

RIVISTA DI CULTURA
CLASSICA E MEDIOEVALE

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Pubblicazione semestrale fondata da
ETTORE PARATORE · CIRO GIANNELLI · GUSTAVO VINAY

Diretta da
LIANA LOMIENTO (Università di Urbino Carlo Bo)

Redazione
LUIGI BRAVI (Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara)
GIOVANNA PACE (Università di Salerno)

Comitato scientifico
SIMONA ANTOLINI (Università di Macerata) · FEDERICA BESSONE (Università di Torino) · UMBERTO
BULTRIGHINI (Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara) · TOMMASO DI CARPEGNA FALCONIERI
(Università di Urbino Carlo Bo) · MANUEL CASTIÑEIRAS (Universitat Autònoma de Barcelona) · EMA-
NUELA COLOMBI (Università di Udine) · ROBERTO M. DANESE (Università di Urbino Carlo Bo) · FULVIO
DELLE DONNE (Università della Basilicata) · GRAZIA MARIA FACHECHI (Università di Urbino Carlo Bo) ·
PAOLO GARBINI (Sapienza Università di Roma) · MASSIMO GIOSEFFI (Università di Milano) · BENOÎT
GRÉVIN (Centre National de la Recherche Scientifique CNRS - Laboratoire de Médiévistique Occidentale de
Paris) · MAREK THUE KRETSCHMER (Department of Historical Studies, NTNU, Trondheim - Norway) ·
PAULINE LE VEN (University of Yale) · IRAD MALKIN (Tel Aviv University) · GERNOT MICHAEL MÜLLER
(Katholische Universität Eichstätt - Ingolstadt) · BRUNA M. PALUMBO† (Sapienza Università di Roma) ·
ALEXA PIQUEUX (Université de Paris Nanterre) · CARMELA ROSCINO (Università di Bari Aldo Moro) ·
HELMUT SENG (Universität Konstanz) · CHRISTINE WALDE (Johannes Gutenberg Universität Mainz) ·
CLEMENS WEIDMANN (Universität Wien)

*

«Rivista di cultura classica e medioevale» is an International Double-Blind Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.
The Journal is Indexed and Abstracted in *Scopus* (Elsevier)
and in *ERIH Plus* (European Science Foundation).

ANVUR: A.

Direzione: rccm@libraweb.net

RIVISTA DI CULTURA CLASSICA E MEDIOEVALE

ANNO LXIII · NUMERO 1 · GENNAIO-GIUGNO 2021



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMXXI

rccm.libraweb.net · www.libraweb.net

*

Abbonamenti e acquisti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 06 70493456, fax +39 06 70476605, fse.roma@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and Online official subscription rates are available at publisher's website www.libraweb.net

*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2021 by Fabrizio Serra editore®, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale, Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa, Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

*

Direzione editoriale

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 35 del 28-12-1991.

Direttore responsabile: Fabrizio Serra.

*

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN PRINT 0035-6085

E-ISSN 1724-062X

SOMMARIO

STORIA GRECA

- ELENA SANTAGATI, *Alessandro I di Macedonia e Serse nel 480 a.C. (postille erodotee)* 11

LETTERATURA GRECA

- FRANCESCO ARCOLACI, *La 'sfrontatezza' dei pesci nel catalogo e nelle descrizioni di Oppiano di Cilicia: l'epiteto ἀναιδής negli Halieutica* 23
- ANNA MARIA BELARDINELLI, *Aristofane, Tesmoforiazuse, 5-22: una rilettura* 35
- DANIELE FUSI, *Introducing Chiron, a Full-Stack Framework for Metrical Analysis. Part 1 - Data Collection* 53
- LUCA GILI, LAETITIA MONTEILS-LAENG, *Aristote et les règles des femmes (Historia animalium, 7, 2, 582b4)* 87
- ANTONINO M. MILAZZO, *Ricezione e variazioni di una 'sententia' menandrea* 95
- MAURIZIO SONNINO, *La tragedia, il 'realismo quotidiano', la commedia. Euripide, Oreste, 71-131 nella critica antica e moderna* 101
- MIGUEL SPINASSI, *Algunas observaciones sobre la técnica dramática del Filebo de Platón* 135

LETTERATURA LATINA

- DOMENICO GIORDANI, *Una cena 'cinica'. Due note testuali al banchetto di Stichus* 155

LETTERATURA MEDIEVALE E UMANISTICA

- ÁLVARO CANCELA CILLERUELO, *Parua Pauliniana: crítica e interpretación sobre el Contra Felicem de Paulino de Aquileya* 165
- LORENZO CARLUCCI, *A mise en scène of 'pagan pessimism' in the Twelfth Century: Book 7 of Pliny's Naturalis historia in Johannes of Hauvilla's Architrenius* 187
- GEMMA STORTI, *A newly-identified fragment of Giovanni del Virgilio's Expositio in the Walsh Library at Fordham University* 213
- MICHELE VESCOVO, *L'Alectorius del maestro Pietro da Loro e l'ars arengandi duecentesca* 223

RISCRITTURE DELL'ANTICO

- FRANCESCO LUBIAN, *«Una curiosa avventura a Costantina». Intorno a Savinio lettore (e riscrittore) di Apuleio* 247

SCHEDE E RECENSIONI

LEONARDO DA VINCI, <i>Favole e profezie. Scritti letterari</i> (Pier Davide Accendere)	261
POGGIO BRACCIOLINI, <i>Historia disceptativa tripartita convivalis</i> (Stefano U. Baldassarri)	264
JESSICA M. ROMNEY, <i>Lyric Poetry and Social Identity in Archaic Greece</i> (Irene Bianchi)	269
PAUL J. BURTON, <i>Roman Imperialism</i> (Filippo Carlà-Uhink)	274
JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO, FRANCISCA PORDOMINGO, <i>La Retórica Escolar Griega y su Influencia Literaria</i> (Valentina Dardano)	280
FRANCESCO PUCCIO, <i>Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione</i> (Loredana Di Virgilio)	286
<i>Corpus dei papiri filosofici greci e latini: CPF. Testi e lessico nei papiri di cultura greca e latina. 2, Frammenti adespoti; Gnomologi e sentenze. 3, Gnomica</i> (Kilian Fleischer)	292
MAURIZIO DE ROSA, <i>La lingua greca. Una storia lunga quattromila anni</i> (Arduino Maiuri)	296
ANNA A. LAMARI, <i>Reperforming Greek Tragedy. Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Century BC</i> (Michele Napolitano)	298
VIOLA GHELLER, «Identità» e «arianesimo» gotico: <i>genesi di un topos storiografico</i> (Valerio Neri)	306
<i>Xenophon on Violence</i> (Roberto Nicolai)	311

ARISTOFANE, *TESMOFORIAZUSE*, 5-22: UNA RILETTURA

ANNA MARIA BELARDINELLI

ABSTRACT · *Aristophanes, Thesmophoriazuse, vv. 5-22: a rereading* · This paper presents a new perspective on vv. 5-22 of Aristophanes' *Thesmophoriazuse*, in which the dialogue between Euripides and the In-law appears, in light of the examination of dramaturgical features such as the use of the ἐκκύκλημα, as an acknowledgement of Euripides' experimental theatrical techniques.

KEYWORDS · Aristophanes, *Thesmophoriazuse*, Euripides, Performance, ἐκκύκλημα.

1.

L'AZIONE delle *Tesmoforiazuse*, che si svolge durante la festa delle Tesmoforie celebrate dalle donne ateniesi in onore di Demetra e di Persefone, ha inizio con l'ingresso in scena di Euripide, che giunge in compagnia di un personaggio anziano in seguito identificato con un suo non meglio specificato familiare (da ora in poi Parente).¹ I due sono in cammino dall'alba, diretti a casa del tragediografo Agatone: Euripide teme che le donne, riunite in quello stesso giorno nel tempio delle due dee, decidano di condannarlo a morte in quanto colpevole di parlare male di loro nelle tragedie, e, pertanto, vuole convincere Agatone a partecipare all'assemblea; costui, infatti, grazie alla sua effeminatezza, può confondersi tra le donne e parlare in sua difesa (vv. 1-94).

Di questo *incipit* particolarmente suggestivi sono i vv. 5-22, nei quali Euripide, non rispondendo direttamente alla lecita richiesta del Parente, che, stanco di vagare senza sosta (vv. 1-2), desidera sapere da lui dove lo stia portando (Οἶόν τε, πρὶν τὸν σπλῆνα κομιδῆ μ'ἐκβαλεῖν, / παρὰ σοῦ πυθέσθαι ποῖ μ'ἄγεις, ὠριπίδη;

annamaria.belardinelli@uniroma1.it, Università di Roma "La Sapienza".

¹ Cfr. vv. 74, 210, 584, 1165, dove alla parentela tra Euripide e il personaggio che lo accompagna si fa riferimento con il termine κηδεστής con cui di norma viene indicato un parente maschio acquisito attraverso un legame matrimoniale (suocero, cognato o genero). Nella commedia questo personaggio non viene mai indicato con un nome proprio, ma sia gli scolii che le sigle nominali presenti nel Ravennate gli attribuiscono il nome di Mnesiloco, con cui, a stare alle fonti biografiche, si sarebbe chiamato il suocero di Euripide. Per una discussione dettagliata sulla questione si vedano ALAN SOMMERSTEIN, *Aristophanes. Thesmophoriazuse*, edited with translation and notes, Warminster, Aris & Phillips, 1994, p. 157; CARLO PRATO, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, traduzione di Dario Del Corno, Milano, Mondadori, 2001 («Fondazione Lorenzo Valla»), p. 161; COLIN AUSTIN, S. DOUGLAS OLSON, *Aristophanes. Thesmophoriazuse*, edited with Introduction and Commentary, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 76-77; ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Aristophane. Les Thesmophories ou La Fête des Femmes*, Texte & Traduction Nouvelle avec la collaboration de Martin Djidou, Introduction & Commentaire, Paris, de Boccard, 2016, p. 177.

