

BERE SANGUE DI TORO PER DIMOSTRARE
LA PROPRIA INNOCENZA. UNA POSSIBILE INTERPRETAZIONE
DEL FR. 178 R.² DELLA *HELENES APAITESIS* DI SOFOCLE

GIULIA BACCARO

UNIVERSITÀ DI PISA
giulia.baccaro@phd.unipi.it

La tragedia sofoclea intitolata *Helenes Apaitesis*, della quale ci sono giunti solo tre frammenti (176-178 R.²)¹, era probabilmente incentrata su un episodio della saga troiana menzionato più volte nell'*Iliade*² e narrato nei *Cypria*³, ovvero quello dell'ambasceria di Odisseo e Menelao finalizzata alla richiesta di restituzione di Elena e dei beni trafugati da Sparta⁴: dopo lo sbarco dei Greci, i due ambasciatori si recavano a Troia, dove erano ospitati da Antenore. Possiamo ipotizzare che durante l'ambasceria Elena e Menelao avessero occasione di incontrarsi, o, in alternativa, che Elena assistesse di nascosto all'incontro e ascoltasse il discorso tenuto dal marito abbandonato, come sembra suggerire anche il fr. 176 della *Helenes Apaitesis*, poiché da esso si evince che la *persona loquens* (presumibilmente Elena) riconoscesse l'accento spartano di un altro interlocutore, con tutta probabilità Menelao. In seguito, la situazione doveva precipitare al punto che Odisseo e Menelao avrebbero rischiato di essere uccisi, sarebbero però stati difesi da Antenore, loro

¹ Per la possibile attribuzione di un nuovo frammento alla *Helenes Apaitesis* si veda CARRARA 2020, 11-39.

² Cf. *Il.* 3, 205-208; 11, 123-125 e 138-141.

³ Cf. Procl. *Chr.* 84, 152-153 Severyns = 42, 55-56 Bernabé.

⁴ Che tale episodio fosse al centro della tragedia sofoclea è stato ipotizzato da WELCKER 1826, 292-293. Vedi anche WELCKER 1839, 118-119.

ospite a Troia e favorevole a una risoluzione pacifica del conflitto, osteggiata dalla fazione di Paride.

La cronologia è estremamente incerta; per alcune caratteristiche, come la probabile presenza di due agoni e l'ipotesi che la tragedia avesse una duplice ambientazione, la *Helenes Apaitesis* è stata accostata ora all'*Aiace*, quindi si propenderebbe per una datazione vicina alla metà del V secolo, ora al *Filottete*, il che sposterebbe invece l'ipotesi di datazione intorno alla fine del secolo⁵. Tuttavia, non si tratta che di mere supposizioni e ad oggi non possiamo avanzare nessuna ipotesi fondata sulla datazione della tragedia. Il fr. 178, oggetto della presente indagine, è tramandato da uno degli scoli al v. 84 b dei *Cavalieri*⁶: il verso aristofaneo si colloca nel prologo della commedia, durante il quale i due servi cercano disperatamente una via di fuga dalle angherie del Paflagone e concludono che la migliore sarebbe senza dubbio la morte; a questo punto, si dicono, sarà necessario scegliere una morte dignitosa e nessuna morte è più onorevole di quella di Temistocle, che si suicidò bevendo sangue di toro.

Lo scolio, oltre a spiegare la vicenda della morte di Temistocle, che approfondiremo più avanti, cita anche il nostro frammento e chiarisce come i versi appartengano a una non meglio precisata *Helene* sofoclea, che la maggioranza degli studiosi identifica appunto con la *Helenes Apaitesis*⁷, fatta eccezione per il Grotius che propende invece per l'attribuzione dei versi al dramma satiresco *Helenes Gamos*⁸.

Il frammento 178 recita:

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

Per me sarebbe preferibile bere sangue di toro
e non subire più le calunnie di costoro.

L'interpretazione del frammento risulta piuttosto complessa: è plausibile che la *persona loquens* sia Elena⁹ (dal momento che, in un tale contesto, ella sarebbe di certo la vittima più papabile della cattiva fama cui si fa riferimento); l'eroina, in seguito alle maldicenze sul suo conto, parrebbe esternare, a una prima lettura, propositi suicidi. Tuttavia, non mancano interpretazioni alternative: il parlante potrebbe essere anche Paride poiché,

⁵ Riguardo all'ipotesi dei due ἀγῶνες si veda DUCHEMIN 1945, 70-71, mentre riguardo alla doppia ambientazione: SÉCHAN 1926, 181-184 e DI BENEDETTO/MEDDA 1997, 67-70.

⁶ Cf. *Sch.* VΕΓΘ (II ἄλλως), *Ar., Eq.*, 84b Mervyn Jones-Wilson (18-20).

⁷ Che il riferimento contenuto nello scolio appartenga alla *Helenes Apaitesis* è un'ipotesi, generalmente accolta, avanzata da HERMANN 1820, xx e WELCKER 1839, 120.

⁸ Vedi GROTIUS 1626, 126-127.

⁹ Ipotesi avanzata per la prima volta da WELCKER 1839, 120.

come sostiene Sutton, la morte tramite veleno sarebbe una modalità di suicidio tipicamente maschile¹⁰. Tuttavia, come si tenterà di dimostrare a breve, è possibile che dietro tali versi si nascondesse non un reale proposito suicida, ma una ferma dichiarazione d'innocenza.

Inoltre, il testo del secondo verso appare piuttosto incerto: μήτε πλεῖον è variante tramandata dal codice Θ, mentre gli altri codici tramandano μήγε πλείω (VI) o μήγε πλείους (E). Sulla base di quest'ultima variante, Dinforf¹¹ ha proposto l'emendazione μή τι πλείους. Blaydes¹², per parte sua, propende per l'emendazione καὶ μὴ (ε)τι πλείω...δυσφημίας (tale soluzione era già di Cobet¹³, che leggeva però πλείους).

Wecklein, invece, ritiene che ἐπί πλεῖον τάσδ' ἔχειν δυσφημίας ο, in alternativa, τήνδ' ἔχειν δυσφημίαν, sarebbero correzioni plausibili, ma poiché pensa che πλεῖον mal si adatti al linguaggio tragico, propende infine per 'πί πλείω χρόνον ἔχειν δυσφημίας, e traduce dunque in tal modo: «mir ist es am besten zu sterben / und nicht länger den üblen Nachreden ausgesetzt zu sein»¹⁴.

Tuttavia, come argomentato da Pearson, anche se πλείω potrebbe avere valore avverbiale, la combinazione con τι è piuttosto improbabile; dunque, egli preferisce ἐπί πλεῖον (che compare in tragedia anche in Aesch. *Pers.* 793 e, forse, di nuovo in Soph. fr. 774) attribuendo all'espressione il significato di «any more» e interpretando, inoltre, il τῶνδ' come un genitivo plurale maschile, riferito forse ai Troiani¹⁵. Infatti, anche l'interpretazione riguardo alla funzione di τῶνδ' non è univoca: si può ipotizzare che si tratti di un neutro plurale (che sarebbe, dunque, dipendente da πλεῖον in qualità di complemento comparativo di senso non trasparente) o, con Pearson, che sia un maschile plurale e che si riferisca, dunque, a dei soggetti in carne e ossa, diffusori di calunnie, forse i Troiani, in particolare la fazione capeggiata da Antenore, favorevole alla restituzione di Elena a Menelao e quindi alla cessazione delle ostilità. A questo proposito, è possibile avanzare un'ipotesi di ricostruzione del contesto in cui questi versi venivano pronunciati sulla scena: è probabile che Elena avesse occasione di assistere, presumibilmente di nascosto, alla richiesta di Odisseo e Menelao e che, durante il confronto tra le due fazioni, non siano state risparmiate le calunnie nei confronti della fedifraga moglie del re di Sparta, alle quali lei reagirebbe con tali parole¹⁶.

¹⁰ Cf. SUTTON 1984, 56.

¹¹ Cf. DINDORF 1860, 41.

¹² Cf. BLAYDES 1894, 38 e 293.

¹³ Cf. COBET 1877, 240.

¹⁴ Cf. WECKLEIN 1890, 36.

¹⁵ Cf. PEARSON 1917, 125.

¹⁶ Che Elena assistesse, anche se in disparte, a tale incontro, è tesi avvalorata anche dal fr. 176 sopra menzionato.

Inoltre, anche il proposito suicida (che però, come accennato, potrebbe celare finalità differenti nella tragedia di Sofocle) ben si addice al personaggio di Elena, che già nell'*Iliade*, afferma a più riprese di preferire la morte alla condizione attuale:

αἰδοῖός τέ μοι ἔσσι φίλε ἔκυρὲ δεινός τε·
ὥς ὄφελεν θάνατός μοι ἄδειν κακὸς ὀππότε δεῦρο
υἱεῖ σῶ ἐπόμεν θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα
παιδὰ τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν.
ἀλλὰ τά γ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα¹⁷.

Suocero mio, ho vergogna e riguardo di te;
quanto vorrei aver scelto la morte crudele al momento
di seguire tuo figlio, lasciando il letto nuziale,
la figlia bambina, le amiche e coetanee.
Così non è stato, e per questo mi consumo nel pianto¹⁸.

E, ancor più spesso, esprime il desiderio di non essere mai nata, poiché a causa sua molti uomini sono morti:

ὥς μ' ὄφελ' ἦματι τῶ ὅτε με πρῶτον τέκε μήτηρ
οἴχεσθαι προφέρουσα κακὴ ἀνέμοιο θύελλα
εἰς ὄρος ἢ εἰς κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἔνθά με κῦμ' ἀπόρσε πάρος τάδε ἔργα γενέσθαι¹⁹.

Magari il giorno che mi ha partorito mia madre
mi avesse portato via un'orrenda tempesta
su un monte o tra le onde del mare risonante, e le onde
mi avessero travolto prima di tutto questo²⁰.

È sicuramente da rimarcare, tuttavia, come le differenze che separano l'Elena omerica da quella sofoclea appaiano rilevanti già ad un primo raffronto. Si ricordi, innanzitutto, che l'Elena dell'*Iliade* non è additata come la vera responsabile della guerra, scatenatasi principalmente a causa dell'affronto di Paride e dell'intervento di Afrodite che ha innegabilmente manovrato le azioni della bella moglie di Menelao. Tuttavia, come evidenziato da Carlo Brillante, Elena resta al centro di una guerra che non ha voluto e che non

¹⁷ *Il.* 3, 172-176.

¹⁸ Trad. it. di PADUANO 1997, 87.

¹⁹ *Il.* 6, 345-348.

²⁰ Trad. it. di PADUANO 1997, 193.

può in alcun modo fermare, se non con la morte che, facendo mancare l'incolpevole oggetto della discordia, ovvero la sua persona, porrebbe fine ai luttuosi eventi²¹.

Al contrario, in Sofocle, tale esasperata dichiarazione d'intenti è dettata da un bisogno specifico e personale, ovvero sottrarsi alla cattiva fama, per quanto sia ben noto come tale aspetto nella cultura greca trascendesse i confini dell'individuo e acquisisse un valore ben più ampio. Inoltre, se nell'*epos* omerico Elena esprime un generico desiderio di morte o addirittura di annientamento della propria esistenza con spirito che potremmo definire addirittura altruistico, in Sofocle esterna un presunto proposito suicida tutt'altro che generico, ma anzi corredato da un esplicito *modus operandi*, che potrebbe nascondere una finalità ben precisa che poco ha a che fare con il suicidio.

Tutto ciò consolida, a mio avviso, quanto già evidenziato da De Sanctis, ovvero che l'Elena di Sofocle diventasse mestamente consapevole dell'inganno di cui era stata vittima²².

Inoltre, il riferimento al sangue di toro contenuto nel frammento potrebbe equivalere non a un proposito suicida, ma a una disperata e ferma dichiarazione d'innocenza da parte di Elena.

A tal proposito, è bene precisare che la credenza secondo la quale il sangue di toro fosse fatale per chiunque lo bevesse è del tutto priva di veridicità e fondamento scientifico, ma molto diffusa nell'antichità. Una delle versioni riguardanti la sua letalità riporta che si sarebbe coagulato nel corpo di chi lo assumesse, provocandone così la morte²³. Si narra che diversi personaggi del mito e della storia ateniese (e non solo) si fossero dati la morte proprio bevendo il sangue di questo animale, a volte per propria volontà, altre volte sotto costrizione; tra gli altri si ricordano Mida²⁴, Psammetico III²⁵ e Temistocle. Per quanto riguarda quest'ultimo la tradizione che lo vuole suicida (secondo le stesse modalità cui sembra accennare Elena) è attestata in Tucidide, Diodoro Siculo e Plutarco e, come leggiamo nello stesso scolio che tramanda il fr. 178 dell'*Helenes Apaitesis*, era nota al *grammatikos* Simmaco, che la smentiva, possiamo quindi supporre che tale versione avesse acquisito una notevole popolarità²⁶. Tra le varie testimonianze, sicuramente di particolare interesse per l'indagine in questione è quella di Diodoro, che tramanda come Temistocle, ormai divenuto fidato consigliere del re Serse, avesse preferito la morte piuttosto che offrire un effettivo aiuto a quest'ultimo nella conquista della Grecia. Infatti, in Diodoro (11, 58, 3) leggiamo:

²¹ Cf. Brillante in BETTINI/BRILLANTE 2002, 87 ss.

²² Cf. DE SANCTIS 2012, 54.

²³ Arist. *HA* 3, 19.

²⁴ Strab. 1, 3, 21; Plut. *Flam.* 20, 1-11.

²⁵ Hdt. 3, 15.

²⁶ Sulla morte di Temistocle cf. le testimonianze in Thuc. 1, 138, 4; Diod. Sic. 11, 58, 3; Plut. *Them.*, 31, 5-6. Si veda anche GARDNER 1898, 21-23 e FÜHNER 1942, 193-199.

Σφαγιασθέντος δὲ ταύρου καὶ τῶν ὄρκων γενομένων, τὸν Θεμιστοκλέα κύλικα τοῦ αἵματος πληρώσαντα ἐκπιεῖν καὶ παραχρῆμα τελευτῆσαι. Καὶ τὸν μὲν Ξέρξην ἀποστῆναι τῆς ἐπιβολῆς ταύτης, τὸν δὲ Θεμιστοκλέα διὰ τῆς ἰδίας τελευτῆς ἀπολογία ἀπολιπεῖν καλλίστην ὅτι καλῶς ἐπολιτεύθη τὰ πρὸς τοὺς Ἕλληνας.

Dopo che un toro fu sacrificato e fu prestato giuramento, Temistocle bevve una coppa piena del sangue della vittima e morì immediatamente. Essi aggiungono inoltre che Serse rinunziò alla realizzazione del piano già menzionato e che Temistocle con il suo suicidio lasciò la migliore prova di aver agito onestamente, sia come cittadino sia come uomo di governo, per il bene dei Greci²⁷.

Il suicidio di Temistocle, dunque, non rappresenterebbe unicamente la volontà di sottrarsi alla vergognosa complicità con il persiano Serse, il nemico dei Greci par excellence, ma anche il desiderio di dimostrare la propria onestà e la propria innocenza, insomma di smentire la cattiva fama che lo voleva traditore privando, con la propria morte, il sovrano persiano proprio del generale prescelto per la realizzazione dell'impresa pianificata contro la Grecia.

Che si tratti di una storia di fantasia è palese e certo per svariati motivi; già in Tucidide questa versione veniva presentata con scetticismo, ma il fatto che tale versione filotemistoclea del suicidio del condottiero venga citata nell'opera dello storico ateniese fa pensare che già alla fine del V secolo la morte di Temistocle dovesse essere avvolta in un'aura di mistero.

In ogni caso, tale racconto testimonia, se non altro, una connessione tra il sangue di toro e il desiderio di dimostrare la propria innocenza; del resto, nel già citato passo dei *Cavalieri*, viene fatto riferimento alla morte di Temistocle come "la più onorevole", dimostrazione che la leggenda sulla sua morte dovesse essere piuttosto diffusa all'epoca e il riferimento venisse dunque, presumibilmente, colto dal pubblico a teatro. Sulla base di tale ipotesi, possiamo supporre che il riferimento venisse colto anche dal pubblico di Sofocle, a prescindere dalla datazione della tragedia.

Il legame tra l'Elena di Sofocle e la mitica morte di Temistocle è assai verosimile, dal momento che, è bene ricordarlo, il nostro frammento è tramandato da uno scolio che accosta i due episodi e giunge persino a riportare, con estremo e giustificato scetticismo, la versione di alcuni secondo i quali sarebbe stato addirittura Sofocle a diffondere la leggenda del suicidio di Temistocle grazie al sangue di toro.

Pertanto, non sorprende che la consueta interpretazione del frammento sofocleo dia per scontato che Elena esprima qui un proposito suicida. Tuttavia, è possibile che

²⁷ Trad. it. di MICCICHÉ 1992, 205.

L'eroina volesse sì dimostrare la propria innocenza, ma sottoponendosi a una prova (appunto, bere il sangue di toro) che non ne avrebbe causato la morte ma, anzi, ne avrebbe platealmente comprovato l'onestà.

Infatti, riferimenti a insolite proprietà del sangue di toro, in particolare come bevanda in grado di provare l'onestà di chi la beve²⁸, si ritrovano in Pausania (7, 25, 13), che fa riferimento a una pratica abitualmente adottata nel santuario di Gea a Egira, dove le aspiranti sacerdotesse erano sottoposte a una prova, una sorta di ordalia, che prevedeva che bevessero sangue di toro per provare la propria castità:

Γῆς δὲ ἱερόν ἐστιν ὁ Γαῖος ἐπίκλησιν Εὐρυστέρνου, ξόανον δὲ τοῖς μάλιστα ὁμοίως ἐστὶν ἀρχαῖον. Γυνὴ δὲ ἡ αἰὲ τὴν ἱερωσύνην λαμβάνουσα ἀγιστεύει μὲν τὸ ἀπὸ τούτου, οὐ μὴν οὐδὲ τὰ πρότερα ἔσται πλέον ἢ ἑνὸς ἀνδρὸς ἐς πείραν ἀφιγμένη. Πίνουσαι δὲ αἷμα ταύρου δοκιμάζονται. Ἡ δ' ἂν αὐτῶν τύχη μὴ ἀληθεύουσα, αὐτίκα ἐκ τούτου τὴν δίκην ἔσχειν.

Il Geo è un santuario di Gea denominata Eurysternos, la cui statua lignea è una delle più antiche. La donna che di volta in volta assume il sacerdozio, da tale momento si mantiene casta, ma anche prima non può aver fatto esperienza con più di un uomo. Vengono messe alla prova bevendo sangue di toro. Se, in base a questa prova, risulta che qualcuna non dice la verità, la punizione è immediata²⁹.

Pausania, dunque, riporta una testimonianza riguardante un rito nel quale il sangue di toro avrebbe effetti letali, ma unicamente sulle sacerdotesse che fingono di essere caste e, rivelandosi disoneste, vengono punite con la morte, avvelenate all'istante dal sangue. Su coloro che, invece, sono effettivamente pure, il sangue di toro non avrà i consueti effetti letali e costituirà, dunque, una prova tangibile della loro onestà.

Plinio il Vecchio (HN 28, 147) riporta una testimonianza simile, attribuendo però al sangue di toro una funzione diversa:

Taurinus quidem recens inter venena est excerpta Aegira. Ibi enim sacerdos Terrae vaticinatura sanguinem tauri bibit prius quam in specus descendat.

Il sangue di toro fresco è messo tra i veleni eccetto che ad Egira: qui infatti la sacerdotessa della Terra, quando deve vaticinare, beve il sangue di questo animale prima di scendere nella caverna³⁰.

²⁸ Sull'ordalia praticata utilizzando sangue di toro si veda ROSCHER 1883, 158-162.

²⁹ Trad. it di MOGGI 2000, 163.

³⁰ Trad. it. di CAPITANI 1986, 139.

In Plinio, che riporta una diversa testimonianza riguardante lo stesso rito, l'insolita bevanda servirebbe, cioè, a provocare l'invasamento nella sacerdotessa, costituendo, anche in questo caso, una sorta di ordalia; il sangue di toro, infatti, avrebbe provocato l'invasamento solo in una sacerdotessa onesta e pura e, per mezzo di esso, avrebbe costituito una prova tangibile della connessione tra la divinità e la fanciulla³¹. Tuttavia, è anche probabile che i due riti fossero complementari e che, di fatto, il sangue di toro non solo non avrebbe sortito l'effetto sperato su una sacerdotessa disonesta, ma l'avrebbe anche uccisa.

Inoltre, un'altra testimonianza, affine a quelle appena illustrate, giunge ancora da Pausania (2, 24, 1), che riporta un rito praticato ad Argo, presso il santuario di Apollo Pithaeus sulla Deira, dove la sacerdotessa, così come pare accadesse ad Egira, si asteneva dai rapporti sessuali e beveva il sangue di un agnello sacrificato per raggiungere l'invasamento e, quindi, entrare in contatto col dio³².

Una tesi che è necessario considerare è che le credenze riguardanti la letalità del sangue di toro fossero motivate proprio dalle ataviche reminiscenze di quella che Glotz definisce «une ordalie primitive» e che i racconti delle morti onorevoli che diversi uomini celebri si sarebbero provocati bevendolo fosse una deformazione di quella prova di onestà che originariamente, se superata, non provocava affatto la morte³³.

Inoltre, come non manca di rilevare lo stesso Glotz, è lecito pensare che tali ordalie rituali (come quella citata da Pausania) fossero ancora messe in atto in epoca classica.

Alla luce delle testimonianze esaminate, pare plausibile avanzare nuove ipotesi sulla caratterizzazione del personaggio di Elena nella sofoclea *Helenes Apaitesis*: il fr. 178 ci permette di supporre che l'Elena di Sofocle³⁴ subisse una sorta di maturazione personale, come spesso avviene nelle tragedie sofoclee, che la portava a raggiungere piena consapevolezza dell'inganno subito. Tuttavia, tale consapevolezza non corrispondeva a una

³¹ Sull'invasamento raggiunto bevendo sangue animale, anche in altre culture, si veda FRAZER 1920, 381-383 e, sulle ordalie nel mondo classico FUNKÄHNEL 1847, 386-402 e GLOTZ 1979, 110-120.

³² Sul culto cf. KADLETZT 1978. Nel mondo classico non sono questi gli unici casi di ordalia, usanza solitamente ritenuta esclusivamente biblica o germanica; un altro esempio è costituito dal rito lanuvino legato al culto di *Iuno Sopita*: ogni anno delle fanciulle si avventuravano, bendate, in una grotta in cui viveva un serpente e gli portavano del cibo, se le fanciulle erano vergini il serpente accettava l'offerta, in caso contrario la rifiutava. Le fanciulle che superavano positivamente la prova, venivano accolte con gioia all'uscita della grotta, poiché si riteneva, probabilmente, che la loro verginità fosse connessa alla fecondità del terreno e pertanto, se le fanciulle non fossero state riconosciute come vergini, il raccolto sarebbe stato in grave pericolo; al contrario, pare che le fanciulle che fallivano la prova dovessero subire una terribile, non meglio precisata, punizione. Del rito vi è testimonianza in Prop. 4, 8, 13 ss. (su cui si veda FEDELI/DIMUNDO/CICARELLI 2015, 1033-1036); in Ov. *Fast.*, 2, 55 ss.; in Ael. *NA*, 11, 16. Su questa prova di verginità si veda GLOTZ 1979, 111 e SISSA 1984, 1122-1123.

³³ Cf. GLOTZ 1979, 111-113.

³⁴ Se il dramma sofocleo ci fosse giunto in forma più estesa, potremmo indagare se vi sia una relazione, e quale, con l'Elena tratteggiata da Euripide nell'*Elena* e nelle *Troiane*.

vera e propria colpevolizzazione; Elena realizzava con dolore di aver inconsapevolmente e ingenuamente provocato terribili disgrazie e, a mio avviso, con questi versi proclamava con fermezza la propria innocenza. A tale scopo utilizzava un riferimento che doveva essere ben noto al pubblico, che avrebbe quindi compreso a fondo lo stato d'animo della protagonista e le sue posizioni riguardo alla propria colpa.

Dal momento che Elena era convinta e ben consapevole della propria integrità, bevendo il sangue di toro e sopravvivendo a questo insolito veleno, così come le sacerdotesse nei sopra menzionati riti, avrebbe pubblicamente dimostrato di essere una donna onesta senza alcuna colpa.

Bibliografia

- BETTINI/BRILLANTE 2002 = M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena: immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino 2002.
- BLAYDES 1894 = F.H.M. Blaydes, *Adversaria in tragicorum Graecorum fragmenta*, Halle 1894.
- CAPITANI 1986 = U. Capitani, *Gaio Plinio Secondo. Storia Naturale*, vol. IV: *Medicina e Farmacologia, Libri 28-32*, Torino 1986.
- CARRARA 2020 = L. Carrara, *Un nuovo frammento della Helenes Apaitesis di Sofocle dalla tradizione etimologico-grammaticale?*, "RCCM" 57.1 (2020), 11-39.
- COBET 1877 = C.G. Cobet, *De nonnullis fragmentis tragicorum*, "Mnemosyne" 5.3 (1877), 240 (= C.G. Cobet, *Collectanea critica*, Leiden 1878, 200).
- DE SANCTIS 2012 = D. De Sanctis, *La Helenes Apaitesis attraverso epica, lirica e tragedia*, "Prometheus" 38 (2012), 35-59.
- DI BENEDETTO/MEDDA 1997 = V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- DINDORF 1860 = W. Dindorf, *Sophoclis Tragoediae Superstites et Perditarum Fragmenta*, vol. VIII, Oxford 1860³.
- DUCHEMIN 1945 = J. Duchemin, *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*, Paris 1945.
- FEDELI/DIMUNDO/CICCARELLI 2015 = P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli, *Properzio. Elegie, Libro IV*, vol. II, Nordhausen 2015.
- FRAZER 1920³ = J.G. Frazer, *The Golden Bough. A study in Magic and Religion*. Part I, *The magic art and the evolution of the kings*, vol. I, London 1920³.
- FUNKHÄNEL 1847 = C.G. Funkhänel, *Gottesurtheil bei Griechen und Römern*, "Philologus" 2.3 (1847), 384-402.
- FÜHNER 1942 = H. Fühner, *Der Tod des Themistokles: ein Selbstmord durch Stierblut*, "RhM" 91.3 (1942), 193-199.
- GARDNER 1898 = P. Gardner, *A Themistoclean Myth*, "CR" 12.1 (1898), 21-23.

- GLOTZ 1979 = G. Glotz, *L'Ordalie dans la Grèce Primitive*, New York 1979².
- GROTIUS 1626 = H. Grotius, *Excerpta ex tragoediis et comoediis Graecis tum quae extant tum quae perierunt*, Paris 1626.
- HERMANN 1837 = G. Hermann, *Euripides Tragoediae*, vol. II.1, *Helena*, Leipzig 1837.
- KADLETZT 1978 = E. Kadletz, *The cult of Apollo Deiradiotes*, "TAPhA" 108 (1978), 93-101.
- MICCICHÉ 1992 = C. Micciché, *Diodoro Siculo. Biblioteca storica, Frammenti dei libri IX-X, Libri XI-XIII*, Milano 1992.
- MOGGI 2000 = M. Moggi, *Pausania, Guida della Grecia. Libro VII: L'Acacia*, Milano 2000.
- PADUANO 1997 = G. Paduano, *Omero. Iliade*, Torino 1997.
- PEARSON 1917 = A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, vol. I, Cambridge 1917.
- ROSCHER 1883 = W.H. Roscher, *Die Vergiftung mit Stierblut im classischen Altertum*, "Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik" 29 (1883), 158-162.
- SECHAN 1926 = L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- SISSA 1984 = G. Sissa, *Une verginité sans hymene: le corps féminin en Grèce ancienne*, "Annales (HSS)" 39.6 (1984), 1119-1139.
- SUTTON 1984 = D.F. Sutton, *The Lost Sophocles*, Lanham 1984.
- WECKLEIN 1901 = N. Wecklein, *Dramatisches und Kritisches zu den Fragmenten der griechischen Tragiker*, München 1901.
- WELCKER 1826 = F.G. Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die äschylische Trilogie, nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel*, Frankfurt am Main 1826.
- WELCKER 1839 = F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, 2 voll., Bonn 1839.

