osserva lo scoliasta in merito a tali versi⁴³¹, nell'elencare tra i mali di cui Euripide sarebbe colpevole agli occhi di Eschilo anche l'aver messo in scena donne che partoriscono nei templi (καὶ τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς).

L'unione tra fratelli e sorelle ὁμομήτριοι nell'*Eolo*

In epoca arcaica, come dimostrato dalla produzione letteraria, l'incesto tra fratelli era un tema come tanti altri e non aveva una connotazione negativa sul piano morale: all'inizio del X libro dell'*Odissea*, ad esempio, dopo aver descritto l'isola Eolia presso la quale Odisseo e i suoi compagni sono appena giunti, Omero si sofferma su Eolo e la sua famiglia, sottolineando il fatto che questo era solito dare in sposa le figlie ai figli⁴³²; successivamente, invece, si diffuse una versione alternativa del mito e di stampo moraleggiante: Eolo, inorridito dall'incesto, diventa il responsabile della morte sia della figlia Canace che del nipote nato da questa unione.

Nella società greca parenti appartenenti alla stessa generazione potevano unirsi tra loro eccetto nel caso in cui fossero fratelli e sorelle ὁμομήτριοι: tale unione, come ricorda Platone, era vietata ad Atene da una legge non scritta che veniva ascoltata dai Greci fin dalla loro nascita, nelle commedie, ma anche nelle tragedie ove compaiono *exempla* da evitare quali quello di Tieste, di Edipo e di Macareo⁴³³; forse per ordine dello stesso Solone, almeno a quanto ci dice Filone Alessandrino, venne introdotto tale divieto e, in seguito a ciò, la suddetta unione compariva tra gli impedimenti legali al matrimonio⁴³⁴.

In uno dei suoi drammi Euripide racconta la storia del più giovane dei figli di Eolo⁴³⁵, Macareo, che, preso da un fortissimo desiderio per la sorella Canace, la rende incinta (non si sa se in seguito ad una violenza o ad un'opera di seduzione⁴³⁶); questa cerca di nascondere la nascita del

⁴³¹ Schol. ad Ar. *Ra.* 1080: τικτούσας μὲν ἐν τοῖς ἱεροῖς, ὡς ἡ Αὔγη ἢ θυγάτηρ Ἀλέου ἱέρεια οὖσα Ἀθηνᾶς ἐν τῷ ἱερῷ γεννᾷ τὸν Τήλεφον.

⁴³² Hom. *Od.* X 7: ἐνθ' ὃ γε θυγατέρας πόρην νιάσιν εἶναι ἀκοίτις.

⁴³³ Plat. *Legg.* VIII 838c.

⁴³⁴ Si vedano HARRISON 1968, n. 3, p. 22, e VÉRILHAC – VIAL 1998, pp. 93-101.

⁴³⁵ Fonti utili per la ricostruzione della vicenda sono la *hypothesis* tramandataci dal *P. Oxy.* 2457, il XII libro dei *Tyrrhenica* di Sostrato (IV sec. a.C.) riportataci da Stobeo (*Flor.* IV 20, 72 Wachsmuth = F. Jacoby, *FGrHist* 23 fr. 3) e lo Pseudo Plutarco (*Mor.* 312 c-d = *Parallel. Min.* 28a). A proposito dell'età di Macareo non vi è accordo tra i testimoni: alcuni (la *hypothesis* e Plutarco) ci dicono che era il più giovane dei figli di Eolo, mentre altri (Stobeo) lo definiscono il più vecchio.

⁴³⁶ Sia la passione amorosa sia l'atto di violenza sono testimoniati dalle fonti: *hypothesis* 24-25 (νεώτατος Μακαρεὺς μιᾶς τῶν ἀδελφῶν ἐ-|ρασθεὶς διέφθειρεν...), Plut. *Mor.* 312 c (ἔρωτι ἐφθειρε μίαν, ...) e Sostrato, secondo quanto tramandatoci da Stob. *Flor.* 64. 35 (ἔρασθεὶς ἐβιάσατο τὴν προειρημένην). Sul rapporto tra Canace e Macareo si è molto discusso soprattutto in merito alla questione se vi fosse o meno reciprocità di sentimenti da parte della sorella: JACOBSON 1974, pp. 162 ss., ritiene che per Euripide si possa parlare, se non di violenza da parte di Macareo, di passività consenziente di Canace, mentre LABATE 1977, p. 589, osserva come non vi siano solidi appigli "per affermare che la Canace euripidea si limitasse a soggiacere all'iniziativa amorosa, più o meno violenta, del fratello, senza corrisponderne i sentimenti". Probabilmente il personaggio di Canace aveva un ruolo minore all'interno della tragedia, che era incentrata sul conflitto tra Eolo e Macareo (vd. JACOBSON, *op. cit.*, p. 174, il quale afferma che non si può escludere un discorso di

bambino fingendosi malata e Macareo persuade il padre a permettere che i fratelli sposino le sorelle. Eolo, però, assegna Canace come sposa ad un altro figlio e dopo aver appreso la verità invia a costei una spada con la quale ella si trafigge⁴³⁷; scoperta l'amata sorella morente, Macareo si uccide⁴³⁸.

La scelta del tragediografo di mettere in scena la concessione da parte del padre di una situazione di endogamia tra fratelli e sorelle nati da una stessa madre avrà destato scandalo nel pubblico ateniese, come evidenzia l'aspra critica che Aristofane rivolge al tragediografo attraverso la voce di alcuni personaggi comici quali Strepsiade ed Eschilo. La prima allusione infatti all'*Eolo* si riscontra nelle *Nuvole* (elemento particolarmente importante ai fini della datazione in quanto il 423 o 421 a.C. costituiscono il *terminus ante* per la messa in scena del dramma⁴³⁹).

In *Nu.* 1371-1372 il fatto che Fidippide abbia scelto di cantare un'aria di Euripide su un fratello che si unisce alla sorella⁴⁴⁰, argomento non solo portatore di scandalo, ma anche poco adatto ad esser trattato in un simposio – qui le tematiche discusse riguardavano l'ambito etico e politico o gli amori efebici – provoca lo sdegno del vecchio Strepsiade, portavoce dei valori tradizionali e conservatore rigoroso, del tutto in linea con il pensiero dell'autore.

(ΣΤ.) Ὁ δ' εὐθὺς ἦσ' Εὐριπίδου ῥῆσιν τιν', ὡς ἐκίνει
ἀδελφός, ὃ ἄλεξίκακε, τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφήν.

Nelle *Rane* per ben due volte Euripide viene rimproverato per aver portato sulla scena unioni non legittime:

Ra. 850 γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην –

Ra. 1081 καὶ μειγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς,

Al v. 850 si parla semplicemente di γάμους ἀνοσίους (con quest'espressione si può tanto fare riferimento alla relazione endogamica dell'*Eolo* quanto all'unione di Pasifae con il toro), mentre al v. 1081 di sorelle che si uniscono ai fratelli⁴⁴¹, allusione maggiormente esplicita ad una vicenda come

Canace in merito ai suoi sentimenti e alla sua esperienza, “but it does make it unlikely that she was more than a peripheral character, tangential to the major conflict between Aeolus and Macareus”).

⁴³⁷ La morte di Canace sembra rientrare a far parte della vicenda in quanto si riscontra poi anche in *Ov. Heroid. XI* e *Hygin. Fab.* 238 e 243, ma, come osservano COLLARD – CROPP 2008, p. 13, “how, and how quickly, Canace’s death followed cannot be known: her long ‘monologue’ in Ovid before her suicide need not reflect a monologue (or a monody) in Euripides, although such a stage moment would be typical of the poet”.

⁴³⁸ Secondo TRENKNER 1958, p. 58, la storia di Canace e Macareo esisteva già prima che Euripide la mettesse in scena in questo dramma dal momento che ci sono pervenute innumerevoli versioni di questa, ma che non sembrano derivare dal tragediografo.

⁴³⁹ Per la datazione della tragedia gli studiosi hanno avanzato diverse ipotesi: WEBSTER 1967, p. 157, la inserisce nella stessa trilogia dell'*Ecuba* e delle *Supplici* e dunque in un periodo oscillante tra il 427 e il 425 a.C., mentre COLLARD-CROPP 2008, p. 12, la collocano tra il 427 e il 423 a.C. Il criterio metrico in questo caso non ha permesso di giungere ad una datazione più precisa: vd. a questo proposito ZIELIŃSKI 1925, pp. 215 e 238, e CROPP – FICK 1985, pp. 70-71.

⁴⁴⁰ Lo stesso scoliasta a proposito di questo passo delle *Nuvole* afferma che era permesso ad un Ateniese sposarsi con una sorella nata dallo stesso padre, ma non dalla stessa madre e che alla luce di ciò Euripide aveva messo in scena una situazione di ὁμομητρία come aggravante della pena.

⁴⁴¹ *Ra.* 1081: καὶ μειγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς,

quella di Canace e Macareo vista anche la menzione dell'*Eolo* poco prima fatta da Euripide tra i drammi con cui è pronto a “mordere” il rivale (v. 863)⁴⁴².

Questa vicenda non è, però, oggetto di interesse del solo Aristofane, che se ne fa “beffe in tutta la sua produzione” dalle *Nuvole* fino ad arrivare all'*Eoloscione*, messo in scena il 387 a.C.⁴⁴³: anche alcuni poeti comici del IV sec. a.C., come Antifane ed Erifo, furono autori di un'opera dal titolo *Eolo*⁴⁴⁴, così come Licofrone che nel III a.C. scrisse un'*Eolo* e degli *Eolidi*, tragedie di cui ci sono pervenuti soltanto i titoli. Interessante è la versione proposta da Antifane, che con questa commedia volle mettere in scena una parodia del dramma euripideo: nel decimo libro dei *Deipnosophisti* Ateneo cita il fr. 19 K.-A. a proposito dei comportamenti sconvenienti che derivano da uno stato di ubriachezza⁴⁴⁵ e in questo passo, probabilmente collocabile nel prologo dell'opera, si racconta di come Macareo, preso da una forte passione per una sorella, dopo aver cercato di dominare i propri sentimenti l'abbia fatta sua con un atto di violenza dettato dal suo esser ubriaco⁴⁴⁶.

La fortuna di questo dramma, ma anche dell'intero mito riguardante Eolo, Canace e Macareo ha lasciato le sue tracce anche nell'ambiente latino: l'undicesima delle *Heroides* di Ovidio ha sicuramente come modello la tragedia euripidea⁴⁴⁷, ma si allontana da questa in alcuni punti, primo fra tutti nel voler tratteggiare l'amore tra fratello e sorella come attrazione reciproca⁴⁴⁸ e non frutto di una seduzione o di un tentativo di violenza quale si riscontra nelle altre fonti. Bisogna ricordare anche la testimonianza di Lucillio, autore di epigrammi durante l'età neroniana: in uno dei suoi componimenti si rivolge ad un tale che ha cercato di suicidarsi senza riuscirci e, richiamando alla memoria alcune figure del mito, istituisce un confronto tra il suo interlocutore e Canace proprio sul differente esito del tentativo di suicidio⁴⁴⁹. Infine sappiamo da Svetonio che lo stesso imperatore Nerone rappresentò sulla scena, tra le altre figure femminili, anche Canace che dava alla luce il suo bambino⁴⁵⁰.

⁴⁴² *Ra.* 863: καὶ νῆ Δία τὸν Πηλέα γε καὶ τὸν Αἴολον

⁴⁴³ GUIDORIZZI 1996, p. 341.

⁴⁴⁴ Si veda Athen. IV, 134C per l'unico frammento pervenutoci di tale commedia di Erifo.

⁴⁴⁵ Athen. X, 444C-D: ἐν δὲ Αἰόλω διαβάλλων ὅσα δεινὰ πράττουσιν οἱ πλέον πίνοντές φησι· Μακαρεὺς ἔρωτι τῶν ὁμοσπόρων μιᾶς | πληγείς τέως μὲν ἐπεκράτει τῆς συμφορᾶς | κατεῖχε θ' αὐτόν· εἶτα παραλαβὼν ποτε | οἶνον στρατηγόν, ὃς μόνος θνητῶν ἄγει | τὴν τόλμαν εἰς τὸ πρόσθε τῆς εὐβουλίας, | νύκτωρ ἀναστὰς ἔτυχεν ὧν ἠβούλετο

⁴⁴⁶ In merito al fr. 19 K.-A. e al contenuto dell'*Eolo* di Antifane rispetto al modello tragico euripideo si veda NESSELRATH 1990, pp. 207-209.

⁴⁴⁷ Controversa la questione su quali siano le fonti a cui Ovidio si rifà in questa epistola: alcuni studiosi come PALMER 1898, p. 381, vedono nell'*Eolo* euripideo “probably the only source of Ovid's epistle”, altri come ROHDE 1914, n. 2, p. 108, escludono un rapporto di dipendenza tra i due testi, ipotizzando l'uso di una fonte ellenistica, e altri ancora, come KALKMANN 1882, pp. 105-106, e SCHERLING 1919 in *RE s.v.* Kanake, propendono per l'uso sia del dramma euripideo sia di un modello ellenistico.

⁴⁴⁸ Ov. *Heroid.* XI 27-28: *Ipsa quoque incalui, qualemque audire solebam, / nescio quem sensi corde tepente deum.*

⁴⁴⁹ AP. XI, 254: Πάντα καθ' ἱστορίην ὀρχούμενος, ἐν τὸ μέγιστον | τῶν ἔργων παριδῶν ἠνίασας μεγάλως· | τὴν μὲν γὰρ Νιόβην ὀρχούμενος ὡς λίθος ἔστης, | καὶ πάλιν ὦν Καπανεὺς ἐξαπίνης ἐπεσε· | ἀλλ' ἐπὶ τῆς Κανάκης ἀφυῶς, ὅτι καὶ ξίφος ἦν σοι | καὶ ζῶν ἐξῆλθες· τοῦτο παρ' ἱστορίην.

⁴⁵⁰ Suet. *Nero* 21: Inter cetera cantavit *Canacem parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum*. Cfr. Cass. Dio 63, 10.

d. Le πονηραί

Stenebea: un modello da non imitare.

Nei poeti si riscontra una certa “confusione” intorno a questo personaggio: incerto è il nome (Antea in Omero⁴⁵¹, mentre nelle fonti successive Stenebea) così come l’identificazione del padre (secondo alcuni Anfianace⁴⁵², mentre secondo altri Iobate) tanto che nella *fab.* 57 di Igino compare Stenebea figlia di Iobate, mentre in *Poet. astron.* 2, 18 Antea figlia di Iobate e moglie di Preto. Probabilmente, come sottolinea AMANTE 1903, p. 37, esistettero due versioni del mito: nella prima compariva Preto di Tirinto, sposo di Stenebea, mentre nella seconda Preto di Corinto, sposo di Antea e cugino di Bellerofonte.

Euripide ne ha fatto poi l’eroina di una tragedia, il cui motivo centrale è il “Potipharmotiv”: si tratta della storia di una regina che, respinta da un casto eroe come la moglie di Putifarre dallo schiavo di cui si era invaghita, rivolge accuse false contro costui davanti al marito e chiede che venga punito per aver tentato di farle violenza (così anche nei due *Ippoliti*, nel *Peleo* e nel *Fenice*). La punizione, racconta Bellerofonte nel prologo, che Preto, marito di Stenebea e re di Tirinto, decise per lui fu di portare al sovrano Iobate in Caria una lettera, contenente in realtà la condanna a morte per il portatore⁴⁵³. Dopo aver compiuto una serie di imprese, tra cui lo scontro con la Chimera da cui uscì vincitore grazie all’aiuto di Pegaso, il suo cavallo alato, l’eroe torna alla corte di Preto e lo accusa di aver violato i sacri vincoli di ospitalità; poi, avendo sentore di un altro complotto alle sue spalle, finge di ricambiare l’amore di Stenebea e la convince a fuggire con lui in groppa a Pegaso. Durante il volo, però, presso l’isola di Melo, l’eroe fa precipitare la regina il cui corpo viene ritrovato da alcuni pescatori e riportato alla reggia. Alla fine Bellerofonte ricompare sulla scena per annunciare che giustizia è stata fatta: Stenebea è stata punita con la morte e Preto con il dolore e la vergogna per quanto compiuto.

Nella tradizione successiva ad Euripide la sposa di Preto diviene un *exemplum* negativo: attraverso la voce di Eschilo Aristofane critica la scelta euripidea di mettere in scena delle πόρνοι come Fedra e Stenebea (*Ra.* 1043: Ἄλλ’ οὐ μὰ Δί’ οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας,) poiché invece che adempiere a quello che dovrebbe esser il compito di un poeta, ovvero fornire ai cittadini dei modelli da emulare, il tragediografo ha portato davanti ai loro occhi situazioni che destano scandalo come quelle appena menzionate. Non solo: la scelta operata ha avuto conseguenze nefaste sul comportamento delle donne che, influenzate dalla rappresentazione o dal racconto che

⁴⁵¹ Hom. *Il.* VI 160.

⁴⁵² Pherecydes fr. 72, p. 207; Eustat. *ad Od.* 11, 225 p. 1668; Apollod. II 2, 1.

⁴⁵³ L’azione drammatica inizia, secondo alcuni con la partenza di Bellerofonte per la Caria (si veda JOUAN – VAN LOOY 2002, pp. 10-11), secondo altri con il ritorno di Bellerofonte a Tirinto una volta compiute le varie imprese commissionategli da Iobate.

poteva esser giunto alle loro orecchie, hanno iniziato a cercare la morte nella cicuta “poiché si sentivano svergognate” dai loro Bellerofonti⁴⁵⁴.

L'immagine dunque che ci viene offerta di Stenebea è quella di una “bad woman”, se riprendiamo la classificazione fatta da WEBSTER 1967, che si caratterizza per la sua immoralità e a cui ben si addicono gli appellativi di μοιχότροπος e ἀνδρεράστρια con cui le donne riunite presso il Tesmoforio si lamentano di esser additate in seguito alla messa in scena di alcuni drammi euripidei⁴⁵⁵. Come osserva, però, AÉLION 1986, p. 191, Euripide conclude la sua tragedia, riservando una punizione innanzitutto a Stenebea, poiché colpevole verso il marito, ma anche verso l'eroe accolto come ospite, e in secondo luogo anche a Preto, che non solo ha prestato ascolto alla moglie, ma ha anche tramato per ben due volte un complotto ai danni di Bellerofonte. Se dunque noi guardassimo con attenzione ai valori trasmessi da questa vicenda, potremmo mettere in evidenza non l'intenzione dell'autore di incentivare il cattivo costume di alcune donne, bensì il proposito di mettere in guardia il pubblico rispetto ad uno dei problemi della società contemporanea. Se il compito del poeta è, come dice Eschilo nelle *Rane*, educare gli spettatori, questo scopo può esser raggiunto fornendo ad essi sia degli *exempla* da imitare sia dei comportamenti da evitare, mettendo ben in evidenza quale punizione spetta a chi decide di adottare una simile via.

Melanippe: la donna che parla come un uomo.

Nella società greca vi era un'evidente divisione dei compiti tra uomo e donna con una superiorità del sesso maschile sia sul piano pratico che su quello intellettuale: come sottolinea Aristotele in un passo della *Politica* (I 1259b e ss.), la virtù degli uomini non era pari a quella delle donne, bensì più grande e dotata di autorità, al contrario di quella femminile che ne era priva (1260a, 9-17) e poteva manifestarsi al massimo nell'economia domestica, ove ella era sempre e comunque affiancata dal marito (III 4, 1277b 7-30). Le caratteristiche che ci si aspettava in una donna erano: buona moglie e madre nonché amministratrice dei beni familiari, obbedienza in tutto al proprio uomo e silenzio come maggior pregio.

Molte eroine portate in scena da Euripide non rispecchiano questi valori e assomigliano piuttosto a degli uomini nel comportamento e nelle virtù che incarnano: un esempio è quello di Melanippe che, cercando di salvare dalla morte i propri figli, pronuncia di fronte al padre Eolo un

⁴⁵⁴ *Ra.* 1049-1051: ΕΥ. Καὶ τί βλάπτουσ', ὃ σκέτλι' ἀνδρῶν, τὴν πόλιν ἀμαὶ Σθενεβοίαι; | ΑΙ. Ὅτι γενναίας καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἀλόχους ἀνέπεισας | κώνεα πίνειν αἰσχυνθείσας διὰ τοὺς σοὺς Βελλεροφόντας. DEL CORNO 1985, p. 220, osserva a questo proposito: “Evidentemente, si allude a clamorosi suicidi contemporanei di donne disonorate in seguito a illegittimi amori”.

⁴⁵⁵ Osserva SAETTA COTTONE 2005, pp. 306-307: “le eroine di Euripide sono colpevoli di aver assunto i comportamenti sessuali propri degli uomini, attribuendosi un ruolo attivo di “amanti” e non di “amate” nel contesto di relazioni extraconiugali”.

discorso in loro difesa senza però rivelare il legame che ha con essi. Sedotta infatti da Poseidone, la ragazza era stata costretta ad esporre i due gemelli nati dall'unione: questi, trovati nella stalla mentre venivano difesi dal toro e allattati da una vacca, erano stati considerati frutto mostruoso del parto dell'animale e per questo condannati a morte.

La *rhesis* di Melanippe dovette rimanere ben impressa nella mente degli spettatori se Aristofane, diversi anni dopo, la riprese come modello nella *Lisistrata* (si veda più avanti in proposito) e non solo: i Greci del V secolo a.C. non erano infatti abituati a vedere una donna che prendeva la parola in pubblico, men che meno se il contenuto delle sue parole era di carattere filosofico e dunque poco adatto al suo sesso. Anche Platone e Aristotele fecero riferimento a questo discorso, l'uno a scopo derisorio, l'altro come esempio di mancanza di convenienza e di conformità in quanto “unsuitable excess of cleverness in a woman”⁴⁵⁶.

Nel *Simposio* ad un certo punto Erissimaco propone ai convitati la tipologia di discorsi con cui si dovrebbero intrattenere e dal momento che si tratta di un'idea non sua, ma di Fedro cita il fr. 484 della *Melanippe Sophè* in cui l'eroina euripidea, all'inizio del λόγος, sottolinea che il μῦθος deriva da sua madre⁴⁵⁷.

Nel capitolo XV della *Poetica* (p. 167 ed. Bekker) Aristotele definisce il buon personaggio⁴⁵⁸ come colui che compie una buona scelta, si comporta e parla in modo appropriato al suo carattere (difficile risulta per gli studiosi comprendere se qui il filosofo si stia basando sulla propria ottica morale quando parla di “buono” oppure sullo standard morale comune a tutti i Greci). Un personaggio può esser coraggioso indipendentemente dal sesso, ma non è opportuno che una donna mostri coraggio e intelligenza nello stesso modo di un uomo⁴⁵⁹; per spiegare meglio questo concetto Aristotele aggiunge anche degli esempi: il lamento di Odisseo per la perdita dei suoi compagni divorati dal mostro nel perduto ditirambo di Timoteo, *Scylla*, ci mostra un uomo che anziché comportarsi come ci si attenderebbe compie un'azione tipicamente femminile; la *rhesis* di Melanippe, al contrario, risulta ἀπρεπής in quanto l'eroina pronuncia un λόγος di nobile fine ma, come si evidenzia nella stessa *hypothesis* del dramma euripideo (r. 15)⁴⁶⁰, φιλότιμος rispetto a quanto ci si

⁴⁵⁶ Si veda COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 247.

⁴⁵⁷ Plat. *Symp.* 177d: εἰπεῖν οὖν Ἐρυξίμαχον ὅτι ἡ μὲν μοι ἀρχὴ τοῦ λόγου ἐστὶ κατὰ τὴν Εὐριπίδου Μελανίπην· οὐ γὰρ ἐμὸς ὁ μῦθος, ἀλλὰ Φαίδρου τοῦδε, ὃν μέλλω λέγειν. Per il motivo di un personaggio che si fa portavoce di un'idea altrui si veda anche Plat. *Apol.* 20e, Eur. *Hel.* 513 fino ad arrivare in ambito latino con Hor. *Serm.* II 2, 2.

⁴⁵⁸ Per una riflessione approfondita su questo passo, soprattutto in riferimento alla *rhesis* della *Melanippe* di Euripide, si veda MAYHEW 1999.

⁴⁵⁹ Cfr. Aristot. *Pol.* III, 4 1277b 20-23. MAYHEW *op. cit.*, p. 102, osserva: “a woman can try to be as virtuous as a man, on Aristotle's view, but she cannot actually be virtuous. And it is improper for her to try, because she cannot succeed.” Platone riteneva che le donne avessero una minor capacità di apprendimento rispetto agli uomini (si vedano a questo proposito *Resp.* V 455 d e *Tim.* 42 a, 90 e) e lo stesso Aristotele le considerava inferiori (di qui la presenza di più livelli dell'esser coraggiosi o intelligenti).

⁴⁶⁰ *Hypoth.* 15: λόγον εἰς παραίτησιν ἐξέθηκε φιλότιμον

attenderebbe e dunque del tutto inappropriato in bocca ad una donna.⁴⁶¹ Non è poi forse un caso che qui il filosofo utilizzi nel riferirsi al discorso di Melanippe l'aggettivo δεινός e non il termine σοφός: spesso i due aggettivi sono associati, ma in Aristotele la δεινότης non è legata alla σοφία bensì alla φρόνησις (si veda *NE* VI 12) e nel caso in questione probabilmente l'autore vuole porre l'accento su quanto il personaggio sia abile a parlare (anche troppo per esser una donna!), ma manchi della φρόνησις necessaria, soprattutto trattandosi di un esponente del genere femminile, e per questo il prodotto finale, la *rhexis*, sia da ritenere ἀπρεπής. Inoltre con il termine σοφία Aristotele è solito indicare la forma di conoscenza più completa (filosofica e scientifica) che sempre coinvolge il νοῦς, elemento che raramente era considerato dai Greci proprio di una donna, e che riguarda ambiti noti solo agli uomini; d'altra parte, però, uno dei tratti caratteristici di Melanippe e che lei stessa sottolinea nel prologo è proprio l'essere in possesso di un νοῦς e di conoscenze filosofico-religiose che fanno sì che Euripide intitoli il proprio dramma *Melanippe Sophé*.

Dell'eroina tragica dunque doveva aver colpito il pubblico innanzitutto il suo esser dotata di intelligenza e di abilità retorica tale da intessere un discorso contenutisticamente adatto ad un uomo, ma anche la sua vicenda che fa sì che nelle *Tesmofoiazuse* venga menzionata, accanto a Fedra, come esempio di γυνή πονηρά⁴⁶².

⁴⁶¹ Il discorso di Melanippe potrebbe esser considerato un esempio di coraggio e di intelligenza, ma è probabile, come afferma MAYHEW 1999, n. 11 p. 93, che Aristotele abbia voluto qui presentare un esempio per ogni attributo e dunque il lamento di Odisseo in riferimento al coraggio e la *rhexis* di Melanippe per l'intelligenza.

⁴⁶² Ar. *Thesm.* 546-547: ...ὄπου γυνή πονηρά | ἐγένετο, Μελανίππας ποῶν Φαίδρας τε· ...

Il rapporto con la filosofia

Melanippe Sophé

La *rhexis* dell'eroina euripidea è parsa ad Aristotele, come si è visto in precedenza, un discorso inappropriato in bocca ad una donna per il suo forte carattere filosofico. L'argomentazione iniziale della difesa di Melanippe, infatti, recuperando gli insegnamenti di Anassagora, consiste in un resoconto della creazione che non lascia spazio a nascite mostruose: l'intero universo era inizialmente formato da terra e cielo uniti in un'unica massa omogenea che ad un certo punto si separò, dando origine alla varietà di specie esistenti (alberi, animali, esseri umani,...): nulla di sorprendente dunque se occasionalmente una specie si è andata a intrecciare con un'altra e una mucca ha partorito dei bambini e non dei vitelli come ci si sarebbe attesi.

Fr. 484

κούκ ἐμὸς ὁ μῦθος, ἀλλ' ἐμῆς μητρὸς πάρα,
ὡς οὐρανός τε γαῖά τ' ἦν μορφή μία·
ἐπεὶ δ' ἐχωρίσθησαν ἀλλήλων δίχα,
τίκτουσι πάντα κἀνέδωκαν εἰς φάος,
δένδρη, πετεινά, θῆρας οὖς θ' ἄλμη τρέφει
γένος τε θνητῶν.

In questo discorso si potrebbe forse vedere il modello da cui Aristofane prese spunto per la spiegazione filosofica fatta da Euripide a Mnesiloco nel prologo delle *Tesmoforiazuse*. Il tragediografo cerca di far comprendere al Parente che l'ascoltare e il vedere hanno una natura diversa: l'occhio e le orecchie ebbero origine, dice, quando, “ai primordi, l'Etere si divise e generò in se stesso esseri viventi e dotati di movimento”.

Thesm. 14-15

Αἰθήρ γὰρ ὅτε τὰ πρῶτα διεχωρίζετο
καὶ ζῶ' ἐν αὐτῷ ζυνετέκνου κινούμενα,

Lo scoliasta tace circa una possibile ripresa, con o senza intento parodico, di questi versi comici dalla *rhexis* di Melanippe e probabilmente Aristofane vuole qui semplicemente ricordare alla mente del pubblico le teorie cosmogoniche fatte proprie da Euripide in diverse sue opere senza avere alcun modello tragico specifico in mente.

È proprio con questo poeta tragico infatti, forse dietro l'influsso di Diogene di Apollonia e Anassagora, che l'etere⁴⁶³ si diffonde come divinità naturalistica: sebbene nota già ad Esiodo (*Theog.* 124 ss.), compare in ben tre tragedie euripidee, accanto a Γαῖα oppure da solo, nel ruolo di creatore

⁴⁶³ Per “etere” si intende, come osservano AUSTIN – OLSON 2004, p. 56, la parte superiore dell'aria in cui hanno origine fulmini e raffiche di vento, le stelle trovano il loro posto e da cui gli dèi plasmano i *simulacra* delle cose viventi.

di ogni essere vivente (nel frammento appena citato e nel fr. 839 del *Crisippo*) o di causa di nascite e morti sia d'estate che d'inverno (nel fr. 330, 2 della *Danae*)⁴⁶⁴.

Nel gioco comico ai danni di Euripide Aristofane inserisce l'Etere, principio attivo e intelligente da cui hanno origine le varie forme di vita, come la divinità principale per questo poeta tragico e la prima tra i suoi ἰδιῶται θεοί ad esser da lui invocata in caso di giuramento. Questo è quanto accade, ad esempio, in un altro passo delle *Tesmoforiazuse*:

Fr. 487

***Thesm.* 272**

ὄμνυμι δ' ἱερὸν αἰθέρ', οἴκησιν Διός

Ὅμνυμι τοίνυν Αἰθέρ', οἴκησιν Διός.

Interessante notare come in questo caso non vi sia la semplice invocazione, ma al nome della divinità si aggiunga anche un'informazione: l'Etere compare infatti come la residenza di Zeus.

Il contesto dell'*excerptum* tragico non è chiaro: probabilmente è ascrivibile al momento in cui l'eroina dopo il discorso in difesa dei bambini pronuncia questa esclamazione, quasi volesse far capire al padre Eolo che la responsabilità di quanto è avvenuto è degli dèi (WEBSTER 1967, p. 149, definisce *attractive* l'ipotesi di VAN LOOY 1964, p. 235, secondo la quale Melanippe starebbe giurando che Poseidone è il padre dei due bambini).

Il fatto che qui Melanippe invochi l'Etere, un concetto centrale in molte cosmologie presocratiche⁴⁶⁵, e non Zeus potrebbe sembrare dettato dall'intenzione di declassare quest'ultimo e così è stato visto da Aristofane che per questo motivo cita il frammento per ben tre volte (oltre che nelle *Tesmoforiazuse* anche due volte nelle *Rane* per cui vd. *infra*) e lo critica.

La menzione dell'etere come Διὸς δωμάτων si riscontra, inoltre, dapprima in bocca a Dioniso e poi al suo servo Xantia nelle *Rane*: per spiegare ad Eracle il motivo che lo spinge a considerare Euripide un γόνιμος ποιητής il dio si serve espressioni tratte dalle tragedie di quest'ultimo e tra queste di αἰθέρα Διὸς δωμάτων.

Fr. 487

***Ra.* 100**

ὄμνυμι δ' ἱερὸν αἰθέρ', οἴκησιν Διός

αἰθέρα Διὸς δωμάτων ἢ χρόνου πόδα

Dioniso parafrasa il modello originale e, come osserva DEL CORNO 1985, p. 161, a proposito della ripresa di tale frammento, la presenza della parodia ha la funzione di abbassare il linguaggio al livello familiare: il termine οἴκησιν viene sostituito con δωμάτων con cui solitamente si indica la camera da letto o più propriamente il gabinetto (cfr. in proposito DOVER 1993 *ad loc.*).

⁴⁶⁴ Gli studiosi hanno cercato di individuare alla base dei frammenti euripidei e dei vv. 14-15 comici che li riprendono un sistema filosofico di riferimento: alcuni come PARMENTIER 1893, p. 83, vi hanno visto Anassagora a cui spesso il tragediografo era collegato (si veda Alex. Aet./Act. Fr. 7 p. 126 Powell con MAGNELLI 1999 *ad loc.* pp. 223-231), altri, invece, come MUREDDU 1992 Empedocle.

⁴⁶⁵ Si veda in merito GUTHRIE 1965, pp. 144-145, 190-191, 262-263.

Poco più avanti Xantia riprende con tono differente le medesime citazioni euripidee, mostrando a Dioniso, impaurito alla vista di Empusa, come siano proprio queste le divinità colpevoli della sua rovina:

Ra. 311

Αἰθέρα Διὸς δωμάτων ἢ χρόνου πόδα.

L'Etere compare successivamente tra le divinità personali di Euripide: prima di iniziare l'ἄγὼν σοφίας i due contendenti sono invitati a pregare e mentre Eschilo invoca Demetra, che ha nutrito la sua mente, perché sia degno dei suoi misteri, Euripide dichiara che rivolgerà preghiere ad altri dèi, sua propria creazione, menzionando per primo Etere, suo nutrimento.

Ra. 892

Αἰθὴρ ἐμὸν βόσκημα καὶ γλώττης στρόφιγξ

Dietro i vari passi comici in cui l'etere compare assunto al rango di nuova divinità sono ravvisabili: 1) la critica che Aristofane volge in più di un'occasione ad Euripide in quanto è colui che, innovando rispetto all'epoca a lui precedente e contemporanea, prende le distanze dagli dèi tradizionali e fa proprie alcune teorie filosofiche che lo portano a personificare e divinizzare alcuni elementi; 2) l'intenzione del commediografo di porre sotto una luce non solo negativa una simile innovazione, evidenziando come i tempi stiano cambiando e dando al pubblico un assaggio di ciò che era particolarmente in voga.

Il rapporto con la musica

Eretteo

Nelle *Tesmofoiazuse* Aristofane ricorre all'aggettivo sostantivato Ἀσιάς nel prendere in giro le innovazioni operate da Agatone sul piano musicale: questo termine, come nota già KUSTER 1710 a proposito di questo *locus* comico⁴⁶⁶, equivaleva ad Ἀσιάδος κιθάρας e ciò era già stato evidenziato dall'*Etymologicum Magnum* α 1918 Lasserre – Livadaros (p. 153, 32 Gaisf.)⁴⁶⁷ che lo glossava come τῆς κιθάρας, osservando che così aveva detto il commediografo parodiando un verso dall'*Eretteo* di Euripide⁴⁶⁸.

Fr. 369d

Ἀσιάδος κρούματα

***Thesm.* 120-122**

Λατώ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος ποδὶ
παράρυθμ' εὔρυθμα, ...

La κιθάρα infatti, strumento noto in Grecia fin dal VII secolo, nella seconda metà del V secolo iniziò ad esser accompagnata dall'epiteto "asiatica" e in questo passo comico viene designata con il solo aggettivo tanto era abitualmente nota in questo modo.

La collocazione dell'*excerptum* all'interno della tragedia è discussa dagli studiosi: alcuni come JOUAN – VAN LOOY 2000, p. 109, lo inseriscono in un *kommos* tra Prassitea ed il Coro impegnati in un lamento rituale per le giovani figlie, mentre c'è chi come WEBSTER 1967, p. 127, lo considera parte di un appello ad Apollo all'interno della *parodo*.

Non si tratta qui tanto di citazione letterale dal fr. 369d dell'*Eretteo* (per questa ipotesi si vedano NAGEL 1842, p. 74; HARTUNG 1843, p. 468; CROPP 2007, pp. 166-167) quanto invece di un'allusione a questo frammento e, se si accoglie l'integrazione fatta da SONNINO 2008 alle rr. 8-9 del fr. 370 Kn. (= fr. 17 Sonnino), una citazione di questo *locus* tramandatoci dal papiro a proposito del sintagma Ἀσιάδος ποδὶ. Secondo l'opinione di FASSINO 2016, invece, non appare scontato il presupposto alla base del tentativo di ricostruzione del papiro operato da Sonnino, ovvero che grazie alla presenza di questo sintagma "il compilatore di *EtM.* 153, 31 ss. abbia riconosciuto in *Thesm.* 120-122 una parodia dell'*Eretteo*": ci si attenderebbe, infatti, secondo questo studioso che il gioco comico fosse incentrato sull'uso del solo aggettivo, ma dato che nel frammento in questione il sostantivo di riferimento compare con certezza al r. 8, "le probabilità che il nostro passo sia davvero l'ipotesto di *Thesm.* 120-122 sembrano ridursi di molto e, con esse, l'obbligo" dell'integrazione Ἀσιάδος ποδὶ.

⁴⁶⁶ La nota si può leggere ap. Bekker 1829, p. 265.

⁴⁶⁷ *EtM.*, 153. 31 ss. GAISFORD: Ἀσιάδος κρούματα· Τῆς κιθάρας. Οὕτως Ἀριστοφάνης εἶπε, παρωδῶν τὸ ἐξ Ἐρεχθέως Εὐριπίδου· ἢ τρίχορδος κιθάρα οὕτω καλεῖται.

⁴⁶⁸ Si vedano anche *Et. Gen.* AB α 1271 Lass. – Liv. e Sud. α 4147 ADLER.

Nel corale tragico i vecchi del Coro si domandano quando potranno intonare il canto che celebra la vittoria di Eretteo su Eumolpo, eseguendo i suoni acuti della *kitharis* asiatica in modo rapido per tenere dietro al passo di danza delle giovani fanciulle.

L'espressione Ἀσιάς κιθάρα sembra essere particolarmente cara ad Euripide: oltre che nell'*Eretteo* compare, infatti, in due *loci* dell'*Ipsipile* (Fr. 752g, 9 e ss. e 759a, 1622) e ai vv. 443-444 del *Ciclope*. Il fatto che essa ricorra solo in drammi databili dal 423 in poi ha spinto WEBSTER 1967, come ha notato CASSIO 2000, pp. 105-106, “a supporre che l'espressione sia un omaggio indiretto” del tragediografo all'amico Timoteo di Mileto da cui avrebbe ripreso le innovazioni metrico-musicali da lui adottate, ma va ricordato, afferma sempre Cassio, a proposito di questo *terminus post quem* un passo di Strabone (X 3, 17) che cita, senza menzionarne l'autore, un frammento, non si sa se posteriore o anteriore a Euripide: κιθάραν Ἀσιᾶτιν ῥάσσω (ο ἄράσσω).

MARTÌNEZ – DÌEZ 1976 limita la parodia alla ripresa della forma Ἀσιάδος dal momento che κροῦμα non è termine tragico⁴⁶⁹ – compare, al contrario, in Aristofane e in altri comici (Eup. fr. 121 dei *Demi*: τοιαῦτα μέντοι νιγλαρεύων κρούματα; Theop. Com. fr. 51 delle *Sirene*: αὐλεῖ γὰρ σαπρὰ | αὕτη γε κρούματ' οἷα τὰπὶ Χαριζένης) –, mentre, come si è appena detto, l'aggettivo presente diverse volte nelle tragedie euripidee insieme a κιθάρα è proprio Ἀσιάς; in realtà, come osservano COLLARD – CROPP – LEE 1997, p. 186, “it might be its inappropriateness that invited the parody”. Cassio, *op. cit.*, p. 108, è invece del parere che sia stata proprio l'assenza del sostantivo a cui Ἀσιάδος si riferiva ad aver suscitato l'interesse di Aristofane e ad averlo indotto a parodiare questa espressione.

⁴⁶⁹ ROGERS 1904, p. 16, evidenzia come il termine κροῦμα sia quello regolare “for the stroke of the plectrum on the chords of the lyre” e che la lira era chiamata asiatica in quanto era stata inventata in Lidia, nel distretto in particolare noto come “Asia”. Si veda Plut. *De Musica* 6: Ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα, τὸν Τερπάνδρου μαθητὴν· ἐκλήθη δ' Ἀσιάς, διὰ τὸ κεχρησθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῇ κιθαρωδοὺς πρὸς τῇ Ἀσίᾳ κατοικοῦντας. Anche Hsch. α 7665 LATTE spiega che la cetra è nota con questo nome di asiatica in quanto inventata in Asia: Ἀσιάς· ἢ <τρίχορδος> κιθάρα διὰ τὸ ἐν Ἀσίᾳ εὐρέσθαι. Infine lo stesso scoliasta ad Apollon. Rh. II 779, dopo aver osservato che la Lidia era precedentemente nota come “Asia” aggiunge: ἢ κιθάρα Ἀσιάς λέγεται, ἐπεὶ ἐν Λυδίᾳ πρῶτον εὐρέθη. Per un interessante contributo su questo strumento nell'Atene di epoca classica cfr. MAAS-SNYDER 1989, pp. 53-78.

Citazioni e allusioni

Alcmena

All'inizio delle *Rane* Dioniso cerca di convincere Eracle di essere veramente intenzionato a scendere nell'Ade per riportare sulla terra Euripide per mancanza di abili tragediografi viventi: Eracle inizia così a passare in rassegna una serie di autori tragici e alla fine, poiché vengono tutti scartati, chiede al dio se non vi siano altri che compongono tragedie e ben superiori ad Euripide quanto a chiacchiere. Dioniso allora risponde evidenziando come quelli ancora vivi siano “rimasugli, chiacchieroni, cori di rondini, corruttori dell'arte”, mentre quello che egli va cercando è un γόνιμος ποιητής.

Fr. 88

Ra. 92-93

πολὺς δ' ἀνεῖρπε κισσοῦς, εὐφυῆς κλάδος,
ἀηδόνων μουσεῖον⁴⁷⁰

Ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύλματα,
χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης,

Con l'espressione “cori di rondini” Aristofane sembra qui voler riecheggiare un'immagine presente nell'*Alcmena* euripidea⁴⁷¹, quella dei “cori di usignoli” (ἀηδόνων μουσεῖα), in un contesto, però, totalmente differente: in tragedia infatti essa viene utilizzata nella descrizione di un albero su cui si inerpica l'edera e che accoglie sui propri rami rondini o usignoli che cinguettano in coro⁴⁷²; nel passo comico il piacevole canto delle rondini è simbolo del parlare vuoto e continuo di quegli Ateniesi che si considerano poeti in quel momento senza in realtà esser assolutamente paragonabili ad uno come Euripide.

Varie sono le testimonianze in cui il canto delle rondini è associato ad un suono sgradevole e messo in relazione con una parlata barbara, disarticolata e incomprensibile (si vedano, ad es., Aesch. Ag. 1050-1051, fr. 450 R. e Ione *TrGF* I² 19, F 33, Av. 1681, nonché THOMPSON 1936, pp. 320-321): all'interno della produzione aristofanea già negli *Uccelli* il grido della rondine è visto come barbaro⁴⁷³

⁴⁷⁰ KANNICHT 2004 accoglie la lezione riportata da Meineke di ἀηδόνων μουσεῖον (cfr. ROEMER 1908, p. 252), mentre gli scholia vetera ad Ar. Ra. 93a CHANTRY e Sud. χ 187 ADLER presentano χελιδόνων μουσεῖα.

⁴⁷¹ Cfr. schol. *ad loc.* La data di rappresentazione di questo dramma va probabilmente collocata, sulla base del criterio metrico, nel primo periodo di produzione euripidea: WEBSTER 1967, p. 32, lo inserisce tra il 455 e il 428 a.C., ma l'apparizione di un *deus ex machina* impedisce una datazione alta; CROPP-FICK 1985, p. 73, pensano, invece, ad un periodo tra il 455 (420?) e il 410. Risulta difficile stabilire anche come fosse strutturato l'intrigo: alcuni studiosi (si veda prima di tutti R. Engelmann, *Beiträge zu Euripides: I. Alkmene*, Berlin 1882 e in *Archäologische Studien zu den Tragikern*, Berlin 1900, pp. 52-63) hanno infatti ipotizzato una ricostruzione drammaturgica a partire da due testimonianze vascolari (Cratere di Paestum, Python, Brit. Mus. F 149, del terzo quarto del IV secolo; anfora campana, Brit. Mus. F 193, datata intorno al 360-350 a.C.: vd. SÉCHAN 1967, pp. 242-244) che mostrano Alcmena presso un altare e la vendetta di Anfitione, che minaccia di bruciare sul rogo la sposa infedele, sventata dal fulmine di Zeus; altri a partire da J. Schwartz (con il contributo *Essai sur l'Alcmène d'Euripide* in *Bulletin de Faculté des Lettres de Strasbourg*, vol. 30, 1951-1952, pp. 277-282) e seguito da AÉLION 1981 hanno rifiutato la testimonianza dei vasi e hanno ricostruito altrimenti la tragedia.

⁴⁷² Difficile risulta l'inserimento di questo frammento all'interno del dramma: WECKLEIN 1890, pp. 38-39, ad esempio, ha ipotizzato, come ci riporta SÉCHAN 1967, p. 248, che vada collocato nel resoconto dello spegnimento della pira che già arde e che si trasforma in un pergolato di edera, in un vero bosco sacro per gli usignoli e WEBSTER 1967, p. 93, molti anni dopo ha sostenuto che tale descrizione delle trasformazioni delle stanze di Alcmena apparteneva al discorso del Messaggero (“perhaps this was effected by the golden rain which is portrayed on the Paestan vase and reported by Pindar I, VII, 5 (cf. O. VII 34)”).

⁴⁷³ Ai vv. 1680-1681 Poseidone, giunto in ambasceria a Nubicuculia insieme ad Eracle e ad uno degli dèi barbari del Nord (i Triballi) per trattare la fine delle ostilità, definisce quanto detto dal Triballo come un semplice balbettare suoni inarticolati come le rondini: Μὰ τὸν Δί' οὐχ οὐτός γε παραδοῦναι λέγει, | εἰ μὴ βαβάζει γ' ὥσπερ αἱ χελιδόνες.

e viene collegato al mito della metamorfosi che ha luogo in Tracia (essendo questo il suo luogo di provenienza, si spiega dunque il confronto con una lingua volgare, grossolana e incomprensibile)⁴⁷⁴; nelle stesse *Rane* non solo in questa occasione, ma anche poco più avanti ritorna come termine di paragone, questa volta per la parlata barbara del ciarliero Cleofonte “sulle cui labbra bilingui terribile garrisce una rondine tracia”⁴⁷⁵.

La scelta di Aristofane di rielaborare l’immagine ἀηδόνων μουσεῖα, sostituendo le rondini agli usignoli, potrebbe esser stata dettata da due ragioni: 1) la somiglianza tra le due specie di volatili in merito ad alcuni aspetti (ad es., si dice che entrambe non avessero la lingua: vd. Aesop. *Fab.* 416 e *Fab.* 10; sono legate al mito di Iti e in alcuni contesti vengono utilizzati come metafora per indicare il sesso femminile: vd. Suda χ 185 ADLER); 2) l’utilizzo di un animale specifico che indicasse la parlata barbara. Dietro la ripresa della semplice immagine ed il suo adattamento al contesto comico non è ravvisabile alcun intento parodico né volto a stravolgere il modello di riferimento né con il solo scopo di suscitare le risa del pubblico: gli spettatori difficilmente avranno richiamato alla memoria il passo dell’*Alcmena* mentre l’attore pronunciava l’espressione χελιδόνων μουσεῖα trattandosi, come si è visto, di un motivo diffuso la menzione della rondine in associazione con un modo di parlare incomprensibile.

⁴⁷⁴ Cfr. a questo proposito ZAGANIARIS 1973, p. 222: “l’expression d’Aristophane χείλεσιν ἀμφιλάοις δεινὸν ἐπιβρέμεται θρηκία χελιδὼν désigne son cri barbare en faisant allusion au mythe de la métamorphose qui a eu lieu en Thrace. Dans ce passage du comique grec le chant de l’hirondelle est comparé à la langue vulgaire, grossière et incompréhensible des barbares de Thrace, d’où provient l’oiseau”.

⁴⁷⁵ Ar. *Ra.* 678-682: φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, | ἐφ’ οὗ δὴ χείλεσιν ἀμφιλάοις | δεινὸν ἐπιβρέμεται <τις> | Θρηκία χελιδὼν

Alcmeone in Psocide

Un unico frammento tratto da questa tragedia, messa in scena, secondo la didascalia dell'*Alceste*, nel 438 a.C., compare citato nella produzione aristofanea e precisamente all'interno dei *Cavalieri*.

Dopo la sconfitta di Paflagone e la vittoria del Salsicciaio il Coro intona un canto in cui afferma che non è una colpa insultare i πονηροί e, giunto il turno di Iperbolo, riporta la notizia di una riunione di triremi che discutono tra loro: la più anziana prende la parola chiedendo alle altre se hanno sentito ciò che si dice in città, ovvero che Iperbolo ha chiesto 100 di loro per una spedizione contro Cartagine.

Fr. 66

οὐδὲ πυνθάνεσθε ταῦτ', ὦ παρθένοι, τὰν τῆ πόλει;

Eq. 1302

Οὐδὲ πυνθάνεσθε ταῦτ', ὦ παρθένοι, τὰν τῆ πόλει;

Dietro questa domanda si cela la ripresa puntuale da parte di Aristofane di quelle che in tragedia probabilmente costituivano le parole iniziali del discorso del Servo in cui veniva svelata la verità sull'azione compiuta da Alcmeone con il peplo e la collana di Armonia⁴⁷⁶. Le παρθένοι sono in questo caso il Coro, mentre in commedia diventano le triremi che paradossalmente si riuniscono in assemblea per riflettere su quanto hanno appreso.

La veste metrica del verso euripideo, un tetrametro trocaico, ha destato non poco stupore, come osservano JOUAN – VAN LOOY 1998, n. 48 p. 102, essendo presente in una tragedia appartenente alla prima produzione dell'autore⁴⁷⁷: appare difficile, secondo diversi studiosi, pensare che il poeta tragico abbia fatto ricorso a quest'altezza cronologica ad una forma metrica che poi si riscontra in drammi rappresentati molto più avanti nel tempo e così alcuni moderni, tra cui WEBSTER 1967, p. 42, hanno ipotizzato per questo *locus* comico un'allusione (“the words of the original cannot be certainly recovered”) e non una citazione del passo euripideo.

⁴⁷⁶ Utili per la ricostruzione di tale tragedia risultano le testimonianze dello pseudo Apollodoro (*Bibl.* III 7, 5) e di Pausania (VIII 24, 8-10).

⁴⁷⁷ Cfr. IMHOF 1956, n. 50 p. 141, che ritiene “frühere Verwendung des Tetrameters bei E. im *Alcmaeon* ... unwahrscheinlich” e KRIEG 1936, n. 2 pp. 42-43, definisce il fr. 66 “durchaus uneuripideisch”. A. S. Owen (ed. by), *Ion*, Oxford 1939, ad v. 510 si mostra più cauto: “That Euripides had used them (scil. Trochaics tetrameters) earlier in his career is shown if we are to accept the statement of the Scholiast on Ar. *Eq.* 1302 (a trochaic tetrameter) that the line is wholly taken from the *Alcmaeon* (438)”.

L'immagine del "piede del Tempo": citazione e allusione nelle *Rane*

Dioniso sta cercando di spiegare ad Eracle per quale motivo ha deciso di scendere nell'Ade per riportare sulla terra Euripide: non vi sono più infatti, come si è detto, tragediografi del suo calibro, un γόνιμος ποιητής quale si vede dai suoi versi, e per rendere meglio noto quanto detto il dio crea una sorta di centone di passi euripidei – il fr. 487 della *Melanippe Sophé* (per cui si veda *infra*), il fr. 42 dell'*Alessandro* e il v. 612 dell'*Ippolito incoronato* – di cui solo la seconda citazione sembra più o meno letterale, mentre le altre “sono in forma di parodistico abbassamento al livello del linguaggio familiare”⁴⁷⁸.

Fr. 42

×-υ-× καὶ χρόνου προὔβαινε πούς,

Ra. 100-102

αιθέρα Διὸς δωμάτιον, ἢ Χρόνου πόδα,
ἢ φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὁμόσαι καθ' ἱερῶν,
γλῶτταν δ' ἐπιορκήσασαν ἰδίᾳ τῆς φρενός.

L'immagine del Χρόνου πούς è ricondotta all'*Alessandro* sia dagli scolii a questo *locus comico*⁴⁷⁹ sia dal lessico Suda⁴⁸⁰. L'*excerptum* in questione, insieme al fr. 41, appartiene al prologo del dramma⁴⁸¹ e indica, attraverso la personificazione del tempo, i 20 anni intercorsi “tra gli eventi connessi alla nascita di Paride e l'epoca dello svolgimento dei fatti”⁴⁸².

Rimane incerta, nonostante le varie ipotesi avanzate dagli studiosi, l'identità del personaggio προλογίζων che dovrebbe averlo pronunciato: SNELL 1937, p. 231, seguito da PAGE 1941, p. 55, propende per Cassandra⁴⁸³, SCODEL 1980, pp. 22-25, e DI GIUSEPPE 2001 sono a favore del pastore che lo ha adottato, CRÖNERT 1923 e HANSON 1964, p. 175, attribuiscono il prologo a Ecuba, mentre altri ancora, come HARTUNG 1844, p. 233, KOVACS 1984 e TIMPANARO 1996 ad Afrodite⁴⁸⁴. Se il frammento fosse pronunciato dal pastore adottivo, potrebbe esser interpretato come una frase familiare, che ben si adattava al personaggio che la proferiva, ma qualora, invece, il prologo fosse

⁴⁷⁸ DEL CORNO 1992, p. 161; DOVER 1993, p. 203, osserva: “It was one of the Euripides' most famous lines ... and Dionysos is made ridiculous by his inability to recall it correctly”.

⁴⁷⁹ Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 100b CHANTRY: χρόνου πόδα· ἔστιν ἐξ Ἀλεξάνδρου Εὐριπίδου· καὶ χρόνου προὔβαινε πούς.

⁴⁸⁰ Suda π 356 ADLER s.v. παρακεκινδυνευμένον· ... Εὐριπίδης· ὄμνυμι δ' ἱερὸν αἰθέρ' οἴκησιν Διός. Ἀλεξάνδρου δέ· καὶ χρόνου πρόβαινε πούς. ...

⁴⁸¹ Per questa attribuzione si vedano Wentzel e Lefke, seguiti poi da SNELL 1937. KOVACS 1984, p. 65, da parte sua, afferma come questa collocazione sia “the most likely (though not the only possible)” ed eguale prudenza mostra TIMPANARO 1996, n. 1 p. 17, che ritiene “verosimile, anche se non sicura” tale collocazione del fr. 42. Altri, come JOUAN 1966, n. 4 p. 117, sostengono come incerta la collocazione del frammento.

⁴⁸² DI GIUSEPPE 2012, pp. 52-53. Cfr. *Hypoth.* 12-13.

⁴⁸³ Tale tesi viene sostenuta anche sulla base di Cic. *De Divinatione* I, 21, 42 in cui un personaggio riferisce le vicende di un dramma non identificato (forse l'*Alexandros* di Ennio) che sembrano in parte coincidere con quanto raccontato da Igino (il sogno premonitore di Ecuba e i timori di Priamo per le sorti future di Troia).

⁴⁸⁴ In merito al personaggio prologante COLLARD – CROPP – GIBERT 2004, p. 37, riportano quali ulteriori ipotesi Apollo o una qualche divinità meno coinvolta nelle vicende di Troia.

recitato da Afrodite, ci troveremmo di fronte “a way of personifying time and emphasizing its effects”⁴⁸⁵ e ciò si adatterebbe meglio al discorso di una divinità.

Quest’immagine, “bella e non sforzata” nel modello originario secondo l’opinione di TIMPANARO 1996, n. 1, p. 17, e che poteva benissimo trovarsi anche in Eschilo, viene utilizzata nuovamente dal commediografo pochi versi più avanti, anche qui sotto forma di allusione all’ipotesto tragico: dopo l’incontro con il mostro Empusa Dioniso si chiede quale dio mai sia il colpevole di tutte le disavventure a cui ha dovuto far fronte nel viaggio verso l’Ade e pensa a Etere e al piede del Tempo divinizzati da Euripide nei suoi drammi.

Ra. 311

αἰθέρα Διὸς δωμάτων ἢ Χρόνου πόδα;

L’espressione euripidea si riscontra, invece, *verbatim* nelle *Baccanti* euripidee, cronologicamente successive alla commedia in questione (gli studiosi oscillano come ipotesi di datazione per questa tragedia tra il 405 e il 403 a.C.): nel terzo stasimo, incentrato sulla distinzione tra il disprezzo delle leggi e la potenza degli dèi, ad un certo punto il Coro sottolinea come questi nascondano abilmente “il lungo piede del tempo”⁴⁸⁶ e diano la caccia a chi è ἄσεπτος. Assistiamo dunque anche in questo caso alla personificazione del tempo “as if an agent of the gods”⁴⁸⁷.

Presso i Greci il Tempo, indicato con il termine χρόνος, non è oggetto di culto⁴⁸⁸, ma già a partire dal VI secolo compare personificato nelle opere di poeti e filosofi: lo si riscontra, infatti, dotato di denti in un frammento di Simonide⁴⁸⁹, nell’atto di varcare la soglia del palazzo di Agamennone in uno stasimo corale delle *Coefore* di Eschilo⁴⁹⁰ e in qualità di generatore di notti e giorni infiniti nell’*Edipo a Colono* sofocleo⁴⁹¹. Inizialmente è semplicemente una figura che riflette le caratteristiche, i sentimenti e le azioni di un qualunque essere umano (parla, gioca a dadi, è testimone di verità, è dotato di parti fisiche come denti, ma anche di valori quali la *sophia* e spesso è indicato come padre di qualcuno, ma che non è stato generato o si è generato da solo), mentre con Euripide acquista indipendenza e diventa una creatura “with its own shape and psychology”⁴⁹². Proprio per questo l’utilizzo di un’immagine come quella del piede del Tempo viene vista da Aristofane come “audace” e rimarcata per ben due volte a breve distanza nella medesima commedia: essa infatti

⁴⁸⁵ KOVACS *op. cit.*, p. 65.

⁴⁸⁶ Eur. *Ba.* 889: δαρὸν χρόνου πόδα ...

⁴⁸⁷ SEAFORD 1996, p. 220.

⁴⁸⁸ Come osserva SOMMERSTEIN 1996, p. 182, in alcune cosmogonie “sectarian and philosophical” il Tempo era considerato una divinità (si veda *Orphica* 37, 66a, 68 Kern; Pherecydes fr. 1 D-K). Dall’età ellenistica in poi è attestato un culto dedicato ad Αἰὼν, tempo sacro ed eterno, che però risulta totalmente differente da quello ordinario indicato con χρόνος: si veda a questo proposito ROMILLY 1968, p. 34.

⁴⁸⁹ Simonides Fr. 13 W.: ὁ τοι Χρόνος ὀξὺ ὀδόντας, | καὶ πάντα ψήχει καὶ τὰ βιαιότατα.

⁴⁹⁰ Aesch. *Cho.* 965-966: τάχα δὲ παντελὴς χρόνος ἀμείγεται | πρόθυρα δωμάτων, ...

⁴⁹¹ Soph. *OC.* 617-618: ... μυρίας ὁ μυρίος | χρόνος τεκνοῦται νύκτας ἡμέρας τ’ ἰών.

⁴⁹² Vd. ROMILLY *op. cit.*, p. 55.

rappresenta il passo in avanti fatto da Euripide rispetto agli autori, non solo tragici, che lo hanno preceduto, il dare una forma reale a ciò che prima era soltanto un concetto astratto circondato da un alone di potere e mistero⁴⁹³.

⁴⁹³ COLLARD – CROPP – GIBERT 2004, p. 72, sono invece del parere che il verso tragic sia citato dal dio “to illustrate Euripides’ poetic virtuosity in *Frogs* 100, and repeated by Xanthias at *Frogs* 311. The scholia cite *Mel. S. F.* 487 and this frag. as Eur.’s actual words.”

Andromeda

Il mito di Andromeda, principessa etiope che venne sottratta dal destino di esser divorata dal mostro marino grazie all'opera eroica di Perseo, entra a far parte fin dal VI sec. a. C. del patrimonio culturale dei Greci⁴⁹⁴, ma è al teatro di V secolo che deve la sua notorietà.

Sia Sofocle che Euripide, infatti, misero in scena una tragedia a lei intitolata, entrambe giunteci frammentariamente e a cui rimandano alcuni articoli dei *Catasterismi* attribuiti ad Eratostene di Cirene (*Cat. I, 15-17 e 36*)⁴⁹⁵: a proposito del dramma euripideo fonte importante per ricostruirne la trama accanto all'*Antologia* di Stobeo si riscontra, come si è visto nella sezione dedicata alle riprese drammaturgiche, nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane⁴⁹⁶.

Prima di questa commedia in realtà alcuni studiosi hanno accolto la testimonianza degli *scholia*⁴⁹⁷ e hanno visto un'allusione a questa tragedia da parte del commediografo già nella *Lisistrata*. Nelle parole del Semicoro dei Vecchi di commento alla monodia di Cinesia in seguito alla delusione ricevuta da Mirrine si è ravvisato una somiglianza formale con un frammento di questa tragedia euripidea:

Fr. 116

ποῖαι λιβάδες, ποία σειρήν

Lys. 962-964

Ποῖος γὰρ νέφρος ἂν ἀντίσχοι,

ποία ψυχή, ποῖοι δ' ὄρχεις,

ποία δ' ὀσφύς, ποῖος δ' ὄρρος

A parlare può esser tanto Andromeda quanto il Coro, come osserva PAGANO 2010, p. 121, ma probabilmente va assegnato alla principessa sulla base del metro utilizzato e va collocato prima della *parodo*. In realtà il confronto tra il passo tragico e quello comico appare alquanto debole in quanto l'unico elemento simile consta nella ripetizione anaforica dell'aggettivo *ποῖος*: ripetere ad inizio di verso una medesima parola è, come ha evidenziato HENDERSON 1987, p. 183, una "caratteristica del

⁴⁹⁴ Un'anfora tardo corinzia del VI sec. (Berlino, Staatliche Museen F. 1652, da Cerveteri, LIMC n. 1, rappresenta la più antica testimonianza figurativa di questo mito, ma bisogna anche ricordare che il nome di Andromeda si riscontra già nel *Catalogo delle donne* esiodeo (Fr. 135,6 Merkelbach-West) insieme a quelli di Perseo e Cefeo.

⁴⁹⁵ Qui viene messo in luce come Sofocle probabilmente si sia concentrato in particolar modo sulla figura della madre Cassiopea e sulla sua *hybris* (costei osò vantarsi e affermare la superiorità della propria bellezza, o di quella della figlia, su quella di tutte le Nereidi, suscitando così l'ira del dio Poseidone che scatenò un mostro marino a devastare l'intera terra etiopica), mentre Euripide sul pericolo corso dalla principessa ed entrambi si concludono con la trasformazione dei due innamorati in stelle (elemento non presente nella *Biblioteca* dello pseudo Apollodoro che, insieme alla *Fabula* 64 di Igino, ci riporta la versione più completa su tale mito).

⁴⁹⁶ Questa commedia ci consente innanzitutto di datare con certezza la rappresentazione al 412 a.C. nella tetralogia di cui faceva parte anche l'*Elena*, dal momento che ai vv. 1060-1061 Euripide nei panni di Eco afferma di aver collaborato con il tragediografo l'anno prima sempre nel teatro di Dioniso (utile ai fini della datazione è anche lo scolio a *Ra*. 53 che osserva come tale tragedia venne messa in scena 7 anni prima della commedia in questione); inoltre grazie alla *detorsio in comicum* di tre scene di questo dramma (il lamento poetico di Andromeda che ha come compagnia solo l'eco della sua voce; il dialogo lirico tra l'eroina ed il Coro di giovani donne simpatizzanti con la sua condizione; l'entrata in volo di Perseo di ritorno dall'impresa contro Medusa) è possibile ipotizzare quale struttura esso avesse originariamente.

⁴⁹⁷ Schol. ad Ar. *Lys.* 963 HOLWERDA: ποία ψυχή· παρὰ τὸ ἐξ Ἀνδρομέδας· ποῖαι λιβάδες, ποία δειρήν;

pathos tragico” che non ricorre solo qui, ma anche in Eur. *Hec.* 159 e ss. e, per la prosa, in Aischin. III 121 e Thphr. *Ch.* 8. È necessario dunque procedere con cautela nell’accogliere la testimonianza dello scoliasta: probabilmente nei versi citati della *Lisistrata* il commediografo si è semplicemente servito di un aspetto formale specifico del linguaggio tragico senza avere necessariamente in mente il fr. 116 dell’*Andromeda*.

Un altro caso in cui l’osservazione degli *scholia* non va considerata come riferimento al dramma euripideo si riscontra a proposito del v. 556 delle *Nuvole*: nella parabasi Aristofane mostra agli spettatori come sia cambiata, rispetto al precedente insuccesso, la sua commedia, lontana da quei bassi espedienti che suscitano solitamente il riso nel pubblico e tra i quali menziona la “figura stantia, inventata da Frinico, che finiva inghiottita da una balena”.

Nu. 555-556

προσθεις αὐτῷ γραῦν μεθύσῃν τοῦ κόρδακος οὔνεχ’, ἦν
Φρύνιχος πάλαι πεπόηχ’, ἦν τὸ κῆτος ἤσθιεν.

A parere di GRILLI 2015, n. 167 p. 173, in questo *locus* comico si riscontra senza dubbi la parodia di un’*Andromeda*, ma si tratta “forse dell’*Andromeda* di Sofocle – certo non di quella euripidea (pace Guidorizzi 1996, p. 263), messa in scena solo nel 412 e parodiata infatti l’anno successivo dallo stesso Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*”. RAU 1967 non menziona neppure questi versi delle *Nuvole* e, a mio parere, giustamente in quanto sembra ben evidente, ad un’attenta lettura degli stessi, che l’intento del poeta comico fosse quello di deridere l’operato dei suoi contemporanei e che in questo caso oggetto della presa in giro fosse la parodia, messa in scena da Frinico, dell’*Andromeda* senza voler richiamare alla memoria del pubblico il modello, forse tragico, che fungeva da ipotesto per il suo rivale.

Nelle *Rane* si riscontrano un’allusione generica a questa tragedia euripidea e una possibile citazione. Alla domanda di Eracle se egli abbia combattuto per mare Dioniso dapprima risponde affermativamente, poi aggiunge di aver letto, mentre era sulla nave, tale tragedia e che durante la lettura era stato colto da un desiderio per Euripide tale da spingerlo a recarsi nell’Ade per riportarlo sulla terra⁴⁹⁸.

Ra. 52-54

Καὶ δῆτ’ ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι
τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος
τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα.

⁴⁹⁸ Il passo comico con riferimento all’*Andromeda* euripidea gode di una particolare notorietà in quanto oggetto di discussione in relazione alla *vexata quaestio*, come si è visto nell’Introduzione, riguardante la circolazione libraria nel V sec. a.C.

La scelta aristofanea dell'*Andromeda* e non di un'altra tragedia euripidea come oggetto di interesse del dio del teatro ha incuriosito alcuni studiosi, ma prima di tutti gli antichi: lo scoliasta, infatti, a proposito del v. 53 osserva che si l'*Andromeda* era τῶν καλλίστων Εὐριπίδου δράμα⁴⁹⁹, ma altrettanto belle e cronologicamente più vicine alla messa in scena della commedia erano l'*Ipsipile*, le *Fenicie* e l'*Antiope*. Tra i moderni sono state avanzate le seguenti ipotesi: MOORTON 1987 ha osservato che come Perseo si era innamorato di Andromeda e l'aveva salvata dalla morte, così Dioniso, innamoratosi dell'opera euripidea, avrebbe deciso di sottrarre al regno dei morti il suo autore; SFYROERAS 2008, invece, ha scambiato i termini del confronto e paragonato Dioniso alla principessa ed Euripide a Perseo (nella sua ottica, infatti, il dio è più vicino al Parente delle *Tesmoforiazuse* a livello di abiti, di carattere e anche per il fatto che entrambi si sono venuti a trovare in una realtà a loro estranea e pericolosa). Di certo questa tragedia godette di una certa fortuna successiva, che ci è testimoniata sia a livello iconografico sia letterario: Luciano, ad esempio, racconta in *Hist. Conscr.* 1 che presso gli abitanti di Abdera, al tempo di Lisimaco, si diffuse una strana epidemia, che prevedeva che chiunque ne fosse colpito iniziasse a recitare senza sosta versi e canti dell'*Andromeda*; un altro aneddoto, questa volta maggiormente credibile, è quello riportato da Ateneo secondo il quale durante l'ultimo banchetto della sua vita Alessandro Magno declamò a memoria un episodio di questa tragedia euripidea prima di intraprendere una sfida con i suoi compagni a chi bevesse più vino⁵⁰⁰.

Poco più avanti il dio del teatro spiega ad Eracle per quale motivo egli definisca γόνιμος Euripide e per far ciò cita alcune espressioni tragiche: Eracle, però, evidenzia come tutto ciò sia privo di un senso, ottenendo dal dio come replica la richiesta di non voler "abitare" nella sua mente. Ciò che Dioniso intende dire è che ognuno ha una sua opinione in merito ed Eracle non riuscirà a fargli cambiare idea, influenzandolo con il suo giudizio.

Ra. 105

Μὴ τὸν ἐμὸν οἶκει νοῦν· ἔχεις γὰρ οἰκίαν.

L'espressione adoperata da Aristofane è stata messa in collegamento da uno scolio del codice Veneto con un verso dell'*Andromaca* (μὴ τὸν ἐμὸν οἶκει νοῦν· ἐγὼ γὰρ ἀρκέσω): in realtà non vi è traccia nel testo euripideo di un simile verso a meno di non pensare ad una parafrasi di *Andr.* 237 (ὁ νοῦς ὁ σός μοι μὴ ξυνοικοίη, γύναι). Un'altra ipotesi, avanzata da Matthiae, vede dietro questo verso aristofaneo una citazione dell'*Andromeda* (indicato come fr. *144 Kn.), proposta che, osserva Totaro

⁴⁹⁹ Si tratta di una formula ricorrente nelle *hypotheses*: cfr., ad es., la *hypothesis* dei *Cavalieri* di Aristofane.

⁵⁰⁰ Athen. XII 537D: Νικοβούλη δέ φησιν ὅτι παρὰ τὸ δεῖπνον πάντες οἱ ἀγωνισταὶ ἐσπούδαζον τέρπειν τὸν βασιλέα καὶ ὅτι ἐν τῷ τελευταίῳ δείπνῳ αὐτὸς ὁ Ἀλέξανδρος ἐπεισόδιόν τι μνημονεύσας ἐν τῆς Εὐριπίδου Ἀνδρομέδας ἠγωνίσαστο καὶ τὸν ἄκρατον προθύμως προπίνων καὶ τοὺς ἄλλους ἠνάγκαζεν.

in MASTROMARCO – TOTARO 2006, n. 23 p. 572, “appare decisamente più plausibile rispetto a quella all’*Antiope* postulata da Bergk”.

Se si accettasse quest’ultima tesi, si potrebbe giustificare la testimonianza dello scoliasta come dovuta ad un testo corrotto o al fatto che, essendo trascorsi ormai 7 anni dalla messa in scena dell’*Andromeda*, non fosse stato individuato dietro tale *locus* comico da parte del pubblico un modello preciso di riferimento, bensì un’espressione entrata nel linguaggio corrente.

Auge

Aristofane non sembra citare o fare allusioni ad alcun frammento in particolare di questo dramma, a meno che non si accolga la tesi, inizialmente avanzata da NAUCK 1869, p. 63, e poi ripresa ed ampliata da PERUSINO – COLANTONIO 2004, secondo la quale si potrebbero vedere dei riferimenti a tale tragedia già nella *Lisistrata*.

Le due studiose recuperano innanzitutto l'idea di Nauck, poi però da lui stesso messa da parte, di vedere il modello tragico nell'appello che ai vv. 742-743 una delle donne rivolge a Ilizia per potersi allontanare dall'Acropoli visto il suo presunto stato di gravidanza⁵⁰¹ (pretesto, come si evince dai versi successivi, per poter tornare dal suo sposo). A questa ipotesi Perusino e Colantonio aggiungono un altro elemento: una volta scoperto da Lisistrata che la donna non porta un bambino nella pancia, bensì l'elmo di Atena Promachos, la giustificazione addotta è che ella si sarebbe servita di esso, qualora il parto l'avesse colta sull'Acropoli, come le colombe che, osserva lo scoliasta, partoriscono nelle cavità.

Lys. 753-755

ΛΥ. Τί δῆτα ταύτην εἶχες;

ΓΥ. Γ' ἴνα μ' εἰ καταλάβοι
ὁ τόκος ἔτ' ἐν πόλει, τέκοιμ' εἰς τὴν κυνῆν
εἰσβάσα ταύτην, ὥσπερ αἱ περιστεραί.

Nel **fr. 266**, riportatoci da Clemente Alessandrino, Auge rimprovera la dea di sopportare di buon grado le spoglie mortali, ma di ritenere un sacrilegio il suo parto nel tempio:

σκῦλα μὲν βροτοφθόρα
χαίρεις ὀρῶσα καὶ νεκρῶν ἐρείπια,
κοῦ μυσará σοι ταῦτ' ἔστιν· εἰ δ' ἐγὼ ἔτεκον,
δεινὸν τόδ' ἤγῃ;

Il divieto di partorire in un luogo sacro non riguardava, però, come aggiunge Clemente, gli animali: gli dèi, infatti, tolleravano che questi si accoppiassero o dessero alla luce i loro piccoli nei loro santuari⁵⁰². L'osservazione dell'autore, affermano le due studiose, “che parafrasava forse il seguito dell'autodifesa di Auge, trova un'eco nella *Lisistrata* nel ricordo delle colombe che depongono le uova nelle cavità naturali dei santuari”⁵⁰³. Altra somiglianza notata riguarda il fatto che sia nel *locus*

⁵⁰¹ Ar. *Lys.* 742-743: Ἦ πότνι' Εἰλείθου, ἐπίσχεσ τοῦ τόκου | ἕως ἂν εἰς ὅσιον μὲν ἴγω χωρίον. Per il costume di lasciare un tempio per morire o partorire si veda oltre a questo passo anche: Thuc. I 134, 3; Xen. *Hell.* V 3, 19; Paus. II 27, 1 e 6.

⁵⁰² Clem. Alex. *Strom.* VII 3, 22, 4-5: εὖ δὲ καὶ ἡ Αὐγὴ δικαιολογουμένη πρὸς τὴν Ἀθηναίων ἐπὶ τῷ χαλεπαίνειν αὐτῇ τετοκυία ἐν τῷ ἱερῷ λέγει 'σκῦλα - ἤγῃ', καίτοι καὶ τὰ ἄλλα ζῶα ἐν τοῖς ἱεροῖς τίκτοντα οὐδὲν ἀδικεῖ. Cfr. Hdt. II 64, 2.

⁵⁰³ PERUSINO – COLANTONIO 2004, pp. 125-126.

comico sia in quello tragico i dialoghi hanno luogo davanti a luoghi sacri ad Atena, uno a Tegea e l'altro ad Atene.

Gli argomenti addotti a sostegno di questa tesi, in realtà, risultano abbastanza deboli: nulla ci dice che le parole aggiunte da Clemente Alessandrino nel riportare il frammento euripideo facessero effettivamente parte della prosecuzione del discorso di Auge ad Atena; non si riscontrano, inoltre, indizi nel testo tragico che possano rimandare al passo comico; infine va notato che mentre Auge partorisce nel tempio, in commedia la donna, pur nella sua finzione, cerca di evitare di compiere un simile sacrilegio nel rispetto delle norme a quel tempo diffuse. È difficile dunque che Aristofane nello scrivere questo passo comico avesse in mente una scena o addirittura un frammento specifico dell'*Auge*, mentre è probabile che egli abbia voluto sottolineare come questa proibizione di partorire in luoghi sacri, come testimonia Clemente Alessandrino, non comprendesse gli animali, i cui nidi forse gli stessi spettatori avevano avuto occasione di osservare in qualche santuario.

Bellerofonte

Nei *Cavalieri* al momento dello svelamento dell'oracolo, dopo altre due domande al Salsicciaio, Paflagone è ormai certo della sconfitta e prima di dire addio alla sua corona, simbolo del potere fino ad allora posseduto, esclama, riferendosi a se stesso: “Trascinate dentro questo infelice”.

Fr. 311

(BEA.) κομίζετ' εἴσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα.

Eq. 1249

Κυλίνδετ' εἴσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα.

Lo scoliasta al *locus* comico indica nel *Bellerofonte*⁵⁰⁴ la fonte da cui quest'espressione è stata ripresa: l'*excerptum* è solitamente collocato nell'esodo della tragedia, all'interno del discorso di un *deus ex machina* e come ordine al figlio Glauco e ai suoi assistenti (?) di condurre dentro casa l'eroe in fin di vita⁵⁰⁵. Sulla base della somiglianza con la scena dell'*Ippolito* in cui Teseo ordina ai servi di condurre in scena il figlio morente e sul fatto che εἴσω può indicare anche che l'eroe verrà portato sulla scena da un ambiente non visibile agli spettatori, CURNIS 2003, p. 248, afferma che la presente espressione potrebbe esser un ordine di Glauco agli astanti perché accompagnino davanti al pubblico lo sfortunato padre in seguito alla *rhexis* del Messaggero. MASTROMARCO 2012, p. 96, è invece dell'opinione, già avanzata da KANNICHT 2004, p. 367, che qui Bellerofonte parli in terza persona di sé e ordini ad un non ben identificato personaggio di condurlo dentro: se questa fosse stata effettivamente la modalità scenica adoperata, sarebbero individuabili ulteriori punti in comune, non solo testuali, con la ripresa comica in quanto lo stesso Paflagone dà questo ordine parlando di sé in terza persona.

Il verso è citato in modo quasi puntuale e con fini parodici: la perdita del potere di Paflagone, causa del suo definirsi *δυσδαίμων*, non è di certo equiparabile alla morte ormai prossima di Bellerofonte, ma dal punto di vista di questo personaggio comico la scoperta di dover abbandonare il governo della città lo riduce in una condizione pari all'essere in fin di vita.

Un ulteriore elemento di riflessione ci viene fornito sempre dallo scoliasta al passo aristofaneo: egli avverte che in commedia al posto del tragico κομίζετ' si riscontra la forma verbale κυλίνδετ', che, osserva VAN LEEUWEN 1900, p. 213, ci richiama alla memoria la macchina dell'ἐκκύκλημα, recentemente utilizzata da Aristofane in *Ach.* 407 per far uscire di casa Euripide, che non ha tempo di scendere. Come sottolinea, però, ROGERS 1930, p. 172, qui Aristofane non aveva alcun motivo per usare un verbo che richiama questa macchina drammaturgica dal momento che

⁵⁰⁴ Schol. ad Ar. *Eq.* 1249a MERVYN JONES–WILSON: κυλίνδετ' εἴσω· ἑαυτὸν λέγει ὁ Κλέων. ταῦτα δὲ ἐκ Βελλεροφόντου Εὐριπίδου, τὸ δὲ κυλίνδετ' ἀντὶ τοῦ κομίζετε.

⁵⁰⁵ DOBROV 2001, p. 97. Un'espressione molto simile a quella del fr. 311 si riscontra nel fr. 671 della *Stenebea*: κομίζετ' εἴσω τήνδε· πιστεύειν δὲ χρή | γυναικὶ μηδὲν ὅστις εὖ φρονεῖ βροτῶν

Paflagone non la utilizza quando esce di scena⁵⁰⁶: le parole dello scoliasta vanno dunque interpretate in un altro modo, ovvero vedendo in κολίνδερ' l'equivalente comico del tragico κομίζετ'⁵⁰⁷.

Anche nelle *Vespe* riscontriamo, come affermano gli *scholia* al codice Veneto, la ripresa di alcune espressioni da questo dramma euripideo, precisamente nel monologo pseudo-tragico di Filocleone. Di fronte alla sconfitta subita nell'agone il vecchio giudice rimane per un certo numero di versi in silenzio, adottando un modo di esprimere il proprio dolore tipicamente tragico così come l'esclamazione con la quale poi interrompe il silenzio e la successiva monodia da lui intonata in difesa della propria "mania". L'intero canto di Filocleone si richiama a vari passi euripidei tratti dall'*Alceste*, dall'*Ippolito* e anche da drammi giuntici frammentariamente: nell'affermare la sua unica passione, quella giudiziaria, invoca la propria anima e nel farlo si serve della medesima espressione che si riscontra nel fr. 307a; subito dopo cita l'*incipit* del fr. 308.

Fr. 307a

σπεῦδ', ὦ ψυχή

Vesp. 757

Σπεῦδ', ὦ ψυχή –. Ποῦ μοι ψυχή; Πάρες, ὦ σκιερά –.