[HTTPS://DOI.ORG/10.19272/202106501003](https://doi.org/10.19272/202106501003) · «RCCM», LXIII, 1, 2021

vv. 3-4), dà inizio ad una bizzarra teoria sul rapporto tra l'udito e la vista, della cui origine fornisce infine una dotta dimostrazione pseudo-scientifica.¹ Euripide infatti spiega al Parente che non è necessario che ascolti ciò che vedrà di persona (Ἀλλ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα / ὅψει παρεστώς, vv. 5-6a). Un'affermazione che non viene capita dal suo interlocutore, il quale chiede al tragediografo di ripetere quanto ha detto (Πῶς λέγεις; αἴθεις φράσον. / οὐ δεῖ μ' ἀκούειν;, vv. 6b-7a). Euripide ribadisce pertanto che non è necessario che il Parente ascolti quello che sta per vedere (Οὐχ ἄ γ' ἂν μέλλης ὄρᾶν, v. 7b). Costui, sempre più confuso, reagisce chiedendo se non sia neppure necessario che lui veda (Οὐδ' ἄρ' ὄρᾶν δεῖ μ';, v. 8a). Euripide gli risponde dicendo che non deve vedere ciò che deve ascoltare (Οὐχ ἄ γ' ἂν ἀκούειν δέη, v. 8b). Il Parente, pur ammirando l'abilità di Euripide nel parlare (v. 9), continua a non comprendere dal momento che gli sembra di aver capito che non deve ascoltare e non deve vedere (Οὐ φῆς σὺ χρῆναι μ' οὐτ' ἀκούειν οὔθ' ὄρᾶν;, v. 10). Euripide lo rassicura: ha capito bene, la natura di queste due azioni è diversa (v. 12). Ma il Parente di nuovo mostra di non riuscire a seguire il ragionamento, in quanto chiede se ciò di cui parla il tragediografo si riferisca all'atto dell'ascoltare e del vedere (Τοῦ μήτ' ἀκούειν μήθ' ὄρᾶν;, v. 12a). Euripide, dopo aver di nuovo rassicurato il Parente che egli ha capito bene (v. 12b), gli spiega in che modo all'origine del mondo l'ascoltare e il vedere furono distinti: quando l'Etere si divise e generò esseri viventi e dotati di movimento, inventò dapprima l'occhio per vedere e poi le orecchie per ascoltare, dopo averle traforate come un imbuto (vv. 13b-17). Il Parente, convinto di aver capito che, a causa dell'imbuto non ascolta né vede, si mostra contento di aver imparato tale teoria, riconoscendo pertanto che è utile frequentare gli intellettuali (vv. 18-21). Euripide, soddisfatto di questa presa d'atto da parte del Parente, si vanta che molte altre cose potrebbe imparare da lui (v. 22).

Secondo una interpretazione generalmente proposta dagli studiosi, in questo dialogo «al limite del nonsense», il Parente agisce come un buffone (*bomolochos*), le cui domande sciocche provocano la vanagloria di Euripide, che, in qualità di un fanfarone (*alazon*), è fermamente convinto di essere un sapiente, non solo nell'arte poetica.² La stupidità e l'ignoranza del Parente sono infatti finte,³ e sono fun-

¹ Il testo citato è quello di COLIN AUSTIN, S. DOUGLAS OLSON, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, cit. Per analoghi *incipit* aristofanei in cui due personaggi avanzano sulla scena affaticati dal lungo cammino che stanno compiendo si vedano i vv. 1-59 degli *Uccelli* (Evelpide e Pisetero), i vv. 1-37 delle *Rane* (Dionisio e Santia) e i vv. 1-57 del *Pluto* (Cremilo e Carione): su quest'ultimi si rimanda, da ultimo, a ANDREA MARCUCCI, *Silenzio paratragico e echi funerari nel prologo del Pluto*, «Vichiana», LII, 2015, pp. 11-27.

² Così CARLO PRATO, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, cit., pp. 137-138 e 139; e si vedano anche COLIN AUSTIN, S. DOUGLAS OLSON, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, cit., p. 53. Ma cfr. già lo sch., 5 Regtuit che così annota: ἀλλ' οὐκ ἀκούειν: ὁ μὲν τραγικώτερον καὶ ὑπελότερον φράζει, ὁ δὲ ταπεινότερον †**ἀκούει† (**R: ἦ δεῖ Dindorf 'ἦδη vel ἦδὺ R obscuris literarum ductibus' || ὑπακούει vel {ἀκούει} Thiersch). A parere di Guido Paduano, inoltre, in questa scena «Si riproduce lo schema drammaturgico centrale delle *Nuvole*: il personaggio incolto mostra una compatta serie di resistenze all'apprendimento, e ai suoi danni, [...] scatta il meccanismo comico che deride l'insufficienza intellettuale» (GUIDO PADUANO, *Aristofane. La festa delle donne*, Introduzione, traduzione e note, Milano, BUR, 1983, p. 75, nota 8).

³ Come dimostrerebbero le citazioni dall'*Elena* e dall'*Andromeda* di Euripide cui ricorrerà nella seconda parte della commedia (si vedano rispettivamente i vv. 850-922; 1009-1135): per cui cfr. *infra*. Guido Paduano,

zionali a provocare l'eloquio pomposo e altisonante di Euripide, il quale viene deriso in virtù di una distorsione dei termini e dei concetti propri delle dottrine filosofiche e scientifiche a lui contemporanee. Tra queste, di recente, si tende a individuare riferimenti al pensiero di Empedocle, cui si devono le teorie relative al processo della formazione del cosmo, all'origine degli organi dei sensi, alla separazione dei meccanismi di percezione.¹

Da ultimo la critica ha suggerito un'analisi del passo che tiene conto dell'intero impianto della commedia, al fine di dimostrare che i vv. 5-22 rappresentano un raffinato e intelligente gioco comico con cui Aristofane non si sarebbe limitato a una presa in giro di Euripide, quale semplice portavoce di più o meno confuse teorie filosofiche.

Le *Tesmofoziause* – è stato, ad esempio, suggerito – sono una commedia parafilosofica, dove Aristofane porta in scena le dottrine di Parmenide, che, affermando l'illusorietà e la fallacia della realtà, quale appare ai sensi e alla mente dell'umanità ingenerando confusione,² bene si adatterebbero secondo la volontà del commediografo alla caratterizzazione del suo rivale Euripide, autore di tragedie in cui le illusioni, gli inganni, le false apparenze (*doxai*) sono di norma il motore delle trame, come esemplifica proprio l'*Elena* parodiata nella seconda parte della commedia.³ Ai vv. 5-22, pertanto, il faticoso percorso intrapreso da Euripide e dal

che pone sullo stesso piano il Parente e Strepsiade anche per quel che riguarda la finta ignoranza, osserva: «ciò basta a far capire che la dimensione del rifiuto culturale è a sua volta cultura; il suo “non capisco” è più alterigia che inadeguatezza» (GUIDO PADUANO, *Aristofane. La festa delle donne*, cit., p. 75, nota 8).

¹ Così Patrizia Mureddu, a parere della quale, poiché Gorgia «fondava le sue argomentazioni [nel *Ἰεπλ τοῦ μὴ ὄντος*, N.d.A.] proprio su una dottrina della separazione delle vie sensoriali affine a quella professata da Empedocle» nella parodia di Aristofane sarebbe anche possibile «riconoscere un'eco delle spregiudicate affermazioni del sofista» (PATRIZIA MUREDDU, *La 'incomunicabilità' gorgiana in una parodia di Aristofane? Nota a Thesm., 5-21*, «*Lexis*», 1X-X, 1992, pp. 115-120: 119). Per il riconoscimento in questo passo delle teorie empedoclee si vedano anche STAVROS TSITSIRIDIS, «*Euripideische Kosmogonie bei Aristophanes: (Thesm. 14-18)*», «*Hellenica*», LI, 2001, pp. 43-67; MARWAN RASHED, *The Structure of the Eye and its Cosmological Function in Empedocles Reconstruction of Fragment 84 D.-K.*, in *Reading Ancient Texts: Presocratics and Plato*, I, *Essays in Honor of Dennis O'Brien*, edited by Suzanne Stern-Gillet, Kevin Corrigan, Leiden, Brill, pp. 21-39. Negli studi precedenti la critica si limitava a mettere in evidenza una generica caratterizzazione di Euripide come 'filosofo della scena' dal momento che nelle opere conservate del tragediografo sono frequentemente attestate idee cosmogoniche: si veda, ad esempio, il fr. 484 Kn. = 5 J.-vL. della *Melanippe saggia*, dove si afferma che, dopo la separazione, Cielo e Terra generarono ogni cosa (per cui cfr. già STEPHAN BERGLER, KARL ANDREAS DUKER, *Aristophanis comoediae undecim graece et latine*, II, Lugduni Batavorum, Luchtmans, 1760, p. 1001; e, in seguito, PETER RAU, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München, Becksche, 1967, pp. 157-159, che individuava una possibile fonte in Diogene di Apollonia; LÉON PARMENTIER, *Euripide et Anassagore*, «*Mémoires Couronnés et Autres Mémoires*», XLVII, 1892-1893, pp. 82-84, pensava invece ad Anassagora, di cui, come attestano fonti antiche, Euripide sarebbe stato allievo). Per l'Etère, divinità generatrice di tutte le cose, Euripide viene preso in giro da Aristofane anche in *Ra.*, 892, dove il tragediografo invoca tale entità come nume tutelare della sua capacità dialettica nel fronteggiare il rivale Eschilo.

² Si veda, ad esempio, il fr. 7/8 D.-Kr., 41-46: «nulla esiste o sarà / altro al di fuori dell'essere, ché l'ha legato il Destino ad essere un tutto immobile; tutte gli fanno da nome / le cose supposte dagli uomini, fidenti che siano vere, / nascano, muoiano, siano una cosa, non siano quest'altra, / cambino posto, mutino la loro pelle apparente» (traduzione di GIOVANNI CERRI, *Parmenide. Sulla natura*, Milano, BUR, 1999).

³ Cfr. i già citati vv. 850-922.