Abstract: The *scholium* to v. 84b of Aristophanes' *Knights* preserves two verses from a Sophocles' tragedy named after Helene, as the *scholium* itself points out. That tragedy is generally identified as the *Helenes Apaitesis*, a play almost entirely lost. The plot probably concerned the legation formed by Menelaus and Odysseus, who aimed to obtain the restitution of Helene. In the fr. 178 a character (very likely Helene), says that she would rather drink bull's blood than bear the offences of some men (τῶνδ'), who we can assume are the Trojans. In ancient times Greeks believed that bull's blood was a lethal poison for whomever drunk it. Several characters of Greek myth and history were thought to have died in this way; among them one of the most famous was surely Themistocles who, according to some historians, had committed suicide drinking bull's blood in order to prove that he had always acted honestly towards Greece. Several authors (such as Thucydides, Diodorus of Sicily, Plutarch, Athaeneus and Cicero) narrate this imaginative version of the story, thus we can assume that it was very known. Furthermore, in the *scholium* already quoted it is said that the *grammatikos* Symmacus was strongly against that account, therefore we can infer that it was still popular in the IV century. Though in

a different context, also Pausanias assigns to bull's blood the power to prove someone's honesty. He writes that in Gea's sanctuary in Egira the priestesses must prove their virginity through a sort of ordeal: they had to drink bull's blood, and only the virgins would survive. All this evidence could lead to a new interpretation of fr. 178 from *Helenes Apaitesis*; these verses could suggest a precise characterization of Helene: a desperate woman ready to face this terrible ordeal in order to prove herself not guilty. This fierce act of courage actually masks the certainty of a positive outcome, considering her inculpability. Helene, through the exact reference to bull's blood, strongly claims her innocence, and the Athenian public of the V century had surely understood that.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



TRE NOTE A SOFOCLE, FR. 659 R.² (*TIRO*)

SANDY CARDINALI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO "CARLO BO"
s.cardinali6@campus.uniurb.it

I dieci trimetri giambici che formano il frammento 659 R.² sono tramandati unicamente da Eliano nell'undicesimo libro del *De natura animalium*¹ e ricondotti dallo stesso testimone a una *Tiro* di Sofocle. Tralasciando, in questa sede, il problema della circolazione di due *Tiro* sofoclee, il discorso verterà sull'analisi di tre 'nodi' del testo del frammento². Nelle note che seguono, infatti, verranno considerate tre lezioni unanimemente riportate

¹ Ael. *NA* 11, 18: θήλειαν δὲ ἵππον ἐς ἀφροδίσια λυτήσασαν πάνυ σφόδρα παῦσαι ῥαδίως ἔστιν, ὡς Ἀριστοτέλης (Arist. *HA* 6, 18, 572b 7-10; fr. 270, 36 Gigon) λέγει, εἴ τις αὐτῆς ἀποκείρειε τὰς κατὰ τοῦ τένοντος τρίχας· αἰδεῖται γάρ, καὶ οὐκ ἀτακτεῖ, καὶ παύεται τῆς ὕβρεως καὶ τοῦ σκιρτήματος τοῦ πολλοῦ, κατηρήσασα ἐπὶ τῇ αἰσχύνῃ. τοῦτό τοι καὶ Σοφοκλῆς αἰνίττεται ἐν τῇ Τυροῖ τῷ δράματι· πεποιῆται δέ οἱ αὐτῆ λέγουσα, καὶ ἃ λέγει ταῦτά [...] («È facile, come afferma Aristotele (*HA* 18, 572b 7-10), placare una cavalla imbizzarrita dagli stimoli sessuali: basta rasarle la criniera. Ciò la rende infatti vergognosa e docile, e poiché si sente profondamente umiliata per la vergogna, cessa di essere violenta e di saltare furiosamente. Proprio a questo allude Sofocle nel dramma intitolato *Tiro* (fr. 659 R.²). Egli, infatti, fa dire a *Tiro* le seguenti parole [...].» Trad. it. di MASPERO 2004, II, 665). Dove non diversamente segnalato, le traduzioni sono di chi scrive.

² Il lavoro di ricerca per la mia tesi dottorale prevede la stesura finale dell'edizione critica commentata della perduta *Tiro* di Sofocle. Sul problema della doppia circolazione della *Tiro* sofoclea – revisione oppure opera altra – mi permetto di rinviare a un mio contributo in preparazione. Una panoramica della questione è ad ogni modo offerta da PEARSON 1917, II, 273-274, LUCAS DE DIOS 1983 e CLARK 2003, 79 n. 1 e 103 n. 29. Più in generale, sulla *Tiro*, oltre ai contributi appena citati, cf. ENGELMANN 1890, ROBERT 1916, SUTTON 1984, 152-156, KISO 1986, MAGISTRINI 1986, MARTINO 1996, MOODIE 2003. Per una messa a punto generale sui drammi frammentari di Sofocle cf. SOMMERSTEIN 2012.

dai codici eliane³: al v. 5 *σπασθεισα, ἀγασθεισ' ὑπό* di v. 6⁴, infine il genitivo assoluto *διατετιλμένης φόβης* presente al v. 7. Le tre *lectiones traditae* sono state tacciate di non genuinità dai moderni editori e commentatori del dramma sofocleo⁵. Scopo del presente intervento sarà ridiscutere e problematizzare i tre punti 'critici' appena menzionati, con un riesame dell'intera gamma dei dati in nostro possesso. Il significato generale del frammento è chiaro: Tiro si paragona a una puledra a cui hanno tagliato la criniera, suo vanto, lamentando il dolore di tale perdita. Eliano cita i versi per ricordare una pratica diffusa nel mondo equestre, nota già ad Aristotele⁶: la tonsura delle cavalle. La tosatura del capo doveva rappresentare per le giumente una meschina forma di umiliazione⁷ se queste, poi, si lasciavano montare dagli asini, come emerge dai passi di Plutarco, *Sull'amore* (9, 754a), Polluce, *Onomastico* (1, 217), e Senofonte, trattato *Sull'Equitazione* (5, 8)⁸. Presumibilmente, la pratica era comune fin dai tempi più antichi dal momento che Sofocle la

³ I manoscritti utili alla *constitutio textus* del *De natura animalium* sono A = *Monacensis Augustanus* 564 (XIV-XV); H = *Vaticanus Palatinus gr.* 260 (XIV); L = *Laurentianus* 86, 7 (XII); P = *Parisinus gr.* 1756 (XIV); V = *Parisinus suppl.* 352 (XIII), in base a DE STEFANI 1902 e VALDÉS/A.LLERA-FUEYO/GUILLÉN 2009.

⁴ In realtà il *Parisinus suppl.* 352 (V) riporta *ἀγασθεισ' ὑπο*, mentre *ἀγασθεισα ὑπο* è la lezione presente nel codice L e *ἀγασθεισα ὑπο* in PAH.

⁵ Si distingue in parte la più recente edizione del *De natura animalium*, sprovvista di commento, a cura di VALDÉS/LLERA-FUEYO/GUILLÉN 2009, 269, i quali stampano a testo *σπασθεισα* al v. 5, la congettura *ἀγασθεισ' ὑπο* al v. 6 e il genitivo assoluto *διατετιλμένης φόβης* al v. 7, scelte editoriali che, come discusso nelle pagine che seguono, sono anch'io propensa ad adottare.

⁶ Arist. *HA* 6, 18, 572b 7: Αἰ μὲν οὖν ἵπποι ὅταν ἀποκείρωνται, ἀποπαύονται τῆς ὀρμῆς μᾶλλον καὶ γίνονται κατηφέστεραι («Le cavalle, comunque, quando vengono tosate, perdono gran parte del loro desiderio ed assumono un aspetto abbattuto.» Trad. it di Vegetti in LANZA/VEGETTI 1971, 376 n. 82, dove però la frase non è accolta a testo). Cf. anche Ael. *NA* 2, 10: ἔστι μὲν τὴν ἄλλως ὁ ἵππος γαῦρον: καὶ γὰρ καὶ τὸ μέγεθος καὶ τὸ τάχος αὐτὸν καὶ τοῦ ἀχένου τὸ ὑψηλὸν καὶ ἡ τῶν σκελῶν ὑγρότης καὶ ἡ τῶν ὀπλῶν κροῦσις ἐς φρούαγμα καὶ τυφὸν ἀνάγει: μάλιστα δὲ κομῶσα ἵππος ἀβρότατόν τε ἔστι καὶ θρυπτικώτατον. ἀτιμάζει γοῦν ἀναβῆναι τοὺς ὄνους αὐτῆν, ἵππῳ δὲ γαμουμένη ἤδεται, καὶ ἑαυτὴν ἀξιοῖ τῶν μεγίστων. ὅπερ οὖν συνειδότες οἱ βουλόμενοι ἡμιόνους σφίσι γενέσθαι, ἀποθρίσαντες τῆς ἵππου τὴν χαίτην εἰκὴ καὶ ὡς ἔτυχεν, εἶτα μέντοι τοὺς ὄνους ἐπάγουσιν: ἡ δὲ ὑπομένει τὸν ἄδοξον ἢ ἡ γαμέτην, πρῶτον αἰδουμένη. καὶ Σοφοκλῆς δὲ ἔοικε μεμνησθαι τοῦ πάθους («Il cavallo, generalmente parlando, è un animale molto fiero, e la ragione di questo comportamento è dovuta alla sua imponente statura, alla sua velocità, alla lunghezza del collo, all'agilità delle gambe, alla forza d'urto dei suoi zoccoli; tutte queste qualità lo inducono ad assumere un comportamento arrogante e superbo. Ma soprattutto le giumente dalla lunga criniera hanno un temperamento particolarmente raffinato e delicato. Esse, infatti, rifiutano sdegnosamente di essere montate da un asino, mentre sono liete di accoppiarsi con un cavallo e si reputano meritevoli di avere come compagni i migliori. Ben consapevoli di questo fatto, quanti vogliono procurarsi dei muli recidono alla cavalla la criniera in modo trascurato e maldestro, poi conducono presso di lei degli asini. Quella, sebbene all'inizio provi un senso di vergogna, tuttavia, in un secondo tempo, sopporta di avere un coniuge così plebeo. Anche Sofocle sembra che abbia menzionato in un suo dramma questo umiliante trattamento (fr. 659 R.²).» Trad. it. di MASPERO 2004, I, 117).

⁷ Cf. MOODIE 2003 e CLARK 2003, 101 n. 27

⁸ Plut. *Amat.* 9, 754a: ὁ δὲ συστέλλων τὴν γυναικα καὶ συνάγων εἰς μικρόν [...] ὁμοίος ἔστι τοῖς ἀποκείρουσι τὰς ἵππους εἶτα πρὸς ποταμόν ἢ λίμνην ἄγουσι καθρῶσαν γὰρ ἐκάστην τὴν εἰκόνα τῆς ὄψεος

impiega all'interno di una similitudine per esemplificare la sofferenza di Tiro davanti alla perdita della chioma. È quanto sembra sottolineare lo stesso Eliano riferendo di come il drammaturgo «alluda», αἰνίττεται, a tale consuetudine. In tutte e cinque le occorrenze di αἰνίττω nell'opera *Sulla natura degli animali*, il verbo introduce una espressione proverbiale oppure una oscura credenza⁹, tanto che i lessicografi e i grammatici antichi glossavano αἰνίσσω come ἐν παραβολαῖς λέγω/λαλῶ («parlo per allusioni/espressioni oscure»)¹⁰.

Di seguito sono riportati testo e apparato critico del frammento secondo l'ultimo editore, Stefan Radt¹¹:

(ΤΥΡΩ)

κόμης δὲ πένθος λαγχάνω πάλου δίκην
 ἦτις συναρπασθεῖσα βουκόλων ὕπο
 μάνδραις ἐν ἰπτεῖαισιν ἀγρία χερὶ
 θέρος θερισθῆ ξανθὸν ἀχένων ἄπο,
πλαθεῖσα δ' ἐν λειμῶνι ποταμίων ποτῶν 5
 ἴδη σκιᾶς εἶδωλον ταύρασθεῖς ὑπὸ
 κουραῖς ἀτίμως διατετιλμένης φόβην.
 φεῦ, κὰν ἀνοικτίρμων τις οἰκτίρει νιν
 πτήσσουσαν αἰσχύνησιν οἶα μαίνεται

ἀκαλλῆ καὶ ἄμορφον ἀφιέναι τὰ φρυγάματα λέγεται καὶ προσδέχεσθαι τὰς τῶν ὄνων ἐπιβάσεις («Invece, il marito che umilia la propria moglie e la costringe a un'esistenza limitata, [...] si comporta come l'allevatore che tosa le cavalle, e poi le porta a un fiume o a uno stagno: si sa che ciascuna di loro, vedendo così deformata e imbruttita la propria immagine riflessa, perde i propri fieri nitriti e sopporta anche di farsi montare da un asino.» Trad. it. di Longoni in DEL CORNO/LONGONI 2007, 56). Xen. Eq. 5, 8: δέδοται δὲ παρὰ θεῶν καὶ ἀγλαΐας ἔνεκεν ἵππω χαίτη, καὶ προκόμιον δὲ καὶ οὐρά. τεκμήριον δέ: αἱ γὰρ ἀγλαΐαι τῶν ἵππων οὐχ ὁμοίως ὑπομένουσι τοὺς ὄνους ἐπὶ τῇ ὀχείᾳ ἕως ἂν κομῶσιν: οὐ ἔνεκα καὶ ἀποκείρουσι πρὸς τὴν ὀχείαν τὰς ἵππους ἅπαντες οἱ ὄνοβατοῦντες («Dagli dèi, a motivo di bellezza, sono stati dati al cavallo criniera, ciuffo e coda. Eccone la prova: le cavalle non sopportano allo stesso modo gli asini per la monta finché sono dotate di lunghe criniere: per questo tutti coloro che vogliono far accoppiare una cavalla con un asino tosano le giumente in vista della monta»). Poll. 1, 217: ἀγλαΐα γὰρ χαίτη τοῖς ἵπποις, καὶ καλλωπίζονται γαυριῶσιν ἐπ' αὐτῇ ὅποτε καὶ οἱ ὄνοβατοῦντες, ἐπειδὴν αἱ ἵπποι τῶν ὄνων τὴν μίξιν ἀτιμάζωσι [...], ἀποκείραντες τὰς ἵππους ἐπὶ πηγὰς ἄγουσιν· αἱ δ' ὥσπερ ἐν κατόπτρῳ θεασάμεναι τὴν αἰσχύνην τοῦ σώματος ἀπηγλαῖσμένης τῆς κόμης ἀνέχονται τότε τὴν πρὸς τὸ χεῖρον ὁμιλίαν («La criniera è motivo di bellezza per i cavalli, se ne gloriano e ne vanno orgogliosi; quando poi quelli che vogliono far accoppiare una cavalla con un asino, poiché le cavalle disprezzano l'unione con questi ultimi [...], le conducono, tosate, nei pressi di una fonte d'acqua; queste, vedendo come in uno specchio la deformazione del loro corpo una volta perso l'ornamento della criniera, sopportano allora l'unione con un essere inferiore»).

⁹ Ael. NA 5, 45, 17; 7, 7, 11; 11, 10, 24 e 28; 11, 18, 12 (cf. anche 10, 26, 16 [αἰνιττόμενον], 4, 24, 6 [αἰνιττόμενος], 10, 15, 5 [αἰνιττομένου], 6, 38, 4 [αἰνιττομένου]).

¹⁰ Et.Gen. α 213 s.v. αἰνίγμα (= Et.Gud. α 47, 12, EM κ 36, 32), Suid. α 220 Adler s.v. αἰνίζω καὶ αἰνίσσω.

¹¹ RADT 1999, 468-469. L'apparato critico fa riferimento ai soli versi affrontati in questa sede.

πενθοῦσα καὶ κλαίουσα τὴν πάρος χλιδήν

10

5 πλαθεισα Reiske (teste Schaefer, Reiske πασθεισα [= πεπαμένη = γεγευμένη] vel πλασθεισα [= πελασθεισα] proposuit), Schaefer : σπασθεισα codd.; ἀφειθεισα Heath; κύρσασα Brunck; πλαγχθεισα Jacobs; σπάσουσα Hermann, Wagner; σταθεισα Bothe, Hartung, Paley, Powell, Steffen || 6 ἀγὰς θεῖσ' ὑπο Reiske, ἀγασθεισ' ὑπο Reisig, ἀγασθεισά που Meineke, ἀγασθεισ' ὕδωρ Wecklein, ἀγασθεισ' ὕγρον Weil, ἀγάζουσ' (vel ἀγάσασ') ὕδωρ Blaydes, αἰδεσθεισ' ὑπό? Wakefield, αἰκισθεισ' ὑπό Haupt (teste N.²), ἀνταυγές τύπω Pearson || 7 διατετιμένης φόβην Pearson : -ης -ης codd.; -ην -ην Brunck; -η -ην Wakefield, Ellendt

(TIRO)

Mi trovo a soffrire per la chioma come una puledra che, trascinata dai bovari, nelle stalle equine, con mano selvaggia, abbia mietuta la bionda messe dal collo e, avvicinandosi alle acque fluviali, in un prato veda, specchiatasi (?), l'immagine d'ombra indegnamente rasata delle ciocche nella chioma. Ah, anche un essere privo di compassione avrebbe pietà di lei che si fa piccola per la vergogna per quanto impazzisce lamentando e piangendo l'ornamento di un tempo¹².

1. σπασθεισα (5)

Al v. 5 il participio aoristo passivo femminile di σπάω, σπασθεισα, tramandato dai codici e riferito alla puledra cui Tiro si paragona al v. 1 (πώλου δίκην), è ritenuto corrotto in quanto a senso e a sintassi. Dal punto di vista sintattico, la presenza, dopo σπασθεισα, della particella enclitica δέ, presumibilmente con valore narrativo¹³, farebbe propendere per un collegamento del participio con quanto segue, ossia con il nesso ἐν λειμῶνι oppure con il nesso ποταμίων ποτῶν. Proprio muovendo da questa considerazione, gli studiosi hanno sospettato del tradito σπασθεισα dal momento che non compaiono attestazioni dell'uso del passivo di σπάω costruito con ἐν + dativo o con il genitivo.

La prima, e molto fortunata, congettura – accolta a testo, come si è visto, dallo stesso Radt¹⁴ – fu avanzata nel 1753 da Reiske, che propose l'emendamento πλαθεισα (oppure

¹² La traduzione italiana, da me approntata, si basa sul testo di Radt. Il tema della 'tragicità' della bellezza femminile sembra essere caro a Sofocle; esso compare, ad esempio, nelle *Trachinie* (24-25, 463-567), dove costituisce un vero e proprio *Leitmotiv* (cf. ALLEN-HORNBLLOWER 2016, 106-116). Sulla bellezza di Tiro, in particolare della sua chioma, cf. Hes. fr. 30, 25 M.-W. Τυρῶ εὐπ[λόκαμος] («Tiro dall'amabile chioma») e Pind. *Pyth.* 4, 136 Τυροῦς ἐρασιπλοκάμου («Tiro dall'amabile chioma»). Entrambi gli epiteti sono discussi in DRÄGER 1993, 89 e WILKINSON 2013, 277).

¹³ Per il valore narrativo di δέ cf. DENNISTON 1954, 162-164.

¹⁴ Vd. *supra*. Cf. e.g. SCHAEFER 1808, 74 e LLOYD-JONES 1996, 316.

πλασθεισα) ritenendo che il contesto necessitasse di un verbo di movimento¹⁵. Il verbo πελάζω può assumere anche al passivo il senso di «avvicinarsi a» – qualcuno o qualcosa – quando è seguito dal genitivo¹⁶. Nel nostro caso, secondo l'ipotesi del Reiske, πλαθεισα sarebbe da connettere con ποταμίων ποτῶν, e il locativo ἐν λειμῶνι dovrebbe essere inteso come il luogo in cui le acque scorrono. Il verso starebbe perciò descrivendo la cavalla avvicinarsi alle acque del fiume.

La costruzione di πελάζω con il genitivo è tuttavia rara. Di norma il verbo si costruisce ora con il dativo ora con la preposizione ἐπί seguita dall'accusativo¹⁷. È per tale ragione che Blaydes, accogliendo l'emendamento di Reiske, propose di sostituire il genitivo ποταμίων ποτῶν con il dativo ποταμίῳ ποτῶ¹⁸. Tuttavia, attratto dall'idea che la cavalla dovesse raggiungere il fiume per abbeverarsi, Reiske avanzò due ulteriori ipotesi. La prima consisteva nel trattare il participio σπασθεισα con il valore del medio σπασαμένη che, in connessione con ποτῶν, assumerebbe il significato esteso di «abbeverarsi». Alla diatesi media, infatti, σπάω può valere, per estensione, «succhiare», se unito a genitivo¹⁹, sebbene questo stesso significato sia assunto più spesso dall'attivo del verbo²⁰. Per questo motivo Hermann congetturava σπάσουσα, participio futuro con valore intenzionale, da interpretare nel senso di «bere le acque fluviali»²¹. La congettura ottenne un certo seguito, perché valida sotto il profilo del significato²². La seconda alternativa proposta da Reiske consisteva nel leggere πασθεισα – paleograficamente giusti-

¹⁵ Cf. REISKE 1753, 54-55 e Reiske *apud* SCHAEFER 1808, 74.

¹⁶ Un esempio è offerto dallo stesso Sofocle, che impiega la costruzione nel *Filottete* (1327): Χρύσης πελασθεις φύλακος («avvicinandoti al guardiano di Crise»). A πελάζω si affiancano i poetici πελάω, πελάθω, πλάθω. La forma πλαθεισα, con ᾱ, equivalente al più comune πελασθεισα, si trova impiegata e.g. in Aesch. *Prom.* 897: μηδὲ πλαθειήν γαμέται τινὶ τῶν ἐξ οὐρανοῦ («mai vada in sposa a uno dei celesti»), in Eur. *Tr.* 203: λέκτροις πλαθειῖσ' Ἑλλάνων («avvicinandomi ai letti dei Greci»), in *Andr.* 25, *Hec.* 890, *Rh.* 911, e già in Bacch. 3, 35 e 9, 56.

¹⁷ Cf. e.g. Hom. *Il.* 12, 112: πέλασεν νήεσσι («si avvicinò alle navi») e Soph. *OT* 213-215: πελασθηῖναι [... / ...] ἐπὶ τὸν ἀπότιμον [...] θεόν («che si avvicini al disonorato dio»). La preposizione ἐπὶ sarebbe insostenibile dal punto di vista metrico.

¹⁸ Cf. BLAYDES 1894, 290.

¹⁹ Cf. e.g. [Apollod.] 1, 9, 27: ταυρείου σπασάμενος αἵματος («bevendo sangue di toro»).

²⁰ Cf. e.g. Aesch. *Ch.* 533, Eur. *Cycl.* 417, 571.

²¹ Cf. HERMANN 1831, 359-360.

²² La proposta è ripresa da WAGNER 1852, 412-413, MEINEKE 1853, 571, WEIL 1890, 340, ELLENDT/GENTHE 1965, 411 s.v. λειμῶν. LLOYD-JONES 1996, 316, pur stampando a testo πλαθεισα, comprese l'esigenza di sottolineare l'abbeveraggio della cavalla, e tradusse liberamente «when she comes to the meadow to drink the water of the river», unendo, tramite costruzione fraseologica, le due distinte azioni dell'avvicinarsi e del bere.

ficabile per la caduta del *sigma* iniziale di *σπασθειῖσα* – come equivalente del medio *παμμένη*. Il verbo *πατέω* ha al medio il significato di «saziarsi», seguito da genitivo (partitivo)²³.

Eppure, l'emendamento più convincente resta ad oggi *σταθειῖσα*, avanzato da Bothe, e da un certo numero di altri studiosi²⁴. Qualora, infatti, optassimo per una connessione del participio con *ἐν λειμῶνι*, occorrerebbe un verbo che esprimesse lo stato in luogo. Il passivo di *ἴστημι*, che può anche assumere valore intransitivo, offrirebbe la resa semantica migliore e il minore impatto sul testo tramandato, spiegandosi, da un punto di vista paleografico, come un errore in maiuscola tra T e Π, e aplografia C-Θ: CTAΘEICA corrotti in CΠACΘEICA. A ben vedere, però, la congettura *σταθειῖσα* appare essere *lectio facilior* di contro alla *difficilior* *σπασθειῖσα*, che è, in fin dei conti, verbo largamente impiegato da Sofocle²⁵, sebbene più spesso all'attivo e al medio, e da Euripide²⁶, specialmente nella forma composta *ἀποσπάω*²⁷. A questo proposito è bene ricordare come in Euripide il verbo – semplice o composto – ricorra spesso al participio passivo in contesti che esprimono violenza a scapito di donne raffigurate come animali 'da preda': nell'*Ecuba*, ad esempio, ai vv. 90-91 ἔλαφον / [...] ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθειῖσαν, Ecuba, riferendo il sogno profetico che l'ha sconvolta, ricorda «una cerva strappata via dal grembo» dalle zanne di un lupo; similmente, ancora nell'*Ecuba*, ai vv. 407-408 ἐκ νέου βραχίονος / σπασθειῖσ' («trascinata da un giovane braccio»), Polissena si rivolge alla madre preannunciandole un destino da schiava²⁸. Il significato primo di *σπάω*, al passivo, è legato al mondo bellico e indica l'«essere estratto, sguainato» di armi, come dimostrano gli esempi tratti dal repertorio omerico²⁹; da qui il verbo è passato a indicare l'«essere trascinato via» in riferimento a soggetti animati. In tutti questi casi, però, *σπάω* – sia semplice che in composizione – ricorre in dipendenza da un complemento di moto da luogo introdotto dalle preposizioni *ἀπό* oppure *ἐκ*. Una lettura in questa direzione del nostro *σπασθειῖσα* 'stonerebbe': dovremmo ipotizzare un improbabile *enjambement* tra i vv. 4-5 (*ἀπό* / *σπασθειῖσα*), dove, tuttavia, *ἀπό* deve legarsi al genitivo *αὐχένων* al

²³ Cf. e.g. Soph. *Ant.* 201-202: ἠθέλησε δ' αἵματος / κοινῶ πάσασθαι («volle saziarsi del sangue congiunto»).

²⁴ Cf. BOTHE 1806, II, 92 e vd. *supra*, nell'apparato al frammento. Degne di nota anche le proposte di HEATH 1762, 106 ἀφεθειῖσα, da ἀφίημι, «essere lasciata andare, abbandonata», e JACOBS 1796, I, 124 πλαγχθειῖσα, probabilmente nel significato di «errare», «vagare» (πλάζω), anche al passivo.

²⁵ Cf. e.g. Soph. *Ant.* 258, 792, 1186, 1003, 1201, OC 895, 1185, *El.* 561, 809, OT 1268, 1432, *Aj.* 769, 1024, 1176.

²⁶ Cf. Eur. *Med.* 895, *Cycl.* 417.

²⁷ Cf. Eur. *Tr.* 617, *Hec.* 91, 408, 225, *Andr.* 402, *Heracl.* 98, 222, *Alc.* 287, *Cycl.* 640.

²⁸ Un interessante esempio del composto *ἀποσπάω*, impiegato per esprimere ancora la violenza di un'azione, giunge dalla lirica. In Pind. *Pyth.* 33-34: ἀποσπασθειῖσα φύτλας / ὀρέων κευθμῶνας ἔχει σκιοέντων; («Da quale ceppo divelta vive nei recessi dei monti ombrosi?») Trad. it. di Gentili in GENTILI/BERNARDINI 1995, 251, con relativo commento a p. 597), il participio *ἀποσπασθειῖσα* è riferito alla ninfa Cirene, paragonata a una pianta «divelta» dal ceppo.