Fr. 308

πάρες, ὦ σκιερά φυλλάς, ὑπερβῶ
κρηναῖα νάπη· τὸν ὑπὲρ κεφαλῆς
αἰθέρ' ιδέσθαι σπεύδω, τίς ἔχει
στάσιν εὐοδίας.

Ci troviamo probabilmente nella scena del volo di Bellerofonte in groppa a Pegaso: l'eroe sta sorvolando un bosco e a questo rivolge la sua preghiera di fargli oltrepassare le valli dove nascono le sorgenti per poter poi giungere nelle regioni celesti. Difficile da accogliere, invece, l'ipotesi avanzata da VAN LEEUWEN 1909, p. 126, secondo cui il fr. 308 sarebbe stato pronunciato non dall'eroe corinzio, ma da Stenebea e Filocleone, in quanto "eroina tragica", avrebbe imitato il ruolo della moglie di Preto.

È inoltre questione incerta se le due citazioni si trovassero nell'ipotesto tragico una di seguito all'altra o se fossero separate da alcuni versi: WILAMOWITZ 1935, n. 3, p. 304, ritenne che i due frammenti appartenessero allo stesso discorso, ma non li accorpò, cosa che, al contrario, venne fatta

⁵⁰⁶ A favore, invece, dell'uso dell'ἐκκύκλημα per *Eq.* 1249 si mostrò DEARDEN 1976, pp. 70-71, che recuperò la tesi di RIBBECK 1867, p. 167, e venne poi seguito da SOMMERSTEIN 1980, pp. 53-54: difficile dire a che punto sia entrata in scena questa macchina teatrale (secondo Dearden al v. 751, mentre a parere di Sommerstein al v. 1249 con l'ordine impartito da Paflagone). Cfr. anche SREBRNY 1960, pp. 87-89, e SOMMERSTEIN 1981, pp. 208-209: "Ar. has altered 'take' to the illusion-breaking 'roll', alluding to the ekkyklēma which is now pushed out in accordance with Paphlagon's instructions".

⁵⁰⁷ A proposito di questo verso già KOCK 1882, p. 173, aveva affermato che il termine κολίνδερ' poteva far pensare all'utilizzo dell'ἐκκύκλημα per portare fuori di scena Cleone, ma "wie Kleon gleich einem tragischen Helden zusammengesunken ist, so spricht er auch weiter: an eine Maschinerie ist nicht zu denken".

in seguito da Snell⁵⁰⁸ e ripresa da METTE 1967, p. 93 (=1981-1982, p. 98)⁵⁰⁹; PATERLINI 1993, p. 523, ha osservato come l'ipotesi dell'inserimento di qualche verso tra essi sembri essere suggerita dallo scolio "proprio con la mancata citazione di $\sigma\pi\epsilon\tilde{\upsilon}\delta' \tilde{\omega} \psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ ".

L'invocazione alla propria anima (o al proprio cuore) per fargli coraggio è un *topos* poetico per cui è possibile che gli spettatori non richiamarono alla mente il *Bellerofonte* quando sentivano Filocleone pronunciare $\sigma\pi\epsilon\tilde{\upsilon}\delta' \tilde{\omega} \psi\upsilon\chi\acute{\eta}$. Per quanto riguarda la ripresa parziale del fr. 308 con $\pi\acute{\alpha}\rho\epsilon\varsigma, \tilde{\omega} \sigma\kappa\iota\epsilon\rho\acute{\alpha}$, anch'essa difficilmente sarà stata recepita dal pubblico come riferimento a tale dramma: è più probabile, invece, che sia andata ad arricchire l'atmosfera tragica propria dell'intero canto; se, invece, come osserva SOMMERSTEIN 1996a, pp. 204-205, la citazione dell'*incipit* dell'*excerptum* tragico giocava un certo ruolo all'interno del contesto comico della monodia di Filocleone, allora "they may indicate that the first sword-thrust ended somewhere among the shadowy folds of Philokleon's cloak".

⁵⁰⁸ Nel Supplementum ad NAUCK 1964, p. 6.

⁵⁰⁹ RAU 1967, p. 154, osserva: "die Zuweisung des Halbverses zu Fr. 308 durch Wilamowitz (Fr. 308,1 Sn.) ist also richtig".

Danae

La storia di Danae e Perseo ha conosciuto una notevole fortuna, fornendo l'ispirazione a vari autori come tema per le loro opere: dalla celebre trenaia di Simonide alle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide fino alla commedia nuova e alla *Danae* di Nevio in ambito latino.

Un lungo frammento che ci è pervenuto ed è stato successivamente definito spurio è, secondo il parere di PUCCI 1962, pp. 361-364, appartenente alla *Danae* di Euripide⁵¹⁰ e presenta una serie di somiglianze con una scena delle *Vespe*.

Nel frammento tragico il Coro di donne giunge davanti al palazzo preoccupato per la notizia che è giunta alle sue orecchie (la reclusione della fanciulla da parte del padre Acrisio), mentre nel contesto comico (vv. 266-272) il Coro di vecchi giudici arriva davanti alla casa di Filocleone e si domanda ansioso per quale motivo questi ancora non si faccia vedere (non sono infatti a conoscenza della reclusione, messa in atto dal figlio, del loro amico, notizia che sapranno dalla sua stessa bocca). Alla somiglianza drammaturgica si aggiunge la metrica (ionici in tragedia, ionico-coriambi in commedia) e un lessico che in alcuni casi riecheggia il genere tragico (si veda, ad esempio, l'*incipit* del lamento del giudice). La monodia a cui Filocleone poi dà inizio (vv. 317 e ss.) potrebbe riecheggiare le parole dell'eroina euripidea che, sentite le amiche, proromperebbe in un lamento circa la condizione in cui si ritrova.

Gildersleeve ha avanzato l'ipotesi di vedere alla base di questa scena l'inizio della *Danae* euripidea con Schifacleone che rivestirebbe i panni di Acrisio e Filocleone quelli dell'eroina tragica rinchiusa nella torre, che dialoga con il Coro, esponendogli i suoi desideri di fuga o di metamorfosi al pari delle eroine euripidee; egli, però, conclude la nota ricordando che in commedia il divertimento non dipende dalla parodia di una determinata scena, ma che bisogna esser soddisfatti della generale messa in ridicolo della tradizione mitica, elemento fondamentale nella Commedia Antica⁵¹¹.

Abbiamo visto già in precedenza come Filocleone si comporti come un'eroina euripidea, preso a tal punto da una forte passione per il suo lavoro di giudice da fare di essa un vero e proprio νόσος: le parole della sua monodia riprendono in parte quelle di Fedra nell'*Ippolito coronato* e in parte quelle di *Stenebea* nell'omonima tragedia, ma nulla vieta di pensare, viste anche le analogie drammaturgiche, che si possa istituire un ulteriore paragone con Danae⁵¹².

⁵¹⁰ Basandoci su criteri metrici la tragedia potrebbe esser datata al primo periodo di produzione euripidea: WEBSTER 1967, p. 32, propone tra il 455 e il 428, mentre CROPP – FICK 1985, p. 78, propendono per un periodo tra il 455 e il 425.

⁵¹¹ Cfr. B. L. Gildersleeve, *Note to Varia*, by M. W. Humphreys, in «AJPh» I (1880), pp. 457-458.

⁵¹² RECKFORD 1987, p. 234, ad es., concorda nel vedere Filocleone "like Phaedra or Stheneboia, perhaps, or like Danae locked in her tower".

Anche nelle *Tesmofoiazuse* sembra di poter sentire l'eco dell'argomento della *Danae*: nel discorso all'assemblea la prima donna che prende la parola evidenzia come, dopo la messa in scena delle tragedie euripidee, esse non possano più compiere nulla senza destare sospetto nei propri mariti e la situazione sia giunta a tal punto che questi hanno addirittura preso l'abitudine di mettere il sigillo alle loro stanze e di chiuderle a chiave per tenerle sotto controllo.

Thesm.414-416

Εἶτα διὰ τοῦτον ταῖς γυναικωνίτισιν
σφραγίδας ἐπιβάλλουσιν ἤδη καὶ μοχλοὺς
τηροῦντες ἡμᾶς, ...

Diversi studiosi concordano nel vedere dietro questo passo comico il modello di questa tragedia: si vedano, ad es., RAU 1967, p. 44, e AUSTIN – OLSON 2004, p. 183⁵¹³; PRATO 2001, p. 239, inoltre, osserva come “l’usanza di sigillare le porte di casa o delle stanze per controllare le mogli, per quanto diffusa ai tempi di Aristofane, non poteva certamente ricondursi alla campagna denigratoria di Euripide, anche se egli doveva aver toccato l’argomento nella *Danae* (cfr. fr. 320 N² e ved. Hor. *Carm.* III 16, 1 sgg.⁵¹⁴).

Prima di parlare delle misure di sicurezza che gli uomini sono soliti prendere per evitare che le proprie mogli commettessero adulterio Aristofane, come si è visto, cita un frammento del *Fenice* in cui si sottolinea come di un marito vecchio sia padrona la moglie per spiegare per quale motivo gli uomini anziani, prima sempre in cerca di giovani spose, ora non le cerchino più. Un motivo simile era presente anche nel fr. 24 dell’*Eolo* e nel fr. 317 della *Danae* e forse proprio il ricordo di questo collegato all’immagine delle donne chiuse in casa dai loro mariti potrebbe aver richiamato alla mente del pubblico (o degli studiosi moderni) la *Danae* come modello di questi versi.

⁵¹³ Essi ipotizzano un’allusione alla trama della tragedia euripidea e riportano come termini di confronto il fr. 320 (οὐκ ἔστιν οὔτε χρήματα | οὔτ’ ἄλλο δυσφύλακτον οὐδὲν ὡς γυνή) ed il fr. 1132, 58-59, appartenente ad una *Danae* bizantina, forse basata su Euripide (πατήρ δέ μιν κλήσας | ἐν παρθενῶσι σφραγῖσι δέμας φυλάσσει).

⁵¹⁴ Hor. *Carm.* III 16, 1-4: *Inclusam Danaen turris aenea | robustaeque fores et vigilum canum | tristes excubiae munierant satis | nocturnis ab adulteris ...*

Eneo

Nelle commedie aristofanee non compare soltanto, in modo esplicito o allusivo, il protagonista di questa tragedia, ma si riscontrano anche, secondo gli antichi, citazioni di alcuni suoi frammenti.

Negli *Acarnesi* dopo aver avanzato innumerevoli richieste Diceopoli, vedendo Euripide allo stremo delle forze e ritenendo di esser ormai divenuto molesto, decide di andar via e nel far questo cita in modo puntuale un frammento in cui chi parla afferma di non essersi reso conto che i sovrani lo hanno in odio:

Fr. 568

***Ach.* 472**

ὄχληρός, οὐ δοκῶν με κοιράνους στυγεῖν ὄχληρός, οὐ δοκῶν με κοιράνους στυγεῖν.

Da quello che si può ricostruire della trama della tragedia non sembra emergere un contesto adatto in cui inserire tale dichiarazione e già gli antichi studiosi erano incerti sull'attribuzione da parte dello scoliasta di questa citazione all'*Eneo*. Contro il parere dello scolio, infatti, Simmaco avanzava la tesi che anche questo derivasse dal *Telefo*: alcuni moderni, come SOMMERSTEIN 1998b, p. 179, ritengono che Simmaco sia probabilmente nel giusto⁵¹⁵ in quanto “so far as one can see there is no place in the plot of *Oeneus* for a plurality of kings who all hate the same person, while in *Telephus* this would refer to the assembled Greek chieftains”; altri, come OLSON 2002, pur evidenziando che il contesto favorisce un'allusione al *Telefo*, sottolineano la possibilità che una versione di questo genere si trovasse in entrambi i drammi.

Accanto al problema di attribuzione della citazione va segnalato quanto sia ἄσημος il modo in cui è stata parodiata la fonte tragica: nel commentare il verso comico lo scolio, infatti, afferma τοῦτο πεπαρώδηται ἀσήμως ἐξ Οἰνέως Εὐριπίδου. Alcuni studiosi si sono interrogati sul valore da dare all'avverbio ἀσήμως: ROEMER 1908, pp. 258-259, ha evidenziato come gli antichi abbiano voluto in tal modo evidenziare quanto incomprensibile fosse una simile ripresa nel contesto comico ed ha poi dichiarato come questa fosse una spiegazione non troppo audace se si considerava il fatto che il poeta comico, una volta dato avvio alla parodia, “sich die Zügel schießen läßt und manchmal Zugaben liefert, die im vorliegenden Zusammenhang der Stelle nur mit ἄσημα bezeichnet werden können”.

Questo aggettivo, infatti, talvolta impiegato in relazione ad oracoli o segni dal significato oscuro/inintelligibili (Hdt. V 92, β 3; [Aesch.] *Pr.V.* 662; Soph. *Ant.* 1013), può anche indicare

⁵¹⁵ Di questa idea era già WAGNER 1878, p. 792: “Satis probabile haec est Symmachi opinio: nam tota fere *Acharnensium* scena in qua hi vss. leguntur, ludicra imitazione e *Telepho* Euripidis expressa est”. ROGERS 1930, p. 71, di contro, osserva come a suo parere “the circumstance that the line would naturally be expected to come from the *Telephus* renders it more probable that Symmachus should have erroneously assigned it to that play, than that the Scholiast, with the opinion of Symmachus before him, should have wrongly ascribed it to the *Oeneus*”.

qualcosa privo di significato (Aristot. *Poe.* XX 1457a 13, *Rhet.* III 2, 1405a 11) e forse proprio con quest'ultima accezione è stato utilizzato dagli scoliasti nel passo in esame: la ripresa comica di un'espressione dall'*Eneo* in un contesto in cui ci si sarebbe aspettati, ad es., una citazione dal *Telefo* non poteva che essere sottolineata attraverso il ricorso ad ἀσήμως.

A volte Aristofane non si accontenta di aver un solo modello tragico da cui attingere per un *locus* comico e, con un'opera di *contaminatio*, fonde insieme due modelli, come nel caso del seguente passo della *Pace*.

Fr. 566

Pax 699

ὥς οὐδὲν ἀνδρὶ πιστὸν ἄλλο πλὴν τέκνων· κέρδους ἕκατι κἂν ἐπὶ ῥιπὸς πλέοι.
κέρδος δ' ἕκατι καὶ τὸ συγγενὲς νοσεῖ

Servendosi di Ermes come intermediario, Pace pone una serie di interrogativi a Trigeo in merito alla situazione politica attuale e alla salute di Sofocle: a tale richiesta l'eroe risponde dicendo che il tragediografo gode ottima salute se non fosse che “per amore del guadagno navigherebbe anche su di un fuscello”.

Il verso comico in questione, intrecciando due *loci* euripidei, si compone di un frammento dell'*Eneo* e di uno del *Tieste* (per cui si veda *infra*). Accanto a questa, che è la versione più seguita dagli studiosi, vi è un'altra ipotesi secondo la quale il commediografo avrebbe qui ripreso il passo dal secondo libro dei *Giambi* del poeta Semonide di Amorgo (fr. 4 Pellizer): basandosi sulla testimonianza dello scolio al verso aristofaneo, corrotto e oggetto di molteplici riflessioni, già VAN LEEUWEN 1906, p. 111, riprendendo delle osservazioni linguistiche di Wilamowitz, aveva sostenuto che si dovesse riconoscere come modello un ignoto giambografo ionico e successivamente EDMONDS 1931, p. 205, vi aveva visto, seppur con cautela, un riferimento proprio a Semonide di Amorgo. Come osserva Pellizer in PELLIZER – TEDESCHI 1990, p. 115, il trimetro “faceva parte del secondo libro dei *Giambi* di Semonide e secondo lo scoliaste aristofaneo il commediografo l'avrebbe argutamente ripreso per censurare la ben nota avarizia del poeta melico Simonide di Ceo”⁵¹⁶. Sempre secondo Pellizer (p. 116), la testimonianza scoliastica al verso comico⁵¹⁷ andrebbe interpretata in questo modo: “in modo assai elegante lo attaccò (scil. Simonide il melico) *con le stesse parole del secondo libro del giambografo*, ricordando che era spilorcio”.

Sia il passo degli *Acarnesi* che quello della *Pace* appena analizzati mostrano una certa confusione tra gli antichi nel considerare il modello di riferimento, tragico nel primo caso anche se

⁵¹⁶ Vd. PELLIZER 1981, mentre si oppone a questa tesi CASSIO 1985, p. 149, ritenendola “priva di fondamento” per la presenza della forma dorica ἕκατι.

⁵¹⁷ Schol. ad Ar. *Pacem* 697 d HOLWERDA: χαριέντως πάνυ τῷ αὐτῷ λόγῳ διέσυρε τοὺς δύο.

Schol. ad Ar. *Pacem* 697e HOLWERDA: τοῦ ἰαμβοποιοῦ καὶ (...) μέμνηται, ὅτι μικρόλογος ἦν· ὅθεν Ξενοφάνης κίμβικα αὐτὸν προσαγορεῖ

nell'incertezza tra l'*Eneo* o il *Telefo* di Euripide, indefinibile nel secondo dato che potrebbe trattarsi tanto dell'*Eneo* quanto dell'opera di un giambografo: la scarsità di frammenti di tutte e tre le opere non consente di propendere più per un'ipotesi che per un'altra, ma si può dedurre da tale situazione la diversità di modelli a disposizione di Aristofane per creare il suo gioco comico.

L'unica citazione sicuramente presa da questa tragedia si riscontra all'inizio delle *Rane*, ma data l'ampia distanza cronologica con il modello è possibile che qui l'intento dell'autore sia stato non tanto quello di richiamare alla mente del pubblico un *locus* dell'*Eneo* quanto, invece, servirsi di un'espressione ormai divenuta d'uso corrente per il suo carattere sentenzioso, avviando quella fortuna che poi questa godette in epoca successiva⁵¹⁸. Siamo ancora una volta nella scena in cui Dioniso cerca di spiegare ad Eracle per quale motivo abbia scelto di intraprendere un viaggio nell'Ade per riportare sulla terra Euripide: egli ha infatti bisogno di un δεξιός ποιητής dal momento che “quelli buoni non esistono più, e quelli che esistono sono cattivi”.

Fr. 565

Ra. 72

(ΔΙ.) σὺ δ' ὧδ' ἔρημος ξυμμάχων ἀπόλλυσαι; οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσίν, οἱ δ' ὄντες κακοί
(ΟΙΝΕΥΣ) οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσίν, οἱ δ' ὄντες κακοί

Il dio lascia proprio alle parole di un personaggio euripideo il compito di giustificare la sua decisione: la risposta, infatti, ricalca quella che Eneo dà a Diomede quando questi gli chiede per quale motivo stia andando verso la rovina privo di alleati. Come Eneo non ha più persone a cui chiedere aiuto per difendere il proprio diritto al trono, così il dio del teatro non ha più poeti validi a cui affidarsi, ma solo κακοί. La citazione letterale del frammento tragico si adatta perfettamente al nuovo contesto in cui si trova inserita e non a caso per evidenziare la mancanza di un poeta valido Aristofane riprende un'espressione euripidea.

⁵¹⁸ Si veda, ad es., Cic. *Epist. ad Att.* 1, 20, 3: *ut ait Rhinton, ut opinor, 'οἱ μὲν παρ' οὐδέν εἰσι, τοῖς δ' οὐδέν μέλει'*.

Eolo

L'illegittima unione tra i due figli di Eolo è sì, come si è visto, l'elemento che maggiormente rimase impresso nella mente degli spettatori e su cui Aristofane instaura la sua critica al poeta tragico, ma non è l'unico: le citazioni e allusioni paratragiche a frammenti di questo dramma si incentrano, infatti, in primo luogo sul confronto tra Eolo ed il figlio Macareo.

All'inizio della *Pace*, evidenza TELÒ 2010, Trigeo riveste dapprima il ruolo di Eolo nel prendere congedo dalle proprie figlie prima del viaggio e poi quello di Bellerofonte (per cui si veda *supra*) nella scena del volo: sembra infatti che si possa individuare un isomorfismo tra questa commedia e le due tragedie appena menzionate in quanto in tutti e tre i casi tutto ruota attorno alla relazione tra padre e figlio⁵¹⁹.

Prima che l'eroe comico parta alla volta dell'Olimpo, una delle figlie gli domanda se sia vero che le sta abbandonando "per andarsene con gli uccelli ... ai corvi": il padre allora risponde che è per il loro bene che fa questo in quanto è per lui un dolore sentirle domandare del pane quando in casa non ve n'è e tutto per colpa della guerra che ancora continua. Lo scambio di battute tra i due riprende il dialogo, presente in questa tragedia, tra un Coro di κόραι (con ogni probabilità compagne di gioco di Canace) e un personaggio non ben identificato: lo scoliasta annota infatti che la *iunctura* ἔτυμός ... φάτις ricorre in un *locus* di questa tragedia, così come i primi 4 metra dell'esametro dattilico del v. 119 rimandano ad un altro passo del medesimo dramma.

Fr. 17

ἄρ' ἔτυμον φάτιν ἔγνω

Αἴολος εὐνάζειν τέκνα φίλτατα (...)

Fr. 18

δοξάσαι ἔστι, κόραι· τὸ δ' ἐτήτυμον, οὐκ ἔχω εἰπεῖν

***Pax* 114-115**

Ἦ πάτερ, ὦ πάτερ, ἄρ' ἔτυμός γε

δώμασιν ἡμετέροις φάτις ἦκει,

***Pax* 119**

Δοξάσαι ἔστι, κόραι· τὸ δ' ἐτήτυμον, ἄχθομαι
ὕμῃν,

La domanda che il Coro rivolge al suo interlocutore è se sia vero che Eolo sta maritando i figli l'uno con l'altro: la risposta termina con la dichiarazione dell'impossibilità, da parte dell'interlocutore, di dire quale sia la verità. Secondo WEBSTER 1967, p. 158, il dialogo lirico rientra nella *parodo* e, se si accetta la tesi di JOUAN-VAN LOOY 1998, p. 24, l'interlocutore a cui il Coro si rivolge è molto verosimilmente la Nutrice.

⁵¹⁹ TELÒ 2010, p. 281. Già LABATE 1977, p. 591, aveva osservato a proposito dell'*Eolo* euripideo che esso "era probabilmente incentrato tutto sul contrasto padre-figli: ora fra Eolo e Macareo, nel dibattito sul matrimonio; ora fra Eolo e Canace nello spietato comando di morte".

A parere di RAU 1967, p. 92, i due frammenti euripidei farebbero parte di un unico dialogo e dunque Aristofane avrebbe ripreso non due riferimenti separati, bensì un'unica, forse famosa, scena da tale dramma: come, però, nota OLSON 1998, p. 91, è poco probabile che il vocativo presente sia stato pronunciato da una delle sue figlie, mentre si adatterebbe meglio in bocca ad un terzo interlocutore per cui “more likely, therefore, Aristophanes has taken two entirely separate quotations and forged a single paratragic scene”.

PUCCI 1962, p. 359, afferma che quando ci si trova di fronte alla parodia puntuale di un passo tragico essa presenta in chiusura “una σφραγίς comica di carattere realistico o scurrile”: nel caso dei vv. 114-115 il commediografo non ricorre alla citazione, bensì all'allusione, ma inserisce comunque a fini parodici l'espressione ἐς κόρακας βαδιεῖ (*Pax* 117) come *aprosdoketon* rispetto al modello originale. Per il v. 119, invece, possiamo parlare di citazione puntuale e di esempio di intertestualità: il fr. 18, infatti, viene inserito nel contesto comico senza alcuna modifica formale e assume un significato differente data la nuova situazione in cui si viene a trovare.

Bisogna infine osservare che sul piano metrico al sistema κατὰ πόδα euripideo si sostituisce quello κατὰ συζυγίαν aristofaneo e dal punto di vista formale che la struttura della risposta del fr. 18 presenta notevoli somiglianze con *Rhes.* 284 ed Eur. *Tro.* 163⁵²⁰: in entrambi i casi ci troviamo di fronte ad un personaggio (un pastore/Ecuba) che, dialogando con un altro (Ettore/ il Coro), afferma di non esser a conoscenza delle intenzioni di terzi.

Anche nelle *Tesmofoiazuse* Aristofane ricorre a passi tratti da questa tragedia, ma con un fine differente: egli vuole mostrare e criticare la nuova concezione di σοφία, “più attenta all'arte del dire che alla verità, per fini non sempre limpidi”, di cui Euripide si fa portavoce e inserisce “un'allusione critica” ad essa, come appunto osserva PRATO 2001, p. 192, all'inizio di questa commedia. Euripide prima di chiedere ad Agatone di assumere il ruolo di suo difensore davanti alle donne presso il Tesmoforio si rivolge al poeta, facendo appello alla concisione del suo discorso:

Fr. 28

παῖδες, σοφοῦ πρὸς ἀνδρός, ὅστις ἐν βραχεῖ
πολλοὺς καλῶς οἴός τε συντέμνειν λόγους.

Thesm. 177-178

Ἀγάθων, σοφοῦ πρὸς ἀνδρός, ὅστις ἐν βραχεῖ
πολλοὺς καλῶς οἴός τε συντέμνειν λόγους.

L'espressione adoperata dal tragediografo cita in modo quasi puntuale un frammento, tramandatoci da Stobeo⁵²¹ e pronunciato, secondo JÄKEL 1979, p. 104, da Eolo con l'intento di tratteggiare le qualità

⁵²⁰Pseud. Eur. *Rhes.* 284: οὐκ οἶδ' ἀκριβῶς· εικάσαι γε μὴν πάρα.; Eur. *Tro.* 163: οὐκ οἶδ', εικάζω δ' ἄταν. Per la proposta di confronto del fr. 18 con questi passi si veda RAU 1967, p. 93.

⁵²¹Stob. III 35, 3 (περὶ βραχυλογίας): Παῖδες, σοφοῦ πρὸς ἀνδρός, ὅστις ἐν βραχεῖ | πολλοὺς λόγους οἴός τε συντέμνειν καλῶς.

che dovrebbe possedere il governante ideale (tra queste la capacità di districarsi nelle difficoltà e di sapersi esprimere davanti ad un pubblico in modo conciso ed evitando ogni artificio retorico)⁵²². Aristofane ha adattato tale *excerptum* alla situazione comica con la sola sostituzione dell'interlocutore (dai παῖδες di Eolo si passa ad Agatone) e dal momento che non si evidenzia alcun fine parodico possiamo classificarlo tra gli esempi di intertestualità.

⁵²² XANTHAKI-KARAMANOU – MIMIDOU 2014, p. 59, ritengono invece che Eolo stia qui elogiando l'abilità oratoria del figlio dopo che questi è riuscito a convincerlo della sua proposta.

Verso la fine della *Lisistrata* l'eroina aristofanea cerca di far riappacificare i due ambasciatori di Sparta ed Atene, ricordando loro i reciproci giuramenti di fedeltà fatti per i giochi panellenici e per le riunioni anfizioniche (vv. 1128-1135), e conclude la sua *rhexis* con un'espressione ripresa da tale tragedia.

Fr. 363

Lys. 1135

εἷς μὲν λόγος μοι δεῦρ' ἀεὶ περαίνεται

Εἷς μὲν λόγος μοι δεῦρ' ἀεὶ περαίνεται.

Il contesto tragico è probabilmente un ipotetico agone tra Eretteo e un araldo nemico (simile a quello di Teseo nelle *Supplici* euripidee), ma è incerto in quale punto del discorso vada inserito: CARRARA 1977, p. 75, ha ipotizzato si trattasse delle ultime parole dette da Eretteo prima di uscire di scena, ma tale proposta è ritenuta improbabile da SONNINO 2010, p. 232, in quanto tale funzione sarebbe già stata adempiuta dal fr. 362.

Le fonti sono, però, in disaccordo sul verso comico in cui si dovrebbe riconoscere la citazione tragica e dunque alcuni studiosi, basandosi sulla testimonianza di *Anecd. Bachmann* p. 191. 27-29, propendono per vedere la ripresa euripidea in *Lys.* 1135, mentre altri accolgono l'osservazione dello scoliasta che riguarda il v. 1131 (vd., ad es., WELCKER 1841, p. 1598); accanto a questi vi è anche chi ha ipotizzato una citazione più estesa e dunque ha considerato i vv. 1131-1135 citazione letterale dell'*Eretteo* (tra gli altri HARTUNG 1843, p. 467, e MARTÍNEZ – DÍEZ 1976, pp. 110 e 165) oppure chi come WAGNER 1846, p. 705, ha pensato ad un *pastiche* di citazioni da drammi euripidei tra cui l'*Eretteo* da cui deriverebbero solo le parole del v. 1131 (Ὀλυμπίασιν, ἐν Πύλαις, Πυθοῖ).

NAUCK 1889, p. 472, nota che lo scolio vede nel v. 1131 il riferimento all'*Eretteo*⁵²⁴, contrariamente a quanto affermato da *Anecd. Bachmann* sopra citato; da ultimo SONNINO 2010, p. 232, osserva che il fatto che Aristofane faccia pronunciare a Lisistrata queste parole “per sanzionare una cesura importante nel suo discorso induce a sospettare che, nell'*Eretteo*, quelle stesse parole fossero pronunciate dal personaggio giusto (Eretteo) piuttosto che dal suo avversario (l'Araldo tracio)”, svolgendo così “una funzione per certi aspetti analoga, p. es., a quella di Eur. *Suppl.* 456 (καὶ ταῦτα μὲν δὴ πρὸς τὰ σ' ἐξηκόντισα), il verso con cui Teseo scandisce la fine di una delle sue argomentazioni nel corso dell'agone con l'Araldo tebano”.

⁵²³Per la datazione di questa tragedia, di cui ci sono pervenuti 25 frammenti (da sottolineare l'importanza di *P. Sorb.* 2328, scoperto da A. Blanchard e A. Bataille e pubblicato per la prima volta da C. Austin nel 1967), il 412 a.C. costituisce un *terminus post quem* data la ripresa di alcune espressioni nella *Lisistrata* e nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane. SONNINO 2010, pp. 28-34, colloca la datazione tra il 423 e il 422 a.C.

⁵²⁴Schol. ad Ar. *Lys.* 1131 DÜBNER: τοὺς αὐτοὺς ἀγῶνας ἄγομεν, Ὀλύμπια καὶ Πύθια. Ἄλλως, ἐν Πύλαις ἀντὶ τοῦ ἐν Θερμοπύλαις. ἔπεμπον γὰρ εἰς τὴν Πυλαϊκὴν πανήγυριν τοὺς λεγομένους ἱερομνήμονας. ὅλος ὁ ἴαμβος λέλεκται ἐξ Ἐρεχθέως. Cfr., invece, schol. in Ar. *Lys.* 1135 nell'edizione di Stein (Gottingae 1891) e, successivamente, in quella di Hangard (Groningen 1996): ὅλος ὁ ἴαμβος λέλεκται ἐξ Ἐρεχθέως.

Quale che sia l'estensione della citazione o la sua collocazione nel dramma euripideo possiamo affermare che ci troviamo di fronte ad un'espressione funzionale sul piano retorico alla struttura del discorso e che viene ripresa puntualmente senza che si ravvisino intenti parodici alla base.

Fenice

L'accusa nei confronti di Euripide, colpevole agli occhi delle donne di averle ricoperte di insulti nei suoi drammi, è sostenuta da alcuni passi dello stesso poeta che vengono addotti come prove della sua colpevolezza. Le donne non possono più fare nulla senza che le loro azioni destino ogni genere di sospetto in mariti e/o fratelli e a tal punto sono guardate come rovina per gli uomini che, ad esempio, i vecchi che prima prendevano come spose giovani ragazze ora si guardano bene dal farlo. La colpa in questo caso è di un verso in cui si afferma che “di un marito vecchio padrona è la moglie”.

Fr. 804

μοχθερόν ἐστὶν ἀνδρὶ πρεσβύτη τέκνα

* * *

δίδωσιν, ὅτι οὐκέθ' ὠραῖος γαμεῖ·

δέσποινα γὰρ γέροντι νυμφίῳ γυνή·

***Thesm.* 411-413**

Πρὸς τοὺς γέροντάς θ' οἱ πρὸ τοῦ τὰς μείρακας

ἤγοντο, διαβέβληκεν, ὥστ' οὐδεὶς γέρον

γαμεῖν ἐθέλει γυναῖκα διὰ τοῦπος τοδί·

Δέσποινα γὰρ γέροντι νυμφίῳ γυνή·

L'espressione è tratta dal frammento euripideo appena citato, tramandatoci da Stobeo nella sezione dedicata al perché sia necessario guardare all'età nelle nozze; non sappiamo con certezza quale personaggio pronunciasse tale verso nel contesto tragico: alcuni studiosi, come PRATO 2001, p. 238, pensano a Fenice che, accusato ingiustamente di aver fatto violenza alla concubina del padre, in questo modo si scaglierebbe contro i matrimoni tra donne giovani e uomini anziani (anche altrove, nel fr. 317 della *Danae*, Euripide riporta una simile riflessione); altri, invece, come JOUAN – VAN LOOY 2002, p. 323, ritengono che sia Amintore, nel prologo, a recitare il frammento in questione.

Come osserva RAU 1967, p. 44, la parodia è indiretta in questo caso⁵²⁵ in quanto non viene stravolto il testo originale, bensì chi cita i *loci* euripidei vuole mostrare come questi vengano intesi dagli uomini, generando in loro sospetto verso qualunque azione delle loro mogli.

⁵²⁵ Un esempio di citazione, invece, del modello tragico si potrebbe riscontrare nel fr. 616 K.-A. (αἰσχρὸν νέῃ γυναικὶ πρεσβύτης ἀνήρ), tramandatoci da Clemente Alessandrino (*Strom.* VI 2, 14, 5-6, p. 434, 4 Staehlin: Ἀριστοφάνη τὸν κωμικὸν γράφοντα· αἰσχρὸν νέῃ γυναικὶ πρεσβύτης ἀνήρ): Aristofane potrebbe infatti aver avuto come modello ancora una volta un frammento del *Fenice* euripideo, ovvero il fr. 807 (πικρὸν νέῃ γυναικὶ πρεσβύτης ἀνήρ).

Ipsipile

Nel prologo delle *Rane* Aristofane si serve di un'espressione presa da questa tragedia, forse semplicemente per innalzare il tono del discorso di Dioniso, in questo momento impegnato in una discussione con Eracle e tutto intento a convincerlo della forte passione che lo ha colpito mentre leggeva l'*Andromeda* di Euripide: per rendere più chiaro il concetto il dio del teatro ricorre al paragone con la voglia di passato di legumi e per esser sicuro di esser stato compreso dal suo interlocutore gli domanda se la spiegazione sia stata chiara oppure ci sia bisogno di dirlo in un altro modo.

Fr. 763

ἄρ' ἐκδιδάσκω τὸ σαφές; <—x—υ—>

Ra. 64

Ἄρ' ἐκδιδάσκω τὸ σαφές, ἢ ἕτερα φράσω;

Uno degli *scholia vetera* afferma che la battuta di Dioniso contiene l'imitazione di un passo dell'*Ipsipile*, ma non riporta quale dei due emistichi comici sia coinvolto nella ripresa: alcuni editori come NAUCK 1856, p. 470, stampano come frammento tragico ἢ ἕτερα φράσω; e dunque ritengono che si tratti del secondo emistichio, altri (KOCK 1881, VAN LEEUWEN 1896 e per ultimo KANNICHT 2004) hanno, invece, accolto la tesi di BOTHE 1828, p. 24, secondo cui ad esser coinvolto nella citazione sarebbe il primo emistichio data la mancanza, come osserva KASSEL 1994, p. 37, di simili esempi di prodelisione in tragedia e, d'altro lato, l'uso fortemente euripideo dell'espressione τὸ σαφές (*Hel.* 577 e 1149; *Or.* 397; fr. 304) che gli conferisce un tono tragico.

Il contesto dell'*excerptum* non è, però, noto e non può dunque esserci di aiuto per comprendere quale elemento abbia spinto il poeta comico a questa citazione; secondo COLLARD – CROPP – GIBERT 2004, p. 257, potrebbe trattarsi della spiegazione, da parte di Anfiarao ad Euridice, della morte del piccolo Ofelte o della scena di riconoscimento in cui una o entrambe le parti hanno difficoltà a comprendere la verità. Qualunque fosse la collocazione del frammento nel modello tragico ci troviamo di fronte al riuso, privo di intenti parodici, di un'espressione probabilmente abbastanza comune quando si voleva chiedere all'interlocutore conferma della comprensione o meno di qualcosa: difficilmente il pubblico avrà riconosciuto dietro a questo verso il riferimento al dramma euripideo in questione, ma potrebbe aver colto un fraseggiare che riecheggiava il lessico tragico e faceva sorridere dato il confronto immediatamente precedente con il passato di legumi.

Le Cretesi

Di questo dramma, probabilmente messo in scena nel 438 a.C. insieme al *Telefo*⁵²⁶, Aristofane recupera uno dei frammenti nelle *Vespe*: Schifacleone cerca di convincere il padre ad abbandonare l'infelice passione per i tribunali, ma questi è pronto a dargli ascolto in tutto eccetto il fatto di non fare il giudice in quanto "di questo deciderà Ade".

Fr. 465

***Vesp.* 763**

ἘΑἰδης ἄ κρινεῖ ταῦτ(α)

ἘΑἰδης διακρινεῖ πρότερον ἢ ἴγὼ πείσομαι.

Nel modello tragico Aerope, avendo compassione della sorte che spettava ai nipoti, probabilmente tentava di convincere il marito Atreo a non portare a termine il suo piano⁵²⁷, ma questi lasciava ad Ade il compito di giudicare sull'azione che stava per compiere.

I codici attribuiscono la battuta ad Atreo, ma Wilamowitz, seguito dalla maggioranza degli studiosi, ha corretto la lezione Ἀτρεὺς in Κατρεὺς: se così fosse, ci troveremmo di fronte ad un contesto completamente diverso in quanto l'azione su cui solo Ade emetterà un verdetto è in questo caso la colpa commessa da Aerope, sedotta da un servo secondo quanto testimonia lo scolio al v. 1297 dell'*Aiace* sofocleo e raffigurata come πόρνη nello scolio a *Ra.* 849⁵²⁸. Si discosta da questa tesi KANNICHT 2004, p. 498, che ritiene che con questa espressione Atreo si stia rivolgendo alla moglie Aerope.

Il pubblico aristofaneo potrebbe non aver colto l'allusione al modello originale sia per la distanza cronologica (erano infatti passati 16 anni, se si accoglie la datazione del 438 a.C., dalla messa in scena della tragedia euripidea) sia per il contenuto dell'*excerptum*: è possibile che lo stesso commediografo fosse consapevole di questo e che l'intento sotteso a questa ripresa tragica fosse non tanto richiamare alla mente degli spettatori la fonte euripidea o stravolgere quest'ultima quanto, invece, innalzare semplicemente il registro linguistico di Filocleone che, come un'eroina tragica, è attaccato alla sua professione di giudice ed è pronto anche a morire pur di non rinunciare ad essa⁵²⁹.

⁵²⁶ Cfr. la didascalia dell'*Alceste*: ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλαυκίνου ἄρχοντος ὀλυμπιάδι <πε' ἔτει β'>. πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἀλκμέωνι τῷ διὰ Ψωφίδος, Τηλέφῳ, Ἀλκίηστιδι. Valckenaer ha osservato che il fatto che questa tragedia sia stata rappresentata insieme al *Telefo* potrebbe spiegare per quale ragione le due serie di stracci fossero impilate insieme.

⁵²⁷ In questo dramma era forse presentata la scoperta da parte di Atreo della relazione adultera della moglie Aerope con suo fratello Tieste e la conseguente vendetta da lui messa in atto che prevedeva dapprima di uccidere i figli del fratello e poi di darglieli in pasto in un banchetto organizzato in suo onore. Al termine della tragedia era collocata la fuga di Tieste da Micene in preda al dolore per la morte dei figli e all'orrore dell'atto cannibalico da lui appena compiuto.

⁵²⁸ A proposito dell'espressione ὃ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας cfr. scholia vetera ad Ar. *Ra.* 849b CHANTRY: Ἀπολλώνιος δέ φησιν, ὅτι δύναται καὶ εἰς τὴν Ἀερόπην τὴν ἐν ταῖς Κρήσσαις /τοῖς Κρήταις εἰρηῆσθαι ἦν εἰσήγαγε πορνεύουσαν.

⁵²⁹ Secondo MACDOWELL 1971 e SOMMERSTEIN 1996, invece, Filocleone con questa affermazione dichiarerebbe di esser pronto a combattere contro il figlio riguardo tale questione fino alla morte.

Licimnio

Nel passo degli *Uccelli* già precedentemente analizzato, contenente l'avvertimento di Iride a Pisetero perché eviti di suscitare l'ira degli dèi celesti con i suoi progetti folli, Aristofane si serve dell'espressione "licimnie folgori", forse alludendo al contenuto del dramma euripideo⁵³⁰ dedicato al fratellastro di Alcmena e soggetto anche di una tragedia di Xenocle, come si nota dalla citazione di un frammento in *Nu.* 1264-1265⁵³¹.

La testimonianza degli scoliasti in questo caso appare particolarmente confusa e risulta difficile ricavarne del materiale utile: uno afferma che nel *Licimnio* di Euripide venne portato sulla scena un personaggio colpito da un fulmine, Callimaco è del parere che non si riscontri in questa *διδασκαλία*⁵³², mentre negli *ὑπομνήματα* di Apollonio è lo stesso Licimnio a dare fuoco alla casa di alcune persone⁵³³. Ad aggiungere altra incertezza Esichio precisa che ciò che viene colpito dal fulmine è una nave⁵³⁴.

Av. 1241-1242

λιγνὺς δὲ σῶμα καὶ δόμων περιπτυχὰς
καταιθαλώσει σου Λικυμνίους βολαῖς.

L'episodio maggiormente noto sul personaggio di Licimnio riguarda la sua morte, dovuta, accidentalmente o volontariamente, al suo bisnipote Tlepolemo come riportano Omero (*Il.* II 661-663) e Pindaro (*Ol.* VII 27-31): gli scoliasti ai due passi appena citati riportano la versione secondo la quale la causa della morte sarebbe stata un colpo di canna, rivolto in realtà ad un'altra persona o ad un animale.

Un'altra ipotesi, che sembra esser stata avanzata solo da DEARDEN 1976, p. 81, vede in questi versi comici la parodia non del *Licimnio*, bensì del *Fetonte* di Euripide: come lo studioso afferma nel capitolo dedicato alla *mechané*, il ruolo del Messaggero, che descrive la corsa dell'eroe sul carro e la

⁵³⁰ La datazione di questa tragedia risulta particolarmente problematica a causa dei soli tre trimetri giuntici da cui non si può trarre alcuna conclusione (alcuni hanno pensato ad una datazione alta come WEBSTER 1967, p. 36, che lo pone "at latest 449 B.C." sulla base del fr. 473 N² o BUCHWALD 1939, p. 14, intorno al 450); l'allusione a tale dramma negli *Uccelli* fa del 414 a.C. il *terminus ante quem*. Anche per la ricostruzione del dramma ci si trova di fronte a delle grandi difficoltà tanto che molti si rassegnano a un *non liquet* – l'unico a rischiare è stato Webster che ha posto al centro dell'azione il ritorno di Eracle che porta le ceneri di Argeo al padre Licimnio.

⁵³¹ Cfr. lo scolio *ad loc.* e DOVER 1993 a proposito del v. 1264.

⁵³² Cfr. PFEIFFER 1949, p. 350, a proposito del fr. 455, secondo cui Aristofane non stava pensando a tale dramma euripideo.

⁵³³ Schol. ad Ar. Av. 1242 HOLWERDA: a. ἐν Λικυμνίῳ δράματι Εὐριπίδου εἰσήχθη τις κεραυνοβολούμενος.

b. ὁ μὲν Καλλιμάχος γράφων οὕτως: 'λικυμνίους βολαῖς' φησί· ταύτης τῆς † διδασκαλίας οὐδὲν † μέμνηται.

c. ἐν ἐνίοις τῶν σχολικῶν ὑπομνήματων ταῦτα γέγραπται· ἴσως ὁ Λικύμνιος ἐνεπύρισε τινῶν οἰκίας. ἐν δὲ τοῖς ἐπιγραφόμενοις Ἀπολλωνίου ταῦτα γέγραπται· ὅτι ἡμίφλεκτόν τινα † εἰσάγει εἰ τοιοῦτό τι † λέγει κεκραυνωμένον ἀπὸ τῆς περιστάσεως ἐκείνης. εἴη δ' ἂν τοῦ Εὐριπίδου μεμνημένος ἀγγέλου τοῦ ἐν τῷ Λικυμνίῳ· λέγει γὰρ ἐπὶ τελευτῆς ἐκεῖνος.

⁵³⁴ Hsch. λ 1022 LATTE s.v. Λικυμνίους βολαῖς· τῶν ἐν τῷ Εὐριπίδου Λικυμνίῳ μνημονεύοι ἂν ἴσως· κεραυνοῦται γὰρ ἡ ναῦς κατὰ τὸν ἐκεῖ λόγον· οὐχ ὡς αὐτοῦ τοῦ Λικυμνίου [τῆς Φωκίδος] κατεσκημμένου

sua successiva caduta a seguito della punizione inflittagli da Zeus mediante il fulmine, potrebbe essere stato ricoperto in tragedia da Iride, divinità che compare in questa scena degli *Uccelli*, e l'entrata in scena del corpo di Fetonte, colpito per punizione dal fulmine di Zeus, potrebbe essere rimasta impressa nella mente degli spettatori a tal punto da esser poi l'ipotesto scelto da Aristofane.

Ipotizzare la presenza di Iride nella tragedia euripidea, però, e vedere dietro l'incenerimento da cui questa mette in guardia Pisetero in commedia la triste fine a cui andò incontro Fetonte non sembrano essere elementi sufficienti a rendere solida la tesi di DEARDEN 1976: rimane, infatti, del tutto inspiegabile il ricorso all'aggettivo "licimnie" per connotare i fulmini di Zeus a meno che non si pensi, come ha fatto la maggioranza degli studiosi moderni, ad un riferimento al tragico *Licimnio*.

Se si osserva il lessico adoperato da Aristofane in questi versi, esso appare chiaramente tragico: si veda, ad esempio, l'uso dell'espressione δόμων περιπτυχάς o dei lemmi καταθαλώ, λιγνός e βολή. Come osservato da DUNBAR 1995, p. 626, che recupera un'ipotesi avanzata già da Bergler nella sua edizione del 1760, è possibile che qui non vi sia una diretta allusione scenica da parte del commediografo, bensì l'utilizzo di una frase proverbiale già nel 414 a.C. Al sentire l'espressione "licimnie folgori" la maggior parte degli spettatori potrebbe anche aver semplicemente richiamato alla memoria il mito di Licimnio, ma quelli più esperti avranno inteso il raffinato gioco elaborato dal commediografo: la tirata di Iride, infatti, che come si è detto è interamente paratragica, intreccia immagini riprese da tutti e tre i grandi poeti tragici, dalla zappa di Zeus presente in Eschilo e Sofocle alle folgori di Licimnio che rimandano ad Euripide. È evidente che si tratti di un'allusione scenica, non testuale, e senza alcun intento parodico in quanto Aristofane mira, mediante il ricorso a più modelli, a conferire un tono tragico al discorso di un personaggio quale la Messaggera degli dèi che nella contrapposizione a Pisetero si presenta come di per sé tragico.

Melanippe Desmotis

Alle vicende di Melanippe, madre di Eolo e Beoto, Euripide ha dedicato non solo, come si è visto precedentemente e come si vedrà anche più avanti, la *Melanippe Sophé*, ma anche questo secondo dramma⁵³⁵. In esso assistiamo ad un altro discorso dell'eroina, questa volta in difesa non dei propri figli, bensì dell'intero genere femminile, che, come quello della *Sophé*, ha sicuramente avuto un ruolo centrale nella tragedia: il carattere filosofeggiante di questa *rhexis* potrebbe far pensare che dovesse essere attribuita all'altra opera con Melanippe protagonista, se parti di tale discorso non fossero citate in Ateneo (XIV, 2, 614A) e in Eusebio (*Pr. Ev.* X, 466d) come appartenenti alla *Desmotis*.

Con questo discorso l'eroina vuole dimostrare quanto le donne siano superiori per natura al sesso maschile e gli argomenti da lei adottati nella discussione con il re Metaponto (la capacità di gestione della casa e del patrimonio familiare, ...) ritornano nella parabasi delle *Tesmofoiazuse* con la differenza che in questo caso è il Coro di donne a farsene portavoce⁵³⁶.

L'esiguità dei frammenti in nostro possesso di questo dramma, osserva SAETTA COTTONE 2005, p. 310, non ci permette di stabilire quale fosse "il ruolo effettivo di tale parodia" nel contesto comico. Sebbene non vi sia parodia verbale, si può effettuare un confronto dei temi menzionati nei due discorsi, quello tragico e quello comico, evidenziando come i due autori abbiano trattato il medesimo argomento: notevoli sono le somiglianze (le donne si lamentano di esser oggetto di biasimo da parte degli uomini e di esser considerate artefici solo di molti mali e di fronte a ciò decidono di dimostrare la propria superiorità) e nonostante lo stato abbastanza mutilo in cui ci è giunto il fr. 494 (tramandatoci da Stobeo e contenente la *rhexis* in difesa delle donne), MILLER 1947, p. 181, osserva che "it suggests most strongly that Aristophanes received the idea of his parabasis from the *Melanippe Desmotis* and echoed it in at least three places".

Un'allusione tematica a questa tragedia si può forse riscontrare, secondo quanto ci dice RAU 1967, p. 44, ai vv. 407-408 delle *Tesmofoiazuse*:

⁵³⁵ Per la datazione del dramma possono risultare utili le allusioni nelle *Tesmofoiazuse* e la citazione del fr. 507 in un frammento dei *Demi* di Eupoli (*PCG* V fr. 99, 102), guardando al 412 a.C. come *terminus ante quem*: CROPP – FICK 1985 ipotizzano una datazione tra il 426 e il 412 a.C. e Cropp in COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 247, avanza la tesi di considerare la messa in scena di questo dramma più vicina al 412 a.C., mentre la *Melanippe Sophé* andrebbe attribuita "to the 420s". Per la ricostruzione dell'azione drammaturgica, invece, è importante l'esteso frammento papiraceo, rinvenuto e pubblicato nel 1907 come *P. Berol.* 9772 da Wilamowitz e Schubart (*Berliner Klassikertexte* V, part II, 123-128) accanto alla testimonianza della *Fabula* 186 di Igino che presenta, però, alcune differenze rispetto alla trattazione euripidea (es. Metaponto definito re d'Icaria, anziché d'Italia) e alla versione attestata da Athen. XII, 25, 523D.

⁵³⁶ In *Vita Euripidis* 39, X, 23 ss. Satiro racconta di come il tragediografo sia stato costretto a scrivere un discorso simile a favore delle donne in seguito all'attacco che queste stesse gli avevano rivolto durante la festa delle Tesmofozie: se questo racconto fosse vero, la commedia aristofanea si baserebbe su un evento realmente accaduto, ma vi è anche la possibilità di vedere nelle *Tesmofoiazuse* il modello da cui questa storia può aver tratto ispirazione. Per la definizione della *Melanippe Desmotis* come "una specie di palinodia" si veda CAVALLI 1977, p. 169.

***Thesm.* 407-408**

Εἶέν. Γυνή τις ὑποβαλέσθαι βούλεται
ἀποροῦσα παίδων, οὐδὲ τοῦτ' ἔστιν λαθεῖν.

Il Coro afferma che data la stretta sorveglianza dei mariti le donne che non possono avere figli non possono più nascondere l'adozione di un bambino: con queste parole il commediografo potrebbe star facendo riferimento alla figura di Teano/Siris, anch'ella impossibilitata ad avere figli e che, per compiacere il desiderio di prole del marito, adotta e presenta come propri i figli di Melanippe, salvati dal divenir pasto delle belve da alcuni pastori.

A proposito dei vv. 531-532 (ἀλλ' οὐ γάρ ἐστιν ἀναισχύντων φύσει γυναικῶν | οὐδὲν κάκιον), invece, MILLER 1947, recuperando un'osservazione fatta da ROGERS 1920, osserva che il Coro sembra star qui parodiando parte del fr. 494 sopra citato:

Fr. 494, 27-28

τῆς μὲν κακῆς κάκιον οὐδὲν γίγνεται
γυναικός, ...

In realtà è più probabile che qui Aristofane abbia fatto ricorso all'immagine della donna come male, un *topos* ricorrente nella letteratura greca e che si era ampliato verso l'individuazione del male peggiore in una κακὴ γυνή.

Anche nelle *Ecclesiazuse*, ai vv. 441 e ss., si possono riscontrare somiglianze con gli argomenti portati a favore della superiorità del gentil sesso da Melanippe nel frammento citato⁵³⁷. Cremete riferisce al vicino Blepiro come si è svolta l'assemblea e che in seguito al discorso di un tale mai visto si è deciso di dare il potere della città in mano alle donne: queste infatti sono superiori agli uomini nel guadagnare e risparmiare denaro, si prestano abiti e gioielli senza dover ricorrere poi ai tribunali per rientrare in possesso dei beni prestati, ... BUTRICA 2001, p. 613, osserva che è molto probabile che la fonte di Aristofane fosse qui Euripide, ma “seems, however, that Aristophanes was not particularly anxious to have his source identified as Euripidean, since the tragedian is not named and there seem to be no really striking verbal echoes”, probabilmente per l'intervallo cronologico particolarmente ampio che intercorreva tra la messa in scena dell'originale tragico e la rappresentazione della commedia in questione (se considerassimo per la *Melanippe Desmotis* una datazione tra il 426 e il 412 sarebbero trascorsi circa 15 anni).

⁵³⁷Come è stato messo in evidenza da SOMMERSTEIN 1998, p. 179, somiglianze con queste tematiche sono presenti poi anche in Iamb. V.P. 11, 55, 12-17: οἱ θεωροῦντες τὴν τῶν γυναικῶν δικαιοσύνην ἐκ τοῦ προίεσθαι μὲν ἀμάρτυρον τὸν ἱματισμὸν καὶ τὸν κόσμον, ὅταν τινὶ ἄλλῳ δέη χρῆσαι, μὴ γίνεσθαι δὲ ἐκ τῆς πίστεως δίκας μὴδ' ἀντιλογίας, ἐμυθοποίησαν τρεῖς γυναῖκας ἐνὶ κοινῷ πάσας ὀφθαλμῷ χρωμένας διὰ τὴν εὐχερῆ κοινωνίαν. ... Per una discussione su questo tema vedi DEMAND 1982.

Melanippe Sophé

Aristofane fa per la prima volta riferimento a questa tragedia, come si è detto, nella *Lisistrata*, elemento che ha consentito agli studiosi di stabilire il 411 a.C. (data della messa in scena di tale commedia) come *terminus ante quem*⁵³⁸. L'eroina aristofanea, infatti, presenta alcuni caratteri in comune con Melanippe: fin dal nome si mostra un personaggio più maschile che femminile, sia nelle virtù (è definita, ad es., ἀνδρειοτάτη) sia nelle azioni (guida lo sciopero sessuale messo in atto per convincere gli uomini a porre fine alla guerra, e invece che rimanere in casa organizza con altre donne una vera e propria azione politica), non rimane in silenzio, bensì prende la parola e addirittura afferma di esser dotata di νοῦς pur essendo una donna⁵³⁹.

Questo è quanto accade nello scontro dialettico con il Probulo (non servono le maniere forti, ma νοῦς e φρένες) e soprattutto durante le negoziazioni con gli Ambasciatori di Atene e Sparta alla fine della commedia: Lisistrata si confronta dunque con un uditorio esclusivamente maschile e prima di iniziare il discorso vero e proprio fa una premessa con cui afferma le proprie capacità e cerca di sradicare i pregiudizi che il suo uditorio potrebbe avere nei confronti del genere femminile (l'intelligenza in una donna infatti non era una caratteristica ben vista⁵⁴⁰). Tale premessa ricalca l'*incipit* della *rhesis* che Melanippe pronuncia, probabilmente anche in questo caso davanti ad un pubblico di soli uomini (il padre Eolo e forse il nonno Elleno saranno stati presenti): deve infatti difendere i propri figli dalla condanna a morte a cui sono stati destinati e dimostrare al padre che non c'è alcun prodigio nel fatto che due bambini siano nati e/o allevati da una mucca.

Fr. 482

ἐγὼ γυνὴ μὲν εἰμι, νοῦς δ' ἔνεστί μοι·

Lys. 1124-1127

Ἐγὼ γυνὴ μὲν εἰμι, νοῦς δ' ἔνεστί μοι.

Αὐτὴ δ' ἑμαυτῆς οὐ κακῶς γνώμης ἔχω,
τοὺς δ' ἐκ πατρός τε καὶ γεραιτέρων λόγους
πολλοὺς ἀκουσάσ' οὐ μεμούσωμαι κακῶς.

⁵³⁸ Per la datazione del dramma CROPP – FICK 1985 propongono un ampio margine 455-411, ma non viene esclusa una data del tipo 421-413 per la *Melanippe Sophé* che venne rappresentata poco prima o contemporaneamente alla *Desmotis*. Anche il fatto che il verso iniziale venga ripreso nel *Piritoo* di Crizia (o di Euripide?) (*TrGF* I, 43, fr. 1,9), scritto prima della sua partenza da Atene subito dopo il 411 a.C., potrebbe esser utile per la collocazione cronologica della sua messa in scena.

⁵³⁹ AUFFRET 1987, p. 43, ha osservato: "Euripide a le «tort», poétiquement parlant, de créer un caractère de femme fondé sur la rhesis. Tor qui est une faute contre le bon goût, contre le morale et contre la vraisemblance: il n'y en a pas (des femmes) qui parlent comme cela". Per Lisistrata che parla come un uomo vedi TAAFFE 1993, p. 70, n. 37 p. 170 e n. 45 p. 172, e SONNINO 2018, p. 173.

⁵⁴⁰ Si notino a questo proposito Aesch. *Ag.* 351; Eur. *Med.* 298 e ss, 1081-1089, *Andr.* 364-365, *Or.* 1204-1205; Ar. *Ra.* 949, *Eccl.* 241 ss. Si veda, inoltre, DOVER 1974, p. 99.

Accanto alle somiglianze va evidenziata almeno una differenza tra il testo tragico e quello comico. Lisistrata afferma di aver appreso il $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ e la $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$ ascoltando i discorsi di suo padre e delle persone più anziane, mentre Melanippe, come si legge nel fr. 484 (per cui vd. *infra*), probabilmente appartenente sempre a questa *rhexis*, deriva le conoscenze pratiche quali la *sophia* dalla madre.

Proprio in virtù di questa sostituzione della figura materna con quella paterna, dunque, alcuni studiosi come HENDERSON 1987 si sono discostati dalla testimonianza dello scoliasta, che riteneva fosse il v. 1125 quello ripreso dalla *Melanippe Sophé*⁵⁴¹, ed hanno limitato al solo v. 1124 la ripresa del modello originale, pur riconoscendo nei versi successivi affinità metriche e linguistiche con la tragedia⁵⁴². PAINI 2003, n. 6 pp. 82-83, al contrario, non trova inconciliabile quanto espresso nei fr. 482 e 484 dal momento che nel primo caso l'eroina sta facendo riferimento alla sua natura in generale, mentre nel secondo indica di aver ereditato dalla madre una conoscenza tecnica specifica, ovvero la teoria filosofica sull'origine delle cose.

Non è possibile definire con certezza l'estensione della citazione aristofanea, ma è evidente come dietro la scelta del passo, perfettamente congeniale al nuovo contesto date le caratteristiche in comune tra l'eroina comica e quella tragica, non sia ravvisabile un intento parodico, bensì si possa inserire tale *locus* tra gli esempi di intertestualità.

⁵⁴¹ Schol. ad Ar. *Lys.* 1125 HANGARD: ὁ στίχος ἐκ Σοφῆς Μελανίππης Εὐριπίδου.

⁵⁴² HENDERSON 1987, p. 197: "the following lines (though they are quasi tragic in rhythm and language) cannot continue the quotation because Melanippe had claimed wisdom from her mother Hippe (fr. 484)".

Meleagro

È negli *Uccelli* che compare per la prima volta questa tragedia come modello a cui il commediografo attinge per il suo gioco comico. Dopo aver scelto il nome per la nuova città Evelpide e Pisetero devono decidere anche quale sarà la sua divinità protettrice: alla proposta del primo a favore di Atena Poliade il secondo replica dicendo che una città non può ben essere ordinata se ha come dea una donna con la panoplia e Clistene con la spola. È probabile che dietro questo passo sia da ravvisare un'allusione al fr. 522 della tragedia euripidea, riportatoci da Stobeo nella sua *Antologia* all'interno della sezione riguardante lo ψόγος γυναικῶν (IV 22, 188)⁵⁴³:

Fr. 522

εἰ κερκίδων μὲν ἀνδράσιν μέλοι πόνος,
γυναῖξί δ' ὄπλων ἐμπέσοιεν ἡδοναί·
ἐκ τῆς ἐπιστήμης γὰρ ἐκπεπτωκότες
κεῖνοί τ' ἂν οὐδὲν εἶεν οὔθ' ὑμεῖς ἔτι

Av. 829-831

Καὶ πῶς ἂν ἔτι γένοιτ' ἂν εὐτακτος πόλις,
ὅπου θεὸς γυνὴ γεγονυῖα πανοπλίαν
ἔστηκ' ἔχουσα, Κλεισθένης δὲ κερκίδα;

In quest'*excerptum* un personaggio, forse Altea⁵⁴⁴, madre di Meleagro, si chiede come possa funzionare una città in cui gli uomini si dedicano alla spola e le donne alle armi: secondo WEBSTER 1967, p. 235, la regina starebbe replicando alla volontà del figlio di prendere in sposa Atalanta, sottolineando come sia l'οἶκος il luogo proprio della donna, mentre secondo COZZOLI 2009, p. 164, potrebbe far parte della scena in cui viene contestata ad Atalanta la partecipazione alla battuta di caccia contro il cinghiale calidonio.

La paratragedia in questo *locus* comico si evidenzia, come osserva DUNBAR 1995, p. 496, sul piano linguistico e metrico per il primo e terzo verso; va inoltre notato come sul piano tematico compaia il motivo della città sbagliata, *topos* frequente in tragedia (basti osservare, ad esempio, il fr. 683 R. della *Fedra* di Sofocle ed Eur. *Suppl.* 447), così come la contrapposizione tra ἄνδρες e γυναῖκες, ben presente nella letteratura greca fin dalle origini⁵⁴⁵. L'elemento insolito e che crea un'inversione dei ruoli è l'attribuzione della spola, oggetto tipicamente femminile, alla sfera maschile, e viceversa la presenza delle armi nelle mani delle donne.

Le analogie tematiche presenti tra i primi due versi di questo frammento tragico e il passo degli *Uccelli* sopra citato hanno indotto alcuni studiosi a riflettere circa una possibile integrazione del modello con il testo comico: FRITZSCHE 1836a, pp. 144-146, propose la trasposizione dei tre versi

⁵⁴³ Si riscontra successivamente in *CPG* 2, 381, 18-21 (ove è riportato Μενάνδρου, attribuzione non convincente a parere di FRANCISSETTI BROLIN 2016, n. 494 p. 166, sia per quanto appare composita la tradizione del corpus "sia soprattutto perché la forma Μενάνδρου può essere nata a partire dall'espressione Εὐριπίδου Μελέαγρος presente in Stobeo").

⁵⁴⁴ Favorevoli a tale attribuzione sono ad es. JOUAN – VAN LOOY 2000, p. 410.

⁵⁴⁵ A proposito della guerra come prerogativa dell'universo maschile vd. Hom. *Il.* VI 492 di cui si può osservare un rovesciamento parodico nella *Lisistrata* di Aristofane.

aristofanei prima di quelli euripidei, correzione che WELCKER 1839, p. 755, ritenne priva di solide argomentazioni e che limitò al solo v. 829 (proposta che ottenne il *placet* anche di RAU 1967, pp. 196-197). Altri studiosi come ZANETTO 1987, p. 249, sono, invece, convinti che il commediografo abbia ripreso abbastanza da vicino il modello originario, variando soprattutto nei vv. 830-831.

Data, però, come si è visto, anche la somiglianza con immagini tratte da altre tragedie è probabile, come osserva FRANCISSETTI BROLIN 2016, p. 174, che qui Aristofane recuperi uno stilema tipicamente tragico senza far riferimento ad un dramma in particolare, consapevole del fatto che esso sarebbe stato riconosciuto dagli spettatori come elemento ricorrente in varie occasioni e sotto varie vesti. Se così fosse non sarebbe più così necessario vedere negli *Uccelli* il *terminus ante quem* per la messa in scena di tale dramma. Per quanto riguarda la datazione, infatti, gli studiosi si dividono: alcuni, come WEBSTER 1967, p. 233, partono dalla citazione nella commedia aristofanea per dire che questa tragedia non può esser più tarda del 416 a.C.; altri come CROPP – FICK 1985, pp. 84 ss., e COZZOLI 2009, p. 152, collocano il dramma tra il 418 e il 406 o 404 a.C., mentre altri ancora (si veda JOUAN – VAN LOOY 2000, p. 405) ipotizzano una rappresentazione cronologicamente vicina alle *Rane* (tra il 410 e il 406 a.C.), ponendo l'accento sulle tre citazioni che Aristofane recupera dal modello.

Palamede

All'interno delle *Tesmofoiazuse*, che, come vedremo, costituiscono una fonte importante per questa tragedia sul piano strutturale, non compaiono citazioni o allusioni a frammenti di questo dramma, bensì solo un'allusione generica ad esso. Al termine della parabasi di Euripide non si vede neppure l'ombra e Mnesiloco ipotizza che il tragediografo si vergogni del suo *Palamede* in quanto dramma "freddo":

Thesm. 848

οὐ τὸν Παλαμῆδη ψυχρὸν ὄντ' αἰσχύνεται

Il personaggio comico ci offre così un giudizio estetico sull'opera, che purtroppo finora non è stato possibile motivare a causa dell'esiguità dei frammenti del dramma pervenutici. Risulta, però, utile per comprendere il significato di una simile definizione il giudizio di ψυχρότης che Aristofane, sempre in questa commedia, aveva già espresso molti versi prima su Teognide e sul suo modo di comporre.

La freddezza di questo tragediografo è più volte ricordata dal poeta comico nella sua produzione: in *Ach.* 138-140 la sua presenza agli agoni in Tracia viene vista come causa di tutta quella neve che ha coperto la regione e congelato i fiumi; in vari *loci* degli *Uccelli* si fa riferimento ad abiti che Pisetero cede, personalmente o tramite un servo, preso dalla compassione per il Poeta giunto a Nubicuculia con una veste talmente lisa da apparire completamente congelato (*Av.* 935, 946-947 e 954-955); il soprannome che viene perciò conferito a questo personaggio è Χιών, Neve, che rispecchia la sua natura fredda tanto come persona quanto nelle opere.

La ψυχρότης è una categoria stilistica conosciuta fin dagli antichi⁵⁴⁶ e soprattutto presa in esame da Aristotele nella *Retorica* (III 1405b 35 ss.), che la definisce come ciò che deriva da un uso eccessivo di parole composte, epiteti specifici e metafore difficili, nonché dall'autore del trattato *Sul sublime* (§4). Il fatto che una simile caratteristica si estenda dallo stile alla natura della persona⁵⁴⁷ che ne fa uso è illustrato letterariamente mediante la teoria poetica che Agatone ha reso nota a Mnesiloco – “bisogna che il poeta adatti i suoi modi ai drammi che ha in animo di comporre” (vv. 149-150) –, cercando di spiegarla mediante degli esempi che rendessero chiaro come ciascuno componga “opere che corrispondono alla sua natura” (v. 167): anche Mnesiloco, dimostrando di aver ben compreso quanto il suo interlocutore gli ha illustrato, riporta *exempla* in cui si osserva come il modo di essere

⁵⁴⁶ Si veda in proposito VAN HOOK 1917.

⁵⁴⁷ Cfr. come esempi di “freddezza” in quanto caratteristica personale Plat. *Euthd.* 284e, Dem. XVIII 256, Chrysipp. Stoic. *SVF* III 50 (fr. 211).

del poeta si rifletta inevitabilmente nei suoi drammi – è per questo motivo che “il frigido Teognide fa drammi frigidi”.

Thesm. 168-170

Ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλέης αἰσχροὺς ὦν αἰσχροῶς ποεῖ,
ὁ δὲ Ξενοκλέης ὦν κακὸς κακῶς ποεῖ,
ὁ δ' αὖ Θεόγνις ψυχρὸς ὦν ψυχροῶς ποεῖ.

Mentre in Aristofane ψυχρός assume il significato di “fallimento”⁵⁴⁸, in Aristotele esso viene impiegato in un senso maggiormente positivo ad indicare, come si è detto, l’uso eccessivo di parole composte, aggettivi impropri e assurde metafore. Ma cosa si intende qui? Il valore che viene attribuito alla ψυχρότης dal filosofo stagirita in poi sembra adattarsi più che alla poesia euripidea a quella eschilea, ricca di composti e caratterizzata da uno stile che Aristofane definisce “pomposo”. Non c’è dubbio che qui ci troviamo di fronte ad una critica sul piano stilistico: questo *vitium* letterario, infatti, indicato con ψυχρός e derivante dalla mancanza di πρέπον e μεσότης, non incontra il favore degli spettatori a causa di quell’impressione, prodotta su di essi, di artificialità, eccesso e gonfiore dello stile⁵⁴⁹. È possibile tuttavia che anziché pensare al ricorso ad immagini impossibili o ad un’esagerazione linguistica il commediografo voglia far riferimento con questo termine ad uno stile forzato o inappropriato a tal punto da raggelare l’interesse del pubblico, prima presente, e da provocare reazioni negative in merito⁵⁵⁰. Come osservano KAIMIO – NYKOPP 1997, p. 27, l’aggettivo è utilizzato spesso in relazione a commedie e commediografi che impiegano scherzi che non risultano divertenti (cfr. Macho, Fr. 16, 259 e 281 K.-A.; Alex. fr. 184 K.-A.; Plut. *Mor.* 853b nel confronto con Menandro a proposito del modo in cui Aristofane impiega antitesi, rime e giochi di parole) e secondo il loro parere “it therefore seems probable that when Aristophanes termed a play or playwright ψυχρός, he meant that they were “overdoing it”, thus making a play unenjoyable”.

Nelle *Rane*, l’unica commedia in cui Aristofane inserisce citazioni e allusioni al testo vero e proprio di questa tragedia, si riscontrano due casi che non presentano accordo tra gli studiosi: nel primo si discute se istituire o meno un confronto tra i versi comici e un *locus* tragico, a proposito del secondo, invece, se considerare il passo aristofaneo una ripresa testuale oppure solo ideologica del modello a cui il commediografo potrebbe aver attinto.

Alla richiesta di Dioniso su quale sia la sua opinione in merito alla salvezza della città Euripide risponde in modo abbastanza bizzarro: mettere a Cleocrito delle ali a forma di Cinesia e farlo sollevare sulla distesa marina dalle brezze.

⁵⁴⁸ Cfr. lat. *frigesco* e *refrigesco* (es. Cic. *ad Q. fr.* II 4, 5).

⁵⁴⁹ Cfr. TURASIEWICZ 1985 e in particolare pp. 23-26.

⁵⁵⁰ Cfr. VAN HOOK 1917, p. 76, e DOVER 1993, p. 21, che nota in proposito: “ψυχρότης is what alienates the hearer and fails of the effect for which the speaker or writer hopes; it includes jokes which fall flat and errors of taste”.

Fr. 578

τὰ τῆς γε λήθης φάρμακ' ὀρθώσας μόνος,
 ἄφωνα καὶ φωνοῦντα, συλλαβὰς τιθεῖς,
 ἐξηῦρον ἀνθρώποισι γράμματ' εἰδέναι,
 ὥστ' οὐ παρόντα **ποντίας ὑπὲρ πλακός**
 τὰκεῖ κατ' οἴκους πάντ' ἐπίστασθαι καλῶς,
 παισὶν τ' ἀποθνήσκοντα χρήματων μέτρον
 γράψαντα λείπειν, τὸν λαβόντα δ' εἰδέναι.
 ἃ δ' εἰς ἔριν πίπτουσιν ἀνθρώποις κακά,
 δέλτος διαιρεῖ, κούκ ἔῃ ψεύδη λέγειν

L'espressione conclusiva della risposta del tragediografo, *πελαγίαν ὑπὲρ πλάκα*, potrebbe suggerire un confronto con il v. 4 del fr. 578 e a questo proposito DEL CORNO 1985, p. 244, ritiene che dalla parafrasi aristofanea dipenda la successiva menzione del protagonista di questa tragedia al v. 1451 (vd. *supra* a questo proposito).

L'*excerptum* ci viene riportato da Stobeo nel suo *Anthologion* a proposito dei λόγοι e dei γράμματα⁵⁵¹: la *persona loquens* va individuata, con ogni probabilità, in Palamede, il quale attribuisce a se stesso la scoperta delle lettere dell'alfabeto⁵⁵² ed evidenzia i vantaggi che attraverso il loro uso gli uomini hanno potuto trarre da quel momento in poi; il *locus* tragico a cui potrebbe esser assegnato è l'agone tra Palamede ed Odisseo all'interno del quale costituirebbe parte della difesa dell'imputato (solo uno studioso, BATES 1930, p. 271, attribuisce tale *excerptum* alla sede prologica). Oltre a evidenziare il supporto che la scoperta della scrittura fornisce allo sforzo mnemonico la *persona loquens*, ovvero Palamede, indica come grazie ad essa venga superata la lontananza tra le persone e si riesca comunque a comunicare notizie da un territorio all'altro.

Dal punto di vista contenutistico il frammento concorda con quanto raccontato da Gorgia nel 30^{esimo} paragrafo della sua *Apologia di Palamede*; sul piano formale, invece, basandosi sul confronto con *Ra. 1438* ed *Eur. El. 1349* BLAYDES 1894, p. 148, propose di sostituire *ποντίας ὑπὲρ πλακός* con *ποντίαν ὑπὲρ πλάκα*, ma come ha evidenziato FALCETTO 2002, p. 106, "l'emendamento non pare necessario" visto che *ὑπὲρ* seguito dal genitivo mantiene comunque il significato di "al di là di...".

⁵⁵¹ Stob. *Antol.* II 4, 8, 5-13.

⁵⁵² Tale εὔρημα è tra quelli più comunemente attribuiti a Palamede: cfr. Stesich. fr. 34 Bergk, Gorg. *Pal.* 192-195 D-K; Alcid. *Odyss.* 22, 2-3 RADERMACHER; Philostr. *Her.* 33, 10-12; 709; Vit. *Apoll.* IV 33, 11-13. Alcuni studiosi (Wüst 1942, s.v. *Palamedes* in RE XVIII, 2, col. 2506, 7-10; POWELL 1991, 234-235) si basano sui vv. 2-3 del fr. 578 Kn. per sostenere la tesi che Euripide presenti qui l'eroe greco non come *inventor*, ma come colui che distinse i γράμματα in ἄφωνα e φωνήεντα e poi li combinò in sillabe oppure gli diede un ordine.

Alcuni studiosi come JOUAN 1966, n. 1 p. 350, hanno anche visto qui un'anticipazione della scena in cui Eace incide un messaggio sui remi e poi li getta in mare, mentre altri, come WELCKER 1839, n. 1 p. 501, hanno negato la veridicità di tale ipotesi.

Se davvero Aristofane aveva in mente in questo *locus* delle *Rane* questo passo euripideo ci troviamo di fronte ad un "complete charge of context"⁵⁵³: molto probabilmente in questo caso il poeta comico inserisce nel discorso di Euripide un'espressione simile a quella da quest'ultimo utilizzata nel suo *Palamede* senza altra intenzione che nobilitare il discorso.

Dopo Euripide è Eschilo a presentare al dio la propria opinione in merito alla salvezza della città: non prestare fiducia alle persone di cui ora ci fidiamo e servirsi di coloro che invece lasciamo da parte.

Fr. 582 ~ Ra. 1446-1448

Εἰ τῶν πολιτῶν οἷσι νῦν πιστεύομεν,
τούτοις ἀπιστήσαιομεν, οἷς δ' οὐ χρώμεθα,
τούτοισι χρῆσάμοισθα σωθείημεν ἄν.

La tradizione manoscritta attribuisce ad Euripide i vv. 1443-1444 e 1446-1450, lasciando ad Eschilo come risposta solo i vv. 1463-1465: questa suddivisione delle battute è stata rivista da H. Dörrie che operò uno spostamento di versi e attribuì tutti e tre i gruppi ad Eschilo. Come infatti osserva DEL CORNO 1985, p. 243, questi "gruppi di versi presentano le medesime caratteristiche di ragionamento e dizione", motivo per cui verosimilmente fanno parte della medesima argomentazione; inoltre il commediografo espone qui lo stesso concetto già espresso ai vv. 727-733 per cui è alquanto improbabile pensare che sia Euripide, colui che uscirà sconfitto dalla contesa, a farsi portavoce della medesima opinione⁵⁵⁴.

Quella che dunque è oramai considerata una battuta dell'Eschilo aristofaneo è stata oggetto di varie riflessioni da parte degli studiosi: alcuni, infatti, basandosi sulla menzione dell'eroe tragico al v. 1451 (come si è visto precedentemente) e sulla testimonianza dello scoliasta a questo proposito⁵⁵⁵, la ritengono una citazione dal *Palamede*⁵⁵⁶ e la classificano pertanto come fr. 582 (in realtà lo scolio ci riporta la supposizione di un grammatico e mette in luce che si tratta non di una citazione puntuale, bensì di un adattamento sul modello euripideo); altri non sono, invece, convinti che si tratti di una

⁵⁵³ SCODEL 1980, p. 62.

⁵⁵⁴ Vd. DEL CORNO 1985, p. 245. Cfr. anche SONNINO 1999 e SOMMERSTEIN 2001, p. 317.

⁵⁵⁵ Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1451a CHANTRY: εἰ γ', ὃ Παλάμηδες· πρὸς τὸν Εὐριπίδην.

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1451b CHANTRY: ὅτι εἰκὸς ἐκ Παλαμήδους πεπλάσθαι ταῦτα.

Scholia recentiora ad Ar. *Ra.* 1451a CHANTRY: ἐπειδὴ ὁ Παλαμήδης μηχανικὸς καὶ ἐφευρετικὸς ἦν. «φασὶ γὰρ αὐτὸν εὐρηκέναι τὰ γράμματα καὶ τοὺς κύβους.» εὗρε δὲ καὶ οὗτος μηχανὴν σωτηρίας τῇ πόλει, διὰ τοῦτο Παλαμήδην τοῦτον καλεῖ.

⁵⁵⁶ Tra i sostenitori di tale tesi SZARMACH 1975, p. 269, che annovera tra i testimoni non solo le *Rane*, ma anche Stobeo (*Flor.* 9, 21), e SCODEL 1980, p. 62, che inizialmente ha inserito l'*excerptum* tragico nel dialogo tra Odisseo e Agamennone, ma in seguito al confronto con *Ra.* 1446-1448 ha deciso di attribuirlo a Palamede.

ripresa da tale dramma⁵⁵⁷ e altri ancora ritengono che qui Aristofane rifletta sul piano del contenuto le idee euripidee, mentre si allontanano dal tragediografo nella resa formale⁵⁵⁸. Sulla scia di questi ultimi, ma distaccandosi in parte da questi, FALCETTO 2002, p. 160, ritiene “probabile che i trimetri non vadano inclusi tra i frammenti del *Palamede*, ma possano al massimo fornire generiche indicazioni sul contenuto della battuta di un personaggio”.

Se il commediografo voleva alludere qui semplicemente ad alcuni concetti espressi nel dramma euripideo o addirittura prendere in giro in questo modo, come del resto in tutte le *Rane*, il carattere sofisticato delle affermazioni del tragediografo, ci troviamo di fronte ad un’allusione, concettuale e non formale, a fini parodici; tali versi comici non possono, però, risultare utili per la ricostruzione delle linee generali della tragedia né è possibile stabilire da chi fosse pronunciata nell’originale un’affermazione simile a questa⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Si vedano a questo proposito JOUAN – VAN LOOY 2000, pp. 503 e 512, ma già JOUAN 1966, n. 5 p. 348, aveva osservato che “on ne sait s’il reproduit textuellement les vers d’Euripide”.

⁵⁵⁸ Cfr. AÉLION 1983, 1, n. 55 pp. 58-59.

⁵⁵⁹ Per le ipotesi formulate da alcuni studiosi sulla *persona loquens* a cui assegnare tale battuta si veda FALCETTO 2002, p. 160.

Plistene

Nel dialogo con Pisetero ad un certo punto Iride illustra la meta del suo volo: deve andare dagli uomini per dire loro di fare sacrifici e riempire di fumo d'arrosto le strade per gli dèi dell'Olimpo.

Fr. 628

Av. 1232-1233a

μηλοσφαγεῖτε δαιμόνων ἐπ' ἐσχάrais

μηλοσφαγεῖν τε βουθύτοις ἐπ' ἐσχάrais

κνισᾶν τ' ἀγυιάς.

Le parole della messaggera degli dèi sembrano alludere al frammento appena citato o comunque appartengono ad un linguaggio tipicamente tragico che serve qui ad innalzare il tono del discorso: infatti il verbo *μηλοσφαγεῖν*, l'aggettivo *βούθυτος* e il sostantivo *ἐσχάρα* sono comuni in tragedia o in contesti paratragici (si vedano, ad es., *Lys.* 189 e 196, *Pl.* 819); a ciò, come hanno osservato vari studiosi, si può aggiungere il confronto con *Alc.* 1156 per l'uso dell'espressione *κνισᾶν βουθύτοις*.