Parente fino alla porta della casa di Agatone, che richiama l'*incipit* del poema parmenideo, dove ha luogo il viaggio fantastico del filosofo di Elea su un carro tirato da cavalle e guidato dalle Eliadi che lo scortano fino alla Porta della Notte e del Giorno, sarebbe «an Aristophanic version of the wandering metaphysical path trodden by all Parmenidean mortals as they characteristically fail to differentiate clearly between what-is and what-is-not».¹

Un'altra lettura si basa, invece, sul carattere metateatrale delle *Tesmoforiazuse*. Il deciso rifiuto espresso da Agatone di recarsi all'assemblea delle donne (vv. 177-208b) determina, infatti, il travestimento del Parente in abiti femminili diretto da Euripide (vv. 209a-264). Tra i due, pertanto, si stabilisce un rapporto analogo a quello che intercorre tra l'attore e il drammaturgo, nel quale tuttavia il primo (cioè il Parente) disubbidisce alle indicazioni ricevute dal secondo, causando un capovolgimento dei ruoli. Il Parente, infatti, scoperto dalle donne dietro denuncia di Clistene, nella speranza di vedere giungere Euripide in suo soccorso, decide di recitare il ruolo di alcuni suoi personaggi: dapprima quello di Telefo,² poi quello di Palamede,³ e infine quello di Elena, provocando così l'ingresso in scena del tragediografo nei panni di Menelao, personaggio salvifico di Elena nell'omonima tragedia. Ma poi Euripide riprende il suo ruolo di drammaturgo ed è di nuovo lui ad attribuire un ruolo al Parente, quello di Andromeda, che, nell'omonima tragedia, viene messa in salvo da Perseo, la cui parte viene interpretata dal tragediogra-

¹ Cfr. ASHLEY CLEMENTS, *Aristophanes' Thesmophoriazuseae. Philosophizing Theatre and the Politics of Perception in Late Fifth-Century Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014 («Cambridge Classical Studies»), p. 47, a parere del quale, in virtù di tali riprese parmenidee, Aristofane avrebbe messo in guardia gli spettatori ateniesi dalla situazione politica attuale caratterizzata da quelle incertezze istituzionali che portarono nell'estate del 411 al colpo di stato oligarchico e all'istituzione del consiglio dei Quattrocento. Come è noto, la datazione delle *Tesmoforiazuseae* viene fissata nel 411 non sulla base di notizie didascaliche, ma grazie ai vv. 1059-1061 dove «Eco, già personaggio dell'*Andromeda* euripidea rappresentata nel 412, afferma "Sono io, che lo scorso anno in questo medesimo luogo collaboravo con Euripide nell'agone"» (cfr. Giuseppe Mastroarco, in GIUSEPPE MASTROMARCO, PIERO TOTARO, *Commedie di Aristofane*, Torino, UTET, 2006, p. 16). Non sappiamo invece con certezza in quale occasione la commedia venne messa in scena. La maggior parte degli studiosi ritiene che sia stata rappresentata alle Dionisie cittadine. Per una lucida disamina della questione si veda CARLO FERDINANDO RUSSO, *Aristofane autore di teatro*, Firenze, Sansoni, 1984², pp. 289-295; e, più di recente, cfr. anche CARLO PRATO, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, cit., pp. XI-XVII (che tuttavia sostiene l'ipotesi di una destinazione lenaica della commedia); COLIN AUSTIN, S. DOUGLAS OLSON, *Aristophanes. Thesmophoriazuseae*, cit., pp. XXXIII-XLIV; ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Aristophane. Les Thesmophories*, cit., pp. 43-45.

² Telefo era il protagonista dell'omonima tragedia euripidea andata in scena nel 438 a.C. Trattava del re di Misia, che, ferito ad una gamba dalla lancia di Achille, si introdusse nel campo greco in vesti di mendicante e riusciva a ottenere la parola solo dopo aver preso in ostaggio il piccolo Oreste (fr. 696-727 Kn.).

³ Si tratta di uno degli eroi greci che parteciparono alla guerra di Troia, morto a causa di Odisseo, il quale, per vendicarsi del fatto che Palamede lo aveva costretto a partecipare alla spedizione, lo calunniò di tradimento e ottenne che fosse condannato a morte. Il padre Nauplio, avvertito dall'altro figlio Eace tramite un messaggio scritto su un remo, si vendicò a sua volta facendo naufragare le navi greche. Il *Palamede* era la seconda tragedia (perduta) di una trilogia che si apriva con l'*Alessandro* (perduto) e si chiudeva con le *Troiane*. Su questa trilogia, che, seguita dal tradizionale dramma satiresco, il *Sisifo*, ottenne il secondo posto (Ael., *VH*, 2, 8) alle Dionisie cittadine del 415 a.C., cfr., da ultimo, DAVID KOVACS, *Euripides. Troades*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 24-51. Per la ricostruzione del *Palamede* (fr. 578-590 Kn.) si veda RAFFAELLA FALCETTO, *Il Palamede di Euripide*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

fo stesso.¹ Questa messa in scena della mimèsi drammatica, di cui Euripide sarebbe un teorico, verrebbe realizzata fin dai vv. 5-22, nei quali lo scambio di battute tra il Parente ed Euripide, «un véritable dialogue de sourds»,² è «porteur d'une interrogation méthathéâtrale sur la manière dont le public accède à la connaissance des éléments de la fiction, dans le cadre de la représentation».³ Alle domande del Parente sul rapporto tra l'udito e la vista, cui Euripide risponde dimostrando la priorità della vista sull'udito,⁴ corrispondono infatti le domande del pubblico, che, interrogandosi ad inizio della rappresentazione su quale sia il luogo dell'azione scenica e l'argomento della commedia, avrà risposta solo attraverso le parole dei personaggi «selon un rythme dont le dramaturge reste le maître».⁵

Quest'ultime due ipotesi, pur suggestive in quanto, si è visto, inquadrano l'esame nell'ambito più ampio della commedia, limitano, tuttavia, a loro volta il campo d'indagine: nel primo caso a quello strettamente filosofico, nel secondo a quello puramente strutturale, sebbene si colga nel segno la caratteristica della dramaturgia di Euripide, autore di tragedie in cui prevale la dimensione visuale.⁶

È, invece, a mio parere necessaria un'ulteriore estensione dell'analisi del contenuto dei vv. 5-22 che potrebbe risultare più chiaro anche alla luce delle peculiarità di messa in scena del teatro greco antico in generale e di quella di Euripide in particolare, con le quali Aristofane aveva già 'giocato' in commedie precedenti e

¹ Sulla metateatralità delle *Tesmofoziause* resta fondamentale il contributo di MARIA GRAZIA BONNANO, *ΠΑΡΑΤΡΑΓΩΔΙΑ* in *Aristofane*, «Dioniso», LVII, 1987, pp. 135-167. L'*Andromeda*, di cui si sono conservati solo alcuni frammenti (fr. 114-156 Kn.), fu rappresentata, si è detto, nel 412. Di questa data è testimone lo sch., *Ra.*, 53, secondo il quale la tragedia fu portata in scena sette anni prima delle *Rane* (messe in scena alle Lenee del 405; cfr. *hypothesis* I, 36 sgg.). Dallo scolio al v. 1012 delle *Tesmofoziause* apprendiamo inoltre che, insieme all'*Andromeda*, Euripide rappresentò l'*Elena*.

² CHRISTINE MAUDUIT, ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Voir ou entendre: faut-il choisir? Une analyse de la réception théâtrale dans le prologue des Thesmophories*, «CEA», LI, 2014, pp. 45-73: 45. Il dialogo si baserebbe su un rapporto di autorità esercitata da Euripide (che detiene il sapere e produce una teoria della conoscenza) sul Parente, la cui difficoltà intellettiva viene sottolineata, da un punto di vista lessicale, dall'anafora dell'interrogativa πῶς (vv. 3, 6, 9).

³ CHRISTINE MAUDUIT, ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Voir ou entendre*, cit., p. 58.

⁴ Gli indizi testuali che, a parere di CHRISTINE MAUDUIT, ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Voir ou entendre*, cit., pp. 54-57, segnalerebbero la convinzione di Euripide relativa a questa priorità cronologica, sono, tra gli altri, l'avverbio πρῶτα (v. 16) nonché i verbi ὀρθῶς (v. 26) e ἔκλου' (v. 28) con cui Euripide, giunto davanti alla casa di Agatone, indica al Parente la porta. Questa cadenza temporale del vedere e dell'ascoltare scandisce le tappe del processo cognitivo, per cui il Parente da ignorante, dopo aver visto, diventa esperto. Una lettura che pertanto accoglie l'ipotesi dell'influsso delle dottrine di Empedocle, il quale «insistè sur l'importance de l'apprentissage et de l'éducation dans le parcours initiatique qui mène à la sagesse, dont son *Poème sur la nature* se donne comme l'instrument privilégié» (p. 68).

⁵ CHRISTINE MAUDUIT, ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Voir ou entendre*, cit., p. 59. Con questa «ouverture méthathéâtrale», «s'énonce ainsi le refus d'un prologue-expositive au profit d'un debut in *medias res*» e, non senza ironia, Aristofane utilizza il personaggio di Euripide, al fine di dare rilievo a un tipo di prologo del tutto all'opposto di quelli utilizzati dal tragediografo, il quale, ai vv. 945-947 delle *Rane*, si vanta di avere l'abitudine di far raccontare l'origine del dramma dal personaggio che per primo entrava in scena.

⁶ Di questo aspetto mi sono occupata nel contributo *Modernità di Euripide: una prospettiva drammaturgica*, «A&R», n.s. VI, 2012, pp. 368-383. Sull'argomento si veda anche ROCCO ROSARIO MARSEGLIA, *Le Rôle dramatique de la vue et de l'ouïe dans la tragédie d'Euripide*, Diss. EHESS, 2013.

con le quali, riprendendole tutte insieme, costruisce una commedia a ragione definita «the jewel in the crown» della sua poetica.¹

2.