²⁹ Cf. e.g. Hom. *Il.* 16, 473; 19, 387 e *Od.* 22, 74.

v. 4 – o, in alternativa, al verbo θερίζω in tmesi³⁰; l'altra possibilità, avanzata da Pearson, consisterebbe nell'intendere σπασθεῖσα nel senso di «tirata via, trascinata» – probabilmente fuori dalle stalle dove la cavalla è stata tosata – e modificare ἐν λειμῶνι in ἐς λειμῶνα, complemento di moto a luogo: in questa ricostruzione la puledra sarebbe «trascinata verso il prato»³¹. In tal caso, però, l'intervento, oltre ad assumere una costruzione inedita per il verbo σπάω, altererebbe più pesantemente il testo tramandato³². In alternativa, è possibile supporre un uso del locativo espresso da ἐν con dativo ad indicare il punto di arrivo in dipendenza da verbi di moto. Il costrutto, come fa notare Gregorio Serrao, ricorre talvolta in poesia, soprattutto in Omero³³. Nel nostro frammento, il ricorso a uno stilema epico troverebbe conforto nella patina omerica che Radt e Hahnemann intravedono dietro alla lunga similitudine dei nostri versi, più vicina, secondo loro, ai paragoni di carattere descrittivo propri dei poemi omerici che alle brevi similitudini presenti in tragedia³⁴.

Il verbo σπάω è non di rado impiegato in immagini equestri, come in Platone, *Leggi* (666e), nel senso attivo di «agguantare» fanciulli metaforicamente associati a giovani puledri, e in Senofonte, *Sull'equitazione* (7, 1, 5)³⁵.

In base al contesto generale del frammento sembra da preferire un verbo che connoti la violenza subita dalla cavalla/Tiro, una violenza già evidenziata al v. 2 dal participio συναρπασθεῖσα e ora bene espressa da un verbo come σπάω. I numerosi tentativi di emendamento hanno finito col banalizzare il senso profondo del passo, nel quale, attraverso una similitudine ricca di *pathos*, viene mostrato l'umiliante trattamento di cui la protagonista è vittima³⁶.

³⁰ Cf. PEARSON 1917, II, 283.

³¹ Cf. PEARSON 1917, II, 283.

³² Nonostante lo scambio nei manoscritti tra ἐς ed ἐν non sia infrequente, come già osservava PEARSON 1917, II, 283.

³³ Cf. SERRAO 1968, 48 in merito al v. 10 dell'*Ode di Erotima* (Anacr. fr. 346 PMG = 60 Gentili). Lo studioso rinvia ai libri 5 (161 ἐν βουσί θορών, «saltando sui buoi») e 16 (258 ἐν Τροοῖ [...] ὄρουσαν, «si avventarono sui Troiani») dell'*Iliade*.

³⁴ Cf. RADT 1991 e HAHNEMANN 2012. Su quest'ultimo aspetto si è a lungo soffermata Amy Clark, in un saggio del 2003 pubblicato nel volume *Shards from Kolonos*. Sul rapporto tra Sofocle e Omero cf. SCHEIN 2012, DAVIDSON 2012, SCAVELLO 2018, nonché, con particolare riferimento all'*Aiace*, ZIMMERMANN 2002 e DAVIDSON 2006, 33.

³⁵ Plat. *Leg.* 666e: ἀλλ' οἷον ἀθρόους πώλους ἐν ἀγέλη νεμομένους φορβάδας τοὺς νέους κέκτησθε· λαβῶν δ' ὑμῶν οὐδεὶς τὸν αὐτοῦ, παρὰ τῶν συννόμων σπάσας σφόδρα ἀγριαίνοντα καὶ ἀγανακτοῦντα («e avete una gioventù in tutto simile ad una mandria di puledri, condotta al pascolo a stretti ranghi. Nessuno di voi si sognerebbe di tirare fuori il proprio figliolo dal gruppo di compagni.» Trad. it di REALE 2000, 1494) e Xen. *Eq.* 7, 1, 5: σπᾶν τὸν ἵππον («strattonare il cavallo»).

³⁶ Il tema dell'umiliazione di Tiro/puledra è altresì evidenziato dal participio πτήσουσαν di v. 9. Il verbo πτήσω («acquattarsi») viene spesso associato, a partire da Omero, e di frequente in tragedia, a figure inermi e spaventate, sia umane che animali (cf. e.g. Aesch. *Pers.* 209, Soph. *Aj.* 171, Eur. *Andr.* 165).

In questa direzione si inserisce la promettente ipotesi di Ellis, il quale considerava il participio *σπασθεῖσα* nel suo valore assoluto³⁷. Nonostante la presenza del connettivo *δέ* al v. 5, non è necessario ipotizzare un collegamento del participio con il nesso *ἐν λειμῶνι* oppure con il nesso *ποταμίων ποτῶν*; più semplice ed economico pensare a un uso assoluto del verbo. Il filologo americano supportava la *lectio tradita* ritenendola il naturale seguito di *θέρος θερισθῆ ξανθόν ἀχένων ἄπο* di v. 4. In questa relativa introdotta da *ἦτις* al v. 2³⁸, il taglio della chioma/criniera della fanciulla/puledra è per analogia associato alla mietitura della messe estiva. Il participio *σπασθεῖσα* indicherebbe così la nuova condizione dell'animale, l'essere cioè privato della criniera: «and then when she has thus hair torn away», traduceva Ellis. All'attivo, il verbo *σπάω* compare comunemente in azioni violente legato a sostantivi quali *κόμην* o *λάχνην*, nel significato di «strappare la chioma o il vello (di pecora)», proprio in Sofocle, in un caso nell'*Edipo re* (1243), nell'altro nelle *Trachinie* (690). Un confronto interessante è offerto dall'aggettivo *σπαστέος*, detto di erbe infestanti «strappate», in un passo della *Historia Plantarum* di Teofrasto (6, 5, 4).

L'uso più ricorrente del participio passivo di *σπάω* si incontra, però, nei trattati medici. Nei dieci casi in cui compare nel *Corpus Hippocraticum*³⁹, *σπασθεῖς* è per quattro volte tradotto con l'espressione «essere scosso da convulsioni o da spasmi», mentre nei restanti casi viene reso con «lacerato», due dei quali in riferimento alla carne⁴⁰. È nota l'importanza che in Sofocle assume il linguaggio medico: al v. 786 delle *Trachinie* troviamo *ἐσπᾶτο* usato nel medesimo significato 'clinico' di «scosso da convulsioni»; così per i sostantivi *σπάσμα* e *σπασμός* impiegati ancora nelle *Trachinie* e sempre riferiti a Eracle, vittima del filtro ottenuto dal sangue del Centauro⁴¹. Vale la pena di soffermarsi proprio su uno dei già menzionati passi tratti dal *De morbis* di Ippocrate. Nel libro 1 paragrafo 20, la carne (*σάρξ*) affaticata è detta *σπασθεῖσα*, *πληγεῖσα*, *παθοῦσα*, infine *πελιδνή*, ossia «lacerata, percossa, sofferente» e «livida». Polluce, elencando nell'*Onomastico* (4, 141) una serie di «maschere speciali» (*ἔκσκευα πρόσωπα*), riferisce di una «Tiro, in Sofocle, livida a causa delle percosse ricevute dalla matrigna Sidero» (*Τυρὸν πελιδνή τὰς παρειὰς παρὰ Σοφοκλεῖ – τοῦτο δ' ὑπὸ τῆς μετρουῖας Σιδηροῦς πληγεῖσα*

³⁷ Cf. ELLIS 1881, 421.

³⁸ Per il carattere prospettivo-eventuale della relativa cf. BASILE 2001, 611; per l'uso del congiuntivo senza *ἄν* in una relativa di carattere generale cf. MOORHOUSE 1982, 226, il quale significativamente sottolinea la frequenza del costruito in Omero.

³⁹ Cf. Hippocr. *Art.* 67, *Aph.* 5, 5, *Epid.* 5, 1, *Septim.* 3, 6, *Coac.* 324, *Dent.* 10, *Morb.* 1, 15; 1, 17; 1, 20 e 2, 54.

⁴⁰ Cf. Hippocr. *Morb.* 1, 15 e 20.

⁴¹ Cf. LONG 1968, 20-21. Per il legame tra Sofocle e gli scritti ippocratici cf. CRAIK 2003, CESCHI 2009, MITCHELL-BOYASK 2012, infine MILLER 1944, 167 per l'impiego del lessico medico in tragedia.

πέπονθεν). Ciò che a noi interessa, dal confronto fra i due passi, è la possibile associazione di σπασθεισα con il participio πληγεῖσα e con l'aggettivo πελιδνή⁴². Se nel nostro frammento accettassimo la lettura dei codici σπασθεισα e la investissimo di un significato simile a quelli da poco esposti, «strappata» oppure «lacerata», potremmo pensare – con la dovuta cautela – a un collegamento anche sulla scena tra il taglio dei capelli e le percosse subite. Potremmo cioè immaginare che il frammento 659 R.² facesse parte di una più lunga *rhesis* pronunciata da Tiro – come dimostrerebbe il connettivo δέ al v. 1⁴³ – in cui la fanciulla non solo lamentava la perdita della chioma, ma piangeva anche la carnagione tumefatta⁴⁴. In base a quanto detto finora, manterrei al v. 5 la lettura dei codici, ossia σπασθεισα δ' ἐν λειμῶνι ποταμίων ποτῶν. Intenderei, allora, il participio σπασθεισα con valore assoluto nel significato di «strappata» – come suggerito da Ellis (vd. *supra*) – oppure nei due termini medici di «lacerata» o «in preda a spasmi»⁴⁵, quest'ultimo giustificabile come l'esito del violento taglio, non ancora perfettamente compreso dalla cavalla, eppure da lei già percepito. In questa ricostruzione la figura etimologica ποταμίων ποτῶν sarebbe dunque unita al locativo ἐν λειμῶνι come genitivo di definizione⁴⁶, sull'esempio di πόλις ἱερῶν ποταμῶν nella *Medea* di Euripide (846-847)⁴⁷: si evidenzerebbe, così, quell'inconfondibile «reality effect» che Irene de Jong, rifacendosi a un'espressione di Roland Barthes⁴⁸, attribuisce a tutti gli usi di λειμῶν in Sofocle⁴⁹.

⁴² Va comunque precisato che in Polluce il participio πληγεῖσα è congettura di NAUCK 1889, 272 in luogo del dativo πληγαῖς della maggioranza dei codici. Il parallelismo tra i due passi rimane comunque valido.

⁴³ Cf. CLARK 2003, 87.

⁴⁴ Sulle chiome rasate come simbolo di condizione servile cf. almeno Soph. *El.* 189-190, Eur. *El.* 107-110 e 307-309. Sul tema cf. MCHARDY 2020, 23.

⁴⁵ Densità semantica e ambiguità sono d'altronde tipiche della lingua sofoclea, come sottolineato da LONGO 1968, 11-12, LONG 1968, 2, LLOYD-JONES 1983, BUDELMANN 2000 e RUTHERFORD 2012, 416. Degna di nota, inoltre, la triplice assonanza θερισθῆ / σπασθεισα / ἀγασθεισ', a rimarcare una tendenza poetica tipicamente sofoclea, sempre imperniata su aspetti fonico-espressivi e musicali.

⁴⁶ Da notare il tribraco proprio in IV sede. Sul tribraco in Sofocle cf. PRATO/FILIPPO 1975. Per il genitivo di definizione cf. MOORHOUSE 1982, 53-54, che a sua volta rinvia a LONG 1968, 61-112.

⁴⁷ Cf. PEARSON 1917, II, 283. I due versi della *Medea* presentano in realtà un diverso *ordo verborum*, ἱερῶν ποταμῶν / ἢ πόλις, dove la disgiuntiva è posposta per licenza poetica (cf. TEDESCHI 2010, 175); tuttavia, come fa notare PAGE 1938, 135, si dovrà intendere ἢ πόλις ἱερῶν ποταμῶν («o la città dei sacri fiumi»), così anche TEDESCHI 2010, 44. Medesimo costruito in Eur. *Phoen.* 824-825: πύργος / διδύμων ποταμῶν («torre dei due fiumi»), riferito a Tebe.

⁴⁸ Cf. BARTHES 1982, 11-17.

⁴⁹ Cf. DE JONG 2006, 73-94.

2. ἀύγασθεισ' ὑπό (6)

Ancora più problematico il v. 6, ἴδη σκιᾶς εἶδωλον ταύγασθεισ' ὑπό†, strano anche dal punto di vista sintattico. In questo caso è la lezione ἀύγασθεισ' ὑπό ad essere ritenuta corrotta e posta tra *crucis* sia da Diggle che da Radt⁵⁰. Due i principali motivi che hanno spinto gli editori a dubitare della lezione: 1) la ripetizione di un verbo legato alla sfera visiva, quale ἀύγάζω, dopo ἴδη a inizio trimetro; 2) l'esigenza di un predicato che indichi il 'riflesso' nelle acque del fiume, dove la cavalla, ormai nel prato, è immaginata specchiarsi. I significati di ἀύγάζω spaziano dal semplice «vedere distintamente, in piena luce»⁵¹, al senso di «illuminare», rintracciabile di frequente in Euripide (e.g. *Hec.* 637, *Bacch.* 596), impiegato sempre con valore transitivo⁵².

Ad ogni modo, il termine εἶδωλον contiene già in sé la nozione di «immagine riflessa», come ad esempio nella *Repubblica* di Platone (516a), dove sono definite εἶδωλα le immagini degli uomini e delle cose riflesse in acqua⁵³. Proprio il nesso σκιᾶς εἶδωλον, che compare nel frammento, farebbe propendere per una interpretazione di εἶδωλον in questo senso, dal momento che l'immagine è definita «immagine d'ombra». Il sintagma è largamente impiegato in poesia, a partire da Pindaro (*Pyth.* 8, 95-96: σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος, «sogno di un'ombra l'uomo»), dove compare il semanticamente affine σκιᾶς ὄναρ⁵⁴, fino ai tragici, a indicare generalmente la precarietà dell'esistenza umana, e da Sofocle stesso, nel *Filottete* (947) e nell'*Edipo a Colono* (109-110), in riferimento alla nuova condizione 'derelitta' di Filottete e di Edipo⁵⁵. Nel nostro frammento, oltre all'uso che ne fa Sofocle nei due casi appena citati⁵⁶, il nesso σκιᾶς εἶδωλον dovrebbe designare concretamente l'ombra che si riflette nelle acque del fiume⁵⁷. Nell'*Agamennone* di Eschilo il

⁵⁰ Cf. DIGGLE 1998, 75 e RADT 1999, 469. La lezione appare lievemente differente nei diversi codici, come segnalato supra n. 4.

⁵¹ Cf. Soph. *Ph.* 217: ναὸς ἄξενον ἀύγάζων ὄρμον («vedendo l'ormeggio inospitale della nave»).

⁵² In riferimento agli specchi, ἀύγάζω compare, ad esempio, nel *De vita Mosis* di Filone di Alessandria (2, 139 ἴνα [...] οἷα πρὸς κάτοπτρον ἀύγάζη τὸν ἴδιον νοῦν, «perché possa vedere la propria mente come a uno specchio»).

⁵³ Plat. *Resp.* 516a 6: καὶ πρῶτον μὲν τὰς σκιὰς ἂν ῥᾶστα καθορᾶ, καὶ μετὰ τοῦτο ἐν τοῖς ὕδασι τὰ τε τῶν ἀνθρώπων καὶ τὰ τῶν ἄλλων εἶδωλα («Prima potrebbe osservare, più agevolmente, le ombre, poi le immagini riflesse nell'acqua degli uomini e delle altre cose.» Trad. it. di VEGETTI 2010, 845).

⁵⁴ Per la sinonimia tra i due nessi e il loro impiego in poesia cf. l'ancor valido GIANNINI 1982.

⁵⁵ Soph. *Ph.* 947: νεκρὸν, ἢ καπνοῦ σκιά, εἶδωλον ἄλλως («un morto, un'ombra di fumo, altrimenti un fantasma»), OC 109-110: τόδ' ἄθλιον / εἶδωλον· οὐ γὰρ δὴ τόδ' ἀρχαῖον δέμας («questo infelice fantasma, che ormai non è più il suo vecchio corpo.» Trad. it. di Cerri in GUIDORIZZI/AVEZZÙ/CERRI 2008, 31). Sulla fortuna del nesso in tragedia cf. BAGORDO 2003.

⁵⁶ I due passi sofoclei sono ricordati in HAHNEMANN 2012.

⁵⁷ Proprio la dolorosa concretezza dell'immagine riflessa, di contro all'impalpabile fugacità dell'esistenza umana, sembra conferire al sintagma una sottile *nuance* ironica.

sintagma compare in associazione allo specchio nella metafora della corretta comprensione dei rapporti umani⁵⁸. Si rende vana, allora, la congettura di Pearson ἀνταυγῆς τύπω a indicare il ‘riflesso’ della figura in acqua, ipotizzando la caduta della sillaba iniziale ANT di ANT/ΑΥΤΕΣ, e l’ulteriore corruzione di ΑΥΤΕΣ in ΑΥΤΑΣ⁵⁹. Inoltre, l’aggettivo ἀνταυγῆς, letteralmente «scintillante, che riflette la luce», riferito a εἶδωλον nell’ipotesi di Pearson, compare negli scenici solo in Aristofane⁶⁰, e mai in tragedia⁶¹, dove ricorre semmai il verbo ἀνταυγεῖν (Eur. Or. 1519).

Tuttavia, anche considerando ἀυγασθειῖσα genuino, e traducendolo «illuminata», resterebbe il problema di come trattare ὑπό in fine di verso. Se unissimo ὑπό a ποταμίων ποτῶν, come volevano Powell e Jebb⁶², dovremmo supporre un forte iperbato⁶³, e la resa «sotto le acque fluviali» non avrebbe senso; se invece, con Ellendt⁶⁴, lo connettessimo in *enjambement* con il dativo κουραῖς di v. 7, si creerebbero due problemi: il primo è che κουραῖς è sempre attestato al dativo nella forma semplice e mai con preposizione; il secondo che, avendo κουρά il significato proprio di «taglio di capelli» (Eur. Alc. 512, 427), «ciocca» di capelli recisi (Aesch. Ch. 226), l’espressione «sotto le ciocche (già) recise» non avrebbe un significato comprensibile.

Di contro alla debole soluzione di Meineke di ripristinare ἀυγασθειῖσά που, con l’avverbio που, locativo o modale, in luogo di ὑπό per via di un’inversione tra lettere⁶⁵, occorre cercare altre possibilità. Tra le varie proposte merita d’essere segnalata la congettura di Reiske, ἀυγὰς θεῖσ’ ὑπο⁶⁶. In questo caso la preposizione ὑπό, in anastrofe e

⁵⁸ Aesch. Ag. 838-840: εὖ γὰρ ἐξεπίσταμαι / ὀμίλιας κάτοπτρον, εἶδωλον σκιᾶς / δοκοῦντας εἶναι κάρτα πρηνεμενῆς ἐμοῖ («Per esperienza – conosco bene lo specchio delle relazioni umane – potrei dire che quelli che sembravano essermi più leali erano un’immagine d’ombra.» Trad. it. di MEDDA 2017, I, 311). Si veda l’ampio commento di MEDDA 2017, III, 30-32, che archivia definitivamente la consolidata interpretazione dei versi come metafora dell’illusorietà dell’amicizia. Per l’associazione acqua-specchio cf. Poll. 1, 217: ἀποκείραντες τὰς ἴππους ἐπὶ πηγὰς ἄγουσιν· αἱ δ’ ὥσπερ ἐν κατόπτρῳ θεασάμεναι τὴν αἰσχύνην τοῦ σώματος (già *supra* n. 8).

⁵⁹ Cf. PEARSON 1917, II, 284.

⁶⁰ Ar. *Thesm.* 902.

⁶¹ Cf. SOMMERSTEIN 1994, 215.

⁶² Cf. Powell *apud* GREENIDGE 1905, 230 e Jebb *apud* PEARSON 1917, II, 283. Così anche Campbell e Paley *apud* CAMPBELL 1882, 128.

⁶³ Per l’iperbato in Sofocle cf. BATTEZZATO 2012.

⁶⁴ ELLENDT/GENTHE 1965, 879 s.v. ὑπό.

⁶⁵ Cf. MEINEKE 1823, 571. La congettura è stata di recente rivalutata da SORCE 2017, 84. Tuttavia, le argomentazioni dello studioso non paiono del tutto convincenti. L’ipotesi di una corruzione di που in ὑπό/ὑπο per duplicazione da ὑπο di v. 2 sembra molto improbabile perché la presunta analogia agirebbe a distanza di alcuni versi, tra i quali compare anche ἄπο al v. 4, non tenuto in considerazione da Sorce. Sotto il profilo del senso, la resa di ἀυγασθειῖσα που come «[della quale chioma] ella andava talora orgogliosa» è insostenibile, sia perché ἀυγάζω non può significare «andare orgoglioso», sia perché που nel senso di «talora» andrebbe almeno giustificato. Resta, pertanto, la difficoltà di rendere adeguatamente ἀυγασθειῖσα που.

⁶⁶ Cf. REISKE 1753, 54.

baritonesi, si legherebbe sintatticamente ad ἀυγάς, quest'ultimo ad indicare «i raggi» del sole o qualsiasi altro «bagliore». Il sintagma ὑπ' ἀυγάς ha notevole diffusione. Ricorre già nell'*Odissea*⁶⁷, ma sempre nel senso figurato di «essere ancora in vita», e mai in compagnia di un verbo. In Euripide (*Andr.* 935, *Hec.* 1154) si trova invece retto da ὁράω o da altri verbi legati alla vista (λεύσσω, βλέπω), ad indicare l'atto del «vedere alla luce». Nell'ipotesi di Reiske, tuttavia, la difficoltà è rappresentata dal participio di τίθημι: θεῖσα. Il participio, attivo e transitivo, necessiterebbe di un complemento oggetto dal momento che εἶδωλον è già retto da ἴδη⁶⁸. Se tentassimo, invece, di attribuire ad ἀυγάς il senso metonimico di «occhi, sguardo», significato che assume ad esempio al v. 1180 dell'*Andromaca* di Euripide, ἀυγάς βάλλων⁶⁹, nel senso di «gettando lo sguardo», dovremmo postulare un uso avverbiale di ὑπό che in Sofocle non sembra ricorrere⁷⁰.

Tuttavia, è l'emendamento proposto da Reisig, ἀυγασθεῖσ' ὑπο, a meritare maggiore attenzione⁷¹. Secondo questa ipotesi, il verbo risultante sarebbe ὑπαυγάζω, con anastrofe di ὑπό. Ὑπαυγάζω, benché attestato solo in epoca tarda, si trova più spesso impiegato per indicare il «risplendere» degli astri e il «farsi del giorno», ossia l'«albeggiare» (*Ap.Rh.* 3, 1378, *Luc. VH* 2, 47), ma anche nel significato di «brillare sotto», «risplendere», come mostrano due passi tratti dalle *Immagini* (2, 8) e dalle *Vite dei Sofisti* (2, 14) di Filostrato il Vecchio. Nel primo caso, il verbo descrive i seni di Criseide che traspaiono da sotto le vesti, mentre nel secondo è impiegato per descrivere lo stile del sofista Erode, paragonato a «una pagliuzza d'oro che brilla in un fiume dai flutti d'argento»⁷². Interessante notare, in quest'ultimo passo, l'uso di ὑπαυγάζω in riferimento allo scintillio che si forma sulle acque del fiume, anche se attraverso un'elaborata metafora. Nel nostro frammento la figura della cavalla potrebbe brillare come immagine riflessa nelle acque

⁶⁷ Hom. *Od.* 2, 181; 11, 498 e 619; 15, 349.

⁶⁸ A partire da WECKLEIN 1883, 137, e poi con WEIL 1890, 340, si è tentato di recuperare un accusativo emendando ὑπό in ὕδωρ (Wecklein) oppure in ὑγρόν (Weil), rispettivamente dipendenti dalle congetture ἀυγάσασα e ἀυγάζουσα, probabilmente da intendere come accusativi di relazione oppure come gli oggetti dei rispettivi predicati.

⁶⁹ Cf. STEVENS 1971, 238: «ἀυγάς βάλλων 'casting my eyes'; cf. *Ion.* 582 πρὸς γῆν ὄμμα βαλών. The only other example of ἀυγαί alone in this sense is [E.] *Rh.* 737». Un *locus similis* potrebbe essere rintracciato in Soph. *OC* 1082-1084 αἰθερίας νεφέλας / κύρσαιμι τῶνδ' ἀγώνων / θεωρὸν θεῖσα τοῦμὸν ὄμμα («verso le nuvole alte, potessi vedere lo scontro con i miei stessi occhi.» Trad. it. di Cerri in GUIDO-RIZZI/AVEZZÙ/CERRI 2008, 127), passo che tuttavia, a detta degli stessi curatori dell'edizione Lorenzo Valla, risulta «problematico, forse corrotto» (p. 333).

⁷⁰ Cf. ELLENDT/GENTHE 1965, 879 s.v. ὑπό e MOORHOUSE 1982, 128-131. L'uso avverbiale di ὑπό è invece frequente in Omero (questo aspetto potrebbe rafforzare l'eco omerica intravista nei nostri versi da RADT 1991 e HAHNEMANN 2012, come già notato *supra*).

⁷¹ Cf. REISIG 1818, 260 = 1822, 260.

⁷² Trad. it. di CIVILETTI 2002, 217 (*Philostr.* *VS* 2, 14: ἡ ἐπίταν ἰδέα τοῦ λόγου χρυσοῦ ψήγμα ποταμῶ ἀργυροδίνῃ ὑπαυγάζον).

fluviali, e il participio passivo essere reso all'attivo «brillando»⁷³. Tuttavia, sarebbe più adatto un termine che mostrasse la puledra esposta alla luce del sole, in modo da creare l'ombra (σκιά) che qui si accompagna all'immagine. Proprio il senso di «esposto alla luce» è racchiuso nell'aggettivo a due uscite ὑπαυγος⁷⁴. Si può dunque supporre una certa affinità semantica tra l'aggettivo e il participio passivo aoristo ὑπαυγασθεῖσα, ma questo 'azzardo', unito al fatto che il passivo ὑπαυγασθεῖσα non trovi attestazione altrove, spinge alla prudenza⁷⁵.

3. διατετιλμένης φόβης (7)

Al v. 7 Radt accoglie a testo la congettura avanzata da Pearson, διατετιλμένης φόβην⁷⁶, di contro alla lettura dei codici διατετιλμένης φόβης. La desinenza -ης di φόβης, secondo lo studioso inglese, costituirebbe un errore di assimilazione al precedente genitivo διατετιλμένης. In base a questa ipotesi, il participio perfetto andrebbe concordato con σκιάς, e il genitivo φόβης passerebbe all'accusativo con valore idiomatico: la cavalla vedrebbe «l'immagine d'ombra indegnamente tosata». È vero che è l'ombra (σκιά) che la cavalla vede mancante del crine, ma è anche vero che è l'animale stesso ad esserne rimasto privo. Pertanto, Ellendt correggeva il genitivo nel nominativo διατετιλμένη, riferito a Tiro/puledra, considerando φόβην accusativo di relazione⁷⁷. Brunck postulava, invece, un non necessario accusativo assoluto (διατετιλμένην φόβην)⁷⁸. Il genitivo assoluto, tramandato dai codici, non crea alcuna difficoltà e non va emendato: la cavalla vede l'immagine d'ombra «dopo che le è stata strappata via la chioma», conferendo al genitivo

⁷³ Il ricorso a verbi in forma passiva ma investiti di significato attivo non è raro in Sofocle, come ricorda ALLAN 2006, in particolare 121-123. Ad ogni modo, il semplice ἀυγάω pare valere «illuminare» anche alla diatesi passiva, come dimostrano *Inno* 5, 39 (cf. KODER/PARAMELLE 1969, 203) ed *Epistola* 10, 1, 96 di Simeone il Nuovo Teologo, *Epistola* 1, 561 di Fozio, e alcuni passi tratti dai differenti *Canones* degli *Analecta Hymnica Graeca*.