Aristofane può aver qui riecheggiato un passo del *Plistene*⁵⁶⁰ oppure essersi servito semplicemente di un lessico tragico; non è possibile stabilire quale fosse il suo intento con il modello in quanto non conosciamo quale fosse il contesto originario.

⁵⁶⁰ Dall'edizione di Musgrave ci si basa per la ricostruzione di questo dramma sulla fabula 86 di Igino (*Pelopidae*): Tieste dopo esser stato cacciato dal regno per essersi unito con la moglie del fratello, Aerope, manda il figlio di Atreo, che aveva allevato come suo, ad uccidere il padre, ma Atreo, a sua volta credendo fosse figlio di Tieste, uccide il suo stesso figlio. Nessun'altra fonte conferma tale storia e anche i frammenti pervenutici si inseriscono male in un simile intreccio, in particolare, osserva KANNICHT 2004, p. 618, il fr. 625. Per quanto riguarda la datazione del dramma è possibile che gli *Uccelli* costituiscano il *terminus ante quem*; per le innumerevoli soluzioni presenti WEBSTER 1967 lo ha datato tra il 416 e il 414, mentre CROPP-FICK 1985, essendo il numero di versi troppo esiguo per giungere ad una tale conclusione, ritengono che vada collocato tra il 455 e comunque prima del 414.

Stenebea

I primi a prendere come modello questa tragedia sono stati Aristofane nelle *Vespe* e Cratino in un frammento di una *fabula incerta* (per cui vd. *infra*) e dunque grazie ad essi si è potuto stabilire un *terminus ante quem* per la datazione del dramma euripideo: le *Vespe*, infatti, sono state rappresentate nel 422 a.C., mentre l'ultima commedia di Cratino risale al 423. In realtà, però, un riferimento a Stenebea, moglie di Preto (re di Corinto e non di Tirinto come invece si presenta in Euripide) si riscontra anche nei Προσπάλτιοι di Eupoli (fr. 259, 126) e se, come affermano COLLARD –CROPP – LEE 1995, p. 83, lo accettassimo come allusione alla tragedia, si potrebbe collocare quest'ultima prima del 429 a.C., anno della messa in scena della commedia in cui viene menzionata⁵⁶¹.

Nel prologo delle *Vespe* il servo Santia spiega al pubblico che il suo padrone, Filocleone, è affetto da una mania molto particolare, quella dei tribunali, e che ogni suo comportamento quotidiano ne è condizionato: “siffatti sono i suoi vaneggiamenti” che anche se viene “ammonito, sempre più fa il giudice”. In diversi *loci* il vecchio giudice è ritratto come un'eroina euripidea (si pensi alla monodia da lui intonata verso i coreuti) e nel caso in questione viene messo a confronto con Stenebea: l'espressione, infatti, con cui il servo si avvia a concludere il discorso contiene la citazione, puntuale per il primo emistichio del verso e poi modificata nel prosieguo, di un frammento in cui un personaggio mette in luce la passione che sta sconvolgendo Stenebea per Bellerofonte.

Fr. 665

τοιαῦτ' ἀλύει· νουθετούμενος δ' ἔρωσ
μᾶλλον πιέζει

Vesp. 111-112

τοιαῦτ' ἀλύει· νουθετούμενος δ' ἀεὶ
μᾶλλον δικάζει. ...

Il concetto chiave qui esposto è che l'amore quando è oggetto di rimproveri tende a divenire più forte di prima⁵⁶²: questo è quello che accade a Stenebea, respinta ma ancor più presa dalla passione per Bellerofonte, e ben si addice anche a Filocleone che, per quanto venga biasimato per la sua mania, è sempre più attaccato al suo ruolo di giudice.

⁵⁶¹ A proposito della datazione della *Stenebea* TAPLIN 2007, p. 201, afferma che il dramma “was probably produced around 430” e che la lunghezza del contenuto, eccessiva per essere materia di una sola tragedia, ha indotto alcuni studiosi a pensare che la messa in scena iniziasse “during Bellerophon’s second stay at Tiryns, although this is hard to reconcile with the opening thirty lines of the prologue which are preserved”. Altre ipotesi di datazione sono quelle avanzate da WEBSTER 1967, p. 31, che la colloca prima del 438 a.C. nel novero delle tragedie che hanno come tema centrale la vicenda di “bad women” e da CROPP – FICK 1985, pp. 22, 70 e 91, che sulla base di ragioni metriche la attribuiscono ad un periodo anteriore al 420; JOUAN – VAN LOOY 2002, p. 14, invece, ritengono che questa tragedia appartenga ad un gruppo di drammi tutti composti tra il 438 e il 428 a.C. Tenendo conto di tutte queste tesi, la *Stenebea* va collocata cronologicamente tra il 438 e il 430 a.C. (se accettiamo la testimonianza di Eupoli).

⁵⁶² Cfr. il fr. 340 del Δίκτυς (dramma incluso nella tetralogia del 431 a.C.), in cui il tragediografo esprime un simile concetto: Κύπρις γὰρ οὐδὲ νουθετουμένη χαλᾷ, | ἦν τ' αὖ βιάζει, μᾶλλον ἐντείνειν φιλεῖ, | κάπειτα τίκει πόλεμον· εἰς δ' ἀνάστασιν | δόμων περαίνει πολλάκις τὰ τοιάδε

Secondo alcuni studiosi il frammento in questione sarebbe pronunciato dalla Nutrice⁵⁶³ e descriverebbe i sentimenti della regina in seguito alla partenza dell'eroe verso la Caria (ella è tormentata dal rimorso per averlo inviato incontro alla morte ed è ancora innamorata di lui), oppure dopo che le sue *avances* sono state rifiutate; un'ulteriore ipotesi avanzata da UNTERSTEINER 1925 attribuisce, invece, tale *excerptum* allo stesso eroe corinzio, tutto preso dal tentativo di riaccendere l'amore di Stenebea verso di lui per potersi poi prendere la vendetta (tale tesi non sembra, però, verisimile dal momento che metterebbe da parte il paragone tra la regina euripidea e il vecchio giudice comico).

Quale che sia l'interpretazione corretta, ci troviamo in questo caso di fronte ad una puntuale citazione del primo emistichio e alla ripresa del motivo di una persona che, tormentata da una qualche passione, pur essendo soggetta a biasimo per questo, diventa ancor più legata ad essa; inoltre, essendo Filocleone paragonato ad un'eroina tragica, è evidente l'intento parodico alla base: la malattia che affligge Stenebea, un νόσος d'amore, è simile come natura a quella del personaggio comico, ma stravolta nei termini in quanto all'amore per una persona (ἔρωσ) si sostituisce la folle passione (μανία) per l'attività giudiziaria (ἀεὶ μᾶλλον δικάζει)⁵⁶⁴.

Nella parabasi della stessa commedia il capo del primo Semicoro spiega agli spettatori per quale motivo lui e i suoi compagni indossino un pungiglione, affermando che facilmente potrebbe illustrare ciò anche se il pubblico fosse stato prima ignorante. Qui Aristofane cita, adattandolo al nuovo contesto ma senza fini parodici, il fr. 663 in cui, come nel caso precedente, si manifesta la potenza di Eros, questa volta in grado di far diventare poeta anche chi prima era ἄμουσος⁵⁶⁵.

Fr. 663

Vesp. 1074

ποιητὴν δ' ἄρα, ῥαδίως ἐγὼ διδάξω κἄν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν.

Ἔρωσ διδάσκει, κἄν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν.

A differenza dei passi appena menzionati questa citazione aristofanea si sofferma soltanto sul secondo emistichio e dunque sulla capacità di insegnare κἄν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν: il fatto che tale abilità non sia più di pertinenza di una divinità quale è Eros⁵⁶⁶, bensì di una persona qualunque come il Corifeo

⁵⁶³ Si vedano, ad es., WEBSTER 1967, p. 82, e JOUAN – VAN LOOY 2002, p. 11.

⁵⁶⁴ Si veda Plut. *de adulat. et amico* 32, 71A.

⁵⁶⁵ Diverse ipotesi sono state fatte in merito alla collocazione all'interno del dramma e all'attribuzione ad un personaggio specifico di tale frammento: UNTERSTEINER 1925 ritiene che sia Bellerofonte a pronunciarlo durante un colloquio con Stenebea (potrebbe essere collocato nella scena in cui l'eroe cerca di ingannarla e di persuaderla della potenza di Amore, così forte da vincere le sue resistenze nei confronti della regina); COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 94, invece, lo riferiscono alla Nutrice, che cercherebbe qui di calmare l'ira dell'eroe contro la sua padrona, mostrandogli "quanto fosse stato e fosse l'amore di Stenebea per lui" (vd. AMANTE 1903, p. 127).

⁵⁶⁶ Nel *de Pythiae Oraculis* Plutarco mette in evidenza come la facoltà poetica e musicale sia innata nell'individuo, ma latente e spetti ad Eros il compito di attivarla: Ὁ δ' Εὐριπίδης εἰπὼν ὡς Ἔρωσ ποιητὴν διδάσκει, κἄν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν, ἐνενόησεν, ὅτι ποιητικὴν καὶ μουσικὴν Ἔρωσ δύναμιν οὐκ ἐντίθησιν, ἐνυπάρχουσαν δὲ κινεῖ, καὶ ἀναθερμαίνει λανθάνουσαν καὶ ἀργοῦσαν (405f). Per l'immagine di Eros διδάσκαλος si veda ancor prima Eur. Fr. 430.

implica un passaggio ad una sfera quotidiana, che meglio si adatta al contesto comico in cui viene inserita.

Questa sentenza, una delle più frequentemente utilizzate da poeti e prosatori⁵⁶⁷, è poi rimasta particolarmente impressa nell'immaginario comune tanto da entrare nell'uso corrente come espressione proverbiale: tra le riprese successive si possono menzionare un frammento del Καρχηδόνιος menandro⁵⁶⁸, che la Suda ci riporta s.v. χρεία come proverbio⁵⁶⁹, e un passo del trattato *Sul Sublime* in cui gli effetti psicologici provocati sul lettore dal quinto elemento costitutivo del sublime, la σύνθεσις, sono paragonati dall'autore a quelli che la musica dell'aulo o della cetra hanno sui loro ascoltatori, portati ad uno stato di frenesia bacchica e immedesimazione nella melodia anche se completamente ἄμουσοι⁵⁷⁰.

All'inizio della *Pace* una delle figlie chiede a Trigeo quale mezzo di trasporto abbia intenzione di usare nel suo viaggio e quest'ultimo risponde che non si servirà di una nave, bensì di un puledro alato. La risposta del personaggio comico ricalca quanto detto da Bellerofonte nel fr. 669, che secondo la maggior parte degli studiosi andrebbe collocato nella scena in cui l'eroe, tornato a Tirinto dopo l'impresa con la Chimera, cerca di persuadere Stenebea a proposito del progetto di fuga: dopo averle mostrato i pericoli che un viaggio via terra comporterebbe, indica la necessità di utilizzare Pegaso per raggiungere la loro nuova dimora⁵⁷¹.

Fr. 669

πέλας δὲ ταύτης δεινὸς ἴδρυται Κράγος

ἔνθηρος, ἧ λησταῖσι φρουρεῖται <~>

κλύδωνι δεινῶ καὶ βροτοστόνω βρέμει.

πηνὸς πορεύσει πῶλος· οὐ ναυσθλώσομαι.

Pax 126

Πτηνὸς πορεύσει πῶλος· οὐ ναυσθλώσομαι.

Si discute se questo frammento fosse pronunciato dal solo eroe oppure costituisse parte del dialogo tra questo e la regina (elemento che costituirebbe un'ulteriore somiglianza con il testo aristofaneo) così come se si tratti di un riferimento alla *Stenebea* o al *Bellerofonte*: già gli antichi

⁵⁶⁷ La si riscontra, ad es., in Plat. *Symp.* 196e e in tre opere distinte di Plutarco (*de Pyth. Orac.* 405f; *Quaest. Conv.* 1, 5, 622c; *Amator.* 17, 762b).

⁵⁶⁸ Men. Fr. 229 Koerte: χρεία διδάσκει, κἄν ἄμουσος ἧ, σοφὸν | Καρχηδόνιον

⁵⁶⁹ Sud. χ 465 ADLER s.v. χρεία· ... καὶ παροιμία· χρεία διδάσκει, κἄν ἄμουσος ἧ, σοφόν. Καρχηδόνιον. τουτέστιν ἐνδεχομένην ἐκ τοῦ καιροῦ ποιησάμενοι τὴν ἐπίνοιαν.

⁵⁷⁰ Ps. Long. *Sul Subl.* 39, 2: οὐ γὰρ αὐλὸς μὲν ἐντίθησιν τινα πάθη τοῖς ἀκροωμένοις καὶ οἶον ἔκφρονας καὶ κορυβαντισμοῦ πλήρεις ἀποτελεῖ, καὶ βάσιν ἐνδούς τινα ῥυθμοῦ πρὸς ταύτην ἀναγκάζει βαίνειν ἐν ῥυθμῶ καὶ συνεξομοιοῦσθαι τῷ μέλει τὸν ἀκροατὴν, κἄν ἄμουσος ἧ παντάπασι, ...

⁵⁷¹ Si veda tra i molteplici sostenitori di tale collocazione UNTERSTEINER 1925, p. 148. SIMONE 2010, invece, sulla base di una serie di argomenti ritiene che l'*excerptum* tragico vada inserito prima dello scontro con la Chimera, quando ancora questa era vista come un pericolo per coloro che osavano avventurarsi in quei territori: l'uso della prima persona singolare in ναυσθλώσομαι (ci si sarebbe aspettati un plurale visto che il viaggio sarà affrontato da entrambi i personaggi) e la presenza dell'aggettivo ἐνθηρος ("pieno di belve feroci") sembrano essere spie rilevanti per tale collocazione. È incerta l'identità dei due interlocutori, ma secondo SIMONE *op. cit.*, p. 145, si potrebbe pensare ad un dialogo in cui Preto metterebbe in guardia, subdolamente, l'eroe dai pericoli del viaggio.

commentatori, come ci riporta lo scolio al v. 126⁵⁷² della commedia, erano incerti sul modello originario (l'eroe era personaggio di entrambi i drammi e la *Pace* conteneva innumerevoli riferimenti al *Bellerofonte*) e anche gli studiosi moderni si sono divisi su tale questione⁵⁷³.

Nel prologo delle *Vespe* abbiamo visto Filocleone assumere comportamenti simili a quelli di Stenebea; ora è, invece, Trigeo a presentarsi come novello Bellerofonte, mentre cerca di assicurare la figlia, così come l'eroe euripideo aveva fatto con la sposa di Preto, in merito al viaggio che intraprenderà, non via terra bensì su un alato destriero.

Le somiglianze tra commedia e tragedia sono qui non solo verbali, ma anche sceniche: un personaggio maschile dialoga con uno femminile a proposito di un viaggio e deve far fronte alle resistenze che il suo interlocutore oppone, per paura del rischio o forse per diffidenza, ma alla fine ha la meglio o perché possiede una maggiore autorità (la figlia deve cedere di fronte alla volontà paterna) o per una grande capacità oratoria.

Sul piano linguistico si può inoltre osservare che la forma ναυσθλοῦσθαι è corrotta rispetto a ναυστολεῖσθαι, essendo termine privilegiato da Euripide, mentre dal punto di vista dello stile, come nota SOMMERSTEIN 1990, p. 140, questo verso è interamente tragico, “but is perhaps Euripidean pastiche rather than quotation or parody”.

Ci troviamo davanti ad una citazione puntuale del modello tragico e ad un esempio di intertestualità: se accettiamo l'attribuzione del riferimento alla *Stenebea*, dobbiamo osservare innanzitutto che sono trascorsi ormai almeno dieci anni se non di più dalla messa in scena del dramma e probabilmente il fatto che Aristofane abbia inserito una simile citazione all'interno della parodia del *Bellerofonte* avrà portato gli spettatori, vista anche la distanza cronologica appena evidenziata, a sentirla come appartenente a quest'ultimo dramma euripideo e a generare l'incertezza nei commentatori antichi.

Un'ultima ripresa da questa tragedia si riscontra nelle *Tesmoforiazuse*: in quanto esempio di “bad woman”, infatti, non poteva mancare un riferimento alla *Stenebea* nella commedia in cui le donne si riuniscono presso il Tesmoforio per trovare la punizione adatta da infliggere al tragediografo che ha gettato addosso al sesso femminile ogni tipo di insulto, ovvero Euripide. La prima che prende la parola nell'assemblea mette in luce come questi abbia reso i mariti a tal punto sospettosi che ormai le donne non possono far nulla che non desti sospetto in loro di un qualche amante: ad esempio “se

⁵⁷²Schol. ad Ar. *Pax* 126a HOLWERDA: ὁ λόγος ἐκ Σθενεβοίας Εὐριπίδου. τινὲς δὲ οἴονται ἐκ Βελλεροφόντου παρωδησθαι . ἔστι δὲ ἐν τῇ Σθενεβοίᾳ παρὰ τῷ τραγικῷ οὕτως·

πέλας δὲ ταύτης δεινὸς ἴδρυται κράτος
ἔνθηρος ἢ ληστής φρουρεῖται
κλυδῶνι δεινῶ καὶ βροτὸς τονῶ βρέμει
πηγὸς πορεύγει.

⁵⁷³ WAGNER 1844, seguito da Meineke e da Rau, ritenne che l'intero verso fosse citazione dalla *Stenebea*, altri invece, come DINDORF 1869, pensano che non vi siano reali somiglianze tra il testo comico e il suo modello.

una, andando in giro per la casa, fa cadere un utensile”, subito il marito pensa che ella abbia la mente rivolta all’ospite corinzio, ovvero all’amante.

Il riferimento qui è al fr. 664 in cui un personaggio (la Nutrice o il Coro⁵⁷⁴) racconta di come Stenebea, credendo morto Bellerofonte (l’ospite corinzio), offra alla sua memoria tutto ciò che le cade dalle mani accidentalmente:

Fr. 664

πεσὸν δέ νιν λέληθεν οὐδὲν ἐκ χερρός,
ἀλλ’ εὐθὺς αὐδᾶ· τῷ Κορινθίῳ ξένῳ
(περὶ τῆς Σθeneβοίας, ἐπειδὴ νομίζει
τὸν Βελλεροφόντην τεθνάνα)

Thesm. 403-404

ἀνὴρ ἐρωτᾷ, “τῷ κατέαγεν ἡ χύτρα;
οὐκ ἔσθ’ ὅπως οὐ τῷ Κορινθίῳ ξένῳ.”

Ateneo nei *Deipnosophisti* ricorda l’esistenza di una pratica che consisteva nell’offrire ai defunti ciò che cadeva a terra dalla mensa⁵⁷⁵: in questo caso, però, si tratta piuttosto di una sorta di omaggio amoroso che avviene in seguito ad un evento dettato dal caso. SOMMERSTEIN 1994, p. 183, invece, vi ha visto l’abitudine, quando cadeva un recipiente a terra e si rompeva, “to turn the occurrence to good account” augurandosi che ciò fosse per il bene della tal persona cara e l’oggetto potesse sostituirla e dunque evitare qualcosa di male che sarebbe potuto capitarle.

Pur essendo sposata la regina euripidea è incline al tradimento e così sono viste dai loro mariti le donne in commedia: in entrambi i casi una donna fa cadere accidentalmente qualcosa e questo è indizio, o viene interpretato come tale, del fatto che è innamorata. Ci troviamo di fronte alla citazione puntuale del secondo emistichio del frammento e ad un esempio di intertestualità in quanto è possibile che l’espressione fosse ormai entrata nell’uso comune per indicare l’amante.

Non è solo Aristofane a riprendere tale frammento, ma anche Cratino nel fr. 299 di una *fabula incerta*:

πίνουσ’ ἀπ’ ἀγκύλης ἐπονομάζουσα < >
ἴησι λάταγας τῷ Κορινθίῳ πέει.

La protagonista, un’etera o comunque una donna intenta nel gioco del cottabo (propriamente praticato dagli uomini), indirizza il lancio delle ultime gocce di vino ad un Κορίνθιος πέος anziché ad una persona: il poeta comico cita dunque l’*excerptum* euripideo con stravolgimento parodico finale.

⁵⁷⁴ A favore dell’attribuzione di questa battuta alla Nutrice si schierano HARTUNG 1843, p. 80, JOUAN – VAN LOOY 2002, p. 25, COLLARD – CROPP 2009, n. 1 *ad loc.* p. 135 (già in COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 80 e p. 89); per il Coro, invece, cfr. WEBSTER 1967, p. 82.

⁵⁷⁵ Ath. X 427E: τοῖς δὲ τετελευτηκόσι τῶν φίλων ἀπένεμον τὰ πίπτοντα τῆς τροφῆς ἀπὸ τῶν τραπεζῶν· διὸ καὶ Εὐριπίδης περὶ τῆς Σθeneβοίας φησὶν, ἐπειδὴ νομίζει τὸν Βελλεροφόντην τεθνάνα· πεσὸν δέ νιν λέληθεν οὐδὲν ἐκ χερρός, | ἀλλ’ εὐθὺς αὐδᾶ· ‘τῷ Κορινθίῳ ξένῳ’. A proposito del cibo che cade dalla mensa LELLI 2016, p. 164, osserva come il contatto con il pavimento – o la terra – sia “uno dei canali folklorici privilegiati attraverso i quali si può entrare in comunicazione con le entità (positive o negative) dell’oltretomba” e dunque “ciò che cade a terra, così come gli avanzi del pasto, non va spazzato via o gettato, ma ‘offerto’ ai defunti”.

Teseo: l'eroe che vinse il Minotauro

L'impresa del giovane Teseo contro il Minotauro, testimoniata fin dall'*Odissea* di Omero⁵⁷⁶, è uno di quei racconti ben noti al pubblico ateniese di V secolo in quanto parte del loro patrimonio culturale e tra il materiale che Euripide utilizza per uno dei suoi drammi, che prende il titolo proprio dall'eroe che la portò a termine.

Pur essendo difficile da ricostruire quanto alla trama e alla datazione⁵⁷⁷, questa tragedia ha il suo *terminus ante quem* nelle *Vespe*: l'autore, infatti, adatta qui al gioco comico due frammenti di questo dramma, facendo leva per un eventuale riconoscimento del modello originale su quegli elementi che potrebbero esser maggiormente rimasti impressi nella mente degli spettatori, come fecero i tragediografi Agatone e Teodette con la nota scena del personaggio prologante che descrive l'iscrizione presente su una nave e contenente il nome ΘΗΣΕΥΣ⁵⁷⁸.

Il primo elemento ad esser ripreso è il grido di disperazione dei giovani ateniesi che, mentre stanno per esser divorati dal Minotauro, si domandano per quale motivo la loro madre, infelice, li ha partoriti, vista la fine a cui stanno andando incontro.

Fr. 385

Vesp. 312

τί με δῆτ', ὦ μελέα μάτηρ, ἔτικτες;

Τί με δῆτ', ὦ μελέα μήτηρ, ἔτικτες;

Nella *parodo* il Coro, composto da vecchi dicasti, entra in scena e si avvia, come ogni mattina, verso il tribunale: durante il cammino il figlio di uno dei coreuti chiede al padre che cosa faranno se l'arconte non dovesse convocare il tribunale quel giorno e non avendo risposte confortanti si domanda "ma perché, madre infelice, mi hai partorito?"⁵⁷⁹.

Aristofane cita qui in modo puntuale il frammento tragico con un evidente intento parodico⁵⁸⁰: di certo gli interlocutori in tragedia si trovano di fronte ad un pericolo ben più grande del rischio corso dai coreuti comici di rimanere un giorno senza mangiare. Se quest'*excerptum* potesse esser attribuito, come affermano alcuni studiosi, al Coro composto dai 14 giovinetti ateniesi, ci sarebbe una maggior vicinanza tra i due contesti, ma su questo punto non si è ancora raggiunto un accordo: c'è infatti chi ritiene che esso faccia parte del lamento di Arianna e chi, come SUTTON 1985, pp. 358-359, incline a

⁵⁷⁶ Hom. *Od.* XI 321-325: Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδην, | κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἦν ποτε Θησεὺς | ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηναίων ἱεράων | ἦγε μὲν, οὐ δ' ἀπόνητο· πάρος δέ μιν Ἄρτεμις ἔκτα | Δίῃ ἐν ἀμφιφύτῃ Διονύσου μαρτυρήσι. Anche poeti come Iginio (*Poet. astron.* 2, 5) e Plutarco (*Thes.* 19, 1) riportano il racconto dell'impresa.

⁵⁷⁷ Tra le ipotesi di datazione per questo dramma si vedano CROPP – FICK 1985, p. 92, che collocano l'opera tra il 455 e il 422, e WEBSTER 1967, p. 32, che, invece, la inserisce tra il 442/441 e il 438 a.C. L'ambientazione è, secondo DIOTTI 1966, p. 52, sicuramente Creta e il Coro è probabilmente composto dai giovani inviati da Atene al Minotauro.

⁵⁷⁸ A questo proposito vd. Introduzione.

⁵⁷⁹ Lo scolio Veneto al v. 313 della commedia ci riporta il contesto: πράγματα βόσκειν] ὁ λόγος ἐκ Θησεῶς Εὐριπίδου. ἐκεῖ γὰρ ταῦτα λέγουσιν οἱ ταπτόμενοι παῖδες εἰς βορὰν τῷ Μινωταύρῳ

⁵⁸⁰ BILES – OLSON 2015, p. 180, osserva: "the assimilation to tragedy is amusingly hyperbolic".

vedere nel *Teseo* un dramma satiresco, lo riconduce ad un dialogo tra Sileno e i satiri mentre essi si lamentano della loro triste sorte, costretti a rimanere sull'isola di Creta prigionieri del re Minosse⁵⁸¹.

A solo un verso di distanza Aristofane inserisce la citazione, questa volta con leggera *variatio* ma sempre con voluto gioco parodico⁵⁸², di un altro frammento tratto da questa tragedia. Alla domanda del figlio, infatti, segue la risposta del padre (“perché mi dessi la pena di nutrirti”) e subito dopo l'apostrofe, da parte di quest'ultimo, al suo “sacchetto”, inutile ornamento se non viene poi riempito con la paga giornaliera. Tale apostrofe ricalca in parte quella euripidea:

Fr. 386

Vesp. 314

ἀνόνατον ἄγαλμα', <ῶ> πάτερ, οἴκοισι τεκῶν. Ἀνόνητον ἄρα σ', ὃ θυλάκιον, γ' εἶχον ἄγαλμα.

Mentre in tragedia l'ἄγαλμα è incarnato probabilmente dal Coro di giovani ateniesi, prima “ornamento” e speranza futura per la casa e ora ἀνόνητον per il destino di morte che prematuramente incombe su di loro, in commedia è rappresentato da un semplice sacchetto, la cui utilità è puramente pratica e legata alla vita quotidiana.

Anche in questo caso è difficile definire a quale personaggio vada attribuito il frammento⁵⁸³ e la situazione si complica per l'osservazione dello scoliasta secondo il quale l'espressione sarebbe stata pronunciata in tragedia da Ippolito⁵⁸⁴: alcuni come Wilamowitz cercano di giustificare l'attribuzione dello scolio⁵⁸⁵, altri come DIOTTI 1966, p. 54, escludono il frammento dal *Teseo* euripideo⁵⁸⁶; è in realtà evidente che si tratta di un fraintendimento poiché, come osserva giustamente MACDOWELL 1971, pp. 175-176, per motivi puramente cronologici non sarebbe stata possibile la comparsa del figlio di Teseo in un dramma in cui il padre uccideva il Minotauro.

Accanto ai due *loci* delle *Vespe* appena analizzati è opportuno soffermarsi, inoltre, su un passo delle *Rane* in cui è incerto se si debba ravvisare una qualche allusione a questo dramma oppure no.

Nella prima parte della commedia, dedicata al viaggio negli Inferi di Dioniso, il dio giunge al palazzo di Plutone nelle vesti di Eracle: ad aprirgli la porta c'è Eaco, che inizia a inveire contro di lui e a scagliargli contro minacce, credendolo il vero Eracle, poiché qualche tempo prima quest'ultimo

⁵⁸¹ Tale ipotesi va a sostituire l'attribuzione che la stessa studiosa aveva sostenuto in un suo articolo del 1978 a favore della figlia di Minosse.

⁵⁸² MACDOWELL 1971, pp. 175-176: “nevertheless there need no doubt that the boy is parodying a tragic line in a melodramatic tone”.

⁵⁸³ SUTTON 1978, p. 51, attribuisce il presente frammento, così come quello precedente, ad Arianna che, già innamorata di Teseo, sta cercando di convincere il padre a risparmiare i giovani ateniesi. WEBSTER 1967, p. 107, invece, li inserisce entrambi nella *parodo* durante la quale compare Teseo con il Coro di giovani ateniesi e KANNICHT 2004 vede qui il riferimento proprio ai 14 ragazzi che stanno per esser divorati dal Minotauro.

⁵⁸⁴ Schol. ad Ar. *Vesp.* 314a KOSTER: καὶ τοῦτο παρὰ τὰ ἐκ Θησέως {Εὐριπίδου}· ἔστι δὲ Ἰππόλυτος ὁ λέγων ταῦτα V ἐκεῖ· ἀνόνατον ἄγαλμα, πάτερ, οἴκοισι τεκῶν

⁵⁸⁵ Egli sostiene che originariamente era presente nelle note scoliastiche anche un passo dell'*Ippolito* (v. 1145), ma poi successivamente queste vennero eliminate per evidenziare il vero modello da cui il commediografo avrebbe preso ispirazione, ovvero il *Teseo* euripideo.

⁵⁸⁶ DIOTTI *op. cit.* osserva: “il frammento quindi non proviene dal «Teseo» di Euripide ma, considerando la sua estrema somiglianza con *Hipp.* 1145, si può ragionevolmente supporre che faccia parte dell'*Ippolito* καλυπτόμενος”.

ha portato via Cerbero dall’Ade. Nell’elenco dei luoghi infernali e dei personaggi che faranno da guardia a Dioniso/Eracle, ormai alle strette, gli *scholia vetera* hanno in più di un’occasione segnalato riprese dal *Teseo*, non senza però evidenziare alcuni dubbi in proposito⁵⁸⁷: dunque come osserva Totaro in MASTROMARCO – TOTARO 2006, n. 74 p. 606, “converrà prudentemente riconoscere, con RAU 1967 pp. 115-118, e KANNICHT 2004 p. 435, solo un tono genericamente paratragico al passo”.

Fr. 383+384

κάρα τε γάρ σου συγγέω κόμαις ὀμοῦ
 ἴραναί τε δ’ ἐγκέφαλον· ὀμμάτων δ’ ἄπο
 αἰμοσταγεῖς πρησιτῆρες οἴσονται κάτω

Ra. 465-475

᾿Ω βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σὺ
 καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαιρε καὶ μιαρώτατε,
 ὃς τὸν κύν’ ἡμῶν ἐξέλασας τὸν Κέρβερον
 ἀπῆξας ἄγχων κάποδρὰς ὄχου λαβῶν,
 ὄν ἐγὼ ἴφύλαττον. Ἄλλα νῦν ἔχει μέσος·
 τοῖα Στυγὸς σε μελανοκάρδιος πέτρα
 Ἀχερόντιός τε σκόπελος αἰματοσταγῆς
 φρουροῦσι, Κωκυτοῦ τε περιδρομοὶ κύνες,
 ἔχιδνά θ’ ἑκατογκέφαλος, ἦ τὰ σπλάγγνα σου
 διασπαράξει, πλευμόνων τ’ ἀνθάψεται
 Ταρτησσία μύραινα, τὼ νεφρῶ δέ σου

...

Come Dioniso con il suo servo Xanthia, così Teseo nel fr. 383 (parodiato da *Ra.* 470 e ss.) potrebbe star ricevendo indicazioni da un non meglio noto viaggiatore su ciò che vedrà quando scenderà nell’Oltretomba. Per quanto riguarda il fr. 384 SUTTON 1978, pp. 49-50, osserva che una simile descrizione si adatti maggiormente ad un contesto satirico che ad uno tragico e sulla base di questo e di altri indizi avanza la tesi del *Teseo* come dramma satiresco.

In realtà è discussa anche l’attribuzione a questa tragedia dei frammenti sopra citati: Wilamowitz li ha eliminati dal *Teseo* e li ha inseriti nel *Piritoo*, dramma di incerta paternità (da alcuni riportato ad Euripide e da altri a Crizia), ritenendo che le minacce ivi contenute (rivolte da un ufficiale degli inferi ad un intruso, Teseo) erano state mal interpretate dallo scoliasta (nel senso di minacce dell’eroe a Minosse) e da questo errore era derivata l’assegnazione al *Teseo*. Diverse sono anche le ipotesi che dall’antichità ai giorni nostri sono state avanzate sull’attribuzione del fr. 384, appartenente

⁵⁸⁷Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 465a CHANTRY: α. ἴτὸ γὰρ Στυγὸς ἐπὶ πλησίον εἶπε τούτοις. † ἔστι δὲ ταῦτα ἐν Θησεῖ πεποημένα Εὐριπίδη· ἐκεῖ γὰρ τοιοῦτός ἐστι σπουδάζων ὁ Εὐριπίδης οἶος ἐνταῦθα παίζων Ἀριστοφάνης. β. ᾿Ω βδελυρὲ· παραπλήσιά ἐστι τούτοις τὰ ἐν τῷ Θησεῖ πεποημένα [παρ’] Εὐριπίδη· ἐκεῖ γὰρ τοιοῦτος ἦν σπουδάζων (et cetera vide α)

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 465b CHANTRY: τοιαῦτα λέ(γει) Ἐπιφάνης παρ’ Εὐριπίδη? πρὸς τὸν Μίνωα.

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 465c CHANTRY: διστάσαι ἂν τις μὴ ἄρα ταῦτα μιμεῖται Ἀριστοφάνης.

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 465d CHANTRY: προεῖρηται ὅτι πόλλ’ ἐν τούτῳ τῷ γένει † ἐστὶν ἄριστοφάνης.

con ogni probabilità all'agone tra Teseo e Minosse: nel suo commento a proposito di *Ra.* 465-475 lo scoliasta sostiene che sia stato pronunciato dall'eroe greco verso il re di Creta; studiosi moderni, invece, come MILLS 1997 p. 253, lo attribuiscono a quest'ultimo data la differenza linguistica tra questa battuta e quanto detto altrove da Teseo.

Va infine osservato che in questo caso non ci troviamo di fronte ad una citazione o allusione all'originale tragico, bensì all'utilizzo di espressioni ricorrenti in tragedia e qui intrecciate a materiale creato appositamente dal poeta comico.

Telefo

L'eroe tragico è fonte di ispirazione per Aristofane durante tutta la sua produzione e, come abbiamo visto nella sezione dedicata alle riprese drammaturgiche, soprattutto negli *Acarnesi* e nelle *Tesmoforiazuse*.

Negli *Acarnesi* due diversi personaggi comici vestono i panni di Telefo: Diceopoli e Lamaco. Ognuno di questi assume alcune delle caratteristiche del re di Misia, adattandole al nuovo contesto in cui si vengono a trovare oppure stravolgendole a fini parodici.

- **Diceopoli nei panni di Telefo**

Il contadino di Acarne comincia ad imitare il suo modello tragico già prima di assumerne le vesti:

Fr. 706

Ἀγάμεμνον, οὐδ' εἰ πέλεκυν ἐν χεροῖν ἔχων
μέλλοι τις εἰς τράχηλον ἐμβαλεῖν ἐμόν,
σιγήσομαι δίκαιά γ' ἀντειπεῖν ἔχων.

Ach. 317-318

Κᾶν γε μὴ λέγω δίκαια μηδὲ τῷ πλήθει δοκῶ,
ὕπερ ἐπιζήνου ἑθελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν.

Dopo la *parodo*, mentre si appresta a fare un sacrificio con la moglie e le figlie, viene interrotto dal Coro che comincia a lanciargli contro sassi poiché vuole punirlo per aver stipulato privatamente una tregua di 30 anni tra Ateniesi e Spartani; l'eroe comico propone allora di dimostrare loro, “con la testa su di un tagliere”, che non solo gli Ateniesi, ma anche gli Spartani hanno subito dei torti.

L'espressione adoperata viene ripresa dal fr. 706: Telefo ha appena tenuto la sua *rhexis* davanti all'assemblea dei capi achei, suscitando con essa la collera di Agamennone, ma nonostante le minacce che quest'ultimo gli ha rivolto il re misio dichiara che, avendo delle giuste ragioni da sostenere, non rimarrebbe in silenzio neppure se qualcuno, con una scure in mano, fosse pronto a colpire il suo collo⁵⁸⁸.

Come osserva RAU 1967, p. 27, mentre Euripide si serve nella tragedia solo sul piano formale di questa figura retorica in modo da evidenziare il rischio ipotetico che l'eroe decide di correre pur di esporre il proprio discorso, Aristofane va oltre la semplice figura retorica e fa in modo che il suo eroe comico pronunci realmente il discorso con la testa su un ceppo, adoperando dunque non solo una parodia a livello formale, ma anche a livello contenutistico e dissolvendo così parodisticamente l'*unicum* retorico impiegato dal Telefo tragico. Contribuisce alla *vis* comica di questo passo anche l'immagine del ceppo: come nota RUSSO 1953, p. 162, questo è stato spesso visto “come il «ceppo dei condannati a morte», che ad Atene non esisteva”, ma in realtà deve esser interpretato come “«il

⁵⁸⁸RUSSO 1962, n. 11 p. 123, osserva come non sia certa l'attribuzione di tale frammento al personaggio di Telefo, ma molto verosimile.

ceppo per spezzarvi in cucina la carne»". Alla base del comportamento di Diceopoli non vi è forse solo la scelta del poeta di riprendere comicamente il modello tragico, ma anche il recupero di una prassi adottata da alcune città greche nel caso di proposte di legge che contrastavano con quelle vigenti o con l'opinione comune⁵⁸⁹: Telefo prima e Diceopoli poi sanno che le proposte che avanzeranno riscuoteranno poco successo nei loro interlocutori poiché si porranno in difesa dei nemici di questi⁵⁹⁰ e perciò adoperano tale strategia, l'uno solo sul piano formale e l'altro anche nella realtà.

Secondo ROSTAGNI 1956 l'imitazione del dramma euripideo non inizierebbe subito dopo il canto d'ingresso del Coro, bensì fin dall'inizio della commedia: nel monologo di apertura Diceopoli sottolinea quante poche gioie, rispetto alle molte esperienze spiacevoli, abbia provato durante la sua vita e tra queste ricorda l'episodio in cui i cavalieri fecero vomitare 5 talenti a Cleone⁵⁹¹, "impresa" che porterà grandi vantaggi alla Grecia.

Fr. 720

κακῶς ὄλοιτ' ἄν· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι

Ach. 8

διὰ τοῦτο τοῦργον· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι.

La clausola conclusiva, ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι, è stata riportata sia dallo scoliasta⁵⁹² sia dalla Suda⁵⁹³ come esempio di παρωδία: potrebbe infatti esser stata ripresa dal fr. 720 e dunque trattarsi della prima di una serie di citazioni tratte da questa tragedia oppure essere semplicemente un'espressione entrata ormai nell'uso comune e quasi proverbiale a cui il commediografo ha fatto qui ricorso.

Incerta è l'attribuzione della battuta riportata da tale frammento e per questo oggetto di varie ipotesi da parte degli studiosi: alcuni ritengono che sia Achille a pronunciarlo in riferimento a

⁵⁸⁹Tra le testimonianze che ci riportano questa prassi VAN LEEUWEN 1901, p. 58 cita Dem. XXIV 139 e Polyaen. II 33, a cui MASTROCINQUE 1984 aggiunge poi Stob. 44, 21 (II, p. 165 Meineke), Polib. XII, 16, 10-11 e Diod. Sic. XII 17, 2 e XII 17, 4-18,4.

⁵⁹⁰Molti studiosi hanno negato che nel dramma euripideo Telefo parli in difesa dei Troiani e tra questi SANSONE 1985; al contrario HEATH 1987 riprende la tesi di un Telefo difensore non solo di se stesso e dei Misi, ma anche del grande nemico dei Greci, Troia, sottolineando come qui si possa ravvisare "a much better analogy, and so a more convincing motivation of the burlesque," (p. 273) con la difesa che Diceopoli fa del grande nemico di Atene, Sparta, e con quella che Mnesiloco fa del nemico delle donne, Euripide. HANDLEY-REA 1956 hanno avanzato l'ipotesi che Telefo pronunci due discorsi, uno in difesa di Troia e l'altro in sua difesa: data tale ipotesi, come osserva HEATH 1987, p. 275, è possibile che Aristofane negli *Acarnesi* e nelle *Tesmoforiazuse* abbia preso elementi da entrambi i discorsi (si veda, ad es., la differente conclusione delle due *rheseis* comiche).

⁵⁹¹ Controversa l'interpretazione dei vv. 5-8: per le varie ipotesi che sono state fatte si veda STARKIE 1909, pp. 241-243; MASTROMARCO 1983, n. 2 p. 114, rimanda alla tesi avanzata da LÜBKE 1883, p. 17, definendola "l'interpretazione più convincente" (Diceopoli alluderebbe qui ad una scena dei *Babilonesi* in cui i cavalieri facevano vomitare a Cleone, loro nemico, 5 talenti estorti agli alleati).

⁵⁹² Schol. ad Ar. *Ach.* 8 WILSON: ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι· τοῦτο παρωδία καλεῖται, ὅταν ἐκ τραγωδίας τι μετενεχθῆ εἰς κωμωδίαν. ἔστι δὲ τὸ ἡμιστίχιον ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου ἔχον οὕτως· "κακῶς ὄλοιτ' ἄν· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι" ...

⁵⁹³ Sud. π 715 ADLER: παρωδία· οὕτω λέγεται ὅταν ἐκ τραγωδίας μετενεχθῆ λόγος εἰς κωμωδίαν· οἷόν ἐστι τὸ 'ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι' παρ' Εὐριπίδῃ καὶ παρ' Ἀριστοφάνει εἰρημένον

Telefo⁵⁹⁴, che ha appena fatto la sua comparsa nell'accampamento acheo; altri pensano a Menelao che, durante la discussione con Agamennone su un ulteriore tentativo per recuperare l'amata sposa, augurerebbe ad un ignoto nemico di fare una brutta fine⁵⁹⁵. ROSTAGNI 1956, pp. 135-136, invece, ritiene che sia Telefo stesso, nel prologo della tragedia, a recitarlo, mentre racconta le proprie disgrazie e lancia una maledizione contro la guerra di Troia e contro la causa di questa, ovvero Elena. Se avesse ragione, fin dal prologo si potrebbero evidenziare somiglianze tra Telefo e Diceopoli: come in tragedia, così in commedia l'eroe si lamenta della situazione in cui versa Atene, ma anche l'intera Grecia a causa della guerra che da diversi anni imperversa; a differenza, però, dell'eroe misio che fin dall'inizio si presenta davanti agli spettatori nei panni di un mendicante, Diceopoli indosserà i panni di Telefo a commedia inoltrata⁵⁹⁶.

Non appena li ha indosso l'eroe comico inizia a parlare con le stesse parole di Telefo: per spiegare ad Euripide lo scopo del suo travestimento⁵⁹⁷ e motivare la richiesta anche di tutti gli accessori del re misio cita il fr. 698⁵⁹⁸, attraverso il quale il re misio nel prologo⁵⁹⁹ spiega al pubblico la ragione per cui ha fatto la sua comparsa in scena con dei semplici stracci al posto delle attese vesti regali e la funzione che questi ῥάκη svolgeranno come copertura per la sua identità.

Fr. 698

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν —x—υ—,
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή·

Ach. 440-441

Δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή·

La ripresa del frammento euripideo è da parte di Aristofane puntuale eccetto per la modifica metrica apportata al v. 440 nel secondo emistichio: in questa sede, infatti, il verso tragico presenta una lacuna che gli studiosi hanno ricostruito sul piano metrico; tale ricostruzione è adattata in commedia in modo tale che non si verifichi la violazione della legge di Porson, che nel trimetro giambico e nel tetrametro trocaico catalettico prevede di evitare fine di polisillabo con sillaba lunga di fronte a parola cretica. Siamo perciò di fronte ad una citazione libera del *locus* tragico e ad un esempio di intertestualità.

⁵⁹⁴ ROGERS 1930, p. 3, riporta la testimonianza dello scolio e l'ipotesi avanzata per l'attribuzione ad Achille di tale espressione. Di questo avviso sono anche BRIZI 1928, p. 144, RIBBECK 1875, p. 107, SÉCHAN 1967, p. 517, e JOUAN 1966, p. 243. HANDLEY – REA 1957, p. 34, pensa che sia Menelao a maledire Paride o Telefo, mentre WEBSTER 1967, p. 46, ritiene che sia Odisseo a rivolgersi con questi toni a Telefo, che a suo avviso è una spia.

⁵⁹⁵Cfr. DOBROV 2001, p. 40.

⁵⁹⁶Per il travestimento ritardato di Diceopoli si veda DOBROV *op. cit.*, p. 48.

⁵⁹⁷ Per il travestimento di Diceopoli si veda anche PUCCI 1962, pp. 412-415. Per quanto riguarda, invece, il tema del contrasto tra realtà e apparenza, esso è stato oggetto più volte delle discussioni dei sofisti ed ha impegnato anche Euripide (si pensi all'*Elena* la cui azione drammatica ha come nucleo centrale proprio questo tema).

⁵⁹⁸ Schol. ad Ar. *Ach.* 440 WILSON 1975: οἱ δύο στίχοι οὗτοι ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου

⁵⁹⁹Per questa attribuzione si veda la ricostruzione di SASSO 1998. DOBROV *op. cit.*, p. 39, ritiene che il frammento vada inserito nel resoconto fatto dall'eroe del viaggio fino ad Argo, con probabile indicazione di aver abbandonato la propria patria già travestito.

Dopo aver ringraziato Euripide, che gli ha appena concesso il berretto misio, Diceopoli si augura che il suo piano vada a buon fine e nel far ciò cita il fr. 707 con la stessa intenzione dell'eroe tragico da cui era pronunciato: "capiti a Telefo quel che io medito".

Fr. 707

εὖ σοι γένοιτο· Τηλέφῳ δ' ἄγὼ φρονῶ.

Durante la *rhexis* di fronte all'assemblea dei capi achei infatti il re misio, ancora travestito da mendicante, vuole che i suoi interlocutori immaginino che egli sta augurando del male a Telefo, loro nemico, mentre in realtà gli sta augurando una buona riuscita del piano.

Questo frammento ci è pervenuto non solo grazie ad Aristofane, ma anche grazie ad Ateneo: nel V libro dei *Deipnosophisti* ad un certo punto l'autore racconta di come un tale Arcesilao, invitato ad un simposio e avuta la sfortuna di sedersi accanto ad un commensale piuttosto ingordo, non abbia per lo più toccato cibo, ma, una volta che gli era stato offerto il piatto di portata, abbia esclamato εὖ σοι γένοιτο, Τηλέφῳ δ' ἄγὼ νοῶ⁶⁰⁰ ("Buona sorte a te, alla faccia di Telefo"⁶⁰¹: così sembra si chiamasse l'invitato che divorava tutto). Sulla base di questa testimonianza alcuni editori hanno quindi modificato, come osserva ELLIOTT 1914, p. 45, il v. 446 di Aristofane, inserendo, al posto di εὐδαιμονοίης, εὖ σοι γένοιτο: non è detto, però, che qui Ateneo stesse citando dal poeta comico e per questo KAIBEL 1961 ha preferito riferire tale citazione al *Telefo* di Euripide⁶⁰². KANNICHT 2004, p. 695, riporta il frammento, accogliendo la lezione di Ateneo per il primo emistichio e quella degli scolii ad Aristofane per il secondo⁶⁰³.

Il commediografo dunque si serve del *locus* tragico in due modi differenti: cita puntualmente il secondo emistichio, mentre nel primo ricorre ad un libero adattamento del modello senza fini parodici.

Diceopoli, però, non si accontenta di quello che ha appena ottenuto da Euripide e chiede in prestito anche un cestino bruciacchiato dalla lucerna: il tragediografo, che sta iniziando a perdere la pazienza, gli chiede il motivo per cui, "disgraziato", ha bisogno anche di questo oggetto e nel far questo si serve di un'espressione simile a quella che si riscontra nel fr. 717.

Fr. 717

τί δ', ὦ τάλας, σὺ τῷδε πείθεσθαι μέλεις;

Ach. 454

Τί δ', ὦ τάλας, σε τοῦδ' ἔχει πλέκους χρέος;

⁶⁰⁰Ath. V 186C.

⁶⁰¹Traduz. tratta da CANFORA – JACOB 2001.

⁶⁰²Di altro avviso CANFORA – JACOB *op. cit.*, n. 1, p. 457, in cui il verso è ritenuto allusione ad *Ach.* 446, a sua volta parodia di un frammento del *Telefo* euripideo.

⁶⁰³Schol. ad Ar. *Ach.* 446 WILSON: εὐδαιμονοίης· παρὰ τὰ ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου "καλῶς ἔχοιμι, Τηλέφῳ δ', ἄγὼ φρονῶ"

Nonostante le informazioni riportateci dallo scolio⁶⁰⁴, secondo il quale Aristofane potrebbe aver avuto come modello tale frammento, il verso comico in questione coincide con quello tragico solo per le prime quattro parole; non è d'aiuto inoltre la collocazione del frammento in quanto è difficile da definire sia il personaggio a cui va attribuita tale battuta sia la scena tragica in cui essa andrebbe inserita. VAN LEEUWEN 1901, p. 81, nota poi che “assimilata haec verba sunt versiculo – Achillis fortasse – quem e Telepho citant scholia”, ma sottolinea anche come una maggiore somiglianza con tale verso aristofaneo si riscontri in *Pax* 527 ss. (vd. *infra*), che gli *scholia* rimandano al fr. 727a sempre del *Telefo*. Infine come osserva SOMMERSTEIN 1998b, p. 178, “the resemblance could be coincidental, or else due to unconscious reminiscence”. Alla luce di tali riflessioni e non potendo ricostruire con certezza il contesto tragico non sembra plausibile vedere nel fr. 717 il modello di questo passo degli *Acarnesi*: forse più semplicemente entrambi gli autori hanno fatto ricorso ad un modo di formulare una domanda alquanto ricorrente senza necessariamente riprenderlo da qualcuno.

Giunto finalmente il momento di parlare davanti ai coreuti (*Ach.* 496-556), Diceopoli esordisce facendo riferimento alla sua posizione di πτωχός e rivolgendosi non solo agli abitanti del suo demo, ma anche agli spettatori ateniesi: un *incipit* simile all'*exordium* della *rhexis* di *Telefo*⁶⁰⁵ davanti all'assemblea degli Achei, non solo dal punto di vista testuale, ma anche della funzione nella trama e nell'azione drammaturgica.

Fr. 703

μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες Ἑλλήνων ἄκροι,
εἰ πτωχὸς ὢν τέτληκ' ἐν ἐσθλοῖσιν λέγειν

Ach. 496-497

Μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν

Sia *Telefo* che *Diceopoli* infatti, con indosso vesti altrui, assumono il ruolo di oratore e con il loro discorso supplicano per la propria vita di fronte ad un pubblico ostile. Siamo di fronte ad una citazione del passo euripideo, che viene adattato al nuovo contesto, come nota SILK 1993, p. 495, senza che l'originale subisca distorsioni: Aristofane riutilizza in questo caso le parole dell'eroe misio per una nuova causa e dunque ci offre un esempio di intertestualità. Nel suo discorso, infatti, *Diceopoli* richiama alla memoria il decreto con cui Atene, nel 432 a.C., aveva proibito ai Megaresi di servirsi dei porti dei territori a lei soggetti e dell'agorà attica, e mostra ai suoi interlocutori come anche gli Ateniesi, se si fossero trovati nella situazione opposta, si sarebbero comportati come gli Spartani che avevano dato appoggio militare a Megara per l'abolizione del suddetto decreto⁶⁰⁶.

⁶⁰⁴ Schol. ad Ar. *Ach.* 454a WILSON: πλέκουσ χρέουσ τοῦ σπυριδίου, τοῦ πλέγματος. καὶ τοῦτο δὲ παρὰ τὰ ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου· τί δ' ὃ τάλας σοὶ τῷδε πείθεσθαι μέλει;

⁶⁰⁵ Tale *rhexis* venne parodiata in più punti dall'eroe comico come ci indica *Hypoth.* I, 10-11: Καὶ σθολισθεὶς τοῦ Τηλέφου ρακόμασι παρωδεῖ τὸν ἐκείνου λόγον, ...

⁶⁰⁶ Per lo *status quaestionis* del problema inerente a questo decreto si veda la rassegna elaborata da CATALDI 1977, pp. 1414-1433.

Sul contenuto del discorso apologetico dell'eroe tragico gli studiosi si dividono⁶⁰⁷: HANDLEY – REA 1957 ritiene che si tratti di una difesa del ruolo svolto nella guerra e di un attacco ai Greci per esserne stati la causa; RAU 1967, riprendendo JOUAN 1989, pensa ad una difesa personale, senza però riuscire a trovare una giustificazione per la sua presenza in una discussione incentrata sulla guerra di Troia⁶⁰⁸; ROSTAGNI 1956 ipotizza, invece, che l'eroe misio parli in difesa dei Troiani di fronte ai loro nemici, l'assemblea di Achei, con un contesto dunque analogo a quello che sarà poi presente nella produzione comica aristofanea.

HEATH 1987, p. 275 ha ripreso la tesi già precedentemente avanzata da altri studiosi come WEBSTER 1967, p. 46, di suddividere la *performance* retorica di Telefo in due discorsi, in difesa l'uno della patria e l'altro di se stesso, aggiungendo a quanto era già stato detto che il secondo discorso “is spoken by the beggar ‘in character’ and that the recognition occurs at the altar, after the seizure of Orestes”. Se accettassimo tale teoria, avremmo due discorsi pronunciati da Telefo nel dramma euripideo che verrebbero riuniti “in a single great rhesis”⁶⁰⁹ da Aristofane nei suoi *Acarnesi*.

L'ordine drammaturgico del *Telefo* è ribaltato da Aristofane negli *Acarnesi* (nelle *Tesmoforiazuse*, invece, come si è visto precedentemente, si conserva intatto): mentre infatti in tragedia dapprima il re misio pronunciava il suo discorso davanti agli Achei e poi, una volta scoperta la sua identità, ricorreva al rapimento del piccolo Oreste e minacciava di sacrificarlo presso l'altare se non avessero ascoltato le sue richieste, in commedia si ha nell'ordine la ricerca di Diceopoli da parte dei carbonai di Acarne, poi il rapimento del cesto di carbone da parte dell'eroe comico e infine il discorso nei panni di Telefo.

L'eroe comico aristofaneo argomenta poi la tesi principale con una serie di espressioni provenienti da più frammenti differenti di questa tragedia:

Fr. 708

Ἐρεῖ τις· οὐ χρῆν

Fr. 708a

φέρ', εἰ ὤ-χ-ὤ ἐκπλεύσας σκάφει

Fr. 709

καθῆσθ' ἂν ἐν δόμοισιν; ἦ πολλοῦ γε δεῖ·

Fr. 710

...τὸν δὲ Τήλεφον

οὐκ οἰόμεσθα;

Ach. 540a

Ἐρεῖ τις· οὐ χρῆν

Ach. 541

Φέρ', εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει

Ach. 543

καθῆσθ' ἂν ἐν δόμοισιν; ἦ πολλοῦ γε δεῖ·

Ach. 555b-556a

...τὸν δὲ Τήλεφον

οὐκ οἰόμεσθα;

⁶⁰⁷Per un resoconto sulle varie teorie in merito al contenuto dell'orazione di Telefo si veda CASSELLA 2009.

⁶⁰⁸PREISER 2000 riprende l'idea di una *rhesis* in cui Telefo difenderebbe sé e i Misi, ma come RAU 1967 non riesce a giustificarne la presenza nel contesto.

⁶⁰⁹DOBROV 2001, p. 47.

Come si può osservare dal confronto tra il modello tragico e la ripresa comica, si tratta di citazioni, puntuali o liberamente adattate, senza fini parodici e necessarie per far comprendere agli spettatori che il protagonista aristofaneo ora riveste il ruolo del tragico Telefo non solo nell'abbigliamento, ma anche nel modo di parlare⁶¹⁰.

A proposito del fr. 708a SOMMERSTEIN 1998b, p. 183, nota che “will have referred to hypothetical Mysian raids on Greek territory or shipping”: Aristofane ha poi adattato il modello alle sue necessità comiche, conferendogli un significato completamente differente (gli Spartani non avrebbero potuto confiscare merci di contrabbando se non sul proprio suolo). MITSCHERLING 1954, pp. 71-72, ha, inoltre, messo in luce come il commediografo fosse solito adattare al contesto comico nomi propri perlopiù, ma anche espressioni tragiche, creando spesso come risultato un *nonsense*, e tra gli esempi ha menzionato in nota anche la citazione di questo frammento in *Ach.* 541.

Diceopoli conclude, infine, la sua *rhexis* sottolineando il fatto che gli Ateniesi sono privi di senso se non comprendono che gli Spartani hanno adottato lo stesso comportamento che loro stessi Ateniesi avrebbero assunto al posto loro: nel dire ciò al posto di “Spartani” inserisce “Telefo”, riprendendo un altro frammento del discorso dell'eroe tragico.

- **Lamaco nei panni di Agamennone e di Telefo**

Una volta terminato il discorso e raggiunto l'obiettivo sperato il travestimento non è più necessario: il contadino di Acarne perciò si spoglia dei panni di Telefo ed è attraverso un altro personaggio, Lamaco, che Aristofane continua a imitare e a stravolgere a fini comici il dramma euripideo. In questo caso, però, il generale comico assume le vesti prima di Agamennone e poi, nel finale, del re misio.

Di fronte al discorso di Diceopoli una parte del Coro ha ritenuto giusto quanto espresso e ha difeso l'oratore, mentre un'altra parte, non lasciandosi ingannare dalle sue parole, ha chiamato in aiuto il generale Lamaco e ora si lamenta del fatto che da troppo tempo Diceopoli ingiuria l'intera città. Lo scambio di battute tra Lamaco e il secondo Semicoro rappresenta la citazione puntuale di una porzione di dialogo (frr. 712 e 712a) che probabilmente coinvolse in tragedia Telefo e Agamennone non appena il primo terminò la sua *rhexis*: il sovrano di Micene, sdegnato per quanto ha appena ascoltato, pronuncerebbe, rivolto al suo interlocutore, il fr. 712a.

Fr. 712

ἄπασαν ἡμῶν τὴν πόλιν κακορροθεῖ

Fr. 712a

Οὗτος, σὺ τολμᾶς πτωχὸς ὦν λέγειν τάδε

***Ach.* 577**

ἄπασαν ἡμῶν τὴν πόλιν κακορροθεῖ

***Ach.* 578**

ΛΑ. Οὗτος, σὺ τολμᾶς πτωχὸς ὦν λέγειν τάδε

⁶¹⁰PUCCI 1962, n. 16 p. 281.

Di difficile attribuzione è il fr. 712: secondo HANDLEY – REA 1957, p. 36 e JOUAN 1966, p. 236, sarebbe Odisseo a pronunciarlo poco prima del riconoscimento di Telefo, mentre altri come RIBBECK 1875, p. 108, e WEBSTER 1967, p. 46, lo assegnano a Menelao nella discussione con il fratello; BRIZI 1928, p. 140, ritiene, invece, che questo frammento vada inserito nel diverbio tra i due Atridi e pronunciato da Agamennone con allusione forse al fratello.

Guardando alla commedia è possibile che anche gli interlocutori dell'eroe euripideo si siano schierati in parte contro e in parte in sua difesa: è comunque evidente che sia le argomentazioni presentate da Telefo nel suo discorso sia quelle addotte da Diceopoli suscitano una reazione violenta nei rispettivi uditori che dichiarano di voler punire l'audacia mostrata dall'oratore (una simile situazione si riscontra anche nelle *Tesmofoiazuse*⁶¹¹). Una differenza, però, si riscontra rispetto all'originale tragico: Lamaco risponde alle lamentele dei coreuti senza conoscere l'oggetto del discorso che si è appena tenuto; al contrario in tragedia il personaggio che pronuncia il fr. 712a è a conoscenza del contesto alla base del fr. 712⁶¹². PUCCI 1962, p. 342, osserva che “Lamaco viene presentato come la controfigura parodica di Achille del *Telefo* euripideo”: dal punto di vista linguistico, infatti, Aristofane ricorre ad espressioni solenni e proprie del lessico tragico, come ad esempio il verbo *κακορροθέω* che è formazione euripidea (cfr. *Alc.* 707, *Hipp.* 340)⁶¹³. Dunque nel caso del fr. 712 possiamo parlare di intertestualità, mentre per il 712a di parodia.

Alla fine della commedia Lamaco, che era partito per una spedizione militare, rientra in scena ferito ad una gamba e si lamenta della sua sventura. Il Messaggero che ne annuncia l'arrivo informa il pubblico di come Lamaco si è provocato la ferita e alla fine ricorda come dopo la caduta egli si sia rialzato e abbia ripreso a inseguire i disertori con la sua lancia: nell'affermare ciò cita puntualmente, e senza fini parodici, il fr. 705a⁶¹⁴.

Fr. 705a

***Ach.* 1188**

ληστὰς ἐλαύνων καὶ κατασπέρχων δορί.

ληστὰς ἐλαύνων καὶ κατασπέρχων δορί.

L'*excerptum* sembra far riferimento ai combattimenti a cui Telefo prese parte in difesa della Misia contro l'invasione condotta dai Greci⁶¹⁵. Sia HANDLEY – REA 1957, p. 31, che WEBSTER 1967, p. 45, collocano tale frammento in sede prologica.

Come osservano BOWIE 1993, p. 30, e KORNAROU 2007 ci sono alcune somiglianze tra il personaggio comico e il Telefo euripideo: entrambi sono stati feriti mentre combattevano per il

⁶¹¹ Cfr. *Ar. Thesm.* 520 ss.

⁶¹² COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 45.

⁶¹³ PRATO 1955, p. 106, osserva che esso ritorna anche in *Ar. Thesm.* 896.

⁶¹⁴ I codici Parigino 2717 e Palatino 128 indicano *Ar. Ach.* 1188 come ripresa dal *Telefo*: ὁ στίχος ἐκ τοῦ Τηλέφου Εὐριπίδου.

⁶¹⁵ Vd. a questo proposito SILVA 2012.

proprio paese, sono stati colpiti ad una gamba da una lancia nemica (stando al resoconto glorioso fornito da Lamaco, mentre il servo nota che si tratta di un semplice infortunio dovuto ad una caduta in un fosso) e chiedono aiuto per la guarigione (Telefo ad Achille, Lamaco a Diceopoli anche se l'esito è positivo solo nel primo caso poiché l'eroe comico fa finta di niente di fronte alle lamentele del comandante, anzi le scambia per un riferimento alla festa di Peana). Anche nell'abbigliamento dei due personaggi si riscontra una certa somiglianza, ma anche una differenza: sia Telefo che Lamaco si presentano sulla scena con indosso vesti lacere, in un caso però necessarie per il travestimento da mendicante, nell'altro dovute al combattimento da cui il comandante comico è appena uscito. Altra somiglianza riguarda la vite: come Telefo, secondo quanto ci dicono Eustazio nel commento ad *Il. I* 59⁶¹⁶ e P. Oxy. 2, p. 28, inciampa in un tralcio di vite e a seguito della caduta viene ferito da Achille, così Lamaco, secondo il racconto del Servo, si provoca la ferita alla gamba contro un palo di vite⁶¹⁷; evidente anche qui la differenza sulla causa della ferita, che rende ancora più comico il personaggio aristofaneo.

Se dunque nella prima parte della commedia è Diceopoli a svolgere il ruolo di “nuovo Telefo”, nel finale è, invece, Lamaco ad avere tratti simili all'eroe euripideo⁶¹⁸, ma anche a presentarsi come sua caricatura.

Le citazioni e allusioni a frammenti di questa tragedia si riscontrano, come è naturale data la minor distanza cronologica con il modello, maggiormente nella prima produzione aristofanea (in particolare, come si è visto, negli *Acarnesi*), ma continuano, seppur in minor misura, anche nelle commedie portate sulla scena molti anni dopo la rappresentazione euripidea. Nei *Cavalieri* il Salsicciaio, dopo aver sentito Paflagone dichiarare di aver reso più servigi di Temistocle alla città, invoca in questi termini la città di Argo perché ascolti le parole del suo rivale:

Fr. 713

ὦ πόλις Ἄργους, κλύεθ' οἷα λέγει;

Eq. 813a

ὦ πόλις Ἄργους, κλύεθ' οἷα λέγει;

Il personaggio comico cita in modo puntuale il fr. 713 che, come afferma DOBROV 2001, p. 40, potrebbe esser pronunciato da Agamennone durante la discussione con il fratello: avendo appena sentito la proposta di tentare una nuova spedizione per salvare Elena, l'Atride invocherebbe la città per mostrarle quali proposte vengono avanzate.

⁶¹⁶Eust. *Hom.* I, 59: ... ὁ δὴ Τήλεφος ἀντικαταστάς ἐποίησέ τι κακὸν καὶ ἔπαθε. πέπονθε μὲν τραῦμα δεινὸν ὑπὸ Ἀχιλλέως ἀμπέλου ἔλικι συμποδισθέντος αὐτῷ τοῦ ἵππου κατὰ Διονύσου πρόνοιαν καὶ πεσόντος εἰς γῆν' ...

⁶¹⁷Ag. *Ach.* 1178: Ἄνηρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον,

⁶¹⁸VAN LEEUWEN 1901, pp. 187-188, osserva infatti: “Telephi partes non iam agit Dicaeopolis, ut in priore fabulae parte, sed Lamachus”.

Secondo lo scolio al verso aristofaneo, però, non vi è qui un solo modello tragico alla base, bensì una contaminazione tra due versi appartenenti a drammi differenti: il primo emistichio riprenderebbe l'invocazione ad Argo presente nel *Telefo*, mentre il secondo rievocherebbe le parole con cui la Nutrice di Medea richiama l'attenzione del Coro su quanto la sua padrona ha appena detto dall'interno della casa in merito al suo desiderio di vendicarsi di Giasone e della novella sposa (*Med.* 168: κλύεθ' οἷα λέγει κάπιβοῶται)⁶¹⁹.

Aristofane sembra citare nuovamente quest' *excerptum* euripideo al v. 601 del *Pluto*⁶²⁰: qui Penia, non riuscendo a convincere Cremilo a preferire la povertà alla ricchezza, invoca la città con le parole di *Telefo*. Anche in questo caso potrebbe esserci una situazione simile a quella riportataci dallo scoliasta a proposito del *locus* dei *Cavalieri*: in una nota Tzetzes individua come possibile ipotesto della parodia le *Fenicie* euripidee⁶²¹, avendo forse in mente i passi in cui Polinice, avendo compreso come non vi sia alcuna possibilità di sanare la spaccatura creatasi nel rapporto con il fratello Eteocle, invoca prima il padre e poi la città alla ricerca di un sostegno per le sue sofferenze⁶²².

Bisogna innanzitutto osservare che l'invocazione alla città da parte di un personaggio è uno stilema tipico della tragedia, che si riscontra in Sofocle e in Euripide⁶²³: un personaggio, divenuto consapevole dell'impossibilità di cambiare le cose, si rivolge ad una πόλις in generale, o ad una specifica (come nel caso appena menzionato del *Telefo*), o perché funga da testimone della situazione presente oppure per cercare in essa un sostegno dopo la scoperta fatta. Tale stilema viene poi ripreso, in chiave paratragica, da Aristofane in alcune delle sue commedie⁶²⁴ nel caso in cui si voglia raggiungere uno di questi scopi: 1) ricerca nella città di un aiuto, un sostegno, una partecipazione in quanto testimone dei fatti e 2) acquisizione da parte di essa della consapevolezza di ciò che sta succedendo.

Nel caso dei due passi aristofanei sopra menzionati siamo probabilmente di fronte alla ripresa in commedia di un motivo tipicamente tragico e ormai entrato nell'uso corrente: non sembra, infatti, necessario, a mio parere, parlare di parodia o di intertestualità, essendo questo un *topos* ricorrente in entrambi i generi letterari.

Verso la fine della commedia anche Paflagone, come prima il Salsicciaio, riprende un'espressione del re misio: nella scena in cui si compie l'oracolo annunciato nel prologo egli già alla seconda risposta del rivale inizia a capire di avere di fronte colui che lo spodesterà dal governo della

⁶¹⁹ Schol. ad Ar. *Eq.* 813a MERVYN JONES–WILSON: ὃ πόλις Ἄργους· ἀπὸ τοῦ Τηλέφου Εὐριπίδου. τὸ δὲ “κλύεθ' οἷα λέγει” ἀπὸ τῆς Μηδείας.

⁶²⁰ Ar. *Pl.* 601: ὃ πόλις Ἄργους, κλύεθ' οἷα λέγει;

⁶²¹ Schol. ad Ar. *Pl.* 601 POSITANO 1960: ταῦτα ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου τραγικεύεται. [ἄλλως, ἐκ Φοινισσῶν Εὐριπίδου με]τείληται δὲ ὁ στίχος· ...

⁶²² Eur. *Phoen.* 611a: ὦ πάτερ, κλύεις ἅ πάσχω; 613a: ὃ πόλις.

⁶²³ Si vedano i seguenti *loci*: Soph. *O.T.* 629b, *Ant.* 842-843, *El.* 1413-1414; Eur. *Andr.* 1222, *Hipp.* 884, *Phoen.* 613a.

⁶²⁴ *Ach.* 75b, *Eq.* 813a, *Pl.* 601 (per quest'ultimo vd. *infra*).

città e si rivolge allora, in una battuta a parte, ad Apollo, riprendendo puntualmente l'invocazione che Telefo pronuncia o prima che la sua identità venga scoperta⁶²⁵ o subito dopo.

Fr. 700

ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον Λύκιε, τί ποτέ μ' ἐργάσει;

Eq. 1240

ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον Λύκιε, τί ποτέ μ' ἐργάσει;

Entrambi i personaggi si trovano in una situazione rischiosa (Telefo sta per essere o è appena stato scoperto, mentre Paflagone sta per perdere il potere di cui finora ha goduto) e invocano il dio Apollo, causa delle loro sventure: è infatti grazie al suo responso che l'eroe misio è ora in balia dei Greci pur di ottenere da loro la possibilità di guarire la propria ferita e a causa di un suo oracolo l'eroe comico dovrà lasciare il suo ruolo di potere al Salsicciaio. Vi è, però, una differenza dovuta, in un caso e nell'altro, al contesto in cui ci si trova: Telefo corre il rischio di perdere la vita per seguire gli ordini del dio, mentre Paflagone rischia di perdere una cosa di molto meno valore, ovvero il governo della città.

WILAMOWITZ 1935, n. 1, p. 288, seguito poi da Austin, ha espunto il secondo emistichio per la presenza di soluzioni metriche non proprie della tragedia: se così fosse, ci troveremmo di fronte alla ripresa della sola invocazione ad Apollo Licio. Se, al contrario, accettassimo la citazione interamente, potremmo classificare tale verso aristofaneo come citazione puntuale del *locus* tragico utilizzata dal personaggio comico a fini parodici.

Proseguendo nell'esame delle riprese dal *Telefo*, nelle *Nuvole* una volta che Socrate e Strepsiade sono entrati nel Pensatoio fanno la loro comparsa sulla scena il Discorso Migliore e il Discorso Peggioro: alla richiesta del primo di farsi vedere dagli spettatori il secondo risponde “va' dove ti pare: se parlerò dinanzi a molta gente, ti distruggerò ancora di più”.

Fr. 722

ἴθ' ὅποι χρήζεις· οὐκ ἀπολοῦμαι
τῆς σῆς Ἑλένης οὐνεκα – –

Nu. 891-892

Ἴθ' ὅποι χρήζεις· πολὺ γὰρ μᾶλλον σ'
ἐν τοῖς πολλοῖσι λέγων ἀπολῶ.

Lo scoliasta ritiene che questo *locus* comico derivi da questo dramma di Euripide⁶²⁶, ma come evidenzia RAU 1967, p. 190, Aristofane cita solo il primo emistichio del frammento come “punktuelle Reminiszenz” e l'annotazione dello scolio si riferisce probabilmente all'intera *rhexis* del personaggio tragico e non ad ulteriori riprese del modello da parte del commediografo.

⁶²⁵ Per tale ricostruzione vd. COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 46. Secondo un'altra ipotesi Telefo pronuncia quest'espressione quando vede che Agamennone si slancia contro di lui con la spada sguainata, pronto a riprendersi il figliolletto Oreste.

⁶²⁶ Schol. ad Ar. Nu. 891 HOLWERDA: τοῦτο ἐκ τοῦ Τηλέφου Εὐριπίδου.

Il frammento in questione, secondo la ricostruzione di SASSO 1998, sarebbe pronunciato da Agamennone durante la discussione con il fratello Menelao circa una seconda spedizione militare contro Troia: con tale affermazione il sovrano di Micene dichiara di esser contrario, di non voler morire per la sua Elena e invita il fratello ad andare dove vuole.

Il modello euripideo viene dunque citato puntualmente solo per l'invito ad andare dove si vuole e va classificato come ripresa priva di intento parodico. Si potrebbe anche pensare, a mio parere, che qui il poeta comico non voglia far riferimento ad un frammento euripideo specifico, ma semplicemente utilizzi un'espressione comune, come poi fa anche in *Vesp.* 1009 – in questo caso si è appena concluso l'agone tra Filocleone e Schifacleone con la sconfitta del giudice e l'accettazione da parte di questi del volere del figlio e il Coro li esorta ad andare felici dove vogliono (Ἄλλ' ἴτε χαίροντες ὅποι βούλεσθ'. ...).

Nella *Pace* dopo che la dea è stata liberata dalla caverna in cui Polemo l'aveva rinchiusa ed è uscita insieme a Teoria e Opora, Trigeo rivolge un saluto a tutte e tre, ma in particolare a Pace sul cui odore, “di congedo militare e di profumo”, si sofferma: Ermes allora gli chiede se sia lo stesso odore di uno zaino militare, ma l'eroe comico replica sottolineando quanto detesti “di uomo nemico il nemicissimo cesto”. La risposta di Trigeo al dio si configura come citazione del fr. 727:

Fr. 727

ἀπέπτυσ' ἐχθροῦ φωτὸς ἔχθιστον τέκος.

Pax 528

Ἀπέπτυσ' ἐχθροῦ φωτὸς ἔχθιστον πλέκος.

È incerto a quale personaggio vada attribuito questo *excerptum*: secondo alcuni studiosi⁶²⁷ sarebbe Telefo, durante la scena presso l'altare, a pronunciare tale minaccia verso il piccolo figlio di Agamennone che tiene come ostaggio⁶²⁸; RAU 1967, p. 20, lo attribuisce a Clitemnestra e tale ipotesi viene poi ripresa da DITIFECCI 1984⁶²⁹; HANDLEY – REA 1957, p. 37 e WEBSTER 1967, p. 47, invece, ritengono che esso facesse parte del racconto del Messaggero sul rapimento di Oreste.

Rispetto al tragico τέκος si ha in commedia la sostituzione in chiave parodica con il sostantivo πλέκος: come osserva SOMMERSTEIN 1990, p. 157, l'espressione tragica ha perso, nel cambio di contesto, il suo significato intrinseco, ma contribuisce comunque a conferire enfasi all'affermazione di Trigeo.

⁶²⁷ WECKLEIN 1878, pp. 204-205, JOUAN 1966, p. 239, e BRIZI 1928, pp. 136-137.

⁶²⁸ Secondo DITIFECCI 1984, n. 6, p. 211, non si è ritenuta possibile un'espressione del genere da parte di una madre verso il suo bambino, ma “tale sentimento ... non è motivato per l'eroe soprattutto nei confronti di Oreste, considerando anche la successiva riconciliazione con gli Elleni”.

⁶²⁹ Così DITIFECCI, *op. cit.*, p. 211, spiega l'attribuzione dell'*excerptum*: “è molto probabile che il sacrificio di Ifigenia sia anteriore agli avvenimenti del dramma: per questo motivo la regina, sconvolta dal dolore e dal rancore verso Agamennone, arriva a detestare e a mettere a repentaglio anche la vita del figlio avuto dall'odiato marito”.

Lo scoliasta afferma che tale verso comico può derivare sia dal *Telefo* sia dal *Tlepolemo*: non risulta, però, esserci giunta alcuna tragedia euripidea con il titolo *Tlepolemo* e alcuni studiosi tra cui WELCKER 1839, p. 696, hanno pensato che lo scolio si riferisse al *Licimnio*, dramma ripreso in Av. 1242 e che deriva il nome dall'omonimo personaggio fratellastro di Alcmene che fu ucciso, volontariamente o no, dal figlio di Eracle Tlepolemo. È tuttavia probabile che si tratti di una citazione adattata dal *Telefo*, dramma ben noto agli spettatori, come abbiamo visto, fin dalla prima produzione comica aristofanea: lo stesso Meineke ha indicato come le parole ἡ Τληπολέμου potrebbero esser state aggiunte in seguito ad un'errata interpretazione dell'abbreviazione Τηλ.

Nella *Lisistrata* dopo la parabasi l'eroina ricompare sulla scena, uscendo dall'Acropoli con volto accigliato, ed il Coro di donne dapprima le rivolge un saluto e poi le domanda il motivo del suo esser σκυθρωπός. La forma di saluto qui adoperata riprende, come avverte lo scoliasta, quella presente in un frammento di questa tragedia:

Fr. 699

Lys. 706

ἄνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλευμάτος, Ἄνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλευμάτος,

L'interpretazione comune di questo *excerptum* lo colloca subito dopo che l'identità di Telefo è stata scoperta: il re misio, trovandosi in una situazione senza via d'uscita, rivolgerebbe con questa espressione un appello alla regina Clitemnestra in modo che ella stessa, o una nutrice, portasse in scena il piccolo Oreste, necessario per il piano da loro escogitato. SÉCHAN 1967, p. 514, ritiene, invece, che tale frammento vada collocato all'inizio del primo incontro di Telefo con la regina. Non appena giunto al palazzo di Argo, Telefo dapprima si sarebbe imbattuto in un servo che gli avrebbe impedito l'accesso al palazzo reale, poi avrebbe incontrato la moglie di Agamennone a cui si sarebbe rivolto probabilmente con tali parole.

Sia Clitemnestra che Lisistrata sono autrici di un piano, nel primo caso messo in atto da Telefo, mentre nel secondo direttamente dall'eroina comica affiancata dalle sue compagne; sul piano linguistico il verso aristofaneo si può classificare come citazione puntuale del modello tragico ed esempio di intertestualità. HENDERSON 1987, p. 163, invece, nonostante quanto riportatoci dallo scoliasta, ritiene che l'intero passo comico sia tipicamente tragico (anche il v. 713 poco più avanti è indicato dagli *scholia* come euripideo) e che non ci sia dunque alcun bisogno di ipotizzare che gli spettatori si attendessero un richiamo a qualche fonte particolare.

L'ultima citazione del *Telefo* si riscontra nelle *Tesmofoiazuse*, ove, come si è visto, la tragedia ha offerto innumerevoli spunti sul piano drammaturgico. Come Telefo e Diceopoli, anche Mnesiloco si trova a parlare davanti ad un'assemblea (le donne riunite presso il Tesmoforio) in difesa di una persona, Euripide, nemica ai suoi interlocutori: alla fine del suo discorso egli riprende la conclusione

della *rhesis* di Telefo, sottolineando come le donne se la prendano con il tragediografo perché hanno sofferto quello che in realtà era giusto che soffrissero, viste le azioni da loro compiute.

Fr. 711

εἶτα δὴ θυμούμεθα

παθόντες οὐδὲν μᾶλλον ἢ δεδρακότες;

L'*excerptum* in questione compariva probabilmente in chiusura alla *rhesis* dell'eroe misio (o a una delle due, se si accetta l'ipotesi di studiosi come WEBSTER 1967 e HEATH 1987) davanti agli Achei: qui Telefo mette in luce come i Greci non abbiano subito nulla di più delle conseguenze delle loro azioni.

Anche in questo caso Aristofane cita in modo abbastanza puntuale, ma senza intento parodico l'ipotesto tragico, adattandolo ove necessario al nuovo contesto da lui creato.

- Excerpta d'incerta attribuzione, forse riferibili al Telefo

L'analisi delle innumerevoli citazioni e allusioni di frammenti di questa tragedia ha messo in luce come essa sia stata uno dei modelli di maggiore ispirazione per Aristofane dall'inizio alla fine della sua carriera artistica: proprio la fortuna che il *Telefo* ha goduto per un lungo periodo di tempo ha fatto sì che nel leggere i testi aristofanei gli studiosi iniziassero ad individuare altri possibili frammenti che potevano essere attribuiti all'opera euripidea.

Non tutte le aggiunte, però, sono certe: si veda, ad esempio, l'esortazione di Diceopoli al proprio θυμός perché prenda coraggio e affronti i vecchi carbonai con la testa sul ceppo⁶³⁰. Anziché vedere qui delle somiglianze con i versi in cui Medea, dopo aver preso la decisione di uccidere i propri figli, esorta dapprima il proprio cuore ad armarsi e poi la mano perché prenda la spada e porti a compimento questa terribile impresa⁶³¹ HOPE 1906, p. 27, ha ipotizzato che un appello al proprio cuore si trovasse già nel *Telefo*: dal momento, però, che il contadino si rivolge al proprio cuore di frequente, sia nel dialogo con Euripide sia poco prima di parlare al Coro, è più probabile che qui vada vista un'allusione alla *Medea* più che al *Telefo*.