Il prologo delle *Tesmoforiazuse* prosegue con l'apparizione di Agatone (v. 95), il cui rifiuto a recarsi all'assemblea delle donne, mette in moto, si è visto, la scena di travestimento del Parente, che, offertosi volontario nel prendere il posto del tragediografo, è costretto da Euripide non solo ad indossare abiti e ornamenti femminili, ma anche a sottoporsi a una dolorosa depilazione. Al travestimento collabora lo stesso Agatone che, sebbene malvolentieri, dà in prestito vari oggetti utili a questa operazione: un rasoio posto in una custodia (vv. 218-219a), una tunica e un reggiseno (vv. 250-251), una veste color zafferano (v. 253), una cuffia e una fascia per i capelli (v. 257), un mantello (v. 261a), i sandali (v. 262a). Dopo che il Parente ha finalmente assunto sembianze femminili ed è pronto a introdursi nella riunione delle donne, Agatone rientra in casa (v. 265) ed Euripide, dopo aver giurato al Parente di giungere in soccorso se mai dovesse capitargli qualche guaio (vv. 269-276) e dopo aver avvistato sul Tesmoforio il segnale dell'inizio dell'assemblea (vv. 276-278a), si allontana di scena (v. 279a). Giungono quindi le Coreute accompagnate da altre Donne e da un'Aralda alle quali si unisce il Parente, alla fine di un intervento in cui, calato nei panni di una donna, dapprima parla a un'immaginaria schiava e poi rivolge una preghiera a Demetra e a Persefone (vv. 279b-294).²

L'apparizione di Agatone è in realtà preannunciata dal Servo, che, θυρωρός della casa del poeta, ha accolto alla porta Euripide e il Parente. Al v. 65, infatti, il Servo riferisce che Agatone sta per uscire di casa, al fine di dare inizio al canto le cui strofe, a causa dell'inverno, devono essere composte al sole (vv. 66-68). Quando poi finalmente Agatone si mostra a loro, Euripide, interrompendo il dialogo con il Parente, segnala il movimento di uscita del poeta (Ἀγάθων ἐξέρχεται, v. 95c), che tuttavia avviene non a piedi, ma su di un non meglio identificato mezzo con cui viene 'trasportato fuori' (Οὔτος οὐκκυκλούμενος, v. 96b).

È questione controversa se il verbo ἐκκυκλεῖσθαι, al pari di εἰσκυκλεῖσθαι usato al v. 265 quando Agatone rientra in casa, indichi l'ingresso in scena del poeta (e il movimento contrario in uscita) su di un letto (cfr. il termine κλινίς al v. 261) munito di ruote e trasportato da non meglio identificati servi ovvero sull'ἐκκύκλημα, una sorta di piattaforma scorrevole (o girevole) che, azionata attraverso una delle porte della *skéné* (probabilmente quella centrale), rendeva visibile l'interno della facciata scenica precluso, di norma, alla vista degli spettatori, specie se in esso veniva compiuto un atto violento (omicidi, suicidi, sacrifici ecc.). Il dubbio espresso

¹ COLIN AUSTIN, S. DOUGLAS OLSON, *Aristophanes. Thesmophoriazuse*, cit., p. xxxii.

² Ha inizio a questo punto «quella che impropriamente (il Coro vero e proprio in effetti entra in azione solo a partire dal v. 663) è stata chiamata "parodo" (cfr. Van Leeuwen, White, Schroeder ecc.), nel corso della quale si svolgono soltanto le operazioni preliminari dell'assemblea, di proposito convocata per prendere decisioni sulla sorte di Euripide» (cfr. CARLO PRATO, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, cit., p. 217).

dagli studiosi sull'esistenza di tale congegno teatrale deriva dal fatto che il termine *ἐκκύκλημα* non è attestato nei drammi conservati del v-iv secolo a.C. Di esso sono testimoni solo fonti indirette, come gli scoli alle tragedie e alle commedie, nonché Polluce (4, 128), che registra l'*ἐκκύκλημα* tra le attrezzature del teatro greco antico.¹

Per quel che riguarda il passo delle *Tesmoforiazuse*, l'uso dell'*ἐκκύκλημα* sembra probabile sulla base di quanto avviene in scena. Come si è visto, il travestimento del Parente è reso possibile grazie ad oggetti e ad elementi di abbigliamento femminile offerti in prestito da Agatone. Ebbene, se si esclude l'uso dell'*ἐκκύκλημα*, bisogna ipotizzare che i vari indumenti e la custodia dei rasi si trovassero sul letto di Agatone, sul quale, come viene, invece, esplicitamente indicato nel testo, sembra ci fosse solo il mantello (τουτὶ λαβ' ἀπὸ τῆς κλινίδος, v. 261). Il risultato sarebbe pertanto una messa in scena abbastanza goffa in virtù della quale gli spettatori avrebbero visto Agatone disteso sul letto e circondato da tutti gli effetti personali del tragediografo. E, al momento della rasatura della barba, il pubblico avrebbe visto sul letto di Agatone anche il Parente, poiché Euripide, per eseguire al meglio tale operazione, lo invita a sedersi (κάθιζε· φύσα τὴν γνάθον τὴν δεξιάν, v. 221). Se invece si ipotizza l'uso dell'*ἐκκύκλημα*, è lecito immaginare che, mediante tale macchina, venisse mostrato agli spettatori l'interno della camera da letto di Agatone in cui si trovavano tutti gli accessori e, probabilmente, una sedia.

Certo a questa ricostruzione scenica si può obiettare che Euripide, quando si accinge a depilare il Parente anche nelle parti intime dopo la rasatura della barba, ordina, al fine di completare la delicata operazione, che qualcuno gli porti *da dentro* una fiaccola oppure la lucerna (Ἐνεγκάτω τις ἐνδοθεν δᾶδ' ἢ λύχνον, v. 238). Un'azione che non si spiega, è stato osservato, se essa fosse ambientata all'interno della casa di Agatone visibile agli spettatori mediante l'*ἐκκύκλημα*.²

¹ [Καί] τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων [ὑψηλὸν] βᾶθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ σκηνῆν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρητα πραχθέντα. καὶ τὸ ῥῆμα τοῦ ἔργου καλεῖται ἐκκυκλεῖν. Ἐφ' οὗ δ' εἰσάγεται τὸ ἐκκύκλημα, [εἰσκύκλημα] ὀνομάζεται. καὶ χρὴ τοῦτο νοεῖσθαι καθ' ἐκάστην θύραν, [ἴν' ἤ] καθ' ἐκάστην οἰκίαν. Négano del tutto la presenza dell'*ἐκκύκλημα* ARTUR WALLACE PICKARD-CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1946, pp. 100-122; CARLO FERDINANDO RUSSO, *Aristofane autore di teatro*, cit., pp. 85-92; VINCENZO DI BENEDETTO, ENRICO MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 22-24. È invece opinione della maggior parte degli studiosi che in alcune scene vi siano elementi in favore della presenza di tale congegno scenico. La bibliografia a tal proposito è molto ampia: si veda, da ultimo, in ambito comico, ERIC CSAPO, *The Production and Performance of Comedy*, in *Companion to the Study of Greek Comedy*, edited by Gregory W. Dobrov, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 103-142: 128 e 133. Per il significato non chiaro del verbo ἐκκυκλεῖν si veda NICOLAOS C. HOURMOUZIADIS, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens, Greek Society for Humanities Studies, 1965, p. 95 (a parere del quale avrebbe l'accezione di 'portare fuori su un mezzo provvisto di ruote'); e VINCENZO DI BENEDETTO, ENRICO MEDDA, *La tragedia sulla scena*, cit., p. 23, nota 27 (secondo i quali il verbo «in più di un caso assume il significato di "rivelare", "mostrare" e addirittura nello schol. ad Eur., Med. 96, il suo significato si avvicina (al medio) al semplice "uscire di casa"»).

² Cfr. CARLO PRATO, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, cit., pp. 165-166. Propendono invece per l'uso dell'*ἐκκύκλημα* COLIN AUSTIN, S. DOUGLAS OLSON, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, cit., p. 83; GIUSEPPE MASTROMARCO, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 110-111; MARIA GRAZIA

Tale considerazione rivela tuttavia un approccio al testo teatrale antico inteso non come testo composto per la messa in scena, ma per la lettura, poiché non contestualizza l'interpretazione dell'espressione scenica del v. 238 all'interno della *performance*. Non si può infatti escludere che essa segnali un'azione che coinvolge la *skéné* solo in quanto struttura scenica dell'"acting area" in cui si svolge lo spettacolo, e non in quanto elemento rappresentativo di una casa (quella di Agatone) attiva nella finzione scenica. Come accade, ad esempio, in *incipit* delle *Nuvole*, dove Strepsiade, oberato dai debiti contratti dal figlio Fidippide a causa della passione per i cavalli e insonne per il pensiero delle spese costretto a sostenere, chiede al servo di portargli *fuori* il registro dei conti (*κᾶκφερε τὸ γραμματεῖον*, v. 19). Poiché la scena è ambientata all'interno della casa di Strepsiade, dove il vecchio tenta di prendere sonno, mentre il figlio, beato incosciente, dorme e russa accanto a lui, l'espressione *ἐκφερε*, non indicherà 'fuori di casa', ma 'fuori dalla *skéné*'.¹

In realtà all'ipotesi dell'uso dell'*ἐκκύκλημα* ai vv. 95 sgg. delle *Tesmofoiazuse* si può sollevare un'altra obiezione. Se questa scena viene immaginata all'interno della casa di Agatone, è lecito chiedersi come mai il Servo annunci ad Euripide e al Parente che il padrone sta uscendo (*αὐτὸς γὰρ ἔξεισιν τάχα*, v. 66) per comporre le strofe al sole (vv. 67-68): un movimento che, si è visto, viene indicato anche da Euripide al Parente (*Ἀγάθων ἔξέρχεται*, v. 95c). Questa obiezione è stata mossa, ad esempio, alla testimonianza di Aristofane di Bisanzio, a parere del quale, come attesta lo scoliaste al v. 171 dell'*Ippolito coronato*, l'ingresso in scena di Fedra, stremata perché rifiuta il cibo da quando è stata colpita da desiderio per il giovane figliastro, sarebbe stata realizzata mediante l'*ἐκκύκλημα*.² Gli espliciti riferimenti ad una ambientazione esterna (si vedano i vv. 170-171, dove il corifeo afferma che la Nutrice si trova davanti alla porta e accompagna Fedra fuori di casa;³ il v. 178, dove la stessa Nutrice indica la luce e il cielo luminoso che la regina ha desiderato vedere,⁴ i vv.

BONANNO, *L'ἐκκύκλημα di Aristofane: un dispositivo paratragico*, in ENRICO MEDDA, MARIA SERENA MIRTO, MARIA PIA PATTONI, ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. *Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, pp. 69-82; Giuseppe Mastromarco, in GIUSEPPE MASTROMARCO, PIERO TOTARO, *Commedie di Aristofane*, cit., p. 447; ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Aristophanes. Les Thesmophorias*, cit., p. 180.

¹ «He uses the word appropriate not to bringing something from one room to another within a real house but to bringing it out of the skene into sight of the audience» (KENNETH JAMES DOVER, *Aristophanes. Clouds*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 95). E, più di recente, si veda MARTIN REVERMANN, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 180.