⁷⁴ L'aggettivo è per lo più attestato in ambito astrologico, come in Antioch.Astr. fr. 108 Lamertin (Ἵπαυγοὶ δὲ λέγονται, ἐπειδὴν ὑπὸ τὰς ἀυγὰς τοῦ Ἡλίου τύχωσιν, «Si dicono 'esposti alla luce' una volta trovatisi sotto i raggi di Helios»), Doroth. fr. 356, 9; 373, 1; 374, 8 Pingree, etc., ma compare anche tra i *fragmenta dubia* degli oracoli caldaici (fr. 216*: Νύμφαι πηγαῖαι καὶ ἐνύδρια πνεύματα πάντα / καὶ χθόνιοι κόλποι <τε> καὶ ἡέριοι καὶ ὑπαυγοὶ / μηνᾶιοι πάσης ἐπιβήτορες ἢδ' ἐπιβῆται / ὕλης οὐρανίας τε καὶ ἀστερίας καὶ ἀβύσσου («Ninfe sorgive e spiriti tutti d'acqua, valli terrene, aeree e sotto la luce del sole, 'cavalcatori' e 'cavalcatrici' lunari (demoni) di ogni selva – celeste, stellata e insondabile»), cf. MAJERCIK 1989, 132-133, ascritto agli orfici in KERN 1922 (fr. 353) e, in forma ridotta, in BERNABÉ 2005, 370 (fr. 843: ὕλης οὐρανίας <τε> καὶ ἀστερίας καὶ ἀβύσσου), benché, in questo caso, sembri assumere il significato metaforico del nesso omerico ὑπ' ἀυγὰς (vd. *supra*).

⁷⁵ Si potrebbe addirittura rivalutare la prudenza dimostrata da DIGGLE 1998, 75 che, ponendo le *cruces* a cavallo dei vv. 6-7, non escludeva una corruzione più estesa.

⁷⁶ Cf. PEARSON 1917, II, 284.

⁷⁷ Cf. ELLENDT/GENTHE 1965, 769 s.v. φόβη.

⁷⁸ Cf. BRUNCK 1808, 60.

assoluto valore temporale⁷⁹. Il termine φόβη può bene adattarsi sia alla fanciulla che alla puledra dal momento che indica sia la «chioma»⁸⁰ che la «criniera»⁸¹. Il verbo διατίλλω «strappare, tosare» – con il preverbo διά probabilmente a indicare la completezza, «da cima a fondo» – è *hapax* sofocleo⁸² e ricorre altrove solo nei *Settanta* (*Lxx Jb.* 16, 12), proprio in riferimento alla capigliatura (λαβών με τῆς κόμης διέτιλεν, «prendendomi per i capelli, li strappò»), e in Gregorio di Nissa (*Melet.* M.46.861D), dove assume il senso di «fare a pezzi, strappare»⁸³.

Riferito alla chioma, il verbo semplice τίλλεσθαι compare in Omero – sempre associato al gesto dello «strapparsi i capelli» in segno di lutto – e nei lirici, mentre i suoi vari composti sono largamente impiegati nel teatro attico, soprattutto comico⁸⁴.

A fronte delle considerazioni avanzate, il testo risulterebbe come segue:

(ΤΥΡΩ)

κόμης δὲ πένθος λαγχάνω πώλου δίκην
 ἦτις συναρπασθεῖσα βουκόλων ὑπο
 μάνδραις ἐν ἰππεΐαισιν ἀγρία χερὶ
 θέρος θερισθῆ ξανθὸν ἀχένων ἄπο,
σπασθεῖσα δ' ἐν λειμῶνι ποταμίων ποτῶν 5
 ἴδη σκιᾶς εἶδωλον ἀγασθεῖσ' ὑπο
 κουραῖς ἀτίμως διατετιλμένης φόβης.
 φεῦ, κἄν ἀνοικτίρμων τις οἰκτίρειέ νιν
 πτήσσουσιν αἰσχύνησιν οἷα μαίνεται
 πενθοῦσα καὶ κλαίουσα τὴν πάρος χλιδήν 10

con rispettiva traduzione:

(TIRO)

Mi trovo a soffrire per la chioma come una puledra, trascinata dai bovini nelle stalle equine, a cui, con mano selvaggia, venga falciata la bionda messe dal collo e che, strappata/in preda a spasmi/lacerata, in un prato di acque fluviali veda, rilucendo, l'immagine d'ombra dopo che le è stata indegnamente strappata via la chioma in

⁷⁹ Il testo tràdito era già stato considerato sano da Jebb *apud* PEARSON 1917, II, 285, che così traduceva: «when its hair has been cruelly ravaged by the shears».

⁸⁰ Cf. Sapph. fr. 78 Voigt, Pind. *Pyth.* 10, 47, Aesch. *Ch.* 188, Soph. *El.* 449, OC 1465.

⁸¹ Cf. Eur. *Alc.* 429, *Bacch.* 1188.

⁸² L'*hapax* è verisimilmente sottolineato dal dattilo in III sede, in corrispondenza del preverbo, cf. PRATO/FILIPPO 1975, 94, 101 e 165.

⁸³ Cf. LAMPE 1961 (*PGL*) s.v. διατίλλω («tear in pieces»).

⁸⁴ Cf. e.g. Ar. *Eq.* 373, *Ach.* 31, *Lys.* 89, *Ran.* 516 (παρατίλλω), Ar. *Lys.* 578, *Av.* 806 (ἀποτίλλω).

ciocche. Ah, anche un essere privo di compassione avrebbe pietà di lei che si fa piccola per la vergogna per quanto impazzisce lamentando e piangendo l'ornamento di un tempo.

Bibliografia

- ALLAN 2006 = R.F. Allan, *Sophocles' Voice. Active, Middle, and Passive in the Plays of Sophocles*, in I.J.F. de Jong, A. Rijksbaron (edd.), *Sophocles and the Greek Language*, Leiden/Boston 2006, 111-126.
- ALLEN-HORNBLOWER 2016 = E. Allen-Hornblower, *From Agent to Spectator: Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*, Berlin/Boston 2016.
- BAGORDO 2003 = A. Bagordo, *Sofocle e i lirici: tradizione e allusione*, in G. Avezzi (ed.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart/Weimar 2003, 5-16.
- BARTHES 1982 = R. Barthes, *The Reality Effect*, in T. Todorov (ed.), *French Literary History Today*, Cambridge 1982, 11-17.
- BASILE 2001 = N. Basile, *Sintassi storica del greco antico*, Bari 2001.
- BATTEZZATO 2012 = L. Battezzato, *The Language of Sophocles*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden/Boston 2012, 305-324.
- BERNABÉ 2005 = A. Bernabé, *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta*, vol. II.2, *Orphicorum et Orphicis Similium*, München/Leipzig 2005.
- BLAYDES 1894 = F.H.M. Blaydes, *Adversaria in tragicorum Graecorum fragmenta*, Halle 1894.
- BOTHE 1806 = F.H. Bothe, *Sophoclis dramata quae supersunt et deperditorum fragmenta*, 2 voll., Leipzig 1806.
- BRUNCK 1808 = R.F.P. Brucnk, *Sophoclis Tragoediae Septem*, vol. II, Strasbourg 1808² (1788¹).
- BUDELMANN 2000 = F. Budelmann, *The Language of Sophocles: Communitarity, Communication and Involvement*, Cambridge 2000.
- CAMPBELL 1882 = L. Campbell, *One Word More on the Fragments of Sophocles*, in Reply to Mr. R. Ellis, "AJPh" 3 (1882), 128-129.
- CESCHI 2009 = G. Ceschi, *Il vocabolario medico di Sofocle. Analisi dei contatti con il Corpus Hippocraticum nel lessico anatomico-fisiologico, patologico e terapeutico*, Venezia 2009.
- CIVILETTI 2002 = M. Civiletti, *Filostrato. Vite dei Sofisti*, Milano 2002.
- CLARK 2003 = A.C. Clark, *Tyro Keiromene*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, 79-116.
- CRAIK 2003 = E.M. Craik, *Medical Language in the Sophoclean Fragments*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, 45-56.

- DAVIDSON 2006 = J.F. Davidson, *Sophocles and Homer: Some Issues of Vocabulary*, in I.J.F. de Jong, A. Rijksbaron (edd.), *Sophocles and the Greek Language*, Leiden/Boston 2006, 25-38.
- DAVIDSON 2012 = J.F. Davidson, *The Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden/Boston 2012, 245-261.
- DE JONG 2006 = I.J.F. de Jong, *Where Narratology Meets Stylistics: The Seven Versions of Ajax' Madness*, in I.J.F. de Jong, A. Rijksbaron (edd.), *Sophocles and the Greek Language*, Leiden/Boston 2006, 73-94.
- DE STEFANI 1902 = E.L. De Stefani, *I manoscritti della 'Historia Animalium' di Eliano*, "SIFC" 10 (1902), 175-222.
- DEL CORNO/LONGONI 2007 = D. Del Corno, V. Longoni, *Plutarco. Sull'amore*, Milano 2007⁶ (1986¹).
- DENNISTON 1954 = J.D. Denniston, *The Greek particles*, Oxford 1954² (1934¹).
- DIGGLE 1998 = J. Diggle, *Tragicorum Graecorum Fragmenta Selecta*, Oxford 1998.
- DRÄGER 1993 = P. Dräger, *Argo Padimelousa. Der Argonautenmythos in der Griechischen und Römischen Literatur*, Stuttgart 1993.
- ELLENDT/GENTHE 1965 = F. Ellendt, *Lexicon Sophocleum*, Editio altera emendata H. Genthe, Hildesheim 1965².
- ELLIS 1881 = R. Ellis, *On the Fragments of Sophocles*, "AJPh" 2.8 (1881), 411-424.
- ENGELMANN 1890 = R. Engelmann, *Tyro*, "JDAI" 5 (1890), 171-179.
- GENTILI/BERNARDINI 1995 = B. Gentili, P.A. Bernardini et alii, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995.
- GIANNINI 1982 = P. Giannini, "Qualcuno" e "Nessuno" in *Pind. Pyth. 8, 95*, "QUCC" 11 (1982), 69-76.
- GREENIDGE 1905 = A.H.J. Greenidge, *Report*, "CR" 19 (1905), 230-231.
- GUIDORIZZI/AVEZZÙ/CERRI 2008 = G. Guidorizzi, G. Avezzi, G. Cerri, *Sofocle. Edipo a Colono*, Milano 2008.
- HAHNEMANN 2012 = C. Hahnemann, *Sophoclean Fragments*, in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden/Oxford 2012, 169-184.
- HARTUNG 1851 = J.A. Hartung, *Sophokles Werke. Fragmente*, vol. VIII, Leipzig 1851.
- HEATH 1762 = B. Heath, *Notae sive lectiones ad tragicorum Graecorum veterum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*, Oxford 1762.
- HERMANN 1831 = G. Hermann, *Opuscula*, vol. IV, Leipzig 1831.
- JACOBS 1796 = F. Jacobs, *Exercitationes Criticae in Scriptores Veteres*, vol. I, Leipzig 1796.
- KERN 1922 = O. Kern, *Orphicorum Fragmenta*, Berlin 1922.
- KISO 1986 = A. Kiso, *Tyro: Sophocles' lost play*, in J.H. Betts, J.T. Hooker, J.R. Green (edd.), *Studies in Honour of T.L.B. Webster*, vol. I, Bristol 1986, 161-169.

- KODER/PARAMELLE 1969 = J. Koder, J. Paramelle, *Syméon le Nouveau Théologien. Hymnes 1-15*, vol. I, Paris 1969.
- LAMPE 1961 (PGL) = G.W.H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961.
- LANZA/VEGETTI 1971 = D. Lanza, M. Vegetti, *Aristotele. Opere Biologiche*, Torino 1971.
- LLOYD-JONES 1983 = H. Lloyd-Jones, rec. A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982, "CR" 33 (1983), 171.
- LLOYD-JONES 1996 = H. Lloyd-Jones, *Sophocles. Fragments*, Cambridge (MA)/London 1996.
- LONG 1968 = A.A. Long, *Language and Thought in Sophocles: A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London 1968.
- LONGO 1968 = O. Longo, *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova 1968.
- LUCAS DE DIOS 1983 = J.M. Lucas de Dios, *Sófocles. Fragmentos*, Madrid 1983.
- MAGISTRINI 1986 = S. Magistrini, *La/e perduta/e Tyro di Sofocle*, "Dioniso" 56 (1986), 65-86.
- MAJERICIK 1989 = R. Majercik, *The Chaldean Oracles*, in H.S. Versnel, F.T. Van Straten (edd.), *Studies in Greek and Roman Religion*, vol. V, Leiden/New York/København/Köln 1989.
- MARTINO 1996 = G. Martino, *La Tyro e l'Elettra di Sofocle: due tragedie a lieto fine?*, "PP" 51 (1996), 198-212.
- MASPERO 2004 = F. Maspero, *Eliano. La natura degli animali*, 2 voll., Milano 2004² (1998¹).
- MCHARDY 2020 = F. McHardy, *Female Violence towards Women and Girls in Greek Tragedy*, in P.J. Finglass, L. Coe (edd.), *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, New York 2020, 19-39.
- MEDDA 2017 = E. Medda, *Eschilo. Agamennone*, 3 voll., Roma 2017.
- MEINEKE 1823 = A. Meineke, *Menandri et Philemonis reliquiae*, Berlin 1823.
- MILLER 1944 = H.W. Miller, *Medical Terminology in Tragedy*, "TAPhA" 75 (1944), 156-167.
- MITCHELL-BOYASK 2012 = R. Mitchell-Boyask, *Heroic Pharmacology: Sophocles and the Metaphors of Greek Medical Thought*, in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden/Oxford 2012, 316-330.
- MOODIE 2003 = G. Moodie, *Sophocles' Tyro and Late Euripidean Tragedy*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, 117-138.
- MOORHOUSE 1982 = A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982.
- NAUCK 1889 (N.²) = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1889² (1856¹).
- PAGE 1938 = D.L. Page, *Euripides. Medea*, Oxford 1938.
- PEARSON 1917 = A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, vol. II, Cambridge 1917.
- PRATO/FILIPPO 1975 = C. Prato, A. Filippo et alii, *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso*, Roma 1975.
- RADT 1999 (R.²) = S.L. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV, Göttingen 1999² (1977¹).

- RADT 1991 = S. Radt, *Sophokles in seinen Fragmenten*, in J. de Romilly (ed.), *Sophocle: Entre-tiens sur l'antiquité classique* 29, Vandouvres/Geneva 1983 [= in H. Hofmann (ed.), *Fragmenta Dramatica: Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, Göttingen 1991, 79-105].
- REALE 2000 = G. Reale, *Platone. Tutti gli scritti*, Milano 2000.
- REISIG 1818 = 1822 = K.C. Reisig, *Jenaische Allg. Literatur-Zeitung*, Jena 1818 [= K.C. Reisig, *Commentationes criticae de Sophoclis Oedipo Coloneo*, Jena 1822].
- REISKE 1753 = J.J. Reiske, *Animadversiones ad Sophoclem*, Leipzig 1753.
- ROBERT 1916 = C. Robert, *Tyro*, "Hermes" 51 (1916), 272-302.
- RUTHERFORD 2012 = R.B. Rutherford, *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation*, Cambridge 2012.
- SCAVELLO 2018 = G. Scavello, *L'«Omero tragico»: luci e ombre nella parodo dell'Edipo Re di Sofocle*, in P.M. Caleffi, A. Cappellotto, F. Ginelli (edd.), *Interferenze. Teorie, Contaminazioni, Interfacce, Contatti, Trasmissioni*, Verona 2018, 19-42.
- SCHAEFER 1808 = G.H. Schaefer, *Dionysii Halicarnassensis de compositione verborum liber [...] cum priorum suisque annotationibus. Accedunt eiusdem Meletemata Critica in D. Art. Rhetor. capp. I-IV*, Leipzig 1808.
- SCHIEIN 2012 = S.L. Schein, *Sophocles and Homer*, in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden/Oxford 2012, 424-439.
- SERRAO 1968 = G. Serrao, *L'Ode di Erotima: da timida fanciulla a donna pubblica (Anacr. fr. 346, 1 P. = 60 Gent.)*, "QUCC" 6 (1968), 36-51.
- SOMMERSTEIN 1994 = A.H. Sommerstein, *Aristophanes. Thesmophoriazusaë*, Warminster 1994.
- SOMMERSTEIN 2012 = A.H. Sommerstein, *Fragments and Lost Tragedies*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden/Boston 2012, 191-209.
- SORCE 2017 = C. Sorce, *Sull'ultimo Sofocle: la Tyro (A e B) e la Niobe*, dissertazione di dottorato, Napoli 2017.
- STEVENS 1971 = P.T. Stevens, *Euripides. Andromache*, Oxford 1971.
- SUTTON 1984 = D.F. Sutton, *The Lost Sophocles*, Lanham 1984.
- TEDESCHI 2010 = G. Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste 2010.
- VALDÉS/LLERA-FUEYO/GUILLÉN 2009 = M.G. Valdés, L.A. Llera-Fueyo, L.R.-N. Guillén, *Claudius Aelianus. De natura animalium*, Berlin 2009.
- VEGETTI 2010 = M. Vegetti, *Platone. La Repubblica*, Milano 2010³ (2006¹).
- WAGNER 1852 = F.G. Wagner, *Poetarum tragicorum graecorum fragmenta. Aeschlyli et Sophoclis perditarum fabularum fragmenta*, Wroklav 1852.
- WAKEFIELD 1794 = G. Wakefield, *Tragoediarum delectus*, vol. I, London 1794.
- WECKLEIN 1883 = N. Wecklein, *Zu den Fragmenten des Sophocles*, "RhM" 38 (1883), 136-137.
- WEIL 1890 = H. Weil, *Sur quelques fragments de Sophocle*, "REG" 3 (1890), 339-348.

WILKINSON 2013 = C.L. Wilkinson, *The Lyric of Ibycus*, Berlin/Boston 2013.

ZIMMERMANN 2002 = B. Zimmermann, *Der tragische Homer. Zum Aias des Sophokles*, in M. Reichel, A. Rengakos (edd.), *Epea pteroenta. Beiträge zur Homerforschung*, Stuttgart 2002, 239-246.

Abstract: This paper considers three puzzling textual problems in Sophocles' fr. 659 R.². The fragment consists of ten corrupt iambic trimeters preserved by Aelian (*On the characteristics of animals* 11, 18) who ascribes them to a Sophoclean *Tyros*. I will specifically focus on *σπασθεισα* at line 5, *αυγασθεισ' υπο* at line 6 and *διατετλημενης φοβης* at line 7. Indeed, although they are transmitted by the whole manuscript tradition, the three *lectiones* have been questioned by modern scholars. Through a thorough lexical, syntactic and exegetical analysis I will propose possible solutions to this much discussed philological problem.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



Τῆδε βακχεῖος βότρους ἐπ' ἦμαρ ἔρπει:
UN θαῦμα DIONISIACO NEL *TIESTE* DI SOFOCLE (FR. 255 R.²)

TOMMASO SUARIA
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
tommaso.suaria@uniroma1.it

L'*excerptum*¹ oggetto di analisi in questo contributo proviene da uno dei drammi di Sofocle intitolati *Tieste*. Si tratta del fr. 255 R.², costituito da sei trimetri giambici interi, preceduti da un trimetro di cui è citato solo quanto fa seguito alla cesura pentemimere:

ἔστι γάρ τις ἐναλία
Εὐβοίς αἶα· τῆδε βακχεῖος βότρους
ἐπ' ἦμαρ ἔρπει. πρῶτα μὲν λαμπρᾶς ἔω
κεκλημάτῳ χλωρὸν οἰνάνθης δέμας·
εἴτ' ἦμαρ αὖξει μέσσον ὄμφακος τύπον,
καὶ κλίνεται τε κάποπερκοῦται βότρους·
δείλη δὲ πᾶσα τέμνεται βλαστουμένη
ὀπώρα τκαλῶς† κἀνακίρναται ποτόν.

C'è una terra marina
terra d'Eubea: lì un grappolo di Bacco
sboccia ogni giorno. Prima, con lo splendore dell'aurora
spunta il verde corpo dell'infiorescenza;
quindi il mezzogiorno accresce la forma dell'uva acerba,

¹ Cf. SONNINO 2017, 37-40.

e si inclina, si scurisce il grappolo;
 a sera, tutto viene reciso
 il frutto t̄bent̄ maturo, ed è mescolata la bevanda.²

Il testimone è uno scolio alle *Fenicie*: nella tragedia euripidea, le donne asiatiche che costituiscono il coro, inviate come ierodule al santuario di Apollo a Delfi, rimangono bloccate a Tebe, assediata dall'esercito dei Sette. Nella parodo, esse si rivolgono direttamente al monte Parnaso, che sovrasta la città del santuario e ne costituisce un emblema:

ὦ λάμπουσα πέτρα πυρὸς
 δικόρυφον σέλας ὑπὲρ ἄκρων
 βακχείων Διονύσου,
 οἶνα θ' ἄκαθαμέριον
 στάζεις, τὸν πολύκαρπον οἰ-
 νάνθας ἰεῖσα βότρυν.³

O roccia che splendi del fulgore
 dalle due vette del fuoco, sulle cime
 baccheggianti di Dioniso,
 e tu, vite, che ogni giorno stilli,
 producendo il grappolo dai molti acini
 dall'infiocrescenza.
 (226-231)

Il Parnaso è tradizionalmente legato ai culti dionisiaci⁴, pertanto non stupisce la menzione di una particolare vite che cresce sulla montagna. La natura portentosa di tale varietà di vitigno è oggetto di chiarimento in uno scolio, Σ **MTAB** Eur, *Phoen.* 227 (1, 281 SCHWARTZ):

ὑπὲρ ἄκρων βακχειῶν: εἰς τὴν τοῦ Διονύσου κορυφὴν φασιν εἶναι ἄμπελον ἣ τις καθ' ἑκάστην ἡμέραν ἓνα βότρυν ἔφερον, ἐξ οὗ ἡ σπονδὴ τῷ Διονύσῳ ἐγίνετο. Οἰνάνθη δὲ λέγεται ἡ πρώτη ἔκφυσις τῶν βοτρύων. Οἰνάνθας οὖν βότρυν τὸν ἐξ οἰνάνθης βότρυν προκόπτοντα. οἶνη δὲ καλεῖται αὐτὴ ἡ ἄμπελος. Σοφοκλῆς δὲ ἐν Θυέστη ἱστορεῖ καὶ παρ' Εὐβοιεῦσιν ὁμοίαν ἄμπελον εἶναι τῆς ἐν Παρνασῶ λέγων οὕτως· 'ἔστι – ποτὸν'.

Sulle cime baccheggianti: dicono che sulla vetta di Dioniso ci fosse una vite che ogni giorno produceva un grappolo, da cui si ricavava la libagione a Dioniso. Il primo

² Tutte le traduzioni sono di chi scrive.

³ Ed. MASTRONARDE 1994.

⁴ Cf. MCINERNEY 1997.

germe dei grappoli è detto οἰνάνθη (“infiorescenza”). Dunque οἰνάνθας βότρους (“il grappolo dell’infiorescenza”) è il nome del grappolo che spunta dall’infiorescenza. Questa vite si chiama οἶνη. Sofocle nel *Tieste* riferisce che anche presso gli Euboici esisteva una vite simile a quella sul Parnaso, con queste parole: «C’è – bevanda».

Il riferimento alla «vetta di Dioniso» potrebbe costituire una variazione della tradizionale attribuzione di una delle due vette del Parnaso ad Apollo e dell’altra alle Muse, laddove solitamente l’elemento bacchico è collegato alla totalità della montagna. Ad ogni modo, lo scolio riferisce che, in un luogo in cui Bacco era, per così dire, ‘di casa’, cresceva una vite in grado di compiere in una sola giornata tutta la maturazione del grappolo, dall’infiorescenza alla spremitura, e che una simile vite doveva trovarsi anche in Eubea, secondo quanto affermato da Sofocle nel suo *Tieste*. Lo scolio si fa dunque (unico) testimone del nostro frammento sofocleo.

Il testo di Sofocle afferma che in Eubea cresce un βακχεῖος βότρους (2), un «grappolo di Bacco», che sboccia ogni giorno. Questo è il significato da attribuire all’espressione ἐπ’ ἡμαρ ἔρπει (3), che tuttavia non è priva di problemi interpretativi, dal momento che il sintagma ἐπ’ ἡμαρ è piuttosto raro. In Omero la forma per indicare il senso di “in un giorno” è ἐπ’ ἡματι (*Il.* 10, 48; *Od.* 12, 105). In Sofocle troviamo ἐπ’ ἡματι in *OC* 688 (con valore di “giorno dopo giorno”)⁵. κατ’ ἡμαρ è la forma più attestata nell’opera del tragediografo, e vale “giorno per giorno” in *Phil.* 798, 1089, *OC* 682, mentre è da intendersi come “per la durata del giorno” in *Ai.* 753, e ha potenzialmente entrambi i significati in *El.* 259: κατ’ ἡμαρ καὶ κατ’ εὐφρόνην ἀεί («sempre, di giorno e di notte / sempre, ogni giorno e ogni notte»). παρ’ ἡμαρ di *OC* 1455 vale “nel volgere di un giorno”⁶. In Euripide si trova ἔν γ’ ἐπ’ ἡμαρ in *El.* 425, che fa riferimento alle provviste per un solo giorno, mentre in *Phoen.* 401 ἐπ’ ἡμαρ εἶχον viene tradotto con «avevo di che vivere per la giornata». Il sintagma indica dunque un evento che si realizza limitatamente a una giornata, e ogni giorno si ripete uguale. ἔρπω nel senso di “uscire fuori, germinare” ha come parallelo *Trach.* 547-548a: ὄρῳ τὴν ἥβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσω / τὴν δὲ φθίνουσαν («Vedo la giovinezza che lì sboccia, qui sfiorisce»). λαμπρᾶς ἔω è un genitivo di tempo, un costrutto che non presenta altre attestazioni con il termine ἔως.

Il perfetto κεκλημάτωται indica che, con lo splendore dell’aurora, la vite si trova nella condizione di avere i piccoli grappoli formati. In particolare, ciò che spunta è detto οἰνάνθη. Esichio (o 310 L.-C.) fornisce una definizione di questo termine: οἰνάνθη· ἡ ἔκφυσις τῆς ἀμπέλου. ἔστι δὲ καὶ ἕτερον φυτὸν οὕτως λεγόμενον («l’infiorescenza

⁵ La forma ἐπ’ ἡμαρ si ritrova solo apparentemente in *OT* 199 (ἐπ’ ἡμαρ ἔρχεται), dove si ha un verbo composto in tmesi.

⁶ Meno utile *Ai.* 475-476 (παρ’ ἡμαρ ἡμέρα τέρεπειν ἔχει / προσθεῖσα), dal momento che si tratta di una diversa costruzione.

della vite. Esiste anche un'altra pianta chiamata così»). Sostanzialmente lo stesso significato è quello che conosciamo da Fozio (NABER 1864-1865, II, 6): οἰνάνθη· ἢ τῆς ἀμπέλου ἔκφυσις, καὶ φυτὸν ὄρεινὸν εὐδομον («l'infiorescenza della vite, e una pianta montana dal buon profumo»). Con il caldo sole di mezzogiorno, i grappoli aumentano di dimensione (5) e peso, e assumono un colore scuro (6). Sul far della sera il frutto è ormai maturo e pronto a essere reciso e spremuto (7-8) fornendo non il consueto succo della vite ma vino pronto a essere mescolato e servito (8).