Altro esempio riguarda i vv. 659-664 sempre degli *Acarnesi*:

Fr. 918

πρὸς ταῦθ' ὅτι χρὴ καὶ παλαμάσθων

καὶ πᾶν ἐπ' ἐμοὶ τεκταινέσθων·

τὸ γὰρ εὖ μετ' ἐμοῦ

καὶ τὸ δίκαιον ζύμμαχον ἔσται,

Ach. 659-664

Πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω

καὶ πᾶν ἐπ' ἐμοὶ τεκταινέσθω.

Τὸ γὰρ εὖ μετ' ἐμοῦ καὶ τὸ δίκαιον

ζύμμαχον ἔσται, κοῦ μή ποθ' ἄλῶ

⁶³⁰ Ar. Ach. 480: Ἦ θυμ', ἄνευ σκάνδικος ἐμπορευτέα.

⁶³¹ Eur. Med. 1242-1243: ἀλλ' εἰ ὀπλίζου, καρδία · τί μέλλομεν | τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα μὴ πράσσειν κακά;

κοὺ μή ποθ' ἄλῶ κακὰ πράσσων.

περὶ τὴν πόλιν ὄν ὥσπερ ἐκεῖνος
δειλὸς καὶ λακαταπύγων.

Il passo aristofaneo in questione riprende parodicamente tale frammento euripideo, collocato tra gli *excerpta incerta*, ma assegnato da Bergk al *Telefo* come conclusione della controversia degli Atridi⁶³² (seguito poi da HANDLEY – REA 1957, p. 35). Rispetto all'originale tragico qui il poeta comico sostituisce gli ultimi due versi e in *incipit* introduce il nome di Cleone, come a voler rispondere in modo esplicito all'accusa giudiziaria intentatagli l'anno precedente dal demagogo. SAETTA COTTONE 2004 osserva che a differenza di altre riprese testuali del *Telefo*, in cui la parodia fungeva da strumento per l'eroe comico per creare una complicità con il pubblico, lasciando da parte il Coro, “ici la parodie sert au chœur pour établir une complicité avec le public contre l'ennemi principal du poète: Cléon”. Se accettassimo dunque l'attribuzione di Bergk, potremmo classificare il passo degli *Acarnesi* come citazione adattata a fini comici e parodici.

⁶³² Cfr. RAU 1967, p. 187.

Tieste

Tramite Ermes Pace rivolge a Trigeo delle domande sulla salute di Sofocle e questi le riferisce dell'ottimo stato in cui il poeta si trova se non fosse che "per amore del guadagno navigherebbe anche su di un fuscello".

Fr. 397

θεοῦ θέλοντος κἄν ἐπὶ ῥιπὸς πλέοις

Come si è già detto a proposito del fr. 566 dell'*Eneò*, qui Aristofane sembra aver ripreso e intrecciato tra loro due espressioni euripidee appartenenti a due drammi distinti, il secondo dei quali sembra essere il *Tieste*.

Pax 699

κέρδους ἕκατι κἄν ἐπὶ ῥιπὸς πλέοι.

Diversi autori ci testimoniano questo frammento a partire da Plutarco che lo cita nel *De Pythiae oraculis* 22, 405b (εἴ γε Πίνδαρος ἦν ὁ ποιήσας 'θεοῦ θέλοντος, κἄν ἐπὶ ῥιπὸς πλέοις'): dopo aver esposto la tesi di Omero secondo la quale gli uomini vengono utilizzati dalle divinità a seconda della loro potenzialità, egli sottolinea come sembri esser differente l'opinione di Pindaro se è proprio lui ad aver scritto che con la volontà di un dio si può navigare anche su un fuscello. Altro testimone è poi Teofilo di Antiochia, vescovo e teologo cristiano del II sec., che in una sezione della sua opera *ad Autolycum* osserva come i poeti e i filosofi ora affermino l'esistenza della provvidenza e ora la neghino: tra i passi menzionati sull'esistenza della provvidenza divina compare il frammento di nostro interesse come appartenente a un certo Θεστίος, ma è probabile che qui si tratti di un'errata lettura del nome Θεστίης (II, 8: καὶ Θεστίος· θεοῦ θέλοντος σώζῃ, κἄν ἐπὶ ῥιπὸς πλέης). Dopo Teofilo questo *excerptum* tragico compare anche in Orione (*Flor.* 5, 6 p. 47, 16) con l'indicazione ἐκ τοῦ Θεστίου, ma senza il nome del tragediografo: data, però, la presenza nel commento al fr. 391, sempre tramandatoci da Orione, dell'espressione ἐκ τοῦ αὐτοῦ (scil. Εὐριπίδου) si è pensato che lo stesso discorso valesse anche per il fr. 397 e che dunque fosse da ricondurre alla tragedia euripidea.

L'espressione è divenuta con il passare del tempo proverbiale⁶³³ ed è probabile che già all'epoca della *Pace* fosse sentita come tale dal pubblico ateniese: nel prendere in giro l'avidità di Simonide e, dunque, di conseguenza anche quella del vecchio Sofocle, che viene paragonato al poeta lirico per questo aspetto, Aristofane non sceglie di parodiare un'espressione propria di uno dei due autori, bensì impiega un *pastiche* di versi euripidei, spia del fatto che egli non vuole tanto richiamare alla mente del pubblico i modelli a cui ha attinto, quanto semplicemente ricorrere ad una locuzione di uso corrente.

⁶³³ Cfr. Schol. ad Ar. *Pax* 699, schol. ad Eur. *Phoen.* 395, Stob. *Ecl.* I 2, 19 (ove in realtà viene riportata come sofoclea, ma tale attribuzione va necessariamente corretta), Men. *Mon.* 349; Macar. *CPG* II, 4, 69.

Filottete

Dopo aver attraversato la palude con la guida di Caronte, il servo Xanthia suggerisce a Dioniso di andare avanti poiché il luogo in cui si trovano è quello che Eracle aveva descritto come abitato da bestie terribili; il dio, però, non si fa prendere dalla paura, anzi sottolinea l'ἀλαζονεία del figlio di Alcmena (“faceva lo sbruffone solo per mettermi paura, sapendo, il geloso, che sono un combattente nato”), concludendo con l'affermazione “non c'è nulla di tanto vanaglorioso quanto Eracle”, che riprende un frammento di questa tragedia:

Fr. 788

οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρον ὡς ἀνὴρ ἔφυ·
τοὺς γὰρ περισσοὺς καὶ τι πράσσοντας πλέον
τιμῶμεν ἄνδρας τ' ἐν πόλει νομίζομεν

Ra. 282

οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρόν ἔσθ' ὡς Ἡρακλῆς.

Questo *excerptum* fa parte, insieme ai fr. 787 e 789, del monologo iniziale di Odisseo ed è stato, rispetto agli altri due, ricostruito grazie alla LII orazione di Dione Crisostomo, fonte importante in quanto in un opuscolo ha elaborato tre schede critiche sui drammi dei tre grandi tragici dal titolo *Filottete* e in un altro ha parafrasato il prologo della tragedia euripidea.

Tutti e tre i grandi tragici hanno dedicato, come si è già detto, una delle loro opere alla storia di Filottete, portando sulla scena il medesimo episodio mitico: rispetto alla tradizione mitica precedente in cui il recupero dell'arma era affidato a Diomede, Eschilo ha introdotto un'innovazione con la figura di Odisseo, ripresa poi da Euripide nel 431 a.C. (secondo infatti la notizia riportata da Aristofane di Bisanzio, il *Filottete* euripideo venne messo in scena, ottenendo il terzo posto dopo Euforione e Sofocle, insieme alla *Medea*, al *Diktys* e ai *Teristai satyroi*)⁶³⁴.

La citazione tragica subisce una modifica nella conclusione: Aristofane sostituisce infatti l'atteso ὡς ἀνὴρ ἔφυ con ἔσθ' ὡς Ἡρακλῆς, suscitando mediante questo *aprosdoketon* il riso del pubblico e adattando il verso al nuovo contesto in cui si viene a trovare.

⁶³⁴ Aristoph. Byz. *Argum. Eur. Med.* p. 90, 40 Diggle: ἐδιδάχθη ἐπὶ Πυθοδώρου ἄρχοντος ... πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης Μηδεία, Φιλοκτήτη, Δίκτυι, Θερισταῖς σατύροις. ...

Riprese drammaturgiche

Aristofane è una fonte importante per la ricostruzione dei drammi euripidei poiché non solo riutilizza singole espressioni o interi frammenti che risultano funzionali al gioco comico, ma in particolare negli *Acarnesi*, nella *Pace* e nelle *Tesmoforiazuse* recupera intere scene tragiche, sempre però riadattandole ai suoi scopi e a volte anche in un ordine differente da quello che, probabilmente, si riscontrava nell'originale.

La parodia del *Telefo* negli *Acarnesi*

vv. 394-402: il dialogo con il Servo davanti alla dimora.

Diceopoli si reca da Euripide per ottenere da lui in prestito vesti talmente misere da suscitare compassione nell'uditorio, ma il Servo che compare sulla porta si oppone alla sua richiesta di fare visita al tragediografo poiché questo è impegnato nel comporre un dramma e non può essere disturbato. La visita del contadino di Acarne al tragediografo sembra essere modellata su quella di Telefo alla regina Clitemnestra: all'inizio della tragedia, dopo aver recitato il prologo, il re misio probabilmente si accinge ad entrare nel palazzo di Argo, ma il Servo che sta di guardia alla porta non glielo permette⁶³⁵; successivamente fa la sua comparsa sulla scena la moglie di Agamennone, a cui il re misio svela l'identità⁶³⁶ e il motivo della sua venuta, ottenendo in cambio comprensione e aiuto.

vv. 204-240: la presenza di una spia e la scoperta dell'identità.

Non appena vengono a sapere che Diceopoli ha stipulato in segreto una tregua con il nemico, i coreuti intraprendono una "caccia all'uomo" con l'intento di catturarlo e punirlo con la lapidazione. Tale scena presenta delle notevoli somiglianze con quella presente nel *Telefo*: secondo quanto ci riporta il *P. Oxy. 2460* (rr. 8 e 11), dopo il discorso dell'eroe misio e la discussione tra i due Atridi, si sparge la voce della presenza di una spia nel campo acheo e Odisseo esorta a trovarla pur essendo quasi sicuro di averla davanti nei panni del mendicante che ha appena parlato.

Rispetto all'ordine drammaturgico del modello tragico Aristofane anticipa nella *parodo* la scena della ricerca della "spia" e la slega dal discorso in difesa del nemico con la testa sul ceppo.

⁶³⁵Come osserva ROSTAGNI 1956, n. 2, pp. 140-141, c'è anche la possibilità che il dialogo con Clitemnestra fosse preceduto da "un diverbio con il portiere, analogo a quello di Diceopoli col servo di Euripide".

⁶³⁶Alcuni studiosi come DITIFECI 1984 propendono per una tesi differente: Telefo all'inizio chiede solo aiuto ed ospitalità alla regina Clitemnestra (o a chi al posto suo gli ha aperto la porta del palazzo) senza rivelare la propria identità; solo quando viene a trovarsi in una situazione di pericolo e non può più servirsi degli stracci come protezione, si fa riconoscere dalla regina e ottiene da questa il consiglio di rapire Oreste ("la minaccia al bambino va così a sostituire il travestimento e costituisce il secondo mezzo con il quale Telefo tenta di ottenere la salvezza" DITIFECI, *op. cit.*, p. 213).

vv. 331-346: il rapimento dell'ostaggio.

Diceopoli non riesce da subito ad esporre al Coro le ragioni che lo hanno spinto a stipulare la tregua privata con gli Spartani e dunque, per evitare la punizione che gli si vorrebbe infliggere, entra in casa e prende come ostaggio un cesto con i carboni del demo di Acarne: se i coreuti non lo ascolteranno, sgozzerà il cesto, loro “compagno d'infanzia”. In questo modo ottiene la possibilità dapprima di parlare in sua difesa e poi di trovar degli abiti adatti a suscitare compassione nell'uditorio.

Lo stratagemma messo in atto dal personaggio comico per uscire dalla situazione difficile in cui è venuto a trovarsi è lo stesso a cui già Telefo aveva fatto ricorso in seguito alla scoperta della sua identità. L'eroe tragico, infatti, decide di rapire il piccolo Oreste e minaccia di uccidere l'ostaggio qualora non venga ascoltato: della scena del rapimento non ci sono pervenuti frammenti, ma se ne ipotizza con certezza la presenza nel dramma euripideo grazie alle testimonianze letterarie ed iconografiche che sono giunte fino a noi.

Diversi studiosi ritengono che sia stata la regina Clitemnestra a ispirare tale piano a Telefo, svolgendo così il ruolo di complice⁶³⁷; nelle raffigurazioni vascolari si riscontra spesso come soggetto Telefo presso l'altare, il piccolo Oreste nudo in atto di supplica o sospeso, e Clitemnestra come presenza costante: come osserva SILVA 2012, n. 36 p. 232, “la popularidad que esta cena ganò entre los pintores de vasos, asociada al efecto visual que Aristófanés obtiene en las dos parodias que hace, no dejan lugar a grandes dudas de que ella era un momento de espectáculo en Eurípides, y no sólo un relato hecho por un mensajero, como defienden algunos”.

In questo caso non si tratta tanto di parodia sul piano linguistico quanto di un'allusione tragica sul piano strutturale: tanto in tragedia quanto in commedia l'ostaggio si trova dentro casa, è la persona o l'oggetto più caro all'interlocutore dell'eroe e contro di esso viene rivolta la minaccia; l'elemento parodico si può, invece, riscontrare a proposito della sostituzione del bambino con un cesto di carbone che Diceopoli minaccia di sgozzare presso l'altare.

Accanto alle testimonianze letterarie bisogna poi mettere in evidenza l'importanza, per questa scena, delle raffigurazioni vascolari: a parte due vasi riconducibili a fonti epiche e al *Telefo* eschileo⁶³⁸, ne abbiamo a disposizione 16, risalenti al IV sec. a.C. e recanti proprio la scena ripresa da Aristofane in questo punto della commedia, ovvero Telefo che minaccia Oreste con una spada, mentre Agamennone interviene minacciosamente⁶³⁹. CSAPO 1986 e TAPLIN 1987, pp. 102-109, hanno

⁶³⁷ A proposito dei motivi che potrebbero aver indotto Clitemnestra a stringere un'alleanza con Telefo e alla raffigurazione della regina tra le madri furiose vd. SILVA 2012, p. 230. Altri respingono l'idea di una collaborazione tra Clitemnestra e il re misio come PREISER 2000.

⁶³⁸ Si tratta di una coppa attica, conservata a Boston e datata al 470 a.C., e di una brocca, anch'essa attica, conservata presso il British Museum e collocabile intorno al 450 a.C. A questo proposito vd. CSAPO 1990.

⁶³⁹ Per quanto riguarda la reazione di Agamennone al rapimento del proprio figlio si veda ad es. un'hydria a figure rosse proveniente da Cuma, opera del pittore Issione (fine IV a.C.), in cui l'Atride viene raffigurato mentre si slancia contro il re misio con la spada sguainata.

visto in un cratere apulo di Würzburg H5697 databile intorno al 370 a.C. “a literary parody”⁶⁴⁰ di *Thesm.* 750-755, ovvero del momento appena precedente allo sgozzamento dell’ostaggio/otre da parte del Parente presso l’altare, implicando così una rappresentazione scenica delle commedie d’età arcaica nella Magna Grecia della prima metà del IV secolo.

Ci si è interrogati se tale scena sia stata ripresa dal *Telefo* di Eschilo o dall’omonimo dramma di Euripide: lo scolio ad *Ach.* 332a⁶⁴¹ infatti afferma che il modello per questo stratagemma è appunto Eschilo; a questo dato si aggiunge il fatto che tale espediente fa la sua comparsa sulla scena tra il 470 a.C. (anno a cui risale una coppa in cui compare il solo Telefo presso l’altare) e il 450 a.C. (una pelike databile a questo periodo ritrae l’eroe seduto sull’altare con il piccolo Oreste tra le braccia) ed è poi con il IV sec. a.C., come testimoniano il cratere di Berlino e vari vasi italoti della seconda metà del secolo, che comincia ad assumere maggiore *pathos*. Il motivo dunque potrebbe esser stato già utilizzato da Eschilo e poi ripreso da Euripide con l’aggiunta della minaccia e la partecipazione della regina.

Osservando le riprese parodiche da parte di Aristofane, si è giunti alla conclusione che provenga dalla tragedia euripidea in quanto sembra caratteristico di questa l’elemento della minaccia da parte dell’eroe: nonostante dunque vari studiosi abbiano tentato di difendere la testimonianza dello scolio, come nota CSAPO 1990, p. 43, “the reference to Aeschylus is out of context in a note to a passage which is so clearly a parody of Euripides’ *Telephus*”. È possibile, però, come osserva CAVALLI 1982, p. 323, che lo scoliasta abbia ritenuto pleonastica la menzione di Euripide laddove era evidente l’allusione alla trama del suo *Telefo* e abbia voluto sottolineare, invece, per mostrare la propria cultura, come la paternità del motivo fosse eschilea. In questo caso lo scolio non sarebbe in contraddizione con il testo aristofaneo né dovrebbe esser ritenuto corrotto, ma fornirebbe anzi un elemento in più: grazie alla sua testimonianza si viene infatti a conoscenza del fatto che il primo a rappresentare la scena del rapimento del piccolo Oreste da parte di Telefo fu Eschilo, che poi funse da modello per Euripide, il quale però vi aggiunse, per aumentare la tensione drammatica, l’elemento della minaccia e la partecipazione di Clitemnestra.

⁶⁴⁰ TAPLIN 1987, p. 108, osserva infatti: “The Würzburg Telephus shows a literary parody from within a play, and is simultaneously itself a parody of a iconography well known in Attic and in South Italian pottery painting.”

⁶⁴¹ Schol. ad Ar. *Ach.* 332a WILSON: εἶσομαι δ’ ὑμῶν τάχα· ψίαθον ἀνθράκων προενήνοχεν, ὃν φησι παῖδα εἶναι τῶν Ἀχαρνέων, πάνυ κωμικώτατα. τὰ δὲ μέγала πάθη ὑποπαίξει τῆς τραγωδίας, ἐπεὶ καὶ ὁ Τήλεφος κατὰ τὸν τραγωδοποιὸν †Αἰσχύλον, ἵνα τύχη παρὰ τοῖς Ἑλλησι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβόν. ...

La parodia del volo di Bellerofonte nella *Pace*

All'inizio della *Pace* uno dei due servi racconta la mania da cui Trigeo, il loro padrone, è affetto (follia che non è altro che “a copy of Bellerophontes’ frame of mind”⁶⁴²), poi quest’ultimo si lamenta all’interno della casa e infine compare sulla scena, identificando il suo ruolo come neo Bellerofonte attraverso la citazione del fr. 306.

Fr. 306

ἄγ’, ὦ φίλον μοι Πηγάσου ταχὺ πτερόν

Pax 76

ὦ Πηγάσιόν μοι, φησί, γενναῖον πτερόν,

L’*excerptum* tragico va con ogni probabilità attribuito all’eroe corinzio e collocato poco prima della scena del volo verso il cielo: come osserva MASTROMARCO 2012, p. 96, questa scena, metricamente in monometri e distici anapestici, “sarà stata preceduta da un intervento in trimetri giambici” di cui farebbe parte questa battuta con la quale l’eroe esorta il suo cavallo, Pegaso, ad intraprendere l’impresa⁶⁴³.

Bellerofonte infatti, caduto in uno stato di *μελαγχολία*, decide di compiere il folle volo in groppa a Pegaso per chiedere agli dèi, se esistono, il motivo di tanta ingiustizia e tanto male sulla terra; allo stesso modo Trigeo, stanco della guerra che affligge soprattutto gli abitanti del contado, decide, in preda ad una *μανία* definita anche con il termine di *χολή*, di volare verso l’Olimpo in groppa ad uno scarabeo stercorario con l’intenzione di convincere il padre degli dèi a porre fine a tale situazione⁶⁴⁴.

Per mettere in scena questo volo il tragediografo avrà con ogni probabilità fatto ricorso, come si è detto precedentemente, alla *μηχανή* e, almeno in un primo momento, esso sarà stato visibile agli spettatori, “a spectacular exit”⁶⁴⁵ vista poi la ripresa parodica presentataci da Aristofane.

Tornando al fr. 306, questo è stato tramandato dallo scolio al *locus* comico citato e dal lessico Suda: le due versioni sono, però, differenti in quanto l’una è incompleta sul piano metrico poiché priva di un giambo (ἄγ’, ὦ φίλον μοι Πηγάσου πτερόν), quella bizantina, invece, all’apparenza

⁶⁴²RIEDWEG 1990, p. 49.

⁶⁴³ La partecipazione del cavallo alato non è presente nella versione omerica (*Il.* VI 183), ma fa la sua comparsa a partire dal *Catalogo* (fr. 43a, 84 e ss.); nella *Teogonia* esiodea (vv. 319-325) a proposito dei figli di Echidna viene menzionata la Chimera e così anche la vittoria riportata su di essa da Bellerofonte e Pegaso; anche Pindaro nella *XIII Olimpica*, vv. 63-90, racconta di come Bellerofonte, grazie ai consigli della dea Atena, sia riuscito a domare Pegaso, che da quel momento divenne suo compagno di gesta finché non venne poi accolto ἐν Οὐλύμπῳ φάτναι Ζητὸς ἀρχαῖαι (per questo vd. la sezione dedicata alle citazioni ed allusioni specifiche).

⁶⁴⁴ DOBROV 2001, p. 99: “While Bellerophontes’ flight is a desperate metaphysical test of dike, that is, an experiment designed to see if the gods and divine justice exist at all, Trygaios’ reenactment is a pragmatic assault on Olympus designed to retrieve a very different and concrete blessing of whose existence and location is certain. The melancholia of the tragic hero is transformed into a comic madness, a condition on a par with the *nosoi*, “sicknesses”, of Peisetairos and Euelpides (*Birds* 31), Philokleon (*Wasps* 71) and other comic protagonists”.

⁶⁴⁵ DOBROV 2001, p. 96.

“metricamente completa, ma di difficile interpretazione” (ἄγ’, ὃ φίλον μοι Πηγάσου ταχύπτερον)⁶⁴⁶. La presenza dell’aggettivo ταχύπτερος ha suscitato notevoli difficoltà negli editori in quanto esso è alquanto raro – compare in Euripide solo una volta, nel fr. 83, 3 dell’*Edipo*, per definire la Sfinge – e nel nostro caso dovrebbe esser accompagnato da un sostantivo. Già nell’edizione di CARMELI 1754, p. 68, era presente la proposta poi ripresa da MATTHIAE 1829, p. 110, ma accolta solo da METTE 1981-1982, p. 98, che vedeva l’ultimo *metron* giambico costituito da due parole separate (ταχὺ πτερόν)⁶⁴⁷. PATERLINI 1993, p. 515, riporta alcuni esempi in cui πτερόν, usato come sostantivo o parte di composto, compare solitamente in clausola il che farebbe pensare alla presenza di una lacuna e spiegherebbe la lezione della Suda⁶⁴⁸; per le difficoltà sollevate da ταχύπτερον, viene avanzata la tesi di una concordanza in *enjambement* con un sostantivo come νῶτον ο δέμας, successivamente caduto per la struttura dell’aggettivo composto⁶⁴⁹.

Sul piano linguistico va notato anche come sia tipicamente tragica la perifrasi utilizzata nel fr. 306 e come il commediografo l’abbia sostituita in questa sede con l’aggettivo Πηγάσιον (o Πηγάσειον)⁶⁵⁰, riecheggiandola, però, poco più avanti (v. 135), durante il dialogo tra padre e figlia⁶⁵¹. L’uso del diminutivo, frequente in commedia⁶⁵², assume qui valenza affettiva rispetto al contesto tragico da cui viene estrapolato il verso: come osserva, infatti, uno dei servi, Trigeo vuole che lo scarabeo sia trattato con molta cura – è proprio da questo animale che dipende la messa in atto del suo piano – e “se lo accarezza, quasi fosse un puledro” (v. 75).

La parodia aristofanea non si ferma al solo livello testuale, bensì coinvolge più piani: da quello scenico a quello metrico fino a quello stilistico e probabilmente anche musicale. Già a partire dai vv. 54-65⁶⁵³ possiamo avvertire un’atmosfera paratragica, ma la prima vera e propria citazione tratta dal modello euripideo si riscontra solo al v. 76 e con essa il poeta indica in modo più esplicito agli spettatori che sta mettendo in scena la parodia del *Bellerofonte*.

Dal momento che Aristofane nelle sue riprese in chiave parodica spesso combina tra loro scene differenti del dramma preso come modello, “non è ... fuori luogo pensare”, come fa DI GREGORIO 1983a, p. 368, “che nei versi iniziali della *Pace* egli possa aver contaminato la scena nella

⁶⁴⁶Sud. ε 1897 ADLER: ἐώρημα· ὁ Βελλεροφόντης διὰ τοῦ Πηγάσου τοῦ πτερωτοῦ ἐπεθύμησεν εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνελεῖν. καὶ φησιν Εὐριπίδης· ἄγ’ ὃ φίλον μοι Πηγάσου ταχύπτερον. μετέωρος δὲ αἴρεται ἐπὶ μηχανῆς. τοῦτο δὲ καλεῖται ἐώρημα. ἐν αὐτῇ δὲ κατήγον τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἐν ἀέρι πολοῦντας

⁶⁴⁷Così stampano COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 110.

⁶⁴⁸Dapprima MATTHIAE 1829, p. 110, e poi NAUCK 1964, p. 451, sospettavano che ταχὺ fosse stato aggiunto *versus supplendi causa*.

⁶⁴⁹PATERLINI 1993, p. 516.

⁶⁵⁰RAU 1967, p. 91.

⁶⁵¹A questo proposito vd. *infra*.

⁶⁵²Per un elenco dei diminutivi in commedia si veda STARKIE 1909, pp. LV-LVI; interessanti contributi sono poi quelli di LÓPEZ EIRE 1996, pp. 137-145, e ZANGRANDO 1997.

⁶⁵³MASTROMARCO 2012, pp. 101-102, parla di paratragodia verbale per questi versi, indicando come il commediografo passi dallo stile tragico (vv. 58b, 62) ad un tono più colloquiale (vv. 59, 63).

quale Bellerofonte si levava in aria verso il cielo sul cavallo alato con quella che apriva il primo episodio, se non precedeva addirittura, almeno in parte, l'ingresso del coro". Sulla base del testo comico si potrebbe ipotizzare che all'inizio della tragedia un personaggio parlasse, davanti alla povera dimora dell'eroe, delle misere condizioni in cui il protagonista si trovava e che quest'ultimo dapprima si lamentasse dentro casa della sorte e sfogasse il proprio odio verso uomini e dèi e poi comparisse sulla scena.

All'interno dell'esortazione che l'eroe tragico rivolge al suo nobile destriero affinché si diriga verso il cielo non va collocato solo l'*excerptum* precedentemente analizzato, ma anche il fr. 307:

Fr. 307

ἴθι, χρυσοχάλιν', αἴρων πτέρυγας

Pax 154-156

Ἄλλ' ἄγε, Πήγασε, χώρει χαίρων,
 χρυσοχάλινον πάταγον ψαλίων
 διακινήσας φαιδροῖς ὤσιν.

Lo scoliasta del codice Venetus Marcianus 474 (XI-XII sec.) ci riporta a proposito del passo della *Pace* sopra citato un verso del *Bellerofonte* euripideo e aggiunge, come commento, τὸν κἀνθαρον τῷ Πηγάσῳ ἀπεκιάζων, nota che evidenzia come lo scarabeo stercorario funga da corrispettivo comico del cavallo alato in tragedia; nei codd. compare la lezione χρυσεοχάλινε, poi corretta da Seidler in χρυσοχάλινον. L'epiteto χρυσοχάλινος richiama alla memoria un episodio mitico che doveva esser ben noto agli spettatori, ovvero Bellerofonte che riesce a domare il cavallo alato con l'aiuto delle briglie dorate donategli da Atena⁶⁵⁴.

Ai vv. 154 e ss. prima di intraprendere il volo verso l'Olimpo Trigeo si rivolge allo scarabeo: il discorso si caratterizza per la presenza di allusioni (come quella al fr. 307 a fini parodici) e citazioni tragiche, soprattutto sul piano lessicale, accanto a forme tipicamente comiche, il che rende questo recitativo un pezzo tragicomico. Lo stesso volo del contadino segue il percorso di una "comica montagna russa"⁶⁵⁵: dopo aver essersi alzato in volo, lo scarabeo cambia improvvisamente rotta, dirigendosi verso terra poiché ha avvistato del cibo; in seguito a ciò, preso dallo spavento, l'attore si rivolge al μηχανοποιός per chiedere prudenza nel maneggiare la "macchina" e l'animale riprende quota per poi, alla fine, effettuare una nuova virata.

Più avanti nella commedia, sempre in un'allocuzione al suo comico destriero (questa volta assente dalla scena), il protagonista si serve di un'ulteriore citazione dal modello tragico. Dopo aver liberato la dea Pace e aver accettato la proposta di Ermes di prendere in moglie Opora e di ricondurre

⁶⁵⁴ Si veda a questo proposito Pind. *Ol.* XIII 63-86 (successivamente questo episodio si trova raccontato anche in Paus. II 4, 1).

⁶⁵⁵ Vd. MASTROMARCO 2012, p. 114.

Teoria alla *boulé*, Trigeo si rivolge dunque allo scarabeo per tornare a casa, ma viene a sapere dal dio che non è più lì perché “al cocchio di Zeus aggiogato, porta fuori fulmini”:

Fr. 312

ὕφ' ἄρματ' ἐλθὼν Ζηνὸς ἀστραπηφορεῖ
(ὁ Πήγασος)

Pax 722

Ἵφ' ἄρματ' ἐλθὼν Ζηνὸς ἀστραπηφορεῖ.

Tale *excerptum* ci viene tramandato sia dagli *scholia* alla *Pace* sia da quelli alla *Teogonia* esiodea in quanto già Esiodo aveva fornito alcune notizie sulla sorte di Pegaso, descrivendo il suo abbandono della terra e la sua ascesa in cielo per stabilirsi presso gli immortali⁶⁵⁶. Secondo la maggior parte degli studiosi, va inserito alla fine della tragedia, nel discorso di un *deus ex machina*⁶⁵⁷, l'unico che poteva essere a conoscenza di cosa era accaduto a Pegaso (ormai al servizio del padre degli dèi, Zeus) dopo la caduta rovinosa di Bellerofonte. La forma verbale adoperata in tragedia è un *hapax* nella produzione euripidea (si veda *Ba.* 3 per l'attributo corrispondente: ἀστραπηφόρω πυρί) e probabilmente deriva dalla rielaborazione dell'espressione esiodea στεροπὴν τε φέρων: riferito allo scarabeo stercorario “non fa altro che ridicolizzare la preziosità e la sublimità di un vocabolo appositamente coniato”⁶⁵⁸.

Come in tragedia Pegaso era divenuto strumento divino, così lo scarabeo, che rappresenta, come si è detto, il rovesciamento comico del mitologico cavallo alato, non rimane al servizio di Trigeo, ma diventa utile al padre degli dèi; dal punto di vista testuale siamo di fronte ad una citazione puntuale e ad un esempio di parodia.

⁶⁵⁶ Hesiod. *Theog.* 284-286: χὼ μὲν ἀποπτάμενος, προλιπὼν χθόνα μητέρα μίλων, | ἵκετ' εἰς ἀθανάτους· Ζηνὸς δ' ἐν δώμασι ναίει | βροντὴν τε στεροπὴν τε φέρων Διὶ μητιοέντι·

⁶⁵⁷ Sull'identità di questo *deus ex machina* sono state fatte varie ipotesi: WELCKER 1839, p. 799, e WEBSTER 1967, p. 110, pensano ad Ermes; HARTUNG 1843, pp. 393 e 399, e COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 120, propendono per Atena; Lermann, s.v. Pegasos in ROSCHER 1902-1909, è a favore di Poseidone, “padre divino” di Bellerofonte.

⁶⁵⁸ CURNIS 2003, p. 252.

La parodia del *Telefo* nelle *Tesmoforiazuse*

vv. 39-69: il dialogo con il Servo davanti alla dimora.

Una corrispondenza analoga a quella individuata precedentemente con *Ach.* 394-402 si può riscontrare nelle *Tesmoforiazuse*. Euripide si reca insieme al parente Mnesiloco a casa di Agatone per chiedergli di prendere le sue difese all'assemblea di donne che si terrà di lì a poco presso il Tesmoforio: giunti davanti alla porta della dimora, dialogano dapprima con il Servo uscito per fare un sacrificio, chiedendogli di chiamare Agatone, ma questi in un certo senso si rifiuta di farlo, dicendo che costui sta per uscire dal momento che d'inverno "non è facile piegare le strofe" se non al sole. Anche la visita di Mnesiloco ed Euripide ad Agatone e il dialogo con il Servo hanno alla base la scena tragica sopra analizzata.

vv. 213-263 e 466-519: il travestimento e il discorso davanti all'assemblea di nemici.

Come Telefo prima e Diceopoli poi anche Mnesiloco assume degli abiti diversi dai suoi: infatti alla proposta di Euripide Agatone ha risposto con un rifiuto e il Parente decide di offrirsi volontario e travestirsi da donna. Giunge così vestito all'assemblea e ad un certo punto prende la parola in difesa del nemico, Euripide, mostrando come costui abbia solo svelato la realtà dei fatti e messo in scena alcune delle loro malefatte. RAU 1967, p. 44, osserva come il motivo del travestimento sia ispirato dal dramma euripideo, ma non vi sia traccia in esso di stravolgimento a fini comici.

Gli *scholia* segnalano la presenza di innumerevoli reminiscenze del *Telefo* euripideo nel discorso di Diceopoli (per cui vd. *infra*), mentre soltanto una per quello di Mnesiloco: secondo JOUANNA 1997, p. 263, questo è senza dubbio il segno che il commediografo nello scrivere le *Tesmoforiazuse* aveva in mente non solo l'originale tragico, ma anche la sua stessa commedia del 425 a.C.⁶⁵⁹

vv. 574-650: la presenza di una spia e la scoperta dell'identità.

Il discorso di Mnesiloco desta dei sospetti nelle partecipanti all'assemblea, ma quando Clistene giunge ad avvisare della presenza di una spia tra loro, egli viene scoperto. In questo caso Aristofane ripercorre nell'ordine tradizionale le scene, ma inserisce comunque un elemento di novità: come notano HANDLEY – REA 1957, p. 36, ci troviamo infatti di fronte non ad una, bensì a ben due ricerche (la prima terminante con lo svelamento dell'identità di Mnesiloco e la seconda volta ad

⁶⁵⁹ SAETTA COTTONE 2004 riprende tale tesi: "Je crois que la parodie du *Télèphe* dans les *Thesmophories* s'inspire principalement des *Acharniens*. La reprise s'insère dans le cadre du projet esthétique des *Thesmophories*, qui consiste à vouloir établir une analogie entre les effets du théâtre euripidéen et les effets de la comédie d'Aristophane, à travers la réécriture des *Acharniens*".

indagare la presenza di altre spie); il commediografo dunque “has presumably doubled his original, so that his first search corresponds in function, while his second search corresponds in form”. Secondo RAU 1967, p. 46, invece, nella scena con Clistene non si può ipotizzare una parodia del *Telefo*, ma semplicemente la ripresa della tipica scena tragica con un annuncio da parte del Messaggero.

vv. 689-764: il rapimento dell’ostaggio.

Una volta che la sua identità è stata scoperta, per salvarsi dall’assalto delle donne Mnesiloco prende come ostaggio la “figlia” di una di queste e si rifugia presso l’altare, minacciando di ucciderla con un coltello se non lo lasceranno andare: dopo averle ordinato di svestirsi, si accorge che quella che credeva esser una bambina è in realtà un otre pieno di vino e alla fine decide di sgozzare la vittima senza permettere alla madre di raccoglierne il sangue.

Come in tragedia, la scena del rapimento è preceduta dal discorso in difesa del nemico degli interlocutori e dunque l’ordine drammaturgico viene rispettato; funzionale al gioco comico, come in *Ach.* 331-346, anche qui possiamo parlare di ripresa parodica dal punto di vista strutturale: in questo caso la persona che viene presa come ostaggio si trova in scena e viene strappata dalle braccia della madre, è, almeno all’apparenza, una bambina (dunque di sesso opposto rispetto al tragico Oreste) e alla fine rivela la sua vera natura, quella di otre di vino, portando così ad un finale differente rispetto all’originale tragico.

Vi sono infatti due differenze rispetto al dramma euripideo e agli *Acarnesi*: mentre nei casi precedenti la minaccia non veniva portata a termine e sia il piccolo figlio di Agamennone sia il cesto di carboni ne uscivano illesi, ora la “vittima” viene sacrificata e di essa rimane solo la pelle; inoltre sia per *Telefo* che per Diceopoli l’espedito del rapimento faceva ottenere loro la salvezza, mentre per Mnesiloco tale stratagemma risulta il primo dei quattro che vengono escogitati per salvarsi e che, però, giungono sempre al fallimento.

Le altre μηχαναὶ σωτηρίας di Mnesiloco

L'iscrizione su dei remi di una notizia (*Thesm.* 765-784): la ripresa del *Palamede*.

Non essendo riuscito nell'intento con il ruolo di Telefo, poiché Euripide non è ancora comparso in suo soccorso, il Parente decide di inviargli una richiesta di aiuto iscritta su dei remi, ricorrendo al medesimo espediente che aveva utilizzato Eace nel *Palamede*. Questi, infatti, aveva inciso la notizia della morte di suo fratello Palamede su dei remi e aveva affidato questi ultimi alle onde del mare con la speranza che almeno uno raggiungesse il padre Nauplio e gli riferisse quanto accaduto⁶⁶⁰.

L'episodio tragico viene, però, adattato al nuovo contesto in cui viene a trovarsi: il messaggio non è più affidato ai remi, ma, in mancanza di questi, a delle tavolette votive; l'esito sperato non è una vendetta, come nell'originale tragico, bensì un aiuto per uscire dalla difficile situazione in cui il Parente si trova. Mnesiloco intona dunque una monodia nella quale esorta il supporto scrittorio, su cui sta incidendo il messaggio, ad accogliere le lettere e commenta il lavoro fatto: una volta terminata l'operazione, getta tutto intorno le tavolette con la speranza che il parente giunga a salvarlo⁶⁶¹.

Il personaggio aristofaneo ha dei tratti in comune sia con Palamede sia con Eace: viene denunciato ai pritani (o almeno questo è il proposito delle donne) e si trova in una situazione difficile così come l'eroe greco che viene accusato e processato; incide un messaggio su un supporto ligneo ed intona una monodia, mentre compie questa operazione, così come Eace⁶⁶², anche se il contenuto da riferire è differente (in tragedia la triste ed ingiusta fine del fratello, in commedia la situazione di pericolo dello stesso mittente). La situazione in cui si trova il personaggio comico, in arresto e sorvegliato da una donna che gli fa da guardia, potrebbe suggerire che anche l'Eace tragico fosse in simili condizioni: dopo la morte di Palamede compariva in scena, forse in arresto e in una condizione tale da non esser in grado di inviare un messaggio al padre Nauplio secondo il modo consueto⁶⁶³.

Secondo FALCETTO 2002, p. 186, la parodia aristofanea appena descritta possiede una certa importanza per formulare un'ipotesi anche su quanto il tragediografo mise in scena dopo l'invio del messaggio da parte di Eace. Abbiamo visto che Mnesiloco aspetta invano l'arrivo di Euripide e per

⁶⁶⁰ Secondo l'opinione di FALCETTO 2002, pp. 186-187, il dramma si conclude con la minaccia di vendetta da parte di Nauplio (riferita dallo stesso personaggio comparso in scena oppure da un *deus ex machina* al posto suo, come ipotizzano WEBSTER 1967, p. 175, e SZARMACH 1975, p. 253). La realizzazione di questa vendetta venne poi probabilmente messa in scena da Sofocle nel suo *Nauplio accenditore di fuoco*.

⁶⁶¹ Schol. ad Ar. *Thesm.* 770a REGTUIT: ὁ γὰρ Εὐριπίδης ἐν τῷ Παλαμήδει ἐποίησε τὸν Οἶακα τὸν ἀδελφὸν Παλαμήδους ἐπιγράψαι εἰς τὰς πλάτας τὸν θάνατον αὐτοῦ, ἵνα φερόμεναι ἑαυταῖς ἔλθωσιν εἰς τὸν Ναύπλιον τὸν πατέρα αὐτοῦ καὶ ἀπαγγείλωσιν τὸν θάνατον αὐτοῦ.

Schol. ad Ar. *Thesm.* 770b REGTUIT: α. ὥσπερ Οἶαξ τῷ Ναυπλίῳ γράφει ἐν τῷ Παλαμήδει Εὐριπίδου. ὁ γὰρ Οἶαξ ἐγγράπτει πολλαῖς πλάταις τὰ περὶ τὸν Παλαμήδην καὶ ἀφήσιν εἰς θάλασσαν, ὥστε μὴ γέ τι τὸν Ναύπλιον περιπεσεῖν.

⁶⁶² WEBSTER 1967, p. 176, osserva che durante la tragedia Eace avrà solo annunciato a parole il suo intento di iscrivere il messaggio su dei remi: "Aristophanes for his own purpose converted it into action on the stage".

⁶⁶³ SCODEL 1980, p. 58, riporta l'ipotesi di Eace "under arrest and unable to send any ordinary message" e così anche FALCETTO 2001, p. 121.

questo passa poi all'imitazione di un altro suo dramma, l'*Elena*, ottenendo questa volta che il poeta giunga in suo aiuto nei panni di Menelao. Questo arrivo, secondo FALCETTO 2002, sembra un indizio della comparsa sulla scena tragica del personaggio di Nauplio: "Aristofane sta qui creando un abilissimo accumulo di parodie e probabilmente prende spunto dall'arrivo di Nauplio nel *Palamede* e di Menelao nell'*Elena*, per passare dalla parodia dell'una alla parodia dell'altra tragedia".

La "nuova Elena"

Dopo il fallimento del frigido *Palamede*, Mnesiloco decide di attirare Euripide, perché venga in suo aiuto, imitando la "nuova Elena". Attraverso questa affermazione e forse anche attraverso l'atto del Parente di velarsi il capo (come probabilmente aveva fatto un anno prima sulla scena l'eroina euripidea) il commediografo fa capire immediatamente agli spettatori che, da quel momento in poi, inizia la parodia dell'*Elena* euripidea. Aristofane si è concentrato, come vedremo, sulle scene principali del dramma (il prologo, il dialogo tra Menelao e la vecchia che sta a guardia del palazzo, il momento del riconoscimento tra marito e moglie) in modo da evitare il problema dell'identità di Elena e ha trasformato così la tragedia in una semplice storia di riconoscimento. Gran parte del linguaggio di Mnesiloco e di Euripide richiama la tragedia: talvolta l'autore allude, per bocca del personaggio, ad alcuni versi dell'*Elena*, ma molti altri li riprende alla lettera con un processo parodico non soltanto testuale, ma anche drammaturgico e che è possibile apprezzare grazie al fatto che la tragedia è tra quelle giunteci per intero.

Hel. 1-3

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,
ὅς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γύας.

Thesm. 855-857

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,
ὅς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
λευκῆς νοτίζει, μελανοσυρμαῖον λεών.

I primi due versi del monologo del Parente riprendono puntualmente l'*incipit* della tragedia, mentre il terzo verso mantiene soltanto il λευκῆς iniziale del modello tragico che comunque risulta stravolto rispetto al contesto originale in cui si trovava. In Euripide infatti l'aggettivo era legato alla neve che, sciogliendosi dalle montagne etiopiche, provocava le piene del Nilo, mentre in Aristofane è messo in relazione con l'Egitto, solitamente definito, invece, "dalla nera terra" e di cui vengono evidenziate altre due caratteristiche (la carnagione scura degli abitanti e le frequenti purghe a cui questi si sottoponevano).

È da notare che tutto il discorso che Mnesiloco pronuncia nelle vesti di Elena, contenente frequenti citazioni verbali dall'omonima tragedia, presenta diverse interruzioni da parte della donna che gli fa la guardia – perché lui non scappi prima dell'arrivo dei magistrati che decideranno sul suo destino –, ma il Parente non presta attenzione ad esse e continua a parlare come se niente fosse.

Innanzitutto fornisce una breve presentazione di sé attraverso la menzione della città che ha visto i suoi natali e del nome di suo padre:

Hel. 16-17a

ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρις οὐκ ἀνώνυμος,
Σπάρτη, πατὴρ δὲ Τυνδάρεως·

Thesm. 859-860 a

Ἔμοι δὲ γῆ μὲν πατρις οὐκ ἀνώνυμος,
Σπάρτη, πατὴρ δὲ Τυνδάρεως.

La ripresa è puntuale con l'unica differenza della presenza in commedia di ἐμοὶ anziché ἡμῖν; ogni studioso ha dato una differente interpretazione di questa piccola sostituzione: PADUANO 1983, p. 165, ad esempio, ha definito la presenza nelle *Tesmofoiazuse* di ἐμοὶ come “una *diminutio* dello stile aulico, ma dovuta senz'altro alla citazione a memoria”, mentre PRATO 2001, p. 298, l'ha giustificata in quanto espediente “per consentire l'ironica ripresa del successivo σοί.”

Subito dopo Mnesiloco/Elena rende pubblico il suo nome, riferisce la colpa che lo contraddistingue – l'essere il *casus belli* di Troia – ricordando gli innumerevoli soldati che trovarono la morte presso il fiume Scamandro nella Troade e, infine, dichiarando che il suo sposo Menelao ancora non giunge (in suo soccorso), mentre lui/lei è lì, si chiede per quale motivo sia ancora in vita.

Hel. 22 a ~ Thesm. 862 a

Ἐλένη δ' ἐκλήθην.

Hel. 52-53 a ~ Thesm. 864-865 a

ψυχαὶ δὲ πολλαὶ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις
ροαῖσιν ἔθανον

Hel. 49 ~ Thesm. 866

Κἀγὼ μὲν ἐνθάδ' εἶμ'· ὁ δ' ἄθλιος πόσις

Hel. 56 a

ΕΛ. τί δῆτ' ἔτι ζῶ;

Thesm. 868 a

ΚΗ. Τί οὖν ἔτι ζῶ;

Aristofane riprende, per quest'ultima affermazione del Parente, due versi del racconto di Elena circa la sostituzione di questa, per volere di Era, con un *eidolon*, oggetto di contesa tra Greci e Troiani: l'eroina tragica, però, descrive lo sposo come impegnato nell'atto di radunare l'esercito – per salpare alla volta di Troia e andare a vendicare l'offesa subita – e non fa alcun riferimento ad un suo possibile ritorno. Anche la domanda che l'Elena euripidea si pone sul perché sia ancora in vita⁶⁶⁴ è ripresa dal commediografo quasi letteralmente (οὖν ha preso il posto del tragico δῆτ'), ma cela in sé una valenza diversa: Mnesiloco esprime la sua disperazione perché non vede arrivare a salvarlo, dalla situazione di prigionia in cui si trova, Euripide/Menelao, mentre Elena, ormai considerata, a causa del suo

⁶⁶⁴ La domanda, *topos* della disperazione tragica, ricorre identica anche in *Hel.* 293a come reazione della protagonista alla notizia, riferitale da Teucro e circolante per la Grecia, che Menelao potrebbe esser morto.

eidolon, colei che ha dato origine alla guerra di Troia, si chiede perché vive e ancora non ha posto fine alla sua esistenza data la cattiva fama che si ritrova.

Arriva poi sulla scena Euripide nelle vesti di Menelao, ma le prime parole che pronuncia sono quelle con cui, nella tragedia euripidea, Teucro, nel prologo, inizia il dialogo con Elena in cui la informa sull'esito della guerra di Troia e sulla sorte degli Achei. Teucro infatti, giunto davanti al palazzo di Proteo, si domanda chi sia il padrone di tale dimora e lo stesso fa Euripide/Menelao nella commedia aristofanea.

Hel. 68

TE. τίς τῶνδ' ἐρυμῶν δωμάτων ἔχει κράτος;

Thesm. 871

EY. Τίς τῶνδ' ἐρυμῶν δωμάτων ἔχει κράτος,

La risposta del Parente richiama quella data a Menelao, al suo arrivo in Egitto naufrago, dalla vecchia che custodisce la porta del palazzo; inoltre più o meno identica è la reazione del Menelao euripideo e dell'Euripide/Menelao aristofaneo quando apprendono che la terra in cui sono giunti è l'Egitto.

Hel. 460

ΓΡ. Πρωτεὺς τάδ' οἰκεῖ δώματ', Αἴγυπτος δὲ γῆ.

Thesm. 874 a

ΚΗ. Πρωτέως τάδ' ἐστὶ μέλαθρα.

Hel. 461

ΜΕ. Αἴγυπτος; ὦ δύστηνος, οἷ πέπλευκ' ἄρα.

Thesm. 878

ΚΗ. Αἴγυπτον.

EY. ὦ δύστηνος, οἷ πεπλώκαμεν

Da notare la piccola differenza nella forma verbale adoperata al v. 878 in commedia: per innalzare lo stile e accrescere il *pathos* del lamento di Euripide/Menelao, infatti, Aristofane si è servito della forma ionica e plurale *πεπλώκαμεν*, mentre il testo tragico presentava la forma attica e singolare *πέπλευκ'*⁶⁶⁵.

Entrambi i Menelao chiedono, l'uno alla vecchia e l'altro al Parente/Elena, se Proteo, padrone della reggia, sia in casa o fuori. La vecchia e Mnesiloco/Elena indicano la tomba di Proteo servendosi di un'espressione quasi identica.

Hel. 466

ΜΕ. ἔστ' οὖν ἐν οἴκοις ὄντιν' ὀνομάζεις ἄναξ;

Thesm. 881

EY. Αὐτὸς δὲ Πρωτεὺς ἔνδον ἔστ' ἢ ἕξωπιος;

Hel. 467

ΓΡ. τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ μνημα,

Thesm. 886

ΚΗ. Τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ σῆμ', ἐφ' ᾧ καθήμεθα.

Nella tragedia la tomba di Proteo viene paragonata da Elena, per la funzione protettiva, ad un altare sacro agli dèi, in commedia, invece, si identifica nell'altare presso il quale Mnesiloco è stato catturato ed imprigionato dalle donne⁶⁶⁶. Per indicare il luogo di sepoltura i tragici, osserva KANNICHT 1969, p. 137, usano solitamente i termini *τύμβος* o *τάφος* (Euripide anche *μνημα*), ma tendono ad

⁶⁶⁵ AUSTIN - OLSON 2004, p. 285.

⁶⁶⁶ Vd. TOTARO 2006, n. 131 p. 516, in MASTROMARCO – TOTARO 2006.

evitare il comune σῆμα. Se Aristofane dunque si serve proprio di questo vocabolo al v. 886 forse ha in mente di sottolineare ancor più il paragone tra l'altare del Tesmoforio e la tomba: il verso comico è classificabile come allusione testuale e di situazione al passo tragico con evidente intento comico nella sostituzione di μνήμα con σῆμα.

Inizia poi un dialogo tra il Parente ed Euripide, inframmezzato dalle battute della guardiana, che non ha nulla a che fare con l'*Elena* euripidea: solo quando Mnesiloco, rivolto a Critilla, afferma che non tradirà mai Menelao, il suo sposo, che è a Troia, sembra riprendere il passo in cui Elena fa riferimento al fatto che tutti ormai pensano che lei, tradito Menelao, sia la causa della guerra di Troia.

Hel. 54-55

Thesm. 901

ΕΛ. καταράτος εἰμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἐμὸν ΚΗ. προδοῦσα Μενέλεων τὸν ἐμὸν ἐν Τροίᾳ πόσιν. πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλλησιν μέγαν.

È possibile confrontare questo passo delle *Tesmoforiazuse* anche con *Hel.* 927-928 dove la protagonista ritorna sul medesimo concetto per convincere Teonoe a mantenere il segreto sull'arrivo di Menelao in Egitto: in Grecia ella ha fama di una che ha tradito il marito per vivere nel lusso dei Frigi (ἢ κλήζομαι καθ' Ἑλλάδ' ὡς προδοῦσα ἐμὸν | πόσιν Φρυγῶν ὄκησα πολυχρύσους δόμους), ma se riuscirà a tornare e a dimostrare a tutti la verità, potrà finalmente liberarsi di queste dicerie. Tornando al v. 901, da un punto di vista testuale la lezione riportataci dal codice Ravennate, Μενέλαον τὸν ἐμὸν, non si può accogliere perché ametrica per cui le soluzioni sono tre: accettare la correzione Μενέλεων τὸν ἐμὸν dello Scaligero, eliminare il τὸν (secondo l'ipotesi di Daubuz) oppure ἐμὸν (secondo l'opinione di Hermann). La maggior parte degli editori ha scelto di stampare il testo emendato dallo Scaligero e dunque Μενέλεων τὸν ἐμὸν per ristabilire la regolarità metrica del verso.

Al momento del riconoscimento tra marito e moglie Menelao afferma innanzitutto che l'immagine della donna l'ha lasciato senza parole e le chiede chi sia; Euripide/Menelao si trova nella stessa condizione di ἀφασία e chiede, dopo aver invocato gli dèi, a Mnesiloco/Elena chi sia con un'espressione che sembra avere alle spalle più di un verso dell'*Elena* euripidea (non solo il v. 557, ma anche il primo emistichio del v. 72 pronunciato nel prologo da Teucro non appena vede Elena).

Hel. 549

Thesm. 904b-905

ME. ἐκπληξιν ἡμῖν ἀφασίαν τε προστιθεῖς

EY. ... Ἀφασία τίς τοί μ' ἔχει.

Hel. 557

Ἦ θεοί, τίν' ὄψιν εισορῶ; Τίς εἶ, γύναι;

ME. τίς εἶ; τίν' ὄψιν σῆν, γύναι, προσδέρκομαι;

Hel. 72a

TE. ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ...

L' ἀφασία è un importante "elemento d'effetto" a cui Euripide ricorre per raffigurare scenicamente delle emozioni così forti da causare un'improvvisa impossibilità di parlare e

ricordare⁶⁶⁷. Il termine è raro⁶⁶⁸: nell'ambito dei testi teatrali non è presente né in quelli di Eschilo né in quelli di Sofocle, anche se viene da questi poeti utilizzato come espediente drammaturgico (in *Pers.* 206, ad esempio, Atossa rimane muta per lo spavento, in *Theb.* 806 il Coro è fuori di sé per la notizia della morte di Eteocle e Polinice); ricorre, invece, come osserva MILLER 1946, n. 81, p. 182, solo in tre *loci* euripidei (*H.F.* 515, *Hel.* 549 e *I.A.* 837) e nelle *Tesmofoiazuse* aristofanee. In realtà, come nota RAU 1967, p. 61, già in Omero troviamo personaggi che rimangono senza parole quando devono affrontare delle emozioni particolarmente intense: in *Il.* XVII 695 Antiloco rimane senza parole al sentire della morte di Patroclo, mentre in *Od.* IV 704 Penelope non sa cosa dire quando apprende del progetto dei Proci di uccidere il figlio Telemaco⁶⁶⁹. Quando dunque una persona rimane senza parole di fronte ad una situazione, bella o brutta che sia, l'espressione greca utilizzata è questa; visti, però, i termini utilizzati, Aristofane sembra rifarsi come modello più ad Euripide che ad Omero. È probabile che qui il commediografo non voglia alludere al verso dell'*Elena* a scopo parodico, bensì voglia solo fare riferimento ad un'espressione tipicamente euripidea.

Al v. 905 Aristofane ha preso spunto non da uno, bensì da due passi della tragedia che ha combinato tra loro, ovvero *Hel.* 72, dove ricorre anche l'invocazione agli dèi, ed *Hel.* 557; ROGERS 1920, p. xxix⁶⁷⁰, inoltre, suggerisce di vedere nell'esclamazione ὦ θεοί anche una reminiscenza di *Hel.* 560 (ὦ θεοί· θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινώσκειν φίλους), ma è più probabile che il commediografo sia stato ispirato da due versi di contesto simile piuttosto che da un passo come questo in cui l'unico elemento ripreso è l'appello rivolto alle divinità.

Alla domanda che le è stata fatta Elena, e così anche Mnesiloco in commedia, risponde chiedendo a sua volta a Menelao di dire chi sia:

***Hel.* 558 ~ *Thesm.* 906**

Σὺ δ' εἶ τις; Αὐτὸς γὰρ σὲ κάμ' ἔχει λόγος

Il successivo scambio di battute che avviene tra i due coniugi in tragedia viene ripreso esattamente da Aristofane per il dialogo tra Mnesiloco ed Euripide:

***Hel.* 561-566**

ME. Ἑλληνίς εἶ τις ἢ ἴπιχωρία γυνή;
 ΕΛ. Ἑλληνίς· ἀλλὰ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν.
 ME. Ἑλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.
 ΕΛ. ἐγὼ δὲ Μενελάω γε σέ· οὐδ' ἔχω τί φῶ.
 ME. ἔγνωσ γὰρ ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον

***Thesm.* 907-913**

EY. Ἑλληνίς εἶ τις ἢ ἴπιχωρία γυνή;
 KH. Ἑλληνίς· Ἀλλὰ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν.
 EY. Ἑλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.
 KH. Ἐγὼ δὲ Μενελάω σ', ὅσα γ' ἐκ τῶν ἴαφύων†.
 EY. Ἐγνωσ ἄρ' ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον.

⁶⁶⁷ Cfr. PUCCI 1958, p. 301, e Id. 1962, pp. 292-293.

⁶⁶⁸ Cfr. HOPE 1906, p. 15, alla voce ἀφασία.

⁶⁶⁹ *Il.* XVII 695~ *Od.* IV 704: δὴν δέ μιν ἀμφασίη ἐπέων λάβε ...

⁶⁷⁰ In ROGERS – MURRAY 1920.

ΕΛ. ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας

Hel. 634

ΕΛ. περὶ δὲ γυῖα χέρας ἔβαλον, ἠδονάν,

ΚΗ. ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐσχάρας

λαβέ με, λαβέ με, πόσι, περίβαλε δὲ χέρας.

Menelao vuole sapere di che nazionalità sia la donna che ha di fronte e, dopo aver appreso da questa che è greca, afferma che assomiglia molto ad Elena. Questa, in risposta, dichiara di vedere in lui una certa somiglianza con Menelao: al sentire ciò egli, così come Euripide nei panni del personaggio tragico, afferma di esser stato riconosciuto, svelando così la sua identità, ed Elena esclama che finalmente è giunto dalla sua sposa. L'Elena euripidea, così come Mnesiloco/Elena, esprime la sua eccitazione per questo riconoscimento chiedendo allo sposo di prenderla e stringerla tra le braccia: in entrambi i casi, però, la richiesta viene respinta da chi è in scena – in tragedia da Menelao, in commedia, invece, è la donna posta a guardia del prigioniero Mnesiloco che impedisce ad Euripide-Menelao di abbracciare e di portar via di lì “sua moglie”.

Grazie alla citazione puntuale che Aristofane fa dello scambio di battute tra marito e moglie è stato possibile recuperare un verso euripideo, la cui assenza dalla nostra tradizione diretta si giustifica probabilmente con un errore di omeoarchia da parte del copista⁶⁷¹. Il verso in questione è il 561, omissso dai codici L (Laurentianus 32.2) e P (Palatinus 287 e Laurentianus Conventi Soppressi 172) che ci tramandano la tragedia e ripristinato a testo da Markwald sulla base di *Thesm.* 907.

A proposito del v. 910, inoltre, Aristofane ha preso come modello, adattandolo alla situazione comica, *Hel.* 564 per il primo emistichio, ma nel secondo (ὄσα γ' ἐκ τῶν ἰφύων) ha preso le distanze dal passo tragico (οὐδ' ἔχω τί φῶ) pur mantenendo una somiglianza di tipo fonico. La lezione riportataci dal codice Ravennate, ἰφύων (“sardine”), è ametrica e priva di senso in questo contesto: per questi motivi è stata posta tra *crucis*. Alcuni studiosi⁶⁷² accolgono la variante ἰφύων, riportataci dallo scolio e dalla *Suda*⁶⁷³, poiché vedono qui, come già in altre commedie, una nuova presa in giro, da parte del commediografo, delle umili origini di Euripide: come spiegano infatti sia la *Suda* che Fozio⁶⁷⁴, ἰφύων è un tipo di erba selvatica⁶⁷⁵ e la sua menzione potrebbe alludere al mestiere di erbivendola esercitato, secondo una voce messa in circolazione dalle malelingue, dalla madre di Euripide. Dal momento, però, che il personaggio di Menelao si lamenta spesso in tragedia di esser vestito di stracci e in commedia viene definito, al v. 935, come ἰστιορράφος, H. Grégoire e R.

⁶⁷¹ DALE 1967, p. 102: “The missing line ... is a neat illustration of the havoc caused by a repetition of the same word at the beginning of consecutive lines.”

⁶⁷² Per ultimi AUSTIN – OLSON 2004, p. 290, che motivano in questo modo tale scelta: “the reading in R (upon which it depends) most likely represents scribal ‘correction’ of the *lectio difficilior* preserved in Σ^R and the *Suda*”.

⁶⁷³ Schol. ad Ar. *Thesm.* 910 REGTUIT 1877: δέον εἰπεῖν “ἐκ τῶν ὄψων” εἶπεν “ἐκ τῶν ἰφύων”. (ἰφύων δὲ ἐστὶν εἶδος ἀγρίου λαχάνου), ὅτι Εὐριπίδης λαχανοπώλιδος Κλειτοῦς υἱωνὸς ἦν δηλονότι. ; *Suda* ι 778 ADLER: ἰφύων] εἶδος ἀγρίου λαχάνου. Ἀριστοφάνης· ἐγὼ δὲ Μενέλεων ὄσος ἐκ τῶν ἰφύων

⁶⁷⁴ Phot. ι 278 THEODORIDIS: ἰφύων· λάχανόν τι ἄγριον.

⁶⁷⁵ Varie sono state le proposte di identificazione di questa pianta selvatica: si veda a questo proposito TOTARO 2006, n. 135, pp. 518-519 in MASTROMARCO – TOTARO 2006.

Goossens⁶⁷⁶, sulla scia di Coulon-Tauber, hanno, invece, proposto di emendare in ἀμφίων e questa congettura è stata accolta a testo da TOTARO 2006 in quanto in questo modo si restituisce “la genuina *pointe* ironica del verso”: “il riferimento agli stracci ... funge per un verso da richiamo intertestuale al misero abbigliamento da naufrago” proprio del Menelao euripideo quando giunge in scena e “per altro verso connota ironicamente il tragediografo come straccione, o meglio come creatore di eroi straccioni e miserabili”⁶⁷⁷.

È opportuno, infine, osservare, riguardo all’affermazione dell’eroina sul fatto che Menelao è finalmente giunto dalla sua sposa, che, da un punto di vista testuale, il commediografo ricorre in clausola ad una differente espressione: ἐσχάρας («al focolare») anziché il tragico ἐς χέρας («tra le braccia»). Il termine, che i codici riportano al posto dell’espressione euripidea, prevede un doppio senso osceno⁶⁷⁸ ed indica, come spiega Esichio in una sua glossa⁶⁷⁹, l’organo sessuale femminile: poiché con questo significato era già stato utilizzato in *Eq.* 1286, in riferimento alla pratica erotica a cui era solito dedicarsi Arifrade, risulta difficile pensare che si tratti dell’errore di un copista, mentre invece sembra proprio un inserimento voluto da Aristofane. Attraverso questo semplice παραγραμματισμός, “non indegno del Parente, sia pur travestito da sposa pudica”⁶⁸⁰, il commediografo ha stravolto il testo tragico ed ha conferito una certa comicità alla scena tanto fedelmente ripresa dal dramma euripideo⁶⁸¹.

Un’*Andromeda sui generis* in pericolo: vv. 1009 e ss.

Come per l’*Elena* e il *Palamede* Aristofane informa gli spettatori attraverso la voce di Mnesiloco che quel che vedranno in seguito sarà la parodia dell’*Andromeda*: egli ha visto infatti comparire Euripide da una delle *parodoi* con indosso i panni di Perseo e ha compreso da alcuni cenni di dover interpretare il ruolo della principessa etiope (vv. 1009-1014).

Il gioco comico è subito di grande effetto: davanti al pubblico non si presenta la giovane e bella fanciulla, legata allo scoglio e in attesa della morte per mano del mostro, bensì la visione di un uomo, Mnesiloco, che in vesti femminili è alla gogna, anch’egli legato (v. 1013: τὰ δέσμ’ ὑπάρχει. ...), in attesa di esser sottoposto a processo da parte dei pritani. La vera identità del Parente, però, trapela talvolta nel discorso, ora al femminile ora al maschile: da un lato egli riporta il lamento dell’eroina tragica, dall’altro riflette, come personaggio comico, su quanto gli sta capitando e sul

⁶⁷⁶ GRÉGOIRE – GOOSSENS 1938, pp. 396-399.

⁶⁷⁷ TOTARO *op. cit.*

⁶⁷⁸ Si vedano a questo proposito HENDERSON 1975, p. 143, §164; PERPILLOU 1984, pp. 55-56; CHADWICK 1996, pp. 114-115; TAILLARDAT 1962, §117, pp. 76-77.

⁶⁷⁹ Hsch. ε 6447 SCHMIDT: ἐσχάρα πυρός: ... καὶ αἱ τῶν γυναικῶν φύσεις. Cfr. anche Phot. ε 2044 THEODORIDIS: ἐσχάρας: τὰ τῶν γυναικῶν αἰδοῖα.

⁶⁸⁰ PRATO 2001, p. 303.

⁶⁸¹ Vd. a questo proposito TOTARO 2006, n. 136, pp. 519-520 in MASTROMARCO – TOTARO 2006.

modo di uscire da tale situazione, ottenendo così come risultato un vero e proprio sdoppiamento che è evidente fin dall'inizio.

- **Il lamento di Andromeda**

Sulla scia del modello tragico Mnesiloco/Andromeda si rivolge alle sue “care compagne”, citando quasi puntualmente l'appello dell'eroina alle φίλαι παρθένοι, ma l'oggetto del suo lamento e della sua richiesta non è più come in Euripide la liberazione dal mostro, bensì come si possa allontanare indisturbato dalla sorveglianza dello Scita. Il modello viene dunque adattato al contesto comico in cui si inserisce sia sul piano verbale che su quello metrico: in questa occasione infatti alla sequenza originale “docmio – baccheo” è stata sostituita quella di “baccheo – monometro giambico”.

Fr. 117

Thesm. 1015-1017

φίλαι παρθένοι, φίλαι μοι

Φίλαι παρθένοι, φίλαι,

πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ

τὸν Σκύθην λάθοιμι;

L'appello successivo è rivolto ad Eco, la ninfa che, non vista, nascosta in unantro, fa sentire la sua voce e ripete le ultime parole di Andromeda: mentre in tragedia la principessa ad un certo punto le chiede di smetterla e di lasciarla in pace per poter dare sfogo al suo lamento insieme alle sue compagne, in commedia il tono e il contenuto sono differenti dal momento che compito affidato alla ninfa è ora quello di aiutare Mnesiloco in modo che egli possa tornare da sua moglie.

Fr. 118

Thesm. 1018-1021

κλύεις, ὦ;

Κλύεις, ὦ προσάδουσ' αὐτὰς ἐν ἄντροις;

προσαυδῶ σὲ τὰν ἐν ἄντροις,

Κατάνευσον, ἔασον ὡς

ἀπόπαυσον, ἔασον, Ἄχοϊ, με σὺν

τὴν γυναῖκά μ' ἔλθειν.

φίλαις γόου πόθον λαβεῖν

Mnesiloco poi definisce se stesso come il più infelice tra i mortali e spietato chi l'ha legato: nel far ciò riprende le parole pronunciate in tragedia molto probabilmente dal Coro a sostegno di Andromeda, la più infelice tra i mortali e resa tale da suo padre Cefeo che, pur avendola generata, si è dimostrato spietato nel lasciarla in balia del mostro.

Fr. 119+120, 4-6

Thesm. 1022-1023

ἄνοικτος, ὅς τεκνῶν σε τὰν

Ἄνοικτος ὅς μ' ἔδησε, τὸν

πολυπονωτάτα βροτῶν

πολυπονώτατον βροτῶν.

μεθῆκεν Ἄιδαι πᾶτρας ὑπερθανεῖν

La monodia del Parente recupera, secondo quanto ci riferisce lo scoliasta, anche successivamente il lamento dell'eroina nel quale ella descrive la sua situazione: non si trova tra cori o coetanee, ma

incatenata, pronta ad esser pasto di un mostro marino, e proprio per questo le sue compagne non devono innalzare imenei, ma compiangere l'infelice destino che le spetta.

***Thesm.* 1029-1042 = Fr. 122**

Ὅραξ; Οὐ χοροῖσιν οὐδ'
ὕφ' ἠλίκων νεανίδων
κημὸν ἔστηκ' ἔχουσ',
ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη
κήτει βορὰ Γλαυκέτη πρόκειμαι.

Γαμηλίῳ μὲν οὐ ζῦν
 παιῶνι, δεσμίῳ δὲ
γοᾶσθέ μ', ᾧ γυναῖκες – ὡς
 μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος,
ὦ τάλας ἐγὼ τάλας,
ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ' ἄνομα πάθεα –
φῶτα λιτομένην
πολυδάκρυτον Αἶδα γόον φλέγουσαν,
αἰαῖ αἰαῖ αἰαῖ ἔ ἔ,

Trovandosi in un contesto comico, Mnesiloco cita sì fedelmente il modello, ma inserisce talvolta degli *aprosdoketa* per suscitare il riso del pubblico: egli infatti afferma di non esser tra fanciulle “a reggere l'urna”, evidente riferimento alla mania giudiziaria degli Ateniesi già sottolineata ampiamente e criticata nelle *Vespe*, così come di esser esposto in pasto a Glaucete⁶⁸², contemporaneo di Aristofane noto per essere una buona forchetta.

- **Il dialogo con Eco**

Andromeda nel suo lamento è inizialmente sola, poi gode della compagnia della voce di Eco e infine di quella del Coro di amiche che, sentiti i lamenti della principessa, instaura con lei un dialogo. Anche Mnesiloco in commedia è dapprima solo mentre si lamenta della sua triste sorte e poi accompagnato nel suo canto da una voce che ripete le sue ultime parole: non è certo, però, la giovane e bella ninfa che, da dietro le quinte, offre il suo supporto al Parente, bensì Euripide che, senza rendersi inizialmente visibile, imita in falsetto la voce di Eco⁶⁸³. Contrariamente dunque all'originale, e

⁶⁸² Come evidenza PRATO 2001, p. 319, la parodia è “forse propiziata dal gioco verbale κήτει ~ Γλαυκέτη”. Inoltre l'espressione κήτει ... πρόκειμαι richiama alla mente un altro passo aristofaneo, *Av.* 347-348 (ὡς δεῖ τόδ' οἰμώζειν ἄμφω | καὶ δοῦναι ῥύγγει φορβάν), in cui alcuni studiosi hanno visto, sulla scia del commentatore Asclepiade, un'allusione al fr. 115a dell'*Andromeda* (ἐκθεῖναι κήτει φορβάν): ciò è impossibile per un evidente anacronismo in quanto all'epoca degli *Uccelli* tale dramma euripideo non era stato ancora messo in scena.

⁶⁸³ In merito alla presenza o meno sulla scena tragica del personaggio di Eco (e dunque poi su quella comica della sua controfigura) si veda PAGANO 2010, pp. 113 e ss.

probabilmente per rendere maggiormente comico il gioco delle riprese, il personaggio di Euripide/Eco compare ad un certo punto sulla scena, uscendo dall'antro ove fino a quel momento era rimasto non visto: al v. 1090 infatti il Parente cerca di placare l'ira dell'Arciere, che crede sia lui a prenderlo in giro facendo il verso a quanto dice, e dichiara che la colpa è della γυνή πλησίον αὔτη. Alla domanda dello Scita su dove ella si trovi il Parente indica Euripide/Eco che si sta allontanando di corsa da una delle *esodoi* e solo in quel preciso istante la guardia la vede e le si rivolge con la seconda persona singolare (v. 1093a Ποῖ ποῖ πεύγεις; v. 1094a Οὐ καιρήσεις; v. 1095a Ἔτι γὰρ γρύζεις;). Anche l'ordine drammaturgico in cui vengono riprese le scene tragiche è differente e funzionale al contesto comico: la tragedia infatti si apriva con l'invocazione alla Notte da parte dell'eroina, abbandonata da tutti e con solo gli elementi naturali a cui rivolgersi; nella parodia aristofanea, invece, dapprima si ha, come si è visto, il dialogo di Mnesiloco/Andromeda con il Coro e poi la monodia in anapesti e la conseguente entrata in gioco di Euripide/Eco.

Fr. 114

Thesm. 1065-1072

ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ

ἽΩ νὸξ ἱερά,
 ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις
 ἄστεροειδέα νῶτα διφρεύου-
 σ' αἰθέρος ἱερᾶς
 τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου
 ΗΧΩ δι' Ὀλύμπου

ΚΗ. ἽΩ Νὸξ ἱερά,
 ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις
 ἄστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ'
 αἰθέρος ἱερᾶς
 τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου.
 ΕΥ. Δι' Ὀλύμπου.

Fr. 115

ΑΝ. τί ποτ' Ἀνδρομέδα
 περίαλλα κακῶν μέρος ἐξέλαχον,
 θανάτου τλήμων μέλλουσα τυχεῖν;

ΚΗ. Τί ποτ' Ἀνδρομέδα περίαλλα κακῶν
 μέρος ἐξέλαχον;
 ΕΥ. Μέρος ἐξέλαχον;
 ΚΗ. Θανάτου τλήμων –
 ΕΥ. Θανάτου τλήμων.

L'insistenza dell'eco suscita fastidio nel Parente che comincia ad insultare Euripide, parlando di sé al maschile e dunque come personaggio comico e non più eroina tragica: l'alterco tra i due richiama lo Scita che diventa il bersaglio di Euripide/Eco. Dapprima l'Arciere crede che Mnesiloco lo stia prendendo in giro, ripetendo tutto ciò che lui dice, ma poi su indicazione di quest'ultimo cerca, inutilmente, la donna che lo sta beffando.

Fin qui il commediografo ha fatto ricorso a quelli che PAGANO 2010, p. 102, definisce “puri *divertissements* senza particolare utilità dal punto di vista contenutistico”: infatti sia la monodia che

il dialogo con Euripide/Eco non sono di alcun aiuto al Parente per sfuggire alla guardia dello Scita, ma servono ad aumentare l'attesa degli spettatori, che sembra trovare soddisfazione nella scena successiva.

- **L'entrata in volo di Perseo di ritorno dall'impresa con Medusa**

Euripide, allontanatosi per cambiarsi d'abito, ritorna poco dopo sulla scena nei panni di Perseo, pronto a salvare la sua Andromeda. L'eroe si chiede innanzitutto in quale terra sia giunto e poi offre una presentazione di sé dalla quale si apprende la destinazione del suo viaggio (Argo) e che egli sta tornando dall'impresa contro la Gorgone, la cui testa è evidente prova della sua vittoria.

Fr. 124

Thesm. 1098-1102a

ὦ θεοί· τίς ἔς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα
ταχεῖ πεδίλω; διὰ μέσου γὰρ αἰθέρος
τέμνων κέλευθον πόδα τίθημ' ὑπόπτερον
ὑπέρ τε πόντου χεῦμ' ὑπέρ τε Πλειάδα
Περσεύς, πρὸς Ἄργος ναυστολῶν, τὸ Γοργόνης
κάρα κομίζων

EY. ὦ θεοί, τίς ἔς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα
ταχεῖ πεδίλω; Διὰ μέσου γὰρ αἰθέρος
τέμνων κέλευθον πόδα τίθημ' ὑπόπτερον
Περσεύς πρὸς Ἄργος ναυστολῶν, τὸ Γοργόνης
κάρα κομίζων.

In tragedia Perseo scorge durante il volo presso una scogliera l'immagine di una vergine, che dall'alto, a prima vista, scambia per una statua; in commedia Euripide/Perseo, guardandosi intorno, si accorge della presenza di Mnesiloco/Andromeda, legato al palo e sorvegliato a vista dall'Arciere, e si stupisce di vedere “una vergine simile alle dee, ormezzata al pari di una nave”.

Fr. 125

Thesm. 1105-1106

ἔα· τίς ὄχθον τόνδ' ὀρῶ περίρρυτον
ἀφρῶ θαλάσσης παρθένου τ' εἰκὼ τίνα,
ἐξ αὐτομόρφων λαίνων τυκισμάτων,
σοφῆς ἄγαλμα χειρός;

EY. Ἔα, τίς ὄχθον τόνδ' ὀρῶ καὶ παρθένον
θεαῖς ὁμοίαν ναῦν ὅπως ὠρμισμένην;

L'immagine della nave ormezzata presente nel paragone sembra, secondo Rau, esser ripresa dall'*Eracle* in cui è lo stesso eroe che, al risveglio dopo il momento di follia, si domanda il motivo per cui tutte le parti del suo corpo sono legate come una nave all'ormezzo (v. 1094 ἰδοῦ, τί δεσμοῖς ναῦς ὅπως ὠρμισμένος): non si ricorda infatti nulla di quanto accaduto prima di cadere in un sonno profondo e dunque non sa che è stato il Coro a legarlo per impedirgli, dopo la strage dei figli e della moglie Megara, di accanirsi anche contro il padre Anfitrione. Lo stesso Rau, però, evidenzia la possibilità che Euripide si sia servito di quest'immagine anche nella sua *Andromeda* vista la presenza di un ulteriore parallelo con l'*Eracle* (Fr. 125, 3 λαίνων τυκισμάτων ~ H.F. 1096 λαίνῳ τυκίσματι).

Anche quest'ultimo tentativo di trovare una via di fuga fallisce e ad Euripide non rimane che servirsi dell'aiuto di una bella fanciulla per distrarre l'Arciere e liberare Mnesiloco.

-Aggiunte al testo euripideo tramite versi delle *Tesmofoiazuse*

Ai versi appena analizzati alcuni studiosi ne aggiungono altri come citazioni tratte dalla tragedia euripidea: ad es. *Thesm.* 1107-1108 (Ἦ ξένε, κατοίκτιρόν με τὴν παναθλίαν· λῦσόν με δεσμῶν. ...) è stato attribuito da Canter al personaggio di Andromeda, ma la questione è discussa (KANNICHT 2004 l'ha inserito come fr. 128, mentre, ad es., COLLARD – CROPP 2008, p. 140, hanno definito tale ipotesi come “questionably”); in *Thesm.* 1110 (Ἦ παρθέν', οἰκτίρω σε κρεμαμένην ὀρῶν) Barnes ha ravvisato una citazione (e Kannicht lo ha inserito come fr. 127), ma probabilmente vi è soltanto un tono paratragico (vd. RAU 1967, pp. 86-87) e questo vale anche per *Thesm.* 1128-1129 (Αἰαῖ, τί δράσω; Πρὸς τίνας στρεφθῶ λόγους; | Ἄλλ' οὐκ ἂν ἐνδέξαιτο βάρβαρος φύσις)⁶⁸⁴ che alcuni classificano come fr. 139.

⁶⁸⁴ Sull'attribuzione all'*Andromeda* di questi versi comici né RAU 1967, p. 88, né lo stesso Kannicht si mostrano d'accordo.

IV. CASI DI IPOTESTO DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

Niobe

Durante l'agone dialettico Filocleone cerca di difendere la propria passione giudiziaria, mentre il figlio vuole dimostrargli che la via scelta è quella sbagliata: crede di avere il comando, ma non si rende conto di essere in realtà alle dipendenze di altri. Ad un certo punto Filocleone inizia ad elencare, su richiesta del figlio, i vantaggi che ricava dal comando sull'Ellade e tra questi vi è la possibilità di ascoltare brani tragici, come uno della *Niobe*⁶⁸⁵, o lirici qualora gli imputati siano attori o flautiste: “se Eagro viene in tribunale in veste di imputato, lo assolviamo solo dopo che ci ha recitato il più bel pezzo della Niobe, scelto da lui”.

Vesp. 579-580

Κἂν Οἶαγρος εἰσέλθῃ φεύγων, οὐκ ἀποφεύγει πρὶν ἂν ἡμῖν
ἐκ τῆς Νιόβης εἴπῃ ῥῆσιν τὴν καλλίστην ἀπολέξας.

Dell'Eagro qui menzionato non si sa nulla se non che era un attore tragico e, se accogliamo quanto ci dice Aristofane, che, accusato di qualcosa, aveva recitato alcuni versi tratti dalla *Niobe* nel corso del suo discorso di difesa e aveva ottenuto l'assoluzione⁶⁸⁶.