² Cfr. sch., E., *Hipp.*, 171, p. 148 Cavarzeran: 171a *τήνδε κομίζουσα*: τοῦτο σεσημείωκεν Ἀριστοφάνης (fr. 390b Slater), ὅτι κατὰ τὸ ἀκριβὲς τὸ ἐκκύκλημα †τοιούτων ἐστὶ † τῆ ὑποθέσει. Ἐπὶ γὰρ τῆς σκηνῆς δεικνύται τὰ ἐνδον πραττόμενα, ὃ δὲ ἔξω προοῖουσιν αὐτὴν ὑποτίθεται. 171b *τήνδε κομίζουσα* ἔξω: τοῦτο σεσημείωται τῷ Ἀριστοφάνει (fr. 390a Slater), ὅτι καίτοι τῷ ἐκκύκληματι χρώμενος τὸ ἐκκομίζουσα προσέθηκεν περισσῶς. Per le diverse proposte esegetiche relative a questa testimonianza, si vedano WILLIAM J. SLATER, *Aristophanis Byzantii Fragmenta*, Berlin-New York, De Gruyter, 1986, pp. 150-151; ERIC CSAPO, WILLIAM J. SLATER, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, p. 271.

³ πρὸ θυρῶν, ἔξω μελάθρων.

⁴ τὸδε σοὶ φέγγος, λαμπρὸς ὄδ' αἰθήρ.

179-180, dove si dice che il letto in cui Fedra giace malata è fuori di casa),¹ sembrano invece indicare che Fedra giunga in scena adagiata su un letto trasportato da alcune ancelle e accompagnata dalla Nutrice preoccupata per il misterioso male da cui è afflitta la padrona.²

Una situazione analoga a quella presente nei vv. 95 sgg. delle *Tesmofoziazuse* si può tuttavia individuare in un'altra tragedia euripidea, in particolare, ai vv. 1028 sgg. dell'*Eracle* che sembra contenere vari indizi a favore dell'uso dell'ἐκκύκλημα. In questi versi Eracle, dopo aver compiuto, in preda alla follia, la strage dei figli e della moglie Megara, si mostra al Coro (e agli spettatori) legato a una colonna e circondato dai cadaveri dei suoi familiari. Se si ipotizza il ricorso all'ἐκκύκλημα per l'apparizione di Eracle, è verosimile ritenere che questa messa in scena avrà sortito un effetto spettacolare di forte impatto sul pubblico, che fin dal v. 886 ha seguito quanto è successo in casa. Dapprima infatti gli spettatori, alla cui vista, si è detto, veniva interdetto qualsiasi atto violento che imponesse la morte davanti ai loro occhi, hanno ascoltato le grida retrosceniche di Anfitrione sconvolto per il drammatico eccidio (cfr. vv. 886, 888, 891, 894, 900, 906); poi il dettagliato racconto della strage riportato dal Messaggero (vv. 922-1015). Pertanto, quando il Coro annuncia che la porta del palazzo di Eracle si sta aprendo (vv. 1029-1030),³ l'ἐκκύκλημα avrà mostrato agli spettatori, la cui attenzione a questo punto sarà stata al colmo della *suspense*, un *tableau* nel quale si trovano i figli sventurati dell'eroe che giacciono dinanzi al padre immerso nel sonno (vv. 1032-1038).⁴

Anche a tale ricostruzione si può però obiettare che Eracle, quando si risveglia, afferma di vedere il cielo, la terra e i dardi del sole (vv. 1089-1090):⁵ un'affermazione che sembra contrastare con un'ambientazione interna della scena.

Ma, se davvero l'ἐκκύκλημα è stato utilizzato nel teatro del v secolo a.C., non si può non tener presente che il ricorso a tale macchina teatrale, in virtù della funzione di rendere visibile agli spettatori l'interno della *skéné*, avrà senz'altro creato un'ambiguità tra l'ambientazione della finzione scenica (nel caso dell'*Eracle* dentro il palazzo) e quella nella realtà scenica (fuori dalla *skéné*).

¹ ἔξω δὲ δόμων ἦδη νοσερᾶς / δέμνια κοίτης.

² Di questo parere, ad esempio, ARTUR WALLACE PICKARD-CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionysus in Athens*, cit., p. 112; WILLIAM SPENCER BARRETT, *Euripides. Hippolytos*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 318; MICHAEL R. HALLERAN, *Euripides. Hippolytos*, Warminster, Aris & Phillips, 1995, p. 166; ANNA MARIA BELARDINELLI, *A proposito dell'uso dell'ekkyklema: Eur. Hipp. 170-266, 808-1101; Men. Asp. 309-399, Dysc. 689-758a*, «SemRom», III, 2, 2000, pp. 243-265: 245-249.

³ Ἴδεσθε, διάνδιχα κλῆθρα / κλίνεται ὑψιπέδον δόμων.

⁴ Ἴδεσθε δὲ τέκνα πρὸ πατρὸς / ἄθλια κείμενα δυστάνου, / εὐδοντος ὕπνον δεινὸν ἐκ παίδων φόνου / περὶ δὲ δεσμά καὶ πολύβροχ' ἀμμάτων / ἐρείσμαθ' Ἡράκλειον / ἀμφὶ δέμας τάδε λαίνοις / ἀνημμένα κίσιον οἴκων. Per altri riferimenti alla colonna e ai figli di Eracle si vedano i vv. 1094-1100 (dove ai vv. 1098-1099, in particolare, vengono indicati le frecce e l'arco disseminati ai piedi di Eracle) e i vv. 1131-1178 (dove i cadaveri dei figli e della moglie di Eracle sono indicati anche mediante deittici che per la loro funzione scenica ne assicurano la visibilità al pubblico: cfr. vv. 1131, 1132, 1134, 1139, 1172, 1173, 1175). Per l'uso dell'ἐκκύκλημα in questa scena si veda GODFREY W. BOND, *Euripides. Heracles*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pp. 329-330.

⁵ ἔπνοος μὲν εἰμι καὶ δέδορχ' ἄπερ με δεῖ, / αἰθέρα τε καὶ γῆν τόξα θ' ἡλίου τάδε.

3.

L'assenza di un preciso confine tra la realtà scenica, quella del teatro in cui gli spettatori assistevano alla rappresentazione, e la finzione scenica, quella dell'azione del dramma messo in scena, non sarà stata motivo di confusione per l'attenzione del pubblico antico abituato a ricorrere all'immaginazione molto più frequentemente di quanto faccia un pubblico moderno. Il teatro greco antico, un teatro open-air e tecnicamente povero, era infatti un teatro di convenzione, dove la componente acustica prevaleva su quella visiva, caratteristica, quest'ultima, invece, del teatro moderno, che, allestendo spettacoli mediante l'ausilio di apposite attrezzature sceniche, è un teatro di realismo e di illusione. Il pubblico del teatro greco antico, in altre parole, *doveva ascoltare ciò che non doveva vedere*; per il pubblico del teatro moderno, invece, *non è necessario ascoltare ciò che sta per vedere*.

Questa peculiarità del teatro greco antico, che si realizzava soprattutto con la cosiddetta scenografia verbale, in virtù della quale, per lo più in *incipit* del dramma la parola dell'attore, oltre a fornire indicazioni sull'ora se questa era notturna, aiutava il pubblico a identificare l'area scenica con il luogo dove si svolgeva la vicenda, e la *skéné* con la casa o il tempio coinvolti nell'azione dei personaggi,¹ sembra essere stata portata alle estreme conseguenze dalla drammaturgia di Euripide, il quale mostra, pur nel rispetto delle norme convenzionali, una tendenza ad una messa in scena realistica.

Nell'*Eracle*, infatti, le grida retrosceniche di Anfitrione e il racconto del Messaggero sono espedienti che, necessari, si è visto, per sopperire alla norma della interdizione di atti violenti alla vista degli spettatori, mettono il pubblico nelle condizioni di *dover ascoltare ciò che non doveva vedere*. È, infatti, la parola degli attori, i quali recitano rispettivamente il ruolo di Anfitrione e del Messaggero, a far sì che gli spettatori, *ascoltandola*, partecipino alla strage che, compiuta da Eracle all'interno del palazzo, *non devono vedere*. Le battute di Anfitrione e la *rhexis* del Messaggero tuttavia non contengono una semplice descrizione di quanto sta accadendo. Esse, infatti, sono costruite in modo tale da condurre *dentro* la facciata scenica gli spettatori che ricevono così l'impressione di assistere *con i propri occhi* alla furia omicida di Eracle. Al v. 894, ad esempio, Anfitrione grida invitando i figli di Eracle a fuggire: questa espressione, che provoca la reazione del Coro, il quale commenta il comportamento dell'eroe intento nell'inseguimento dei figli come se fossero prede di caccia (v. 896), mette gli spettatori nelle condizioni di *vedere* la scena nel

¹ Sulla scenografia verbale fondamentale il saggio di AMY MARJORIE DALE, *Seen and Unseen on the Greek Tragic Stage*, «WS», LXIX, 1956, pp. 96-106. Per la scenografia verbale relativa alla definizione del tempo scenico, cfr. MARCO FANTUZZI, *Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca*, «MD», XXIV-XXV, 1990, pp. 9-30; per tale prassi nella messa in scena delle commedie, cfr. GIUSEPPE MASTROMARCO, *Introduzione ad Aristofane*, cit., pp. 111-116; GIUSEPPE MASTROMARCO, *Scene notturne in Menandro e in Turpilio*, «SemRom», I, 1, 1998, pp. 112-121.

suo svolgimento. Analoga funzione sembra avere la dettagliata e lunga *rhexis* del Messaggero, dove il racconto dell'accorata supplica rivolta da uno dei figli al padre pregandolo di non ucciderlo perché non è il figlio di Euristeo come egli crede (vv. 986-989) e il riferimento al disperato e vano tentativo di Megara di mettere in salvo almeno il terzo figlio chiudendolo nel palazzo la cui porta viene però divelta da Eracle con la conseguente uccisione di entrambi (vv. 996-1000), imprimono realismo alla narrazione che ancora una volta permette al pubblico di *vedere* quanto sta accadendo all'interno della *skéné*. Un realismo raggiunto in pieno da Euripide in virtù dell'uso dell'ἔκκύκλημα che infine mostra agli spettatori Eracle circondato dalle vittime della strage. A questo punto, infatti, per il pubblico *non è necessario ascoltare ciò che sta per vedere*.