Le *cruces* al v.8 evidenziano un problema metrico (lunga in terza sede), ma anche connotativo, perché l'avverbio *καλῶς*, di significato alquanto vago, non sembra convincere. Il problema metrico può essere semplicemente risolto seguendo l'ipotesi di Barnes⁷ di invertire i primi due termini, stampando dunque *καλῶς ὀπώρα*, ma resterebbe il problema costituito dall'avverbio, che ha effettivamente l'aria di una banalizzazione. Non convince neanche la scelta di Radt di mettere tra *cruces* l'avverbio *καλῶς* e non il sostantivo *ὀπώρα*, dal momento che così il problema metrico persiste; sarebbe dunque preferibile mettere tra *cruces* non solo *καλῶς*, ma anche *ὀπώρα*. August Meineke⁸ formulò l'ipotesi di un originario composto *ὀπωροκλάστη*, un dativo d'agente che andrebbe tradotto come «dal vignaiolo».

In apertura del passo, la terra in cui cresce la vite è definita *ἐναλία*. Potrebbe trattarsi di un semplice elemento di caratterizzazione spaziale del racconto, ambientato su un'isola, una terra circondata dalle acque. L'aggettivo potrebbe identificare, però, anche un luogo più specifico, una vigna situata lungo la costa. Una località simile concorrerebbe alla connotazione dionisiaca del passo: infatti il legame tra Dioniso e il mare è molto stretto, basti pensare alla processione ateniese, probabilmente svolta nel corso delle Antesterie, in cui l'effigie di Dioniso arrivato dal mare veniva accompagnata su un carro a forma di nave, nonché ai cosiddetti *καταγώγια*, celebrati in varie *poleis* ioniche (tra cui Smirne, Efeso, Mileto, Priene⁹) durante le Antesterie locali e probabilmente connesse con la processione ateniese, anch'essi riguardanti il ritorno del dio dal mare¹⁰. La presenza del pronome indefinito *τις*, d'altronde, indica che la terra a cui si fa riferimento non è la totalità dell'Eubea, ma una specifica località euboica. Di questa non viene indicato il nome, tuttavia gli scoli ad alcuni passi epici e tragici forniscono più di una possibilità: Σ L Soph. *Ant.* 1133 (270, 16 PAPAGEORGIUS) trattando alcuni versi sofoclei relativi ai monti di Nisa, luogo consacrato a Bacco e rigoglioso di viti, identifica questa località con il sacro recinto (*ἄλσος*) di Bacco sul Parnaso o a quello in Eubea, entrambi chiamati Nisa; in entrambi infatti cresce una vite che all'alba getta i grappoli (*βότρυας φέρει*), a

⁷ Euripidis quae extant omnia..., Cambridge 1694, 121.

⁸ MEINEKE 1861, 558.

⁹ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE 1968, 12.

¹⁰ Cf. DEUBNER 1966, 102ss.

mezzogiorno gli acini acerbi (ὄμφακες), la sera è matura e viene vendemmiata. Il racconto si ritrova in Stefano di Bisanzio (479. 10 MEINEKE), il quale riferisce un racconto secondo cui a Nisa in Eubea le viti fioriscono e portano il grappolo a maturazione nello stesso giorno.

Un'altra possibile identificazione della località euboica in cui si trova la vite di Bacco è offerta dagli scolii al tredicesimo libro dell'*Iliade*, in cui si menziona la località di Αἰγαί: la tradizione degli *scholia Townleyana* (Σ T Hom. N 21) presenta due possibili identificazioni del toponimo:

ἐν Αἰγαίς τῆς Εὐβοίας παράδοξα πολλὰ γίνεται κατὰ γὰρ τὰς ἐτήσιους τοῦ Διονύσου τελετάς, ὀργιαζουσῶν τῶν μυστίδων γυναικῶν, βλαστάνουσιν αἱ καλούμεναι ἐφήμεροι ἄμπελοι, αἴτινες ἔωθεν μὲν τὰς τῶν καρπῶν ἐκβολὰς ποιοῦνται, εἴτ' αὖ πάλιν βότρυας βαρυτάτους καὶ τούτους πρὸ μεσημβρίας πεπαίνουσι, πρὸς δὲ τὴν ἑσπέραν δρεπόμενος ἄκρατον χορηγεῖ δαψιλῆ ταῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ παρθένους. οὐδεμία δὲ ἔνδεια γίνεται τύπ' αὐτοῦ κατεχομένην τὴντ' ἡμέραν. ἀλλ' ὡσάκις ἀναλίσκεται, τοσαυτάκις δαψιλεύεται. Νικοκράτης δὲ ἐν τῷ Περὶ τοῦ ἐν Ἐλικῶνι ἀγῶνος¹¹ οὐ ταύτας φησὶ τὰς Αἰγὰς λέγειν τὸν ποιητὴν, ἀλλ' ἑτέραν τινὰ νῆσον ἐν τῷ Αἰγείῳ πελάγει, περὶ ἣν καὶ παραδοξολογία τις εἶναι μυθεύεται· τοὺς γὰρ προσορμίζοντας τῇ νήσῳ νυκτὸς ἅπαντας ἀφανεῖς γίνεσθαι· διὸ μὴδὲ προσπελάζειν τινά.

A Ege di Eubea succedono molti eventi incredibili: infatti durante gli annuali riti misterici in onore di Dioniso, mentre le donne iniziate celebrano il rito, crescono le cosiddette “viti giornaliera”, le quali all'alba producono i germi dei frutti, poi ancora grappoli pesantissimi, e questi li portano a maturazione prima di mezzogiorno, e una volta raccolte verso sera forniscono vino puro in abbondanza alle vergini che partecipano alla danza. Non c'è nessuna mancanza il giorno posseduto da questo, ma quante volte se ne consuma, tante ce n'è in abbondanza. Nicocrate nel “Riguardo alla contesa sull'Elicona” afferma che il poeta non si riferisca a questa Ege, ma a un'altra, un'isola nel mare Egeo, riguardo alla quale racconta inoltre che si narrino fatti incredibili: infatti coloro che approdano sull'isola di notte scompaiono tutti; per questo nessuno le si avvicina.

Un altro scolio allo stesso passo (Σ A Hom. N 21a), riporta la versione risalente ad Aristonico e alla tradizione pseudodimea, secondo cui Ege è una località dove riceve onori Poseidone e dove ha luogo una festa di Dioniso nel corso della quale le viti, dette ἐφήμεροι¹², emettono i frutti al mattino e la sera vengono vendemmiate e forniscono vino

¹¹ *FrGrHist* 376, 3a.

¹² Una rassegna dei significati del termine, con le principali attestazioni, è offerta da FRÄNKEL 1946, il quale sostiene che il significato originale fosse “variabile come il giorno”, e DICKIE 1976, il cui scopo è confutare

copioso. Il nome delle viti è assente nel nostro frammento, tuttavia esso appare rispecchiato dal costruito ἐπ' ἥμαρ, e anzi l'allusione al nome della pianta potrebbe costituire proprio lo scopo della scelta di tale sintagma, invece del più frequente κατ' ἥμαρ. Lo scoliaste attribuisce questo racconto a Euforione (fr. 100 POWELL). Una località euboica in cui cresceva una vite portentosa è dunque nota sotto due nomi alternativi, Nisa e Ege. A entrambi i nomi è collegato un racconto simile a quello che leggiamo nel frammento sofocleo, il che porta a ipotizzare un'origine comune per tutte le testimonianze.

Il fatto che gli ultimi due scoli citati concludano la descrizione del prodigio con la mescita del vino costituisce un significativo parallelo con la conclusione del frammento sofocleo, e indebolisce la posizione di Pearson¹³, il quale, commentando il fr. 255, intende con ποτόν il succo della vite, portando come prova *Trach.* 703, in cui il sostantivo indica sicuramente il mosto. Non c'è dubbio che il termine possa indicare sia il succo, sia il vino, ma la presenza del vino nei *loci similes* autorizza a propendere per la seconda opzione, che meglio si adatta all'azione del mescolare espressa dal verbo ἀνακίναμαι.

La fonte del frammento non dice nulla sull'originale contesto sofocleo in cui venivano pronunciati i versi, né sull'identità del parlante. Per tentare la formulazione di un'ipotesi, dunque, sarà opportuno scandagliare il contenuto dei versi stessi. L'assenza della menzione di un luogo specifico fa supporre che non si tratti di un resoconto di un viaggio personale, ma che il focus sia sul prodigio e sul suo significato. Tuttavia l'ambito dionisiaco, a cui il prodigio appartiene, non sembra rivestire un ruolo significativo nella saga dei Pelopidi.

I dati in nostro possesso circa la trama della tragedia sono scarsi. Le fonti citano tre possibili titoli sofoclei contenenti il nome Θυέστης: Θυέστης πρῶτος, Θυέστης δεύτερος, Θυέστης Σικυώνιος / ὁ ἐν Σικυῶνι, i quali si aggiungono alla maggior parte delle citazioni che (come la nostra) riportano solo Θυέστης. Il *Tieste a Sicione* può naturalmente coincidere con il *Tieste I o II*, più probabilmente con il primo dato che Esichio cita soltanto *Tieste a Sicione* e *Tieste II*. Esiste anche un papiro documentario (*P. Lond.* inv. 2110 = SB 20 14599 = OHL 1928, 88-89), risalente alla prima metà del III secolo d.C., che menziona un Θυέστης τρίτος sofocleo, ma si tratta di una fonte di dubbia affidabilità; inoltre, il redattore del papiro potrebbe aver considerato come Θυέστης anche il dramma di Sofocle dal doppio titolo Ἀτρεὺς ἢ Μυκηναῖαι. A giudicare dai frammenti superstiti, infatti, quest'ultimo avrebbe trattato dell'adulterio di Aerope, moglie di Atreo, con Tieste, e probabilmente della ritorsione di Atreo, consistente, come è noto, nel servire a Tieste le carni dei suoi stessi figli.

Il *Tieste a Sicione* riguardava gli eventi svoltisi in quella città, che possiamo ricavare, almeno a grandi linee, da fonti quali la *Fabulae* di Igino (87-88), l'*Epitome* della *Biblioteca*

tale ipotesi. Entrambi gli autori, tuttavia, registrano i significati di “della durata di un giorno” e “giorno per giorno”.

¹³ PEARSON 1917, I, 192.

pseudo-apolloedorea (2, 14) e il commentario di Lattanzio alla *Tebaide* di Stazio (*ad* 1, 694): Tieste si unisce con la sua stessa figlia, Pelopia, da cui genera Egisto, il suo futuro vendicatore. Per quanto riguarda il *Tieste II*, l'ipotesi più attendibile¹⁴ è che esso riguardasse l'uccisione di Atreo da parte di Tieste ed Egisto, narrata brevemente nello stesso paragrafo dell'*Epitome*, e in forma più estesa nella *Fabula* 88 di Igino: Tieste stupra Pelopia senza riconoscerla e senza essere riconosciuto, tuttavia la giovane riesce a sottrargli una spada. In seguito, Atreo sposa Pelopia, la quale è però già incinta in seguito all'adulterio. I due si sposano senza che Atreo sappia chi sia veramente la giovane, né tantomeno di chi sia il figlio che ella porta in grembo. Proprio in virtù di questa ignoranza, Atreo accoglie il piccolo Egisto e lo cresce come se fosse suo. Il ruolo dell'oracolo delfico è fondamentale nel racconto del mitografo: a Tieste che vuole sapere come vendicarsi del fratello, Apollo fornisce l'occasione per compiere la propria vendetta. Proprio a Delfi, infatti, Tieste viene catturato da Agamennone e Menelao, e portato presso Atreo. Quest'ultimo invia Egisto a ucciderlo, ma Tieste nota la spada brandita dal giovane, e una volta che questi gli rivela di averla ricevuta dalla madre, Tieste fa venire Pelopia e i tre si riconoscono. Sconvolta dalla consapevolezza di aver generato un figlio con il proprio padre, Pelopia si uccide con la stessa spada; Egisto, passato dalla parte del padre naturale, fa credere ad Atreo che il sangue sulla lama appartenga a Tieste, e infine uccide a tradimento lo zio.

Poiché non sappiamo a quale *Tieste* appartenesse il nostro frammento, dobbiamo partire considerando possibile che esso si inserisse tanto nello svolgimento dei fatti di Sicione, quanto all'interno del successivo episodio della saga. Un'esaltazione dei poteri del vino, in grado di portare i mortali fuori di sé e di renderli temerari, potrebbe trovare posto nel contesto dello stupro di Pelopia, un atto atroce che Tieste si sarebbe spinto a compiere sotto l'effetto della bevanda inebriante. In alternativa, il rapido susseguirsi delle fasi di maturazione potrebbe riferirsi ai numerosi passi di un elaborato piano di vendetta, di cui la saga dei Pelopidi non è povera. In questo senso, la crescita rapidissima della vite potrebbe rappresentare metaforicamente la lunga serie di eventi che può svolgersi in un solo giorno, alludendo forse alla rapida caduta di un personaggio (Atreo o Tieste) dalla prosperità alla rovina. Questo tema, e in generale quello della grandezza degli eventi che possono avere luogo in un giorno, è presente nell'*Edipo Re*. In particolare, si veda l'ammonimento di Tiresia a Edipo (438):

Ἡδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ.¹⁵

Questo giorno ti darà la vita e la morte.

¹⁴ Cf. BORIAUD 1997, 178.

¹⁵ Qui e in seguito, ed. DAWE 1996.

Quando poi la tremenda verità è venuta alla luce, Giocasta si è uccisa ed Edipo accecato, il Messaggero si lascia andare a una sconsolata constatazione sulla caduta della casa reale (1282-1285):

ὁ πρὶν παλαιὸς δ' ὄλβος ἦν πάροιθε μὲν
ὄλβος δικαίως, νῦν δὲ τῆδε θήμερα
στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, κακῶν
ὅσ' ἐστὶ πάντων ὀνόματ', οὐδὲν ἐστ' ἀπὸν.

L'antica prosperità era prima
davvero prosperità, ma ora, in questo giorno
è lamento, rovina, morte, vergogna,
quanti sono i nomi di tutti i mali, nessuno manca.

Il fatto che la vite euboica racchiuda in un solo giorno quello che di solito avviene in mesi, consentendo di ottenere in poche ore il vino pronto per la mescita, non può che connotarsi come un evento positivo, almeno dal punto di vista di chi parla. Fuori di metafora, è probabile che voglia indicare un processo che potrebbe richiedere lungo tempo e che invece verrà attuato in un intervallo molto breve, eventualmente sovrapponibile con il tempo dell'azione scenica, e che sarà favorevole al personaggio che racconta il prodigio bacchico. Dunque non sembra vi si possa identificare l'episodio di Sicione, dal momento che la vendetta da ottenere tramite Egisto non viene realizzata se non molti anni dopo l'inizio del piano.

L'ipotesi ricade dunque sull'uccisione di Atreo da parte di Tieste ed Egisto, cioè sulla probabile trama del *Tieste II*. Il veloce passaggio di Atreo dalla massima potenza alla morte per iniziativa del fratello si connota certamente come un fatto positivo per Tieste, che andrebbe dunque identificato come il personaggio che pronuncia i versi del nostro frammento: per chi ha un dio dalla sua parte, affermerebbe il Pelopide, possono accadere le cose più insperate. Nel tempo dell'azione scenica, gli sviluppi della condizione di Tieste sono molti, da un'iniziale situazione di cattività, al riconoscimento con il figlio perduto, alla definitiva vittoria sul fratello, la quale costituisce l'esito positivo della serie di eventi. Si tratta dunque di quella caratteristica della tragedia che Aristotele, nella *Poetica*¹⁶, chiama περιπέτεια, il rovesciamento delle circostanze di partenza nel loro contrario, un mutamento che avviene κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων¹⁷ («secondo verosimiglianza o necessità attraverso una successione di avvenimenti»). La serie di eventi che lo Stagirita indica come modalità di realizzazione del rovesciamento

¹⁶ *Poet.* 11, 1452a22 (ed. KASSEL 1965). Uno studio della categoria di azione nella *Poetica* si trova in HALLIWELL 1998, 138-149.

¹⁷ *Poet.* 7, 1451a12-13.

sarebbe pertanto la sequenza di fasi a cui allude l'immagine della vite portentosa. Il modello di περιπέτεια è costituito, sempre secondo Aristotele¹⁸, dall'intreccio dell'*Edipo Re*, il dramma che abbiamo visto presentare anche il motivo dello stravolgimento della fortuna in un solo giorno.

Il tono decisamente ottimista del frammento, se messo in bocca a Tieste, non sembra considerare la morte di Pelopia, che pure è menzionata da Igino, e che certamente non è un evento felice per il padre della donna. Pertanto si potrebbe ipotizzare che questi versi venissero pronunciati prima del suicidio. Si potrebbe trattare dell'elaborazione del piano di vendetta ai danni di Atreo, il quale avverrebbe dopo il riconoscimento di Egisto da parte di Tieste, ma prima della convocazione di Pelopia: una volta che il giovane rivela al prigioniero di aver ricevuto la spada dalla madre, Tieste comprende di star parlando con il proprio figlio, e capisce di aver trovato un complice per l'assassinio di Atreo. Poiché, tuttavia, questa ricostruzione è due volte ipotetica, dal momento che si tratta di ipotesi avanzate come corollari alle ipotesi di ripartizione della materia mitica nei *Tieste* sofoclei, non si pretenderà di essersi avvicinati alla certezza assoluta, né di poter uscire dall'ambito della speculazione. Ritengo tuttavia che questa interpretazione del frammento sia, a fronte della ricerca appena presentata, quella che meglio riordina i dati in nostro possesso circa il contenuto dei due *Tieste* e le caratteristiche tematiche e poetiche delle opere note di Sofocle.

In chiusura, è opportuno sottolineare come l'immagine della vite prodigiosa, anche al netto delle ipotesi ricostruttive, contribuisca all'accrescimento delle nostre conoscenze sul pensiero di Sofocle riguardo a vari temi: la rapidità con cui i destini degli umani possono mutare; le accelerazioni inaspettate del corso degli eventi; il rapporto tra mondo umano e mondo divino e l'ingerenza del secondo nell'ambito del primo; il complesso relazionarsi dell'uomo con il tempo e l'impossibilità di controllare il suo corso.

Bibliografia

- BAÑULS OLLER 2017 = J.V. Bañuls Oller, *La sombra del poder: Egisto*, "CFC(G)" 27 (2017), 65-82.
- BARNES 1711 = J. Barnes, *Homeri Ilias & Odyssea, et in easdem scholia, sive interpretatio, veterum*, Cambridge 1711.
- BORIAUD 1997 = J.-Y. Boriaud, *Hygin. Fables*, Paris 1997.
- BUDELMANN 2000 = F. Budelmann, *The Language of Sophocles*, Cambridge 2000.
- DAWE 1996 = R.D. Dawe, *Sophocles. Oedipus Rex*, Stuttgart/Leipzig 1996.
- DEUBNER 1966 = L. Deubner, *Attische Feste*, vol. II, Berlin 1966.

¹⁸ *Poet.* 11, 1452a24-25.

- DICKIE 1976 = M.W. Dickie, *On the Meaning of ἐφήμερος*, "ICS" 1 (1976), 7-14.
- ERBSE 1974 = H. Erbse, *Scholia graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, vol. III, Berlin 1974.
- FINGLASS 2018 = P.J. Finglass, *Sophocles. Oedipus the King*, Cambridge 2018.
- FRÄNKEL 1946 = H. Fränkel, *Man's 'Ephemeros' Nature According to Pindar and Others*, "TAPhA" 77 (1946), 131-145.
- GRIFFITH 1999 = M. Griffith, *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.
- HALLIWELL 1998 = S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chicago 1998 (I ed. 1986).
- JACOBY 1923 = F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker (FrGrHist)*, Berlin 1923.
- KASSEL 1965 = R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford 1965.
- LATTE/CUNNINGHAM 2020 (L-C) = I.C. Cunningham, *Hesychii Alexandrini Lexicon*², vol. II, Berlin/Boston 2020 (I ed.: K. Latte, København 1966).
- MASTRONARDE 1994 = D.J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
- MCINERNEY 1997 = J. McInerney, *Parnassus, Delphi and the Thyiades*, "GRBS" 38 (1997), 263-283.
- MEINEKE 1849 = A. Meineke, *Stephani Byzantii Ethnicorum quae supersunt*, Berlin 1849.
- MEINEKE 1861 = A. Meineke, *Kristische Miszellen*, "Philologus" 17 (1861), 558-561.
- NABER 1864-1865 = S.A. Naber, *Photii Patriarchae Lexicon*, 2 voll., Amsterdam 1864-1865.
- OHLY 1928 = K. Ohly, *Stichometrische Untersuchungen*, Leipzig 1928.
- PAPAGEORGIUS 1888 = P.N. Papageorgius, *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, Leipzig 1888.
- PEARSON 1917 = A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles. Edited with additional notes from the papers of Sir R. C. Jebb and W. G. Headlam*, Cambridge 1917.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1968 = A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968 (I ed. 1953).
- PÒRTULAS 2011 = J. Pòrtulas, *La Culpa d'Aèrope*, in F. De Martino, C. Morenilla (edd.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica - la mirada de las mujeres*, Bari 2011.
- POWELL 1970 = J.U. Powell, *Collectanea alexandrina: reliquiae minores poetarum graecorum aetatis ptolemaicae 323-146 a.C., epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum*, Oxford 1970.
- RADT 1999 (R.²) = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. IV (editio correctior et addendis aucta), Göttingen 1999 (I ed. 1977).
- SCHWARTZ 1887-1891 = E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, 2 voll., Berlin 1887-1891.
- SOMMERSTEIN 2010 = A.H. Sommerstein, *The Tangled Ways of Zeus and other studies in and around Greek Tragedy*, Oxford 2010.
- SOMMERSTEIN 2012 = A.H. Sommerstein, *Fragments and lost tragedies*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden/Boston 2012, 191-210.
- SONNINO 2017 = M. Sonnino, *Sovrapposizioni interpretative e decontestualizzazione di testi frammentari: Euripide 'Cresfonte' fr. 453 Kann. in Timeo, Polibio, Stobeo e Costantino VII Porfirogenito*, in G. Ottone (ed.), *Historiai para doxan. Documenti greci in frammenti*:

nuove prospettive esegetiche. Atti dell'Incontro Internazionale di Studi (Genova, 10-11 marzo 2016), Tivoli (RM) 2017, 37-68.

TAPLIN 2010 = O. Taplin, *Tragic Life-Journey and Real-Life Journeys: The Place Where Three Ways Meet*, "Antichthon" 44 (2010), 1-10.

VAN DER VALK 1963 = M. Van der Valk, *Researches on the Text and the Scholia of the Iliad*, Leiden 1963.

VAN DER VALK 1979 = M. Van der Valk, *Eustathii archiepiscopi thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, vol. III, Leiden 1979.

WEST 2000 = M.L. West, *Homeri Ilias*, vol. II, München/Leipzig 2000.

WRIGHT 2019 = M. Wright, *The Lost Plays of Greek Tragedy*, vol. II, London/New York 2019.

Abstract: The aim of this paper is to discuss a challenging case study concerning a fragment from one of Sophocles' plays titled *Thyestes* (fr. 255 R.²). The text, transmitted to us as a quotation in a scholium to Euripides' *Phoenissae*, concerns a prodigious vine, sacred to Dionysus, which grows on the island of Euboea. This particular plant is able to complete all the stages of its cultivation, from the apparition of the first shoots to the mixing of wine, in the course of a single day. After an examination of the fragment's language, of its textual problems, and of the details of the prodigy, compared to a number of similar descriptions from other sources, the paper will investigate the possible role of the verses within the action of the original play. The absence of a known connection between the Pelopids' saga and either the island of Euboea or Bacchic mythology makes a case for interpreting the verses as a metaphor for the number of events which can occur in a single day, if a god so wishes, resulting in the obtainment of a favourable result. The paper moves on to investigate what is known of the play's contents in order to find a possible place in it for the series of happenings alluded to by the vine image. This might be found in the last known episode of *Atreus and Thyestes'* myth, when the latter obtains his revenge over the former, starting off as a prisoner and working his way quickly up to ultimate, complete triumph.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



‘PAROLAIO E STRACCIONE’.

L’EROE TRAGICO EURIPIDEO NEI DRAMMI DEL PRIMO PERIODO.
UN MODELLO DRAMMATURGICO DI SUCCESSO*

ADELE TERESA COZZOLI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE
adeleteresa.cozzoli@uniroma3.it

1. Aristofane e l’eroe di Euripide

Che gli Ateniesi fossero un popolo di spettatori, pronti all’applauso per le novità eclatanti, nelle pubbliche recitazioni come in teatro, inclini a preferire addirittura uno spettacolo emozionante all’interesse politico della comunità è l’accusa feroce che Cleone pronunciò in assemblea nell’arringa, in occasione della discussione sulla ribellione di Mitilene, secondo la ricostruzione di Tucidide (3, 37-38). Cleone certo esagerava, tuttavia l’amore appassionato per il teatro contraddistingue uno dei personaggi più noti creati da Aristofane, Diceopoli, il prototipo del buon cittadino¹. Il pubblico ateniese era

* L’intervento rappresenta una sintetica rassegna di alcune problematiche che stanno trovando approfondita forma di esposizione e indagine in uno studio di ampio respiro, indicato come Cozzoli**; pertanto dato anche l’estensione della bibliografia in merito a più questioni e alle singole tragedie si citeranno, per non appesantire il testo, i lavori di riferimento principali o le monografie fondamentali, concentrandosi nel tentativo di delineare il nuovo prototipo di eroe euripideo, che è rimasto talvolta non del tutto e sempre messo in luce in tutte le sue implicazioni negli studi precedenti.

¹ Su Diceopoli si veda soprattutto RUSSO 1984, 57 ss., AUGER 1997, OLSON 2002, xl-li, PRETAGOSTINI 2003. Sul carattere di Diceopoli in generale vd., oltre a PADUANO 2020-2021, da ultimo GRILLI 2021, 106 ss. per cui il personaggio rientra in una categoria tipologica ben delineata del cosiddetto ‘eroe comico’ (WHITMANN

composito, da ciò ne conseguiva un'oscillazione nei favori accordati ai poeti del momento, ma sicuramente era attento e interessato alle novità². Oltre a poche e sporadiche fonti indirette, ne esiste però una contemporanea e attendibile, Aristofane appunto, dalla cui testimonianza si può tentare d'individuare l'impatto della nuova tragedia messa in scena da Euripide nel primo periodo della sua produzione, dal 455, l'esordio, al 428 a. C. circa, e di cui ci rimangono frammenti spezzati di non facile contestualizzazione ed esegesi. Al di là degli eccessi comici, il suo punto di vista è quello di un uomo di teatro il quale con Euripide condivideva il medesimo pubblico e quegli stessi gusti altalenanti dei 'volubili' e 'impulsivi' Ateniesi doveva soddisfare per ottenere la vittoria negli agoni³. Non è un caso che Aristofane abbia costruito proprio il suo successo iniziale parodiando e decostruendo i drammi di Euripide, soprattutto quelli più anticonvenzionali che il tragediografo aveva portato in scena negli anni dell'esordio⁴. La sua testimonianza diventa perciò ancora più preziosa perché in questo arco cronologico di Euripide sono attestate per intero solo alcune tragedie, che hanno per lo più un protagonista femminile, mentre della maggioranza degli altri drammi con protagonisti maschili ci sono giunti pochi e brevi frammenti. Attraverso Aristofane si rintracciano nelle tragedie del periodo, in sostanza, due modelli tragici, uno femminile e l'altro maschile. Il primo è rappresentato dal tipo 'Fedra': le Fedre accanto alle Stenebee rappresentano in *Rane* 1029 ss. l'esempio paradigmatico degli insegnamenti morali dissoluti di Euripide, il quale ha svergognato e calunniato le donne a tal punto da spingere le brave Ateniesi, per la reputazione cattiva di cui ora godrebbero, a bere la cicuta. Anzi qui Aristofane, per bocca di Eschilo, contrappone le donne in amore a mo' di puttane portate in scena dal rivale al modello eroico dei suoi Patrocli e dei Teucri 'cuor di leone', esemplari da imitare per il buon cittadino combattente⁵. Euripide ha composto

1964), ovvero: l'individuo presentato all'inizio del dramma come sofferente e vessato si rivela capace di concepire un progetto di trasformazione radicale delle circostanze, e di realizzarlo con un'energia che farà di lui al termine dell'azione un soggetto di completo appagamento edonistico; a questa pulsione individualista ed egocentrica fa però riscontro un messaggio ideologico e politico presentato come condivisibile, in quanto in grado di produrre benefici che non si limitano potenzialmente solo alla persona del protagonista.