La fonte tragica a cui il commediografo ha voluto qui fare riferimento è incerta: può trattarsi, infatti, tanto del dramma eschileo, uno di quelli maggiormente citati nella produzione aristofanea, quanto dell'omonima opera sofoclea, modello più probabile, ma in merito a tale questione non è possibile in alcun modo giungere ad una risposta certa. Antichi e moderni si sono divisi nelle loro ipotesi: nel commentare il *locus* comico gli scolasti si soffermano su Eagro, ma si mostrano incerti sull'opera che questi avrebbe messo in scena, se la *Niobe* di Eschilo o quella di Sofocle⁶⁸⁷; a favore dell'opera eschilea sono HERMANN 1823, p. 20, e FRITZSCHE 1836, pp. 5-6, mentre NAUCK 1889², p. 228, propende per quella sofoclea; altri, invece, rimangono nel dubbio come MACDOWELL 1971, pp. 210-211, e Radt che cita la testimonianza degli scolii sia nel suo volume su Eschilo (T 80) che in quello su Sofocle (p. 363). GARZYA 1990, p. 153, ritiene “forse esagerato credere” che il commediografo “avesse in mente precisamente e il dramma di Eschilo e la scena del papiro”.

⁶⁸⁵ Alla tragedia va attribuita, secondo la maggior parte degli studiosi, una datazione alta (si veda, ad es., ALFANI 1997, p. 266, che la ritiene, per la vicinanza alla forma originaria della tragedia e per la mancanza della decisione come atto fondamentale che porta ad una determinata azione, insieme ai *Persiani* “uno dei drammi più antichi della produzione di Eschilo”); è del parere contrario solamente SCHADEWALDT 1974, p. 127, ha ipotizzato che la *Niobe* di Eschilo fosse da collocare dopo le *Supplici* e prima del *Prometeo* e dell'*Oresteia*. Si è discusso a lungo se questa tragedia facesse parte o meno di una trilogia: si veda in particolare WELCKER 1824, p. 346, a sostegno dell'ipotesi di una sequenza Τροφοί, Νιόβη, Προπομποί.

⁶⁸⁶ MACDOWELL 1971, p. 210, osserva: “Ar. mischievously implies that the jurors were influenced more by Oiagros's histrionic art than by the strength of his case”.

⁶⁸⁷ Schol. ad Ar. *Vesp.* 579b KOSTER: κἂν Οἶαγρος· ὅτι οὗτος τραγικὸς ὑποκριτῆς. ὁ Οἶαγρος, εἴρηται πρότερον. ὡς θαυμάζων δὲ αὐτὸν φησιν, ὅτι κἂν ἐκεῖνος ὁ μέγας καταδικασθῆ. ἐκ τῆς Νιόβης δὲ ††. καὶ γὰρ ὑπεκρίθη τὴν Νιόβην ἢ Σοφοκλέους ἢ Αἰσχύλου.

Per noi moderni risulta alquanto difficile risalire all'ipotesto tragico a cui Aristofane vuol qui fare riferimento mediante tale allusione, mentre per il pubblico di V secolo probabilmente non avrà richiesto un notevole sforzo rievocare alla memoria l'opera in questione grazie alla menzione di Eagro e all'aneddoto sul suo conto, riportato di certo proprio perché ben noto a quell'epoca.

Peleo

Dopo esser venuto a sapere da Socrate che suo figlio Fidippide ha ormai appreso il Discorso Peggior e che d'ora in avanti potrà essere sempre assolto nei processi, Strepsiade esclama “Griderò l'altissimo grido” e intraprende un canto di vittoria.

Nu. 1154-1155

Βοάσομαι τᾶρα τὰν ὑπέρτονον
βοάν. ...

L'esclamazione incipitaria riprende un'espressione tragica sulla cui attribuzione la tradizione scoliastica rimane incerta: lo scolio veneto, infatti, ritiene si tratti del *Peleo* di Sofocle⁶⁸⁸ (fr. 491 R.), lo scolio al codice Ravennate pensa al *Peleo* di Euripide⁶⁸⁹ (fr. 623 Kn.), mentre lo scolio al codice E lo assegna addirittura ai *Satiri* di Frinico comico (fr. 48 K.-A.).

Fr. 491 R. / Fr. 623 Kn. / Fr. 48 K.-A.

βοάσομαι τᾶρα τὰν ὑπέρτονον
βοάν· ἰώ, πύλαισιν ἢ τις δόμοις;

Il fatto che il *Peleo* di Sofocle sia stato ripreso, come si è visto, anche altrove da Aristofane tanto da comparire come una delle tragedie maggiormente parodiate di questo tragediografo ha indotto WILAMOWITZ 1935, p. 202, dapprima e RAU 1967, pp. 148-149, successivamente a seguire quanto tramandatoci dal codice Veneto e a considerare un errore la comparsa negli altri *scholia* del nome Εὐριπίδου (il *Peleo* di Euripide viene menzionato solo in *Ra.* 863 insieme ad altri drammi).

Come nel caso della *Niobe* precedentemente analizzato, non possiamo avere la certezza che il modello a cui Aristofane ha attinto qui fosse il dramma sofocleo, ma si può affermare poiché è evidente che l'intero canto intonato da Strepsiade ai vv. 1154-1166 contenga al suo interno il riferimento, mediante citazione o allusione, a diversi passi tragici e anche sul piano metrico presenti un tono paratragico: come osservato da GUIDORIZZI 1996, pp. 321-322, il v. 1154, ad es., è caratterizzato da una struttura metrica – dimetro giambico più un leccio –, che compare spesso in tragedia all'inizio di una strofa.

⁶⁸⁸ Schol. ad Ar. *Nu.* 1154 DÜBNER: ταῦτα ἐκ τοῦ Πηλέως Σοφοκλέους V

⁶⁸⁹ Scholia vetera ad Ar. *Nu.* 1154b HOLWERDA: παρὰ τὰ ἐκ Πηλέως Εὐριπίδου. **RVERs** ἐπιφέρει γάρ
ἰὼ πύλαισιν ἢ τις δόμοις **RERs**
καὶ Φρύνιχος Σατύροις
βοάσομαί γ' ἄρα τὰν ὑπέρτονον
βοάν. **ERs**

V. LE *RANE*: ESCHILO VS EURIPIDE

La battaglia “a suon di prologhi”

Il dio del teatro Dioniso è sceso nell’Ade per riportare sulla terra Euripide dal momento che dopo di lui nessun δεξιὸς ποιητής ha più calcato le scene, ma al suo arrivo trova i due poeti impegnati in una discussione su chi debba ottenere il trono della tragedia e funge da arbitro nella loro contesa. Dopo il solenne giuramento, ognuno secondo le proprie divinità, ed uno scambio intenso di insulti si passa all’esame, verso per verso, della tragedia, incominciando dal prologo.

Euripide chiede dunque ad Eschilo di recitare innanzitutto il prologo dell’*Oresteia* e ottiene in risposta i primi tre versi delle *Coefore*, forse perché, come dice SOMMERSTEIN 1999, p. 257, era il più noto prologo della trilogia⁶⁹⁰.

Ra. 1126-1128

Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῶν ἐποπτεύων κράτη,
σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ’ αἰτουμένω.
ἦκω γὰρ εἰς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.

È Oreste a prendere la parola nella tragedia: invoca Ermete affinché sia suo alleato nell’impresa che si accinge a compiere (vendicare la morte del padre) e afferma di esser tornato ad Argo. La critica euripidea si concentra sull’invocazione a Ermete ctonio e sull’uso di ἦκω e κατέρχομαι per evidenziare come il suo rivale dica due volte la stessa cosa: dal suo punto di vista, infatti, ‘essere tornato a questa terra’ e ‘venire reduce’ si equivalgono.

Gli studiosi si sono interrogati sull’interpretazione di questi tre versi, soprattutto in merito all’attribuzione dei πατρῶν... κράτη: alcuni li riferiscono al padre di Oreste, ovvero Agamennone, mentre altri al padre di Ermete, Zeus, seguendo la scia dei due personaggi comici. Il significato dell’espressione rimane ancora oscuro, ma è più probabile che la frase rientri nella richiesta rivolta da Oreste ad Ermete: se con πατρῶν... κράτη venisse indicato, come qualcuno ha suggerito, il potere della famiglia degli Atridi che Oreste ha ottenuto in eredità da Agamennone, visto che l’Atride è nell’Ade e dunque sotto l’influenza di Ermete, al figlio non resterebbe che rivolgere le sue preghiere a questa divinità, cercando in lui un alleato per la sua vendetta.

Successivamente Eschilo prosegue nella citazione e sottopone all’esame del suo avversario i vv. 4-5, in cui Oreste chiede al padre, nei pressi della sua tomba, di ascoltare la sua preghiera:

Ra. 1172-1173a

τύμβου δ’ ἐπ’ ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρί
κλύειν, ἀκοῦσαι –

⁶⁹⁰ “the *Choephoroi* prologue is called ‘the prologue from the *Oresteia*’ because it was the best known of the three.”

Euripide non riesce a trattenersi e interrompe la recitazione, evidenziando come nuovamente venga espresso due volte lo stesso concetto: come poco prima si era servito dei verbi ἤκω e κατέρχομαι, dal suo punto di vista equivalenti nel significato, così ora ricorre a κλύω e ἀκούω, ricadendo nello stesso errore. In realtà lo stesso Euripide, come osserva RAU 1967, p. 204, a proposito di questi versi, fece ricorso a questa tautologia in un passo delle *Fenicie*: quando infatti Tiresia gli rivela che l'unico modo di salvare la città di Tebe dalla distruzione consiste nel sacrificio di suo figlio Meneceo, Creonte fa finta di non aver sentito le disgrazie che gli sono appena state annunciate (*Phoen.* 919: Οὐκ ἔκλυον, οὐκ ἤκουσα· χαίρετό πόλις). Inoltre, come hanno sottolineato alcuni studiosi moderni⁶⁹¹, le tautologie evidenziate da Euripide nelle *Rane* sono inesistenti poiché i verbi in questione indicano concetti differenti: ἤκω serve al personaggio per annunciare il proprio arrivo sulla scena, κατέρχομαι è termine tecnico del ritorno dall'esilio, κλύω si riferisce all'atto di porgere ascolto con animo ben disposto e ἀκούω può voler dire non solo "ascoltare", ma anche "far attenzione, rispondere".

La citazione aristofanea, puntuale e senza stravolgimenti dell'originale tragico, risulta in questo caso di importanza fondamentale in quanto costituisce l'unica fonte grazie alla quale ci sono noti i primi 5 versi del prologo delle *Coefore*: la tragedia eschilea, infatti, ci è stata tramandata da un unico codice, il Laurentianus Mediceus 32.9 che, però, risulta mancante di alcuni folii tra cui quello contenente appunto l'*incipit* delle *Coefore*⁶⁹².

Eschilo assiste allo scrupoloso vaglio a cui vengono sottoposti i suoi versi e, sazio di critiche, fa la medesima operazione sull'inizio dell'*Antigone* di Euripide⁶⁹³.

Frr. 157-158

Ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐτυχῆς ἀνήρ,
εἶτ' ἐγένετ' αὔθις ἀθλιώτατος βροτῶν

Ra. 1182

Ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐτυχῆς ἀνήρ

⁶⁹¹ Cfr. il commento di Untersteiner in LAPINI–CITTI 2002, pp. 163-165.

⁶⁹² Alcuni versi del prologo della tragedia sono stati recuperati grazie, oltre che ad Aristofane che fornisce uno dei maggiori contributi, anche ad uno scolio a Pindaro e uno ad Euripide.

⁶⁹³ In questo dramma certamente posteriore all'*Antigone* sofoclea (il fr. 165 viene visto come testimone di questo in quanto replica dei vv. 563-564 del dramma di Sofocle) secondo INGLESE 1992 Emone era complice di Antigone nel dare sepoltura a Polinice e si arrivava ad un lieto fine, forse grazie all'intervento di Dioniso come *deus ex machina*, che preannunciava le nozze tra i due giovani. Per la sua datazione, in assenza di criteri esterni, ci si è basati sulla metrica: alcuni studiosi pensano ad un periodo che va dal 420 al 406 a.C. – si vedano ZIELIŃSKI 1925, pp. 219 e 239 (a favore di una datazione tra il 415 e il 409 a.C.), WEBSTER 1967, p. 181 (proponendo una trilogia composta da *Antigone*, *Ifigenia in Tauride* ed *Eracle* tra il 416 e il 409), e CROPP-FICK 1985, p. 74 –, mentre altri come AÉLION 1986, p. 71, propendono per l'ultimo periodo di produzione euripideo (415-406 a. C.); vd. anche INGLESE 1992, p. 190, che invece è del parere che questo dramma sia stato rappresentato alle Grandi Dionisie del 410 a.C., riprendendo la tesi formulata da GOOSSENS 1962, p. 597. La ricostruzione della trama di questa tragedia è oggetto di controversie tra gli studiosi dal momento che alcuni (si vedano WELCKER 1839a, pp. 563 e ss., MAYER 1883, p. 73, e ROBERT 1923, pp. 947-949) si basano per quest'operazione sulla *fabula* 72 di Igino e su alcune pitture vascolari (due anfore apule e un frammento di vaso proveniente da Karlsruhe: si veda SÉCHAN 1967, figg. 85, 86, 87) del medesimo soggetto (a quanto sembra), mentre altri (Hartung, Webster, Aélion) si basano solo sulla testimonianza di Aristofane di Bisanzio nella I *hypothesis* dell'*Antigone* sofoclea (κεῖται ἡ μυθοποιία καὶ παρὰ Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόῃ· πλὴν ἐκεῖ φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἴμονος δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν· καὶ τέκνον τίττει τὸν †Μαίμονα.) le cui informazioni sono riprese dallo scolio al v. 1350 del dramma di Sofocle (ὅτι διαφέρει τῆς Εὐριπίδου Ἀντιγόνης αὐτῆ, ὅτι φωραθεῖσα ἐκείνη διὰ τὸν Αἴμονος ἔρωτα ἐξεδόθη πρὸς γάμον, ἐνταῦθα δὲ τοῦναντίον).

Ra. 1187

Εἶτ' ἐγένετ' αὖθις ἀθλιώτατος βροτῶν

I versi, pronunciati in tragedia da un non ben identificato personaggio prologante (un vecchio servitore, Emone o Antigone sono tutte opzioni possibili), contengono il riferimento al trionfo che Edipo ottenne sulla sfinge, risolvendo il suo enigma, e al suo felice regno sulla città di Tebe prima di scoprire la verità sul suo passato e di passare ad essere ἀθλιώτατος βροτῶν. Eschilo, però, non è affatto d'accordo con il rivale e critica sia la definizione di Edipo come “fortunato” visto che era κακοδαίμων φύσει sia, di conseguenza, il suo esser divenuto il più sventurato dei mortali in quanto, a suo parere, lo è sempre stato.

È incerto se i due versi tragici costituiscano i primi versi del prologo dell'*Antigone* oppure se sia da ipotizzare la caduta di qualche verso tra l'uno e l'altro: Nauck li stampa separati nella sua edizione dei frammenti di Euripide proprio vista questa incertezza e così anche PATON 1901, pp. 270-271, definisce verso d'apertura il fr. 157 e per il fr. 158 afferma che deve riscontrarsi “very early in the prologue”; al contrario WELCKER 1839a, p. 568, ritiene i due frammenti contigui e LUCAS 1937, p. 240, osserva come il tempo abbia dato ragione all'audace proposta di Welcker visto che i due versi si trovano citati uno dopo l'altro nell'opera *Sull'esilio* di Favorino.

Altra incertezza si riscontra in merito al testo aristofaneo: la tradizione manoscritta è infatti discorde (εὐδαίμων R E^{pc} U V si Θ^{yp}·2 vs. εὐτυχής V e i restanti codd; al v. 1186 tutti i codd. hanno εὐτυχής e al v. 1195 tutti εὐδαίμων) e gli studiosi ancora discutono se vada considerato come aggettivo di ἀνὴρ l'una o l'altra lezione. NAUCK 1964, p. XXV, ha riconosciuto la versione con εὐτυχής dopo un errore iniziale in un supplemento sul fr. 157 e da allora tale tesi grazie anche alla pubblicazione del *P. Vat.* 11 di Favorino di Arelate è quella maggiormente seguita fatta eccezione per gli editori di Aristofane che, all'unanimità, accolgono l'altra lezione.

In una sezione del *De exilio* (col. 2, 39, p. 378, 4 Barigazzi) Favorino cita i due trimetri che costituiscono l'*incipit* dell'*Antigone* euripidea a proposito degli attori che interpretano sulla scena il ruolo che è stato loro assegnato, re o mendicante che sia, fino alla fine della rappresentazione senza preoccuparsi del fatto che, ad esempio, Edipo prima era il più fortunato e poi il più sventurato dei mortali (...ἐν δὲ τῷ αὐτῷ | θεάτρῳ τῆς αὐτῆς ἡμέρας ῥάκι' ἀμφοισχόμενοι ἐπ' ἀλλοτρίαις θύραις πτωχεύουσιν, οὐδὲν | φροντίζοντες ἄρα ὅτι ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτο[v] | εὐτυχῆς ἀνὴρ, εἶτ' ἐγένετ' αὖθις ἀθλιώτατος | βροτῶν). Sia in questo passo che in *De Fortuna* 6, 20-24 (p. 255, 20 Barigazzi)⁶⁹⁴, altra opera di Favorino, si riscontra la citazione euripidea e l'aggettivo adoperato è εὐτυχῆς anziché

⁶⁹⁴ ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐτυχῆς ἀνὴρ.

ἢ Τύχη γὰρ αὐτῷ τὸ μηδὲν παθεῖν περιποιουμένη τὸ ἀγνοεῖν ἔδωκεν, ὅπερ ὅμοιον ἦν τῷ μὴ παθεῖν· εἶτα ἅμα τῆς εὐτυχίας ἐπάυστο καὶ τοῦ γινώσκειν ἤρξατο. ἐγὼ καὶ τὴν ἐκείνου πῆρωςιν εὐτυχίαν καλῶ. ...

εὐδαίμων, elemento che, come osserva TOPEDINO GUERRA 2007 p. 134, sulla scia di BARIGAZZI 1966, p. 268, potrebbe essere “a favore della paternità favoriniana del *De Fortuna*”.

Argomenti a favore della lettura εὐτυχής sono, secondo Totaro in MASTROMARCO – TOTARO 2006, p. 93, “la ripresa dell’*incipit* euripideo, da parte dello sferzante Eschilo, in *Rane* 1186” e il fatto che questo aggettivo sia presente anche in altre fonti quali quelle appena citate. SOMMERSTEIN 1996, p. 262, inoltre ha osservato che la variante εὐδαίμων potrebbe esser nata per assimilazione con il κακοδαίμων che si riscontra al verso successivo (a proposito di questo aggettivo DEL CORNO 1985, p. 228, aveva affermato che rovesciava l’euripideo εὐδαίμων e DOVER 1993, p. 336, aveva sostenuto addirittura che la sua presenza al verso successivo fosse una forte argomentazione a favore di εὐδαίμων al v. 1182) e deriva da una scelta ben precisa in quanto “stronger term” e tipicamente comico.

Terminata l’analisi critica di questi versi, Eschilo dichiara di non voler passare al setaccio ogni parola del rivale, ma di esser in grado di distruggere i suoi prologhi con una semplice boccettina. Il suo intento è quello di dimostrare quanto sia fissa la sintassi dei prologhi euripidei tanto da divenire un vero e proprio stereotipo (nome di un eroe o di un dio, sua discendenza/provenienza, participio e predicato)⁶⁹⁵ e il meccanismo di cui si serve è molto semplice: Euripide incomincia a recitare i versi iniziali di un prologo e quando arriva al primo emistichio del secondo o terzo verso Eschilo lo interrompe, completando lui stesso il discorso con l’aggiunta dell’espressione ληκύθιον ἀπώλεσεν⁶⁹⁶ che rovina il tutto e crea un voluto effetto parodico.

Sono in tutto 7 i prologhi euripidei “colpiti dalla boccetta”: nell’ordine *Archelao*, *Ipsipile*, *Stenebea*, *Frisso II*, *Ifigenia in Tauride*, *Meleagro* e *Melanippe Sophé*.

Lasciamo per il momento da parte l’*incipit* dell’*Archelao*, che analizzeremo insieme a quello del *Meleagro*, e partiamo dall’*Ipsipile*.

Fr. 752

Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς
καθαπτὸς ἐν πεύκησι Παρνασσὸν κάτα
πηδᾶ χορεύων παρθένοις σὺν Δελφίσιν

Ra. 1211-1213

EY. Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς
καθαπτὸς ἐν πεύκησι Παρνασσὸν κάτα
πηδᾶ χορεύων
AI. ληκύθιον ἀπώλεσεν

Sul piano del contenuto si riscontra la descrizione del dio Dioniso che danza a Delfi, un *topos* ricorrente in tragedia (si veda Soph. *Ichn.* 218 e ss. Hunt; Eur. *Ion.* 714-719 e *Ba.* 305-309; cfr. Soph. *Ant.* 1126 ss.; Eur. *Phoen.* 226 ss.; *Ion* 1125; *Ba.* 137, 176), ma presente anche in commedia (*Nu.* 603

⁶⁹⁵ Cfr. RAU 1967, p. 125.

⁶⁹⁶ Gli studiosi si sono interrogati sulla natura di questo ληκύθιον: per l’ipotesi di intravedere in esso un’immagine fallica si vedano WHITMAN 1969, GRIFFITH 1970 e HOOKER 1970; di contro cfr. HENDERSON 1972.

e ss.⁶⁹⁷). Solitamente infatti quando si invoca o si descrive questa divinità vengono menzionati, in parte o del tutto, una serie di elementi: le rocce del Parnaso, le torce, le Baccanti, il tirso, ... Come per altri prologhi euripidei, anche questo ha inizio con la genealogia e prima fra tutte compare la figura del dio del teatro: Ipsipile, infatti, probabilmente personaggio prologante, è sua nipote, figlia di Toante che nacque dall'unione di Dioniso con Arianna. Grazie allo scolio a *Ra*. 1213 conosciamo la clausola finale del terzo trimetro tragico: τὸ δὲ λοιπὸν τοῦ ἰάμβου «παρθένους σὺν Δελφίσιν». Il *locus* aristofaneo comunque completa un passo dei *Saturnalia* di Macrobio (I, 18, 4), in cui vengono citati i primi tre versi del prologo dell'*Ipsipile* per evidenziare come il monte Parnaso, pur essendo luogo sacro ad Apollo, fosse spesso legato anche al culto di Dioniso.

L'*incipit* successivo è quello della *Stenebea*:

Fr. 661, 1-3

Οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ·
ἢ γὰρ πεφυκῶς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον,
ἢ δυσγενῆς ὧν πλουσίαν ἀροῖ πλάκα.

Ra. 1217-1219

(EY.) Οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ·
ἢ γὰρ πεφυκῶς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον,
ἢ δυσγενῆς ὧν

AI. ληκύθιον ἀπώλεσεν

Ad aprire il dramma euripideo è Bellerofonte con un'espressione divenuta, poi, con il tempo una nota massima dal valore universale: "non esiste uomo che sia felice in tutto"⁶⁹⁸. Il riferimento da parte del personaggio tragico è alla condizione del suo ospite, Preto, la cui felicità è danneggiata, come si dirà in seguito, dalla passione adultera di sua moglie Stenebea.

Tocca poi al *Frisso II* esser oggetto del gioco eschileo:

Fr. 819, 1-2

Σιδώνιον ποτ' ἄστυ Κάδμος ἐκλιπών,
Ἀγήνορος παῖς, ἦλθε Θηβαίαν χθόνα

Ra. 1225-1226

EY. Σιδώνιον ποτ' ἄστυ Κάδμος ἐκλιπών,
Ἀγήνορος παῖς,

AI. ληκύθιον ἀπώλεσεν

Vi è disaccordo tra gli scoliasti sull'identificazione del dramma euripideo di cui vengono qui citati i versi iniziali: uno scolio osserva che si tratta dell'*incipit* del *Frisso II*, mentre Tzetzes afferma che tale convinzione è errata dal momento che i versi appartengono, invece, al *Frisso I*⁶⁹⁹. In questo caso

⁶⁹⁷ Lo scoliasta delle *Nuvole* ha ritenuto erroneamente che vi fosse qui un'imitazione del *locus* dell'*Ipsipile*, ma cronologicamente questo non è possibile.

⁶⁹⁸ Per la ripresa di tale *gnome* nella commedia di epoca successiva vd. Nicostrato *PCG* VII fr. 29, Philippides *PCG* VII fr. 18, Men. *Aspis* 418 e Mon. 596 Jaekel, *Adesp. Com.* Fr. 1059, 1 K.-A. Si veda anche Aristot. *Rhet.* II 21, 1394b 2 che riporta il verso come esempio di massima.

⁶⁹⁹ Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1225 CHANTRY: Σιδώνιον ποτ' ἄστυ· τοῦ δευτέρου Φρίξου Εὐριπίδου ἢ ἀρχῆς ἔστιν Comm. Tzetz. ad Ar. *Ra.* 1225 KOSTER: σιδώνιον ποτ' ἄστυ· δευτέρου Φρίξου τοῦτο τινες ἀρχὴν εἶναι λέγουσι· ψεύδονται δέ. τοῦ γὰρ πρώτου Φρίξου τοῦτο ἔστιν ἀρχή· δευτέρου δὲ Φρίξου ἀρχή· εἰ μὲν τόδ' ἡμᾶρ πρώτον ἦν κακουμένον καὶ μὴ μακρὰν δὴ διὰ πόνων ἐναυστόλουν· κἂν οὐδὲν τούτων τῶν ψυχρῶς ἐνθαδὶ τηθειμένων ἐγίνωσκον, τίς ἢ λύμη; κἀγώ, εἰ μὴ τυχαίως προεσχεδιάσα ταῦτα, οὐδὲν ἂν ἐγίνωσκον τούτων, καίτοι σχεδὸν τὰ λοιπὰ τῶν λόγου ἀξίων εἰδῶς ἐπὶ στόματος· τέως τοῦτο ἀρχὴ τοῦ πρώτου Φρίξου ἐστὶ· σιδώνιον ποτ' ἄστυ Κάδμος ἐκλιπών, Ἀγήνορος παῖς, ἦλθε θηβαίαν

la scoperta del *P. Oxy.* 2455, edito da Turner, è stata di fondamentale importanza per definire che quello citato da Aristofane è l'inizio del *Frisso II*, in cui ancora una volta si riscontra una genealogia, quella di Cadmo, fornita da un dio o dalla stessa Ino (opinione assai probabile secondo WEBSTER 1967, p. 132).

Dioniso cerca di convincere Euripide, vista la sua disfatta in questo campo, a comprare la bocsettina da Eschilo per evitare che danneggi anche gli altri prologhi, ma il tragediografo, ostinato, continua a recitarne altri tra cui quello dell'*Ifigenia in Tauride*⁷⁰⁰.

IT 1-2

Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πῖσαν μολῶν
θοαῖσιν ἵπποις

Ra. 1232-1233a

EY. Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πῖσαν μολῶν
θοαῖσιν ἵπποις
AI. ληκύθιον ἀπώλεσεν

Dei titoli appena citati solo il primo (vv. 1206-1208) ha sollevato fin dall'antichità dei dubbi a proposito del dramma di appartenenza, dubbi di cui gli stessi scoliasti si fecero portavoce:

Ra. 1206-1208

(EY.) Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος,
ξὺν παισὶ πεντήκοντα ναυτίλῳ πλάτη
Ἄργος κατασχών –
AI. ληκύθιον ἀπώλεσεν.

Gli *scholia vetera* infatti riportano varie osservazioni in merito a questo *locus* comico: uno dichiara che si tratta dell'*incipit* dell'*Archelao*⁷⁰¹, un altro afferma contro tale opinione che questo è ciò che alcuni hanno erroneamente creduto dal momento che non è stato riscontrato alcun discorso di questo tipo nel testo tragico allora noto; un terzo scoliasta aggiunge poi la testimonianza di Aristarco, il quale nega l'attribuzione a tale tragedia a meno che Euripide stesso non abbia alterato l'*incipit* in un secondo momento, mentre Aristofane ha detto ciò che si riscontrava originariamente.

χθόνα, Φοῖνιξ πεφυκώς· ἐκ δ' ἀμείβεται γένος ἑλληνικόν, δικαῖον οἰκήσας πέδον. ἦ δ' ἦλθεν ἀνάγκη πεδία Φοινίκης λιπών, λέγοιμ' ἄν. ἦσαν τρεῖς Ἀγίνορος κόροι. πρώτου μὲν Φριζου τοῦτο ἀρχή· τοῦ δὲ δευτέρου Φριζου ἀρχὴ αὕτη· εἰ μὲν τόδ' ἦμαρ πρῶτον ἦν κακουμένῳ καὶ μὴ μακρὰν δὴ διὰ πόνων ἐναυστόλουν. καὶ τί δεῖ μακρηγορεῖν πολλάκις; τῆδε ὁ κωμικὸς φλυαρεῖ μέχρι τέλους.

⁷⁰⁰ Tragedia ad intrigo, l'*Ifigenia in Tauride* ha una serie di analogie compositive in comune con l'*Elena* ed anche una vicinanza cronologica: sulla base soprattutto di ragioni metriche gli studiosi sembrano propendere per l'antiorità della prima e datare la sua rappresentazione al 414 o al 413 a.C. dal momento che l'*Elena* è collocabile con sicurezza nel 412 a.C. (attraverso la parodia di intere sue scene nelle *Tesmofoiazuse* e gli scoli alle *Rane* aristofanee).

⁷⁰¹ Si tratta, secondo quanto dice VAN DER VALK 1982, p. 418, di Didimo.

Scholia vetera ad Ar. Ra. 1206a CHANTRY: Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος· “Ἀρχελάου” αὕτη ἐστὶν ἡ ἀρχή.

Scholia vetera ad Ar. Ra. 1206b CHANTRY: (contra 1206a) ὡς τινες ψευδῶς φασιν. οὐ γὰρ φέρεται νῦν Εὐριπίδου λόγος οὐδεὶς τοιοῦτος.

Scholia vetera ad Ar. Ra. 1206c CHANTRY: οὐ γὰρ ἐστὶ, φησὶν Ἀρίσταρχος, τοῦ “Ἀρχελάου”, εἰ μὴ αὐτὸς μετέθηκεν ὕστερον. ὁ δὲ Ἀριστοφάνης τὸ ἐξ ἀρχῆς κείμενον εἶπεν.

Sull'identità di questo Aristofane gli studiosi si sono divisi: potrebbe trattarsi del grammatico di Bisanzio, come aveva ipotizzato WAGNER 1846, oppure dello stesso autore delle *Rane*. La *communis opinio* attualmente accettata è quella a favore del commediografo (si veda, ad esempio, KANNICHT 2004), una tesi che si può ben dedurre anche dall'uso che dei tempi verbali fa lo scoliasta: dal presente per Aristarco si passa all'aoristo per Aristofane per cui è verisimile che, se si fosse trattato del grammatico, lo scolio avrebbe fatto ricorso al presente per mettere sullo stesso piano le due testimonianze e non le avrebbe così differenziate.

Accanto alla testimonianza degli *scholia vetera* vi sono le fonti di tradizione indiretta che riportano come *incipit* dell'*Archelao* quello che Kannicht classifica come fr. 228, inserendo di conseguenza i versi aristofanei tra le *incertae fabulae* come fr. 846.

Fr. 228

Δαναὸς ὁ πενήκοντα θυγατέρων πατήρ
Νείλου λιπὼν κάλλιστον †ἐκ γαίας† ὕδωρ,
ὃς ἐκ μελαμβρότιο πληροῦται ῥοάς
Αἰθιοπίδος γῆς, ἠνίκ' ἂν τακῆ χιῶν
ἐλθὼν ἐς Ἄργος ᾧκισ' Ἰνάχου πόλιν·
Πελασγίωτας δ' ὠνομασμένους τὸ πρὶν
Δαναοὺς καλεῖσθαι νόμον ἔθηκ' ἂν Ἑλλάδα

Fr. inc. fab. 846

Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος,
ξὺν παισὶ πενήκοντα ναυτίλῳ πλάτη
Ἄργος κατασχὼν ...

Analizziamo dunque in che modo le fonti di tradizione indiretta ci riportano i versi del fr. 228:

- In alcuni casi è presente l'indicazione dell'autore e il titolo del dramma: così compare in una sezione del V libro dell'opera di Strabone, il quale cita il primo verso e dal sesto

all'ottavo, e in un frammento dell'anonimo storico, autore di un'opera incentrata sul fiume Nilo.

Strab. V 2, 4: Αἰσχύλος δ' ἐκ τοῦ περὶ Μυκῆνας Ἄργους φησὶν ἐν Ἰκέτισιν ἢ Δαναΐσι τὸ γένος αὐτῶν. καὶ τὴν Πελοπόννησον δὲ Πελασγίαν φησὶν Ἔφορος κληθῆναι, καὶ Εὐριπίδης δ' ἐν Ἀρχελάφ φησὶν ὅτι

Δαναὸς ὁ πενήκοντα θυγατέρων πατήρ
ἐλθὼν ἐς Ἄργος ᾧκισ' Ἰνάχου πόλιν,
Πελασγιώτας δ' ὠνομασμένους τὸ πρὶν
Δαναοὺς καλεῖσθαι νόμον ἔθηκ' ἂν Ἑλλάδα.

Anonim. Histor. De Nilo FGrH 3c 647: Ἀναξαγόρας δὲ ὁ φυσικός φησι τῆς χιόνος τηκομένης τὴν ἀναπλήρωσιν τοῦ Νείλου γίνεσθαι· ὡσαύτως δὲ καὶ Εὐριπίδης καὶ ἕτεροί τινες τραγωδιῶν ποιηταί. ἀλλ' Ἀναξαγόρας μὲν αὐτὴν γένεσιν ποίησιν λέγει τῆς ἀναπληρώσεως, ὡς αὐτὸς εἴρηκεν, Εὐριπίδης δὲ καὶ τὸν τόπον ἀφορίζει, λέγων οὕτως ἐν δράματι Ἀρχελάφ «Δαναὸς ὁ πενήκοντα θυγατέρων πατήρ | Νείλου λιπὼν κάλλιστον ἐκ γαίας ὕδωρ, | ὃς ἐκ μελαμβρότιο πληροῦται ῥοᾶς | Αἰθιοπίδος γῆς, ἠνίκ' ἂν τακῆ χιὼν | τεθριππεύοντος Ἥλιου κατ' αἰθέρα» ...

- Talvolta è solo il nome dell'autore ad esser menzionato:

Ps. Plut. Vitae decem oratorum X 837E: ἐτελεύτα δὲ ἐπὶ Χαιρώνδου ἄρχοντος ἀπαγγελθέντων τῶν περὶ Χαιρώνειαν ἐν τῇ Ἴπποκράτους παλαίστρᾳ πυθόμενος, ἐξαγαγὼν αὐτὸν τοῦ βίου τετράσιν ἡμέραις διὰ τοῦ σιτίων ἀποσχέσθαι, προειπὼν τρεῖς ἀρχὰς δραμάτων Εὐριπίδου·

Δαναὸς ὁ πενήκοντα θυγατέρων πατήρ
Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πῖσαν μολὼν
Σιδώνιον ποτ' ἄστυ Κάδμος ἐκλιπὼν

Strab. VIII 6, 9: Τὴν δ' ἀκρόπολιν τῶν Ἀργείων οἰκίσαι λέγεται Δαναός, ὃς τοσοῦτον τοὺς πρὸ αὐτοῦ δυναστεύοντας ἐν τοῖς τόποις ὑπερβαλέσθαι δοκεῖ, ὥστε κατ' Εὐριπίδην Πελασγιώτας ὠνομασμένους τὸ πρὶν Δαναοὺς καλεῖσθαι νόμον ἔθηκ' ἂν Ἑλλάδα.

Diod. Sic. I 38, 4: Ἀναξαγόρας δ' ὁ φυσικός ἀπεφήνατο τῆς ἀναβάσεως αἰτίαν εἶναι τὴν τηκομένην χιόνα κατὰ τὴν Αἰθιοπίαν, ᾧ καὶ ὁ ποιητὴς Εὐριπίδης μαθητὴς ὢν ἠκολούθηκε· λέγει γοῦν

Νείλου λιπὼν κάλλιστον ἐκ γαίας ὕδωρ,
ὃς ἐκ μελαμβρότιο πληροῦται ῥοᾶς
Αἰθιοπίδος γῆς, ἠνίκ' ἂν τακῆ χιῶν.

Tib. De fig. dem. 48: ἐνταῦθα παρεμβέβληται τὰ τοῦ ποταμοῦ. Καὶ Εὐριπίδης·

Δαναὸς ὁ πενήκοντα θυγατέρων πατήρ,
Νείλου λιπὼν κάλλιστον ἔνυκταίης ὕδωρ,
ὃς ἐκ μελαμβρότιο πληροῦται ῥοᾶς
Αἰθιοπίδος γῆς, ἠνίκ' ἂν τακῆ χιῶν,
ἔτεθριππεύοντος ἡλίου κατ' αἰθέρα,
ἐλθὼν κατ' Ἄργος ὄκισ' Ἰνάχου πόλιν.
οἱ γὰρ τρεῖς περὶ τοῦ ποταμοῦ στίχοι περιττοί.

- Altre volte ancora non compare alcuna indicazione in merito a chi o a quale opera vada riferita una determinata citazione:

Plut. De prolis amore 497A-B:

οὐ γὰρ ἔστιν εὐρεῖν οὐδ' ἐπιτυχεῖν τοῦ τὰλλότρια βουλομένου λαμβάνειν.
«οὐ» ψάμμος ἢ κόνις ἢ πτερὰ ποικιλοθρόων οἰωνῶν
τόσσον ἂν χεύαιτ' ἀριθμόν,
ὅσος ἐστὶν ὁ τῶν κληρονομούντων.
‘Δαναὸς ὁ πενήκοντα θυγατέρων πατήρ’,
εἰ δ' ἄτεκνος ἦν, πλείονας ἂν εἶχε κληρονομοῦντας, καὶ οὐχ ὁμοίους. ...

Rufinus, Comm. in metra Terent. p. 561, 14 KEIL: Iuba in libro quarto sic dicit, ‘Iamborum itaque exempla, quae maxime frequentata sunt, subdidi,

πάτερ Λυκάμβια, ποῖον ἐφράσω τόδε
Δαναὸς ὁ πενήκοντα θυγατέρων πατήρ,
Ξάνθη παλαιῆ γρηὶ πολλῆσιν φίλη

...

Tra le fonti appena citate è opportuno soffermarsi un attimo su quella dello pseudo Plutarco. L'autore racconta che Isocrate avrebbe recitato in punto di morte tre *incipit* di drammi euripidei e li inserisce nella sua narrazione: si tratta dell'*incipit* di quello che abbiamo visto essere attualmente classificato come fr. 228, del primo verso dell'*Ifigenia in Tauride* e del primo verso del fr. 819 del *Frisso II*. Anche se non conosciamo il *modus operandi* dello pseudo Plutarco con le citazioni, stupisce che due delle tre ἀρχαί menzionate siano quelle utilizzate da Aristofane nel suo gioco della boccetta nelle *Rane* e che la terza, che dovrebbe essere riferita all'*Archelao* secondo le fonti appena esaminate, in commedia compaia in una veste differente, almeno secondo quanto ci riporta uno degli scoliasti.

Non solo gli antichi, ma anche i moderni si sono divisi in merito a come vadano interpretati i versi delle *Rane* e principalmente tre sono le ipotesi avanzate: 1) Aristofane sta citando da un altro dramma già perduto ai tempi dell'edizione alessandrina o pervenutoci con un prologo differente⁷⁰²; 2) siamo di fronte ad un rifacimento comico (alcuni pensano che il poeta abbia citato liberamente a memoria l'*incipit*, altri che l'abbia volutamente modificato, altri ancora che abbia rielaborato le notizie pervenute ad Atene del dramma rappresentato in Macedonia); 3) si tratta del prologo originario dell'*Archelao*. In quest'ultimo caso diverse sono le spiegazioni che sono state adottate per giustificare la presenza, tra le fonti di tradizione indiretta, di un diverso *incipit*:

- a) il vero prologo è stato sostituito dal fr. 228, composto da Euripide o più probabilmente dopo la sua morte per una replica successiva per evitare le risate del pubblico, memore dell'inserzione della boccetta eschilea nel prologo precedente⁷⁰³;
- b) entrambi i frammenti appartengono alla stessa tragedia e forse possono essere inseriti entrambi in sede prologica, vista la lunga genealogia esposta⁷⁰⁴;
- c) il fr. 228 non è altro che un'interpolazione d'attore nata per la necessità del pubblico di IV sec. a.C. di avere maggiori dettagli sul contesto mitologico⁷⁰⁵.

⁷⁰² Cfr. HARDER 1985, p. 181, JOUAN – VAN LOOY 1998, pp. 289-290, KANNICHT 2004, pp. 885-886, e da ultima SCULLION 2006. Diversi studiosi quali HARTUNG 1843, p. 86, e WAGNER 1846, p. 672, hanno ipotizzato che potesse trattarsi di versi della *Danae* euripidea, tesi ripresa, in anni più recenti, da HARDER 1985, p. 181, che pensa o a questo dramma oppure al *Dictys*.

⁷⁰³ Di questo parere sono, ad esempio, HASLAM 1975, p. 171, GÜNTHER 1996, pp. 86-87, e SCULLION 2003, n. 30 p. 394.

⁷⁰⁴ Già NAUCK 1856, p. 340, nello spiegare la questione dei due prologhi aveva avanzato tale ipotesi accanto a quella di un'errata attribuzione dei versi di Aristofane all'*Archelao* ("aut igitur diversi extiterunt eiusdem dramatis prologi aut errarunt qui Archelai initium proferri ab Aristophane dicerent"). Successivamente tale tesi è stata ripresa da Stössl 1957 (in *RE* s.v. *Prologos*, vol. XXIII 2 Nachträge, coll. 2339-2342) che inserisce il fr. 846 dopo una breve lacuna subito dopo la storia delle Danaidi ("pour une raison inconnue (o pour une faute de mémoire) Aristophane n'aurait pas cité le premier vers"), ma è stata scartata da HARDER 1985, pp. 181-182.

⁷⁰⁵ PAGE 1934 riporta la tesi di Murray secondo il quale la differenza presente tra i due prologhi (uno più esplicativo dell'altro) era dovuta ad una minor conoscenza del contesto mitologico da parte degli spettatori del IV secolo il che avrebbe reso necessario un maggior dettaglio nel prologo nella nuova produzione drammatica del tempo (p. 94). Tale ipotesi viene poi ripresa più di sessant'anni dopo da SCULLION 2006, che, riprendendo quanto già avanzato da PAGE 1934, p. 93, pensa al fr. 228 come interpolazione d'attore.

Bisogna anche evidenziare come l'argomento, pur essendo di un certo interesse per il gioco paratragico operato da Aristofane, non sia stato trattato da Rau nella sua opera: l'autore infatti non presenta un'analisi dettagliata della scena dei prologhi e si limita a segnalare il dubbio, dovuto alla presenza della testimonianza scoliastica, che si tratti o meno della ripresa dell'*Archelao*.

Sebbene la questione sia particolarmente delicata, vorrei mettere in luce alcuni elementi che, a mio avviso, potrebbero aiutare a far propendere più per una ipotesi che per le altre.

Innanzitutto è necessario soffermarsi sulla testimonianza degli *scholia vetera*. Se l'osservazione del terzo scoliasta, che riporta la testimonianza di Aristarco, sembra far intendere che Aristofane avrebbe citato i versi originariamente composti da Euripide, dei quali con il passare del tempo si sarebbe perso il ricordo, se ne deduce che quelli che attualmente sono classificati come fr. 228 vadano interpretati come il successivo rimaneggiamento operato dal poeta tragico, o meglio da qualcuno a lui legato (il figlio?), in un secondo momento e dunque versione definitiva del dramma⁷⁰⁶. Qualora, però, le cose stessero così, bisognerebbe ipotizzare che il tragediografo avesse abbozzato una parte del dramma prima della sua partenza per la Macedonia e che, una volta giunto lì, l'avesse modificata.

La tradizione scoliastica, che presenta due opinioni tra loro contrastanti (da un lato si tratterebbe dell'*incipit* dell'*Archelao*, dall'altro tali versi non si riscontrerebbero in questo dramma), potrebbe, però, non essere fonte attendibile come ci dimostra, ad esempio, lo scolio al v. 171 dell'*Ippolito* di Euripide:

Schol. ad Eur. Hipp. 171: τήνδε κομίζουσ' ἔξω: τοῦτο σεσημείωται τῷ Ἀριστοφάνει ὅτι καίτοι τῷ ἐκκυκλήματι χρώμενος τὸ ἐκκομίζουσα προσέθηκεν περισσῶς: – MA

ἢ τήνδε κομίζουσ': τοῦτο σεσημείωκεν Ἀριστοφάνης, ὅτι κατὰ τὸ ἀκριβὲς τὸ ἐκκύκλημα τοιοῦτον ἐστὶ τῆ ὑποθέσει. ἐπὶ γὰρ τῆς σκηνῆς δείκνυται τὰ ἔνδον πραττόμενα, ὃ δὲ ἔξω προῖοῦσαν αὐτὴν ὑποτίθεται: – B

Lo scoliasta qui riporta il parere di Aristofane (sicuramente il grammatico di Bisanzio anche se non viene connotato ulteriormente), ma gli attribuisce un'osservazione, considerata errata da diversi studiosi⁷⁰⁷, in merito all'uso della macchina dell'ἐκκύκλημα in quel determinato punto dell'azione scenica.

⁷⁰⁶ L'ipotesi di una duplice redazione dell'*Archelao* era stata avanzata già da Valckenaer (p. 162), e poi ripresa da diversi studiosi (Welcker p. 700, KOSTER 1971, BERGK 1838, p. 95, ROEMER 1908a, p. 356, HARDER 1985, p. 180, VAN DER VALK 1982, pp. 418-419, DI GREGORIO 1987, pp. 310-316, LAMARI 2017, pp. 120-121).

⁷⁰⁷ Si veda BELARDINELLI 2000 a questo proposito.

Osserviamo, invece, ora il *modus operandi* di Aristofane comico nella scena dei prologhi: possiamo notare come l'autore si serva per lo più di versi incipitari (sappiamo infatti che erano quelli maggiormente memorizzabili), ma almeno per un caso, se si esclude il primo prologo citato sul quale torneremo fra poco, utilizzi versi più adatti al gioco comico della boccetta e che non sono il vero e proprio inizio del dramma.

Questa volta è il prologo del *Meleagro* ad esser soggetto ai colpi del ληκύθιον: siamo quasi alla fine della sfida su questa sezione della tragedia ed Eschilo, impaziente di ottenere il verdetto a suo favore e nello stesso tempo euforico per l'esito favorevole della boccetta, arriva ad interrompere Euripide prima del previsto, addirittura alla cesura pentemimere del primo verso. L'avversario allora chiede di poter recitare interamente almeno il primo verso e ottiene il permesso, ma non appena si accinge a iniziare il secondo viene colpito nuovamente dalla boccetta eschilea.

Ra. 1238-1241

(EY.) Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς –

AI. ληκύθιον ἀπόλεσεν.

EY. Ἔασον εἰπεῖν πρῶθ' ὄλον με τὸν στίχον.

Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν

θύων ἀπαρχάς

AI. ληκύθιον ἀπόλεσεν.

Fr. 516

Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν

θύων ἀπαρχάς

Anche qui, come per l'*incipit* dell'*Archelao*, sono gli *scholia vetera* ad avvertirci che i versi in questione non costituiscono l'*incipit* della tragedia, ma appartengono comunque alla sede prologica:

Scholia vetera ad Ar. Ra. 1238 CHANTRY: Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς. ἔστι μὲν ἐκ “Μελεάγρου” μετὰ ἱκανὰ τῆς ἀρχῆς. ἡ δὲ ἀρχὴ τοῦ δράματος· Καλυδὼν μὲν ἦδε γαῖα Πελοπίας χθονός.

In questo caso gli *scholia* riportano anche il vero *incipit* del dramma, noto anche grazie ad altre fonti e classificata da Kannicht come fr. 515.

Fr. 515

Καλυδὼν μὲν ἦδε γαῖα, Πελοπίας χθονός

ἐν ἀντιπόρθμοις πεδί' ἔχουσ' εὐδαίμονα·
 Οἶνεὺς δ' ἀνάσσει τῆσδε γῆς Αἰτωλίας.
 Πορθάνου παῖς, ὅς ποτ' Ἀλθαίαν γαμεῖ,
 Λήδαο ὄμαιμον, Θεῶστίου δὲ παρθένον

Alcuni studiosi hanno giustificato il ricorso da parte del commediografo al fr. 516 anziché al fr. 515 affermando che con quest'ultimo Eschilo non sarebbe stato in grado di continuare il suo "gioco": come osserva DOVER 1993, p. 342, Aristofane si è servito di un passo che ben si adattava alle sue esigenze drammaturgiche e, seppur differente, "sound[s] like an opening". Altri, invece, hanno pensato, come per l'*incipit* dell'*Archelao*, o ad un'interpolazione d'attore o alla sostituzione, forse come risposta alla parodia delle *Rane*, dei versi originari con altri versi in occasione di una replica della tragedia⁷⁰⁸.

Sul piano metrico, in realtà, il fr. 515 non creerebbe grossi problemi all'inserzione della boccetta: l'interruzione avverrebbe infatti dopo il dimostrativo ἦδε, permettendo l'aggiunta del ληκόθιον ἀπώλεσεν. Sarebbe, però, l'assenza del sostantivo γαῖα a dare l'impressione che manchi qualcosa per un significato più comprensibile o comunque che vi sia una differenza rispetto al modo adottato dal poeta per gli altri prologhi citati, ove si ha sempre una grande attenzione a che il periodo, seppur modificato, abbia un senso compiuto. La scelta dell'autore è dunque caduta sul fr. 516 in quanto maggiormente adatto al suo *lusus* comico e facente pur sempre parte del prologo, nonostante non sia il vero *incipit*.

Una medesima operazione potrebbe esser stata fatta, a mio parere, da Aristofane ai vv. 1206-1208. Non reggono infatti le argomentazioni addotte da VAN DER VALK 1982, pp. 418-419, in quanto sia il fr. 846 che il fr. 228 ben si adattano all'inizio di un dramma e non è detto che, in quanto primo prologo messo sotto attacco da Eschilo, l'autore stia così fuorviando i suoi spettatori dal momento che comunque avranno percepito come parte del prologo i versi citati anche se non si trattava necessariamente di quelli incipitari. Resta l'autorevolezza di uno scoliasta come Didimo che cita la testimonianza di Aristarco in quanto "he was perfectly acquainted with Euripides' plays".

Si può notare, però, come l'autore non avrebbe potuto ricorrere al fr. 228 dell'*Archelao* per il suo gioco poiché l'espressione ληκόθιον ἀπώλεσεν non poteva esser inserita prima del v. 4, il che avrebbe lasciato a questo prologo uno spazio più ampio rispetto agli altri di cui vengono citati al massimo due versi interi e il terzo a metà; al contrario il fr. 846 ben si adattava alle esigenze

⁷⁰⁸ Già FRITZSCHE 1845, p. 367, aveva avanzato l'ipotesi che il fr. 516 del *Meleagro* fosse l'*incipit* originario, sostituito poi dal fr. 515 per opera del figlio di Euripide in vista di una replica della tragedia dopo la morte del padre; più di un secolo dopo tale teoria è stata ripresa da HASLAM 1975 secondo cui sia il prologo dell'*Archelao* che quello del *Meleagro* sarebbero stati modificati in seguito alla parodia aristofanea.

drammaturgiche e strutturali. Infatti se ci si sofferma un momento ad osservare nel complesso tutti e 7 i prologhi euripidei coinvolti nella sfida, si vede come la struttura adottata dal commediografo sia abbastanza precisa: per i primi tre vengono citati due versi interi e il primo emistichio del terzo, poi per i successivi tre si passa ad un verso intero seguito dalla prima metà del secondo per arrivare infine ad un unico verso citato interamente (ovvero l'*incipit* della *Melanippe Sophé*).

Torniamo ora al problema sollevato dagli *scholia* e agli interrogativi che sorgono nel caso in cui si ipotizzano due redazioni dell'*Archelao*. Innanzitutto sarebbe l'unico caso in cui Aristofane citerebbe il prologo di una tragedia semplicemente abbozzata e non ufficialmente portata sulla scena da Euripide: come potevano il commediografo e soprattutto il pubblico conoscerlo? Sembra infatti poco verisimile che un prodotto non finito avesse iniziato a circolare (si pensi, ad esempio, ad occasioni come i simposi a cui la maggior parte dei cittadini partecipavano) a meno che non fosse per una volontà specifica del tragediografo: in questo caso se egli avesse voluto far conoscere ai suoi concittadini quanto avrebbe messo in scena lontano dai loro occhi, perché lo avrebbe poi modificato? Se, invece, si ipotizza non una semplice bozza ma una vera e propria rappresentazione ad Atene prima del soggiorno di Euripide in Macedonia, sembra altrettanto difficile che un dramma che doveva esser dedicato o addirittura esser stato commissionato dal sovrano Archelao sia stato presentato come prima messa in scena ad un pubblico diverso da quello per cui era stato composto.

A queste difficoltà si aggiunge anche, come osserva SCULLION 2003, p. 395, quella di immaginare che il poeta comico abbia ripreso nel suo gioco parodico il prologo di un'opera non nota ai suoi spettatori e dunque non riconoscibile da parte loro: è perciò necessario ipotizzare che l'*Archelao* sia stato poi rappresentato nel teatro di Dioniso in modo che il pubblico ateniese che assisteva alle *Rane* di Aristofane avesse familiarità con esso.

La prassi aristofanea nel citare prologhi tragici ci spinge, inoltre, a scartare la seconda ipotesi elaborata dai moderni, ovvero che si tratti di una rielaborazione del commediografo: sarebbe infatti l'unico prologo su 7 di quelli citati a non esser una citazione puntuale del modello tragico, bensì una creazione dello stesso Aristofane; inoltre anche laddove l'autore adatti l'ipotesto al contesto e al gioco da lui creato, si assiste ad una parziale modifica del testo originale e non ad una riscrittura *ex novo* (basti pensare alla parodia del prologo dell'*Elena* nelle *Tesmoforiazuse* in cui i primi due versi, come si è visto, sono citati letteralmente e del terzo rimane solo l'aggettivo iniziale, completamente stravolto rispetto al contesto tragico). Di certo la bravura dell'autore nel riuso dei modelli tragici ha portato sia gli antichi che i moderni a fraintendimenti: nella parodia dell'*Andromeda* euripidea nelle *Tesmoforiazuse*, ad esempio, la voluta inversione dell'ordine drammaturgico (dapprima lo stravolgimento del dialogo dell'eroina tragica con il Coro e poi la monodia da lei intonata in apertura del dramma) ha fatto pensare inizialmente che la tragedia incominciasse con l'appello alle φίλαι

παρθένοι del Coro, ma grazie alla testimonianza dello scoliasta si è compreso quale fosse l'originario esordio (schol. ad Ar. *Thesm.* 1065: τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή).

Nel caso dei vv. 1206-1208 delle *Rane* potremmo, a mio avviso, trovarci di fronte ad una situazione in parte simile a quella appena menzionata: non si tratta dell'inversione di due scene, ma è possibile che qui siano stati volutamente ripresi versi tragici che nell'ordine originario non comparivano propriamente come quelli iniziali, bensì di poco successivi ad essi. Abbiamo visto precedentemente come ciò si sia verificato per il *Meleagro* laddove invece di citare i versi incipitari, maggiormente riconoscibili da parte del pubblico, il poeta comico ha scelto quelli che meglio si adattavano alle sue esigenze e ciò andrebbe bene anche in questo caso.

Rimane comunque la testimonianza di Aristarco che, a quanto sembra, non trovava i versi citati da Aristofane nella copia a sua disposizione dell'*Archelao* euripideo: non possiamo, però, dimenticare che un altro scoliasta aveva definito tali versi come l'*incipit* di questa tragedia e soprattutto la presenza nella *Vita di Isocrate* dello pseudo Plutarco di due *incipit* presenti anche nella scena dei prologhi. È interessante notare inoltre come nella *Vita di Licurgo* 843e lo pseudo Plutarco citi un verso degli *Uccelli* di Aristofane (v. 1296) come testimone del fatto che Licurgo era chiamato con il nome dell'uccello egiziano ibis⁷⁰⁹. Di certo questo non dimostra che l'autore delle *Vite dei dieci oratori* conoscesse tutta la produzione aristofanea, ma come per quest'ultimo passo è possibile che anche per la *Vita di Isocrate* egli avesse in mente il testo comico, ma sia prevalsa la memoria incipitaria e dunque sia stato citato il fr. 228 e non i versi che c'erano realmente nelle *Rane*.

Dopo aver analizzato la tradizione scoliastica controversa e il *modus operandi* del poeta comico, pur rimanendo sul piano delle ipotesi, reputo probabile che per il primo prologo Aristofane abbia scelto volontariamente di citare dei versi differenti da quelli originari per ragioni funzionali al mantenimento del *lusus* della bocchetta e che il fr. 846 vada considerato parte dell'*Archelao* di Euripide, collocato in particolare in sede prologica, come già avanzato da Stössl, alcuni versi dopo il fr. 228 che ne costituirebbe il vero *incipit*.

Se le cose stanno veramente così, non c'è bisogno di pensare a un dramma perduto già all'epoca di Aristarco né a prologhi differenti elaborati per delle precise rappresentazioni; si spiega inoltre facilmente perché le fonti di tradizione indiretta riportino come *incipit* il fr. 228 e per quale motivo si evidenzi negli *scholia vetera* al *locus* delle *Rane* l'osservazione che sbaglia chi vede in esso i versi iniziali dell'*Archelao*. I vv. 1206-1208 potrebbero, pertanto, essere considerati come ripresa paratragica di un dramma euripideo noto, appunto l'*Archelao*, in cui ancora una volta Aristofane mostra la sua bravura nell'adattare alle proprie esigenze il patrimonio teatrale a sua disposizione.

⁷⁰⁹ Ps. Plut. *Vita Lycurgi* 843E: ἐπεκαλεῖτο δ' ὁ Λυκοῦργος ἴβις
ἴβις Λυκούργω, Χαιρεφῶντι νυκτερίς.

Euripide, però, ancora non si vuole arrendere e inizia a citare il primo verso della *Melanippe Sophé*, contenenti un'altra genealogia (da Zeus nacque Elleno, che ebbe come figlio Eolo il quale a sua volta generò Melanippe):

Fr. 481

Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο,

Ra. 1244

Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο, –

Il gioco potrebbe andare avanti all'infinito se, dopo la citazione del verso iniziale, non fosse il dio Dioniso questa volta a interrompere Euripide al posto del rivale con la medesima formula, "lasciando tuttora la contesa senza vinti né vincitori"⁷¹⁰.

Questo *incipit* tragico ci viene tramandato nella versione attualmente accolta dagli studiosi dal commento di Giovanni Logoteta al Περὶ μεθόδου δεινότητος di Ermogene, ma Plutarco e Luciano lo riportano, invece, in una veste differente a quella nota (Luc. *Iuppiter Tragoedus* 41: Ζεὺς ὅστις ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ [con κλύων aggiunto in quasi tutti i manoscritti dopo λόγῳ]) e simile sul piano formale ad un'espressione dell'*Agamennone* eschileo (cfr. *Ag.* 160-161). Come osserva CAVALLI 1977, p. 172, "in Eschilo, l'espressione è frutto di una religiosità talmente profonda che il poeta quasi non si sente degno di nominare la massima divinità", mentre in Euripide "la frase, analoga formalmente a quella eschilea, ... sembra venata di sottile ironia e dettata piuttosto da una sorta di scetticismo." Nell'*Amatorius* 13, 756 b-c plutarcheo due personaggi stanno discutendo sulla πίστις negli dèi e sulle conseguenze che possono nascere dal cercare prove sulla loro esistenza: a questo proposito viene citato l'*incipit* della *Melanippe Sophé* (Ζεὺς, ὅστις ὁ Ζεὺς) οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ) e l'autore racconta che Euripide fu spinto a modificare la forma di questo verso in quella attuale dalle critiche che i suoi concittadini gli fecero dal momento che "poteva suonare ironico nei confronti della somma divinità"⁷¹¹. Tale *incipit* viene citato anche dallo pseudo Giustino in *Monarch.* 5, "confused and adjusted to fit with *Tro.* 886-7, all attrib. Eur. *Hec.*" (Cropp in COLLARD-CROPP-LEE 1995) e adattato dal filosofo Atenagora (operante all'epoca dell'imperatore Marco Aurelio) nella *Supplica per i cristiani*. Nel tentativo di confutare una delle accuse attribuite in quel periodo ai cristiani, ovvero quella di ateismo, l'autore si sofferma sul fatto che poeti e filosofi non erano considerati atei anche se avevano respinto la tradizione religiosa comune ed avevano parlato di un dio unico, aggiungendo poi che non vedeva l'esistenza di tali divinità della credenza popolare e citando a questo proposito il frammento della *Melanippe*. Anche Dionigi di Alicarnasso, infine, ci riporta l'inizio del discorso filosofeggiante dell'eroina come testimonianza dell'influenza che la dottrina anassagorea ebbe sul tragediografo.

⁷¹⁰ DEL CORNO 1985, p. 231.

⁷¹¹ CAVALLI 1977, p. 172.

La sfida sulle parti liriche

Una volta che si è posto fine al confronto di prologhi i due contendenti passano all'analisi dei canti lirici ognuno del proprio avversario: nel mettere in luce i diversi stili musicali dei due poeti tragici Aristofane imita e mette in ridicolo alcune loro caratteristiche, talvolta servendosi dei modelli originari e altre volte, invece, creando egli stesso dei virtuosismi alla maniera dell'uno e o dell'altro. Per comprendere la parodia musicale messa in atto dal commediografo il pubblico doveva essere, con ogni probabilità, a conoscenza delle opere che fungevano da ipotesto o almeno essere in grado di richiamare alla memoria la melodia oggetto qui di stravolgimenti: purtroppo, però, l'aspetto musicale delle opere teatrali è andato irrimediabilmente perduto ed è impossibile per gli studiosi moderni ricostruire il fulcro di questa parodia, dovendo limitare l'esame alla componente testuale, l'unica pervenuta.

L'attacco iniziale viene sferrato da Euripide, intenzionato a dimostrare che Eschilo è un *κακὸς μελοποιός* che compone sempre gli stessi canti, tanto sconnessi da non distinguersi da uno creato a caso: per rendere evidente la monotonia dell'avversario in campo lirico, che rispecchia uno dei tratti peculiari della musica di cui questi si fa portavoce⁷¹² e che si contrappone nettamente alla *πολυχορδία* introdotta dai nuovi compositori, Euripide decide quindi di fare un "concentrato" dei μέλη del suo rivale⁷¹³ e inizia da alcuni versi dei *Mirmidoni*.

Fr. 132

Φθιῶτ' Ἀχιλλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάϊκτον ἀκούων,
ἰή, κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;

Ra. 1264 e ss.

EΥ. Φθιῶτ' Ἀχιλλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάϊκτον ἀκούων
ἰή κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν

Gli editori e i commentatori dei frammenti eschilei riconducono tale passo ad un corale successivo al preludio anapestico della *parodo* in apertura del dramma: il Coro, probabilmente composto da Mirmidoni, tenta di persuadere Achille a tornare sul campo di battaglia e gli chiede per quale motivo, pur sentendo che i Greci hanno la peggio, non corre in loro soccorso.

Il secondo verso, che insieme al primo ha un suo significato, viene poi ripetuto come ritornello successivamente dando origine al *nonsense*: si vuole, infatti, mostrare l'illogicità dei corali eschilei.

⁷¹² BÉLIS 1991, pp. 37-38, osserva in proposito: "Aussi convient-il de relativiser le reproche fait à Eschyle: il ne s'applique pas spécifiquement à lui, mais à tous les compositeurs de sa génération. Sa monotonie n'est pas le résultat d'une inspiration indigente, comme Euripide voudrait le faire croire, mais seulement un signe des temps."

⁷¹³ Osserva DEL CORNO 1985, p. 232, a proposito del v. 1262: "Il significato è che i versi di Eschilo sono tanto uniformi che, mettendo insieme tutti i loro pezzi, riesce comunque possibile tirarne fuori un insieme apparentemente omogeneo; oppure che i suoi corali sono tanto sconnessi, che non si distinguono da uno messo insieme a caso".

Il procedimento è lo stesso della boccetta, ma l'obiettivo è diverso: come osserva DEL CORNO 1985, p. 232, qui si vuole dimostrare l'indifferenziata oscurità, nella scena precedente la meccanicità della struttura.

Segue poi un verso degli *Evocatori di anime*⁷¹⁴:

Fr. 273

Ἑρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν

Ra. 1266

Ἑρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν

La presenza di Hermes nel contesto originario si spiega innanzitutto con il suo ruolo ctonio di *psychagogós*, ma anche per il fatto che il Coro, che dà il nome alla tragedia e prende qui la parola, definisce il dio come suo πρόγονος in virtù della somiglianza del loro compito: l'uno trasporta le anime di coloro che sono appena morti nell'oltretomba, mentre gli altri hanno la capacità di rievocarle dal medesimo luogo⁷¹⁵. Il riferimento alla stirpe palustre, invece, rimanda all'ambientazione della scena, costituita da una terrificante palude che a lungo gli studiosi hanno cercato di collocare geograficamente, dividendosi tra il lago Averno, il lago Stinfalo o la Tesprozia come ipotesi.

I versi successivi erano di difficile attribuzione già per gli alessandrini: come ci testimoniano gli scholia vetera *ad loc.*, Aristarco e Apollonio, ἐπισκέψασθε πόθεν εἰσὶν, mentre Timachida di Rodi li attribuisce al *Telefo* di Eschilo (ipotesi accolta da Radt che lo inserisce come fr. *238) e Asclepiade all'*Ifigenia*.

Ra. 1269-1270

Κύδιστ' Ἀχαιῶν, Ἀτρέως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ.

Vengono poi i versi tratti dalle *Sacerdotesse*⁷¹⁶:

Fr. 87

εὐφραμεῖτε μελισσονόμοι δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οἴγειν

Ra. 1273-1274

Εὐφραμεῖτε. Μελισσονόμοι δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οἴγειν.

⁷¹⁴ Il frammento proviene probabilmente dalla parte iniziale della *parodo* (si veda in proposito TAPLIN 1977, p. 447).

⁷¹⁵ Cfr. OGDEN 2002, pp. 26-27. A proposito dell'espressione Ἑρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν si veda l'osservazione degli scholia recentiora ad Ar. *Ra.* 1266b sul fatto che sono gli Arcadi a dire simili cose poiché il dio Hermes era venerato sul monte Cillene, in Arcadia, da tempo immemorabile e per questo era riconosciuto da loro come πρόγονος.

⁷¹⁶ Di questo dramma non compare menzione nel *Catalogo* ed è ignoto l'argomento: WELCKER 1824, pp. 408 e ss., ipotizzò che il titolo rimandasse alle sacerdotesse di Diana e che il dramma riguardasse la storia di Ifigenia (in un primo momento pensò che la scena fosse ambientata in Aulide, ma poi la collocò in Tauride). Forse proprio da qui nacque l'errore di uno scoliasta che in schol. rec. ad Ar. *Ra.* 1273a osservò come si trattasse di δράμα τῆς Ὑψιπυλίας: anziché scrivere Ὑφιγενείας ha inserito il nome di Ipsipile (Eschilo ha composto una tragedia dedicata a questa eroina, ma non ci sono pervenuti frammenti e non è dunque possibile sapere se un tempio di Artemide giocasse un qualche ruolo al suo interno oppure no).

A conclusione del primo canto si riscontra il verso con cui il Coro dei nobili anziani di Argo, nell'*Agamennone*, dà inizio, dopo il preludio anapestico, alla *parodo* vera e propria, sottolineando come lui solo abbia l'autorità per raccontare come i due sovrani al comando, Agamennone e Menelao, guidarono la gioventù greca nella spedizione contro Troia: la lancia armava la loro mano, una mano che andava ad esigere vendetta per l'offesa subita.

Ag. 104

κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν

Ra. 1276

Κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν

Il secondo *pastiche* lirico di versi eschilei creato da Euripide, ritorna su altri due versi della *parodo* dell'*Agamennone*, intervallandoli con un frammento del dramma satiresco *Sfinge*⁷¹⁷: il risultato finale è qualcosa di grottesco e che termina nel *nonsense*, effetto ancor più riuscito grazie all'onomatopeico *φλαττοθραττοφλαττοθρατ*⁷¹⁸, nuovo ritornello del canto, una sequenza intraducibile, ma che, come osserva DI MARCO 2011, p. 40, evoca il “vibrare metallico delle corde di una cetra”⁷¹⁹.

Ag. 109

ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας

Fr. 236

Σφίγγα δυσαμεριᾶν πρύτανιν κύνα

Ag. 111

πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις,

Ra. 1284-1289

Ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας,

φλαττοθραττοφλαττοθρατ,

Σφίγγα, δυσαμεριᾶν πρύτανιν κύνα πέμπει,

φλαττοθραττοφλαττοθρατ,

Dopo aver ricordato come αἴσιον la spedizione intrapresa dai Greci il Coro della prima tragedia della tetralogia del 458 a.C. dichiara quale sarà l'oggetto del suo canto: il κράτος degli Achei e la gioventù greca, coinvolta nell'impresa bellica e pronta ad essa con le armi già in mano.

⁷¹⁷Con esso si chiudeva la tetralogia di Edipo con cui Eschilo ottenne la vittoria nel 467 a.C. “L'apparizione della mostruosa vergine alata”, osserva DI MARCO 1991, p. 52, “sembra essere stata preparata dal poeta con un sapiente crescendo, volto a provocare nei satiri una reazione dapprima di attonito stupore e poi, presumibilmente, di risibile, aperto sgomento”.

⁷¹⁸ LABIANO ILUNDAIN 2000, p. 301, osserva in proposito: “esta voz, que no significa nada, que por sí sola no designa nada, adquiere pleno valor y sentido, se actualiza semánticamente con un valor y significado precisos en el momento en el que aparece inserta en un diálogo real... De esta manera, nos encontramos con una espléndida creación onomatopéyica que reproduce el estilo rimbombante de Esquilo, tal como lo interpreta Eurípides, y que igualmente intenta reproducir también la melodía de la lira que acompañaría los coros de Esquilo”.

⁷¹⁹ Come osserva, infatti, RAU 1967, p. 126, nel secondo *poutpourri* lirico creato da Euripide l'accompagnamento del flauto è sostituito da quello della cetra, “deren Laut er jetzt anstelle des bisherigen Refrains nach jedem Zitat imitiert”. MAAS – SNYDER 1989, p. 65, sottolineano in merito al *φλαττοθραττοφλαττοθρατ* che “the repetition of the hard consonant *t* in both these words seems to suggest that the plektron stroke had a rhythmic percussive effect, or at any rate that the strumming sound produced was more like a sharply articulated striking of the strings than a gentle silvery sweep among them”.

A proposito del dramma satiresco *Sfinge* gli studiosi hanno cercato di spiegare questa inserzione da parte del commediografo e SOMMERSTEIN 1999, p. 272, ha osservato come la bizzarra descrizione dei due Atridi come “la Sfinge della gioventù dell’Ellade” non sia completamente inappropriata: come la creatura mostruosa ha portato morte e distruzione tra i giovani Tebani, così Agamennone e Menelao hanno guidato una spedizione che ha condotto alla morte molti giovani Greci.

Va poi ricordato sul piano metrico che proprio in questo frammento della *Sfinge* si riscontra, come osserva CERBO 2015, p. 78, “una delle poche forme dattiliche conservate”: si tratta di un tetrametro che si conclude con un *biceps* e che probabilmente doveva essere in sinafia ritmica con il *colon* successivo; proprio il ritmo dattilico della sequenza “associato alla figura della Sfinge doveva richiamare in modo allusivo i dattili degli enigmi; la struttura metrica conferisce enfasi anche al dettato stilistico della perifrasi, con la cesura posta tra il determinante in forma dorica e i due epiteti”.

I versi successivi sono stati erroneamente attribuiti dagli *scholia* all’*Agamennone*, indotti a ciò probabilmente dalle numerose citazioni che da questa tragedia sono state riprese per questa sfida lirica:

Ra. 1291-1292

κυρεῖν παρασχῶν ἰταμαῖς κυσὶν ἀεροφοίτοις,

In realtà vanno classificati come fr. 282 R.: Bergk ha ipotizzato l’appartenenza di questo frammento al *Memnone*⁷²⁰ e, come ci dice SOMMERSTEIN 1999, p. 272, questa tesi potrebbe esser accettata in quanto tale dramma è “part of a suite of plays dramatizing the phase of the Trojan war leading up to the death of Achilles.”⁷²¹

A chiusura del canto questa volta, invece, riscontriamo un frammento delle *Donne di Tracia*⁷²²:

Fr. 84

τὸ συγκλινές τ’ ἐπ’ Αἴαντι

Ra. 1294

τὸ συγκλινές τ’ ἐπ’ Αἴαντι,

Non sappiamo a cosa stiano facendo riferimento i versi eschilei: alcuni studiosi hanno pensato alla spada, altri all’esercito greco che minaccerebbe Aiace per il massacro compiuto e altri ancora, come BLASS 1897, pp. 154-155, ai rapaci che si precipitano sul cadavere dell’eroe suicida.

⁷²⁰ Mette lo inserisce tra i frammenti di questo dramma, supponendo che appartenga un canto corale eseguito in risposta al resoconto della vittoriosa avanzata di Memnone: MARTIN 1975, p. 48, osserva a proposito dei fr. 198 (quello appena citato) e 199 (χαλκὸν ἀθερῆ ...) che “the lines could as easily belong to Trojan speakers reporting, or reacting to, news of Greek action in the fight”. Ulteriori ipotesi di attribuzione considerano il verso come appartenente alla *Sfinge* (Fritzsche), agli *Argivi* (Hartung) o ai *Mirmidoni* o ai *Frigi* (Rogers).

⁷²¹ DOVER 1993, p. 348, osserva: “‘The bold hounds who range the air’ will be vultures or eagles, and ‘having given (? him) to ... to light upon’ must refer to a corpse left to the dogs and birds (cfr. *Il.* I 4 f.)”.

⁷²² Uno scoliasta ci riporta la testimonianza di Timachida che osserva come il v. 1294 non compariva in alcuni testi delle *Rane*: “it may have been deleted”, nota DOVER 1993, p. 349, “by an editor who observed that it outstrips the rest of the parody in incoherence, as well as introducing heterogeneous rhythms, but a jump from one φλαπτο- to the next is a more probable explanation”.

Giunge poi il turno di Eschilo che prima ancora di iniziare sottolinea come i canti del suo rivale, frutto di un processo di corruzione e intreccio delle forme musicali tradizionali, siano presi “da ogni dove: dai canti delle puttane, dalle canzoni conviviali di Meleto, dalle melodie per aulo, dalle nenie funebri, dalle danze della Caria” (vv. 1301-1303). Pensa poi di farsi portare una lira per accompagnare il suo *pastiche* di canti euripidei, ma cambia subito idea, ritenendo più adatto come strumento musicale di accompagnamento le nacchere: di qui la scelta di chiamare in scena la ragazza che suona le nacchere e che appella come “Musa di Euripide”. Alla vista di costei Dioniso esclama che “un tempo questa Musa non era di Lesbo, assolutamente no”.

Fr. 752f 8-14

ἰδοῦ κτύπος ὄδε κορτάλων.
 < >
 οὐ τάδε πήνας, οὐ τάδε κερκίδος
 ἱστοτόνου παραμύθια Λήμνια
 Μοῦσα θέλει με κρέκειν, ὅτι δ' εἰς ὕπνον
 ἢ χάριν ἢ θεραπέυματα πρόσφορα
 παιδὶ πρέπει νεαρῶ,
 τᾶδε μελωδὸς αὐδῶ.

Ra. 1305

(EY.) ... Ποῦ ἔστιν ἡ τοῖς ὀστράκοις
 αὕτη κροτοῦσα Δεῦρο, Μοῦσα Εὐριπίδου,
 πρὸς ἤνπερ ἐπιτήδεια ταῦτ' ἄδειν μέλη.
 ΔΙ. Αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσα οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὔ.

Ra. 1315-1316

ἱστότονα πηνίσματα,
 κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας,

Come affermano lo scolio a questo *locus* comico e Fozio *s.v.* κροταλίζειν⁷²³, la scelta di una suonatrice di nacchere non è casuale, ma rimanda ad una scena dell'*Ipsipile* euripidea⁷²⁴: nell'ultima parte del prologo la giovane regina di Lemno, ora τροφός del piccolo Ofelte a Nemea, per farlo addormentare non può ricorrere all'accompagnamento musicale a cui era abituata per il suo canto, ma è costretta dalla Musa a intonare una sorta di ninna nanna, un βαυκάλημα, con l'ausilio di nacchere (v. 8)⁷²⁵. Alla degradazione subita dal personaggio tragico si aggiunge quella aristofanea che al posto dei κρόταλα⁷²⁶ si trova ad utilizzare per la sua monodia dei semplici ὄστρακα, come nota RAU 1967, p. 128, “ein absichtlich pejoratives Provisorium, nicht technischer Terminus”. DEL CORNO 1985, p. 235, osserva che un simile strumento di terracotta veniva adoperato negli accompagnamenti musicali di

⁷²³Phot. *Lex.* p. 180, 12 *s.v.* κροταλίζειν· οὐ διὰ τῶν χειρῶν κροτεῖν, ἀλλὰ διὰ κροτάλου. τῆς κροταλισίας, ὡς Εὐριπίδης φησὶ, ὁ κωμικὸς περὶ τῆς Ὑψιπύλης λέγων

⁷²⁴ La maggior parte degli editori moderni è di questa opinione, anche se non mancano alcuni dissensi: VAN LEEUWEN 1896, p. 192, ad esempio, ritiene incerta quest'allusione così come poco credibile che l'eroina stessa sia stata portata sulla scena così da rendere gli attori della commedia spettatori essi stessi di un altro dramma.

⁷²⁵ Secondo BATTEZZATO 2005, pp. 182-189, al contrario, che offre una differente lettura del testo del frammento (r. 10 ἱστοτόνου παραμύθια Λήμνι' ἄ), la Musa vorrebbe che Ipsipile intonasse i canti lemni, ma questa è costretta a dare voce alla nenia per Ofelte.

⁷²⁶ Come osserva CASTELLANETA 2016, p. 47, “un oggetto dotato di grande forza comunicativa, polisemico e potente” che funge non solo da strumento di accompagnamento musicale, ma anche da intrattenimento per il piccolo.

bassissimo livello e ciò è testimoniato anche dall'arte figurativa: un'anfora a figure nere a Copenhagen (3241) rappresenta le Muse mentre sono intente a suonare le nacchere per accompagnare Apollo ed Ermes al trono di Zeus.

Sorprendente risulta anche che Eschilo non chiami la ragazza con le nacchere Ipsipile, bensì Musa di Euripide: come osserva DI MARCO 2009 il poeta comico fraintende qui il linguaggio euripideo e sostituisce all'eroina lemnia la dea che presiede alla musica e al canto, prendendo in giro l'ispirazione euripidea attraverso la raffigurazione di questa Musa come una volgare prostituta.

La critica aristofanea vuole metter in evidenza come Euripide non solo abbia offeso la dignità della musica in quanto κακὸς μελοποιός, ma anche quella di un'eroina, tra l'altro non una qualunque, ma proprio Ipsipile che aveva una certa consuetudine con la musica ed il canto: nel fr. 752f infatti il verbo κρέκειν compare per indicare l'uso di uno strumento a corda e la stessa eroina è definita come μελωδός. “Se in Euripide il ricorso all'uso dei κρόταλα serve a rendere più patetico lo stato di ἀτυχία di Ipsipile, lo stesso quadro offre ad Aristofane lo spunto per un'operazione di parodia e di denuncia: la Musa di Euripide che aveva costretto Ipsipile a suonare strumenti degni di un'etera, non poteva che esser una Musa volgare e priva di educazione musicale”.

Rimane in sospeso, data l'assenza di testimonianze, la domanda se questa Musa personalizzata sia un'invenzione di Aristofane senza precedenti oppure se essa abbia avuto dei predecessori.

Sull'uso di λεσβιάζειν, inoltre, sono state fatte varie interpretazioni (si veda HALL 2000, p. 409), ma quella ritenuta come preferibile da Totaro in MASTROMARCO – TOTARO 2006, n. 208, p. 682, è la duplice potenzialità allusiva che può rimandare a Lesbo tanto per la celebre tradizione musicale legata a quest'isola (Terpandro era considerato l'inventore della lirica citarodica, ma si ricordano anche le figure di Alceo e Saffo) quanto per la pratica della *fellatio* che solitamente era collegata alle donne lesbie. I termini λεσβίζειν e λεσβιάζειν si riscontrano tre volte nella produzione aristofanea in riferimento alla flautista di Filocleone (*Vesp.* 1346 μέλλουσας ἤδη λεσβιεῖν τοὺς ζυμπότας), alla Musa euripidea come si è appena visto e come insulto della giovane alla vecchia in *Eccl.* 920 (δοκεῖς δέ μοι καὶ λάβδα κατὰ τοὺς Λεσβίους) e sono legati alla pratica della *fellatio*, soggetto frequente in poeti giambici e comici⁷²⁷. Nel nostro caso l'osservazione del dio del teatro mette in evidenza come una simile Musa come quella che è comparsa innanzi ai suoi occhi, vecchia e volgare suonatrice di nacchere, non si era mai fatta vedere nella tradizione di Lesbo e dunque non aveva mai praticato la *fellatio*: in realtà, nota DOVER 1993, p. 351, l'unica cosa di cui possiamo essere sicuri è che ella non è né dignitosa né attraente, ma rimane il dubbio se ci troviamo oppure no di

⁷²⁷ Si veda HENDERSON 1975, p. 183. La testimonianza più antica di questa pratica si riscontra nel fr. 13 Gent. di Anacreonte (vd. a questo proposito GENTILI 1983, pp. 131 e ss.); tra le fonti comiche accanto ai *loci* aristofanei già menzionati si vedano Pherecr. Fr. 136, Strattis Fr. 42 e Theopomp. Fr. 36.

fronte ad un'espressione ironica che indica che è esattamente il tipo di donna che praticerebbe la *fellatio*.