A questa tecnica drammatica Euripide aveva fatto ricorso già nella *Medea*,¹ dove la preclusione dell'interno della *skéné* alla vista degli spettatori ha molto influito sull'impianto della tragedia, il cui tema (la rottura del legame matrimoniale tra Giasone e Medea) impone uno stretto rapporto tra spazio scenico e spazio retroscenico. Infatti, dopo le parole della Nutrice, che nel prologo, ha descritto lo stato di prostrazione fisica e morale in cui versa Medea a causa del tradimento di Giasone (giace abbandonata nel letto, senza mangiare, in lacrime, incurante dei consigli delle persone a lei care, odia i figli, non prova gioia a vederli, sembra meditare qualcosa di tremendo),² il pubblico continua ad *ascoltare ciò che non deve vedere* per mezzo delle grida retrosceniche utilizzate in questa tragedia in ben due passi. Innanzitutto, quando la Nutrice, dapprima sola, poi in compagnia del Coro giunto in scena spaventato e preoccupato, ascolta le grida con cui Medea esprime dall'interno della casa tutta la sua disperazione e la sua rabbia nei confronti di Giasone.³ In secondo luogo, quando ha luogo l'infanticidio, cui infine Medea si ri-

¹ Come sappiamo dalla *hypothesis*, la *Medea* fu rappresentata negli agoni dionisiaci del 431 a.C. Mancano invece testimonianze antiche per la datazione dell'*Eracle* che, sulla base di indizi metrici, viene collocata nell'ultima parte della produzione euripidea (415-406 a.C.): cfr. GODFREY W. BOND, *Euripides. Heracles*, cit., pp. xxx-xxxii e, di recente si veda MASSIMO GIUSEPPETTI, *L'ultima fatica: ideale eroico e celebrazione di Atene nell'Eracle di Euripide*, in *Spazi e contesti teatrali antico e moderno*, a cura di Stefano Novelli, Massimo Giuseppetti, Amsterdam, Hakkert, 2017, pp. 23-58: 23-24, nota 5.

² Cfr. vv. 16-45.

³ Cfr. vv. 96-97, 111-115, 144-147, 160-167. In realtà all'espedito drammaturgico delle grida retrosceniche era ricorso già Eschilo in *Ag.*, 1343, 1345 e in *Ch.*, 869, allorché vengono uccisi Agamennone ed Egisto, rispettivamente per mano di Clitemestra e di Oreste. È tuttavia notevole la differente articolazione con cui tale espedito viene realizzato da Euripide, che, in particolare, nella *Medea* amplia anche la lunghezza delle grida retrosceniche: negli esempi eschilei esse sono solo di un verso ed esprimono il dolore delle due vittime nel mentre vengono uccise, le grida di Medea, invece, contengono dai tre agli otto versi. Delle grida emesse ai vv. 160-167 va inoltre messo in rilievo «l'insolita estensione» nello spazio scenico, poiché, grazie ad esse, l'interno della *skéné* si collega anche con lo spazio extrascenico da cui proviene il Coro che, in *incipit* di parodo, afferma di aver riconosciuto la voce dell'infelice donna della Colchide (vv. 131-132): per cui cfr. VINCENZO DI BENEDETTO, ENRICO MEDDA, *La tragedia sulla scena*, cit., p. 42. Giova ricordare, d'altra parte, che queste battute hanno la funzione di completare la presentazione dello stato psichico di Medea iniziata dalla Nutrice nel monologo iniziale e, al tempo stesso, di creare un effetto a sorpresa, dal momento che Medea, quando finalmente esce di casa (v. 214), non è più in uno stato di furore e di prostrazione (come gli spettatori avevano inteso dalle sue parole senza vederla), bensì in una

solive per punire il marito:¹ l'atto criminale operato da Medea viene evocato dalle grida dei bambini, che dentro casa cercano di sfuggire alla mano omicida della madre.² In entrambi i casi l'articolazione della grida retrosceniche in vista di una messa in scena che renda realisticamente ciò che è invece convenzionale è molto più evidente di quanto accada nell'*Eracle*. Nel primo passo, oltre alla lunghezza delle grida di Medea, particolarmente indicativo è il contenuto della battuta con la quale la donna maledice i figli e augura loro di morire insieme al padre che li ha generati:³ con questo grido gli spettatori, che avevano sentito la Nutrice invitare i figli di Medea, giunti in scena di ritorno dai giochi, a entrare in casa, ed esortare il Pedagogo a tenerli lontano il più possibile dalla madre il cui sguardo non presagiva nulla di buono,⁴ sono condotti *dentro* casa di Medea e messi nelle condizioni di *vedere* il percorso dei bambini, che, una volta in casa, passano vicino alla madre. Nel secondo passo analoga funzione svolge non solo la risposta del Coro alle invocazioni d'aiuto espresse dai figli di Medea, ma anche la distinzione delle voci dei due bambini che, alternandosi tra loro, pronunciano due coppie di due battute ciascuna.⁵ Questa volontà di creare una messa in scena più realistica viene infine resa esplicita da Euripide in chiusura di tragedia dove fa ricorso a un'altra macchina teatrale, la *mechané*, che rappresenta il carro alato del Sole a bordo del quale Medea volerà via da Corinto verso Atene per seppellire i figli.⁶ È evidente che l'uso di questo congegno scenico costituisce una deroga alla prassi convenzionale, conferendo alla messa in scena un aspetto decisamente realistico e illusionistico: lo spettatore non è costretto a 'immaginare' il volo di Medea, grazie alla parola dell'attore, ma si immedesima nell'azione scenica attraverso ciò che realmente si svolge sotto i suoi occhi. Per lo spettatore anche in questo caso *non è necessario ascoltare ciò che sta per vedere*.⁷

condizione di lucido raziocinio e di forte volontà di reazione. Per le differenze drammaturgiche tra Eschilo ed Euripide nell'uso di questo espediente in relazione a una differente coinvolgimento della *skéné* nel gioco scenico si veda ANNA MARIA BELARDINELLI, *La parodo del Coro nelle tragedie greche: alcune riflessioni sui movimenti scenici*, «SemRom», VII, 1, 2005, pp. 13-43: 21-24.

¹ Cfr. v. 1250.

² Cfr. vv. 1271-1281.

³ Cfr. vv. 112-114.

⁴ Cfr. vv. 88-95.

⁵ Per l'articolazione di queste grida retrosceniche cfr. VINCENZO DI BENEDETTO, ENRICO MEDDA, *La tragedia sulla scena*, cit., pp. 61-62.

⁶ Per la *mechané*, una sorta di gru, che, munita di carrucole e di ganci con cui veniva imbracato l'attore, aveva funzione di simulare il volo di un personaggio umano o divino (cfr. Poll., 4, 128), si veda DONALD J. MASTRONARDE, *Actors on High: the Skéné Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama*, «CA», IX, 1990, pp. 247-294, cui si rinvia anche per la messa in scena del finale della *Medea* (pp. 264-266 e DONALD J. MASTRONARDE, *Euripides. Medea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 372-373). A stare alle tragedie conservate, non si può escludere che l'uso della *mechané* da parte di Euripide sia nuovo e che, dopo la *Medea*, il tragediografo abbia fatto ricorso a questa macchina teatrale per simulare il 'volo' di personaggi divini o umani, quali Bellerofonte nell'omonima tragedia e Perseo nell'*Andromeda*. Per l'uso paratragico della *mechané* in Aristofane cfr. ANNA MARIA BELARDINELLI, *Aristofane e la Medea di Euripide*, «DeM», IV, 2013, pp. 63-84.

⁷ Per la modernità delle soluzioni drammaturgiche della *Medea* si veda ANNA MARIA BELARDINELLI, *Modernità di Euripide: una prospettiva drammaturgica*, cit., pp. 370-375.

4.

Che la drammaturgia di Euripide fosse caratterizzata da soluzioni registiche tendenti a una messa in scena realistica sarà stato un dato ben noto ad Aristofane.

Già negli *Acarnesi*, infatti, tra i personaggi attivi compare anche il tragediografo, impegnato in una scena che sembra essere stata realizzata da Aristofane proprio con l'intenzione di 'giocare' con le tecniche performative euripidee. Si tratta dei vv. 393-479, in cui Diceopoli, il vecchio contadino inurbato protagonista della commedia, poiché deve fronteggiare i bellicosi carbonai di Acarne da cui è minacciato per aver stipulato una pace privata con gli Spartani, si reca a casa di Euripide. Diceopoli è convinto che il tragediografo, autore di drammi i cui protagonisti sono eroi e re straccioni, possa aiutarlo ad assumere un aspetto pietoso in grado di commuovere l'uditorio (vv. 393-394).¹ Dopo aver bussato alla sua porta e aver ricevuto dal Servo il divieto di parlare con il padrone poiché è intento a comporre versi (vv. 395-402), Diceopoli chiama di persona e a gran voce Euripide (vv. 403-406), che dall'interno di casa gli risponde di non avere tempo per dargli ascolto (v. 407a). Diceopoli, allora, che ha premura di incontrarlo, lo esorta a 'farsi trasportare fuori' ('*Ἄλλ' ἐκκυκλήθητ'*, v. 407b); dopo un'ulteriore resistenza (v. 407c), Euripide finalmente decide di 'farsi trasportare fuori' ('*Ἄλλ' ἐκκυκλήσομαι*, v. 408) e si mostra a Diceopoli sdraiato su di una sorta di divano (v. 410). Il vecchio contadino lo supplica, quindi, di dargli gli stracci del protagonista di un suo vecchio dramma, perché deve tenere un lungo discorso che, se non sarà recitato bene, gli procurerà la morte (vv. 414-417). Euripide, poiché non intende subito che Diceopoli si riferisce a Telefo,² gli offre gli stracci degli altri suoi personaggi straccioni (vv. 418-429); ma, quando Diceopoli, disperato, gli spiega che si tratta del più accattone, petulante di loro, Euripide finalmente gli consegna gli stracci del re di Misia (v. 434). Diceopoli, tuttavia, non contento, continua a chiedere altri oggetti utili al suo travestimento: un berretto misio (v. 439), un piccolo bastone da mendico (v. 448), un cestino bruciacchiato (v. 453), una ciotolina dall'orlo sbreccato (v. 459), un pentolino tappato con una spugna (v. 463), della verdura appassita (v. 469) e, infine, del prezzemolo che Euripide ha ereditato dalla madre (v. 478); ma questi, offeso per essere stato considerato figlio di un'erbivendola, ordina al Servo di chiudere la porta di casa ('*Ἄνθρ ὕβριζει· κλῆε πηκτὰ δωμάτων*, v. 479).³

¹ Si tratta di Eneo, di Fenice, di Filottete, di Bellerofonte, di Telefo, di Tieste e di Ino che saranno menzionati in seguito rispettivamente ai vv. 418, 421, 424, 427, 430, 433, 434. Di questi personaggi, che appaiono in scena in abiti cenciosi, Bellerofonte e Telefo, erano anche zoppi. Nelle *Rane* Eschilo accusa Euripide di essere *χλωποῖός* ('creatore di zoppi', v. 846) e *ῥακιοσυραππτάδης* ('rattoppatore di cenci', v. 842 e vv. 1063-1064) con evidente allusione alla propensione del suo rivale a portare in scena questo genere di personaggi che suscitavano compassione.