² MASTROMARCO 1986, 37-42 e 1997.

³ Cf. e. g. Ar. *Ran.* 967 e *Ach.* 630-632.

⁴ ZIMMERMAN 2006, KENTCH 2008. Per il concetto strutturale del teatro comico di 'empatia' rimando a GRILLI 2021; per la situazione storica delle *Rane* e l'agone vd. anche COZZOLI 2017. Innegabilmente, come rilevava già da GOMME 1934, con gli *Acarnesi* si assiste alla nascita del teatro comico colto, anche se non si può escludere qualche antecedente in Cratino, per cui vd. BAKOLA 2010 e l'introduzione di BIANCHI 2017. Gli *Acarnesi* rappresentano infatti la discesa in campo di Aristofane contro Cleone, vd. MASTROMARCO 1993, OLSON 2002, liv-lxi, MASTROMARCO 2006, 29-35.

⁵ Sul modello 'Fedra' Cf. anche Ar. *Th.* 544-550. Sull'indagine in scena di Euripide tra mondo femminile ed 'eros', oltre a CARPANELLI 2005, e 2010, vd. ora il saggio di MEDDA 2020.

sì una *Stenebea* e un *Bellerofonte*⁶, dove il protagonista è un eroe maschile, ma non ha mai composto una Fedra⁷. Si alluderà di certo quando si cita Fedra in entrambi i casi alle due versioni dell'*Ippolito*, nella prima delle quali l'eroina cretese fu tacciata di ἀνασχυντία, come ci testimonia la *Vita Euripidis*⁸. Dunque, anche se la tragedia prendeva sempre il nome dal personaggio maschile, Ippolito, Fedra doveva essere però un carattere dominante destinato ad imporsi sul protagonista. Personaggi eroici femminili di rilievo ne aveva già portato in scena Sofocle, quali Antigone ad esempio; e che dire del 'cuore maschile' della Clitemestra eschilea? Quale era allora lo scandalo di Euripide? Un notissimo passo delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane è piuttosto illuminante in merito: in *Th.* 145-156 compare Agatone in vesti muliebri mentre modula morbide e flessuose melodie nel ritmo e nelle parole, in sintonia col suo abbigliamento⁹; davanti ai commenti triviali del Parente è Agatone stesso a spiegare che indossa un abito adeguato al suo pensiero; infatti – continua – il poeta deve adattare i suoi modi (τρόποι) ai drammi che ha in animo di comporre, anzi chiarisce ancora meglio, affermando: «Ad esempio, se uno compone drammi femminili (γυναικεῖα ... δράματα) anche il suo corpo (σῶμα) dovrà essere partecipe dei modi femminili». Al che il Parente risponde: «E allora quando componi una Fedra monti a cavallo (κηλητίζεις)?». Ma Agatone, imperterrito, continua il tentativo d'indottrinamento: «E se uno compone quelli maschili (ἀνδρεῖα), nel corpo c'è già quello che serve; quello che non possediamo, lo procaccia l'imitazione»¹⁰. L'uso di termini quali σῶμα e τρόποι presuppone il riferimento ai movimenti del corpo che accompagnano e seguono il canto e che, oltre all'abbigliamento, connotano l'entrata in

⁶ Non si sa se anteriore o posteriore alla *Stenebea*, il *Bellerofonte* è databile più o meno al 428. Cf. WEBSTER 1967, 80-84 e 109-111, COLLARD/CROPP/LEE 1995, 83, 101, JOUAN/VAN LOOY 2000, 6-7, COLLARD/CROPP 2008a, 292-293, MASTROMARCO 2012.

⁷ Cf. *infra*.

⁸ *TrGF* test. 1 III c, ma vedi anche *TrGF* 34, test. i, iii b forse, ma non solo, per aver rivelato e offerto il suo amore in maniera aperta ad Ippolito. Molte delle notizie contenute nella *Vita Euripidis* sembrano avere all'origine la tradizione parodica comica, dal modo della morte del poeta in Macedonia (azzannato dai cani di Archelao) al rapporto con Cefisofonte. Cf. GRIFFIN 1990, 130, n. 7; SUSANETTI 1997, 79, CAROLI 2020, 223. Per l'*Ippolito I* cf. BARRETT 1964, 15-29, COLLARD/CROPP 2008a, 466-471, JOUAN/VAN LOOY 2000, 221-240, CARPANELLI 2010. Per una nuova ricostruzione dell'*Ippolito I* vd. ora CAROLI 2020, 191-226, con disamina delle precedenti ricostruzioni, vd. anche MEDDA 2020; una più ampia valutazione dell'ἀνασχυντία di Fedra in rapporto alla messa in scena delle due tragedie in COZZOLI **.

⁹ Cf. *Ar. Th.* 130 ss.

¹⁰ Secondo OLSON 2004, 107 chi è interessato al 'femminile' perché effeminato come Agatone, alla fine finirà per comporre drammi femminili come Fedre. Sarebbe tuttavia che in questo caso Aristofane abbia in mente piuttosto il modello tipologico 'Fedra' più volte citato nelle sue commedie; il che spiegherebbe perché il Parente citi appunto Fedra in rapporto ad Agatone, il quale se dovesse comporre un dramma del tipo Fedra dovrebbe assumere movenze erotiche particolari, ossia anche 'modi' drammaturgici opposti. L'esclamazione del Parente si trova in sostanza sulla stessa linea dei termini del ragionamento di Agatone, i τρόποι professionali dell'attore si sovrappongono metaforicamente a quelli della *techne* erotica, come giustamente sottolineano anche MASTROMARCO/TOTARO 2006, 453.

scena, attraverso l'*encyclema*, di Agatone come effeminato e, quindi, con ogni probabilità, le affermazioni devono essere considerate anche nel loro valore strettamente tecnico: Agatone fa insomma una lezione in piena regola sulle caratteristiche che contraddistinguono la professionalità mimetica dell'attore anche nell'antichità¹¹. Tuttavia – ci fa pure capire Aristofane attraverso questa *gag* – che per creare una *Fedra*, cioè un personaggio femminile dai *τρόποι* maschili, dalla caratura drammatica maschile, occorrerà allora assumere la posizione erotica del *κηλητίζειν*, notoriamente propria dell'uomo o delle donne dalle sciolte consuetudini amorose come prostitute ed etere. In questa battuta troviamo probabilmente rispecchiata in maniera amplificata la valutazione generale del pubblico ateniese del tempo sul teatro euripideo, sia quello dei *φορτικοί*, sia quello dei *κομψοί*: i personaggi femminili euripidei, oltre ad essere piuttosto inclini a manifestazioni di un eros spregiudicato, assumerebbero sulla scena una caratura drammatica forte, potremmo dire appunto 'maschile', da *κηλητίζειν*. Ancora una volta il poeta comico sembra avere colto molto bene l'indiscussa novità drammaturgica di queste nuove eroine di Euripide, come avverrà poi più tardi anche nelle *Rane*¹². Al centro del dramma non vi erano gli *ἔργα* eroici ma l'*ἔρως* e, in particolar modo, si trattava di un *ἔρως* vissuto e agito, con *τρόποι* da maschio, da *κηλητίζειν*, in maniera del tutto disinvolta, come se la protagonista femminile, calata oltretutto nei

¹¹A distanza di qualche secolo Libanio nel *pro saltationibus* 66-68 descrive esattamente allo stesso modo la capacità mimetica del pantomimo il quale, con *σχήματα* di danza ora maschili, ora femminili, e con repentini cambi dall'uno all'altro, fa vedere col suo corpo, prima l'uomo, subito dopo la donna o/e viceversa; e soggiunge Libanio che il pantomimo passa dalla Fedra in amore al giovane Ippolito, non diversamente da come avviene in teatro per cui Deianira non può essere rappresentata alla stessa stregua di Eracle. In tutte le culture antiche, in cui il teatro è precluso ad attrici donne, è ovvio che la recitazione, appannaggio esclusivamente maschile, doveva essere modulata in maniera diversa a seconda del personaggio e del genere del personaggio da interpretare; se un attore doveva impersonare Ismene non poteva recitare come se fosse Achille o un personaggio femminile forte come Medea; inoltre ogni attore competente poteva avere una propria personale caratura stilistica adatta più ad un tipo di personaggio che ad un altro (maschile o femminile che fosse). Sentiamo cosa dice Eugenio Barba sulla tecnica attoriale, dove tra l'altro ritorna proprio il termine tecnico *corpo-σῶμα* usato da Agatone (cito da BARBA/SAVARESE, 1997, 56): «il corpo è ricostruito per la finzione teatrale. Questo 'corpo d'arte' – e quindi 'non naturale' – non è di per sé né maschio né femmina ... Compito dell'attore e di un'attrice è scoprire le propensioni individuali della propria energia, proteggerne le potenzialità, l'unicità ... A livello finale, quello dei risultati e dello spettacolo, la figura dell'attore e dell'attrice è figura scenica, personaggio, e la caratterizzazione maschile o femminile è necessaria ... Nel periodo dell'apprendistato, la differenziazione individuale passa per la negazione della differenziazione dei sessi». Sarà la battuta stessa conclusiva di Euripide il quale tronca la disquisizione oscena del parente e che ha fretta di parlare dello scopo della loro visita, a confermare che questo registro interpretativo si orienta nella direzione giusta (*Ar.Th.173-175*): ad Euripide che taglia corto: «Smettila di abbaiare; anche io alla sua età ero così quando cominciai a comporre», il Parente commenta: «Per Zeus, non invidio affatto il tuo tirocinio (*παιδεύσεως*)». Sull'importanza della mimesi comica in questo brano di Aristofane Cf. MUREDDU 1982-1983, 75-98, in generale SAETTA COTTONE 2003.

¹² *Ar. Ran.* 849 ss. e 1029 ss.

valori aristocratici maschili che non le erano propri, combattesse, ma per un amore tradito, o non corrisposto, o perduto, una battaglia degna dei più famosi eroi omerici. Senza poter affrontare in questa sede il personaggio di Medea, la quale nell'omonimo dramma, pur rientrando in questa tipologia, è figura piuttosto articolata e complessa¹³, qualche osservazione generale merita il prototipo principale citato da Aristofane, quello di Fedra, da cui si etichetta in definitiva tutta la categoria. Fedra si dichiara apertamente al figliastro, o brama di seguire Ippolito sui monti come un uomo nella caccia a cavallo, e persino si vagheggia 'domatrice' (evidentemente erotica), se desidera 'domare le cavalle venete' (Eur. *Hipp.* 228-231): il personaggio femminile si appropria cioè per descrivere le sue pulsioni erotiche sulla scena di un codice che è maschile, da κλητίζειν, quello di 'esperta cavallerizza che sappia domare puledri inesperti e riottosi'; in seguito, quando consapevole della sua μανία, la donna si sente scoperta e definitivamente danneggiata per aver ceduto alle lusinghe della nutrice, in ottemperanza ai valori aristocratici¹⁴, decide di suicidarsi, proprio come fa l'Aiace sofocleo, sconfitto nei suoi progetti per rivendicare la τιμή perduta o di cui si sente defraudata. La passione che è il tratto peculiare di Fedra non è mai condannata nel dramma, non solo perché istigata da Afrodite e, quindi, legata ad un determinato ambito divino, ma in generale è considerata, o almeno presentata, come un valore paragonabile a quelli esternabili nelle imprese eroiche. Sarà proprio Artemide, *dea ex machina*, a sanzionare la fama futura imperitura di Ippolito tra i posteri, e la legherà indissolubilmente non alla sua moderazione e pudore, bensì all'ἔρκως di Fedra (Eur. *Hipp.* 1430)¹⁵. Diversamente viene denotato Ippolito: egli è un puro, lontano dai piaceri materiali e dalle attrattive sessuali, dai connotati ο τρόποι antieroiici, presentato come iniziato ai misteri (Eur. *Hipp.* 74-104); anzi addirittura assimilabile, come gli rinfaccerà polemicamente Teseo, ad Orfeo, o meglio ad un suo seguace (Eur. *Hipp.* 952-954), cioè ad un carattere mitico atipico, ad un non-eroe secondo la classificazione canonica di Brelich¹⁶. Mentre l'eroe è sempre connotato come

¹³ Per il quale rinvio al mio studio di prossima pubblicazione indicato in bibliografia con COZZOLI**.

¹⁴ Eur. *Hipp.* 372 ss.

¹⁵ Il destino di Ippolito profetizzato da Artemide ricorda quello dell'Ila Teocriteo (*Id.* 13, 72-75), famoso per aver portato alla disperazione d'amore Eracle, senza avere compiuto alcuna impresa eroica, a cui era stato pure educato e preparato.

¹⁶ Il modello Orfeo dall'*Alceste* alla *Fedra* ha connotazioni particolari è in sostanza percepito e presentato come un antiparadigma, o comunque rappresenta un referente mitico altro rispetto all'eroe non solo antropologicamente ma anche nell'azione drammatica. In uno studio che a tutt'oggi si può collocare tra le ricerche più innovative e interessanti sull'*Alceste*, MARKANTONATOS 2013, 94-130, 135-159 evidenzia motivi eleusini-orfici sommersi nella struttura dell'intera tragedia, che spiccherebbero non solo nella finale rinascita di Alceste, ma soprattutto nel personaggio di Eracle, il quale è legato alla medesima tradizione e strettamente connesso al mondo ctonio (cf. BURKERT 1977 e COZZOLI 2012). L'intuizione, tuttavia non sviluppata, della presenza di una fenomenologia latamente orfica risale già a SEGAL 1992, p. 156 n. 44. Ved. Inoltre PATTONI 2006, 2017. Per l'esclamazione di Teseo a Ippolito in Eur. *Hipp.* 948-957, cf. DODDS 1973 (1951), 48 nota 86, BARRET 1964, 342-345 e COZZOLI 2001, 110.

sovrumano, pronto all'eccesso nel bene e nel male, soggetto al suo θυμός, come appare agli spettatori Fedra, in preda all'ἔρωσ per il figliastro e ferita nel suo orgoglio dal diniego di Ippolito, perciò disposta poi, come Aiace e Achille, a rivendicare il diritto alla ἀγαθὴ δόξη e a restaurare la sua τιμή. Sono, dunque, tutti moduli drammaturgici dirompenti con cui si rovesciano i rapporti, si alterano i modelli maschile e femminile, si destrutturano le tipologie standardizzate di genere dei personaggi, cosicché una figura femminile non principale nella trama, una volta sulla scena, in virtù del suo codice drammaturgico, può diventarne la protagonista effettiva.

2. 'Drammi femminili' e 'drammi maschili' in Euripide: critica moderna, critica antica

La presenza di drammi con una protagonista femminile 'forte' è ben sottolineata negli studi del millennio scorso che hanno influenzato la critica successiva, anzi sembrerebbe il modello prevalente attestato nelle tragedie euripidee del cosiddetto primo periodo. Webster¹⁷, nel capitolo dedicato a *The Early Plays*, ed esattamente nella descrizione a commento dello schema sinottico di massima sui drammi che vanno dall'esordio nel 455 con le *Peliadi* al *Bellerofonte* del 428 ca.¹⁸, afferma che i drammi messi in scena in questo periodo, compresi i due *Ippoliti*, *l'Alcmeone a Psophis* e il *Ditti*, riguarderebbero soprattutto 'bad women' o 'unhappy women'; lo studioso ammette che sarebbe stato tentato di etichettare l'ultima sezione di questo capitolo su *Heraclidae*, *Theseus*, *Bellerophon*, *Chrysis*, *Oineus*, *Thyestes*, forse anche *Oinomaos*, con il titolo 'Other Plays about Men', tuttavia ha desistito, perché alcuni drammi, quali *Theseus* ed *Heraclidae* comprendono anche personaggi femminili, sebbene forse di minor rilievo¹⁹. In questo elenco, tuttavia, ben 16 drammi hanno titoli con personaggi maschili, sebbene lo studioso li etichetti sotto il registro 'bad women' o 'unhappy women'; solo 9 portano titoli di personaggi femminili o al femminile e 2 titoli plurali maschili. Sulla stessa linea esegetica si colloca anche un altro classico studio su Euripide, questa volta italiano, quello di Di Benedetto, il quale intitola la prima sezione *Razionalismo e senso del tragico nel teatro euripideo* e i primi tre capitoli, rispettivamente *La polemica con Socrate e un nuovo modello di personaggio tragico*, *Alcesti e Medea*, *Verso l'atrofizzazione del modello*²⁰: ancora una volta il nuovo modello di personaggio tragico appare prevalentemente il femminile.

¹⁷ WEBSTER 1967, 31-32. Cf. ora però WRIGHT 2019, 138-144.

¹⁸ WEBSTER 1967, 31.

¹⁹ Compare il sottotitolo 'Other Plays' (WEBSTER 1967, 101)

²⁰ DI BENEDETTO 1971, 5-102.

Nella critica comica di Aristofane esiste però una seconda linea parallela e del tutto complementare a questa²¹. In *Acarnesi* 406-479 è possibile individuare un orientamento sui più antichi drammi euripidei volto ad individuare un protagonista maschile (o principalmente maschile): questo è vestito di stracci (ράκια, λακίδες, ρακώματα), accattone, petulante (προσαιτῶν, στωμύλος), mendico (πτωχός), dalla sorte infelice (δύσποτμος, ἀθλιώτερος), a volte pure menomato zoppo o cieco (τυφλός, χωλός) come molti mendicanti, ma terribile nel parlare (δεινός λέγειν). Il codice lessicale, presente in Aristofane, che allude al testo euripideo, non è fine a sé stesso, ma sembrerebbe finalizzato ad una piena adesione mimetica del personaggio alla sua condizione di πτωχός, rispetto alla tradizione mitica che pure contemplava eroi fittiziamente travestiti da pitocchi, senza sostanzialmente che fossero però in epica e tragedia investiti effettivamente di quello *status*: la mimesi messa in scena da Euripide è totalizzante e la parodia di Diceopoli evidenzerebbe proprio che per ottenere la persuasione con la parola i nuovi personaggi tragici siano disposti a tutto²². In questa commedia, il protagonista, Diceopoli, infatti deve pronunciare un discorso quanto mai efficace per difendersi dall'accusa di tradimento contro i suoi assalitori guerrafondai, i carbonai del demo di Acarne, e, pertanto, si reca da Euripide per chiedere al poeta gli stracci di un suo vecchio dramma, cosicché, vestito da personaggio tragico euripideo, ne assimili le capacità retoriche e dialettiche, come Zeus, il quale ingoiò la sposa Metis incinta di Atena. Euripide accoglie con sufficienza e piuttosto contrariato il seccatore e gli propone in sequenza i cenci di *Eneo*, *Fenice*, *Filottete*, finché capisce che Diceopoli, dopo aver rifiutato con forza e quasi preoccupato quelli di *Bellerofonte*, cerca proprio gli stracci di *Telefo*, i quali, nella scaffalatura ipotizzabile a mo' di libreria sulla scena²³, si trovano ben riposti tra quelli di *Tieste* e di *Ino*. Il prototipo 'parolaio e straccione' qui delineato come protagonista delle tragedie euripidee ha un precedente eroico ben noto: si tratta di Odisseo che, vestito di stracci e mendico, infelice al di sopra di tutti per il suo errare, ma terribile nel parlare e nella μῆτις²⁴, penetra sotto mentite spoglie nella reggia di Itaca, come s'insinuerà Telefo in quella di Argo poi nell'omonimo dramma euripideo, ma il

²¹ Ricordiamo tra gli studi che hanno sottolineato a ragione la compresenza di questi due filoni in particolare CARPANELLI 2005, 7-45, il quale, li analizza soprattutto in rapporto con le istituzioni politiche del tempo: da un lato 'I principi «inetti»', dall'altro *Alcesti*, *Medea* e *Ippolito* sarebbero «in questa fase [politica], indagine critica di un modello istituzionale. [...] La riflessione politica passa indubbiamente attraverso la perdita di fiducia del protagonista del proprio avvenire come sovrano» (CARPANELLI 2005, 18); mentre nei 'drammi femminili' ('Sovversioni erotiche e perversioni politiche', CARPANELLI 2005, 47-59) sarebbero giustapposte ancora almeno due (se non più) tematiche centrali, *in primis* politica e amore.

²² Sarebbe appunto questo lo scandalo del 'Telefo' per lo meno come lo presenta Aristofane, o sicuramente uno degli aspetti di maggior rilievo, vd. PADUANO 1967.

²³ Cf. MACLEOD 1974 e 1980.

²⁴ Sono tutti termini o aspetti che nell'*Odissea* lo definiscono, si veda in particolare il dialogo con Atena in *Od.* 13, 187-345, cf. PADUANO 1967.

primo compie la sua vendetta tremenda ed efferata e così ripristina in maniera definitiva il suo codice eroico, il secondo non esprime nessuna volontà di recuperarlo; anzi quando tenta, come nel caso del *Bellerofonte*, un'eroica scalata al cielo, sotto l'impeto del proprio θυμός, inesorabilmente fallisce. Perciò accanto al modello prettamente femminile *Fedra* (-*Alcesti-Medea*), in questa prima fase della produzione teatrale di Euripide, ne esisteva, secondo un critico d'eccezione, uno del tutto complementare al primo, quello rappresentato da personaggi come *Eneo-Fenice-Filottete-Tieste-Telefo-Ino*, i quali solitamente davano anche il titolo alle opere, in generale di tipo maschile, e che trova la massima e la più completa espressione nel *Telefo*. Dalla scena degli *Acarnesi*, in particolare, dal rifiuto netto di Diceopoli degli stracci di *Bellerofonte*, ma anche dai frammenti superstiti del dramma, come si tenterà di mettere in rilievo, il modello, con ogni probabilità, si è già sclerotizzato a partire dal 428 a. C.; il *Bellerofonte* sembrerebbe rappresentare appunto la linea di demarcazione al di là della quale si collocano altre esperienze drammaturgiche. Non bisogna prescindere neanche dal fatto che Aristofane conoscesse bene questi drammi euripidei, perché li aveva parodiati o imitati in altrettante commedie: il *Telefo* addirittura a più riprese nell'arco della sua attività negli *Acarnesi* prima e poi nelle *Tesmoforiazuse*, il *Bellerofonte* nella *Pace* e il *Fenice* con ogni probabilità nell'*Anagiro*²⁵. Il modello 'Telefo' ricorre citato spesso in Aristofane. In *Rane* 851-864 la prima tragedia infatti che Eschilo infuriato come un cataclisma naturale rischia di fare schizzare fuori ad Euripide dalla testa colpendolo con una parolona cerebrale è appunto il *Telefo*; come si sa le divinità ispiratrici dell'arte euripidea, che il poeta invoca a proteggerlo prima della contesa con Eschilo sono l'Etere evanescente, la lingua roteante, l'intelletto e le narici sottili. Queste denotano in tutto e per tutto il carattere della sua dialettica drammatica e la caratura dei personaggi, ma sta di fatto che il primo pronto a spuntare dalla testa di Euripide come Atena da quella di Zeus è *Telefo*. Seguono ancora sempre nella stessa commedia altre critiche di Eschilo (Ar. *Ran.* 1063-1088) ad Euripide, il quale avrebbe vestito i re di stracci perché facessero pietà alla gente, avrebbe insegnato che è utile fare chiacchiere e straparlare a vuoto, a tal punto che nessuno si vorrebbe più esercitare nelle palestre e si ribellerebbe ai superiori. I suoi sono insomma caratteri cerebrali la cui presenza scenica è realizzata in parolette e giri di parole non in azioni, in λόγοι e non in ἔργα (Ar. *Ran.* 891-894, 936-1019). Già nelle *Nuvole* Aristofane aveva infatti istituito un'equivalenza diretta tra il Discorso Debole e *Telefo*; anzi il Discorso Debole un tempo non era altri che *Telefo*. Nell'esordio della sua presentazione sulla scena (Ar. *Nub.* 894 a ss.) il Discorso Debole afferma contro il suo antagonista che sarà in grado di vincerlo, anche se è meno forte, inventando nuovi pensieri, e se il Discorso Forte gli opporrà il giusto, li abatterà opponendosi col contrario, e fornisce subito l'esempio

²⁵ Per le parodie di Aristofane del *Telefo* in *Acarnesi* e *Tesmoforiazuse* Cf. rispettivamente OLSON 2002, liv-lxi e 2004, lv-lxviii, lxxv-i, INGROSSO 2020, per la *Pace* MASTROMARCO 2012, 93-118 e per l'*Anagiro* ORTH 2020, 215-349 e vd. *infra*.

di questa sua tecnica sbalorditiva, basata su una retorica ingannevole e astuta: la Giustizia infatti del resto secondo lui neanche esisterebbe, altrimenti Zeus, che mise in catene suo padre, sarebbe ormai già morto. Dopo un battibecco d'insulti tra i due contendenti, il Discorso Forte rimbrotta all'avversario che ora è in gran forma davvero, «eppure prima faceva il pitocco (καίτοι πρότερον γ' ἐπτόχευες) affermando che era Telefo di Misia, rosicchiando dalla sua bisaccetta sentenze alla maniera di Pandetele» (Ar. *Nub.* 920-924). Nelle *Nuvole prime* del resto il ruolo di Euripide, come appare da qualche frammento (PCG fr. 392 Kassel/Austin), doveva essere certamente più evidenziato dal punto di vista drammatico in relazione a Socrate e al Pensatoio²⁶; in ogni caso anche nell'ultima versione della commedia, il Discorso Debole-Telefo è espressione di un'arte oratoria scaltra in cui si tende ad atterrare l'avversario con mosse retoriche astute, non sempre corrette, a volte con veri e propri tranelli, 'trappole di parole'. L'espressione infatti puntualmente compariva già negli *Acarnesi* (Ar. *Ach.* 687), dove il procuratore sbarbatello, esperto nella nuova educazione e arte retorica, mette nell'angolo il vecchio Maratonomaco²⁷ proprio tendendogli σκανδαλήθρα ... ἐπῶν e dove appunto σκανδαλήθρον indica per di più un tipo speciale di marchingegno con un'esca, la quale fa scattare una molla e intrappola senza via di scampo il mal capitato. L'inganno più adeguato nella 'trappola di parole' è spesso rappresentato o da giochi verbali basati su omonimie particolari o su ragionamenti estranei al buon senso comune d'antica tradizione, come avviene sulla scena nelle *Nuvole*²⁸.

3. Alla ricerca dell'eroe euripideo': da Aristofane ai frammenti euripidei

Degli altri drammi euripidei citati negli *Acarnesi* (vv. 406-479) che fanno parte di questo gruppo più antico, *Telefo* compreso, purtroppo non molto è noto; in tutti però il protagonista, generalmente maschile con la sola eccezione di Ino, era presentato in scena

²⁶ Cf. PCG fr. 392 Kassel/Austin. La presentazione in scena, rispettivamente di Euripide negli *Acarnesi* e di Socrate nelle *Nuvole*, è drammaturgicamente simile: Euripide e Socrate inseguono entrambi qualcosa di aereo e volatile che poca attinenza ha con la pragmatica del mondo reale. Nell'*explicit* delle *Rane* (Ar. *Ran.* 1491-1499) Euripide 'chiaccherando' con Socrate ha distrutto l'arte tragica. La creatività comica compressa e rimasta disinnescata nelle *Nuvole* compie uno salto di qualità molto più tardi nelle *Rane*. In altro contesto anche storico e politico, in una dimensione drammaturgica molto più felice per Aristofane, il *Wiz* comico di Socrate *maître a pensier* di Euripide può manifestarsi compiutamente e inquadrarsi in un intreccio coerente e adatto a dargli adeguato risalto; mai accantonato definitivamente e preservato nell'inconscio poetico di Aristofane, esplose freudianamente come un *explicit* duro di condanna, ma privo dell'efferata violenza, che, nelle *Nuvole*, si esprimeva nel finale, con l'incendio del Pensatoio sofistico-socratico, e con la distruzione di tutta quell'*intelligentija* ateniese, in un gesto 'tragico' di ribellione impotente ed esecrabile.