JOCELYN 1980, p. 32, osserva che gli antichi grammatici non attribuivano alcun vizio caratteristico alla popolazione dell'isola di Lesbo eccetto la pratica appena menzionata. Aggiunge inoltre che Dioniso a suo parere ha scelto di fare questa allusione circa la Musa di Euripide che è appena stata condotta sulla scena "to imply that Euripides' songs appealed to the kind of person who liked to watch castanet-dancers and have his penis sucked, that Euripides' use of the Greek language in these songs resembled the use the λαικάστρια made of her tongue" (p. 33).

Ad una donna fisicamente attraente sembrano far pensare i vv. 1327-1328. Quello che è evidente è che questa Musa di Euripide è descritta dalla prospettiva dell'Eschilo comico e dunque vista come la personificazione di un giudizio qualitativamente estetico sulla poetica euripidea.

La maggior parte dei commentatori propende per interpretare l'espressione οὐκ ἔλεσβιάζεν, οὐ nel senso che l'aspetto della Musa era sgradevole alla vista e RAU 1967, p. 128, a sostegno di ciò afferma che questo era "ein optisch konkretisiertes Urteil über die Musik dieser Muse".

Il canto lirico composto da Eschilo con una serie di citazioni e allusioni a passi euripidei ha così inizio:

Fr. 856

ἀλκυόνες, αἱ παρ' ἀενάοις θαλάσσας
κύμασι στωμύλλετε,
τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν
ῥανίσι χροά δροσιζόμεναι

Ra. 1309-1312

ἀλκυόνες, αἱ παρ' ἀενάοις θαλάσσης
κύμασι στωμύλλετε,
τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν
ῥανίσι χροά δροσιζόμεναι

Secondo quanto ci dice lo scolio a *Ra.* 1310⁷²⁸, la descrizione delle alcioni, che fanno sentire la loro voce sul mare e si bagnano il corpo di umide gocce – immagine evocata da Eschilo nel primo esempio di corale da lui creato per deridere, come si è già visto, le parti liriche delle tragedie euripidee – sarebbe da attribuire all'*Ifigenia in Aulide*. In realtà questi versi non hanno alcun riscontro con il testo tragico pervenutoci, mentre hanno una certa somiglianza con un passo dell'*Ifigenia in Tauride* (vv. 1089-1091⁷²⁹): come osserva DEL CORNO 1992, pp. 235-236, "un abbaglio dell'antico commentatore è sempre possibile – ma l'efficacia della parodia si ha soprattutto se nel miscuglio vengono riusati versi in stesura originale". Dal momento che dell'*Ifigenia in Aulide* è esistita una prima redazione che non ci è pervenuta, è possibile che i versi delle *Rane* sopra citati fossero presenti nella prima stesura

⁷²⁸ Schol. vet. ad Ar. *Ra.* 1309-1310 CHANTRY: ἔστι τὸ προκείμενον †ἐξ Ἰφιγενείας τῆς ἐν Αὐλίδι Εὐριπίδου†

⁷²⁹ Dopo che Ifigenia è entrata nel tempio pronta a mettere in atto la parte finale del suo piano, il Coro di schiave greche intona un canto: all'inizio paragona i suoi lamenti a quelli dell'alcione, lamenti dovuti alla schiavitù a cui il Coro deve sottostare (vv. 1089-1091: ὄρνις ἃ παρὰ πετρίνας | πόντου δειράδας ἀλκυῶν | ἔλεγον οἶτον ἀείδεις).

della tragedia. Un'ulteriore ipotesi, segnalata da RAU 1967, p. 129, e avanzata, tra i primi, da VAN DE SANDE BAKHUYZEN 1877, consiste nel vedere nell'affermazione dello scoliasta un errore di lettura del titolo tra *Ifigenia in Aulide* (Ιφιγ.) e *Ipsipile* (Ψιπ.); tra i sostenitori di questa tesi compare anche l'editore dell'*Ipsipile*, Godfrey Bond, che osserva come sia abbastanza probabile che la Musa di Euripide, suonatrice di nacchere, abbia iniziato il canto con dei versi tratti dalla tragedia che le ha dato vita⁷³⁰: *Ra.* 1309-1312 dunque conterrebbero la citazione di un frammento di questa tragedia nel quale si potrebbe forse vedere una monodia cantata dall'eroina sui versi dell'*Ifigenia in Tauride* appena citati e dell'*Ippolito* (vv. 732 e ss.). Dato che il passo delle *Rane* è abbastanza distante da *I.T.* 1089-1091, molti studiosi hanno ormai scartato questa ipotesi⁷³¹, propendendo per le altre due: tutto rimane comunque sul piano delle ipotesi e nulla di certo può esser affermato in proposito⁷³². FRITZSCHE 1845, KOCK 1881 e RADERMACHER 1954 accolgono la tesi che vede un simile frammento nella prima edizione dell'*Ifigenia in Aulide*, il che è del tutto possibile. All'interno della citazione tragica compare στωμόλλετε che è un'incongruenza stilistica comica, come osserva RAU 1967, p. 129, probabilmente coniato da Euripide, definito στωμυλιοσυλλεκτάδης ai vv. 842, 943, 1069, 1071.

Proseguendo in questo *pastiche* di passi euripidei compare anche due immagini legate alla sfera tessile: i ragni che sotto i tetti tessono la loro tela e la “spola canora”.

***Ra.* 1313-1316**

αἶ θ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας
 εἰειειλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες
 ἰστότονα πηνίσματα
 κερκίδος ἀοιδῶ μελέτας

Nel primo caso il commediografo sembra aver preso ispirazione dalla descrizione di Elena nell'*Oreste*, mentre gira tra le dita le fibre di lino, tutta intenta a cucire stoffe purpuree da donare a Clitemnestra.

***Or.* 1431-1432**

ἄ δὲ λίνον ἠλακάτα
 δακτύλοις ἔλισσεν,

Attraverso una ripetizione multipla della prima sillaba del verbo Aristofane cerca di rendere graficamente l'effetto musicale che, in linea con il sentire dell'epoca, vuole esprimere, come osserva

⁷³⁰ BOND 1963, p. 140.

⁷³¹ Cfr., ad es., SOMMERSTEIN 1999, p. 274, che afferma a proposito di *Ra.* 1309-1312: “the chorus do address the halcyon in *Iphigeneia in Tauris* (1089 ff.), but that passage and ours have scarcely a word in common, and it is more likely that we have here a quotation from or parody of *Hypsipyle*...”.

⁷³² SALOTTOLO 1998, p. 385, osserva che l'attribuzione all'*Ipsipile* di questo frammento non è comunque dimostrabile.

BÉLIS 1991, p. 47, “la parfaite conformité (les Grecs disent coïncidence) du sens, de la ligne mélodique et du rythme”⁷³³.

Per la seconda immagine è stato ipotizzato un riferimento ad un frammento del *Meleagro*:

Fr. 528a

κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας

Non sappiamo se nel modello originario facesse parte di un monologo lirico che un Coro di donne al seguito della regina rivolgeva a sé oppure, come sottolinea WEBSTER 1967, p. 234, di un dialogo lirico tra Altea e queste donne (in questo secondo caso l'immagine⁷³⁴ potrebbe esser stata utilizzata dal Coro in risposta a quanto affermato nel fr. 522 sopra citato). In realtà non si sa bene neppure se si tratti di una ripresa del *Meleagro* o se, invece, non si debba ricercare altrove il modello a cui Aristofane qui farebbe riferimento: secondo Grenfell e Hunt (*Oxyrh. Pap.* VI, p. 85 ad 852 fr. 1 col. ii 8-10) infatti si tratterebbe della ripresa parodica del fr. 752 f, 9-11 dell'*Ipsipile* euripidea e, come osserva KANNICHT 2004, p. 563, poiché questo *locus* non era noto il modello sarebbe stato individuato erroneamente nel *Meleagro*.

Eschilo attinge poi al primo stasimo dell'*Elettra* euripidea da cui recupera l'immagine di apertura:

EL. 435-437

ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-
φίς πρόραις κυανεμβόλοι-
σιν εἰλισσόμενος

Ra. 1317-1318

ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-
φίς πρόραις κυανεμβόλοις

Nel modello originale, infatti, accanto all'immagine del mare solcato dalle navi dirette verso Troia si riscontra quella del delfino, amante del flauto⁷³⁵, che accompagna le imbarcazioni saltando tra le loro prore.

Non tutti i versi che compongono il canto hanno, però, una tragedia euripidea di riferimento: è il caso, ad esempio, del v. 1318, secondo DEL CORNO 1985, p. 236, “del tutto incongruo e probabilmente fittizio”, che lascia aperto un problema sintattico, ovvero la sua dipendenza o meno dal precedente verbo ἔπαλλε.

Ra. 1318

μαντεῖα καὶ σταδίους

⁷³³ Un esempio simile si riscontra in uno dei due papiri musicali di Euripide: al v. 343 dell'*Oreste* la tradizione manoscritta riporta ὦς, mentre il papiro dell'Arciduca Ranieri presenta ὠός e al di sopra due segni musicali differenti che indicano che le due sillabe erano cantate su due note diverse; lo stesso procedimento compare per ἐν al v. 344 che nel papiro compare come εὐν.

⁷³⁴ Per il motivo della spola che parla si veda anche Soph. frr. 595 e 890 R.

⁷³⁵ È leggendario l'amore dei delfini per la musica: lo testimonia il mito di Arione, citaredo di Lesbo, che, gettato in mare dagli uomini che aveva scelto come equipaggio, venne salvato da un delfino che era stato attratto dal suo canto (cfr. Hdt. I 23-24).

Nel concludere il primo centone euripideo Eschilo fonde due frammenti dell'*Ipsipile*, aventi in comune l'immagine della vite:

Fr. 765

οινάνθα τρέφει τὸν ἱερόν βότρυν

Fr. 765a

περίβαλλ', ὧ τέκνον, ὠλένας

Ra. 1320-1322

οινάνθας γάνος ἀμπέλου,

βότρυος ἔλικα παυσίπονον.

περίβαλλ', ὧ τέκνον, ὠλένας.

Il contesto tragico potrebbe essere la celebrazione di Dioniso da parte del Coro oppure la scena di ricongiungimento tra madre e figli ove il grappolo d'uva era usato come strumento di riconoscimento: il XII epigramma del tempio di Cizico, infatti, menziona il ramo di vigna che i figli di Ipsipile avevano ricevuto dal nonno Toante, il quale a sua volta l'aveva avuto in dono da Dioniso⁷³⁶.

Alcuni commentatori antichi citavano tale frammento tragico per spiegare l'uso di οινάνθη ed attribuivano ad Aristofane le ultime 4 parole (fr. 765 a). COLLARD – CROPP – GIBERT 2004, p. 257, ritengono che i vv. 1320-1322 vadano considerati come *pastiche* euripideo (cfr. RAU p. 130 e KANNICHT 2004). Di certo si possono menzionare vari *loci* euripidei ove compare il collegamento alla vite (fr. 146, 3 dell'*Andromeda*, Ba. 772, ma soprattutto *Phoen.* 229-231, molto simile al fr. 765: ἄνα ... τὸν πολύκαρπον οινάνθας ἰεῖσα βότρυν), ma anche paralleli per il v. 1322 (vd. *Phoen.* 307 – ἀμφίβαλλε μαστὸν ὠλένας ματέρος – e *Tro.* 762 ss. – ἀμφὶ ὠλένας ἔλισσ' ἔμοῖς νότοισι). Come osserva DEL CORNO 1985, p. 236, Aristofane avrebbe attinto dall'*Ipsipile* il primo e il terzo verso, mentre quello intermedio “può tanto provenire da altra tragedia euripidea quanto essere conio aristofanescio”.

Alcuni editori antichi quali Welcker e Haim hanno ipotizzato che il fr. 765a fosse rivolto da Ipsipile al piccolo Ofelte e, come osserva BOND 1963, p. 138, questo è abbastanza possibile visto che già si riscontra un episodio simile nella monodia iniziale in versi eolici. BORTHWICK 1994, p. 33, vede un legame tra i μαντεῖα καὶ σταδίους del v. 1319 e il grappolo d'uva descritto ai versi immediatamente successivi: potrebbe infatti non esser semplicemente un caso che Aristofane li menzioni uno di seguito all'altro, ma in questo modo il commediografo potrebbe aver voluto richiamare alla memoria degli spettatori la parte finale dell'*Ipsipile* attraverso delle parole chiave che racchiudono in sé i momenti fondamentali (la profezia di Anfiarao, la gara in cui Euneo e Toante si mostrano vincitori, il riconoscimento tra madre e figli mediante il grappolo d'uva).

Se si accogliesse l'ipotesi avanzata da BOND 1963, p. 140, di vedere nei vv. 1309-1312 una ripresa dall'*Ipsipile*, allora il commediografo avrebbe, in una sorta di *ring komposition*, aperto e

⁷³⁶ AP III, 10: Φαῖνε, Θόαν, Βάκχοιο φυτὸν τόδε· ματέρα γάρ σου | ῥύση τοῦ θανάτου οἰκέτιν Ὑψιπύλαν· | ἄ τὸν ἀπ' Εὐρυδικᾶς ἔτλη χόλον, ἦμος ὀρούσας | ὕδρος ὁ γὰς γενέτας ὤλεσεν Ἀρχέμορον. | Στεῖχε δὲ καὶ σὺ λιπῶν Ἀσωπίδος νέαν κούραν, | γειναμένην ἄζων Λῆμνον ἐς ἡγαθήην.

chiuso il canto intonato dalla Musa di Euripide, che altro non è se non l'eroina lemnia ulteriormente degradata, con delle citazioni prese dal medesimo dramma.

Al termine del canto Eschilo non può fare a meno di affrontare apertamente il rivale, sottolineando come egli non si possa permettere di muovere critiche ai suoi μέλη dato il suo inserire nella sua musica “le dodici posizioni di Cirene”.

Fr. 765 b

ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον

Ra. 1327-1328

ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον

Κυρήνης μελοποιῶν;

Gli *scholia* spiegano che Eschilo sta facendo un paragone tra la tecnica musicale di Euripide, ardita e sconveniente, e la straordinaria tecnica in ambito erotico di un'etera di nome Cirene⁷³⁷, nota già da *Thesm.* 98 e famosa per una certa inventiva nell'arte da lei esercitata⁷³⁸.

Incerto è il senso dell'espressione euripidea su cui a lungo gli studiosi si sono interrogati: si è ipotizzato che indicasse il passaggio del sole attraverso i 12 segni zodiacali (noti ad alcuni Greci dal tempo di Aristofane a proposito dei quali vd. BURKERT 1973, pp. 333 e ss.), ma ci si è scontrati con la difficoltà di applicare il termine μηχανή ad un segno zodiacale; altra ipotesi vede ἄντρον al posto di ἄστρον con riferimento alla grotta in cui si sarebbe nascosto il serpente che causò la morte del piccolo Ofelte, ma comunque la difficoltà rimane.

È probabile che gli spettatori riuscissero a comprendere questo paragone non solo attraverso le parole, ma anche attraverso la gestualità degli attori: i movimenti di danza eseguiti dalla Musa di Euripide durante il canto lirico appena terminato e prima dell'abbraccio saranno stati tali infatti da suscitare la battuta di Eschilo e il collegamento con l'etera Cirene. A favore di questa opinione è, ad es., BORTHWICK 1994, p. 37, che a questo proposito ricorda come δωδεκαμήχανος sia un termine usato anche da Platone comico nel fr. 143 K.-A. dei *Sofisti*⁷³⁹ per i movimenti di danza di un altro bersaglio aristofaneo, il tragico Xenocle figlio di Carcino. Secondo PUCCI 1962, p. 391, δωδεκαμήχανον “sta a sorpresa per un termine musicale come δώδεκ' ἄρμονίας” (per cui si veda *Pherecr.* fr. 145 Edmonds) e ciò acquista maggior valore se nel momento in cui venivano pronunciati tali versi la danzatrice eseguiva “le mosse più pertinenti possibile alla gran fama di quella famosa etera”.

A ciò si aggiunga che il numero dodici aveva una certa ritualità in queste questioni se *Ferecrate* vi ricorre a proposito di giochi musicali/sessuali in più punti del racconto della Musica alla Giustizia

⁷³⁷ Suda δ 1442 ADLER Δωδεκαμήχανον· ἐπὶ τῶν παντοδαποῦς καὶ ποικίλοις χρωμένων ἦθεσι. Κυρήνη γὰρ τις ἐπίσημος γέγονεν ἑταῖρα, δωδεκαμήχανος ἐπικαλουμένη διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ἐν τῇ συνουσίᾳ ποιεῖν. ἔστι δὲ παρὰ τὸ ἐξ Ὑψιπύλης Εὐριπίδου· ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον. καὶ Δωδεκαμήχανος πόρνη, ἰβ' σχήμασι χρωμένη, Κυρήνη τοῦνομα.

⁷³⁸ Cfr. DE MARTINO 1996, pp. 314-315.

⁷³⁹ Plat. Com. fr. 143 K.-A.: Ξενοκλῆς ὁ δωδεκαμήχανος, | ὁ Καρκίνου παῖς τοῦ θαλαττίου ∪ –

su come l'hanno ridotta i musicisti della fine del V sec. con le loro rivoluzionarie tecniche compositive⁷⁴⁰ e se in età ellenistica venne composto una sorta di Kamasutra, il Δωδεκάτεχνον, da parte di Paxamos⁷⁴¹. PIRROTTA 2009, p. 286, nel commentare il fr. 143 di Platone comico si sofferma anche sull'epiteto attribuito a Xenocle di δωδεκαμήχανος e osserva come tale epiteto, secondo quanto nota lo scoliasta, si riferisca all'uso eccessivo da parte di questo autore di effetti speciali nelle tragedie, ma potrebbe anche dipendere dalle molte e varie σχήματα ὀρχήσεως di cui Xenocle era capace⁷⁴².

Passiamo al secondo corale. Dopo aver mostrato un *exemplum* dei canti euripidei, facendo un *collage* con versi presi da vari drammi, Eschilo si accinge con il successivo a prendere in esame τὸν τῶν μωνώδιων ... τρόπον: nel farlo non si serve più, eccetto in due occasioni, di citazioni, bensì recupera immagini presenti in più di un dramma o che comunque difficilmente sarebbero stati rintracciabili dal pubblico così facilmente, in modo che l'attenzione degli spettatori si concentri non tanto sull'individuazione del singolo modello tragico a cui si sta qui facendo riferimento quanto, invece, sul modo di comporre parti liriche da parte del suo rivale.

Nella prima stanza, infatti, si parla di un sogno funesto fatto, durante la notte, da una donna e da cui essa si deve purificare: i versi contengono un'invocazione alle tenebre della Notte come richiesta di spiegazione del sogno e richiamano alla mente i versi iniziali dell'*Ecuba* pronunciati dalla regina, mentre esce dalla reggia con le sue ancelle, subito dopo il ritorno nel Tartaro dell'ombra di Polidoro che ha narrato agli spettatori la fine a cui è andato incontro.

Hec. 68-76

ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ,
τί ποτ' αἴρομαι ἔννουχος οὔτω
δείμασι φάσμασιν; ὦ πότνια Χθών,
μελανοπτερύγων μάτερ ὀνείρων,
ἀποπέμπομαι ἔννουχον ὄψιν
[ἦν περὶ παιδὸς ἐμοῦ τοῦ σωιζομένου κατὰ Θρήικην
ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὀνείρων

Ra. 1331-1337

ὦ νυκτὸς κελαινοφαῆς ὄρφνα,
τίνα μοι δύστανον ὄνειρον
πέμπεις, ἀφανοῦς Αἶδα πρόμολον,
ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα,
Νυκτὸς παῖδα μελαίνας,
φρικώδη δεινὰν ὄψιν,
μελανονεκυεῖμονα,
φόνια φόνια δερκόμενον,
μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα;

⁷⁴⁰ Pherecr. fr. 155 K.-A.: v. 5 χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα; v. 16 ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἀρμονίας ἔχων; v.25 ἀπέδυσσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα)

⁷⁴¹ Sud. π 253 ADLER Πάξαμος, λόγιος. Ὀψαρτυτικὰ κατὰ στοιχείον, Βοιωτικὰ ἐν βιβλίῳ β', Δωδεκάτεχνον, ἔστι δὲ περὶ αἰσχυρῶν σχημάτων· Βαφικὰ βιβλία β'. Γεωργικὰ β'.

⁷⁴² Vd. OLSON 1998, p. 227, che osserva come sia impossibile dire se con il termine μηχανοδίας si debba intendere un riferimento "to the brothers' collective fondness for choreographic invention" o l'amore di Xenocle per gli effetti teatrali.

La terribile ed angosciosa visione che Ecuba, invocando Zeus e la Notte, racconta, presagio della tragica morte dei suoi due figli, Polidoro e Polissena, diventa in commedia un funesto avvertimento per un evento banale come il furto di un gallo.

Se ci sono somiglianze dal punto di vista del contesto, non si può dire lo stesso per quanto riguarda il testo: Aristofane non è interessato a citare puntualmente il passo dell'*Ecuba*, bensì a riprendere, per fini comici, un tema caro ad Euripide come quello della descrizione di sogni e dunque dietro la descrizione comica potrebbe esserci anche un'eco dei vv. 150-152 dell'*Ifigenia in Tauride* in cui la protagonista si risveglia agitata ed impaurita dal sogno che ha appena fatto perché pensa che voglia rivelarle che Oreste, suo fratello, è morto⁷⁴³.

Dopo il racconto la donna si rivolge alle ancelle, chiedendo loro di accendere un lume, attingere rugiada dai fiumi e scaldare l'acqua affinché possa purificarsi da questo sogno divino⁷⁴⁴.

Ra. 1338-1340

ἀλλά μοι, ἀμφίπολοι, λύχνον ἄψατε
κάλπισι τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε, θέρμετε δ' ὕδωρ,
ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω.

Situazioni legate ad aspetti della vita quotidiana vengono qui riprese con intento parodico: MAGNINI 1997 ha messo in luce come nei vv. 1309-1312 precedentemente analizzati e in questi appena citati si possano riscontrare delle somiglianze, sia a livello testuale che di immagini, con due drammi euripidei: l'*Ippolito* e lo *Ione*.

Nella *parodo* dell'*Ippolito* il Coro, formato da donne di Trezene, racconta di aver saputo del male ignoto che consuma la regina da una sua amica, che si trovava a lavare le vesti presso la fonte Oceanica⁷⁴⁵. Nello *Ione* dopo il monologo iniziale di Ermes giunge in scena Ione con alcuni servi del tempio: attraverso gli ordini che dà loro il giovane illustra il rituale nei suoi dettagli (il silenzio richiesto, la purificazione dei servi, ...) ed elenca poi i suoi tre compiti – pulire l'ingresso del tempio con ramoscelli d'alloro e sacre bende, gettare acqua sul pavimento e tenere lontano gli uccelli.

In entrambi i passi tragici Euripide ricorre ad alcuni termini che sono ripresi da Aristofane nei due canti lirici delle *Rane*: c'è la presenza delle brocche (*Ra.* 1339 ~ *Hipp.* 122: κάλπισι) e dell'acqua attinta con esse (*Ra.* 1339 ~ *Hipp.* 121: ὕδωρ), il riferimento all'acqua corrente del fiume (*Ra.* 1339 ἐκ ποταμῶν δρόσον ~ *Hipp.* 126 ποταμῖα δρόσω e *Ion* 117 δρόσοι) e l'uso dell'aggettivo θερμός, in

⁷⁴³ Su questo motivo si veda W. Barner, *Die Monodie*, p. 301 (in W. Jens (hrsg. von), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 277-320).

⁷⁴⁴ Ar. *Ra.* 1338-1340: ἀλλά μοι, ἀμφίπολοι, λύχνον ἄψατε | κάλπισι τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε, θέρμετε δ' ὕδωρ, | ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω.

⁷⁴⁵ Eur. *Hipp.* 121-130: Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ στάζουσα πέτρα λέγεται, | βαπτὰν κάλπισι ρυτὰν παγὰν προιεῖσα κρημνῶν. | Τόθι μοί τις ἦν φίλα | πορφύρεα φάρεα | ποταμῖα δρόσω | τέγγουσα, θερμᾶς δ' ἐπὶ νῶτα πέτρας | εὐαλίου κατέβαλλ'. ὄθεν μοι | πρῶτα φάτις ἦλθε δεσποίνας,

un caso legato all'acqua che deve esser scaldata, nell'altro alla roccia, riscaldata dal sole, su cui vengono stese ad asciugare le vesti appena lavate (*Ra.* 1339 θερμετε ~ *Hipp.* 127 θερμας). Inoltre i termini greci utilizzati nel primo esempio di canto lirico sembrano quelli con i quali Euripide descrive l'atto dell'amica del Coro di lavare, nell'acqua corrente, le vesti purpuree o la descrizione dei giardini da cui proviene il fascio d'alloro con cui Ione spazza l'ingresso del tempio: ricorre il verbo τέγγω (*Ra.* 1311 τέγγουσαι ~ *Hipp.* 127 τέγγουσα; *Ion.* 117 τέγγουσι), che è collegato a δροσιζόμεναι in *Ra.* 1312 e a δρόσῳ in *Hipp.* 126-127; c'è una ripresa fonetica tra *Ra.* 1311 νοτίους e *Hipp.* 128 νῶτα; sono definiti perenni sia i flutti in cui si bagnano le alcioni delle *Rane* sia le acque che sgorgano dalla sorgente di cui si parla nello *Ione* (*Ra.* 1309 ἀεναίους ~ *Ion* 118 ἀέναον).

Nonostante il ricorso allo stesso lessico, si può ben notare lo stravolgimento parodico messo in atto da Aristofane nell'adattamento del linguaggio solenne ad una situazione banale e di basso livello: il verbo ἀποκλύζω, ad esempio, presente in *Ra.* 1340, introduce un abbassamento di tono e nonostante sembra prospettarsi una purificazione dal funesto sogno fatto il personaggio chiede alle ancelle di scaldare l'acqua quasi volesse farsi un bagno. Anche l'appello alle divinità e ai vicini di casa perché corrano in suo aiuto diventa ridicolo quando viene svelato il prodigio: il furto di un gallo ad opera di Glice, probabilmente una delle sue schiave. Si potrebbe anche ipotizzare, a mio parere, un collegamento tra il rimando al dio del mare e la successiva scelta del gallo come animale sottratto alla donna: non a caso, infatti, il gallo era considerato – e questo è ben testimoniato dalle raffigurazioni vascolari e da altri reperti archeologici rinvenuti – un animale che aveva valore apotropaico, ovvero allontanava i nemici, e il fatto che qui sia l'oggetto di cui la donna viene privata può ben esser indicato come un enorme danno, dal momento che verrebbe meno la protezione dal maligno prima assicurata dalla presenza dell'animale.

Incerta è l'individuazione del modello per il v. 1338: infatti l'attribuzione di Apollonio alle *Eumenidi*, testimoniataci dagli scholia vetera *ad loc.*, sembra difficile da accogliere dal momento che non si capisce per quale motivo Eschilo dovrebbe inserire un'allusione ad uno dei suoi drammi mentre sta criticando i canti del suo avversario. Più comprensibile risulta l'ipotesi di correzione proposta da DOBREE 1874, p. 176, che vede in questo verso comico una ripresa dai *Temenidi*⁷⁴⁶.

La protagonista del canto era intenta a fare un gomitolino con un fuso pieno di lino quando è accaduto il fatto: nella descrizione della donna Aristofane riprende l'immagine di Elena che lavora il lino, già citata nel primo corale.

***Ra.* 1347-1348**

ἔργοισι, λίνου μεστὸν ἄτρακτον

⁷⁴⁶ Cfr. fr. 741 Kn. e tra gli studiosi che accolsero la congettura di Dobree si vedano FRITZSCHE 1845, pp. 408 e ss., VAN DE SANDE BAKHUYZEN 1877, pp. 172 e ss. e RAU 1967, p. 133.

εἰειειλίσσουσα χεροῖν

“Il pubblico, a causa della limitata diffusione dei libri, recepiva i testi attraverso la parola recitata e non scritta, era aiutato quindi nella comprensione della parodia più dalla memoria che dalla lettura”⁷⁴⁷: queste scene di vita quotidiana, rimaste impresse negli spettatori per la somiglianza con il loro modo di vivere, avranno permesso dunque al pubblico di riconoscere più facilmente i modelli tragici da cui si prendeva qui spunto.

Quasi a conclusione del canto si riscontra l’invocazione ai Cretesi, chiamati a dare il loro aiuto nella ricerca del gallo rapito:

Fr. 472f

ἀλλ’ ὦ Κρητες, Ἴδας τέκνα

Ra. 1356-1358

ἀλλ’, ὦ Κρητες, Ἴδας τέκνα, τὰ
τόξα τε λαβόντες ἐπαμύνατε, τὰ
κῶλά τ’ ἀμπάλλετε κυκλούμενοι τὴν οἰκίαν.

Tale appello alla stirpe dell’Ida richiama un frammento dei *Cretesi*⁷⁴⁸ che, secondo alcuni studiosi come RADERMACHER 1954, p. 325, poteva costituire l’esordio della monodia di Icaro⁷⁴⁹ o di Dedalo (secondo l’opinione di HARTUNG 1843, pp. 109-110), mentre secondo altri (si vedano, ad esempio, COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 66) l’invocazione che Minosse rivolgerebbe al Coro mentre questo entra sulla scena. RAU 1967, pp. 131 e ss. è d’accordo con Wilamowitz secondo cui rispetto a quanto notato dagli *scholia* la monodia intonata dall’Eschilo aristofaneo “certos locos non spectare” (le parole stesse non possono esser prese per euripidee), fatta eccezione per Rau per il v. 1356⁷⁵⁰.

Discussa è l’estensione della ripresa comica così come la funzione parodica che tale verso doveva avere secondo il commediografo. KÜHNERT 1887, pp. 195-196, ha avanzato l’ipotesi che Aristofane avesse ripreso dai *Cretesi* anche i vv. 1351-1355, forse parte dell’intervento lirico di Pasifae che dopo la fuga di Dedalo si sente abbandonata da tutti: i lamenti a cui il commediografo farebbe riferimento potrebbero dunque essere quelli di Pasifae. CANTARELLA 1963, p. 81, invece, seguendo FRITZSCHE 1845, p. 419, e HARTUNG 1843, p. 110, ha sostenuto che i vv. 1356a – 1363 potrebbero derivare interamente dai *Cretesi*, ma, come osserva DOVER 1993, p. 358, una chiamata per circondare la casa si adatta difficilmente alle parole che avrà pronunciato Icaro mentre cercava di scappare dal Labirinto.

⁷⁴⁷ MAGNINI *op. cit.*, p. 132.

⁷⁴⁸ Il dramma mette in scena il mito di Minosse, Pasifae e del Minotauro: la nascita di questo essere mostruoso con cui si apre la tragedia viene in un primo momento tenuta nascosta, ma, una volta scoperta, porta alla punizione della regina e dell’architetto Dedalo (e di suo figlio Icaro), che l’aveva aiutata a unirsi al toro con la costruzione di una vacca lignea. Pur essendo incerta la data di messa in scena, solitamente l’opera viene collocata nella fase più antica della produzione euripidea: per una rassegna delle varie ipotesi di datazione formulate dagli studiosi si veda COZZOLI 2001, pp. 9-11.

⁷⁴⁹ Secondo JOUAN – VAN LOOY 2000, p. 317, Icaro potrebbe aver intonato la monodia o mentre il padre Dedalo è stato rinchiuso in carcere da Minosse o durante il volo. Contrari all’inserimento di tale frammento in questa sede, COLLARD – CROPP – LEE 1995, p. 66, osservano che “a boy speaking to priests would hardly address them as children”.

⁷⁵⁰ RAU 1967, p. 135.

L'analisi dei corali elaborati dai personaggi di Eschilo ed Euripide mette in luce come la parodia aristofanea abbia qui come scopo lo stravolgimento della tecnica di questi due poeti tragici: da un lato viene evidenziata la monotonia ritmica dei canti eschilei e, come osserva DEL CORNO 1985, p. 231, “la rozza povertà dei suoi schemi musicali”; dall'altro, è l'estrema varietà e libertà nelle associazioni di pensieri ed immagini, propria di Euripide, ad essere presa in giro.

I versi eschilei sono mostrati agli spettatori come aventi sempre la stessa impostazione ritmico-musicale a tal punto che anche variando lo strumento musicale di accompagnamento, in un primo momento l'aulós e nel secondo la cetra, non è individuabile una gran differenza. Un esempio ben evidente si riscontra nei tre versi della *parodo* dell'*Agamennone* ripresi uno nel primo e gli altri nel secondo corale: tutti e tre si adattano perfettamente tanto ad un canto accompagnato dal flauto quanto da uno al suono della cetra, che è qui riprodotto mimeticamente da Euripide tramite la voce a cui si affianca il movimento delle dita come se lo stesse suonando. Come osserva DI MARCO 2011, pp. 50-51, è proprio questo muovere le dita nel vuoto a suscitare la battuta di Dioniso che vede in esso una somiglianza con il cordaio quando avvolge le sue corde.

Ad una linea melodica molto semplice si contrappone una predilezione per la sperimentazione nelle tragedie euripidee: in più occasioni Aristofane ha già criticato Euripide per il suo accostamento alla nuova musica⁷⁵¹, che annovera tra le sue caratteristiche la predominanza degli effetti fonici sulla sintassi e sulla semantica a discapito della comprensione logica, un insieme di immagini e un appello alla sfera sensoriale⁷⁵².

La priorità del suono, evidente nel fatto che mentre tradizionalmente si fissavano le quantità delle note, una per sillaba, ora si assegnano due o più note ad una sola sillaba o viceversa, vede il suo effetto parodiato nella monodia euripidea ai vv. 1314 e 1348 delle *Rane* ove un verso dell'*Elettra* viene citato con la modifica della sua prima sillaba ripetuta da 5 a 7 volte.

Uno dei *loci* comici in cui si riscontra una critica ad Euripide sul piano musicale, sempre all'interno delle *Rane* ma diversi versi prima della sfida sulle parti liriche, potrebbe essere individuato nel momento in cui Eschilo sottolinea tra gli aspetti negativi della poesia del rivale la caratteristica di “raccoliere monodie cretesi”.

Ra. 849-850

ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας,
γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην –

⁷⁵¹ Sulla critica che i poeti comici rivolgono a questo sperimentalismo musicale si vedano ZIMMERMANN 1988 e IMPERIO 1998, pp. 75-86, con relativa bibliografia.

⁷⁵² Cfr. CSAPO 2004, p. 212: “‘New Music’ was chiefly characterized by innovation, variety, versatility, and a highly ‘theatrical’ performance style” ... “Versatility was enhanced by discarding the structure of strophic response in favour of an astrophic ‘free’ verse”.

Rimane incerto l'ipotesi alla base di tale riferimento e la testimonianza dello scoliasta *ad loc.* ci offre diverse spiegazioni circa questa espressione⁷⁵³: secondo Apollonio questo potrebbe riferirsi ad Aerope nelle *Cretesi*, eroina che Euripide avrebbe presentato nell'atto di prostituirsi, e a partire da ciò si è ipotizzato che in questo dramma ad un certo punto la moglie di Atreo intonasse una monodia. Potrebbe trattarsi tanto della monodia di Icaro ne *I Cretesi* quanto di quella di Aerope ne *Le Cretesi*. DEL CORNO 1985, p. 208, afferma che "l'allusione gioca verosimilmente su molti piani" con riferimento al fatto che l'invenzione dell'*hyporchema* era solitamente attribuita ai Cretesi⁷⁵⁴, che le eroine euripidee maggiormente oggetto di scandalo per la loro immoralità provenivano da Creta (si pensi a Fedra e a Pasifae), che i Cretesi erano da Omero ritenuti il simbolo dei bugiardi (frecciata dunque alla poesia euripidea che è priva di sincerità) e forse presa in giro del fatto che Euripide avesse composto due drammi così intitolati.

Dal momento, però, che le nozze sacrileghe menzionate poco dopo potevano richiamare alla memoria del pubblico più di un personaggio euripideo (si pensi a Canace o a Pasifae che si unisce con il toro o alla stessa Aerope) anche l'espressione "monodie cretesi" può aver dato molto da pensare a quella parte di pubblico più colta: i più avranno, infatti, pensato alle eroine cretesi per antonomasia (Pasifae e Fedra), mentre i più dotti potrebbero essersi soffermati su aspetti contenutistici o anche su quelli metrici come la presenza di varie sezioni in metro cretico, evidente critica alle innovazioni introdotte da Euripide in campo musicale.

COZZOLI 2001, p. 115, infatti, nota come con il definire "cretesi" le monodie euripidee Aristofane stia criticando la nuova musica di cui Euripide si faceva portavoce e da lui introdotta nei suoi drammi: data la scarsa moralità di Fedra e Pasifae, eroine cretesi per antonomasia, la connotazione qui inserita sembra voler alludere a ciò che poco più avanti verrà detto in modo molto più esplicito ovvero che i canti composti da Euripide non sono altro che *πορνωδία* (v. 1301), canti tragici "prostituiti" dal suo creatore con l'aggiunta di sezioni in cretici che ben si adattavano alla danza, alle danzatrici e ad una mimesi particolarmente accentuata. Alla luce di ciò COZZOLI 2001, p. 116, ritiene l'appartenenza del v. 1356 alla monodia di Icaro un'ipotesi "probabile, ma non certo dimostrabile".

L'intenzione del commediografo, come si può vedere dai passi presi in esame, non è quella di parodiare il testo dei versi che fanno parte dei *collages* lirici e questo è chiarito dal fatto che non sempre parti delle monodie sono riconducibili a modelli dell'uno o dell'altro tragico, bensì sono

⁷⁵³ Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 849a CHANTRY ὁ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας· α. οἱ μὲν εἰς τὴν τοῦ Ἰκάρου μονωδίαν ἐν τοῖς Κρησίῳ. β. ἐν γὰρ τοῖς Κρησίῳ Ἰκάρου μονωδοῦντα ἐποίησεν. θρασύτερον γὰρ δοκεῖ εἶναι τὸ πρόσωπον.

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 849b CHANTRY: Ἀπολλώνιος δὲ φησὶν ὅτι δύναται καὶ εἰς τὴν Ἀερόπην τὴν ἐν ταῖς Κρήσιαις RVMEΘBarb(Ald) / τοῖς Κρήταις εἰρησθαι, ἣν εἰσήγαγε πορνεύουσας.

⁷⁵⁴ Sosibio in *FGrHist* 595 F23, citato in Σ Pi. *Pyth.* 2. 127, dice che τὰ ὑπορχήματα πάντα μέλη Κρηταῖκὰ λέγεσθαι e si veda anche Ath. V 181B.

create da Aristofane in modo da riecheggiare il loro *τρόπος*: ci troviamo di fronte alla citazione puntuale del testo originale e ad esempi di intertestualità se guardati singolarmente, ma ad una parodia strutturale se ci si sofferma sull'insieme. Anche la metrica serve, come osserva ZIMMERMANN 2010, p. 54, al gioco parodico: i *cola* anapestici ai vv. 1331-1337, ad esempio, suscitano negli spettatori una maggiore reazione di fronte alla descrizione dei vari elementi del sogno, mentre la solennità dei dattili ai vv. 1338-1340 crea un maggiore contrasto con la banalità del contenuto dei versi. Attraverso poi la figura della Musa di Euripide il poeta comico porta sulla scena la personificazione della poesia euripidea in generale, ma anche e soprattutto della musica di cui questo tragediografo si fa portavoce. Aristofane rivolge dunque le sue critiche a questo autore sia sul piano poetico sia su quello musicale e in particolare attraverso il paragone con l'etera di Cirene: nota, come si è detto, per la sua straordinaria abilità in campo erotico, ben si adatta secondo l'Eschilo comico all'ardita e sconveniente tecnica musicale di euripidea. Di tutto questo naturalmente la maggior parte del pubblico avrà inteso soprattutto che era in atto una parodia dai gesti della fanciulla sulla scena e forse qualcuno dell'élite avrà percepito il riferimento all'ipotesto dell'Ipsipile e all'astro.

La pesatura dei versi

Altra prova in cui i due rivali, Eschilo ed Euripide, si affrontano per vedere quale dei due ha diritto al titolo di migliore tragediografo nell'Ade è, sul piano strutturale, la ripresa, in chiave parodica, di un *topos* ben noto a tutti gli spettatori: la pesatura, operata da Zeus, dei destini di due eroi (*Il.* XXII 209-212 per le sorti di Achille ed Ettore) o di due eserciti (*Il.* VIII 69-76; XVI 658; XIX 223-224). La scena è sempre la stessa: il padre degli dèi pone sui piatti della bilancia le κῆρε su cui si deve prendere la decisione, solleva poi la bilancia d'oro e la equilibra al centro; l'eroe o l'esercito la cui κῆρ risulta maggiormente pesante è destinato alla sconfitta e a scendere nell'Ade⁷⁵⁵.

Questo stilema mitico venne successivamente ripreso da Eschilo in uno dei suoi drammi intitolato *Psychostasia*, ove questa volta Zeus pesava sulla bilancia i destini di Achille e Memnone prima dello scontro decisivo e in presenza delle rispettive madri dei due combattenti (Teti ed Eos), ciascuna presso il piatto ove sarebbe stato posato il destino del proprio figlio⁷⁵⁶. Probabilmente Aristofane scrisse l'ultima parte delle *Rane* avendo in mente proprio questa tragedia eschilea: infatti l'analogia strutturale tra il modello tragico e la scena comica poteva esser ben intesa tanto dagli spettatori più colti che da quelli meno esperti. Come Teti ed Eos, anche Eschilo ed Euripide assistono alle operazioni di pesatura: "tale analogia", osserva FARIOLI 2004, p. 262, "appare anche più stretta se si considera che i poeti, in fondo, non sono altro che i 'genitori' delle proprie 'creature' poetiche". Di fronte alla rappresentazione aristofanea dunque il pubblico di V sec. a.C. poteva innanzitutto sorridere per lo stravolgimento a cui era sottoposto il *topos* ben noto (si pensi solo alla sua diffusione nell'iconografia vascolare) e, ad un secondo livello, ricordare il dramma eschileo che si era stato messo in scena diversi anni prima, ma poteva esser stato oggetto di repliche da quando alle tragedie di Eschilo era stato concesso quest'onore dopo la morte dell'autore.

Aristofane come sempre, però, non riprende *hic et simpliciter* questa scena, ma nel farla propria inserisce elementi di originalità: non si tratta più di decidere della vita o della morte di singoli guerrieri o di interi eserciti, bensì a chi attribuire lo scettro di miglior tragediografo nell'Ade, essendo i personaggi coinvolti entrambi già morti; l'abbassarsi del piatto, prima segno di sconfitta, porta ora alla vittoria e alla risalita dall'Ade come premio per il vincitore⁷⁵⁷. Se poi solitamente si ricorreva alla

⁷⁵⁵ Secondo GRIMAUDDO 1998, p. 88, per le scene omeriche menzionate si dovrebbe parlare di *kerostasia* e non di *psychostasia* intesa come pesatura delle anime dei defunti: non ci troviamo, infatti, "in presenza di due 'sorti' in senso generico, ... ma di un destino di morte che, a causa della sua maggiore pesantezza rispetto ad un altro, determina la sconfitta di uno dei contendenti".

⁷⁵⁶ Ce lo testimonia anche Plutarco in *De audiendis poetis* 2, 17 A: ... παραστήσας ταῖς πλαστικῆς τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν τὴν Θέτιν, ἔνθεν δὲ τὴν Ἥω, δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων.

⁷⁵⁷ Cfr. GARGIULO 1992 e SERRAO 2000 per una riflessione sul rapporto tra questa scena delle *Rane* e il fr. 1, 9-10 Pf. di Callimaco, ove si assiste al ritorno alla visione tradizionale per cui la vittoria è assegnata a ciò che risulta maggiormente leggero e mantiene dunque il piatto della bilancia più in alto.

bilancia di Zeus per il verdetto finale, qui invece quella che dovrebbe essere la prova decisiva, osserva SOMMERSTEIN 1996, p. 280, “proves to be a farce, the criterion being trivial ... and the result preordained” e dunque niente affatto decisivo sulla contesa tra i due poeti tragici; a questo si aggiunge anche il fatto che non si assiste, come ci si aspetterebbe, ad una prova unica, bensì a ben tre *round* in cui i due rivali si fronteggiano. Bisogna anche osservare la presenza fisica della bilancia, in scena dall’inizio della commedia o solo per l’ultima prova⁷⁵⁸, che costituisce un cambiamento notevole rispetto al valore metaforico conferitole dalla tradizione precedente, e l’utilizzo di questo strumento nel campo della critica estetico-letteraria, innovazione di certo aristofanea⁷⁵⁹. Dei vari strumenti di misurazione elencati all’inizio della commedia (vv. 797-802) solo la bilancia viene in realtà utilizzata per dirimere la contesa.

In tutto questo è il dio del teatro a svolgere, parodica caricatura dello Zeus eschileo, il ruolo di giudice imparziale di quest’ultima prova, anche se, come vedremo alla fine, giunto il momento del verdetto, ancora una volta eviterà di assegnare la vittoria ad Eschilo. La sfida inizia con il confronto tra il primo verso della *Medea* e un verso del *Filottete* eschileo⁷⁶⁰, giuntoci frammentariamente:

Med. 1

Εἶθ’ ὄφελ’ Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος

Fr. 249

Σπερχειὲ ποταμὲ βούνομοί τ’ ἐπιστροφαί

Ra. 1382-1383

ΕΥ. Εἶθ’ ὄφελ’ Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος.

ΑΙ. Σπερχειὲ ποταμὲ βούνομοί τ’ ἐπιστροφαί.

La vittoria arride ad Eschilo poiché, come spiega Dioniso, questi ha posto sulla bilancia un fiume e “alla maniera dei mercanti di lana, ha inzuppato il verso di acqua”, rendendolo così molto pesante; la scelta fatta da Euripide, invece, presenta all’interno del verso il verbo *διαπτάσθαι* con cui si indica la rapida traversata compiuta, quasi volando, dalla nave Argo verso la Colchide e dunque risulta esser un verso leggero, quasi “alato” e di conseguenza portatore di insuccesso.

Con questo verso probabilmente Filottete si rivolge alla sua terra patria: può trattarsi del primo verso pronunciato da questo personaggio e anche del vero e proprio *incipit* del dramma eschileo: ad avanzare la tesi che con questo frammento iniziasse la tragedia fu Friedrich Leo⁷⁶¹ con due argomentazioni (la citazione nelle *Rane* in risposta al verso incipitario della *Medea* euripidea e la

⁷⁵⁸ A favore della presenza in scena della bilancia fin dall’inizio è FRAENKEL 1962, p. 167, mentre a sostegno della tesi di una sua introduzione al momento della pesatura risulta da ultimo DEARDEN 1976, p. 174.

⁷⁵⁹ Vd. TARTAGLINI 1986, p. 139, che sottolinea anche come un’eco di tale novità si riscontri “nella sesta *Satira* di Giovenale, vv. 434-437, in cui è descritta una donna che durante il banchetto esprime giudizi letterari e confronta sulla bilancia Virgilio e Omero”. Per la metafora della bilancia che viene resa concretamente sulla scena si veda NEWIGER 1957, p. 53.

⁷⁶⁰ Data la semplicità della struttura adottata e la presenza di due attori soli sulla scena la maggior parte degli studiosi ritiene che il dramma eschileo vada collocato in una fase iniziale dell’attività del tragediografo: JEBB 1898, p. XV, ha considerato un intervallo di 40 anni tra l’opera eschilea e quella euripidea, propendendo per una datazione della tragedia di Eschilo vicina ai *Persiani* e così UNTERSTEINER 1942, p. 154, ha ipotizzato una data di poco successiva al 475 a.C.

⁷⁶¹ LEO 1913, n. 2 p. 396.

frequenza di *incipit* contenenti vocativi) e venne poi ripresa da Wilamowitz e da METTE 1963, p. 103); al contrario CALDER 1970, partendo dal *Filottete* di Accio, ha sostenuto che il dramma si aprisse con la *parodo* e solo successivamente si registrasse l'ingresso del protagonista e, dunque, l'invocazione alla propria patria come primo verso di un dialogo⁷⁶².

MÜLLER 2000, p. 42, osserva come il frammento faccia parte del monologo con cui Filottete, trascinato per il dolore nella grotta, apre la tragedia (infatti nelle *Rane* viene posto sulla bilancia in contrapposizione all'*incipit* della *Medea* euripidea per cui, per simmetria, non può che trattarsi anch'esso del verso iniziale); inoltre vede nell'invocazione al fiume Spercheo un riferimento al XXIII libro dell'*Iliade* ove Achille invoca il fiume della sua regione, nella quale sa che non farà più ritorno dopo aver vendicato la morte dell'amico Patroclo uccidendo Ettore. Entrambi gli eroi invocano il fiume, pensando alla loro patria in cui desiderano tornare, pur sapendo che ciò è impossibile.

Durante il secondo *round* Euripide, che è appena stato sconfitto, chiede ed ottiene dall'avversario la rivincita e pone sul piatto della bilancia il primo verso del fr. 170 dell'*Antigone*:

Fr. 170

οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος,
καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ' ἐν ἀνθρώπου φύσει.

Nulla può, però, la Persuasione contro il peso, necessariamente superiore, della Morte che compare nel verso eschileo della *Niobe*.

Fr. 161

μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δώρων ἐρᾷ,
οὐδ' ἄν τι θύων οὐδ' ἐπισπένδων ἄνοις,
οὐδ' ἔστι βωμὸς οὐδὲ παιωνίζεται
μόνου δὲ Πειθῶ δαιμόνων ἀποστατεῖ

Questi due versi oggetto della contesa non sono, come sembra a prima vista, scelti a caso da Aristofane, bensì strettamente legati tra loro se si ha presente la prosecuzione dei due *loci* tragici: il pubblico più semplice, osserva INGLESE 1993, p. 154, “si sarà accontentato della battuta sulla morte che ‘pesa’ di più della persuasione”, mentre solo gli spettatori più colti avranno colto la sottile allusione.

I versi, infatti, dell'*Antigone* sottolineavano come Persuasione, nonostante non fosse oggetto di un vero e proprio culto come gli dèi celesti più importanti⁷⁶³, avesse un certo potere sulle parole e pensieri degli uomini; d'altro canto, neppure la Morte viene venerata tramite un culto in quanto

⁷⁶² Per una simile collocazione del frammento si veda CALDER 1970.

⁷⁶³ A proposito del culto di Peitho si veda F. W. Hamdorf, *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit*, Mainz 1964, pp. 63-64.

essendo inesorabile sarebbe futile, ma è l'unica di fronte alla quale Persuasione viene meno. Se come osserva SOMMERSTEIN 1996, p. 281, “not only those spectators who remember the Aeschylean context, but any who try to “weigh” 1391 and 1392 against each other for themselves, may reflect that however powerful Peitho may be, Death is a reality that she and her “spoken word” cannot conjure out of existence”, allora Euripide non poteva far nulla per vincere con il suo verso sul rivale, avendo quest'ultimo posto sulla bilancia proprio un verso contenente l'unica divinità di fronte a cui Persuasione non poteva fare nulla.

Prima di tentare nuovamente di sconfiggere il rivale, Euripide domanda a Dioniso dove possa trovare un verso tanto pesante da far pendere la bilancia dalla sua parte ed il dio recita un verso sulla cui origine gli studiosi si sono molto interrogati fin dall'antichità:

Ra. 1400

Βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα

Varie ipotesi sono state formulate dai commentatori antichi circa la sua provenienza, come testimoniano gli *scholia vetera* 1400 a-e⁷⁶⁴, andando dal *Filottete* all'*Ifigenia in Aulide* fino ai *Mirmidoni*; la tesi di Aristarco (o, secondo Zenobio, Aristosseno), che ritiene il verso euripideo e proprio di una scena di *kybeía* che sarebbe stata eliminata dal *Telefo*⁷⁶⁵, ebbe grande seguito inizialmente, ma poi lasciò spazio ad altre congetture, come quella di RADERMACHER 1954, secondo cui il verso deriverebbe da una tragedia che gli Alessandrini non avevano più, o quella di VAN DER VALK 1982, che invece pensava ad una scena di dadi in un perduto dramma satiresco⁷⁶⁶. Non solo studiosi moderni si opposero alla teoria di Aristarco, ma già altri antichi esegeti si erano espressi contro di essa (cfr. *scholia* 1400b α-β), ritenendo il verso un *exemplum fictum* con cui il poeta comico starebbe prendendo in giro il tragediografo. Secondo Totaro in MASTROMARCO – TOTARO 2006, n. 224 pp. 691-692, “la verità potrebbe essere nel mezzo”: giocando sulle accezioni del verbo βάλλειν, si potrebbe registrare qui la ripresa dell'inizio di un verso euripideo, “trivialmente completato da Dioniso con una espressione assunta dal comune gioco d'azzardo”⁷⁶⁷. Anche Eupoli sembra rifarsi a

⁷⁶⁴*Scholia vetera* ad Ar. *Ra.* 1400a CHANTRY: βέβληκ' Ἀχιλλεὺς· Ἀρίσταρχός φησιν ἀδεσπότης τοῦτο προφέρεσθαι, ὡς Εὐριπίδου πεποιηκός κυβεύοντας ἐν τῷ Τηλέφῳ, οὗς καὶ περιεῖλε.

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1400b CHANTRY: α. μήποτ' ἐκεῖθεν ἦν, μᾶλλον δὲ ἐσχεδιακῶς ἂν εἴη Ἀριστοφάνης· οὐδὲ γὰρ τὸν Εὐριπίδην τοῦτο προφερόμενον <ποιεῖ>, ἀλλὰ τὸν Διόνυσον χλευάζοντα.

β. τοῦτο Διόνυσος ὑποβάλλει αὐτῷ χλευάζων.

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1400d CHANTRY: οἱ δὲ· ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ τῇ ἐν Αὐλίδι

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1400e CHANTRY: βέβληκ' Ἀχιλλεὺς· ἐκ Μυρμιδόνων· πεποίηκε γὰρ αὐτοὺς κυβεύοντας.

⁷⁶⁵Vd. il fr. 116 Wehrli² e Zenob. II 85: Βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα· τοῦτο Εὐριπίδου ἐστὶ. Καὶ Ἀριστόξενος δὲ φησὶν, ὅτι Εὐριπίδης διορθῶν τὸν Τηλέφον ἐξέειλε τὴν πεττεῖαν. Λέγεται δὲ ἐπὶ τῶν ἀδιανοήτων. Secondo LELLI 2007, p. 401, probabilmente vi è poco di proverbiale in questa espressione ed è stato il passo aristofaneo “a favorire l'inserimento del verso (comunque famoso e imitato) nelle raccolte paremiografiche”.

⁷⁶⁶ Si veda la discussione in PREISER 2000, pp. 589-593.

⁷⁶⁷ Lo stesso Totaro sottolinea, però, anche come “l'immagine di un eroe impegnato in quel gioco poteva non essere fuori luogo in un dramma satiresco” (collocazione sostenuta da VAN DER VALK 1982, p. 420), “ovvero in un dramma serio: si

questo verso nel fr. 372 (ἀποφθαρεις δέ δύο κύβω και τέτταρα), come evidenzia uno scolio a questo passo delle *Rane*⁷⁶⁸. L'immagine di Achille intento con i dadi trova una conferma anche nelle rappresentazioni vascolari che, dal VI sec. a.C. in poi, ci mostrano frequentemente l'eroe intento a giochi da tavolo: si ricordi, ad esempio, l'anfora attica a figure nere di Exechias (risalente alla seconda metà del VI sec.), in cui il Pelide e Aiace sono appoggiati alle lance e giocano davanti a un tavolino.

Nell'ultima prova della sfida tra Eschilo ed Euripide, ovvero la pesatura dei versi, infine, si riscontra la citazione di un altro *locus* tragico:

Fr. 531

σιδηροβριθές τ' ἔλαβε δεξιᾶ ξύλον

Fr. 38

ἐφ' ἄρματος γὰρ ἄρμα και νεκρῶ νεκρός,

ἵπποι δ' ἐφ' ἵπποις ἦσαν ἐμπεφυρμένοι

Ra. 1402-1403

EY. σιδηροβριθές τ' ἔλαβε δεξιᾶ ξύλον

AI. Ἐφ' ἄρματος γὰρ ἄρμα και νεκρῶ νεκρός,

Euripide pone infatti sul piatto della bilancia un frammento del *Meleagro*, in cui viene descritto un personaggio che impugna nella destra “legno pesante di ferro”, ma come nei casi precedenti Eschilo vi contrappone un verso del *Glauco di Potnie* (fr. 38,1)⁷⁶⁹, superandolo quanto a peso. SOMMERSTEIN 1996, p. 282, osserva che l'arma descritta nel *locus* euripideo non può appartenere al giovane figlio di Eneo in quanto definita “iron-heavy wood”, mentre potrebbe esser di un certo Anceo, menzionato da Euripide nel fr. 530, 5-6, mentre maneggia una scure a doppio taglio. La maggior parte degli studiosi, invece, vede in questo frammento tragico la descrizione di Teseo con riferimento alla clava dell'eroe.

Il frammento eschileo probabilmente fa parte del discorso del Messaggero che riporta la notizia della morte di Glauco, divorato dalle sue cavalle che si ribellarono contro il loro padrone durante la gara di cocchio ai funerali di Pelia.

In una simile sfida, ove il peso delle parole costituisce il metro di giudizio, Euripide non ha alcuna possibilità di vittoria: egli infatti, che si è vantato di aver “messo a dieta” l'arte tragica, togliendole il peso in eccesso che le era stato conferito dal suo predecessore, non può competere con lo stile ampolloso e le pesanti parole di Eschilo, che facilmente fanno pendere il piatto della bilancia a suo favore. Lo stesso rivale ne è a tal punto consapevole che al termine della prova propone, facendo

ricordino, ad es., i vv. 196-97 della parodo dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide in cui due guerrieri greci, Protesilao e Palamede, sono presentati nell'atto di giocare con «pedine (*pessoî*) dalle molteplici forme».

⁷⁶⁸ Scholia vetera ad *Ra.* 1400f CHANTRY: ἐμφαίνει και Εὐπολις τοῦτο εἰδώς· ἀποφθαρεις δέ δύο κύβω και τέτταρα

⁷⁶⁹ La testimonianza degli scolii sull'attribuzione del verso comico a questo dramma eschileo trova una conferma nello schol. ad Eur. *Phoen.* 1194 SCHWARTZ, che cita sia il primo che il secondo verso: ἔθνησκον ἐξέπιπτον ἀντύγων ἄπο, τροχοί τ' ἐπήδων ἄξονές τ' ἐπ' ἄξοσι, νεκροὶ δὲ νεκροῖς ἐξεσωρεύονθ' ὁμοῦ) παρὰ τὸ Αἰσχύλου ἐν Γλαύκῳ Ποτνιαεῖ· ἐφ' ἄρματος γὰρ ἄρμα και νεκρῶ νεκρός, ἵπποι δ' ἐφ' ἵπποις ἦσαν ἐμπεφυρμένοι.

un po' lo "spaccone", che Euripide stesso si metta a sedere sul piatto con i figli, la moglie, Cefisofonte e anche i suoi βιβλία mentre egli reciterà due suoi versi.

La beffarda consolazione da parte di Dioniso

Alla fine dell'agone Dioniso decide di riportare sulla terra, nonostante il progetto iniziale, Eschilo, suscitando così lo sdegno di Euripide: il tragediografo sconfitto inizia così ad incalzare il dio con una serie di domande a cui questo risponde ritorcendo contro il suo interlocutore alcune delle sue sentenze tra cui compare una citazione dall'*Eolo*.

Fr. 19

Τί δ' αἰσχρὸν ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῆ;

Ra. 1475

τί δ' αἰσχρὸν ἦν μὴ τοῖς θεωμένοις δοκῆ;

L'affermazione ripresa è quella con cui Macareo, probabilmente nel dialogo con il padre Eolo, cerca, secondo JÄKEL 1979, p. 104, KANNICHT 2004, p. 165, e COLLARD – CROPP 2008, n. 1, p. 21, di sostenere la sua proposta (il matrimonio tra fratelli e sorelle) piuttosto che di difendere l'atto di violenza da lui compiuto una volta che esso è stato scoperto⁷⁷⁰. La situazione comica rispecchia dunque quella tragica: Dioniso deve difendersi dalle frecciate verbali del suo interlocutore e per farlo riprende la risposta con cui forse il giovane personaggio euripideo difendeva la sua tesi dall'accusa di incesto (vd. RAU 1967, p. 122). L'espressione tragica viene adattata qui al nuovo contesto, provocando la rottura dell'illusione scenica con la sostituzione di χρωμένοις con θεωμένοις e mettendo da parte il punto di vista individuale di Euripide per passare a quello sociale⁷⁷¹.

È possibile che Eolo si sia all'inizio opposto a tale proposta per la vergogna che sarebbe derivata da nozze di tal genere e a questo rifiuto Macareo potrebbe aver risposto con questa domanda, con la quale tenta di ridefinire ciò che risulta αἰσχρὸν, “by saying that there can only be shame when those who do shameful things believe them to be shameful”⁷⁷². L'interrogativo posto dal figlio al padre è ritenuto dagli studiosi una sorta di “manifesto” del relativismo etico⁷⁷³ e ciò va confrontato con la dottrina diffusa da Protagora (fr. 1 D-K) secondo la quale non esiste un criterio assoluto per definire ciò che è vero da ciò che è falso, ma è l'uomo ad essere misura di tutte le cose: è vero dunque ciò che sembra tale ad ogni individuo⁷⁷⁴.

Anche Plutarco riporta nel *Quomodo adolescens poetas audire debebat* questo verso euripideo, mentre riferisce un aneddoto su Antistene, il filosofo socratico precursore della scuola

⁷⁷⁰ Tale ipotesi è sostenuta, ad es., da SOMMERSTEIN 1996, p. 293.

⁷⁷¹ Vedi JÄKEL 1979, p. 104.

⁷⁷² JÄKEL 1979, p. 104.

⁷⁷³ JACOBSON 1974, p. 174, ad es., osserva: “the play’s most famous line was one of antiquity’s best-known promulgations of moral relativism”.

⁷⁷⁴ Protag. Fr. 1 D-K: καὶ Πρωταγόραν δὲ τὸν Ἀβδηρίτην ἐγκατέλεξάν τινες τῷ χορῶι τῶν ἀναιρούντων τὸ κριτήριον φιλοσόφων, ἐπεὶ φησι πάσας τὰς φαντασίας καὶ τὰς δόξας ἀληθεῖς ὑπάρχειν καὶ τῶν πρὸς τι εἶναι τὴν ἀλήθειαν διὰ τὸ πᾶν τὸ φανὲν ἢ δόξαν τινὶ εὐθέως πρὸς ἐκεῖνον ὑπάρχειν. ἐναρχόμενος γοῦν τῶν Καταβαλλόντων ἀπεφώνησε· ‘πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν’.

cinica: questi, vedendo gli Ateniesi in tumulto a teatro per questo verso di Euripide, pronunciò in risposta αἰσχρὸν τό γ' αἰσχρόν, κᾶν δοκῆ κᾶν μὴ δοκῆ, evidenziando lo stretto legame esistente tra il teatro greco, e in particolare quello euripideo, e il dibattito filosofico⁷⁷⁵. Lo stesso Stobeo ricorda tale verso nella sezione della sua *Antologia* dedicata alla σωφοσύνη: attribuendo la notizia a Sereno, egli racconta che Platone incontrò casualmente per strada il tragediografo e gli rispose allo stesso modo dell'Antistene plutarco⁷⁷⁶.

La risposta di Euripide al dio nel disperato tentativo di convincerlo a cambiare la sua decisione consiste in un appello in cui gli chiede di non lasciarlo alla morte: Dioniso allora lo consola con un passo del *Poliido*, che viene adattato al gioco comico mediante la sostituzione della vera alternativa con una a scopo parodico. Se il dio ha deciso di lasciarlo nel mondo dei morti non è poi tanto un male in quanto, riprendendo una delle sue affermazioni, la vita può esser vista come morte e al contrario il morire come vera vita⁷⁷⁷: naturalmente la vera alternativa viene stravolta a scopo comico con una ridicola che mette in relazione il respirare con il pranzare e il dormire con un cuscino!

Fr. 638

τίς δ' οἶδεν, εἰ τὸ ζῆν μὲν ἔστι κατθανεῖν,
τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται;

Ra. 1477-1478

τίς δ' οἶδεν, εἰ τὸ ζῆν μὲν ἔστι κατθανεῖν,
τὸ πνεῖν δὲ δειπνεῖν, τὸ δὲ καθεύδειν κῶδιον;

La ripresa aristofanea ha messo gli studiosi di fronte ad alcune domande: innanzitutto qual è l'identità della *persona loquens* del frammento tragico? Potrebbe essere Poliido a farsi coraggio in questo modo nel momento in cui Minosse ha appena dato ordine di rinchiuderlo insieme al cadavere di Glauco nella tomba (si vedano WELCKER 1839, p. 773; JOUAN – VAN LOOY 2000, p. 556, e COLLARD – CROPP 2008, II p. 99 n. 1), oppure, secondo un'altra opinione, un personaggio non ben identificabile che consola il re della perdita del figlio (COLLARD – CROPP II p. 90)⁷⁷⁸. Sulla base di un

⁷⁷⁵ Plut. *Quomodo adolescens poetas audire debbat* 33c: ὁ μὲν εὖ μάλα τοὺς Ἀθηναίους ἰδὼν θορυβήσαντας ἐν τῷ θεάτρῳ

τί δ' αἰσχρὸν ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῆ;
παραβάλλον εὐθὺς
αἰσχρὸν τό γ' αἰσχρόν, κᾶν δοκῆ κᾶν μὴ δοκῆ,

⁷⁷⁶ Stob. III, 5, 36: Ἐκ τῶν Σερήνου

Εὐριπίδης ἠὲ δοκίμησεν ἐν θεάτρῳ εἰπὼν

τί δ' αἰσχρὸν ἂν μὴ τοῖς γε χρωμένοις δοκῆ;

καὶ Πλάτων ἐντυχὼν αὐτῷ 'ὦ Εὐριπίδη' ἔφη 'αἰσχρὸν τό γ' αἰσχρόν, κᾶν δοκῆ κᾶν μὴ δοκῆ'

⁷⁷⁷ Il distico euripideo che rielabora uno dei motivi ricorrenti nella cultura greca, il pensiero che sia meglio morire piuttosto che vivere (κρεῖττον ἔστι τὸ τεθνᾶναι τοῦ ζῆν) – si veda a questo proposito lo studio di H. Hommel 1976, *Euripides in Ostia. Ein neues Chorliedfragment und seine Umwelt*, in *Symbola* I, Hildesheim – New York 1976, pp. 117-164 (= Epigraphica vol. 19, 1957, pp. 109-164) e in particolare pp. 153-157 –, doveva esser molto noto nell'antichità dati i testimoni che, per una ragione erudita o contenutistica, ce lo tramandano: tra questi vanno ricordati Plat. *Gorg.* 492e 8-11 (da cui dipendono Iamb. *Protr.* 17 (111, 23-112. 1 Des Places) e Stob. IV 53, 36 (V 1109, 21-24 Hense)) e Clem. Alex. (*Strom.* III 2, 17-19 Stählin) che lo cita a proposito della vanità dell'esistenza umana, riprendendo la stessa interpretazione che era già stata data da Origene in *Contra Celso* VII 50, ovvero di vita materiale a cui tutti gli uomini sono estremamente attaccati senza rendersi conto che in realtà si tratta di una forma di morte se confrontata con la vita nell'aldilà.

⁷⁷⁸ Noto per la sua τέχνη nel campo della mantica, Poliido è un personaggio abbastanza noto al pubblico di V secolo: compare infatti per ben tre volte come *dramatis persona* nel teatro di Dioniso, ovvero nelle *Cretesi* di Eschilo, nei *Manteis*

altro *locus* delle *Rane* è stata anche avanzata l'ipotesi che questo frammento sia stato pronunciato da una donna: ad un certo punto della commedia, infatti, Eschilo elenca diversi κακά di cui a suo parere Euripide è responsabile e tra questi lo rimprovera di aver messo in scena personaggi che dicono che la vita non è vita, il medesimo tema del fr. 638.

Ra. 1082

καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν;

Gli *scholia* a questo passo comico presentano dei dubbi a proposito del modello tragico di riferimento: uno scoliasta ritiene che si tratti del *Frisso* euripideo, mentre un altro si rende conto che Aristofane utilizza l'espressione come se fosse pronunciata da una donna (da notare la presenza del participio femminile) e si interroga se nell'originale tragico non si dovesse immaginare una cosa simile dal momento che, nel caso del *Frisso*, a parlare sarebbe un personaggio maschile, ovvero Frisso stesso⁷⁷⁹.

A partire da queste osservazioni è sorta la discussione tra i moderni in merito all'identificazione del presunto personaggio femminile oggetto delle critiche dell'Eschilo comico: Ino, Prassitea, Melanippe e Pasifae sono le ipotesi che sono state avanzate accanto anche all'idea di un Frisso che parla come una donna, ma la questione è ancora aperta⁷⁸⁰. Infatti nei discorsi pervenutici di eroine come Prassitea o Melanippe non compare in alcun luogo qualcosa che riprenda puntualmente il motivo dell'οὐ ζῆν τὸ ζῆν; d'altro lato sembra molto difficile individuare l'occasione in cui Frisso pronunciarebbe una simile sentenza come una donna ed incerta rimane la presenza del personaggio di Pasifae tra le *dramatis personae* del *Poliido*.

Altra difficoltà sorge con il dramma a cui attribuire la citazione aristofanea: già nell'antichità infatti vi era una certa confusione a questo proposito come si può ben evincere dalle osservazioni scoliastiche al v. 1477 delle *Rane*. Gli *scholia vetera* vedono in un caso una ripresa dal *Frisso* e in un altro dall'*Ippolito* (anche se il *locus* è corrotto)⁷⁸¹; gli *scholia recentiora*, invece, lo riconducono

di Sofocle e nel *Poliido* di Euripide. Come Palamede, alla cui figura assomiglia per alcuni aspetti, è il migliore nel suo campo (è l'unico in grado di risolvere l'enigma della vacca tricolore) ed è costretto a confrontarsi con l'ottusità di chi detiene il potere: il re di Creta, Minosse, portavoce di δύναμις e πλοῦτος, non accetta infatti il suo rifiuto in merito al riportare in vita suo figlio Glauco trovato morto e lo condanna ad esser rinchiuso vivo nella stessa tomba del figlio. A differenza di Palamede, però, Poliido si salva, probabilmente proprio grazie alla sua *technè*, restituendo la vita al giovane ragazzo e ottenendo la liberazione dal sepolcro.

⁷⁷⁹ Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1082a CHANTRY: καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν· ἔστι μὲν παρὰ τὰ ἐκ Φρίξου Εὐριπίδου ‘τίς – ζῆ [v’

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1082b CHANTRY: ἀλλ’ ὁ λέγων ἔστι Φρίξος, οὗτος δὲ ὡς παρὰ γυναικὸς εἰρημένον αὐτὸ λέγει. ἰδεῖν οὖν χρὴ, μήποτε τὸν αὐτὸν νοῦν παρ’ Εὐριπίδῃ γυνὴ λέγει, καὶ μήποτε τὸ ὑπὸ τῆς τροφοῦ ἐν Ἰππολύτῳ λεγόμενον “ἀλλ’ ὅ τι τοῦτο (lege τοῦ ζῆν) φίλτερον ἄλλο, | σκότος ἀμπίσχον κρύπτει νεφέλαις” καὶ τὰ ἐξῆς.

⁷⁸⁰ I primi a vedere in *Ra.* 1082 un riferimento al fr. 638 come pronunciato da una donna furono KOCK 1881, p. 171, e COULON – VAN DAELE 1928, n. 4 p. 137. Per la proposta a favore di Ino si veda FERGUSON 1913, p. 165; STANFORD 1958, p. 167, è tra i sostenitori della figura di Prassitea, mentre VAN LEEUWEN 1896, p. 166, propose Melanippe; SOMMERSTEIN 1996, p. 254, e HENDERSON 2002, n. 107 p. 175, hanno identificato la *persona loquens* del fr. 638 nella sposa di Minosse, nonché madre di Glauco, Pasifae. Ulteriore ipotesi è quella di SCHMID – STAEHLIN 1940, p. 598 n. 1, che ipotizzano che sia Frisso a parlare come manifestazione di una donna.

⁷⁸¹ Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1477a CHANTRY: τίς <δ’> οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἔστι <κατθανεῖν> παρὰ τὰ ἐκ Φρίξου Εὐριπίδου.

all'*Ippolito* euripideo con certezza⁷⁸² mentre unica voce fuori dal coro risulta lo scolio ad Eur. *Hipp.* 191, che lo attribuisce al *Poliido*⁷⁸³.

Espressioni simili a quella del fr. 638 sopra citato compaiono, infatti, anche ai vv. 191-197 dell'*Ippolito*⁷⁸⁴ e nel fr. 833 del *Frisso*⁷⁸⁵ (non si sa bene a quale dei due drammi composti da Euripide con tale titolo vada riferito): nel primo caso a parlare è la Nutrice che sta cercando di consolare la sua regina, nel secondo invece sarebbe probabilmente Frisso in persona⁷⁸⁶ a consolare se stesso o suo padre Atamante prima di sacrificare la propria vita per la salvezza della patria.

Qualora fosse corretta l'assegnazione al *Poliido* del fr. 638, come sostiene CARRARA 2014, p. 327, si dovrebbe ipotizzare che gli scoliasti siano stati indotti in errore dal contenuto analogo dei frammenti⁷⁸⁷; non tutti gli studiosi sono, però, d'accordo su tale attribuzione in quanto CHANTRY 1999, p. 160, all'interno dell'apparato critico indica come migliore la tesi del *Frisso* senza però aggiungere argomenti a sostegno.

Accanto all'errore meccanico si potrebbe anche pensare che lo scoliasta abbia sbagliato ad attribuirlo all'*Ippolito* data la vicinanza dei vv. 1082 e 1477 con riprese, più o meno esplicite e comunque riconoscibili da parte di gente colta, di questa tragedia (al v. 1079 vi è un possibile riferimento alla trama e al v. 1471 la citazione di un'espressione che era sì ormai ben nota, ma comunque sempre appartenente a tale dramma); è più probabile allora che al v. 1082 il poeta comico voglia mettere in luce, attraverso la voce di Eschilo, non una nuova allusione alla Nutrice di Fedra, bensì ad un'altra tragedia euripidea nella quale si riscontrano pensieri pronunciati che poco si addicono a quello che dovrebbe esser sottoposto alle orecchie degli spettatori.

A conferma della tesi a favore del *Poliido* euripideo si aggiunga anche l'allusione ad una riflessione di questo genere nel fr. 468, 1 dell'omonima opera aristofanea⁷⁸⁸ che altro non è che una

Scholia vetera ad Ar. *Ra.* 1477b CHANTRY: ἐξ Ἰππολύτου Ἐυριπίδου. τὸ δὲ λοιπὸν· τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν.

⁷⁸² Scholia recentiora ad Ar. *Ra.* 1477 CHANTRY: τοῦτο ἐξ Ἰππολύτου δράματος Εὐριπίδου λέγοντος· τίς οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστὶ κατθανεῖν, τὸ δὲ κατθανεῖν ζῆν, ὑπνοῦν δὲ τὸ κατθανεῖν; Ἀριστοφάνης δὲ παίζων φησί· τὸ πνεῖν δὲ δειπνεῖν, καὶ τὸ καθεύδειν κῶδιον. πεποιήκε δὲ τοῦτο, ἐπειδὴ ὁ Διόνυσος οὐδὲν ἕτερον ἡγάπα ἢ δειπνεῖν καὶ καθεύδειν ἐν μαλακοῖς στρώμασιν οἷά ἐστι τὰ ἐκ τῶν κωδίων. | ὁ πρῶτος στίχος ἀρμόδιος τῷ Εὐριπίδῃ θέλοντι ἀναβιῶναι, ὁ δὲ δεύτερος τῷ Διονύσῳ φιλοῦντι δειπνεῖν δαιτυλῶς καὶ καθεύδειν ἐπὶ κωδίων.

⁷⁸³ Schol. B Eur. *Hipp.* 191 (2. 29. 13-15 Schwartz) ἀλλ' ὅτι τοῦ ζῆν φίλτερον ἄλλο· ἐκ τοῦ ὀδυνηροῦ βίου στοχάζεται βελτίονα εἶναι τὰ ἐν Αἴδου τῆς γῆς, ὡς καὶ αὐτὸς (scil. Εὐριπίδης) ἐν Πολυίδῳ 'τίς – ζῆν'

⁷⁸⁴ *Hipp.* 191-197: ἀλλ' ὅτι τοῦ ζῆν φίλτερον ἄλλο | σκότος ἀμπίσχων κρύπτει νεφέλαις. | δυσέρωτες δὴ φαινόμεθ' ὄντες | τοῦδ' ὅτι τοῦτο στίλβει κατὰ γῆν | δι' ἀπειροσύνην ἄλλου βιότου | κοῦκ ἀπόδειξιν τῶν ὑπὸ γαίης, | μύθοις δ' ἄλλως φερόμεσθα.

⁷⁸⁵ Eur. Fr. 833: τίς δ' οἶδεν εἰ ζῆν τοῦθ' ὃ κέκληται θανεῖν, | τὸ ζῆν δὲ θνήσκειν ἐστί; ἴπλην ὅμως βροτῶν | νοσοῦσιν οἱ βλέποντες, οἱ δ' ὀλωλόταες | οὐδὲν νοσοῦσιν οὐδὲ κέκτηνται κακά

⁷⁸⁶ Così assicurano lo scoliasta e gli studiosi moderni: si vedano SCHMID – STAEHLIN 1940, p. 598; WEBSTER 1967, p. 134; JOUAN – VAN LOOY 2002, p. 369 n. 63; COLLARD – CROPP 2008, p. 426.

⁷⁸⁷ Cfr. VAN LOOY 1964, p. 151; alcuni hanno pensato ad un errore meccanico dello schol. ad Ar. *Ra.* 1477b tra Ἰππολύτου e Πολυίδου: a questo proposito si veda CARBONARA NADDEI 1976, n. 175 p. 185.

⁷⁸⁸ Il *Poliido*, giuntoci frammentariamente, venne rappresentato secondo alcuni studiosi (quali GEISSLER 1925, p. 51), poco dopo l'omonima tragedia euripidea, mentre secondo altri (si veda, ad esempio, Gelzer 1970, *RE* Suppl. XXII s.v.

deduzione comica da quanto espresso dal tragediografo (se la morte è vita, allora la paura della morte è una grande sciocchezza)⁷⁸⁹.

La ripresa aristofanea al v. 1477 risulta puntuale per il primo verso e con stravolgimento parodico per il secondo ove, come osserva DEL CORNO 1985, p. 246, ci si distacca dal modello e si adottano delle “pure associazioni sonore, che esprimono peraltro l’ideale di vita dell’eroe comico: il κώδιον è il vello di pecora, e qui indica un giaciglio particolarmente morbido e accogliente”⁷⁹⁰.

Probabilmente ci troviamo di fronte, come già per *Hipp.* 612 citato poco prima (v. 1471), ad un’espressione entrata ormai nell’uso comune tanto da divenire proverbiale: in questo caso non è più necessario pensare ad una voluta allusione al dramma euripideo dal momento che la maggior parte degli spettatori avrà sentito come propria ormai del loro bagaglio culturale quella domanda e non si sarà soffermata, se non in minima parte, sul riferimento letterario.

Aristophanes col. 1413) deve esser affiancato alle commedie del IV sec. a.C. come *Cocalo* ed *Eolosicone*, che Aristofane scrisse in età avanzata e che vennero messe in scena dal figlio Araro.

⁷⁸⁹ Ar. Fr. 468 K.-A.: τὸ γὰρ φοβεῖσθαι τὸν θάνατον λῆρος πολὺς· πᾶσιν γὰρ ἡμῖν τοῦτ’ ὀφείλεται παθεῖν

⁷⁹⁰ Cfr. anche SOMMERSTEIN 1996, p. 293, che vede nel v. 1477 la ripresa dal *Poliido* euripideo e osserva come Aristofane continui poi la frase “with two inconsequential and meaningless propositions (inconsistenti e prive di significato), presumably so as to suggest that the statement “life may be death and death may be life” is as absurd as they are”.