² Per la data e l'argomento del *Telefo*, cfr. *supra*.

³ Che la testimonianza di questo ed altri passi aristofanei (*Eq.*, 19, *Th.*, 387, 456, *Ra.*, 840) non sia attendibile per quel che riguarda l'origine della madre di Euripide, nella realtà appartenente invece a una ricca famiglia, forse proprietaria di terreni coltivati a verdura, è ipotesi accolta dagli studiosi: cfr. GIUSEPPE MASTROMARCO, *Commedie di Aristofane*, Torino, UTET, 1983, p. 148, nota 71. Diversamente S. DOUGLAS

Non è chiaro se il verbo ἐκκυκλεῖσθαι indichi che l'ingresso in scena di Euripide avvenisse su di un divano munito di ruote e trasportato fuori di casa da non meglio identificati servi ovvero sull'ἐκκύκλημα.¹ In realtà l'ordine rivolto dal tragediografo al Servo di dare a Diceopoli gli stracci di Telefo (Ἔ παῖ, δὸς αὐτῷ Τηλέφου βρώματα, v. 432) sembrerebbe indicare che gli indumenti e gli accessori tragici richiesti dal vecchio contadino fossero all'interno della casa dove il Servo aveva il compito di prenderli.² La presenza dei deittici ὀδί e οὐτοσί, usati in riferimento rispettivamente agli stracci di Eneo (v. 418) e all'abito lercio di Bellerofonte (v. 427), provano tuttavia che gli oggetti fossero in scena. Ma non sembra verosimile ipotizzare che essi si trovassero tutti sul divano insieme ad Euripide; sembra invece più plausibile pensare che fossero in qualche modo appoggiati o appesi alla struttura dell'ἐκκύκλημα.³

È del tutto evidente che i vv. 393-479 degli *Acarnesi* presentano strette analogie con i vv. 96-279 delle *Tesmofoριαζυσε*: in entrambi un personaggio, che deve travestirsi al fine di perorare la sua causa davanti a un uditorio ostile, chiede aiuto a un altro personaggio che offre in prestito indumenti e oggetti adatti a tal scopo; il personaggio salvifico è un tragediografo che appare in scena sull'ἐκκύκλημα, dopo che il Servo lo ha presentato nell'atto di comporre versi.⁴

OLSON, *Aristophanes. Acharnians*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 196-197.

¹ Per il significato del verbo ἐκκυκλεῖσθαι, cfr. *supra*.

² Così, ad esempio, CARLO FERDINANDO RUSSO, *Aristofane autore di teatro*, cit., p. 90 e, già, ARTHUR WALLACE PICKARD-CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionysus in Athens*, cit., p. 104.

³ Per l'uso dell'ἐκκύκλημα in questa scena si vedano, tra gli altri, GIUSEPPE MASTROMARCO, *Commedie di Aristofane*, cit., p. 145; GIUSEPPE MASTROMARCO, *Introduzione a Aristofane*, cit., pp. 110-111; S. DOUGLAS OLSON, *Aristophanes. Acharnians*, cit., pp. 180-181; MARIA GRAZIA BONANNO, *L'ἐκκύκλημα di Aristofane*, cit., pp. 71-76. A GIUSEPPE MASTROMARCO, *Introduzione a Aristofane*, cit., pp. 130-132 si rinvia anche per la suggestiva disamina relativa alla «trappola lessicale» che Aristofane, fondandosi sull'ambivalenza semantica del termine ἀνάβαδην (vv. 399, 410) il cui significato è sia «al piano superiore» (v. 399) sia «con i piedi sollevati da terra» (v. 410), avrebbe teso agli spettatori; una trappola lessicale che «per realizzarsi compiutamente, ha però bisogno di accompagnarsi a un ben preciso movimento scenico: quando, con il verso 410, entrava in azione l'encicema, gli spettatori – che, in seguito alle affermazioni del Servo e del retroscenico Euripide, avevano sino allora ritenuto che il tragediografo fosse al lavoro al piano superiore – vedevano, non senza meraviglia, Euripide nell'atto di scrivere sdraiato su di un divano, appunto con i piedi sollevati da terra. Lo scenico *aprosdoketon* doveva avere un sicuro effetto comico: gli spettatori, che, al v. 409, avevano sentito l'ancora retroscenico Euripide affermare che, per mostrarsi a Diceopoli, si sarebbe servito dell'encicema, dal momento che non aveva tempo di scendere da un piano all'altro, non potevano trovare risibile quell'affermazione quando il tragediografo compariva sulla scena: Euripide aveva fatto ricorso alla macchina encicematica – usata di norma solo per scene drammaturgicamente complesse – perché non voleva perdere tempo a scendere dal... divano».

⁴ Come osserva MARIA GRAZIA BONANNO, *L'ἐκκύκλημα di Aristofane*, cit., p. 79, in questi due casi «gemelli» non vengono declassati «i penetranti della casa tragica ridotta a magazzino *aux accessoires et coulisse*», ma «viene trasportato (dislocato) sulla scena il poeta tragico 'al lavoro' smascherandone i trucchi del mestiere, con il solito spirito di gioiosa denuncia d'ogni apparecchiatura teatrale». Tra le analogie che accomunano le due commedie va inoltre notato che, il Parente, sebbene indossi abiti femminili, assumerà anche le sembianze di Telefo, al pari di Diceopoli. Comune ad entrambe le scene è infine la teoria della *mimesis* poetica. Negli *Acarnesi* viene espressa da Diceopoli, che, alla vista di Euripide sdraiato sul divano con i piedi sollevati da terra nell'atto di comporre versi, di fronte a questa posizione non propriamente consona per

In realtà tra l'una e l'altra commedia ha luogo uno scarto per quel che riguarda il personaggio di Euripide: da soccorritore del richiedente aiuto diventa egli stesso richiedente aiuto a un soccorritore impersonato dal tragediografo Agatone. È infatti questione controversa perché Aristofane abbia introdotto questa figura ponendola accanto a quella di Euripide che negli *Acarnesi* aveva ridicolizzato in una analoga scena enciclematica.¹ L'inserimento del tragediografo è sembrato «dramatiquement inutile»,² «subsidiär»,³ ma anche «un falso scopo» per colpire Euripide mettendo sulla bocca di Agatone «un canto nel quale sono presentati, in mirabile parodia, i caratteri salienti dell'arte ditirambica, che influenzò in vario modo la composizione letteraria di entrambi i tragediografi».⁴

Da un punto di vista drammaturgico la funzione svolta da Agatone, attivo solo nel prologo, sembra essere quella di un personaggio protatico che, adatto alla situazione in quanto rappresentante della nuova tragedia ma anche in quanto possessore di abbigliamento femminile grazie alla sua nota effeminatezza,⁵ mette in

chi deve scrivere, stupito reagisce dicendo: «componi con i piedi in alto, pur potendoli posare per terra? È naturale che crei degli zoppi» (vv. 410-411) con evidente allusione ai su citati personaggi zoppi euripidei. Nelle *Tesmoforiazuse* si fa ad essa riferimento nel dialogo tra il Parente e Agatone, allorché il tragediografo, offeso dalle sarcastiche osservazioni dell'interlocutore sul suo aspetto femminile che non sembra essere adatto ad un poeta, afferma che il poeta deve adattare i suoi modi al dramma che vuole comporre: se uno compone drammi femminili, anche il suo corpo dovrà essere partecipe di modi femminili (vv. 154-156).

¹ Agatone era nato agli inizi della seconda metà del v secolo a.C. e dunque era ancora in giovane età al tempo delle *Tesmoforiazuse*. Il più noto in Atene dopo la grande triade, portò in scena tragedie non più ispirate al mito ma a personaggi e fatti di invenzione (cfr. Arist., *Po.*, 1451b 21-23). A lui si deve anche l'introduzione nella tragedia degli *embolima*, intermezzi corali slegati dalla trama dell'opera (cfr. Arist., *Po.*, 1456a 27-32). Avrebbe infine introdotto il genere cromatico (cfr. Plu., *Mor.*, 645D-E). Della sua produzione si sono conservati pochi frammenti e titoli di sei tragedie: *Aerope*, *Alcmeone*, *Anthos* (o *Antheus*), *Misi*, *Telefo*, *Tieste*. Sappiamo infine che ottenne la prima vittoria alle Lenee del 416 a.C.

² Cfr. tra tutti, PIERRE LÉVÊQUE, *Agathon*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 59, il quale nota che la sua presenza non fa avanzare l'azione scenica. Aristofane ha introdotto Agatone perché «représentait un personnage pittoresque, bien connu des Athéniens, et une cible toute trouvée pour sa verve comique».

³ THEODOR GELZER, s.v. *Aristophanes der Komiker*, in *RE*, Suppl.-Bd. XII, 1970, col. 1469, 60.