²⁷ Ar. *Ach.* 675-691.

²⁸ Cf. in proposito NIEDDU/MUREDDU 2000.

come πτωχός; nonostante il suo aspetto cencioso e da mendicante, egli era tuttavia in grado di sostenere con successo le proprie ragioni di fronte agli antagonisti, corroborandone la validità con ragionamenti non sempre improntati alla giustizia, anzi spesso basati su concetti nuovi e arguti, elaborati e presentati con agguerrita dialettica retorica in modo da imporli come gli unici realmente 'giusti', in maniera analoga ai nuovi pensieri che sa coniare il Discorso Debole. Cosicché l'avversario, spiazzato, preso di contropiede, sfiancato, stordito, privo di quest'arte sofistica, non era in grado di controbattere, esperto in ἔργα eroici e non in λόγοι, e finiva nell'angolo, esattamente come incapace di reazione è il vecchio Maratonomaco di fronte all'avvocato giovinastro degli *Acarnesi*. Così si manifestava la nuova cultura intellettuale e sofistica, vincente in assemblea e nei tribunali, dominante ora anche sulla scena del teatro di Dioniso. La sua arma non è più la spada o la possanza guerriera, ma la γλῶσσα e il λόγος con cui ci si aspetta di poter ottimisticamente dominare la realtà: il nuovo eroe imbraccia non l'armatura oplitica o quella militare dei cavalieri, bensì gli strumenti della lotta politica dei nuovi eroi del momento, i cattivi e i buoni διδάσκαλοι, ossia i ῥήτορες che, arringando, guidano, controllano o manipolano il δῆμος in assemblea²⁹. Il nuovo 'eroe tragico' euripideo, esemplato in parte sul modello Odisseo, è dunque un 'eroe dimezzato', δεινὸς λέγειν non raggiunge la gloria delle imprese, inattivo e incapace di azione, imbrigliato nei suoi ragionamenti cerebrali; se questa dimensione ne faceva un personaggio tragico *à la page*, tuttavia era facilmente esposto a diventare uno stereotipo drammatico ripetitivo, a cui a lungo andare il pubblico, annoiato e sempre più esigente, non doveva rivolgere più la medesima attenzione e apprezzamento, soprattutto nel momento in cui nella realtà contemporanea, questo prototipo non corrispondeva più ad un *exemplum* politico e sociale di successo. Aristofane sembra avere colto molto bene il processo di declino del modello drammaturgico euripideo, anzi ci testimonia la fase avanzata di atrofizzazione del modello, che è già in atto dopo il 428 a C.

Senza la velleità di ricostruire in questa sede le tragedie menzionate negli *Acarnesi* e di affrontare nei dettagli problematiche esegetiche e filologiche dei singoli testi frammentari, mi limiterò ad un sondaggio preliminare e incompleto per cercare almeno di evidenziare se, attraverso il testo superstite di questi drammi, emerge o meno il prototipo individuato da Aristofane o comunque se e in che misura se ne possano riscontrare indizi rilevanti sulla sua reale esistenza. Gli stracci del primo παλαιότατον δρᾶμα che Euripide offre ad Aristofane sono quelli di *Eneo*. L'intreccio della tragedia è stato tramandato dallo Schol. in Ar. *Ach.* 418 Wilson (= *TrGF* 49, test. ii a): Eneo, padre di Meleagro, dopo la morte del figlio Tideo e la spedizione di Diomede contro Tebe, fu spodestato a causa anche della sua vecchia età dai figli di Agrios; da loro viene umiliato

²⁹ Per i nuovi politici fondamentale CONNOR 1971, per il nuovo politico e il teatro comico vd. COZZOLI 2019, per le teorie 'democratiche' sul rapporto tra popolo e 'democrazia' si veda il recente studio di MOSCONI 2021.

e maltrattato fino al ritorno di Diomede che lo vendica, uccidendo Agrio e restituendogli il regno. Le violente angherie subite dal povero Eneo sono descritte da un ignoto interlocutore in *TrGF* 49, fr. 562, dove la testa del vecchio funge da bersaglio nel gioco del cottabo in un simposio, cui partecipano presumibilmente i figli di Agrios: «Con acute frecce colpivano la testa del vecchio; e io avevo l'ordine di incoronare chi centrava il bersaglio, conferendo il premio del cottabo»³⁰. Dai frammenti superstiti non è però possibile ipotizzare che Eneo, oltre ad essere presentato in scena come *πτωχός*, fosse un abile oratore (*δεινός λέγειν*). Tuttavia in base al testo degli *Acarnesi* 410-420, poiché Diceopoli chiede ad Euripide gli stracci di un suo vecchio dramma per recitare da pitocco un lungo discorso e dato che Euripide gli offre subito come prima proposta i panni cenciosi dell'infelice Eneo, occorre ritenerlo più che certo; quindi Eneo doveva pronunciare qualche discorso nella tragedia, forse rivolto a Diomede che recita a quanto pare il prologo (*TrGF* 49, fr. 558) per ottenere il suo sostegno (per salvarsi dai figli di Agrio?), ma di esso purtroppo non si è conservata alcuna traccia nelle testimonianze, se si escludono alcuni accenni in *TrGF* 49, fr. 563 («Non c'è tempo per conversare, ma all'infelice in qualche modo è dolce parlare e poi di nuovo piangere») e *TrGF* 49, fr. 568 («molesto, non mi rendo conto che i tiranni mi detestano») ³¹; ancora in *TrGF* 49, fr. 567 si fa riferimento alla mutevolezza della *δόξα* «osservando i pensieri degli uomini così come un magnete trascina l'opinione e la cambia»³². Eneo non sembra essere stato un carattere particolarmente attivo, anche per la sua età, invece Diomede doveva rappresentare l'eroe di tipo tradizionale dedito alla gloria delle imprese: si rinviene dunque già a partire dall'*Eneo* quella bipolarità tra *λόγος* e *ἔργον*, che del resto contrassegna tutto il periodo storico dalla metà del V sec. a. C. in poi e che Euripide ha codificato a livello drammatico nella dialettica in scena tra due personaggi, l'eroe tradizionale e il nuovo eroe 'parolaio e straccione'. Ma *Eneo* non è il dramma i cui cenci cerca Diceopoli, essi appartengono a qualcuno ancora più infelice (*Ar. Ach.* 420); forse – chiede Euripide (*Ar. Ach.* 421) – saranno i panni di *Fenice*. Fenice compare nel 9 libro dell'*Illiade* nell'ambasceria presso la tenda di Achille come suo antico precettore, esperto sia nei discorsi che nelle azioni: è stato Fenice ad educare il suo figlioccio illustre nella guerra spietata ma anche capace di parlare adeguatamente in assemblea (*Il.* 9, 438-443); egli aveva dunque allevato l'eroe bambino alla reggia di Peleo (*Il.* 9, 430-495), dove si trovava esule per parricidio o tentato parricidio; era stato infatti colpito dalla maledizione lanciata dal padre che mai si trovasse a generare figli, per avergli sedotto la concubina preferita, dietro le assillanti

³⁰ Le traduzioni ove non diversamente indicato sono mie.

³¹ Il verso corrisponde a *Ar. Ach.* 471, ed è la battuta che Diceopoli pronuncia, mentre petulante continua a scocciare Euripide. Per le ricostruzioni dettagliate del dramma cf. WEBSTER 1967, 113, COLLARD/CROPP 2008a, 28-39, JOUAN/VAN LOOY 2002, 459-475.

³² Il paragone col magnete per indicare il potere della persuasione della parola, anche poetica, doveva essere canonico, ritorna anche nello *Ione* platonico (533d-535 a).

richieste di vendetta da parte della madre gelosa; condannato dall'ira paterna, Fenice aveva tentato prima di ucciderlo, ma poi era fuggito dalla casa. Oltre alla maledizione, il testo omerico non esplicita come si sarebbe manifestata la collera del padre e che cosa avesse poi scatenato la violenta reazione di Fenice fino al tentato omicidio, sono altre fonti mitografiche a ricordare l'accecamento di Fenice da parte del padre (*TrGF* 74, test. iii a, b, c, d iv a¹⁻²). Il mito si sovrappone in Attica con una vicenda epicorica attestata nel demo intitolato all'eroe Anagiro (*TrGF* 74, test. iv a¹⁻²), come ci attesta principalmente Ieronimo di Rodi nel περι τραγωδοποιων (fr. 32 W.) che associa le due storie: l'eroe eponimo Anagiro, irato con un contadino per il taglio di un bosco sacro, avrebbe attirato ogni sorta di disgrazia sulla sua casa, facendo prima innamorare la sua concubina del figlio e, poi, facendolo accusare ingiustamente da parte della donna; la vendetta del padre sarebbe stata efferata, avrebbe accecato il figlio, gettato in un pozzo la donna, ma egli stesso sarebbe poi perito in un incendio con tutte le sue ricchezze, da qui il detto proverbiale 'Αναγυράσιος δαίμων' ad indicare una sorte particolarmente infelice (Prov. Coisl. 30 = *TrGF* 74, test. iv a²). Certo nel testo degli *Acarnesi* l'allusione anche al notorio proverbio attico non è del tutto da escludersi, se Aristofane portò pure in scena a quanto pare successivamente un *Anagiro* (*PCG* fr. 41-66 Kassel/Austin)³³ e se la commedia era di rilievo, come pare in base alla parabasi, dove il poeta attacca i suoi avversari (*PCG* fr. 58 Kassel/Austin: «dalla mia veste facendosi tre mantellucci»)³⁴. Nei frammenti sembrerebbero attestati almeno due diversi locutori, presumibilmente, Amintore il padre di Fenice, l'altro Fenice stesso, mentre allo stato attuale non è possibile supporre che intervenisse nel contrasto anche Peleo, il cui ruolo nel mito è del resto posteriore ai fatti rappresentati nel dramma, o addirittura Chirone, da cui si recava in fine Fenice³⁵. *TrGF* 74, fr. 803 a («Oh ricchezza, di quanto sei un peso facile da sopportare: molte fatiche e disgrazie anche tu possiedi; infatti ogni vita per i mortali ha la sua debolezza») rappresenta l'*incipit* del dramma, come attesta una *hypothesis* frammentaria (*TrGF* 74, test. ii a = *P.Oxy.* 2455, fr. 14, 241-245): la formulazione sulla ricchezza è molto generica, pertanto non è possibile escludere che la *persona loquens* sia lo stesso Fenice; il fatto che la ricchezza venga considerata un facile fardello da portare, ma comunque comporti mali, sembrerebbe costituire il preambolo di un discorso, in cui potrebbero essere enumerate le varie tipologie di vite e i loro potenziali difetti, secondo un *topos* ben

³³ Viene ora datato intorno al 420 a. C. cf. ORTH 2020, 233-236.

³⁴Per la raccolta delle testimonianze e un riesame critico delle accuse di plagio tra Eupoli ed Aristofane cf. SONNINO 1998. Per l'*Anagiro* cf. ora ORTH 2020, 215-349, in particolare per questo frammento, 310-320.

³⁵JOUAN/VAN LOOY 2002, 313-327, ipotizzano che Peleo subentrasse come conciliatore nell'agone tra padre e figlio, mentre COLLARD/CROPP 2008a, 406, 417 propongono Chirone. Per altre ricostruzioni vd. WEBSTER 1967, 84-85 e COLLARD/CROPP 2008a, 405-421.

attestato in Euripide anche in drammi coevi³⁶. In sostanza, se chi parla è Fenice, o considererebbe i vizi e mali che comporta la ricchezza in rapporto al padre, manipolato da una moglie più giovane attratta dalla ricchezza, ovvero potrebbe parlare di sé stesso ora cieco e forse già anche nella sua condizione di *πτωκός*, diseredato dal padre³⁷. Come spesso accade in Euripide, il discorso potrebbe subito orientarsi diversamente con altre affermazioni come quelle presenti in *TrGF* 74, fr. 816: «Certamente se mai vedessi qualcuno cieco in città, attaccato alla sua guida, tormentato dalle disgrazie, lo insulterei affinché infelice con la morte se ne tragga fuori. E ora sventurato sono precipitato all'opposto dei miei ragionamenti. Oh mortali attaccati alla vita, che desiderate vedere il giorno, pur afflitti dal peso di interminabili mali. Così la passione della vita vi inonda: noi infatti conosciamo il vivere, ma per inesperienza della morte ognuno teme di abbandonare la luce del sole». Certo non stonerebbe, legata a queste ultime considerazioni, neanche in bocca a Fenice anche l'affermazione che la ricchezza sarebbe un facile fardello per gli uomini di fronte ai mali, se la vita è sempre *ἀσθενής*. Occorre ricordare che la presentazione dell'eroe 'parolaio e straccione' è piuttosto standardizzata, alla sua prima uscita sulla scena è spesso già afflitto da una dolorosa considerazione della vita che si aggraverà ulteriormente o lo è già: povertà e disgrazie varie contraddistinguono fin dall'inizio dei drammi gli 'infelicissimi' mendichi, Telefo e Bellerofonte; e pure nello sketch di Diceopoli a casa di Euripide sembra presupposta questa modalità tipica di drammatizzazione. Fenice, quindi, presumibilmente doveva figurare già cieco (*TrGF* 74, fr. 816),³⁸ forse anche in disgrazia o in procinto di diventare pitocco (*TrGF* 74, fr. 803 a), ma in grado di perorare al meglio la sua causa: un ignoto interlocutore (Amintore? Fenice?)³⁹ pronunciava il *TrGF* 74, fr. 813a: «in ciò potrei indicare la verità, se tu volessi, poiché anche io stesso ne sono afflitto, chiunque sa ben parlare, suole presentare azioni peggiori dei discorsi», mentre in *TrGF* 74, fr. 807, 808 da qualcuno era condannato l'eros senile o la donna giovane sposata ad un uomo molto

³⁶ Cf. il *Bellerofonte* (*TrGF* 18, fr. 285), dove si afferma che la povertà è la migliore condizione di vita perché non si ha nulla da perdere, anche se la ricchezza ha spesso una funzione consolatoria dei mali, è però uno *status* transeunte.

³⁷ Di diverso avviso JOUAN/VAN LOOY 2002, 313-327 che attribuisco ad Amintore il prologo, oltre ai *TrGF* 74, fr. 803 a, 803 b, 804, 805, 815, con minor sicurezza 809 e 810. Di questi frammenti solo l'attribuzione di *TrGF* 74, fr. 803 b, in parte corrotto (e.g. «Ma giammai sbaglierei a lodare un altro mortale che affidi il potere ai figli, prima che l'oscurità copra i suoi occhi, se vinto bisogna rivergersi ai figli») potrebbe essere condivisa, perché esplicitamente cita il rapporto padre-figli. Così anche COLLARD/CROPP 2008a, 411-413 propongono di assegnare *TrGF* 4, fr. 803 a, 803 b, 804, 805 ad Amintore, ma molto dubitativamente: "Possibly Aminthor, anxious about Phoenix actions, if not already aware of them".

³⁸ *TrGF* 74, fr. 813 b è corrotto ma il senso è decodificabile; più esplicito in *TrGF* 74, fr. 816 il riferimento alla condizione di difficoltà e schermo cui è sottoposto solitamente un cieco.

³⁹ Per COLLARD/CROPP 2008a, 406, 417 si tratterebbe forse di Chirone mediatore tra padre e figlio, da cui Peleo porterebbe Fenice (cf. *TrGF* test. iii c) e a cui viene dagli studiosi attribuito anche *TrGF* 74, fr. 812. Per JOUAN/VAN LOOY 2002, 313-327 di Peleo.

più anziano. Se fosse Fenice a parlare, la situazione potrebbe preludere a quella dell'*Ippolito Stephanophoros*, dove Fedra, sosterrà che col ragionamento si sarebbe dovuta tenere lontano dalla passione, dalle azioni nefande, ma che ha invece fallito⁴⁰. Ma con Euripide non si può dare mai nulla per scontato. Nel *Fenice* era infatti certo sviluppata l'opposizione tra λόγος e ἔργον poiché – come si è visto – si rileva in *TrGF* 74, fr. 813 a che chi sa ben parlare e difendere la propria causa non è detto che sappia agire con dignità, anzi avviene di norma il contrario. Anche se il contesto del mito di Fenice sembrerebbe assimilare il protagonista ad Ippolito, tuttavia il codice dei due personaggi sulla scena è opposto: il primo, Fenice, è un vincitore a tutti gli effetti e sbaraglia con le sue capacità retoriche gli accusatori; il secondo, Ippolito, è un modello fallimentare e inattivo come Orfeo⁴¹, destinato a perire senza riuscire a difendersi dalle calunnie, anzi la sua fama sarà merito proprio dell'ἔρκως che l'ha dannato⁴². È più probabile perciò che il *TrGF* 74, fr. 813 a s'inserisca all'interno di un ἀγών λόγων in cui Fenice perora la sua causa, di fronte ad un giudice di eccezione, con ogni probabilità il padre. Il *TrGF* 74, fr. 813 a va infatti collegato almeno ai *TrGF* 74, fr. 811 e 812: «ciò che è oscuro attraverso prove certe con verosimiglianza si comprende», «già fui scelto a giudicare molte contese e riconobbi che su una sola situazione molto contraddittorie e opposte erano le notizie riferite dai testimoni. Ma io e chiunque sia assennato calcola la verità, osservando la natura e la condotta di vita con cui si ha a che fare ... chiunque gode della compagnia dei malvagi, non lo interrogarei mai, riconoscendo che tale è l'uomo a coloro cui piace accompagnarli»; mentre *TrGF* 74, fr. 810 («La natura è grandissima; nessuno renderebbe un malanno buono, pur allevandolo bene») sembra costituire una risposta di Amintore alla difesa del figlio nel corso della lite. L'ipotesi trova conferma da quanto si desume dal testimone di *TrGF* 74, fr. 812 (Aeschin. *contra Timarc.* 152): Eschine, citando appunto il *Fenice* di Euripide, spiega che così si difendeva, di fronte al padre, ovviamente il protagonista, esortando a giudicare dalla condotta di vita, dall'educazione, dalle frequentazioni e non dalle testimonianze spesso fallaci e inattendibili⁴³. Dunque, a quanto pare, Fenice, cieco (*TrGF* 74, fr. 816), e probabilmente πτωκός dopo lo scontro col padre, in seguito alla sua peripezia (*TrGF* 74, fr. 803 a), senza poter addurre testimoni a sua discolpa, perorava la causa della sua innocenza, ispirandosi ai principi fondamentali di oratoria giuridica; si rovesciava così, con tali argomentazioni retoriche, il rapporto tra λόγος e gli ἔργα, era cioè il λόγος ad interpretare, a focalizzare la realtà, che appariva oscura o indecifrabile a causa delle testimonianze contrastanti. Neanche

⁴⁰ Eur. *Hipp.* 373-430, in particolare 373-419.

⁴¹ A cui viene paragonato da Teseo, cf. Eur. *Hipp.* 915-1035 e *supra*: la parola non riesce a contrapporsi alla denuncia scritta da Fedra, e ai fatti accaduti, il λόγος agli ἔργα: né può convincere i folli alla ragione (Eur. *Hipp.* 915-925). Per la crisi del λόγος nel *Bellerofonte* cf. *infra*.

⁴² Cf. Eur. *Hipp.* 1423-1430.

⁴³ Il medesimo tentativo di difesa farà Ippolito verso Teseo, ma fallirà (Eur. *Hipp.* 983-1035).

Fenice è la tragedia di cui Diceopoli cerca gli stracci e allora Euripide gli offre quelli di *Filottete*, che fu rappresentato insieme alla *Medea* del 431 a. C.⁴⁴ Le fonti principali per la sua ricostruzione sono costituite da due orazioni di Dione Crisostomo, la 52 in cui l'autore paragona le tragedie dal medesimo titolo di Eschilo, Euripide e Sofocle, la 59, dove ha parafrasato il primo episodio⁴⁵. Rimangono però oscuri alcuni aspetti fondamentali della διασκευή (ovvero della 'messa in scena')⁴⁶: non si conosce quale fosse il ruolo di Diomede, la cui presenza è certa in base a Dione Crisostomo 52.14, né in quale momento della tragedia comparisse⁴⁷, e quale fossero i movimenti di un altro personaggio, Attore, un abitante di Lemno, che assisteva di tanto in tanto Filottete malato, e il suo effettivo ruolo nell'azione scenica (*TrGF* 73, test. iv b); si è supposto che Attore, entrando e uscendo dalla grotta-rifugio di Filottete, di volta in volta, annunciasse l'arrivo dei diversi personaggi, richiamando nell'orchestra il protagonista a colloquio con gli interlocutori⁴⁸. Mentre si sa che il coro era formato dagli abitanti di Lemno, che mai prima del momento della loro comparsa in scena però avevano visitato l'eroe sofferente (*TrGF* 73, test. iv d). Odisseo dunque, in Euripide, sotto mentite spoglie, con aspetto mutato grazie all'aiuto di Atena⁴⁹, arriva a Lemno, col compito specifico di carpire l'arco di Eracle a Filottete, ma anche di riportare insieme indietro ai Greci in assedio a Troia anche il suo nuovo possessore; senza di essi Eleno ha vaticinato che sarà impossibile la caduta della città (*TrGF* 73, fr. 789 b e d). Nel prologo, parafrasato nell'orazione 52 di Dione Crisostomo (*TrGF* 73, fr. 89 b), Odisseo è presentato come un eroe stanco: gli pesa doversi sempre confrontare con nuove imprese spericolate all'altezza della sua fama ed è disilluso dei riconoscimenti e dagli onori che ne derivano, dato che questi si risolvono poi a vantaggio dell'intera massa dei Greci; inoltre non è

⁴⁴ *TrGF* 73, testt. i, ii.

⁴⁵ Per le diverse ricostruzioni cf. principalmente: SECHAN 1926, 485-488, KIEFER 1942, JOUAN 1966, 308-317; WEBSTER 1967, 57-61, CALDER III 1979, 53-62, MANDEL 1981, 95-121, LUZZATO 1983, AVEZZU 1988, 124-145, OLSON 1991, MÜLLER 1992, 1997 e 2000, JOUAN/VAN LOOY 2002, 269-301, COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 1-34, COLLARD 2006, COLLARD/CROPP 2008a, 368-373. Per i rapporti possibili con Accio cf. FRIEDRICH 1941. Sui limiti di MÜLLER 1997 e 2000 vd. COLLARD 2006. Per la bibliografia antecedente si rimanda alla rassegna di MÜLLER 2000, 83-124.

⁴⁶ Intendo διασκευή come termine strettamente tecnico equivalente a 'messa in scena', per i cui approfondimenti rimando a COZZOLI*.

⁴⁷ Forse Diomede entrava in scena solo nell'*explicit* per ricondurre Filottete tra i Greci insieme ad Odisseo? Una scena con Filottete, Odisseo e Diomede parrebbe attestata nell'iconografia etrusca, secondo disegni ottocenteschi, cf. MANDEL 1981, 95-121.

⁴⁸ COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 4 e 7. OLSON 1991 mette in rilievo la simmetrica presenza nel dramma di due coppie opposte Filottete/Attore-Odisseo/Diomede.

⁴⁹ Atena sembra comparire nella *hypothesis* del *Filottete* (*TrGF* 73, test. iii a, 16 = *P. Oxy.* 2455, 261), ma non sembra si possa trattare di Atena *ex machina*, cf. OLSON 1991, COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 7-8. Atena forse dileguava magicamente le false sembianze di Odisseo dopo l'incontro-scontro con l'ambasceria dei Troiani? Cf. *infra*.

sicuro sulle effettive possibilità dell'impresa e, soprattutto, poco fida sulle proprie potenzialità di scaltrezza e coraggio, ma comunque si uniforma alla morale tradizionale di una società che stima essere superiori solo gli eroi e che pretende continue manifestazioni del loro valore (cf. *TrGF* 73, fr. 787-879)⁵⁰. Dopo la *parodos*, nel primo episodio, egli si presenta a Filottete come un amico di Palamede, perseguitato da Odisseo, e riesce così ad ottenerne fiducia e benevolenza, anzi promette di informare i parenti dell'infelice e di contribuire così anche al suo rientro in patria. Da questo punto del dramma gli avvenimenti sono di difficile ricostruzione: sopraggiungeva un'ambasceria troiana, preannunciata già nel prologo (*TrGF* 73, fr. 789), il cui arrivo doveva con ogni probabilità spingere Odisseo a tradirsi, prendendo posizione a favore dei Greci contro i tentativi dei Troiani di blandire Filottete (*TrGF* 73, fr. 796: «è turpe tacere in difesa di tutto l'esercito greco e lasciare la parola ai barbari»)⁵¹. Scoperto dal suo ospite, in che momento dell'azione drammatica e in che modo scenicamente non è noto, Odisseo doveva però trovarsi certo a mal partito; ed è forse a questo punto che entrava in scena il personaggio di Diomede⁵². Labili tracce di un ἀγὼν λόγων si riscontrano in *TrGF* 73, fr. 795: «Perché poi seduti sugli scanni del comando spergiurate di conoscere chiaramente la volontà degli dei, mentre siete voi uomini artefici di questi discorsi (λόγοι)? Chiunque si vanta di saperne sugli dei, non sa far nulla di più che persuadere con i propri discorsi». Il concetto è di ascendenza protagorea e ricorre nel discorso del sofista *Sugli Dei* (DK 80B4), ma è la *persona loquens* è ignota: potrebbe trattarsi di Odisseo⁵³ che risponde all'interlocutore troiano presupposto nel *TrGF* 73, fr. 794 («Guardate come anche tra gli Dei è bello il guadagno, e quello che ha molto oro nel suo tempio è ammirato, perché mai il guadagno ti dovrebbe ostacolare dall'ottenerlo, essendo pur lecito, di renderti simile agli dei»), intenzionato a portare Filottete dalla propria parte col miraggio di doni preziosi⁵⁴. Tuttavia *TrGF* 73, fr. 795 potrebbe anche appartenere alla ῥῆσις di Filottete, restio sia a tornare tra i Greci, che lo avevano abbandonato, sia a cedere ai nemici che reputa anche essi del tutto inaffidabili: dunque l'eroe si mostrerebbe scettico sugli oracoli, manipolati da uomini come Odisseo, mentre neanche l'ambasciatore troiano, presentando gli Dei affascinati dal denaro mostrerebbe di avere della divinità una considerazione moralmente certo elevata. Se così fosse l'eroe 'parolaio

⁵⁰ In particolare cf. *TrGF* 73, fr. 788: «Niente è più orgoglioso per natura dell'uomo. Infatti riteniamo nella città uomini veri solo quelli eccezionali e che compiono qualche azione». Analoghe affermazioni di Eracle si sono attestate in uno dei drammi ancora più antichi il *Licimnio* (*TrGF* 43, fr. 473 e 474). Per il possibile risvolto di politica contemporanea cf. OLSON 1991.

⁵¹ Così OLSON 1991; per le diverse variabili nelle ipotesi ricostruttive sul dramma cf. *supra*.

⁵² Cf. MANDEL 1981, 102, LUZZATO 1983, OLSON 1991, JOUAN/VAN LOOY 2002, 294-295, COLLARD/CROPP 2008a, 371-372.

⁵³ Cf. CALDER III 1979, OLSON 1991, MÜLLER 2000, 401-402, KANNICHT 2004, *TrGF* 73, fr. 795, 840, COLLARD/CROPP 2008a, 395, JOUAN/VAN LOOY 2002, 306.