TABELLE RIASSUNTIVE

Eschilo

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione/immagine	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/una situazione	Parodia	Intertestualità
<i>Edoni</i> Fr. 60 – Av. 276	✓	✓			✓	
<i>Edoni</i> Fr. 61 – <i>Thesm.</i> 134- 137	✓	✓			✓	
<i>Glauco di Potnie</i> Fr. 36 (?) – <i>Ra.</i> 1528			✓			✓
<i>Il giudizio delle armi</i> Fr. 174 – Ach. 883			✓	✓	✓	
<i>Mirmidoni</i> Fr. 134 – <i>Pax</i> 1177-1178		✓			✓	
<i>Mirmidoni</i> Fr. 134 – Av. 800		✓			✓	
<i>Mirmidoni</i> Fr. 134 – <i>Ra.</i> 932-934		✓			✓	
<i>Mirmidoni</i> Fr. 139 – Av. 807-808	✓				✓	
<i>Mirmidoni</i> Fr. 140 – Av. 1420			✓		✓	
<i>Mirmidoni</i> Fr. 131, 1 – <i>Ra.</i> 992	✓					✓
<i>Mirmidoni</i> Fr. 138 – <i>Eccl.</i> 392-393	✓	✓			✓	
<i>Niobe</i> Fr. 160 – Av. 1247-1248	✓					✓
<i>Gli evocatori di anime</i>				✓	✓	

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione/ immagine	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/ una situazione	Parodia	Intertestualità
Pap. Köln 125 n. 7963 – Av. 1553- 1564						

Passi comici contenenti allusioni a drammi eschilei a proposito di raffigurazioni sceniche, personaggi, ...

Indice dei passi	Allusione scenica	Allusione ai personaggi	Allusione al dramma	Generico riferimento	Parodia	Intertestualità
<i>Vesp.</i> 579-580			✓			✓
<i>Ra.</i> 911 e ss.	✓				✓	
<i>Ra.</i> 961- 963	✓				✓	
<i>Ra.</i> 1041		✓				✓

Sofocle

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione/ immagine	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/ una situazione	Parodia	Intertestualità
<i>Aiace di Locri</i> Fr. 14 – <i>Thesm.</i> 21			✓			✓
<i>Crise</i> Fr. 727 – Av. 1238-1242		✓				✓
<i>Enomao</i> Fr. 476 – Av. 1337-1339	✓	✓				✓
<i>Fineo</i> Fr. 710 – <i>Pl.</i> 634b-636	✓	✓				✓
<i>Laocoonte</i> Fr. 371 – <i>Ra.</i> 664-666	✓					✓
<i>La richiesta di Elena</i> Fr. *178 – <i>Eq.</i> 83			✓		✓	
<i>Oicle</i> Fr. *469 – <i>Eq.</i> 498-500	✓					✓
<i>Peleo</i> Fr. 487– <i>Eq.</i> 1099	✓					✓
<i>Peleo</i> Fr. 489 – Av. 851-852	✓					✓
<i>Peleo</i> Fr. 490 – Av. 857	✓				✓	
<i>Peleo</i> Fr. 493 – <i>Thesm.</i> 869-870	✓					✓
<i>Teucro</i> Fr. 578 – <i>Nu.</i> 583	✓					✓
<i>Tyro II</i> Fr. 654 – Av. 275-276	✓				✓	

Passi comici contenenti allusioni a drammi sofoclei a proposito di raffigurazioni sceniche, personaggi, ...

Indice dei passi	Allusione scenica	Allusione ai personaggi	Allusione al dramma	Allusione contenutistica	Generico riferimento	Parodia	Intertestualità
<i>Atamante</i> - <i>Nu.</i> 256b-257	✓				✓	✓	
<i>Inaco</i> - <i>Eccl.</i> 79- 81	✓				✓	✓	
<i>Inaco</i> - <i>Pl.</i> 806- 818				✓	✓	✓	
<i>Oicle</i> Fr. *469 - <i>Eq.</i> 498-500					✓		✓
<i>Tereo</i> - <i>Av.</i> 100- 101	✓	✓				✓	
<i>Tereo</i> (fr. 581 ?) - <i>Av.</i> 434- 436		✓				✓	
<i>Tereo</i> - <i>Lys.</i> 563- 564		✓				✓	
<i>Tyro II</i> - <i>Lys.</i> 139				✓		✓	

Espressioni di uso comune e non citazioni di frammenti specifici

Indice dei passi	Espressione proverbiale	Allusione ai personaggi	Allusione al dramma	Allusione contenutistica	Generico riferimento	Parodia	Intertestualità
<i>Aiace di Locri</i> Fr. 14 – <i>Thesm.</i> 21	✓						
<i>Pl.</i> 1151	✓						

Euripide

Riprese drammaturgiche e citazioni/allusioni di versi o frammenti tragici

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/una situazione	Allusione scenica	Parodia	Intertestualità
<i>Hel.</i> 1-2 – <i>Thesm.</i> 855-856	✓				✓		✓
<i>Hel.</i> 3 – <i>Thesm.</i> 857	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 16- 17a – <i>Thesm.</i> 859-860a	✓				✓		✓
<i>Hel.</i> 22a – <i>Thesm.</i> 862a	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 52- 53a– <i>Thesm.</i> 864-865a	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 49 – <i>Thesm.</i> 866	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 56a – <i>Thesm.</i> 868a	✓	✓			✓	✓	
<i>Hel.</i> 68 – <i>Thesm.</i> 871	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 460 – <i>Thesm.</i> 874a			✓		✓	✓	
<i>Hel.</i> 461 – <i>Thesm.</i> 878			✓		✓	✓	
<i>Hel.</i> 466 – <i>Thesm.</i> 881			✓	✓	✓	✓	
<i>Hel.</i> 467a – <i>Thesm.</i> 886a			✓		✓	✓	

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/ una situazione	Allusione scenica	Parodia	Intertestualità
<i>Hel.</i> 54-55 – <i>Thesm.</i> 901			✓		✓	✓	
<i>Hel.</i> 549 – <i>Thesm.</i> 904b			✓	✓	✓		✓
<i>Hel.</i> 72, 557 – <i>Thesm.</i> 905			✓		✓		✓
<i>Hel.</i> 558 – <i>Thesm.</i> 906	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 561 – <i>Thesm.</i> 907	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 562 – <i>Thesm.</i> 908	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 563 – <i>Thesm.</i> 909	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 564a – <i>Thesm.</i> 910a	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 565 – <i>Thesm.</i> 911	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 566 – <i>Thesm.</i> 912	✓				✓	✓	
<i>Hel.</i> 634 – <i>Thesm.</i> 913			✓		✓	✓	
<i>Andromeda</i> Fr. 117 – <i>Thesm.</i> 1015	✓				✓	✓	
<i>Andromeda</i> Fr. 118 –			✓		✓	✓	

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/una situazione	Allusione scenica	Parodia	Intertestualità
<i>Thesm.</i> 1018-1021							
<i>Andromeda</i> Fr. 119+120, 4-6 – <i>Thesm.</i> 1022-1023			✓		✓	✓	
<i>Andromeda</i> Fr. 122 – <i>Thesm.</i> 1029-1042	✓				✓	✓	
<i>Andromeda</i> Fr. 114 – <i>Thesm.</i> 1065-1069	✓				✓	✓	
<i>Andromeda</i> Fr. 115 – <i>Thesm.</i> 1070-1072	✓				✓	✓	
<i>Andromeda</i> Fr. 124 – <i>Thesm.</i> 1098-1100	✓				✓	✓	
<i>Andromeda</i> Fr. 123 – <i>Thesm.</i> 1101-1102a	✓				✓	✓	
<i>Andromeda</i> Fr. 125 – <i>Thesm.</i>			✓		✓	✓	

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/una situazione	Allusione scenica	Parodia	Intertestualità
1105-1106							

Passi comici contenenti allusioni a drammi euripidei a proposito di raffigurazioni sceniche senza citazione di frammenti, caratteristiche di personaggi, ...

Indice dei passi	Allusione scenica	Allusione ai personaggi	Allusione al dramma	Allusione contenutistica/ a un motivo	Parodia	Intertestualità
<i>Andromeda-Thesm.</i> 1009-1014		✓			✓	
<i>Andromeda-Ra.</i> 52-54			✓			✓
<i>Auge- Ra.</i> 1080 e ss.		✓				✓
<i>Bellerofonte - Ach.</i> 426-429		✓			✓	
<i>Bellerofonte</i> Fr. 306 - <i>Pax</i> 76	✓				✓	
<i>Bellerofonte - Pax</i> 146-148				✓	✓	
<i>Bellerofonte</i> Fr. 307 – <i>Pax</i> 154-156	✓				✓	
<i>Bellerofonte</i> Fr. 312 – <i>Pax</i> 722	✓				✓	
<i>Danae – Vesp.</i> 266-272 e 317 e ss.	✓				✓	
<i>Danae – Thesm.</i> 414-416				✓		✓
<i>Eneo - Ach.</i> 418-419		✓			✓	
<i>Eolo- Nu.</i> 1371-1372				✓		✓
<i>Eolo (?) - Ra.</i> 850				✓		✓
<i>Eolo- Ra.</i> 863			✓			✓
<i>Eolo- Ra.</i> 1081				✓		✓
<i>Fenice - Ach.</i> 421-422		✓			✓	
<i>Filottete - Ach.</i> 424-425		✓			✓	
<i>Ino- Ach.</i> 432-434		✓			✓	
<i>Ino- Vesp.</i> 1412b-1414	✓	✓			✓	

Indice dei passi	Allusione scenica	Allusione ai personaggi	Allusione al dramma	Allusione contenutistica/ a un motivo	Parodia	Intertestualità
<i>Licimnio</i> – Av. 1241-1242	✓					✓
<i>Melanippe (Sophé e Desmotis)</i> – <i>Thesm.</i> 546-547		✓				✓
<i>Melanippe Desmotis</i> - <i>Thesm.</i> 407-408				✓		✓
<i>Melanippe Desmotis</i> Fr. 494 – <i>Eccl.</i> 441 e ss.				✓		✓
<i>Meleagro</i> Fr. 522 – Av. 829-831				✓		✓
<i>Palamede</i> - <i>Thesm.</i> 765-784	✓				✓	
<i>Palamede</i> - <i>Thesm.</i> 848			✓		✓	
<i>Palamede</i> - <i>Ra.</i> 1451		✓				✓
<i>Stenebea</i> - <i>Ra.</i> 1043		✓				✓
<i>Stenebea</i> - <i>Ra.</i> 1049-1051				✓		✓
<i>Telefo</i> - <i>Ach.</i> 204-240	✓				✓	
<i>Telefo</i> - <i>Ach.</i> 394-402	✓					✓
<i>Telefo</i> - <i>Ach.</i> 331-346	✓				✓	
<i>Telefo</i> - <i>Ach.</i> 428-430a		✓			✓	
<i>Telefo</i> - <i>Nu.</i> 922		✓			✓	
<i>Telefo</i> - <i>Thesm.</i> 39-69	✓				✓	
<i>Telefo</i> - <i>Thesm.</i> 213-263	✓				✓	
<i>Telefo</i> - <i>Thesm.</i> 466-519	✓				✓	

Indice dei passi	Allusione scenica	Allusione ai personaggi	Allusione al dramma	Allusione contenutistica/ a un motivo	Parodia	Intertestualità
<i>Telefo - Thesm. 574-650</i>	✓				✓	
<i>Telefo - Thesm. 689-764</i>	✓				✓	
<i>Telefo - Ra. 855</i>		✓			✓	
<i>Telefo - Ra. 863</i>			✓			✓

Passi comici con citazioni e allusioni a tragedie euripidee frammentarie

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione/ immagine	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/ una situazione	Parodia	Intertestualità
<i>Alcmena</i> Fr. 88 – <i>Ra.</i> 92-93				✓		✓
<i>Alcmeone in Psocide</i> Fr. 66 – <i>Eq.</i> 1302	✓	✓			✓	
<i>Alessandro</i> Fr. 42 – <i>Ra.</i> 100-102	✓	✓			✓	
<i>Alessandro</i> Fr. 42 – <i>Ra.</i> 311			✓	✓		✓
<i>Bellerofonte</i> Fr. 311 – <i>Eq.</i> 1249	✓	✓			✓	
<i>Bellerofonte</i> Fr. 307a – <i>Vesp.</i> 757	✓	✓			✓	
<i>Bellerofonte</i> Fr. 308 – <i>Vesp.</i> 757	✓				✓	
<i>Bellerofonte</i> Fr. 312 – <i>Pax</i> 722	✓				✓	
<i>Eneo</i> Fr. 568 – <i>Ach.</i> 472	✓				✓	
<i>Eneo</i> Fr. 566 – <i>Pax</i> 699	✓				✓	
<i>Eneo</i> Fr. 565 – <i>Ra.</i> 72	✓	✓				✓
<i>Eolo</i> Fr. 17 – <i>Pax</i> 114-115			✓		✓	
<i>Eolo</i> Fr. 18 – <i>Pax</i> 119	✓					✓
<i>Eolo</i> Fr. 28 – <i>Thesm.</i> 177-178	✓					✓
<i>Eretteo</i> Fr. 363 – <i>Lys.</i> 1135	✓					✓
<i>Eretteo</i> Fr. 369d – <i>Thesm.</i> 120-122	✓					✓
<i>Fenice</i> Fr. 804 – <i>Thesm.</i> 411-413	✓				✓	

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione/ immagine	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/ una situazione	Parodia	Intertestualità
<i>Ipsipile</i> Fr. 763 – <i>Ra.</i> 64	✓					✓
<i>Le Cretesi</i> Fr. 465 – <i>Vesp.</i> 763			✓			✓
<i>Melanippe Desmotis</i> Fr. 494, 27-28 – <i>Thesm.</i> 531-532				✓		✓
<i>Melanippe Sophé</i> Fr. 482 – <i>Lys.</i> 1124	✓	✓				✓
<i>Melanippe Sophé</i> Fr. 487 – <i>Thesm.</i> 272	✓					✓
<i>Melanippe Sophé</i> Fr. 487 – <i>Ra.</i> 100			✓			✓
<i>Melanippe Sophé</i> Fr. 487 – <i>Ra.</i> 311			✓			✓
<i>Palamede</i> Fr. 578 – <i>Ra.</i> 1438			✓			✓
<i>Palamede</i> Fr. 582 – <i>Ra.</i> 1446-1448			✓		✓	
<i>Stenebea</i> Fr. 665 – <i>Vesp.</i> 111-112	✓	✓	✓		✓	
<i>Stenebea</i> Fr. 663 – <i>Vesp.</i> 1074			✓		✓	
<i>Stenebea</i> Fr. 669 – <i>Pax</i> 126	✓	✓				✓
<i>Stenebea</i> Fr. 664 – <i>Thesm.</i> 403-404	✓		✓			✓
<i>Teseo</i> Fr. 385 – <i>Vesp.</i> 312	✓	✓			✓	
<i>Teseo</i> Fr. 386 – <i>Vesp.</i> 314			✓		✓	
<i>Telefo</i> Fr. 706 – <i>Ach.</i> 317-318			✓	✓	✓	
<i>Telefo</i> Fr. 698 – <i>Ach.</i> 440-441	✓					✓
<i>Telefo</i> Fr. 707 – <i>Ach.</i> 446	✓					✓

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione/ immagine	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/ una situazione	Parodia	Intertestualità
<i>Telefo</i> Fr. 703 – <i>Ach.</i> 496-497	✓	✓				✓
<i>Telefo</i> Fr. 708 – <i>Ach.</i> 540a	✓					✓
<i>Telefo</i> Fr. 708a – <i>Ach.</i> 541	✓					✓
<i>Telefo</i> Fr. 709 – <i>Ach.</i> 543	✓					✓
<i>Telefo</i> Fr. 710 – <i>Ach.</i> 555b-556a	✓					✓
<i>Telefo</i> Fr. 712 – <i>Ach.</i> 577	✓	✓				✓
<i>Telefo</i> Fr. 712a – <i>Ach.</i> 578	✓	✓			✓	
<i>Telefo</i> Fr. 705a – <i>Ach.</i> 1188	✓	✓				✓
<i>Telefo</i> Fr. 713 – <i>Eq.</i> 813a	✓	✓				
<i>Telefo</i> Fr. 713 – <i>Pl.</i> 601	✓	✓				
<i>Telefo</i> Fr. 700 – <i>Eq.</i> 1240	✓	✓			✓	
<i>Telefo</i> Fr. 722 – <i>Nu.</i> 891-892	✓	✓				✓
<i>Telefo</i> Fr. 727 – <i>Pax</i> 528	✓				✓	
<i>Telefo</i> Fr. 699 – <i>Lys.</i> 706	✓	✓				✓
<i>Telefo</i> Fr. 711 – <i>Thesm.</i> 518-519	✓					✓
<i>Filottete</i> Fr. 788 – <i>Ra.</i> 282	✓					✓

Espressioni proverbiali e utilizzo di lessico tragico

Indice dei passi	Espressione proverbiale	Allusione testuale	Allusione contenutistica	Uso lessico tragico	Parodia	Intertestualità	Intento incerto
<i>Ipsipile</i> Fr. 763 – <i>Ra.</i> 64	✓						
<i>Plistene</i> Fr. 628 – <i>Av.</i>		✓					✓

Indice dei passi	Espressione proverbiale	Allusione testuale	Allusione contenutistica	Uso lessico tragico	Parodia	Intertestualità	Intento incerto
1232-1233a							
<i>Teseo</i> Fr. 383+384 – <i>Ra.</i> 465-475				✓		✓	
Fr.720 – <i>Ach.</i> 8	✓						
<i>Telefo</i> Fr. 707 – <i>Ach.</i> 454				✓		✓	
<i>Tieste</i> Fr. 397 – <i>Pax</i> 699	✓						

Citazioni e allusioni di incerta attribuzione

Indice dei passi	Eschilo o Sofocle	Sofocle o Euripide	Eschilo o Euripide
<i>Niobe</i> – <i>Vesp.</i> 579-580	✓		
<i>Peleo</i> – <i>Nu.</i> 1154-1155		✓	

Le Rane: Eschilo vs Euripide

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione/ immagine	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/ una situazione	Parodia	Intertestualità
<i>Cho.</i> 1-3 – <i>Ra.</i> 1126-1128	✓					✓
<i>Cho.</i> 4-5 – <i>Ra.</i> 1172-1173a	✓					✓
<i>Antigone</i> Fr. 157 – <i>Ra.</i> 1182	✓					✓
<i>Antigone</i> Fr. 158 – <i>Ra.</i> 1187	✓					✓
Fr. <i>inc. fab.</i> 846 (<i>Archelao?</i>) – <i>Ra.</i> 1206-1208	✓					✓
<i>Ipsipile</i> Fr. 752 – <i>Ra.</i> 1211-1213a	✓					✓
<i>Stenebea</i> Fr. 661, 1-3 – <i>Ra.</i> 1217-1219	✓					✓
<i>Frisso II</i> Fr. 819, 1-2 – <i>Ra.</i> 1225-1226	✓					✓
<i>IT</i> 1-2 – <i>Ra.</i> 1232-1233a	✓					✓
<i>Meleagro</i> Fr. 516 – <i>Ra.</i> 1238a e 1240-1241a	✓					✓
<i>Melanippe Sophé</i> Fr. 481 – <i>Ra.</i> 1244	✓					✓
<i>Mirmidoni</i> Fr. 132 – <i>Ra.</i> 1264-1265	✓					✓
<i>Gli evocatori di anime</i> Fr. 273 – <i>Ra.</i> 1266	✓					✓
<i>Sacerdotessa</i> Fr. 87 – <i>Ra.</i> 1273-1274	✓					✓
<i>Ag.</i> 104 – <i>Ra.</i> 1276	✓					✓
<i>Ag.</i> 109 – <i>Ra.</i> 1284	✓					✓
<i>Sfinge</i> Fr. 236 – <i>Ra.</i> 1286	✓					✓

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione/ immagine	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/ una situazione	Parodia	Intertestualità
<i>Ag.</i> 111 – <i>Ra.</i> 1288-1289	✓					✓
<i>Fr.</i> 282 R. – <i>Ra.</i> 1291-1292	✓					✓
<i>Donne di Tracia</i> <i>Fr.</i> 84 – <i>Ra.</i> 1294	✓					✓
<i>Ipsipile</i> <i>Fr.</i> 752f 8-14 – <i>Ra.</i> 1305 e 1315-1316			✓			✓
<i>Fr.</i> 856 Kn. – <i>Ra.</i> 1309-1312	✓					✓
<i>Or.</i> 1431-1432 – <i>Ra.</i> 1313-1316				✓		✓
<i>Meleagro</i> <i>Fr.</i> 528a/ <i>Ipsipile</i> <i>Fr.</i> 752f 9-11 – <i>Ra.</i> 1316	✓					✓
<i>El.</i> 435-437 – <i>Ra.</i> 1317.1318	✓					✓
<i>Ipsipile</i> <i>Fr.</i> 765 – <i>Ra.</i> 1320-1321			✓			✓
<i>Ipsipile</i> <i>Fr.</i> 765a – <i>Ra.</i> 1322	✓					✓
<i>Ipsipile</i> <i>Fr.</i> 765b – <i>Ra.</i> 1327-1328			✓		✓	
<i>Hec.</i> 68-76 – <i>Ra.</i> 1331-1337			✓		✓	
<i>Or.</i> 1431-1432 – <i>Ra.</i> 1347-1348				✓		✓
<i>I Cretesi</i> <i>Fr.</i> 472f – <i>Ra.</i> 1356-1358	✓					✓
<i>Med.</i> 1 – <i>Ra.</i> 1382	✓					✓
<i>Filottete</i> <i>Fr.</i> 249 – <i>Ra.</i> 1383	✓					✓
<i>Antigone</i> <i>Fr.</i> 170 – <i>Ra.</i> 1391	✓					✓
<i>Niobe</i> <i>Fr.</i> 161 – <i>Ra.</i> 1392	✓					✓

Indice dei passi	Citazione di un passo	Citazione di una situazione/ immagine	Allusione ad un passo	Allusione ad un motivo/ una situazione	Parodia	Intertestualità
<i>Meleagro</i> Fr. 531 – <i>Ra.</i> 1402	✓					✓
<i>Glauco di Potnie</i> Fr. 38, 1 – <i>Ra.</i> 1403	✓					✓
<i>Eolo</i> Fr. 19 – <i>Ra.</i> 1475	✓	✓				✓
<i>Poliido</i> Fr. 638 – <i>Ra.</i> 1477-1478	✓				✓	

INDICE DEI PASSI CITATI

Adesp. Com.

Fr. 400 K.-A.: 117.

Fr. 1059, 1 K.-A.: 265 n. 698.

Adesp. Trag.

Fr. 392 K.-Sn.: 125 n. 341.

Fr. 569 K.-Sn. Sn.: 61.

Ael.

Hist. an. 5, 34: 132 n. 352; 17, 20: 102 n. 263.

VH 2, 8: 126 n. 346; 2, 8, 1-12: 149 n. 421; 2, 13: 35.

Aesch.

Ag. 104: 279; 109: 279; 111: 279; 160-161: 276; 351: 198 n. 540; 449: 56; 525-526: 41, 97; 526: 98; 851: 82; 1050-1051: 166.

Cho. 1-3: 261; 4-5: 261; 879: 9 n. 11; 924: 57 n. 153; 965-966: 170 n. 490; 1024: 57 n. 153.

Eum. 117: 56; 131-132: 57 n. 153; 246-247: 57 n. 153; 275: 21 n. 49; 1005: 70 n. 176; 1007-1008: 70 n. 179; 1012: 70 n. 174; 1012-1013: 70 n. 175.

Pers. 206: 248; 681-693: 65 n. 167; 697 ss.: 65 n. 167.

Suppl. 60-62: 121 n. 328; 179: 21 n. 48; 291 ss.: 105 n. 274; 566-567: 143 n. 395.

Theb. 806: 248.

Fr. *1 R.: 94.

Fr. 36 R.: 69, 71.

Fr. 38,1 R.: 299.

Fr. 60 R.: 64, 65 n. 167.

Fr. 61 R.: 20, 41, 65 n. 167, 67.

Fr. 84 R.: 280.

Fr. 87 R.: 278.

Fr. 131, 1-4: 79-80.

Fr. 132 R.: 277.

Fr. 134 R.: 75.

Fr. 138 R.: 80.

Fr. 139 R.: 79.

Fr. 140 R.: 79.

Fr. 154a 12-13 R.: 82.
Fr. 160 R.: 82, 83.
Fr. 161 R.: 297.
Fr. 174 R.: 72.
Fr. 227 R.: 54 n. 139.
Fr. 236 R.: 279.
Fr. 249 R.: 296.
Fr. 273 R.: 278.
Fr. 281 R.: 8 n. 7.
Fr. 281a R.: 21 n. 46, 87 n. 218.
Fr. 281b R.: 88.
Fr. 282 R.: 280.
Fr. 450 R.: 166.
Fr. 451a R.: 60.

Aesop.

Fab. 10 HAUSRATH-HUNGER: 167; 273: 38, 79; 416: 167.

Agathon

TrGF 39 F4: 29 n. 87.

Aischin.

III 121: 173.

Alc.

Fr. 298 L.-P.: 92 n. 228.

Alcidam.

Odyss. 16: 150 n. 429; 22, 2-3: 204 n. 552.

Alcm.

Fr. 26 PAGE: 100 n. 254.

Alex.

Fr. 183, 3 K.-A.: 136 n. 368.

Fr. 184 K.-A.: 203.

Amphis

Fr. 30, 6-7 K.-A.: 136 n. 368.

Anacr.

Fr. 13 Gent.: 282 n. 727.

Anonim. Histor.

De Nilo FGrH 3c 647: 268.

Antiph.

Fr. 19 K.-A.: 153.

Fr. 160 K.-A.: 26 n. 74.

Fr. 188 K.-A.: 56.

Fr. 195 K.-A.: 26 n. 74.

Antisth.

Fr. 59 DECLEVA CAIZZI: 91.

AP

III 3: 134 n. 359; XI 254: 153 n. 449; XVI 111: 135 n. 364.

Apollod.

Bibl. I 6, 2: 110 n. 295; I 9, 1: 93 n. 237, 138 n. 375 e 378; I 9, 1-2: 93 n. 235; I 9, 8: 125 n. 343; II 1, 5: 105 n. 274; II 2, 1: 154 n. 452; II 4, 2-3: 110 n. 295; II 5, 11: 59 n. 157; II 7, 7: 59 n. 157; III 4, 3: 138 n. 376 e 378; III 5, 1: 64 n. 161; III 7, 5: 168 n. 476; III 9, 1: 150 n. 429; III 14, 8: 120 n. 325; III 15, 3: 103 n. 265 e 269.

Epit. II, 3-9: 100 n. 253; II, 10-14: 135 n. 365.

Apollon.

Lex. Hom. 156, 18 BEKKER: 113 n. 304.

Apollon. Rh.

II 178-193: 103; II 779: 164 n. 469.

Ar.

Ach. 8: 218; 138-140: 202; 204-240: 234; 317-318: 217; 331-346: 235, 242; 332a: 236; 389-390: 110; 390: 110; 394-402: 234, 241; 407: 178; 418-419: 131; 421-422: 134; 424-425: 135; 426-429: 132; 428-430a: 137; 432-434: 139; 433: 136; 440-441: 219; 446: 220 e n. 602; 453: 9; 454: 9, 10 n. 12, 220; 457: 54; 472: 183; 478: 11, 54; 480: 230 n. 630; 496-556: 221; 496-497: 221; 540a: 222; 541: 222, 223; 543: 222; 555b-556a: 222; 577: 223; 578: 223; 659-664: 230; 762: 54; 883: 72; 891: 73; 893: 73; 893-894: 72-73, 74; 1143: 115; 1178: 225 n. 617; 1188: 224; 1190 e n. 614: 9.

Av. 15-16: 122; 31: 237 n. 644; 76-79a: 122; 82: 122; 93-94: 120; 100: 120 n. 326; 100-101: 120; 102: 108; 159-160: 122; 214: 78; 275-276: 125; 276: 64, 66; 281: 120 n. 326; 347-348: 252 n. 682; 434-436: 122; 548-549: 116; 676: 78; 744: 78; 800: 76, 78; 807: 38; 807-808: 79; 829-831: 200; 829: 201; 830-831: 201; 851-852: 118; 857: 118; 901: 118; 935: 202; 946-947: 202; 954-955: 202; 960: 23 n. 57; 1036 e ss.: 23 n. 57; 1203: 108, 110; 1203-1204: 109; 1232-1233a: 207; 1238-1242: 97; 1238-1248: 41; 1241-1242: 194; 1242: 229; 1246: 9; 1246-1248: 82, 84 n. 214; 1247-1248: 84 n. 214; 1247: 84; 1248: 84; 1277 e ss.: 23; 1287-1289: 23 n. 60; 1296: 141 n. 386, 275; 1420: 37, 79; 1553-1564: 41, 42, 85; 1564: 141 n. 386; 1680-1681: 166 n. 472; 1681: 166.

Eccl. 79-91: 38, 105; 241 ss.: 198 n. 540; 392-393: 80; 441 ss.: 197; 920: 282; 1155-1156: 16 n. 29.

Eq. 10: 55 n. 146, 56 n. 149; 19: 54; 51: 117 n. 322; 83: 39, 113; 119 e ss.: 24; 188-189: 32 n. 94; 188-190: 31 n. 93; 188-193: 26 n. 71; 196 e ss.: 24; 498-500: 38, 115; 751: 179 n. 506; 813a: 225, 226 n. 624; 905: 117 n. 322; 1099: 117; 1240: 227; 1249: 178, 179 n. 506; 1286: 250; 1302: 168.

Lys. 139: 126; 189: 207; 196: 207; 509: 55 n. 146; 563-564: 122, 123; 656: 55 n. 146; 706 ss.: 20; 706: 229; 713: 20, 229; 715: 20; 717: 20; 742-743: 176; 753-755: 176; 962-964: 172; 1124-1127: 41, 198; 1125: 199; 1131: 189; 1131-1135: 189; 1135: 189.

Nu. 18 ss.: 32 n. 94; 103: 141 n. 387, 143 n. 393; 256b-257: 39, 93; 348: 110; 504: 141 n. 387, 144; 510: 115; 555-556: 173; 583: 124; 603ss: 264-265; 891-892: 227; 922: 137; 963: 55 n. 146; 1063: 118; 1112: 143 n. 393; 1154-1155: 259; 1154-1166: 259; 1218: 141; 1264-1265: 194; 1353-1376: 19; 1366-1367: 37, 50-51; 1371-1372: 152.

Pax 54-65: 238; 58b: 238 n. 653; 59: 238 n. 653; 62: 238 n. 653; 63: 238 n. 653; 75: 238; 76: 237, 238; 96: 55 n. 146; 114-115: 186, 187; 117: 187; 119: 186, 187; 126: 210, 211; 135: 238; 135-136: 133; 146-148: 133; 154: 115; 154-156: 239; 520-600: 87; 520-522: 87 n. 217; 527 ss.: 221; 528: 228;

570: 97; 657-705: 87; 657: 88 n. 219; 699: 41, 184; 719: 115; 722: 240; 729: 115; 750: 87; 1177: 78; 1177-1178: 76; 1182-1183: 32 n. 94.

Pl. 17: 56; 422: 143 n. 393; 454: 55 n. 146; 601: 226 e n. 620; 634b-636: 41, 102; 727: 110; 806-818: 38, 106; 806-807: 107; 806b: 107; 819: 207; 820: 95 n. 243; 1151: 39, 124, 125.

Ra. 52-54: 24 n. 62, 34, 173; 53: 172 n. 496, 174; 64: 192; 72: 185; 92-93: 166; 93a: 166 n. 470; 100: 160, 171 n. 493; 100-102: 169; 105: 174; 282: 233; 311: 160, 161, 170, 171 n. 493; 330: 95 n. 241; 465-475: 215, ; 470 ss.: 215; 664-666: 39, 111; 664: 112; 678-682: 167 n. 475; 727-733: 205; 797-802: 296; 804: 57; 814-817: 57; 822-825: 57; 830-846: 50; 837: 53; 837-839: 50; 838: 54; 840: 54 n. 138, 55 n. 142; 840-842: 53; 842: 137, 284; 843b-844: 50; 845-846: 53; 849: 193; 850: 152; 849-850: 292; 855: 137 e n. 372; 856 ss.: 50; 859: 50; 863: 137, 153 e n. 442, 259; 892: 149 n. 423, 161; 902-904: 37; 911-913: 47; 913: 55 n. 146; 919-920: 47-48; 923-930a: 48; 924-926a: 37; 928-930a: 37; 928-929: 61; 929: 50; 930a-934: 77; 932: 78; 937: 37; 937-938: 77; 940: 37; 942: 54; 943: 29 n. 85, 284; 945: 37; 947: 54; 949: 198 n. 540; 961-963: 59; 971-979: 149 n. 423; 992: 50 n. 128, 79; 1020: 53; 1041: 61; 1043: 154; 1049-1051: 155 n. 454; 1063: 131; 1069: 284; 1071: 284; 1079: 304; 1080 ss.: 151; 1081: 152 e n. 441; 1082: 303 e n. 780, 304; 1113-1114: 24 n. 63, 25 n. 66; 1114: 25 n. 65; 1126-1128: 261; 1152-1174: 82; 1172-1173a: 261; 1182: 262, 264; 1186: 264; 1187: 263; 1206-1208: 266, 273, 275; 1211-1213: 264; 1213: 265; 1217-1219: 265; 1225-1226: 265; 1232-1233a: 266; 1238-1241: 272; 1244: 276; 1262: 277 n. 713; 1264 ss.: 277; 1266: 278; 1266b: 278 n. 715; 1269-1270: 278; 1273-1274: 278; 1273a: 278 n. 716; 1276: 279; 1284-1289: 279; 1291-1292: 280; 1294: 280 e n. 722; 1301: 293; 1301-1303: 281; 1305: 281; 1309: 290; 1309-1312: 283, 284 e n. 731, 286, 289; 1311: 290; 1312: 290; 1313-1316: 284; 1314: 292; 1315-1316: 281; 1317-1318: 285; 1318: 285; 1319: 286; 1320-1322: 286; 1327-1328: 283, 286; 1331-1337: 288; 1338-1340: 289 e n. 744; 11338: 290; 339: 289, 290; 1340: 290; 1347-1348: 290-291; 1348: 292; 1351-1355: 291; 1356: 291, 293; 1356-1358: 291; 1356a-1363: 291; 1382-1383: 296; 1391-1392: 297; 1400: 298; 1402-1403: 299; 1407-1409: 29 n. 85; 1438: 204; 1443-1444: 205; 1446-1448: 205 e n. 556; 1446-1450: 205; 1451: 149, 204, 205; 1463-146: 205; 1471: 304, 305; 1475: 301; 1477: 303, 305 e n. 790; 1477-1478: 302; 1500: 115; 1524-1525: 70 n. 177; 1528-1529: 69; 1530: 70 n. 175.

Thesm. 14-15: 159; 21: 38, 39, 91; 39-69: 241; 120-122: 163; 134-135: 20; 134-137: 41, 67; 136: 67; 137: 67; 138: 68; 140, 68; 144: 68; 148-152: 50 n. 127; 149-150: 202; 167: 50 n. 127, 202; 168-170: 203; 177-178: 187; 193-194: 20; 213-263; 241; 231: 56 n. 149; 272: 160; 387: 54; 403-404: 212; 407-408: 196, 197; 411-413: 191; 414-416: 182; 456: 54; 466-519: 241; 518-519: 230; 520 ss.: 224 n. 611; 531-532: 197; 546-547: 157 n. 462; 574-650: 241; 689-764: 242; 750-755: 236; 765-784: 243; 855-856: 244; 859-860a: 245; 862a: 245; 864-865a: 245; 866: 245; 868a: 245; 869-870: 39, 119; 871: 246; 874a: 246; 878: 246; 881: 246; 886: 246, 247; 896: 224 n. 613; 901: 247; 904b-905: 247; 905:

248; 906: 248; 907: 249; 907-913: 248-249; 910: 249; 927-928: 247; 935: 249; 1009-1014: 250; 1011-1012: 20; 1013: 250; 1015-1017: 251; 1018-1021: 251; 1022-1023: 251; 1029-1042: 252; 1065: 275; 1065-1072: 253; 1087: 55 n. 146; 1090: 253; 1093a: 253; 1094: 254; 1094a: 253; 1095: 55 n. 146; 1095a: 253; 1098-1102a: 254; 1105-1106: 254; 1107-1108: 255; 1110: 255; 1128-1129: 255. *Vesp.* 64-66: 16 n. 30; 71: 237 n. 644; 111-112: 208; 266-272: 181; 312: 213; 314: 214; 317 ss.: 181; 374: 55 n. 146; 579-580: 257; 741: 55 n. 146; 757: 179; 763: 193; 1009: 115, 228; 1074: 209; 1346: 282; 1406-1408: 141; 1406: 141; 1408: 141; 1412b-1414: 139-140; 1413: 141 n. 386, 143; 1414: 147; 1484: 9 n. 10.

Fr. 111 K.-A.: 88.

Fr. 323 K.-A.: 91.

Fr. 468, 1 K.-A.: 304.

Fr. 477 K.-A.: 136 n. 366.

Fr. 478 K.-A.: 136 n. 366.

Fr. 506 K.-A.: 25 n. 65.

Fr. 616 K.-A.: 191 n. 525.

Fr. inc. fab. 795 K.-A.: 26.

Aristom.

Fr. 9 K.-A.: 26.

Aristot.

De Partib. Anim. II, 4, 651a: 113 n. 302.

HA III 520b: 113; IV 535b 32: 56 n. 149; VIII 589b 9: 56 n. 149; IX 633a 17: 121 n. 331.

NE VI 12: 157.

Poe. XVI 1454b 19-25: 126; 1455a 30 ss.: 50 n. 127; XX 1457a 13: 184.

Pol. I 1259b ss: 155; I 1260a, 9-17: 155; III 4, 1277b 7-30: 156 n. 450; VII 1335b 12-16: 150 n. 426;

VII 17, 1337a: 31 n. 90; VIII 1, 1337a: 31 n. 90; VIII 1342a: 16 n. 28.

Rhet. II 21, 1394b 2: 265 n. 698; III 2, 1405a 11: 184; III 2, 1405b 35 ss.: 202; III 12, 1413b 12: 34 n. 103; III 15, 1416b 1-4: 124 n. 339.

Asclep. Myrl.

FGrHist 12 F1 JACOBY: 69 n. 170.

Asclep. Trag.

FGrH 12 F 31: 103 n. 265.

Ast.

Comm. In Ps. 19, 5: 11.

Athen.

I, 3A: 28; IV, 134 C: 153 n. 444; V 181B: 293 n. 754; V, 198 F: 143 n. 397; VI, 267E-270A: 107; X, 427 E: 212 n. 575; X, 444C-D: 153 n. 445; X, 454B-F: 29 n. 87; XII 25, 523D: 196 n. 535; XII 537D: 174 n. 500; XIV 2, 614A: 196; XV 672 F: 95; XV 674 DE: 95.

Call.

Fr. 1, 9-10 Pfeiffer: 295 n. 757; Fr. 194, 101: 57 n. 154.

Callistr.

Stat. 14, 2, 4: 146 n. 408.

Callix.

Fr. 2: 143 n. 397.

Cass. Dio.

63, 10: 153 n. 450.

Cens.

De die nat. 11, 7: 150 n. 426.

Chrysipp. Stoic.

SVF III 50: 202 n. 547.

Cic.

Ad Q. fr. II 4, 5: 203 n. 548.

Att. 1, 20, 3: 185; 13, 21, 4: 33 n. 99.

Brut. 43: 113.

De Divinat. I 21, 42: 169 n. 483.

Tusc. Disp. V 37 [108]: 39, 125.

Clem. Al.

Strom. III 2, 17-19: 302 n. 777; VI 2, 14, 5-6: 191 n. 525; VI 2, 19, 5: 117; VII 3, 22, 4-5: 176 n. 502.

Crates

Fr. 90 F 1 Sn.: 125 n. 341.

Cratin.

Fr. 40 K.-A.: 64 n. 162.

Fr. 128 K.-A.: 25 n. 70.

Fr. 176 K.-A.: 107.

Fr. 267 K.-A.: 26.

Fr. 299 K.-A.: 212.

Cratin. Jun.

Fr. 11 K.-A.: 26 n. 74.

Ctes.

FGrHist 688 F 13, 12 JACOBY: 113 n. 302.

Dares

28-29: 148 n. 418.

Dem.

XVIII 150, 7: 142 n. 391; XVIII 180: 55 n. 141; XVIII 242: 55 n. 141; XVIII 256: 202 n. 547; XXIV 139: 218 n. 589; LIII 15, 9: 142 n. 391; LIX 28, 6: 142 n. 391.

Dict.

II 15: 148 n. 417; VI 8-9: 117 n. 318.

Diod. Sic.

I 38, 4: 269; IV 37, 4: 59 n. 157; IV 44, 4: 103 n. 269; IV 68: 115; XII 12, 4: 31 n. 90; XII 17, 4-18, 4: 218 n. 589.

Diog. L.

Vit. Phil. VI, 87, 2-5: 10 n. 13; VII, 31: 33 n. 99; IX, 52: 25 n. 67.

Dion.

Or. LII: 233; LIX, 5: 135.

Erasm.

Adag. XXV 2497: 92 n. 230.

Eratosth.

Cat. I, 15-17: 172; I, 36: 172.

Et. Gen.

AB α 1271 Lasserre-Livadaros: 163 n. 468.

EtM.

153, 31 ss. GAISFORD: 163 e n. 467; 815, 55: 97 n. 246.

Eub.

Fr. 15 K.-A.: 132 n. 352.

Eup.

Fr. 99, 102 K.-A.: 196 n. 535.

Fr. 253 K.-A.: 143 n. 398.

Fr. 259, 126 K.-A.: 208.

Fr. 327 K.-A.: 23 n. 58.

Fr. 372 K.-A.: 299.

Eur.

Alc. 367-368: 72-73, 74; 609-610: 73; 675-676: 99; 691: 20; 811: 115; 1143: 49 n. 125; 1156: 207.

Andr. 66: 10 n. 14; 237: 174; 364-365: 198 n. 540; 861-862: 100; 1222: 226 n. 623.

Ba. 3: 240; 137: 264; 176: 264; 193: 92 n. 227, 117; 305-309: 264; 772: 286; 889: 170 n. 486.

Cyc. 443-444: 164.

El. 435-437: 285.

Hec. 68-76: 288; 159 ss: 173.

Hel. 1-3: 244; 16-17a: 245; 22a: 245; 49: 245; 52-53a: 245; 54-55: 247; 56a: 245; 68: 246; 72: 248; 72a: 247; 293a: 245 n. 664; 460: 246; 461: 246; 466: 246; 467: 246; 513: 156 n. 457; 549: 247; 557: 247, 248; 558: 248; 560: 248; 561-566: 248-249; 561: 249; 564: 249; 577: 192; 634: 249; 927-928: 247; 1149: 192; 1478-1494.

Heracl. 928-982: 47 n. 120.

H. F. 515: 248; 943-946: 98; 1096: 254.

Hipp. 73: 10 n. 14; 121-130: 289 n. 745; 121: 289; 122: 289; 126: 289; 127: 290; 128: 290; 171: 271; 191-197: 304 e n. 784; 375-376: 77; 612: 169, 305; 732-751: 100; 732 ss: 284; 735-736: 100 n. 255; 808: 9; 884: 226 n. 623; 1145: 214 n. 585 e 586; 1440: 115.

I.A. 197-197: 298-299 n. 765; 231 ss.: 76 n. 190; 837: 248; 1080-1081: 95.

Ion 117: 289; 118: 290; 714-719: 264; 796-797: 100 n. 256; 1125: 264.

I.T. 1: 270; 1-2: 266; 150-152: 289; 381-384: 150 n. 428; 1089-1091: 283 e n. 729.

Med. 1: 296; 92: 57 n. 154; 187-188: 57 n. 154; 298 ss.: 198 n. 540; 1081-1089: 198 n. 540; 1242-1243: 230 n. 631; 1314: 9 n. 11.

Or. 343: 285 n. 733; 344: 285 n. 733; 397: 192; 989-995: 100 n. 253; 1204-1205: 198 n. 540; 1431-1432: 284.

Phoen. 226 ss.: 264; 229-231: 286; 307: 286; 611a: 226 n. 622; 613a: 226 n. 622 e 623; 919: 262; 921: 115; 1357: 98 n. 249.

Rhes. 284: 187 n. 520.

Suppl. 447: 200; 456: 189; 567: 92 n. 227.

Tro. 69-71: 92 n. 228; 92-93: 98 n. 250; 163: 187 e n. 520; 762 ss.: 286; 886-887: 276; 925: 115.

Fr. 17 Kn.: 186.

Fr. 18 Kn.: 186, 187.

Fr. 19 Kn.: 301.

Fr. 24 Kn.: 182.

Fr. 28 Kn.: 187.

Fr. 83, 3 Kn.: 238.

Fr. 170 Kn.: 297.

Fr. 41 Kn.: 169.

Fr. 42 Kn.: 169 e n. 481.

Fr. 66 Kn.: 168.

Fr. 88 Kn.: 166.

Fr. 114 Kn.: 253.
Fr. 115 Kn.: 253.
Fr. 115a Kn.: 252 n. 682.
Fr. 116 Kn.: 172, 173.
Fr. 117 Kn.: 251.
Fr. 118 Kn.: 251.
Fr. 119 Kn.: 251.
Fr. 120, 4-6 Kn.: 251.
Fr. 122 Kn.: 252.
Fr. 124 Kn.: 254.
Fr. 125 Kn.: 254.
Fr. 127 Kn.: 255.
Fr. 128 Kn.: 255.
Fr. *144 Kn.: 174.
Fr. 146, 3 Kn.: 286.
Fr. 157 Kn.: 262, 263.
Fr. 158 Kn.: 262, 263.
Fr. 165 Kn.: 262 n. 693.
Fr. 228 Kn.: 267, 270 e n. 705, 273, 275.
Fr. 266 Kn.: 176.
Fr. 304 Kn.: 192.
Fr. 306 Kn.: 133, 237.
Fr. 307 Kn.: 239.
Fr. 307a Kn.: 179.
Fr. 308 Kn.: 179, 180.
Fr. 311 Kn.: 178 e n. 505.
Fr. 312 Kn.: 240.
Fr. 317 Kn.: 182, 191.
Fr. 320 Kn.: 182 n. 513.
Fr. 330, 2 Kn.: 160.
Fr. 340 Kn.: 208 n. 562.
Fr. 363 Kn.: 189.
Fr. 369d Kn.: 163.
Fr. 382 Kn.: 29.

Fr. 383 Kn.: 215.
Fr. 384 Kn.: 215.
Fr. 385 Kn.: 213.
Fr. 386 Kn.: 214.
Fr. 397 Kn.: 41, 232.
Fr. 430 Kn.: 209 n. 566.
Fr. 453 Kn.: 88.
Fr. 465 Kn.: 193.
Fr. 472f Kn.: 291.
Fr. 481 Kn.: 276.
Fr. 482 Kn.: 41, 198, 199.
Fr. 484 Kn.: 156, 159, 199 e n. 542.
Fr. 487 Kn.: 160, 169, 171 n. 493.
Fr. 494 Kn.: 196, 197.
Fr. 507 Kn.: 196 n. 535.
Fr. 515 Kn.: 272-273.
Fr. 516 Kn.: 272, 273 e n. 708.
Fr. 522 Kn.: 200, 285.
Fr. 531 Kn.: 299.
Fr. 565 Kn.: 185.
Fr. 566 Kn.: 41, 184, 232.
Fr. 568 Kn.: 183.
Fr. 578 Kn.: 204 e n. 552.
Fr. 582 Kn.: 205.
Fr. 619 Kn.: 118.
Fr. 623 Kn.: 259.
Fr. 628 Kn.: 207.
Fr. 638 Kn.: 302, 303 e n. 780, 304.
Fr. 661, 1-3 Kn.: 265.
Fr. 663 Kn.: 209.
Fr. 664 Kn.: 212.
Fr. 665 Kn.: 208.
Fr. 669 Kn.: 210.
Fr. 671 Kn.: 178 n. 505.

Fr. 696, 5-7 Kn.: 150 n. 429.
Fr. 698 Kn.: 219.
Fr. 699 Kn.: 20, 229.
Fr. 700 Kn.: 227.
Fr. 703 Kn.: 221.
Fr. 704 Kn.: 138.
Fr. 705a Kn.: 224.
Fr. 706 Kn.: 217.
Fr. 707 Kn.: 220.
Fr. 708 Kn.: 222.
Fr. 708a Kn.: 222, 223.
Fr. 709 Kn.: 222.
Fr. 710 Kn.: 222.
Fr. 711 Kn.: 230.
Fr. 712 Kn.: 223, 224.
Fr. 712a Kn.: 223, 224.
Fr. 713 Kn.: 225, 226 n. 624.
Fr. 717 Kn.: 10, 220, 221.
Fr. 720 Kn.: 218.
Fr. 722 Kn.: 227.
Fr. 727 Kn.: 228.
Fr. 727a Kn.: 221.
Fr. 741 Kn.: 290 n. 746.
Fr. 752 Kn.: 264.
Fr. 752f 8-14: 281, 282, 285.
Fr. 752g, 9 ss. Kn.: 164.
Fr. 759a, 1622: 164.
Fr. 763 Kn.: 192.
Fr. 765 Kn.: 286.
Fr. 765a Kn.: 286.
Fr. 765b Kn.: 287.
Fr. 777 Kn.: 125 n. 341.
Fr. 787 Kn.: 233.
Fr. 788 Kn.: 233.

Fr. 789 Kn.: 233.
Fr. 804 Kn.: 191.
Fr. 807 Kn.: 191 n. 525.
Fr. 819, 1-2 Kn.: 265, 270.
Fr. 833 Kn.: 304 e n. 785.
Fr. 839 Kn.: 160.
Fr. 846 Kn.: 267, 270 e n. 704, 273, 275.
Fr. 856 Kn.: 283.
Fr. 885 Kn.: 54.
Fr. 918 Kn.: 230.
Fr. 1047 Kn.: 125 n. 341.
Fr. 1132, 58-59 Kn.: 182 n. 513.

Eus.

Pr. Ev. X, 466 d: 196.

Eust.

Comm. ad Hom. Il. I 59: 225 n. 616.

Favorin.

De exil. 2, 39: 263.

De Fort. 6, 20-24: 263 e n. 694.

Gell.

Noct. Act. XIII 18: 117; *XIII 19, 1-2*: 91.

Gorg.

Pal. 192-195 D-K: 204 n. 552.

Harpocr.

Lex. p. 159, 6 BEKKER: 80 n. 198; *p. 179, 16-17*: 141 n. 388.

Hdt.

I, 23-24: 285 n. 735; II 64, 2: 176 n. 502; II 141, 5: 54 n. 140; III 15: 113 n. 303; V 92, 3: 183; VI 27, 2: 31; VII, 197: 93 n. 232.

Hermipp.

Fr. 63 K.-A.: 25 n. 68.

Hesiod.

Catal. Fr. 43a, 84 ss.: 237 n. 643; Fr. 135, 6 Merkelbach-West: 172 n. 494.

Scut. 67-69: 59 n. 157; 226-227: 110; 467-476: 59 n. 157.

Theog. 124 ss: 159; 284-286: 240 n. 656; 319-325: 132 n. 352, 237 n. 643.

h. Hom.

V 40-42: 47 n. 121; V 180-183: 47 n. 121.

Hom.

Il. I 4 ss.: 280 n. 721; II, 661-663: 194; IV 20: 56 n. 150; V 844-845: 110; VI 130 ss.: 64 n. 161; VI 152-211: 132 n. 352; VI 157 e ss.: 22 n. 55; VI 160: 154 n. 451; VI 492: 200 n. 545; VII 479: 143 n. 394; VIII 77: 143 n. 394; VIII 69-76; IX 447-484: 133; IX 628 ss.: 51; X 376: 143 n. 394; XIV 39 ss.: 51; XIV 347 ss.: 107 n. 286; XV 4: 143 n. 394; XVI 658: 295; XVII 695: 248 e n. 669; XIX 223-224: 295; XXI 259: 97; XXI 314: 51; XXII 209-212: 295; XXII 313: 51; XXIII: 297; XXIV, 786-787: 74 n. 183.

Od. IV 704: 248 e n. 669; X 7: 151 n. 432; XI 14-19: 86; XI 43: 143 n. 394; XI 235-239: 125 n. 343; XI 286-297: 115 n. 317; XI 321-325: 213 n. 576; XV 128: 115.

Hor.

A.P. 123: 138 n. 377.

Carm. III 16, 1-4: 182 n. 514.

Epist. II, 3, 180-188: 122 n. 334.

Serm. II 2, 2: 156 n. 457.

Hp.

Epid. 5, 6: 56 n. 149.

Morb. 2, 55: 56 n. 149.

Prog. 2: 143 n. 396.

Hsch.

α 79 LATTE: 54 n. 138.

ε 6447 SCHMIDT: 250 n. 679.

θ 55 LATTE: 143 n. 397.

ι 80 LATTE: 77 n. 192.

λ 1022 LATTE: 194 n. 534.

π 1026 HANSEN: 11 n. 17.

Hsch. Mil.

FHG IV 148: 97 n. 246.

Hyg.

Astr. 2, 5: 213 n. 576; 2, 15: 95; 2, 18: 154.

Fab. 1: 93 n. 235, 138 n. 377; 2: 93 n. 235, 138 n. 375; 4: 138 n. 377, 146; 9: 82 n. 208; 19: 103 n. 266; 57: 154; 64: 172 n. 495; 72: 262 n. 693; 84: 100 n. 253; 86: 207 n. 560; 99: 150 n. 429; 121: 97 n. 246; 132: 64 n. 161; 186: 196 n. 535; 238: 152 n. 437; 243: 152 n. 437.

Iamb.

Protr. 17: 302 n. 777.

V.P. 11, 55, 12-17: 197 n. 537.

I.G.

II² 1035, 10: 150 n. 425.

Ion. Trag.

TrGF I² 19 F 33: 166.

Iuv.

Sat. VI 434-437: 296 n. 759.

Lib.

Epist. 35: 91 n. 224.

Luc.

DDeor. VII: 105 n. 274.

DMar. XI 1: 105 n. 274.

Hist. Conscr. 1: 174.

Iupp. Trag. 41: 276.

Men. 11: 144 n. 403.

Lys.

XIII 32: 35 n. 112.

Macar.

CPG II, 4, 69: 232 n. 633.

Macho

Fr. 16, 259 K.-A.: 203; Fr. 16, 281 K.-A.: 203.

Macrob.

Sat. I, 18, 4: 265.

Men.

Asp. 418: 265 n. 698.

Dysk. 375: 97; 527: 97.

Epit. 326-334: 126.

Mis. 284-285: 56 n. 148; 302-303: 56 n. 148; 291: 56.

Mon. 349: 232 n. 633; 596: 265 n. 698.

Sam. 655: 56.

Fr. 265, 1 K.-A.: 56.

Fr. 412, 1 K.-A.: 56.

Fr. 623 K.-A.: 119.

Nemes.

II 41: 143 n. 398.

Nic.

Al. 222: 57 n. 154; 312-318: 113 n. 302; 333-334: 113 n. 302; 570: 143 n. 397.

Th. 529: 143 n. 398, 144.

Nicoph.

Fr. 10.4 K.-A.: 26 n. 72.

Nicostr. Com.

Fr. 29 K.-A.: 265 n. 698.

Olymp.

in Grg. p. 521 B: 138.

Origenes

Contra Cels. VII 50: 302 n. 777.

Orion

Flor. 5, 6: 232.

Orph.

Arg. 671-676: 103 n. 269.

Ov.

Heroid. XI: 152 n. 437; XI 27-28: 153 n. 448.

Met. I 611: 105 n. 274; VI 682-721: 8 n. 7.

Pacuv.

Fr. VI: 124; XV: 124; XLV: 124.

Paus.

I 27, 6: 60 n. 157; II 27, 1: 176 n. 501; II 27, 6: 176 n. 501; VI 9, 6-7: 31; VI 661-674: 123; VII 19-20: 95 n. 242; VII 19, 1-5: 150 n. 425; VII 25, 13: 113 n. 307; VIII 24, 8-10: 168 n. 476; VIII 47, 4: 150 n. 429; X 31, 2, 5-3, 1: 148 n. 416.

Petr.

Sat. 66, 7: 149 n. 424.

Pherecyd.

FGrHist III F 11: 110 n. 295.

Pherecr.

Fr. 136: 282 n. 727.

Fr. 155: 288 n. 740.

Philippid.

Fr. 18 K.-A.: 265 n. 698.

Philocl.

TrGF 24 F 1: 120 n. 326.

Philosteph. Hist.

FHG III fr. 37 MÜLLER: 93 n. 235.

Philostr.

Ap. 3, 22, 14-17: 148.

Her. 31: 92 n. 228; 32-33: 148; 33, 10-12: 204 n. 552.

Vit. Apoll. IV 33, 11-13: 204 n. 552; VI 11: 35 n. 109.

Vitae sophist. 483: 143 n. 398.

Philostr. Jun.

Imag. II 10, 3: 144 n. 403; XVII: 135.

Phot.

ε 2044 Theod.: 250 n. 679.

θ 43 THEODORIDIS: 143 n. 397; θ 44: 143 n. 397.

ι 157 THEODORIDIS: 77 n. 192; ι 278: 249 n. 674.

Phryn. Com.

Fr. 48 K.-A.: 259.

Pind.

Isthm. VII, 60-67: 132 n. 352.

Ol. I: 100 n. 253; VII 34: 166 n. 472; VII 27-31: 194; XIII: 132 n. 352; XIII 63-86: 239 n. 654; XIII 63-90: 237 n. 643.

Plat.

Apol. 20 e: 156 n. 457; 26d: 26 n. 76.

Euthd. 284e: 202 n. 547; 301a: 55 n. 145.

Gorg. 492e 8-11: 302 n. 777.

Legg. VIII 838c: 151 n. 433.

Phaed. 97b: 26 n. 76; 117b: 57 n. 154.

Phaedr. 261d-e: 149; 274e ss.: 26 n. 78; 275: 26 n. 78.

Prot. 325c-326e: 31 n. 93.

Resp. II 363c 6: 95 n. 241; II 376e: 31 n. 93; III 393c ss.: 50 n. 127; V 455d: 156 n. 459; VIII 560d 10 e-4: 95 n. 241; VIII 568 a-b: 91; X 612b: 110 n. 295.

Symp. 177d: 156 n. 457; 196e: 210 n. 567.

Theag. 125b 6: 91.

Theaet. 143 a-b: 26 n. 77.

Tim. 42a: 156 n. 459; 90e: 156 n. 459.

Plat. Com.

Fr. 143 K.-A.: 287 n. 739, 288.

Plaut.

Pseud. 707: 8.

Plin.

NH X 86: 121 n. 331; XI 90: 113 n. 302; XX 13, 25: 113 n. 302; XX 36, 95: 113 n. 302; XXII 44, 90: 113 n. 302; XXIII 64, 128: 113 n. 302; XXVIII 45, 162: 113 n. 302; XXXI 46, 119: 113 n. 302.

Plut.

Amator. 13, 756 b-c: 276; 17, 762b: 210 n. 567.

de audiend. poetis 2, 17 A: 295 n. 756.

de adulat. et amico 32, 71a: 209 n. 564.

De Mus. 6: 164 n. 469.

De Pythiae Orac. 405f: 209 n. 566, 210 n. 567.

De prolis amore 497a-b: 269.

De superst. 8: 113 n. 304.

Mor. II 7a: 8 n. 8; 853: 203.

Phoc. 28, 5: 143 n. 397.

Praec. ger. reip. 13, 807a: 117.

Quaest. Conv. 1, 5, 622c: 210 n. 567.

Quomodo adol. poet. 33c: 302 n. 775.

Flam. 20, 9: 113 n. 305.

Nic. 2, 3: 117.

Them. 10, 5: 31 n. 90; 31, 6, 1: 113.

Thes. 19, 1: 213 n. 576.

Polib.

XII, 16, 10-11: 218 n. 589.

Poll.

IV 128: 132 n. 354; IV 140: 140 n. 384; IV 141: 105 n. 279; IX 47: 23 n. 58; X 92: 9.

Polyaen.

II 33: 218 n. 589.

Procl.

Chrestom. 23-27 DAVIES: 92 n. 228; 166: 148.

Prop.

II 3, 51-54: 115 n. 317.

Protag.

Fr. 1 D-K: 301 e n. 774.

Pr. V.

436: 52; 662: 183; 789: 21 n. 50.

Ps. Iustin.

Monarch. 5: 276.

Ps. Longin.

3.1: 8; 4: 202; 39, 2: 210 n. 570.

Ps. Plut.

Vitae decem orat. X 837E: 268; 843E: 275 e n. 709.

Quintil.

Inst. Or. X, 1, 66: 35 n. 109.

Rufin.

Comm. in metra Terent. p. 561, 14 KEIL: 269.

Sat.

Vita Eur. 39, X, 23 ss: 196 n. 536.

Semon.

Fr. 4 PELLIZER: 184.

Sen.

Thy. 999: 136 n. 366.

Serv.

Comm. ad Verg. Georg. III 268: 69 n. 170.

Simon.

Fr. 13 W.: 170 n. 489.

Soph.

Aj. 1297: 193.

Ant. 2: 82 n. 202; 54: 10 n. 14; 376-442: 47 n. 120; 563-564: 262 n. 693; 842-843: 226 n. 623; 1013: 183; 1126 ss.: 264; 1155: 82 e n. 203; 1328: 119; 1332: 119; 1350: 262 n. 693.

El. 328: 51 n. 111; 504-515: 100 n. 253; 1413-1414: 226 n. 623.

O.C. 313-314: 109 n. 291; 348: 117, 118; 592: 98 n. 248; 617-618: 170 n. 491; 1081-1084: 100; 1254-1396: 47 n. 120.

O.T. 629b: 226 n. 623

Trach. 416: 92 n. 227; 819: 115.

Fr. 14 R.: 92.

Fr. * 178 R.: 113.

Fr. 269c R.: 110.

Fr. 272 R.: 109.

Fr. 273 R.: 108.

Fr. 281 R.: 106 e n. 280.

Fr. 371 R.: 111.

Fr. *469 R.: 38, 115.

Fr. 476 R.: 100.

Fr. 487 R.: 117.

Fr. 489 R.: 118.

Fr. 490 R.: 118.

Fr. 491 R.: 259.

Fr. 493 R.: 119.

Fr. 581 R.: 121, 122.

Fr. 595 R.: 285 n. 734.

Fr. 597 R.: 21 n. 51.

Fr. 645 R.: 103 n. 265.

Fr. 654 R.: 125.

Fr. 683 R.: 200.

Fr. *695 R.: 92 n. 227, 117.

Fr. 710 R.: 41, 102.

Fr. 727 R.: 41, 97, 98.

Fr. 890 R.: 285 n. 734.

Sosib.

FGrHist 595 F 23: 293 n. 754.

Stesich.

PMG fr. 207: 59 n. 157.

Stob.

Antol. II 4, 8, 5-13: 204 n. 552; III 5, 36: 302 n. 776; III 35, 3: 187 n. 521; IV 22. 188: 200; IV 53, 36: 302 n. 777.

Ecl. I 2, 19: 232 n. 633.

Flor. 4, 48, 11: 91 n. 224; 9, 21: 205 n. 556.

Strab.

I 3, 21: 113 n. 304; V 2, 4: 268; VIII 6, 2, 9-15: 148; VIII 6, 9: 268; X 3, 17: 164; XIII 1, 54, 16: 34 n. 102.

Stratt.

Fr. 42 K.-A.: 282 n. 727.

Fr. 50 K.-A.: 7, 12.

Sud.

α 702 ADLER: 93 n. 234; α 4147: 163 n. 468.

δ 1442 ADLER: 287 n. 737.

ε 1596 ADLER: 125; ε 1897: 238 n. 646; ε 2807: 11.

ι 778 ADLER: 249 n. 673.

μ 1301 ADLER: 65 n. 166.

π 44 ADLER: 148; π 356: 169 n. 480; π 715: 218 n. 593.

σ 536 ADLER: 11.

χ 185 ADLER: 167; χ 187: 166 n. 470; χ 465: 210 n. 569.

Suet.

Nero 21: 153 n. 450.

Themist.

VI, 72 C: 91 n. 224.

Theocr.

Id. II, 88: 144.

Theodect.

TrGF 72 F6: 29 n. 87.

Theoph.

Ad Autol. II, 8: 232.

Theopomp. Com.

Fr. 36 K.-A.: 282 n. 727.

Fr. 51 K.-A.: 164.

Fr. 79 K.-A.: 26 n. 72.

Thphr.

Ch. 8: 173.

Thuc.

I 134, 3: 176 n. 501; II 52, 3: 150 n. 425; III 104, 2: 150 n. 425; VII 29, 5: 31 n. 91; VIII 93: 35 n. 112.

Tib.

De fig. dem. 48: 269.

Timocl.

Fr. 6, 9-11 K.-A.: 135 n. 368; 6, 16 K.-A.: 131 n. 348.

Val. Flacc.

IV, 477-482: 103.

Vit. Aesch.

§6: 49 n. 124.

§12: 35 n. 109.

Xen.

Anab. VII 5, 14: 27 n. 81, 33 n. 94.

Hell. II 4, 32: 35 n. 112; V 3, 19: 176 n. 501.

Mem. I, 6, 14: 27 n. 80; IV, 2: 27 n. 79.

Zenob.

II 85: 298 n. 765; IV 38: 93 n. 237; V 98: 91 n. 224.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Di seguito sono elencate le opere consultate e da cui ho preso spunto per il mio lavoro. La traduzione delle commedie aristofanee, talvolta riportata, è quella di G. Mastromarco, *Aristofane. Commedie*, vol. 1 (Torino 1983) e di G. Mastromarco e P. Totaro, *Aristofane. Commedie*, vol. 2 (Torino 2006), mentre il testo greco è quello che figura nelle edizioni critiche di F. W. Hall – W. M. Geldart (Oxford University Press 1900-) e di N. G. Wilson (Oxford University Press 2007). Per i tre tragici ho utilizzato le seguenti edizioni: M. L. West (1991-) per Eschilo, N. G. Wilson (Oxford University Press 1990) per Sofocle e J. Diggle (Oxford University Press 1981-1994) per Euripide. Le abbreviazioni delle riviste sono prese da *L'Année Philologique. Bibliographie critique et analytique de l'Antiquité gréco-latine*, Paris 1928-. Per le abbreviazioni, invece, degli autori ho seguito nella maggior parte dei casi quelle del *LSJ* e del *TLL*, adottandone d'altra parte alcuni che ormai sono entrati nell'uso comune in forma differente. La numerazione dei frammenti tragici segue l'edizione di S. Radt per Eschilo (Göttingen 1985) e Sofocle (Göttingen 1977) e quella di R. Kannicht per Euripide (Göttingen 2004); per i frammenti comici si è presa come riferimento l'edizione di R. Kassel – C. Austin (Berlin-New York 1983 –). Per i dizionari etimologici mi sono servita, inoltre, del dizionario etimologico di Chantraine (Paris 1968).

ADAM 1902: J. Adam (ed. by), *The Republic of Plato*, vol. II, *Books VI-X and Indexes*, Cambridge 1902

AÉLION 1981: R. Aélion, *Le bûcher d'Alcmène*, in «RPh» 55 (1981), pp. 225-236

AÉLION 1983: R. Aélion (éd. par), *Euripide, héritier d'Eschyle*, vol. I-II, Paris 1983

AÉLION 1983a: R. Aélion, *Silences et personnages silencieux chez les Tragiques*, in «Euphrosyne» n.s. XII (1983-1984), pp. 31-52

AÉLION 1986: R. Aélion (éd. par), *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*, Paris 1986

AGUILAR 2003: R. M. Aguilar, *La figura de Télefo en la literatura y en el arte griegos*, in «CFC(G)» 13 (2003), pp. 181-193

ALFANI 1997: M. Alfani, *Note sulla Niobe di Eschilo*, in «RCCM» 39, 2 (1997), pp. 261-269

AMANTE 1903: A. Amante, *Il mito di Bellerofonte nella letteratura classica in particolare greca*, Acireale 1903

ANDERSON-DIX 2014: C. A. Anderson – K. T. Dix, Λάβε τὸ βιβλίον: *Orality and Literacy in Aristophanes*, in R. Scodel (ed.), *Between Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity*, Leiden 2014, pp. 77-86

- ARIAS 1934: P. E. Arias, *Il teatro greco fuori di Atene*, Firenze 1934
- AUFFRET 1987: S. Auffret, *Mélanippe la philosophe*, Paris 1987
- AUSTIN – OLSON 2004: C. Austin – S. D. Olson (ed. by), *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Oxford 2004
- AVEZZÙ 1982: G. Avezù (a c. di), *Alcidamante, Orazioni e frammenti*, Roma 1982
- BACON 1961: Helen Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven 1961
- BAKOLA 2010: E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford University Press 2010
- BAIN 1977: David Bain, [*Euripides*], *Electra 518-544*, in «BICS» 24 (1977), pp. 104-116
- BALDWIN 1974: B. Baldwin, *Pax Palamedes*, in «CPh» 69, 4 (1974), pp. 293-294
- BARDY 1926: G. Bardy, *Astérius le Sophiste*, in «RHE» 22 (1926), pp. 221-272
- BARIGAZZI 1966: A. Barigazzi (a c. di), *Favorino di Arelate. Opere*, Firenze 1966
- BATES 1930: W. N. Bates (ed. by), *Euripides. A Student of Human Nature*, Philadelphia 1930
- BATTEZZATO 2005: L. Battezzato, *La parodo dell' Ipsipile*, in G. Bastianini – A. Casanova (a c. di), *Euripide e i papiri. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 10-11 giugno 2004*, Firenze 2005, pp. 169-203
- BEAZLEY 1957: J. D. Beazley, ἘΛΕΝΗΣ ἈΠΑΙΘΗΣΙΣ, in «Proceedings of the British Academy» 43 (1957), pp. 233-244
- BECHTEL 1898: F. Bechtel, *Die einstämmigen männlichen personennamen des griechischen, die aus spitznamen hervorgegangen sind*, Berlin 1898
- BECK 1975: F. G. A. Beck, *Album of Greek Education: the Greeks at School and at Play*, Sidney 1975
- BÉLIS 1991: A. Bélis, *Aristophane, Grenouilles, v. 1249-1364: Eschyle et Euripide μελοποιοί*, in «REG» 104 (1991), pp. 31-51
- BELTRAMETTI 1994: A. Beltrametti, *La parodia letteraria*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo Spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, tomo III, *I Greci e Roma*, Roma 1994, pp. 275-302
- BERGK 1840: Th. Bergk, *Aristophanis fragmenta*, Berlin 1840
- BERGK 1884: Th. Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*, vol. 3, Berlin 1884
- BERNABÉ 1987: A. Bernabé (ed.), *Poetarum Epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, pars I, Leipzig 1987

- BETA 1999: S. Beta, *La difesa di Diceopoli e le arti retoriche di Euripide negli Acarnesi di Aristofane*, in «SemRom» II, 2 (1999), pp. 223-233
- BETHE 1899: E. Bethe, s.v. *Bellerophon*, in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, V, Barbarus-Campanus, Stuttgart 1897-, pp. 241-251
- BEVILACQUA 2002: F. Bevilacqua (a c. di), *Senofonte. Anabasi*, Torino 2002
- BILES 2006-2007: Z. P. Biles, *Aeschylus' Afterlife Reperformance by Decree in 5th C. Athens?*, in «ICS» 31-32 (2006-2007), pp. 206-242
- BILES – OLSON 2015: Z. Biles – S. D. Olson (ed. by), *Aristophanes Wasps*, Oxford 2015
- BLASS 1897: F. Blass, *Zu Aristophanes' Fröschen und zu Aischylos' Choephoren*, in «Hermes» 32, 1 (1897), pp. 149-159
- BLAYDES 1882: F. H. M. Blaydes, *Aristophanis Aves*, Halis Saxonum 1882
- BLAYDES 1893: F. H. M. Blaydes, *Aristophanis Vespae*, Halis Saxonum 1893
- BLAYDES 1894: F. H. M. Blaydes, *Adversaria in Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Halis Saxonum 1894
- BLUMENTHAL 1983: H. J. Blumenthal, *Aristophanes Frogs 1437-1465*, in «Liverpool Classical Monthly» 8 (1983), p. 64
- BOECKH 1808: A. Boeckh, *Graecae tragoediae principum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis num ea, quae supersunt, et genuina omnia sint, et forma primitiva servata, an eorum familiis aliquid debeat ex iis tribui*, Heidelberg 1808
- BONNECHERE 1998: P. Bonnechere, *La scène d'initiation des Nuées d'Aristophane et Trophonios: nouvelles lumières sur le culte lébadéen*, in «REG» 111 (jul. – déc.1998), pp. 436-480
- BÖTTIGER 1837: C. A. Böttiger, *Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts*, J. Silling (hrsg.), vol. 1, Dresden – Leipzig 1837
- BONANNO 1987: M. G. Bonanno, *ΠΑΠΑΤΡΑΓΩΓΙΑ in Aristofane*, in «Dioniso» 57 (1987), pp. 135-167
- BOND 1963: G. W. Bond (ed. by), *Euripides. Hypsipyle*, Oxford 1963
- BORTHWICK 1967: E. K. Borthwick, *Three notes on the "Acharnians"* in «Mnemosyne» IV serie, vol. 20, fasc. 4 (1967), pp. 409-413
- BORTHWICK 1994: E. K. Borthwick, *New Interpretations of Aristophanes' Frogs 1249-1328* in «Phoenix» 48, 1 (1994), pp. 21-41

- BOTHE 1846: F. H. Bothe, *Sophoclis Dramatum Fragmenta*, Lipsiae 1846
- BOWEN 1979: J. Bowen, *Storia dell'educazione occidentale*, vol. 1, *Il mondo antico: l'Oriente e il Mediterraneo dal 2000 a.C. al 1054 a.C.*, G. A. De Todi (prefazione a c. di), Milano 1979
- BOWIE 1993: A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge University Press 1993
- BRELICH 1970: A. Brelich, *La corona di Prometheus*, in R. Crahay – M. Derwa – R. Joly (dû à l'initiative de), *Hommages à Marie Delcourt*, Bruxelles 1970, pp. 234-242
- BRIZI 1928: G. Brizi, *Il mito di «Telefo» nei tragici greci*, in «A&R» N. S. 9 (1928), pp. 95-145
- BRUHN 1904: E. Bruhn, *Sophokles*, vol. IV, *Antigone*, Berlin 1904 (rielaborazione dell'ed. di F. W. Schneidewin – A. Nauck)
- BRUNCK 1806: R. F. Ph. Brunck, *Sophoclis Dramata quae supersunt et deperditorum Fragmenta graece et latine*, tomus posterior, Lipsiae 1806
- BRUNN 1861-1867: H. Brunn, *Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt*, in A. Fleckeisen (hrsg.), *Jahrbücher für klassische Philologie*, 4 Suppl., Leipzig 1861-1867, pp. 177-303
- BUCHWALD 1939: W. Buchwald, *Studien zur Chronologie der attischen Tragödie 455 bis 431*, Diss. Königsberg, Weida – Thür 1939
- BURKERT 1977: W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1977
- BURKERT 1985: W. Burkert, *Greek Religion: Archaic and Classical*, J. Raffan (transl. by), Harvard University Press 1985
- BURMEISTER 1836: C. E. J. Burmeister, *De fabula quae de Niobe ejusque liberis agit*, Vismariae 1836
- BURNETT 1998: A. P. Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London 1998
- BURNS 1981: A. Burns, *Athenian Literacy in the Fifth Century B.C.*, in «JHI» 42,3 (1981), pp. 371-387
- BUTRICA 2001: J. L. Butrica, *Melanippe Ecclesiazusa (Aristophanes, Ecc. 441-454)*, in «CQ» 51, 2 (2001), pp. 610-613

- CABALLERO GONZÁLEZ 2014: M. Caballero González, *¿Es de veras Ino tan flebilis como propone Horacio en su Arte Poética?*, in «Florentia Iliberritana» 25 (2014), pp. 9-29
- CADONI 1978: E. Cadoni, *Il Laocoonte di Sofocle*, in «Sandalion» 1 (1978), pp. 45-58
- CAIAZZA 1993: A. Caiazza (a c. di), *Plutarco, Precetti politici*, Napoli 1993
- CAIRNS 2001: D. L. Cairns, *Anger and the Veil in Ancient Greek Culture*, in «G&R» 48, 1 (2001), pp. 18-32
- CAIRNS 2002: D. L. Cairns, *The Meaning of the Veil in the Ancient Greek Culture*, in L. Llewellyn-Jones (ed. by), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London 2002, pp.73-94
- CALDER 1958: W. M. Calder III, *The Dramaturgy of Sophocles' Inachus*, in «GRBS» 1 (1958), pp. 137-155
- CALDER 1969: W. M. Calder III, *The Date of Euripides' Erectheus*, in «GRBS» 10 (1969), pp. 147-156
- CALDER 1970: W. M. Calder III, *Aeschylus' Philoktetes*, in «GRBS» 11, 3 (1970), pp. 171-179
- CALDER 1974: W. M. Calder III, *Sophocles, Tereus: a Thracian Tragedy*, in «Thracia» 2 (1974), pp. 87-91
- CAMPANILE 2000: D. Campanile, *Del bere sangue di toro e della morte di Annibale*, in «Chiron» XXX (2000), pp. 117-129
- CAMPOREALE 1967: G. Camporeale, *Hippalektryon*, in «ArchCl» XIX 1967, pp. 248-268
- CANFORA – JACOB 2001: L. Canfora – Chr. Jacob (a c. di), Ateneo, *I Deipnosofisti*, vol. I, libri I-V, Roma 2001
- CANFORA – JACOB 2001a: L. Canfora – Chr. Jacob (a c. di), Ateneo, *I Deipnosofisti*, vol. II, libri VI-XI, Roma 2001
- CANTARELLA 1954: R. Cantarella, *Aristofane Le Commedie*, vol. III, *Le Nuvole*, I Calabroni, La Pace, Milano 1954
- CANTARELLA 1956: R. Cantarella (a c. di), *Aristofane Le commedie*, vol. IV, *Gli Uccelli*, *Lisistrata*, *Le Tesmoforiazuse*, Milano 1956
- CANTARELLA 1963: R. Cantarella (testi e commento di), *Euripide. I Cretesi*, Milano 1963
- CANTARELLA 1965: R. Cantarella, *Aristoph.*, «Plut.» 422-425 e le riprese eschilee, in «Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia dei Lincei» VIII serie, vol. 20 (1965), pp. 363-381

- CAPEL BADINO 2010: R. Capel Badino, *Filostefano di Cirene. Testimonianze e frammenti*, Milano 2010
- CAPOMACCHIA 1991: A. M. G. Capomacchia, *La scrittura delle donne*, in Cl. Baurain – C. Bonnet – V. Krings (éd. par), *Phoinikeia grammata. Lire et écrire en Méditerranée, Actes du Colloque de Liège, 15-18 novembre 1989*, Namur 1991, pp. 533-538
- CAPUTI 1909: A. Caputi, *Euripide e le sue tragedie sul mito di Bellerofonte*, in «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche» 18 (1909), pp. 509-526
- CARBONARA NADDEI 1976: M. Carbonara Naddei *Gli scoli greci al Gorgia di Platone*, Bologna 1976
- CARLINI 1965: A. Carlini, *Due note euripidee*, in «Studi Classici e Orientali» XIV (1965), pp. 201-209.
- CARMELI 1754: P. Carmeli, ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ. *Frammenti ed Epistole di Euripide*, tomo 20, Padova 1754.
- CAROLI 2012: M. Caroli, *Il bibliographos di Cratino tra 'libri' e 'decreti' assembleari (PCG IV F 267)*, in «ZPE» 182 (2012), pp. 95-108
- CAROLI 2013: M. Caroli, *Gli scribi del tiranno, i librai del demos*, in «ASAtene» 89, serie terza, 11/I (2013), pp. 9-24
- CAROLI 2014: M. Caroli, *Cratino il Giovane e Ofelione. Poeti della Commedia di Mezzo*, Bari 2014
- CARRARA 1977: P. Carrara (ed. a c. di), *Euripide Eretteo*, Firenze 1977
- CARRARA 2014: L. Carrara (ed. a c. di), *L'indovino Poliido. Eschilo Le Cretesi, Sofocle Manteis, Euripide Poliido*, Roma 2014
- CARTLEDGE 1978: P. Cartledge, *Literacy in the Spartan Oligarchy*, in «JHS» 98 (1978), pp. 25-37
- CASANOVA 2003: A. Casanova, *Osservazioni sui frammenti del Tereo*, in G. Avezzù (a c. di), *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione, Atti del Seminario Internazionale, Verona 24-26 gennaio 2002*, Stuttgart-Weimar 2003, pp. 59-68
- CASORRÁN 1968: J. Casorrán, *En torno a la Licurgia de Esquilo*, in «Boletín del Instituto de Estudios Helénicos» 2, 2 (1968), pp. 51-56
- CASSELLA 2009: P. Cassella, *Difendere il nemico: un'ipotesi di ricostruzione del Telefo euripideo*, in G. Abbamonte, L. Miletti, L. Spina (a cura di), *Discorsi alla prova: atti del quinto colloquio italo-francese*, Napoli 2009, pp. 127-138