⁴ CARLO PRATO, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, cit., p. 147. Rossella Saetta Cottone spiega l'inserimento di Agatone nell'azione scenica delle *Tesmoforiazuse* sulla base dell'ipotesi che il tema di questa commedia – le ingiurie di Euripide contro le donne – e l'azione del processo contro Euripide poggino sulla evocazione intenzionale e parodica del processo cleoniano contro Aristofane [scil. quello intentato in seguito alla rappresentazione dei *Babilonesi* a cui si fa riferimento ai vv. della parabasi], quale esso viene presentato negli *Acarnesi*. Ponendo Euripide al posto che egli stesso occupava negli *Acarnesi*, quello del poeta perseguitato ingiustamente a causa dei suoi oltraggi, Aristofane si proporrebbe di ridicolizzare il realismo del suo collega: il poeta tragico può subire un processo sulla scena, perché le sue tragedie sono recepite dal pubblico ateniese come una forma di violenza civica quasi comica; le sue analisi dei miti tradizionali violano il decoro tragico a tal punto da apparire triviali, e da irrompere nella realtà condivisa dagli spettatori con un'aggressività paragonabile a quella del linguaggio comico di Aristofane. E come Diceopoli, che parla a nome di Aristofane davanti ai carbonai di Acarne (vv. 377-384), viene aiutato da Euripide, così il Parente, che parla a nome di Euripide davanti alle donne riunite al Tesmoforio, viene aiutato da Agatone; e quindi nelle *Tesmoforiazuse* ancora una volta la soluzione alla vicenda comica viene fornita dalla tragedia (ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Agathon, Euripide et le Thème de la ΜΙΜΗΣΙΣ dramatique dans le Thesmophories d'Aristophane*, «REG», CXVI, 2003, pp. 445-469; e si veda anche ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Euripide, il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle Tesmoforiazuse di Aristofane*, «Lexis», XXIII, 2005, pp. 131-156).

⁵ A proposito della effeminatezza di Agatone così marcatamente caratterizzata da Aristofane (cfr. in particolare vv. 191-192), le testimonianze antiche attestano la bellezza del poeta e il suo noto rapporto

moto l'azione scenica della commedia. L'ipotesi della presenza di Agatone intesa come «un falso scopo» appare dunque suggestiva, sebbene sembri lecito chiedersi se questo «falso scopo» possa avere il fine di stigmatizzare il realismo delle tecniche performative di Euripide.

A tal proposito può risultare utile ancora una volta un confronto con gli *Acarnesi* e, in particolare con i versi che preparano l'apparizione di Euripide. Il Servo che accoglie Diceopoli, alla domanda del contadino se Euripide sia in casa (Ἐνδον ἔστ' Εὐριπίδης;, v. 395), risponde che il suo padrone è in casa e non è in casa (Οὐκ ἔνδον ἔνδον ἔστιν, v. 396). E, poiché Diceopoli non intende cosa voglia dire (Πῶς ἔνδον, εἴτ' οὐκ ἔνδον;, v. 397a), il Servo spiega dicendo che la mente di Euripide non è in casa, è uscita a raccogliere versetti, mentre Euripide è in casa a comporre una tragedia (Ὁ νοῦς μὲν ἔξω ζυλλέγων ἐπύλλια / οὐκ ἔνδον, αὐτὸς δ' ἔνδον ἀναβάδην ποιεῖ / τραγωδίαν;, vv. 398-400a). La battuta del servo, che causa uno scambio di battute, almeno apparentemente, illogico, sebbene certamente imiti il linguaggio del padrone avvezzo a usare nelle sue opere espressioni simili,¹ sembra far riferimento proprio alla caratteristica delle scene enciclematiche euripidee, nelle quali i personaggi 'sono in casa' grazie all'effetto realistico prodotto dalla macchina teatrale, ma 'non sono in casa', perché la scena si svolge fuori dalla *skené*.²

A prescindere dall'uso dell'*ἐκκύκλημα*, questa ambiguità tra l'ambientazione della finzione scenica (dentro una casa) e quella della realtà scenica (fuori dalla *skené*) era in ogni caso una condizione frequente nella messa in scena del teatro greco antico causata dalla preclusione dell'interno della facciata scenica alla vista degli spettatori. Si pensi, ad esempio, al succitato *incipit* delle *Nuvole* in cui nella finzione scenica l'azione è ambientata dentro la casa di Strepsiade, in particolare nella stanza in cui il vecchio è steso nel suo letto accanto a quello in cui dorme beatamente Fidippide, nella realtà scenica i due attori si trovano sul *logeion* di fronte alla *skené*.

Se nelle *Nuvole* sono però le battute di Strepsiade ad orientare lo spettatore nell'immaginare la stanza da letto del protagonista della commedia,³ nelle scene in cui tale ambiguità viene resa mediante l'uso dell'*ἐκκύκλημα*, questa viene recepita dal pubblico *non con l'ascolto, ma con la vista*.

Come cerca di far intendere Euripide al Parente nel prepararlo all'apparizione di Agatone sull'*ἐκκύκλημα*. Quando il Parente, stremato dal lungo cammino, gli chiede dove stiano andando, Euripide, infatti, non risponde, come sarebbe naturale, indicando la casa di Agatone, ma affermando che per il Parente *non è*

omosessuale che da *eromenos* lo legava a Pausania (cfr. Pl., *Prt.*, 315d-e, *Smp.*, 177d, 193b-c; X., *Symp.*, 8, 32; Ael., *VH*, 2, 21).

¹ Cfr., ad esempio, *Alc.*, 521 («è e non è più»), *Hel.*, 138 («son morti e non son morti»), *Hipp.*, 612 («la mia lingua ha giurato, la mia anima no»).

² Per «l'oxymore spatial» che si crea in questa scena si veda CHRISTINE MAUDUIT, *À la porte de la comédie*, «Pallas», LIV, 2000, pp. 25-40: 29 e 35-36.

³ Cfr. vv. 8-16, nei quali Strepsiade fa riferimento, in particolare, al fatto che lui e il figlio sono rinvolti in coperte (ἐγκακορδύλημένος, v. 10, ἐγκακαλυμμένοι, v. 11), al russare che ne deriva (ῥέγκωμεν, v. 10), alla sua impossibilità nel prendere sonno (εὔδειν, v. 12).

necessario che ascolti ciò che vedrà (vv. 5-6a). Questa affermazione, apparentemente illogica, come, si è visto, risulta illogica la risposta del servo di Euripide a Diceopoli, altro non è che un preciso riferimento all'effetto realistico prodotto dall'*ἔκκύκλημα* che farà *vedere* Agatone dentro casa al Parente (e al pubblico) senza che questi (e il pubblico) abbia necessità di *ascoltare* parole pronunciate da Euripide (e dall'attore che lo impersona) che aiutino ad immaginare l'ambientazione interna. È notevole, in particolare, la presenza del participio *παρεστώς* (v. 6a) con il quale Euripide sottolinea che il Parente vedrà di persona e, dunque, con i propri occhi.¹ Questi, tuttavia, non capisce (vv. 6-7a), come, d'altra parte, potrebbe non capire il pubblico, in quanto in teatro *vedere senza la necessità di ascoltare*, si è detto, non era la norma. Euripide pertanto è costretto a ribadire il concetto (v. 7b). Ma, poiché il Parente, sempre più confuso, reagisce chiedendo se non sia neppure necessario che lui veda (v. 8a), Euripide gli risponde che *non deve vedere ciò che deve ascoltare* (v. 8b), facendo dunque un'affermazione allusiva, questa volta, a quella che è, invece, la norma nella messa in scena antica: vale a dire la prevalenza della componente acustica sulla componente visiva. Di fronte al perdurante sconcerto del Parente, il quale, a questo punto, si convince che non deve ascoltare e non deve vedere (v. 10), Euripide spiega allora che la natura di queste due azioni è diversa (v. 12), e, avvalendosi di una dotta dimostrazione pseudo-scientifica, enuncia una teoria sul rapporto tra l'udito e la vista (vv. 13-17), nella quale sostiene che è stato inventato dapprima l'occhio e poi le orecchie: forse non a caso, in quanto questo principio è alla base della sua drammaturgia delle cui novità lui ha molto da insegnare. Una consapevolezza che manifesta con compiacimento al Parente, sbalordito per la sapienza del suo interlocutore (vv. 18-22).

Dopo gli *Acarnesi*, ormai lontani (425 a.C.), le *Tesmoforiazuse* rappresenterebbero dunque una più completa e convinta presa d'atto delle nuove sperimentazioni sceniche di Euripide, che aveva forse ulteriormente colpito l'attenzione di Aristofane con la messa in scena dell'*Eracle*, la cui datazione, si è detto, è incerta, ma con ogni probabilità precedente a questa commedia.²

¹ COLIN AUSTIN, S. DOUGLAS OLSON, *Aristophanes. Thesmophoriazuse*, cit., p. 53 ritengono che questa espressione sia un «commonplace» relativo all'idea «that autopsy is better than learning by verbal report» come accade in vari passi greci e latini. Non di questo parere CHRISTINE MAUDUIT, ROSSELLA SAETTA COTTONE, *Voir ou entendre*, cit., p. 49, nota 11, secondo le quali nel passo delle *Tesmoforiazuse*, sebbene con *παρεστώς* si riconosca la priorità alla vista nel processo di conoscenza e quindi dello spettacolo nell'ambito della rappresentazione, si vuole dimostrare anche che «ce spectacle ne se suffit pas à lui-même et qu'il a besoin d'être explicité par une parole».

² La lettura da me proposta non esclude l'ipotesi relativa agli influssi delle correnti filosofiche sulla poetica euripidea, che non sarà stata condizionata solo a livello tematico (a tal proposito si veda ASHLEY CLEMENTS, *Aristophanes' Thesmophoriazuse*, cit., il quale individua i succitati influssi parmenidei nell'*Elena*, pp. 163-172), ma anche più in generale a livello drammaturgico. Suggestivo può essere, a tal proposito, quanto, ad esempio, teorizza Gorgia nell'*Encomio di Elena* (§ 16), allorché mette in rilievo la superiorità della *δύναμις* esercitata dall'*ὄψις* rispetto a quella posseduta dalla *λέξις* (per un'analisi di questo passo in relazione alle speculazioni sull'argomento espresse da Aristotele nella *Poetica* cfr. FRANCESCO DONADI, *Opsis e Lexis: per una interpretazione aristotelica del dramma*, «Poetica e stile», VIII, 1976, pp. 3-21). In ogni caso l'uso dell'*ἔκκύκλημα*, qui discusso, producendo una messa in scena realistica sebbene ancora sperimentale, rappresenta qualcosa che è ma che al tempo stesso non è.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Maggio 2021

(CZ 2 · FG 21)