- CASSIO 1985: A. C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli 1985
- CASSIO 2000: A. C. Cassio, *Esametri orfici, dialetto attico e musica dell'Asia Minore*, in A. C. Cassio-D. Musti-L. E. Rossi (a c. di), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei* (in AION Quaderni, n. 5), Napoli 2000, pp. 97-110
- CASTELLANETA 2016: S. Castellaneta, «Un tintinnio di sonagli»: gli “strumenti” della nutrice nell'*Ipsipile di Euripide*, in A. Coppola – C. Barone – M. Salvadori (a c. di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione, Giornate internazionali di studio Università degli Studi di Padova 1-2 dicembre 2015*, Padova 2016, pp. 45-56
- CATALDI 1977: S. Cataldi, *Recenti studi sulle relazioni interstatali nel mondo greco*, in «ASNP» III serie, vol. 7, fasc. 4 (1977), pp. 1414-1433
- CATAUDELLA 1969: Q. Cataudella, *Le Etnee di Eschilo*, in Id., *Saggi sulla tragedia greca*, Firenze 1969, pp. 95-133
- CAVALLI 1977: G. M. Cavalli, *Le Melanippe euripidee*, in «RAAN» 52 (1977), pp. 165-183.
- CAVALLI 1982: G. M. Cavalli, *Il Telefo di Euripide*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana* 31 (1982), pp. 315-338.
- CAVALLO 1983: G. Cavallo, *Alfabetismo e circolazione del libro*, in M. Vegetti (a c. di), *Oralità Scrittura Spettacolo*, Torino 1983, pp. 166-186
- CAVALLONE 1980: M. Cavallone, *Il travestimento come espediente in Eschilo ed in Euripide*, in «Boll. Class.» 3^a s., fasc. 1, 1980, pp. 93-107
- CAZZANIGA 1950: I. Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, vol. 1, *La tradizione letteraria e mitografica greco-romana da Omero a Nonno Panopolitano*, Milano-Varese 1950
- CERBO 2015: E. Cerbo, *Metro e ritmo nel dramma satiresco (V-IV a.C.)*, in «SemRom» IV (2015), pp. 71-117
- CHADWICK 1996: J. Chadwick, *Lexicographica Graeca: Contributions to the Lexicography of Ancient Greek*, Oxford 1996.
- CHANTRY 1996: M. Chantry (ed.), *Scholia recentiora in Aristophanis Plutum*, in D. Holwerda (ed.), *Scholia in Aristophanem*, pars III *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum*, fasc. IV^b, Groningen 1996
- CHANTRY 1999: M. Chantry (ed.), *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, in D. Holwerda (ed.), *Scholia in Aristophanem*, pars III *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum*, fasc. I^a, Groningen 1999

- CHARRUE 1976: J. M. Charrue, *Lecture et écriture dans la civilisation hellénique*, in «Revue de Synthèse» 83-84 (1976), pp. 219-249
- CICCARESE 1985: M. P. Ciccarese, *Un retore esegeta: Asterio il Sofista nell'om. 13 sul Salmo 7*, in «ASE» 2 (1985), pp. 59-69
- CICCARESE 1986: M. P. Ciccarese, *La composizione del «corpus» asteriano sui Salmi*, in «ASE» 3 (1986), pp. 7-42
- CLUA 1985: J. A. Clua, *El mite de Palamedes à la Grecia antiga: aspectes canviants d'un interrogant cultural i historic*, in «Faventia» 7, fasc. 2, 1985, pp. 69-93
- COBET 1877: C. G. Cobet, *De nonnullis Fragmentis Tragicorum*, in «Mnemosyne» n.s. 5 (1877), pp. 225-248
- COLLARD – CROPP – LEE 1995: C. Collard – M. J. Cropp – K. H. Lee (ed. by), *Euripides, Selected Fragmentary Plays*, vol. 1, Warminster 1995
- COLLARD – CROPP – GIBERT 2004: C. Collard – M. J. Cropp – J. Gibert (ed. by), *Euripides, Selected Fragmentary Plays*, vol. 2, Chippenham 2004
- COLLARD – CROPP 2008: C. Collard – M. Cropp (ed. by), *Euripides Fragments, Aegues-Meleager*, vol. VII, Harvard University Press 2008
- COLLARD – CROPP 2009: C. Collard – M. Cropp (ed. by), *Euripides Fragments, Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*, vol. VIII, Harvard University Press 2009
- CONZ 1824: K. P. Conz, *Vespae. Comoedia Aristophanis*, Tubingae 1824
- CORBATO 1975: C. Corbato, *Una ripresa eschilea nella Pace di Aristofane*, in *Studi triestini di antichità in onore di Luigia Achillea Stella*, Trieste 1975, pp. 323-335 (ripubblicato in Id., *Scritti di letteratura greca*, Trieste 1991, pp. 43-56)
- CORBATO 1983: C. Corbato, *Symposium e teatro: dati e problemi*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400. Atti del VII Convegno di Studio, Viterbo, 27-30 maggio 1982*, Viterbo 1983
- CORBATO 1996: C. Corbato, *Le Etnee di Eschilo*, in B. Gentili (a c. di), *Catania antica. Atti del Convegno della S.I.S.A.C. (Catania 23-24 maggio 1992)*, Pisa-Roma 1996, pp. 61-72
- COULON – VAN DAELE 1928: V. Coulon – H. van Daele (éd. par), *Aristophane*, vol. IV, *Le Thesmophories – Les Grenouilles*, Paris 1928
- COULON – VAN DAELE 1948: V. Coulon – H. van Daele (éd. par), *Aristophane*, vol. II, *Les Guêpes – La Paix*, Paris 1948

- COUSIN 2005: C. Cousin, *La Nékyia homérique et les fragments des Évocateurs d'âmes d'Eschyle*, «Gaia» 9 (2005), pp. 137-152
- COZZOLI 2001: A.-T. Cozzoli (a c. di), *Euripide*. Cretesi, Pisa – Roma 2001
- COZZOLI 2009: A.-T. Cozzoli, *Il Meleagro di Euripide*, in A. Martina – A.-T. Cozzoli (a c. di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche*, Atti del Convegno, Roma 14-16 ottobre 2004, pp. 151-181
- CRISCUOLO 1997: U. Criscuolo, *Sui 'silenzi' sofoclei*, in U. Criscuolo – R. Maisano (a c. di), *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata*, Napoli 1997, pp. 201-219
- CROISET 1910: M. Croiset, *Conjectures sur la chronologie de quelques pièces d'Euripide de dates incertaines*, in «RPh» 34, 3 (1910), pp. 213-223
- CRÖNERT 1923: W. Crönert, *Griechische literarische Papyri aus Strassburg, Freiburg und Berlin*, in Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse aus dem Jahre 1922, Berlin 1923, pp. 1-164
- CROPP – FICK 1985: M. Cropp – G. Fick (ed. by), *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies*, London 1985 (BICS Suppl. XLIII), pp. 70-84
- CRUGNOLA 1971: A. Crugnola, *Scholia in Nicandri Theriaka cum glossis*, Varese-Milano 1971
- CSAPO 1986: E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 ("Telephus Travestitus")*, in «Phoenix» 40,4 (1986), pp. 379-392
- CSAPO 1990: E. G. Csapo, *"Hikesia" in the "Telephus" of Aeschylus*, in «QUCC» 34, 1 (1990), pp. 41-52
- CSAPO 2004: E. Csapo, *The Politics of the New Music*, in P. Murray – P. Wilson (ed. by), *Music and the Muses. The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford University Press 2004, pp. 207-248
- CURNIS 2003: M. Curnis (a c. di), *Il Bellerofonte di Euripide. Edizione e commento dei frammenti*, Alessandria 2003
- D'AVINO 1958: R. D'Avino, *La visione del colore nella terminologia greca*, in «Ricerche Linguistiche» IV 1958, pp. 99-134
- DALE 1967: A. M. Dale (ed. by), *Euripides Helen*, Great Britain 1967.
- DANESE 1985: R. Danese, *Plauto, Pseud. 702-705a: la 'costruzione stilistica' di un eroe perfetto*, in «MD», 14-15 (1985), pp. 101-112

- DAVISON 1962: J. A. Davison, *Literature and Literacy in Ancient Greece*, in «Phoenix» 16, 3 (1962), pp. 141-156
- DAVREUX 1942: J. Davreux (éd. par), *La légende de la prophétesse Cassandre*, Liège 1942
- DEARDEN 1976: C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976
- DECLEVA CAIZZI 1966: F. Decleva Caizzi, *Antisthenis Fragmenta*, Varese-Milano 1966
- DEGANI 1983: E. Degani, *La poesia parodica – Appunti*, in E. Degani (a cura di), *Poesia parodica greca*, Bologna 1983², pp. 5-36
- DEMAND 1982: N. Demand, *Plato, Aristophanes, and the Speeches of Pythagoras*, in «GRBS» 23, 2 (1982), pp. 179-184
- DETIENNE 1986: M. Detienne, *The Creation of Mythology*, Chicago – London 1986
- DE MARTINO 1996: F. De Martino, *Per una storia del ‘genere’ pornografico*, in O. Pecere – A. Stramaglia (a c. di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del Convegno Internazionale Cassino, 14-17 settembre 1994*, Cassino 1996, pp. 295-341
- DE PROPRIIS 1941: A. De Propriis, *Eschilo nella critica dei Greci. Studio filologico ed estetico*, Torino 1941
- DE SARIO 2017: P. De Sario, *L'arte del parodiare. Ricerche sulla parodia in Aristofane*, Alessandria 2017
- DEL CORNO 1985: D. Del Corno (a cura di), *Aristofane Le Rane*, Fondazione Lorenzo Valla 1985
- DEL CORSO 2003: L. Del Corso, *Materiali per una protostoria del libro e delle pratiche di lettura nel mondo greco*, in «S&T» 1 (2003), pp. 5-78
- D'AVINO 1958: R. D'Avino, *La visione del colore nella terminologia greca*, in «Ricerche Linguistiche» IV 1958, pp. 99-134
- DI BENEDETTO 2004: V. Di Benedetto, *Eschilo e Dioniso: postille*, in «Lexis» 22 (2004), pp. 37-42
- DI GIUSEPPE 2001: L. Di Giuseppe, *Alcune considerazioni sul prologo dell'Alexandros di Euripide*, in «ARF» 3 (2001), pp. 67-73
- DI GREGORIO 1983: L. Di Gregorio, *Il «Bellerofonte» di Euripide. I. Dati per una ricostruzione*, in «Civiltà classica e Cristiana» 4,2 (1983), pp. 159-213
- DI GREGORIO 1983a: L. Di Gregorio, *Il «Bellerofonte» di Euripide. II. Tentativo di ricostruzione*, in «Civiltà classica e Cristiana» 4,3 (1983), pp. 365-382

- DI GREGORIO 1987: L. Di Gregorio, *L'Archelao di Euripide nei suoi rapporti con il Temeno e i Temenidi*, in «Civiltà classica e Cristiana» 8,3 (1987), pp. 279-318
- DI MARCO 1991: M. Di Marco, *Il dramma satiresco di Eschilo*, in «Dioniso» 61 (1991), pp. 39-61
- DI MARCO 2009: M. Di Marco, *La Musa di Euripide: sulla parodia dell'Ipsipile euripidea nelle Rane di Aristofane*, in M. Di Marco e E. Tagliaferro (a c. di), *Semeion philias – Studi di Letteratura Greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma 2009, pp. 119-146
- DI MARCO 2011: M. Di Marco, *I μέλη di Eschilo e Frinico (Ar. Ra. 1264-1328)*, in A. Rodighiero – P. Scattolin (a c. di), «...un enorme individuo, dotato di polmoni sovranaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona 2011, pp. 37-61
- DINDORF 1837: G. Dindorf, *Aristophanis comoediae accedunt perditarum fabularum fragmenta*, Oxford 1837
- DINDORF 1869: G. Dindorf, *Poetarum Scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*, London 1869 (5^a ed.)
- DITIFECI 1984: M. T. Ditifeci, *Note al Telefo di Euripide*, in «Prometheus» 10, 3 (1984), pp. 210-220
- DOBREE 1874: P. P. Dobree, *Adversaria*, vol. IV, *Adversaria ad poetas greco maxime scaenicos*, Berolini 1874
- DOBROV 1993: G. W. Dobrov, *The Tragic and the Comic Tereus*, in «AJPh» 114, 2 (1993), pp. 189-234
- DOBROV 2001: G. W. Dobrov, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford University Press 2001
- DÖHLE 1967: B. Döhle, *Die Achilleis des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts*, in «Klio» 49 (1967), pp. 63-149
- DÖRIG 1983: J. Dörig, *Ξουθὸς ἱππαλεκτρύων. La monture fabuleuse d'Okeanos*, in «MusHelv» XL 1983, pp. 140-153
- DOVER 1970: K. J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, Oxford University Press 1970
- DOVER 1970a: K. J. Dover, *Lo stile di Aristofane*, in «QUCC» 9 (1970), pp. 7-23
- DOVER 1974: K. J. Dover, *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974

- DOVER 1993: K.J. Dover (ed. by), *Aristophanes Frogs*, Oxford 1993
- DUNBAR 1995: N. Dunbar (ed. by), *Aristophanes, Birds*, Oxford 1995
- EDMONDS 1931: J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus*, London – Cambridge 1931
- EDMONDS 1957: J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy*, vol. 1, Leyden 1957
- ENGELMANN 1874: R. Engelmann, *Bellerofonte e Pegaso*, in «Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica», 46 (1874), pp. 5-37
- ENGER 1844: R. Enger, *Aristophanis Comoediae cum scholiis*, vol. 1, pars 2, Bonnae 1844
- FALCETTO 2001: R. Falcetto, *Il «Palamede» di Euripide: proposta di ricostruzione*, in «Quaderni del dipartimento di filologia linguistica e tradizione classica. Augusto Rostagni» 17 (2001), pp. 105-126
- FALCETTO 2002: R. Falcetto (a c. di), *Il «Palamede» di Euripide. Edizione e commento dei frammenti*, Alessandria 2002
- FARIOLI 2004: M. Farioli, *Due parodie comiche della Psychostasia: Ar. Ran. 1364-1413 e Fr. 504 K.-A.*, in «Lexis» 22 (2004), pp. 261-267
- FARMER 2017: M. C. Farmer, *Tragedy on the Comic Stage*, Oxford University Press 2017
- FASSINO 2016: M. Fassino, *Due brani lirici dell'Eretteo di Euripide nel P.Sorb. inv. 2328 (fr. 370 Kannicht = 17 Sonnino)*, in «MD» 76 (2016), pp. 157-169
- FERGUSON 1913: A. S. Ferguson, *The impiety of Socrates*, in «CQ» 7,3 (1913), pp. 157-175
- FERNÁNDEZ 1995: L. G. Fernández, *La palabra y su imagen: la valoración de la obra escrita en la antigüedad*, Madrid 1995
- FILIPPO 2001-2002: A. Filippo, *L'aprosdoketon in Aristofane*, in *Rudiae: ricerche sul mondo classico* 13-14 (2001-2002), pp. 59-143
- FIorentini 2009: L. Fiorentini, *Studi sul commediografo Strattide*, PhD diss., Università di Ferrara 2009
- FISCHER 1851: H. A. Fischer (ed. von), *Bellerophon. Eine mytologische Abhandlung*, Leipzig 1851
- FITZPATRICK 2001: D. Fitzpatrick, *Sophocles' Tereus*, in «CQ» 51,1 (2001), pp. 90-101
- FITZPATRICK 2003: D. Fitzpatrick, *Sophocles' Aias Lokros*, in A. H. Sommerstein (ed. by), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, pp. 243-259

- FOLEY 1988: H. P. Foley, *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, in «JHS» 108 (1988), pp. 33-47
- FORD 2003: A. Ford, *From Letters to Literature. Reading the "Song Culture" of Classical Greece*, in H. Yunis (ed. by), *Written Texts and the Rise of Literature Culture in Ancient Greece*, Cambridge University Press 2003, pp. 15-37
- FORNARO 1977: P. Fornaro, *Γένος Εὐριπίδου: una metafora teatrale*, in «Vichiana» n.s. 6 (1977), pp. 167-193
- FRAENKEL 1950: E. Fraenkel (ed. by), *Aeschylus Agamemnon*, voll. I, II, III, Oxford 1950
- FRAENKEL 1962: E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962
- FRANCISSETTI BROLIN 2016: S. Francisetti Brolin, *Il Meleagro di Euripide: il mito di una famiglia tragica*, PhD, 2016
- FRANCO 1988: C. Franco, *La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea*, in E. Corsini (a cura di), *La polis e il suo teatro*, vol. 2, Padova 1988, pp. 213-232
- FRITZSCHE 1836: F. V. Fritzsche, *De Aeschyli Niobe commentatio*, Rostochii 1836
- FRITZSCHE 1836a: F. V. Fritzsche, *Commentatio de duabus personis Aristophaneis, De Clistene*, in A. Westermannus – C. H. Funkhaenel, *Acta Societatis Graecae*, vol. I, Lipsiae 1836, pp. 142-158
- FRITZSCHE 1838: F. V. Fritzsche, *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Lipsiae 1838
- FRITZSCHE 1845: F. V. Fritzsche, *Aristophanis Ranae*, Turici 1845
- FÜHNER 1942: H. Fühner, *Der Tod des Themistokles. Ein Selbstmord durch Stierblut*, «RhM» 91 (1942), pp. 193-199
- GANTZ 1980: T. Gantz, *The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups*, in «AJP» 101, 2 (1980), pp. 133-164
- GANTZ 1993: T. Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore Md. 1993
- GARGIULO 1992: T. Gargiulo, *L'immagine della bilancia in Callimaco, fr. 1, 9-10 Pfeiffer*, in «QUCC» N.S. 42, 3 (1992), pp. 123-128
- GARRIGA 2006: C. Garriga, *Aristofane 'Aves' 1553-1564 e gli Psychagogoí di Eschilo*, in P. Mureddu – G. F. Nieddu, *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam 2006, pp. 143-155

- GARZYA 1990: A. Garzya, *Eschilo e il tragico: il caso della Niobe*, in «Quaderni del liceo classico Plinio Seniore di Castellammare di Stabia» 11 (1990) (= Id., *La parola e la scena: studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli 1997, pp. 151-173)
- GARZYA 1995: A. Garzya, *Sui frammenti dei Mirmidoni di Eschilo*, in J. A. López Férez (ed.), *De Homero a Libanio (Estudios actuales sobre textos griegos II)*, Madrid 1995, pp. 41-56
- GARZYA 1997: A. Garzya, *Sui frammenti dei Mirmidoni*, in Id., *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli 1997, pp. 175-188
- GEEL 1833: J. Geel, *De Telepho Euripidis commentatio*, 1833
- GEISSLER 1925: P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlin 1925
- GENTILI 1983: B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma – Bari 1983
- GILULA 2000: D. Gilula, *Hermippus and his Catalogue of Goods (fr. 63)*, in D. Harvey – J. Wilkins (ed. by), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 75-90
- GIRADEAU 1984: M. Giradeau, *Les notions juridiques et sociales chez Hérodote. Études sur le vocabulaire*, Paris 1984
- GIUDICE RIZZO 2002: I. Giudice Rizzo, *Inquieti “commerci” tra uomini e Dei. Timpanisti, Fineo A e B di Sofocle. Testimonianze letterarie ed iconografiche, itinerari di ricerca e proposte*, Roma 2002
- GIULIANI 2003: L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003
- GIUMAN 2005: M. Giuman, *Sul dorso del fulvo ippogallo. Ritratto di un singolare animale*, in «Siris» 6 (2005), pp. 93-108
- GIUSTI 1933: A. Giusti, *La distimia di Bellerofonte (Iliade, VI, 200-202)*, in «Revue des Études Homériques» 3 (1933), pp. 39-49
- GOLDHILL 1991: S. Goldhill, *Comic Inversions and inverted commas: Aristophanes and parody*, in S. Goldhill (ed.), *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek literature*, Cambridge University Press 1991, pp. 167-222
- GOMPERZ 1912: Th. Gomperz, *Hellenika. Ein Auswahl philologischer und philosophiegeschichtlicher kleiner Schriften*, vol. 1, Leipzig 1912

- GOODY – WATT 1968: J. Goody – I. Watt, *The Consequences of Literacy*, in J. Goody, *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge 1968, pp. 27-68
- GOOSSENS 1962: R. Goossens (éd. par), *Euripide et Athènes*, Bruxelles 1962
- GOW– SCHOLFIELD 1953: A. S. Gow – A. F. Scholfield, *Nicanor, The Poems and Poetical Fragments*, Cambridge 1953
- GREENE 1951: W. C. Greene, *The Spoken and the Written Word*, in «HSCPh» 60 (1951), pp. 23-59
- GRÉGOIRE – GOOSSENS 1938: H. Grégoire – R. Goossens (éd. par), *De l'Utilité du grec moderne*, in «Byzantion» 13 (1938), pp. 396-400.
- GRIFFITH 1970: J. G. Griffith, ΛΗΚΥΘΙΟΝ ΑΠΩΛΕΣΕΝ: *a Postscript*, in «HSCPh» 74 (1970), pp. 43-44
- GRIFFITH 1987: R. D. Griffith, *The Hoopoe's Name (A Note on Birds 48)*, in «QUCC» n.s. 26, 2 (1987), pp. 59-63
- GRILLI 2015: A. Grilli (a c. di), *Aristofane Le Nuvole*, Milano 2015
- GRIMAUDO 1998: S. Grimaudo, *Misurare e pesare nella Grecia antica. Teorie storia ideologie*, Palermo 1998
- GUARDÌ 1980: T. Guardì, *L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I*, in «Dioniso» 51 (1980), pp. 25-47
- GUARDINI 2002: M. Guardini, *Le forme della sapienza in Odisseo e Palamede*, in L. de Finis – V. Citti – L. Belloni (a c. di), *Odisseo dal Mediterraneo all'Europa*, seminario di studio 20 febbraio – 20 marzo 2001, Amsterdam 2002, pp. 57-66
- GUIDORIZZI 1996: G. Guidorizzi (a cura di), *Aristofane, Le Nuvole*, introd. e trad. di D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla 1996
- GUTHRIE 1965: W. K. C. Guthrie (ed. by), *A History of Greek Philosophy*, vol. 2, *The Presocratic tradition from Parmenides to Democritus*, Cambridge University Press 1965
- HALL 2000: E. Hall, *Female figures and metapoetry in Old Comedy*, in D. Harvey – J. Wilkins, *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London – Duckworth – Swansea 2000, pp. 407-418
- HANDLEY – REA 1957: E. W. Handley – J. Rea, *The Telephus of Euripides*, in «BICS» suppl. 5, London 1957
- HANSON 1964: J. O. de G. Hanson, *Reconstruction of Euripides' Alexandros*, in «Hermes» 92, 2 (1964), pp. 171-181

- HARDER 1985: A. Harder (ed. by), *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden 1985
- HARRIOTT 1962: R. Harriott, *Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides*, in «BICS» 9 (1962), pp. 1-8
- HARRIS 1989: W. V. Harris, *Ancient Literacy*, Harvard University Press 1989
- HARRIS 1996: W. V. Harris, *Writing and Literacy in the Archaic Greek City*, in J. H. M. Strubbe – R. A. Tybout – H. S. Versnel (ed. by), *ΕΝΕΡΓΕΙΑ. Studies on Ancient History and Epigraphy presented to H. W. Pleket*, Amsterdam 1996, pp. 57-77
- HARRISON 1968: A. R. W. Harrison, *The Law of Athens*, vol. I, *The family and property*, Oxford 1968 (trad. ita a c. di P. Cobetto Ghiggia, Alessandria 2001)
- HARTUNG 1843: I. A. Hartung, *Euripides restitutus sive scriptorum Euripidis ingenique censura*, vol. I, Hamburgi 1843
- HARTUNG 1844: I. A. Hartung, *Euripides restitutus sive scriptorum Euripidis ingenique censura*, vol. alterum, Hamburgi 1844
- HARVEY 1966: F. D. Harvey, *Literacy in the Athenian Democracy*, in «REG» 79 (1966), pp. 585-635
- HASLAM 1975: M. W. Haslam, *The Authenticity of Euripides' Phoenissae 1-2 and Sophocles, Electra 1*, in «GRBS» 16 (1975), pp. 149-174
- HAVELOCK 1963: E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Oxford 1963
- HAVELOCK 1982: E. A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton – New Jersey 1982
- HEATH 1987: M. Heath, *Euripides' Telephus*, in «CQ» 37, 2 (1987), pp. 272-280
- HEDRICK 1994: C. W. Hedrick, *Writing, Reading, and Democracy*, in R. Osborne – S. Hornblower (ed. by), *Ritual, finance, politics: Athenian democratic accounts presented to David Lewis*, Oxford University Press 1994, pp. 157-174
- HEMSTERHUIS 1744: T. Hemsterhuis, *Aristophanis comoedia Plutus*, Harlingae 1744
- HENDERSON 1972: J. Henderson, *The Lekythos and Frogs 1200-1248*, in «HSCP» 76 (1972), pp. 133-143
- HENDERSON 1975: J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Yale University Press 1975

- HENDERSON 2002: J. Henderson, *Aristophanes. Frogs, Assemblywomen, Wealth*, Cambridge Mass. – London 2002
- HENDRICKSON 1929: G. L. Hendrickson, *Ancient Reading*, in «The Classical Journal», 25, 3 (1929), pp. 182-196
- HERKENRATH 1930: E. Herkenrath, *Die Phineusdramen des Sophokles*, in «Philologische Wochenschrift» 50 (1930), cc. 331-335
- HERMANN 1823: G. Hermann, *De Aeschyli Niobe dissertatio*, Leipzig 1823
- HERMANN 1834: G. Hermann, *Opuscula*, vol. V, Lipsiae 1834
- HERMANN 1837: G. Hermann, *Euripidis Helena*, Lipsiae 1837
- HOOKE 1970: J. T. Hooker, Αὐτολήκυθος, in «RhM» 113 (1970), pp. 162-164
- HOPE 1906: E.W. Hope, *The Language of Parody: a Study in the Diction of Aristophanes, a Dissertation*, Baltimore 1906
- HOUMOUZIADIS 1965: N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965
- HOUMOUZIADIS 1986: N. C. Hourmouziades, *Sophocles' Tereus*, in J.H. Betts – J.T. Hooker – J.R. Green, *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, vol. 1, Bristol 1986, pp. 134-142
- HUGHES 1991: D. Hughes, *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London-New York 1991
- HUNTER 1983: R. L. Hunter (ed. by), *Eubulus. The Fragments*, Cambridge University Press 1983
- HUNZINGER 2000: Ch. Hunzinger, *Aristophane, lecteur d'Euripide*, in J. Jouanna et L. Leclant (edd.), *Le Théâtre grec antique: la comédie. Actes du 10^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1^{er} & 2 octobre 1999*, Paris 2000, pp. 99-110
- IMMERWAHR 1964: H. R. Immerwahr, *Book Rolls on Attic vases*, in *Classical, medieval and renaissance studies in honor of Berthold Louis Ullman*, vol. 1, Roma 1964, pp. 17-48
- IMHOF 1956: M. Imhof, *Tetrameterszenen in der Tragödie*, in «MH» 13, fasc. 2-3 (1956), pp. 125- 143

- IMPERIO 1998: O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A. M. Belardinelli – O. Imperio – G. Mastromarco – M. Pellegrino – P. Totaro (a c. di), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, pp. 43-130
- INGLESE 1992: L. Inglese, *L'Antigone di Euripide: la trama e l'occasione*, in «Rivista di Cultura Classica e Medievale» 34, 2 (1992), pp. 175-190
- INGLESE 1993: L. Inglese, *L'Antigone di Euripide nelle Rane*, in «QS» 19 n. 37 (1993), pp. 151-157
- IRWIN 1974: E. Irwin, *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974
- JACOBSON 1974: H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton University Press 1974
- JÄKEL 1979: S. Jäkel, *The Aiolos of Euripides*, in «GB» 8 (1979), pp. 101-118
- JANKO 1986: R. Janko, *The Shield of Heracles and the Legend of Cycnus*, in «CQ» 36, 1 (1986), pp. 38-59
- JEBB 1898: R. C. Jebb (ed. by), *Sophocles, The plays and the fragments*, parte IV, *The Philoctetes*, Cambridge University Press 1898² (1890¹)
- JOUAN 1966: F. Jouan, *Euripides et les légendes des Chants Cypriens: des origins de la guerre de Troie à l'Iliade*, Paris 1966
- JOUAN 1989: F. Jouan, *La paratragédie dans les Acharniens*, in P. Ghiron – Bistagne, *Thalie. Mélanges interdisciplinaires sur la Comédie, Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique* 5, décembre 1989, pp. 17-31
- JOUAN 1995: F. Jouan, *Le mythe de Bellérophon chez Pindare*, in «REG» 108 (1995), pp. 271-287
- JOUAN – VAN LOOY 1998: F. Jouan – H. van Looy (éd. par), *Euripide. Fragments 1^{re} partie, Aigeus-Autolykos*, tome VIII, Paris 1998
- JOUAN – VAN LOOY 2000: F. Jouan – H. van Looy (éd. par), *Euripide. Fragments 2^{re} partie, Bellérophon-Protésilas*, tome VIII, Paris 2000
- JOUAN – VAN LOOY 2002: F. Jouan – H. van Looy (éd. par), *Euripide. Fragments 3^{re} partie, Sthénébée-Chrysis*, tome VIII, Paris 2002

- JOUANNA 1997: J. Jouanna, *Structures scéniques et personnages: essai de comparaison entre les Acharniens et les Thesmophories*, in P. Thiery – M. Menu (éd. par), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (Toulouse 17-19 mars 1994)*, Bari 1997, pp. 253-268
- JOYAL 1992: M. A. Joyal, *Aias Lokros Fr. 14 Radt: Sophocles or Euripides*, in «SO» 67 (1992), pp. 69-79
- KAIBEL 1961: G. Kaibel (ed.), *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV*, vol. I, libri I-V, Stuttgart 1961 (1887¹)
- KAIMIO – NYKOPP 1997: M. Kaimio – N. Nykopp, *Bad Poets Society: Censure of the Style of Minor Tragedians in Old Comedy*, in J. Vaahtera – R. Vainio (ed.), *Utriusque linguae peritus: studia in honorem Toivio Viljamaa*, Turku 1997, pp. 23-37
- KALKMANN 1882: A. Kalkmann, *De Hippolytis Euripideis Quaestiones Novae*, Bonn 1882
- KALKMANN 1883: A. Kalkmann, *Über Darstellungen der Hippolytos-Sage*, in «Archäologische Zeitung» 41 (1883), pp. 37-80
- KASSEL 1994: R. Kassel, *Zu den Fröschen des Aristophanes*, in «RhM» 137 (1994), pp. 33-53
- KEIL 1923: H. Keil (ed.), *Grammatici Latini*, vol. VI, *Scriptores Artis Metricae*, Lipsiae 1923
- KENYON 1951: F. G. Kenyon, *Books and readers in ancient Greece and Rome*, Oxford University Press 1951
- KISO 1984: A. Kiso, *The Lost Sophocles*, New York 1984
- KÖCHLING 1914; J. Köchling, *De coronarum apud antiquos vi atque usu*, Gießen 1914
- KOCK 1876: T. Kock (von), *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, tomo IV, *Die Vögel*, Berlin 1876
- KOCK 1881: T. Kock (von), *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, tomo III, *Die Frösche*, Berlin 1881
- KOCK 1882: T. Kock (von), *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, tomo II, *Die Ritter*, Berlin 1882³
- KÖRTE 1934: A. Körte, *Euripides' Skyrier*, in «Hermes» 69, 1 (1934), pp. 1-12

- KOMORNICKA 1967: A. M. Komornicka, *Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane*, in «QUCC» 3 (1967), pp. 51-74
- KORNAROU 2007: E. Kornarou, *Aristophanes and Tragic Lamentation: The Case of "Acharnians" 1069-142 and 1174-234*, in «Mnemosyne» Fourth Series, 60,4 (2007), pp. 550-564
- KOSTER 1962: W. J. W. Koster (ed.), *Commentarium in Ranas et in Aves, Argumentum Equitum*, in W. J. W. Koster), *Scholia in Aristophanem*, pars IV, *Jo. Tzetzae Commentarii in Aristophanem*, fasc. 3, Groningen – Amsterdam 1962
- KOSTER 1978: W. J. W. Koster (ed.), *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, in W. J. W. Koster – D. Holwerda (edd.), *Scholia in Aristophanem*, pars II, fasc. 1, Groningen 1978
- KOVACS 1984: D. Kovacs, *On the Alexandros of Euripides*, in «HSCPh» 88 (1984), pp. 47-70
- KRIEG 1936: W. Krieg, *Der trochäische Tetrameter bei Euripides*, in «Philologus» 91 (1936), pp. 42-51
- LABATE 1977: M. Labate, *La Canace ovidiana e l'Eolo di Euripide*, in «ASNP» 7,2 (1977), pp. 583-593
- LABIANO ILUNDAIN 2000: J. M. Labiano Ilundain, *Estudio de las Interjecciones en las Comedias de Aristófanes*, Amsterdam 2000
- LAMARI 2017: A. A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy. Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Century BC*, Berlin-Boston 2017
- LANZA 1963: D. Lanza, *L'Alessandro e il valore del doppio coro euripideo*, in «SIFC» 34 (1963), pp. 230-245
- LANZA 1979: D. Lanza, *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Napoli 1979
- LA PENNA 1959: A. La Penna (a c. di), *Scholia in P. Ovidi Nasonis Ibin*, Firenze 1959
- LATTE 1933: K. Latte, *Ein neues fragment aus der Niobe des Aischylos*, in Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse 1933, pp. 22-29
- LEFKOWITZ 1978: M. R. Lefkowitz, *The Poet as Hero: Fifth-century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction*, in «CQ» 28, 2 (1978) pp. 459-469

- LELLI 2007: E. Lelli, *I proverbi greci: le raccolte di Zenobio e Diogeniano*, trad. a c. di F. P. Bianchi et alii, Soveria Mannelli 2007
- LELLI 2016: E. Lelli, *Sud Antico. Diario di una ricerca tra filologia ed etnologia*, Milano 2016
- LENARDON 1978: R. J. Lenardon, *The Saga of Themistocles*, London 1978
- LEO 1913: F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, vol. I, Berlin 1913
- LESKY 1923: A. Lesky, *Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes*, in «WS» 43 (1922-1923), pp. 172-198
- LEWIN 1920: L. Lewin, *Die Gifte in der Weltgeschichte*, Berlin 1920
- LLOYD-JONES 1926: H. Lloyd-Jones (ed. by), *Aeschylus*, vol. II, Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, *Fragments*, Cambridge – MA 1926
- LLOYD-JONES 1996: H. Lloyd-Jones, *Sophocles. Fragments*, Cambridge 1996
- LONGO 1981: O. Longo, *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, Napoli 1981
- LÓPEZ EIRE 1996: A. López Eire, *La Lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia 1996
- LÜBKE 1883: H. Lübke, *Observationes criticae in historiam veteris Graecorum comoediae*, Berolini 1883
- LUCAS 1937: H. Lucas, *Der Prolog der Antigone des Euripides*, in «Hermes» 72, 2 (1937), pp. 239-240
- LUCAS DE DIOS 2008: J. M. Lucas de Dios, *Esquilo Fragmentos*, Madrid 2008
- LUPPE 1990: W. Luppe, *Die 'Bellerophontes' – Hypothesis P. Oxy. 3651*, in «Eikasmos» 1 (1990), pp. 171-177
- MAAS – SNYDER 1989: M. Maas – J. M. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven and London 1989
- MACDOWELL 1971: D.M. MacDowell (ed. by), *Aristophanes Wasps*, Oxford 1971
- MACDOWELL 1995: D.M. MacDowell, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, New York 1995
- MAGNELLI 1999: E. Magnelli (a c. di), *Alexandri Aetoli Testimonia et Fragmenta*, Firenze 1999

- MANACORDA 1983: M. A. Manacorda, *Scuola e insegnanti*, in M. Vegetti (a c. di), *Oralità Scrittura Spettacolo*, Torino 1983, pp. 187-209
- MARCH 2003: J. March, *Sophocles' Tereus and Euripides' Medea*, in A. H. Sommerstein (ed. by), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, pp. 139-161
- MARELLI 2006: C. Marelli, *L'autore come personaggio: l'Euripide di Aristofane*, in F. Roscalla (a cura di), *L'autore e l'opera: attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica. Atti del convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005)*, Pisa 2006, pp. 133-153
- MARSHALL 2009: C. W. Marshall, *Sophocles' Chryses and the date of Iphigenia in Tauris*, in J. R. C. Cousland – J. R. Hume, *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston 2009, pp. 141-156
- MARTIN 1975: S. R. Martin, *The Greek Tragedians and the Aethiopsis*, Cincinnati 1975
- MARTÍNEZ – DÍEZ 1976: A. Martínez – Díez (ed. por), *Eurípides Erecteo*, Universidad de Granada 1976
- MARX 1932: F. Marx, *De Antigoniae exordio Sophocleae*, in «RhM» 81 (1932), pp. 88-96
- MASTROCINQUE 1984: A. Mastrocinque, *Gli stracci di Telefo e il cappello di Solone*, in «SIFC» 77, III serie, vol. II (1984), pp. 25-34
- MASQUERAY 1931: P. Masqueray (éd. par), *Xénophon. Anabase*, vol. II, Livres 4-7, Paris 1931
- MASTROMARCO 1984: G. Mastromarco, *Pubblico e memoria letteraria nell'Atene del quinto secolo*, in «Quaderni dell'AICC Foggia» 4 (1984), pp. 65-86
- MASTROMARCO 1994: G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1994
- MASTROMARCO 1997: G. Mastromarco, *Pubblico e memoria teatrale nell'Atene di Aristofane*, in P. Thiery et M. Menu (éd. par), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari 1997, pp. 529-548
- MASTROMARCO 2006: G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, pp. 137-192
- MASTROMARCO 2006a: G. Mastromarco, *Aristofane a simposio*, in M. Vetta – C. Catenacci, *I luoghi e la poesia nella Grecia antica. Atti del Convegno Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara 20-22 aprile 2004*, Alessandria 2006, pp. 265-278
- MASTROMARCO 2008a: G. Mastromarco, *La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, in «CFC (G)» 18, 2008, pp. 177-188

- MASTROMARCO 2008b: G. Mastromarco, *Paratragedia e circolazione libraria nell'Atene del V secolo a.C.: Aristofane, Tesmoforiazuse 1009-1135*, in P. Esposito – P. Volpe Cacciatore (a cura di), *Strategie del commento a testi greci e latini. Atti del Convegno [Fisciano 16-18 novembre 2006]*, Soveria Mannelli 2008, pp. 131-151
- MASTROMARCO 2012: G. Mastromarco, *Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane*, in A. Melero – M. Labiano – M. Pellegrino (eds.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce 2012, pp. 93-118
- MASTROMARCO 2012a: G. Mastromarco, *Commercio librario e testi teatrali attici nel V secolo a.C.*, in P. Fioretti (a c. di), *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale*, vol. 2, Spoleto 2012, pp. 585-604
- MATTHIAE 1829: A. Matthiae (ed.), *Euripidis Tragoediae et Fragmenta*, tomus 9, Lipsiae 1829
- MAYER 1883: M. Mayer, *De Euripidis mythopoeia*, Berlin 1883
- MAYHEW 1999: R. Mayhew, *Behavior Unbecoming a Woman: Aristotle's Poetics 15 and Euripides' Melanippe the wise*, in «Ancient philosophy» 19, 1 (1999), pp. 89-104
- MAZON 1904: P. Mazon (éd. par), *Aristophane La Paix*, Paris 1904
- MAZZUCCHI 1992: C. M. Mazzucchi (a cura di), *Dionisio Longino. Del Sublime*, Milano 1992
- MENEGAZZI 1951: B. Menegazzi, *L'Alessandro di Euripide*, in «Dioniso» 14 (1951), pp. 172-197
- MERIDIER 1912: L. Meridier, ΕΟΥΘΟΣ, in «RPh» 36 (1912) pp. 264-278
- METTE 1959: H. J. Mette (hrsg. von), *Die Fragmente der tragödien des Aischylos*, Berlin 1959
- METTE 1963: H. J. Mette (von), *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963
- METTE 1981-1982: H. J. Mette (von), *Euripides. Bruchstücke (insbesondere für die Jahre 1968-1981)*, in «Lustrum» 23-24 (1981-1982), pp. 5-448 (= in «Lustrum» 12 (1967), pp. 5-448)
- MICHELAKIS 2002: P. Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge 2002
- MILANI 1879: L. A. Milani, *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata*, Firenze 1879
- MILLER 1946: H. W. Miller, *Some Tragic Influences in the Thesmophoriazuse of Aristophanes*, in «TAPhA» 77 (1946), pp. 171-182

- MILLER 1947: H. W. Miller, *On the parabasis of the Thesmophoriazusae of Aristophanes*, in «CPh» 42,3 (1947), pp. 180-181
- MILLER 1948: H. W. Miller, *Euripides' Telephus and the Thesmophoriazusae of Aristophanes*, in «CPh» 43 (1948), pp. 174-183
- MILLS 1997: S. Mills (ed. by), *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford University Press 1997
- MISSIOU 2011: A. Missiou, *Literacy and Democracy in Fifth-Century Athens*, Cambridge University Press 2011
- MITSDÖRFFER 1954: W. Mitsdörffer, *Das Mnesilochoslied in Aristophanes' Thesmophoriazusen*, in «Philologus» 98 (1954), pp. 59-93
- MOODIE 2003: G. Moodie, *Sophocles' Tyro and Late Euripidean Tragedy*, in A. H. Sommerstein, *Shards from Kolonos: studies in Sophoclean fragments*, Bari 2003, pp. 117-138
- MOORTON 1987: R. Moorton, *Euripides' Andromeda in Aristophanes' Frogs*, in «AJP» 108 (1987), pp. 434-436
- MOREAU 1995: A. M. Moreau, *La Niobé d'Eschyle: quelques jalons*, in «REG» 108 (1995), pp. 288-307
- MUREDDU 1992: P. Mureddu, *La 'incomunicabilità' gorgiana in una parodia di Aristofane? Nota a Thesm. 5-21*, in «Lexis» 9-10 (1992), pp. 115-120
- MUREDDU 2000: P. Mureddu, *Note dionisiache. Osservazioni sulle Baccanti di Euripide e sugli Edoni di Eschilo*, in «Lexis» 18 (2000), pp. 117-125
- MURRAY 1891: A.T. Murray, *On Parody and Paratragoedia in Aristophanes*, Berlin 1891
- MUSCOLINO 1933: G. Muscolino, *Su un nuovo frammento della Niobe di Eschilo*, in «R. Liceo Ginnasio "Petrarca" di Arezzo, Annuario per gli anni 1926-1933», vol. XI (1933), pp. 3-15
- MUSSCHE – BINGEN – SERVAIS – HACKENS 1965: H. F. Mussche – J. Bingen – J. Servais – T. Hackens, *Thorikos 1963. Rapport préliminaire sur la première campagne de fouilles*, in «AntClass» 34 (1965), pp. 5-46
- NAGEL 1842: R. G. A. Nagel (ed.), *De Erechtheo Tragoedia Euripidis perdita*, Berolini 1842
- NAPOLITANO 2007: M. Napolitano, *L'aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni*, in A. Camerotto (a cura di), *Diafonie. Esercizi sul comico*, Padova 2007, pp. 45-72
- NAUCK 1856: A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Lipsiae 1856 (1889²)

- NAUCK 1869: A. Nauck, *Euripidis perditarum tragoediarum fragmenta*, Lipsiae 1869
- NAUCK 1892: A. Nauck, *Tragicae Dictionis Index spectans ad Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Darmstadt 1892
- NAUCK 1964: A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, supplementum adiecit B. Snell, Hildesheim 1964
- NEIL 1901: R. A. Neil (ed. by), *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim 1901
- NELSON 2016: S. Nelson (ed. by), *Aristophanes and His Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*, Leiden-Boston 2016
- NESSLRATH 1990: H. – G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, in W. Bühler, P. Herrmann, O. Zwierlein (hrsg. von), *Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, vol. 36, Berlin-New York 1990
- NESTLE 1942: W. Nestle, *Odyssee – Interpretationen I*, in «Hermes» 77, 1 (1942), pp. 46-77
- NEWIGER 1957: H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957
- NEWIGER 1961: H. J. Newiger, *Elektra in Aristophanes' Wolken*, in «Hermes» 89, 4 (1961), pp. 422-430
- NICOLAI 2000: R. Nicolai, *La biblioteca delle Muse. Osservazioni sulle più antiche raccolte librerie greche*, in «GB» 23 (2000), pp. 213-237
- NIEDDU 1984: G. F. Nieddu, *Testo, scrittura, libro nella Grecia arcaica e classica: note e osservazioni sulla prosa scientifico-filosofica*, in «Scrittura e Civiltà» 8 (1984), pp. 213-261
- NIEDDU 2003: G. Nieddu, *Un poeta al lavoro: qualche riflessione sulla parodia dell'Elena nelle Tesmoforiazuse*, in A. Casanova – P. Desideri (a cura di), *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica: Atti del Convegno internazionale di Studi, Firenze, 25-26 novembre 2002*, Firenze 2003, pp. 55-90
- NOGARA 1907: B. Nogara (introd. di), *Le nozze aldobrandine, i paesaggi con scene dell'Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei Musei pontifici*, Milano 1907
- NORSA – VITELLI 1933: M. Norsa – G. Vitelli, *Frammenti eschilei in papiri della Società italiana*, in «Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie» 28 (1933), pp. 107-121
- NORSA – VITELLI 1935: M. Norsa – G. Vitelli, *Papiri greci e latini*, vol. 11, Firenze 1935
- OGDEN 2002: D. Ogden, *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds. A Sourcebook*, Oxford 2002

- OLSON 1991: S. D. Olson, *Politics and the Lost Euripidean Philoctetes*, in «Hesperia» 60, 2 (1991), pp. 269-283
- OLSON 1998: S. D. Olson (ed. by), *Aristophanes Peace*, Oxford 1998
- OLSON 2002: S. D. Olson (ed. by), *Aristophanes Acharnians*, Oxford 2002
- ORTH 2009: C. Orth, *Strattis. Die Fragmente. Ein Kommentar*, Berlin 2009
- PADUANO 1982: G. Paduano (a c. di), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, Torino 1982
- PADUANO 1984: G. Paduano (a c. di), *Aristofane Le donne al parlamento*, Milano 1984
- PADUANO 1988: G. Paduano (a c. di), *Aristofane Pluto*, Milano 1988
- PAGANO 2010: V. Pagano (a c. di), *L'Andromeda di Euripide: edizione e commento dei frammenti*, G. Zanetto (premessa a c. di), Alessandria 2010
- PAGE 1934: D. L. Page (ed. by), *Actor's Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934
- PAGE 1941: D. L. Page (ed. by), *Select Papyri. Poetry*, Cambridge – Massachusetts – London 1941
- PAINI 2003: D. Pains, *I frammenti della Melanippe Sophé: proposta di traduzione*, in O. Vox (a c. di), *Ricerche euripidee*, Lecce 2003, pp. 77-92
- PALMER 1898: A. Palmer (ed. by), *P. Ovidi Nasonis Heroides*, with the Greek translation of Planudes, Oxford 1898
- PALUMBO 1967: B. M. Palumbo, *Eschilo, Fr. 75 Mente*, in «BPEC» 15 (1967), pp. 145-148
- PARKER 1983: R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983
- PARMENTIER 1893: L. Parmentier (éd. par), *Euripide et Anaxagore* (estratto dai *Mémoires couronnés et autres Mémoires*, vol. XLVII Bruxelles 1893), Paris 1893
- PASQUALI 1929: G. Pasquali, *Commercianti ateniesi analfabeti?*, in «SIFC» 7 (1929), pp. 243-249
- PASQUALI 1951: G. Pasquali, *Arte allusiva*, in G. Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951
- PATERLINI 1993: M. R. Paterlini, *Note al Bellerofonte euripideo*, in «Sileno» 19, 1-2 (1993), pp. 513-523
- PATON 1901: J. M. Paton, *The Antigone of Euripides*, in «HSCPh» 12 (1901), pp. 267-276
- PEARSON 1917: A. C. Pearson, *The fragments of Sophocles*, 3 voll., Cambridge 1917

- PÉBARTHE 2006: C. Pébarthe, *Cité, démocratie et écriture: Histoire de l'alphabétisation d'Athènes à l'époque classique*, Paris 2006
- PELLIZER 1981: A. Pellizer, *Simonide κίμβιξ e un nuovo trimetro di Semonide Amorgino*, in «QUCC» N.S. 9 (1981), pp. 47-51
- PELLIZER – TEDESCHI 1990: A. Pellizer – I. Tedeschi (edd.), *Semonides. Testimonia et fragmenta*, Roma 1990
- PENNESI 2008: A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Amsterdam 2008
- PENNY SMALL 1997: J. Penny Small, *Wax Tablets of the Mind. Cognitive studies of memory and literacy in classical antiquity*, London and New York 1997
- PERPILLOU 1984: J.-L. Perpillou, *Signifiés Clandestins ou le Poêle et le Tisonnier*, in «RPh» 58 (1984), pp. 53-62
- PERTUSI 1956: A. Pertusi, *Selezione teatrale e scelta erudita nella tradizione del testo di Euripide*, in «Dioniso» 19 (1956), fasc. 1-2, pp. 111- 141; fasc. 3-4, pp. 195-216
- PERTUSI 1957: A. Pertusi, *Selezione teatrale e scelta erudita nella tradizione del testo di Euripide*, in «Dioniso» 20 (1957), fasc. 1-2, pp. 18-37
- PERUSINO – COLANTONIO 2004: F. Perusino – M. Colantonio, *Echi dell'Auge di Euripide nella Lisistrata di Aristofane*, in «QUCC» N. S. 76, 1 (2004), pp. 123-126
- PFEIFFER 1934: R. Pfeiffer, *Die Niobe des Aischylos*, in «Philologus» 89 (1934), pp. 1-18
- PFEIFFER 1938: R. Pfeiffer, *Die Netzfischer des Aischylos und der Inachos des Sophokles. Zwei Satyrspiel-Funde*, München 1938
- PFEIFFER 1949: R. Pfeiffer (ed. by), *Callimachus*, vol. 1, *Fragmenta*, Oxford University Press 1949
- PFEIFFER 1968: R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the beginnings to the end of the Hellenistic age*, Oxford University Press 1968 (trad. ita. *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, introduz. di M. Gigante, Napoli 1973)
- PICKARD-CAMBRIDGE 1933: A.W. Pickard-Cambridge, *Tragedy*, in J. U. Powell (ed. by), *New Chapters in the History of Greek Literature*, third series, pp. 68-155
- PICKARD-CAMBRIDGE 1949: A.W. Pickard-Cambridge, *South Italian Vases and Attic Drama*, in «CQ» 43, 1-2 (1949), p. 57
- PICKARD-CAMBRIDGE 1968: A.W. Pickard-Cambridge (ed. rev.), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968² (trad. ita *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze 1996 [con *Aggiunta bibliografica* a cura di A. Blasina e N. Narsi])

- PINTACUDA 1982: M. Pintacuda, *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo 1982
- PLANCK 1840: H. Planck (scripsit), *De Euripidis Troica Didascalica*, Gottingae 1840
- PLATTHY 1968: J. Platthy, *Sources on the Earliest Greek Libraries with the Testimonia*, Amsterdam 1968
- POHLENZ 1954: M. Pohlenz, *Die Griechische Tragödie*, Göttingen 1954 (Id., *La tragedia greca*, trad. ita di M. Bellincioni, Brescia 1961)
- POWELL 1991: B. B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge-University Press 1991
- PRATO 1955: C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina 1955
- PRATO 2001: C. Prato (a c. di), D. Del Corno (traduz. di), *Aristofane, Le Donne alle Tesmoforie*, Fondazione Lorenzo Valla 2001
- PREISER 2000: C. Preiser, *Euripides: Telephos. Einleitung, Text, Kommentar*, in G. Kiefner – U. Köpf (hrsg.), *Spudasmata*, vol. 78, Hildesheim – Zürich – New York 2000
- PRETAGOSTINI 1989: R. Pretagostini, *Forma e funzione della monodia in Aristofane*, in L. de Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'Antichità*, Firenze 1989, pp. 111-124
- PUCCI 1958: P. Pucci, *Alcune osservazioni sulla sticomitia*, in «Maia», vol. X (1958), pp. 281-306.
- PUCCI 1962: P. Pucci, *Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche*, in «MAL» s. 8, vol. X (1962), pp. 273-423
- PUCCI 2003: G. Pucci, *Il colore del gesso*, in S. Beta – M. M. Sassi (a c. di), *I colori del mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici, Atti della giornata di studio Siena, 28 marzo 2001*, Firenze 2003, pp. 81-88
- PÜTZ 2003: B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Stuttgart-Weimar 2003
- RADERMACHER 1954: L. Radermacher (von), *Aristophanes' Frösche*, Wien 1954²
- RAU 1967: P. Rau, *Paratragodia – Untersuchung einer komischen form des Aristophanes*, München 1967
- RE: A. Pauly – G. Wissowa – W. Kroll, *Real-Encyclopädie der Klassischen Wissenschaft*, Stuttgart 1893-1978
- RECKFORD 1974: K. J. Reckford, *Phaedra and Pasiphae. The pull backward*, in «TAPhA» 104 (1974), pp. 307-328

- RECKFORD 1987: K. J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel Hill & London 1987
- REHENAN 1985: R. Rehenan, *A New Commentary on Euripides*, in «CPh» 80, 2 (1985), pp. 143-175
- REINACH 1899: S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, tome I, Paris 1899
- REITZENSTEIN 1897: R. Reitzenstein, *Geschichte der griechischen Etymologika. Ein Beitrag zur Geschichte der Philologie in Alexandria und Byzanz*, Leipzig 1897
- REVERMANN 2006: M. Revermann, *The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens*, in «JHS» 126 (2006), pp. 99-124
- REVERMANN 2006a: M. Revermann, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006
- RIBBECK 1864: W. R. Ribbeck, *Die Acharner des Aristophanes. Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen und einem Anhang über die dramatischen Parodien bei den Attischen Komikern*, Leipzig 1864.
- RIBBECK 1867: W. Ribbeck, *Die Ritter des Aristophanes*, Berlin 1867
- RIBBECK 1871: O. Ribbeck, *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta*, vol. 1, *Tragicorum Fragmenta*, Lipsiae 1871
- RIBBECK 1875: O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, mit einem Vorwort von W.-H. Friedrich, Leipzig 1875
- RIDGEWAY 1926: W. Ridgeway, *Euripides in Macedon*, in «CQ» 20, 1 (1926), pp. 1-19
- RIEDWEG 1990: C. Riedweg, *The "Atheistic" Fragment from Euripides' "Bellerophon" (286 N²)*, in «ICS» 15, 1 (1990), pp. 39-53
- ROBERT 1898: C. Robert, *Aphoristische Bemerkungen zu Aristophanes Vögeln*, in «Hermes» 33, 4 (1898), pp. 566-590
- ROBERT 1920: C. Robert, *Die griechische Heldensage*, vol. 1, Berlin 1920
- ROBERT 1923: C. Robert, *Die griechische Heldensage*, vol. 3, Berlin 1923
- ROEMER 1908: A. Roemer, *Die Parodien und die Lehren der Alexandriner über dieselben*, in «Philologus» LXVII, 1 (1908), pp. 240-278
- ROEMER 1908a: A. Roemer, *Zur Kritik und Exegese der Frösche des Aristophanes*, in «RhM» LXIII (1908), pp. 341-369

- ROGERS - MURRAY 1920: B.B. Rogers (ed. by), G. Murray (with a preface of), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 4, *The Thesmophoriazusae of Aristophanes*, London 1920
- ROGERS 1906: B.B. Rogers (ed. by), *The Birds of Aristophanes*, London 1906
- ROGERS 1915: B.B. Rogers (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 2, *The Clouds. The Wasps*, London 1915
- ROGERS 1930: B.B. Rogers (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 1, *The Acharnians. The Knights*, London 1930
- ROHDE 1914: E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914
- ROMILLY 1968: J. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, Ithaca 1968
- ROOD 2010: N. Rood, *Four Silences in Sophocles' Trachiniae*, in «*Arethusa*» 43, 3 (2010), pp. 345-364
- ROSCHER 1883: W. Roscher, *Die Vergiftung mit Stierblut im classischen Altertum*, in «*NJPh*» 29 (1883), pp. 158-162
- ROSCHER 1890-1894: W. H. Roscher (hrsg. von), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, II, 1, IACHE–KYZIKOS, Leipzig 1890-1894
- ROSCHER 1902-1909: W. H. Roscher (hrsg. von), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, III, 2, PASIKRATEIA-PYXIOS, Leipzig 1902-1909
- ROSEN 2006: R. M. Rosen, *Aristophanes, fandom, and the classicizing of Greek tragedy*, in L. Kosak-J. Rich (ed.), *Playing Around Aristophanes*, Oxford 2006, pp. 27-47
- ROSSI 1992: L. E. Rossi, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza (edd.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, tomo I, *La polis*, Roma 1992, pp. 77-106
- ROSTAGNI 1956: A. Rostagni, *I primordi di Aristofane*, in Id., *Scritti Minori*, II, 1, *Hellenica – Hellenistica*, Torino 1956, pp. 61-152 (= Id., *I primordi di Aristofane. Il processo dell'autore e la concezione degli Acarnesi*, in «*RFIC*» 55, 3 (1927), pp. 289-330)
- RUCK 1975: C. Ruck, *Euripides' Mother: Vegetables and the Phallos in Aristophanes*, in «*Arion*» n.s. 2, 1 (1975), pp. 13-57
- RUFFELL 2000: I. Ruffell, *The World Turned Upside Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy*, in D. Harvey – J. Wilkins (ed. by), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 473-506
- RUSSELL 1964: D. Russell (ed. by), *'Longinus' On the Sublime*, Oxford University Press 1964
- RUSSO 1953: C. F. Russo (a c. di), Aristofane, *Gli Acarnesi*, Bari 1953

- RUSSO 1962: C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1962
- SAETTA COTTONE 2004: R. Saetta Cottone, *La parodie du Télèphe entre les Acharniens et les Thesmophories. L'échec du Parent*, in «Methodos» 4 (2004)
- SAETTA COTTONE 2005: R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*, Roma 2005
- SALOTTOLO 1998: D. Salottolo, *Note all'Ipsipile di Euripide*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», n. s. 67 (1997-1998), pp. 369-390
- SANSONE 1985: D. Sansone, *The Date of Herodotus' Publication*, in «ICS» 10, 1 (1985), pp. 1-9
- SASSO 1998: L. Sasso, *Per una ricostruzione del Telefo euripideo: la storia del re mendicante*, in «Quaderni del dipartimento di filologia linguistica e tradizione classica» 1998, pp. 56-61
- SCARPI 1984: P. Scarpi, *Il picchio e il codice delle api. Itinerari mitici e orizzonte storico-culturale della famiglia nell'antica Grecia. Tra i Misteri di Eleusi e la città di Atene*, Padova 1984
- SCHADEWALDT 1936: W. Schadewaldt, *Aischylos' Achilleis*, in «Hermes» 71, 1(1936), pp. 25-69
- SCHADEWALDT 1960: W. Schadewaldt, *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur Neueren Literatur*, vol. 1, Zürich-Stuttgart 1960
- SCHADEWALDT 1970: W. Schadewaldt, *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur Neueren Literatur*, vol. 1, Zürich-Stuttgart 1970
- SCHADEWALDT 1974: W. Schadewaldt, *Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie*, in H. Hommel (hrsg. von), *Wege zu Aischylos*, Darmstadt 1974, vol. 1, pp. 104-147
- SCHARFFENBERGER 1995: E. W. Scharffenberger, *Peisetaerus' 'Satyric' Treatment of Iris: Aristophanes' Birds 1253-6*, in «JHS» 115 (1995), pp. 172-173
- SCHLESINGER 1936: A. C. Schlesinger, *Indications of Parody in Aristophanes*, in «TAPhA» 67 (1936), pp. 296-314
- SCHLESINGER 1937: A. C. Schlesinger, *Identification of Parodies in Aristophanes*, in «AJPh» 58, 3 (1937), pp. 294-305

- SCHMALZRIEDT 1970: E. Schmalzriedt, *Περὶ φύσεως. Zur Frühgeschichte der Buchtitel*, München 1970
- SCHMID – STAHLIN 1940: W. Schmid – O. Staehlin, *Geschichte der griechischen Literatur*, vol. I, 3, München 1940
- SCHMITT 1966: M. L. Schmitt, *Bellerophon and the Chimaera in Archaic Greek Art*, in «American Journal of Archaeology» 70 (1966), pp. 341-347
- SCHÖLL 1839: A. Schöll (von), *Beiträge zur Kenntniss der tragischen Poesie der Griechen*, vol. 1, *Die Tetralogien der attischen Tragiker*, Berlin 1839
- SCHROEDER 1930: O. Schroeder, *Aristophanis Cantica*, Lipsiae 1930
- SCIARROTTA 1995: S. Sciarrotta, *Aristoph. RANAIE 1109-1114: una proposta interpretativa*, in G. Arrighetti (a cura di), *Poesia greca*, Pisa 1995, pp. 231-237
- SCODEL 1980: R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, in *Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben*, vol. 60, Göttingen 1980
- SCULLION 2003: S. Scullion, *Euripides and Macedon or the Silence of the Frogs*, in «CQ» 53, 2 (2003), pp. 389-400
- SCULLION 2006: S. Scullion, *The opening of Euripides' Archelaus*, in D. Cairns – V. Liapis (edd.), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, pp. 185-200
- SEAFORD 1996: R. Seaford (ed. by), *Euripides Bacchae*, Warminster 1996
- SÉCHAN 1967: L. Séchan, *Études sur la tragédie Grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1967
- SEDGWICK 1947: W. B. Sedgwick, *The Frogs and the Audience*, in «Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire» IX (1947), pp. 1-9
- SENZASONO 1956: L. Senzasono, *Eschilo in Aristofane*, in «Dioniso» 19 (1956), pp. 41-43
- SERRAO 2000: G. Serrao, *Un'interferenza concettuale in Call. fr. 1, 9-10 Pf.*, in M. Cannatà Fera – S. Grandolini, *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli 2000, pp. 625-630
- SEVIERI 2010: R. Sevieri, *La forma del dolore: le immagini vascolari apule relative al mito di Niobe*, in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (a c. di), *Le immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, pp. 197-240
- SEVIERI 2010a: R. Sevieri (a c. di), *Bacchilide, Ditirambi*, Milano 2010

- SFYROERAS 2008: P. Sfyroeras, Πόθος Εὐριπίδου: *Reading Andromeda in Aristophanes' Frogs*, in «AJP» 129,3 (2008), pp. 299-317
- SILK 1993: M. S. Silk, *Aristophanic paratragedy*, in A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990, Bari 1993, pp. 477-504
- SILVA 2012: M. de Fátima Silva, *El Télefo de Eurípides. Motivos de un éxito*, in A. Melero – M. Labiano – M. Pellegrino, *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce 2012, pp. 213-235
- SIMONE 2010: V. Simone, *Euripide, Sthenebea Fr. 669 Kn.*, in «Prometheus» 36, 2 (2010), pp. 141-147
- SLATER 1988: N. W. Slater, *The Date of Euripides' Oineus*, in «Liverpool Classical Monthly» 13 (1988), pp. 147-148
- SLATER 1996: N. W. Slater, *Literacy and Old Comedy*, in I. Worthington (ed. by), *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leiden – New York – Köln 1996, pp. 99-112
- SMITH 1976: O. L. Smith (ed.), *Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, pars I, *Scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides, Supplices continens*, Leipzig 1976
- SNELL 1937: B. Snell (hrsg. von), *Euripides Alexandros und andere Strassbürger Papyri mit Fragmenten griechischer Dichter*, Berlin 1937, in *Hermes Einzelschriften V*, pp. 1-68
- SNELL 1951: B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1951
- SOLMSEN 1968: F. Solmsen, *Kleine Schriften*, vol. I, Hildesheim 1968
- SOMMERSTEIN 1978: A.H. Sommerstein, *Notes on Aristophanes' Acharnians*, in «CQ» 28 (1978), pp. 383-395
- SOMMERSTEIN 1980: A.H. Sommerstein, *Notes on Aristophanes' Knights*, in «CQ» 30, 1 (1980), pp. 46-56
- SOMMERSTEIN 1981: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 2, *Knights*, Warminster 1981
- SOMMERSTEIN 1987: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 6, *Birds*, Warminster 1987
- SOMMERSTEIN 1990: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 7, *Lysistrata*, Warminster 1990
- SOMMERSTEIN 1994: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 8, *Thesmophoriazusae*, Warminster 1994

- SOMMERSTEIN 1996: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 4, *Wasps*, Warminster 1996² (1983¹)
- SOMMERSTEIN 1996b: A.H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996
- SOMMERSTEIN 1998: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 10, *Ecclesiazusae*, Warminster 1998
- SOMMERSTEIN 1998a: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 3, *Clouds*, Warminster 1998
- SOMMERSTEIN 1998b: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 1, *Acharnians*, Warminster 1998² (1980¹)
- SOMMERSTEIN 1999: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 9, *Frogs*, Warminster 1999 (1996¹)
- SOMMERSTEIN 2001: A.H. Sommerstein (ed. by), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 11, *Wealth*, Warminster 2001
- SOMMERSTEIN 2008: A.H. Sommerstein (ed. by), *Aeschylus. Fragments*, vol. III, Harvard University Press 2008
- SOMMERSTEIN – FITZPATRICK – TALBOY 2006: A. H. Sommerstein – D. Fitzpatrick – Th. Talboy (ed. by), *Sophocles, Selected Fragmentary Plays*, vol. 1, 2006
- SONNINO 1999: M. Sonnino, *Le strategie militari di Pericle e le Rane di Aristofane (Aristoph. Ran. 1019-1025; 1435-1466)*, in «SemRom» II, 1 (1999), pp. 65-97
- SONNINO 2010: M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, Firenze 2010
- SONNINO 2012: M. Sonnino, *Le fornaie comiche e i pani di Periandro*, in «Prometheus» 38 (2012), pp. 67-88
- SONNINO 2018: M. Sonnino (a c. di), *Michel'Angelo Giacomelli. Aristofane*, vol. II, Lisistrata. Testo originale, Traduzione originale annotata da M. A. Giacomelli, in «SemRom» Quaderni 24 (2018)
- SREBRNY 1960: S. Srebrny, *Studia Scaenica*, Wratislaviae 1960
- STANFORD 1958: W. B. Stanford (ed. by), *Aristophanes. The Frogs*, London 1958
- STARK 1956: R. Stark, *Osservazioni su due drammi di Eschilo perduti*, in «Maia» 8, 2 (1956), pp. 83-91
- STARKIE 1897: W. J. M. Starkie (ed. by), *The Wasps of Aristophanes*, London 1897

- STARKIE 1909: W. J. M. Starkie (ed. by), *Aristophanes The Acharnians*, London 1909
- STINTON 1965: T. C. W. Stinton (ed. by), *Euripides and the Judgement of Paris*, Supplementary Paper n. 11, London 1965
- STOREY 1995: I. C. Storey, *Philoxenos ...of Doubtful Gender*, in «JHS» 115 (1995), pp. 182-184
- SUTTON 1972: D. F. Sutton, *Aeschylus' Edonians*, in *Fons perennis: Saggi critici di Filologia Classica raccolti in onore del prof. Vittorio D'Agostino*, Torino 1972, pp. 387-409
- SUTTON 1974: D. F. Sutton, *Sophocles' "Inachus"*, in «Eos» 62 (1974), pp. 213-226
- SUTTON 1978: D. F. Sutton, *Euripides' "Theseus"*, in «Hermes» 106, 1 (1978), pp. 49-53
- SUTTON 1985: D. F. Sutton, *Lost Plays about Theseus: Two Notes*, in «RhM» 128, pp. 358-360
- SVEMBRO 1999: J. Svembro, *Archaic and Classical Greece: The Invention of Silent Reading*, in G. Cavallo – R. Chartier (ed. by), *A history of reading in the West*, Amherst 1999, pp. 37-63
- SZARMACH 1975: M. Szarmach, *Le „Palamède” d'Euripide*, in «Eos» 63 (1975), pp. 249-271
- TAAFFE 1993: L. K. Taaffe, *Aristophanes and the Women*, London – New York 1993
- TAILLARDAT 1962: J. Taillardat, *Les images d'Aristophanes. Études de langue et de style*, Paris 1962
- TAILLARDAT 1964: J. Taillardat, *Deux exemples de jeu verbal chez Aristophane: Ass. Fm. 76-81; Px 1232-1234*, in «RPh» 38, 1 (1964), pp. 38-44
- TAMMARO 1987: V. Tammaro, *Note alle Rane di Aristofane*, in «MCR» 21-22 (1986-1987), pp. 177-184
- TAPLIN 1972: O. Taplin, *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, in «HSch» 76 (1972), pp. 57-97
- TAPLIN 1977: O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford University Press 1977
- TAPLIN 1977a: O. Taplin, *Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?*, in «PCPhS» 23 (1977), pp. 121-132

- TAPLIN 1987: O. Taplin, *Classical Phallogology, Iconographic Parody and Potted Aristophanes*, in «Dioniso» 57 (1987), pp. 95-109
- TAPLIN 2007: O. Taplin, *Pots & plays: interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007
- TARTAGLINI 1986: C. Tartaglino, *La pesatura nelle Rane di Aristofane*, in F. Piperno (a c. di), *Studi per Riccardo Riboli. Scritti di filologia, musicologia, storia*, Roma 1986, pp. 135-140
- TELÒ 2010: M. Telò, *Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes*, in «Classical Antiquity» 29, 2 (2010), pp. 278-326
- TERZAGHI 1956: N. Terzaghi, *Sul Laocoonte di Sofocle*, in «SIFC» 27-28 (1956), pp. 552-564
- THIERCY 1988: P. Thiery (ed. par), *Aristophane. Les Acharniens*, Montpellier 1988
- THOMAS 1989: R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge 1989
- THOMAS 2009: R. Thomas, *Writing, Reading, Public and Private "Literacies". Functional Literacy and Democratic Literacy in Greece*, in W. A. Johnson – H. N. Parker (ed. by), *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford 2009, pp. 13-45
- THOMPSON 1936: D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, London and Oxford 1936
- TICHY 1983: E. Tichy, *Onomatopoeische Verbalbildungen des Griechischen*, Wien 1983
- TIMPANARO 1996: S. Timpanaro, *Dall'Alexandros di Euripide all'Alexander di Ennio*, in «RFIC» 124 (1996), pp. 5-70
- TITTMANN 1808: I. A. H. Tittmann, *Iohannis Zonarae Lexicon*, voll. 1 e 2, Lipsiae 1808
- TOPEDINO GUERRA 2007: A. Topedino Guerra (a c. di), *Favorino di Arelate, L'esilio (P. Vat. Gr. 11 verso)*, Roma 2007
- TORCHIO 2001: M. C. Torchio (a cura di), *Aristofane. Pluto*, Alessandria 2001
- TOTARO 1999: P. Totaro, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Bari 1999
- TOTARO 2006: P. Totaro, *Eschilo in Aristofane (Rane 1026-1029, 1431 a-1432)*, in «Lexis» 24 (2006), pp. 95-125

- TOTARO 2011: P. Totaro, *I frammenti del Fineo e del Glauco di Potnie di Eschilo*, in M. Tauffer (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, pp. 219-232
- TOUP 1767: J. O. Toup, *Epistola critica ad celeberrimum virum Gulielmum episcopum Glocestriensem*, London 1767
- TOUWAIDE 1979: A. Touwaide, *Le sang de taureau*, in «AC» XLVIII (1979), pp. 5-14
- TRENDALL – WEBSTER 1971: A. D. Trendall – T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971
- TRENKNER 1958: S. Trenkner, *The greek Novella in the Classical Period*, Cambridge 1958
- TURASIEWICZ 1985: R. Turasiewicz, *Le denominazioni dello stile elevato in Aristofane*, in «MusPat» 3 (1985), pp. 5-26
- TURNER 1952: E. G. Turner, *Athenian Books in the fifth and fourth century B.C., An Inaugural Lecture Delivered at University College London 22 May 1951*, London 1952
- TURNER – REA – KOENEN – FERNANDEZ POMER 1962: E. G. Turner, J. Rea, L. Koenen, J. M. Fernandez Pomer (edd.), *The Oxyrhynchus Papyri: Part XXVII*, London 1962
- UNTERSTEINER 1925: M. Untersteiner, *I frammenti dei tragici greci*, Milano 1925
- UNTERSTEINER 1942: M. Untersteiner, *Gli Eraclidi e il Filottete di Eschilo. Saggi di ricostruzione*, Milano 1942
- VALCKENAER 1824: L. C. Valckenaer, *Diatribae in Euripidis perditorum dramatum reliquias*, Lipsiae 1824
- VANDERPOOL 1970: E. Vanderpool (ed. by), *Ostracism at Athens*, Cincinnati 1970
- VAN DER VALK 1976: M. van der Valk (ed.), *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, vol. I-II, Lugduni Batavorum 1976
- VAN DER VALK 1982: M. van der Valk, *Observations on Ran. 1177-1245 and Ran. 1400*, in J. Den Boeft – A. H. M. Kessels [Eds.], *Actus. Studies in honour of H. L. W. Nelson*, Utrecht 1982, pp. 409-429
- VAN DE SANDEBAKHUYZEN 1877: W. H. Van De Sandebakhuyzen, *De parodia in comoediis Aristophanis. Locos ubi Aristophanes verbis Epicorum, Lyricorum, Tragicorum utitur, collegit et illustravit*, Traiecti ad Rhenum 1877
- VAN HOOK 1917: L. Van Hook, *Ψυχρότης ἢ τὸ ψυχρόν*, in «CPh» XII, 1 (1917), pp. 68-76

- VAN LEEUWEN 1896: J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Ranae cum prolegomenis et commentariis*, Lugduni Batavorum 1896
- VAN LEEUWEN 1900: J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Equites cum prolegomenis et commentariis*, Lugduni Batavorum 1900
- VAN LEEUWEN 1901: J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Acharnenses cum prolegomenis et commentariis*, Lugduni Batavorum 1901
- VAN LEEUWEN 1902: J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Aves cum prolegomenis et commentariis*, Leiden 1902
- VAN LEEUWEN 1904: J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Plutus cum prolegomenis et commentariis*, Leiden 1904
- VAN LEEUWEN 1906: J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Pax cum prolegomenis et commentariis*, Lugduni Batavorum 1906
- VAN LEEUWEN 1909: J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Vespae cum prolegomenis et commentariis*, Leiden 1909
- VAN LOOY 1964: H. van Looy, *Zes verloren Tragedies van Euripides*, Brussel 1964
- VERDESCA 1961: A. Verdesca, *La misoginia di Euripide*, in «StudSal» 11 (1961), pp. 37-95
- VÉRILHAC – VIAL 1998: A.-M. Vérilhac – C. Vial, *Le mariage grec du VI^e siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste*, Athènes 1998
- VERNANT 1982: J.-P. Vernant, *Alla tavola degli uomini. Mito di fondazione del sacrificio in Esiodo*, in M. Detienne – J.-P. Vernant, *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino 1982, pp. 27-89
- VETTA 1989: M. Vetta (a c. di), *Aristofane. Le donne all'assemblea*, trad. di D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla 1989
- VETTA 1992: M. Vetta, *Il simposio: monodia e giambo*, in AA. VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, tomo 1, *La polis*, Roma 1992, pp. 177-218
- VITUCCI 1939: G. V. Vitucci, *Le rappresentazioni drammatiche nei demi attici studiate su alcuni testi epigrafici*, in «Dioniso» 7 (1939), pp. 210-225 e 312-325

- VOELKE 2004: P. Voelke, *Euripide, héros et poète comique: à propos des Acharniens et des Thesmophories d'Aristophane*, in C. Calame (ed. by), *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne 2004, pp. 117-135
- VOGEL 1886: J. Vogel (von), *Scenen Euripideischer Tragödien in Griechischen Vasengemälden: Archäologische Beiträge zur Geschichte des Griechischen Dramas*, Leipzig 1886
- YUNIS 2003: H. Yunis, *Introduction: Why Written Texts?*, in Id., *Written Texts and the Rise of Literature Culture in Ancient Greece*, Cambridge University Press 2003, pp. 1-14
- XANTHAKI-KARAMANOU – MIMIDOU 2014: G. Xanthaki-Karamanou – E. Mimidou, *The Aeolus of Euripides: Concepts and Motifs*, in «BICS» 57 (2014), pp. 49-60
- WAGNER 1844: F. G. Wagner (ed.), *Poetarum Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. II, *Euripidis Fragmenta continens*, Vratislaviae 1844
- WAGNER 1846: F. G. Wagner (ed.), *Euripidis Perditarum Fabularum Fragmenta*, Parisiis 1846
- WAGNER 1852: F. G. Wagner (ed.), *Poetarum Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, *Aeschyli et Sophoclis perditarum fabularum Fragmenta*, Vratislaviae 1852
- WAGNER 1878: F. G. Wagner (ed.), *Fragmenta Euripidis*, Parisiis 1878
- WALTZ 1928: P. Waltz (éd. par), *Anthologie grecque, première partie, Anthologie Palatine*, tome I (livres I-IV), Paris 1928
- WEBSTER 1948: T. B. L. Webster, *South Italian Vases and Attic Drama*, in «CQ» 42, 1-2 (1948), pp. 15-27
- WEBSTER 1952: T. B. L. Webster, *Notes on Pollux' List of Tragic Masks*, in *Festschrift für A. Rumpf*, Krefeld 1952
- WEBSTER 1967: T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967
- WEBSTER 1967²a: T. B. L. Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, in «BICS», Suppl. 20, London 1967²
- WECKLEIN 1878: N. Wecklein, *Über drei verlorene Tragödien des Euripides*, München 1878

- WECKLEIN 1890: N. Wecklein, *Fragmente der griechischen Tragiker*, in «Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der k.b. Akademie der Wissenschaften» 1 (1890), pp. 1- 57
- WELCKER 1824: F. G. Welcker, *Die aeschylische Trilogie. Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos*, Darmstadt 1824
- WELCKER 1839: F. G. Welcker, *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht aus den epischen Cyclus*, vol. 1, Bonn 1839
- WELCKER 1839a: F. G. Welcker, *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht aus den epischen Cyclus*, vol. 2, Bonn 1839
- WELCKER 1841: F. G. Welcker, *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht aus den epischen Cyclus*, vol. 3, Bonn 1841
- WEST 1984: S. West, *Io and the Dark Stranger (Sophocles, Inachus F 269a)*, in «CQ» 34, 2 (1984), pp. 292-302
- WEST 1990: M. L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990
- WESTERMANN 1845: A. Westermann (ed.), *ΒΙΟΓΡΑΦΟΙ. Vitarum Scriptorum Graeci Minores*, Brunsvigae 1845
- WHITEHEAD 1986: D. Whitehead (ed. by), *The Demes of Attica 508/7 – ca. 250 B. C. A Political and Social Study*, Princeton 1986
- WHITMAN 1969: C. H. Whitman, *ΛΗΚΥΘΙΟΝ ΑΠΩΛΕΣΕΝ*, in «HSCP» 73 (1969), pp. 109-112
- WILAMOWITZ 1875: U. von Wilamowitz- Moellendorf, *Analecta Euripidea*, Berlin 1875
- WILAMOWITZ 1889: U. von Wilamowitz- Moellendorf, *Euripides Herakles*, vol. 1, *Einleitung in die Griechische Tragödie*, Berlin 1889
- WILAMOWITZ 1921: U. von Wilamowitz- Moellendorf, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921
- WILAMOWITZ 1935: U. von Wilamowitz- Moellendorf, *Kleine Schriften*, vol. I, Berlin 1935
- WILAMOWITZ 1935a: U. von Wilamowitz- Moellendorf, *Über die Wespen des Aristophanes*, in Id., *Kleine Schriften*, vol. I, Berlin 1935, pp. 284-346

- WILLEMS 1919: A. Willems, *Aristophane: traduction avec notes et commentaires critiques*, vol. III, Paris-Bruxelles 1919
- WILLIAMS 1992: G. Williams, *Ovid's Canace: Dramatic Irony in Heroides 11*, in «CQ», 42, 1 (1992), pp. 201-209
- WILSON 2007: N. Wilson, *Aristophanea: studies on the text of Aristophanes*, Oxford 2007
- WOODBURY 1976: L. Woodbury, *Aristophanes' Frogs and Athenian Literacy: Ran. 52-53, 1114*, in «TAPhA» 106 (1976), pp. 349-357
- ZAGANIARIS 1973: N. J. Zaganianis, *Le mythe de Térée dans la littérature grecque et latine*, in «Platon» 25 (1973), pp. 208-232
- ZANETTO – DEL CORNO 1997: G. Zanetto (a cura di), D. Del Corno (con introd. e traduz. di), *Aristofane Gli Uccelli*, Fondazione Lorenzo Valla 1987
- ZANGRANDO 1997: V. Zangrando, *Lingua d'uso ed evoluzione linguistica: alcune considerazioni sul diminutivo nella commedia aristofanea*, in A. López-Eire, *Sociedad, Política y Literatura, Comedia Griega Antigua. Actas del I Congreso Internacional (Salamanca, noviembre 1996)*, Salamanca 1997, pp. 353-360
- ZEITLIN 1996: F. I. Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature (Women in Culture and Society)*, Chicago and London 1996
- ZIELIŃSKI 1925: T. Zieliński, *Tragodumenon libri tres*, Cracoviae 1925
- ZIELIŃSKI 1927: T. Zieliński, *De Auge euripidea*, in «Eos» 30 (1927), pp. 33-53
- ZIELIŃSKI 1929: T. Zieliński, *Flebilis Ino*, in «Eos» 32 (1929), pp. 121-141
- ZIMMERMANN 1988: B. Zimmermann, *Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane*, in B. Gentili- R. Pretagostini (a c. di), *La musica in Grecia*, Bari 1988, pp. 199-204
- ZIMMERMANN 2006: B. Zimmermann, *Pathei mathos: strutture tragiche nelle Nuvole di Aristofane*, in E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, pp. 327-335
- ZIMMERMANN 2010: B. Zimmermann, *Metrica come arte interpretativa*, in M.S. Celentano (a c. di), *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, Alessandria 2010, pp. 45-59
- ZUNTZ 1955: G. Zuntz (ed. by), *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955