⁵⁴ KANNICHT 2004 sulla scia Valckenaer *apud TrGF* 73, fr. 794, 839.

e straccione' in questo dramma metterebbe in dubbio la veridicità dell'oracolo con parole sprezzanti verso gli stessi Dei, i quali sono stati inclementi nei suoi confronti; per di più la loro volontà è frutto della creazione artificiosa degli uomini e i vaticini sono spesso subdola invenzione degli uomini, anche essi avidi di gloria e guadagno, come del resto avrebbe provato sulla sua stessa sorte, ma ribadirebbe la situazione attuale (cf. *TrGF* 73, fr. 789 d 35-41). Nel mito Filottete è morso da una vipera a Lemno, dove, per istigazione proprio di Odisseo, i Greci si sono recati per ottemperare ad un vaticinio con cui si richiedeva un sacrificio per la conquista di Troia (*TrGF* 73, fr. 789 b). Non dissimili o improntate ad un più profondo ateismo, sono le considerazioni che si riscontrano in un brano generalmente attribuito al *Sisifo* di Crizia, (*TrGF* 43, fr. 19)⁵⁵: la polemica contro la religione tradizionale doveva essere piuttosto diffusa tra i giovani rampolli, rappresentanti delle *élite* o delle eterie politiche, aristocratiche e non, dell'Atene del tempo, educati a valori antitradizionali, pronti, con snobistico cinismo, a lanciarsi in comportamenti moralmente disinvolti; basterà ricordare che, solo a qualche anno di distanza, Alcibiade e i suoi amici parodieranno in simposi privati addirittura i sacri misteri eleusini⁵⁶. Certamente, come ha notato anche Olson⁵⁷, sussiste nell'atteggiamento di Filottete un riflesso lato della realtà contemporanea, laddove forse anche nei ceti tradizionalmente dediti alla gestione del bene comune, le decisioni comunitarie vengono viste ormai con un certo disincanto, mentre nel personaggio di Odisseo si riscontrerebbe un'adesione politica solo esteriore alla sua missione, priva però di una vero impegno eroico alla causa comune⁵⁸. Come nel *Fenice*, anche in questa tragedia il dibattito s'incentra in parte sul potere del λόγος, esattamente sulla questione se sia possibile modellare la realtà a proprio piacimento e interesse o confrontarsi con il non conoscibile, in maniera razionale, come il mondo divino; ma soprattutto compare di nuovo in

⁵⁵ Sull'attribuzione a Crizia di *TrGF* 43, fr. 19, sulla scia di WILAMOWITZ 1865, 166, sembra ci sia attualmente una tendenziale concordia tra gli studiosi (cf. CIPOLLA 2003, 247-268 e di recente BOSCHI 2021, 229-267), tuttavia rimane dubbia la natura tragica o satiresca del brano.

⁵⁶ Se nella seconda metà del V sec. a. C. ad Atene, sono spesso le eterie politiche, nei loro incontri al di fuori del circuito della polis, a permeare e a indirizzare le scelte comunitarie, in contemporanea sembrerebbe anche politicamente in crescita già a partire dal 417 il potere dei Misteri di Eleusi: non è un caso che atti sacrileghi provocatori, di portata propagandistica (la mutilazione delle Erme) precedano scelte militari e politiche, discusse e non condivise, come la spedizione in Sicilia; anche Alcibiade, coinvolto nella vicenda delle Erme, che parodia in privato i misteri eleusini (Plut. *Alc.* 22), quando rientra in Atene, guida però la processione sacra di Eleusi, cioè 'si riconcilia con Eleusi' e non solo con la città (Plut. *Alc.* 33-34 dove gli Eumolpidi devono ritirare le maledizioni lanciate contro di lui, per decreto della città). Ma ancora più significativo sarà poi il ruolo determinante di Eleusi nel 403, nella διαλλαγή dopo la caduta della città: fu Cleocrito, araldo dei misti, quasi un novello Orfeo, dotato cioè, come racconta Xen. *Hell.* 2, 4, 23-24, di una voce particolarmente bella (εὐφωνος ὢν) a incitare i cittadini di Atene alla fine della στάσις in sintonia con gli ideali del democratico Trasibulo.

⁵⁷ OLSON 1991.

⁵⁸ Cf. *supra* *TrGF* 73, fr. 787-789.

maniera forse ancora più esplicita la contrapposizione tra un eroe di stampo tradizionale, Odisseo, e uno 'nuovo', Filottete, oggetto passivo di contesa e non soggetto attivo di azioni. Sulla peripezia conclusiva del dramma si possono formulare solo ipotesi: Odisseo, dopo il suo riconoscimento, potrebbe essere stato salvato *in extremis* da Diomede, ed entrambi, in un accesso violento del male di Filottete, potrebbero aver avuto l'opportunità di impadronirsi dell'arco, come si potrebbe ipotizzare sulla base delle affermazioni di Dione Cristostomo 52, 104-109 (= *TrGF* 73, test. iii b), secondo le quali Filottete, privo dell'arco, non potrebbe mai sopravvivere e perciò in ogni caso è costretto a cedere ai suoi antagonisti, in parte costretto, in parte convinto⁵⁹. Sofocle nel suo omonimo dramma del 409 a. C. farà prima consegnare l'arco a Neottolemo (*Soph. Phil.* 662-672) che a sua volta lo rimetterà nelle mani di Filottete (*Soph. Phil.* 1286-1287), lasciando a quest'ultimo la scelta definitiva, mentre il giovane andrà incontro al biasimo e alle dimostranze di Odisseo il quale, con bieco cinismo, vorrebbe subito salpare e abbandonare di nuovo Filottete a Lemno (*Soph. Phil.* 1047-1062). Nel dramma di Euripide però già dal prologo viene dichiarato che oltre all'arco, è necessaria, secondo il vaticinio di Eleno, la presenza a Troia dell'eroe (*TrGF* 73, fr. 789 b), mentre questo particolare dell'oracolo è lasciato volutamente più ambiguo da Sofocle nella prima parte della tragedia⁶⁰; e dunque, Filottete potrebbe avere ceduto ad Odisseo e Diomede, ma, a sua volta ottenendo in contraccambio la promessa di venire curato e di fare ritorno in patria, e, in sostanza, Filottete risulterebbe vincitore sul rivale con un tranrello⁶¹: si spiegherebbe così dunque l'affermazione di Dione che Filottete sarebbe stato privato dell'arco e ricondotto a Troia da Odisseo τὸν μὲν πλέον ἄκων, τὸ δὲ τι καὶ πειθοῖ ἀναγκασίᾳ (52, 104-109 = *TrGF* 73, test. iii b, cf. *supra*). E si chiarirebbe anche nella διασκευή il ruolo drammatico di un personaggio secondario come Attore, il quale avrebbe assicurato un certo sostegno a Filottete malato a Lemno, anche se avesse perso l'arco, e con il suo aiuto l'avrebbe messo appunto nelle condizioni di far pressioni sugli avversari e non piuttosto di subirle. Non è un caso che Sofocle, accentrando il *focus* drammatico sul rapporto Neottolemo-Filottete in contrapposizione ad Odisseo, lasci incerto agli

⁵⁹ Così attesterebbe anche la *hypothesis* frammentaria, *TrGF* 73, test. iii a. Secondo PERROTTA 1935, 427 n. 2 la doppia ambasceria seguirebbe il furto, ma vd. contra LUZZATO 1983; inoltre sembra esclusa la motivazione patriottica alla base della decisione di Filottete, cf. OLSON 1991 e *infra*, COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 7 e 9: questa linea esegetica sembra corroborata grazie anche alle testimonianze iconografiche, in particolare LIMC s.v. 'Philoctetes' n. 69.

⁶⁰ Serve Filottete (*Soph. Phil.* 14) o solo necessarie le sue armi (*Soph. Phil.* 111-116) a Troia? In maniera più estensiva viene alluso l'oracolo altrove nella tragedia sofoclea: ai vv. 603-621 sembra che sia necessario convincere Filottete a tornare presso gli Achei con l'arco; ma Odisseo poi ai vv. 1047-1062 ritiene di poter salpare solo con l'arco; infine Neottolemo ribadisce la necessità che Filottete vada spontaneamente a Troia (*Soph. Phil.* 1329-1347), ma questa indicazione verrà definitivamente confermata solo dal discorso di Eracle *ex machina* (*Soph. Phil.* 1417-1444).

⁶¹ In maniera analoga si può ipotizzare una περιπέτεια simile per il *Telefo* cf. *infra*.

spettatori nei particolari il vaticinio, senza specificare fino all'ultimo se la presenza anche di Filottete a Troia, oltre all'arco, fosse o meno necessaria e vincolante.

Finalmente Euripide capisce che Diceopoli, dopo aver rifiutato *Bellerofonte*, cerca proprio gli stracci di *Telefo* che si trovano ben riposti tra quelli di *Tieste* e di *Ino*. Lo scoliasta ad Aristofane (Schol. in Ar. *Ach.* 433, p. 65 Wilson) dubita se si faccia riferimento al *Tieste* o alle *Cretesi*; in entrambe le tragedie, che riguardavano il mito di Atreo e Tieste, compariva un Tieste 'straccione'⁶²; nelle *Cretesi*, rappresentate insieme al *Telefo* nel 438, è attestata però la presenza di Aerope, che in un altro scolio alle *Rane* (Schol. in Ar. *Ran.* 849 a Chantry) è considerata, insieme a Fedra, una delle πύργωναι 'cretesi' per antonomasia del teatro di Euripide. Del tutto ignoto è il momento del mito messo in scena nei due drammi⁶³. Per una serie di motivi convergenti, tuttavia è con ogni verosimiglianza da escludere che Aristofane nominando *Tieste* alluda alle *Cretesi* ed esattamente: 1) se Aerope era la protagonista delle *Cretesi* ed è annoverata, con Fedra, Stenebea e Canace, tra le πύργωναι portate sulla scena da Euripide, la tragedia apparterrebbe meglio alla tipologia dei γυναικεία δράματα, come confermerebbero le asserzioni sulle donne non caste presenti in *TrGF* 40, fr. 460, 463, 464; 2) tutte le tragedie citate nell'elenco degli *Acarnesi* prendono il nome da un protagonista e non dal coro, il che permette immediatamente al pubblico di individuare, nonostante il tempo trascorso dalla loro rappresentazione (10 anni minimo), il dramma cui si fa riferimento e il personaggio con il suo costume da πτωχός; 3) le *Cretesi* sono state rappresentate insieme al *Telefo* nel 438, e, se il poeta comico intendeva evidenziare il ruolo del *Telefo*, con poca probabilità avrebbe citato una tragedia dello stesso anno; 4) è poco plausibile che Euripide abbia scelto, per motivi di varietà, di rappresentare nel 438 insieme 3 ἀνδρεια δράματα con re 'parolai e straccioni' (*Telefo*, *Alcmeone a Psosis* e *Tieste* nelle *Cretesi*), dato che in questa stessa tipologia sembrerebbe rientrare pure *Alcmeone* (Taziano *or. ad Grecos* 24, 5 = *TrGF* 5, test. iii). Quindi le *Cretesi*, nonostante la presenza probabile di un Tieste 'mendico',

⁶² Cf. le *Cretesi* (*TrGF* 40, fr. 461 e 462); vd. *infra* per le ricostruzioni.

⁶³ Secondo la versione tradizionale Tieste seduce Aerope, moglie di Atreo, ottiene l'invio di un montone d'oro da Zeus con cui tenta di ottenere il regno di Micene; ma Atreo dimostra di avere il sostegno di Zeus invertendo il corso del sole, uccide Aerope e manda in esilio il fratello; tornato dopo un lungo periodo di esilio, Tieste, forse richiamato in patria con la promessa di una riconciliazione, soggiace alla vendetta del fratello; in un terribile banchetto Atreo gli imbandisce le carni dei figli uccisi; solo Egisto, figlio di Aerope e di Tieste, o, secondo altre versioni, nato dall'incesto tra Tieste e sua figlia Pelopia, riuscirà a sfuggire al massacro (Aesch. *Ag.* 1605-1606), cf. COLLARD/CROPP 2008, 428-429. Ancora prima, Aerope, figlia di Catreo, re di Creta, sedotta da un uomo di basso lignaggio, sarebbe stata consegnata ad un servo per essere affogata in mare, il servo, però, l'avrebbe risparmiata e consegnata a mercanti, per cui la donna giungerebbe presso Nauplio, dove diviene moglie di Atreo (*TrGF* 40, testt. iii a, iii c). Per informazioni e tentativi molto diversi di ricostruzioni del *Tieste* cf. WEBSTER 1967, 113-115, JOUAN/VAN LOOY 2000, 167-183, COLLARD/CROPP 2008, 428-437, WEBSTER 1967, 37-39, JOUAN/VAN LOOY 2000, 289-301, COLLARD/CROPP 2008, 516-527.

non sembrerebbero rientrare in questa tipologia⁶⁴. Aristofane perciò a quanto pare cita il *Tieste*: la sequenza *Tieste-Telefo-Ino* del resto sembrerebbe costituire una successione anche di tipo temporale, da cui è possibile istituire forse anche una cronologia relativa tra i tre drammi; se il *Tieste*, infatti, è menzionato prima del *Telefo*, dovrebbe essere anteriore al 438 a. C. I frammenti attestati del dramma sono esigui e per lo più di tipo gnomico (*TrGF* 30, fr. 391, 392, 393, 395 e 397): in *TrGF* 30, fr. 394: «giammai ho preferito i discorsi alle azioni» ricompare la contrapposizione λόγος-ἔργον, e in *TrGF* 30, fr. 396: «se tra i mortali esiste la possibilità di rendere credibili discorsi pieni di menzogna, bisogna credere anche il contrario, che accadano molti fatti reali ma incredibili»⁶⁵, ancora una volta è il λόγος capace di orientare la persuasione sul falso verisimile, che prevale a discapito anche del vero inverosimile, come una cattiva δόξα può imporsi su di una migliore, quando il politico-medico è incapace o non di buon intendimento (φιλοπόλις ο τῆ πόλει εὖνους ο φιλόδημος) secondo le concezioni di Protagora⁶⁶. Interessante è invece la presenza in questa sequenza dell'*Ino*, che dovrebbe essere quindi posteriore al *Telefo*, anche se non è possibile stabilire se sia anteriore alla *Medea* o meno: si tratta infatti dell'unico personaggio 'parolaio e straccione' femminile di questo gruppo, che dunque costituisce senz'altro una novità rispetto al modello prevalente. Euripide, nella sua

⁶⁴ Nel 438 Euripide porta in scena il *Telefo*, le *Cretesi*, l'*Alcmeone a Psosis* e l'*Alceste*, ossia 2 'drammi maschili' e due presumibilmente 'femminili'.

⁶⁵ *TrGF* 30, fr. 396: ἀλλ' εἴπερ ἐν βροτοῖς ψευδῆ, γέρον, / (ψευδηγορεῖν) πιθανά, νομίζειν χί σε καὶ τοῦναντίον / ἄπιστ' ἀληθῆ πολλὰ συμβαίνειν βροτοῖς, se si accoglie la lezione ψευδηγορεῖν La lezione è attestata in alcuni codici del testimone Aristot. *Rhet.* 2, 23, 13997a 17 come correzione di seconda mano e nel commento alla *Retorica* dell'Anonym. CAG XXI 2, 133, 21 Rabe. Il testo di Aristotele (*Rhet.* 2, 23, 13997 a 17), per il frammento, reca nel codice principale A il corrotto ψευδηγέρον, che Nauck in *TGF*² fr. 396 tentò di sanare congetturando ψευδῆ, γέρον per mantenere la simmetria (ψευδῆ, γέρον, / πιθανά ... / ἄπιστ' ἀληθῆ), lasciando tuttavia la sua proposta in apparato e non esente da forti dubbi. Alcuni codici della *Retorica* come correzione di seconda mano e l'anonimo commentatore (CAG XXI 2, p. 133, 21 e 34, 31 Rabe) attestano ψευδηγορεῖν, dove, nonostante una dittografia (134, 31 Rabe), pare che i versi siano attribuiti a Tieste che parla ad Atreo. Nel codice F della *Retorica* compare l'ametrico ψευδολογεῖν. KANNICHT 2004 accetta a. l. la congettura di Nauck e pertanto ipotizza che la trama della tragedia riguardi il secondo esilio di Tieste il quale potrebbe rivolgersi, quindi, come 'vecchio' al fratello. Tale appellativo (γέρον) però è di solito rivolto nel codice drammatico a personaggi secondari o tutt'al più al corifeo di un coro di anziani, dunque l'anonimo (o meglio la sua fonte) potrebbe forse essersi sbagliato nell'attribuire i versi ad un dialogo tra Tieste ed Atreo. Tuttavia la costruzione sintattica generale se si accetta ψευδῆ, γέρον appare ostica: è difficile che il primo verso del frammento sia del tutto privo di una forma verbale in dipendenza da ἐστὶν ἐν βροτοῖς e ancora che ψευδῆ, γέρον, / πιθανά sia retto da συμβαίνειν βροτοῖς, laddove si ridurrebbe l'opposizione solo a quella tra le menzogne credibili e la verità incredibile. Ma chi rende credibili le menzogne? Gli uomini con la parola; quindi nel testo si presuppone senz'altro altresì una contrapposizione tra la verità che accade oggettivamente anche se non è credibile e una realtà ricostruita con arbitrarietà a parole e che viene presentata come la più credibile all'uditorio, cioè è implicita l'antitesi anche tra due verbi come ψευδηγορεῖν o forme simili (ψευδῆ λέγειν? per cui si veda MORI 2021), e συμβαίνειν, il ché giustifica per altro la forma ἐν βροτοῖς del primo verso.

⁶⁶ Formulate in Plat. *Theaet.* 166-168, su cui vd. DI BENEDETTO 1971, 89-102.

carriera drammatica, ha spesso giocato non solo a portare sulla scena i suoi personaggi in circostanze che avevano già vissuto nella loro storia mitica, con l'intento drammatico del confronto col passato e della possibilità che essi, ammaestrati dalla vita, potessero agire diversamente, o si è divertito a riproporre in bocca ad essi considerazioni che pur partendo dal medesimo presupposto assumono in contesti mutati un significato drammatico completamente opposto. Sul ruolo e la condizione femminile ci sono differenti e divergenti prese di posizione in Euripide, oltre che nella *Medea* nella più tarda *Andromaca* (425 ca.⁶⁷); in quest'ultima tragedia, la moglie di Ettore si trova di nuovo ad affrontare un dramma già vissuto in passato; minacciata da Ermione, la sposa legittima di Neottolemo, la donna si è rifugiata con figlioletto presso l'altare di Teti; ancora una volta un figlio, dopo Astianatte, le sta per essere strappato dal seno perché venga ucciso, Andromaca non è più la giovane regina troiana, che si affidava in tutto al marito, è matura, adulta, sia pur priva di nuovo della difesa maschile e con accanto solo la protezione paterna del vecchio Peleo, come a suo tempo aveva quella di Priamo. Ma la donna, questa volta, è combattiva, anche se ha solo l'arma del λόγος, che è ambito notoriamente precluso nell'epica omerica alle donne come la guerra⁶⁸, e per perorare la sua causa pronuncia un discorso completamente opposto a quello che aveva rivolto ribelle Medea alle donne di Corinto: una buona moglie deve saper sopportare le scappatelle del marito come a suo tempo le era capitato di dover fare con i tradimenti di Ettore (Eur. *Andr.* 205-225). La sorte irrazionale getta gli uomini nelle stesse condizioni di partenza, ma offre loro anche, se accorti ed ammansiti dal dolore, l'attimo del riscatto ed Euripide mette in scena spesso la tragicità umana di chi si confronta con sé stesso e il proprio vissuto. Nell'*Ino* la protagonista, dopo aver ordito un complotto contro la prima moglie di Atamante e i suoi due figli, Frisso ed Elle, che sfuggiranno alle insidie della matrigna a cavallo del Vello d'oro volando verso la Colchide, scacciata, torna πτωχός alla corte del marito, che l'accoglie pietoso, assegnandola però a servire la nuova regina, Temistò, la quale a sua volta trama proprio contro i figli di Ino, Melicerte e Learco⁶⁹. Sembrerebbe che Ino si presenti in scena redenta dalla sua cattività (TrGF 32, fr. *398, **399, cf. anche TrGF 32, fr. 406, 407) e mendica (TrGF 32, fr. 412); inoltre in TrGF 32, fr. 401 si commenta l'infelicità della condizione femminile, ma al tempo stesso, come nell'*Andromaca*, in TrGF 32, fr. 402 si sostiene la necessità del concubinato in una dimensione prettamente misogina: «le leggi riguardo le donne non sono adeguate: occorrerebbe infatti che chi è ricco possa avere moltissime mogli, se è in grado di mantenerle, cosicché potrebbe scacciare dalla sua casa la malvagia, ma si terrebbe con piacere quella che è di valore. Ora invece gli uomini rivolgono il loro sguardo ad una

⁶⁷ Secondo la cronologia vulgata, WEBSTER 1967, 118.

⁶⁸ *Il.* 4, 490-493 e *Od.* 1, 356-359.

⁶⁹ Per le ricostruzioni cf. WEBSTER 1967, 98-101, JOUAN/VAN LOOY 2000, 185-209, COLLARD/CROPP 2008, 438-459, FINGLASS 2014, FINGLASS 2016.

sola donna, rischiando di gettare un gran carico; infatti senza essere esperti dei modi, appesantiscono le loro case con spose che sono zavorre inutili». La metafore marinare, che sono il codice privilegiato di costruzione del personaggio di Medea nell'omonima tragedia⁷⁰, non sono state oggetto di riflessione, ma certo creano un *fil rouge* tra i due drammi: come Medea, anche Ino è legata all'antefatto del mito argonautico ed è connessa col mare; ucciderà Melicerte invasa dalla follia salvifica di Dioniso, inconsapevolmente, e gettandosi in mare, madre e figlio, risorgeranno assunti allo status divino, come Leucotea e Palemone, abbandonando quello umano; mentre i figli di Medea, donna venuta dal mare e attratta da Giasone, uomo del mare, che ha salvato durante la navigazione, saranno solo oggetto di un culto espiatorio, e, non diventeranno immortali, anche se si manifesteranno agli spettatori alla fine in alto tra le braccia della madre sulla *mechanè* (Eur. *Med.* 1317-1319). Analogie e dissonanze si rincorrevano sui due miti e sulle loro protagoniste, tanto che l'*exemplum* di Ino è citato dal Coro a Medea a condanna del suo atto (Eur. *Med.* 1282-1291), mentre Giasone ribadisce che Medea si è trasformata, al contrario di quanto accadeva ad Ino, ora da salvatrice che fu in un orrendo mostro marino omicida come Scilla (Eur. *Med.* 1343ss., 1385-1389). Ancora nell'*Ino* la medesima argomentazione, usata da Medea, nella sua famosa ῥῆσις è rivolta tutta a favore dell'uomo: lì sono le donne costrette a rivolgere il loro sguardo ad un unico uomo, inesperte dei suoi modi e di come comportarsi in una casa nuova con usi e conviventi non noti (Eur. *Med.* 230-251), qui si proclama da una prospettiva del tutto misogina invece il dovere che un uomo consideri più opzioni di moglie, per non affondare con un carico se questo si sia rivelato funesto (*TrGF* 32, fr. 402). C'è quindi pure nell'*Ino*, tendenzialmente, già uno spostamento dal pubblico, dalla πόλις, al privato, all'οἶκος, della metafora marinara sulla 'nave da salvare dalle tempeste', che connota ampiamente la *Medea*, anche se nell'*Ino* si tratta sempre di una metafora applicata all'οἶκος regale, e, quindi, implicitamente, comporta ancora una lata valenza 'politica'. L'altra caratteristica che associa Ino a Medea, è l'uso sulla scena di un codice di rappresentazione di tipo aristocratico, maschile: in *TrGF* 32, fr. 413 la sposa che vale, nobile, ἐσθλή, è quella che ha i modi dell'aristocratico, il quale ha imparato a tacere dove è necessario e a parlare quando è sicuro, a vedere ciò che deve a non vedere ciò che non deve e a dominare il suo ventre, sempre, anche nei mali, come le donne libere, secondo la tipica 'norma' di comportamento pindarica del 'polipo'⁷¹. L'*Ino*, esperimento che per molti aspetti si connette alla *Medea*, potrebbe, quindi, forse precedere la tragedia del 431, e, pertanto, collocarsi con ogni verosimiglianza tra il 438, il *Telefo* appunto, e il 431, la *Medea*. Tuttavia tra *Ino* e *Medea* ci sono differenze di rilievo: il nesso drammatico nella *Medea* si condensa

⁷⁰ Vv. 78-79, 248, 278-280, 442, 603, 769. Per approfondimenti maggiori sul tema accennato rinvio a COZZOLI**.

Per Medea 'eroe' si citano qui alcuni degli studi principali o più recenti KNOX 1977 (1979), LENTINI 2020, RODIGHIERO cds.

⁷¹ Fr. 43 Maehler, vd. GENTILI 1995, 185, 198.

nell'uccisione volontaria dei figli, ma per la prima volta, rispetto alla tradizione mitica precedente, l'assassinio è l'anello di una catena dove tutte le azioni della donna sono finalizzate al piano di vendetta contro l'amore tradito di Giasone; in *Ino* questa pulsione erotica all'origine delle sue azioni è del tutto assente, come si desume sulla base dei frustuli rimasti, perciò nella lista degli *Acarnesi* trova pieno diritto la sua presenza tra gli eroi 'parolai e straccioni': Ino agisce solo per difendere i figli dalle insidie di Temistò e per assicurare loro i propri diritti di nascita e un futuro regale.

4. Il prototipo per eccellenza 'Telefo'. Conclusioni e prospettive di approfondimento

Senza poter prendere in esame in questa sede tutte le problematiche filologiche e di attribuzione che suscitano i frammenti e le testimonianze sul dramma, mi limiterò per il *Telefo* ad alcune osservazioni direttamente pertinenti al tema di questo studio, ovvero, come presumibilmente anche in questo dramma si sarebbe potuto presentare in scena il modello 'parolaio e straccione'. Telefo, figlio di Eracle e Auge, scacciato dal nonno Aleo, giunge in Misia e diviene l'erede di Teutrante, un greco con fortuna e felicità si trova perciò a regnare sui barbari (*TrGF* 67, fr. 696). Durante la prima spedizione verso Troia, combatte con valore contro i Greci che per errore attaccano la Misia, ma viene ferito rovinosamente dalla lancia di Achille⁷²; i Greci si ritirano, ma la ferita non si rimargina, pertanto Telefo consulta l'oracolo di Apollo che gli risponde, come è costume, con un vaticinio poco chiaro 'chi ha ferito, curerà'. Telefo ritiene perciò che possa curarlo l'eroe che lo ha ferito, Achille, raggiunge quindi sotto le false spoglie di πτωχός la reggia di Argo nel tentativo di trovare Achille e di costringerlo a guarirlo. Da questo punto del mito ha inizio il dramma euripideo⁷³. Dopo il prologo in cui sono narrati gli antefatti e i propositi dell'eroe, ma che s'interrompe proprio nella parte più interessante (*TrGF* 67, fr. 696), sulla base dei frammenti superstiti e dei papiri anche in via congetturale attribuiti al dramma, sono state ipotizzate alcune scene successive e, cioè, un litigio tra

⁷² La sua dimensione eroica è fuori discussione, è attestata dall'età arcaica all'età ellenistica da nuovo Archiloco (*P. Oxy.* 4708) alle raffigurazioni nell'Altare di Pergamo.

⁷³ Sul *Telefo* la bibliografia è piuttosto estesa e varia, si va dall'edizione di HANDLEY/REA 1957 dei frammenti papiracei *P. Oxy.* 2460 (riapparso poi nel 1962 nel volume XXVII con minime variazioni) e *P. Berolin.* 9908, attribuito al *Telefo* in via congetturale, con una ricognizione sugli altri, al volume poderoso di PRESEIR 2000 alle varie edizioni canoniche di KANNICHT 2004 dei drammi frammentari di Euripide (*TrGF* 67) e di JOUAN/VAN LOOY 2002, 91-132 e a quella di COLLARD/CROPP/LEE1995, 17-25 e COLLARD/CROPP 2008a, 125-184, dove è disamina attenta delle problematiche suscitate dalla ricostruzione del dramma, ad un capitolo di rilievo di OLSON 2002 nella sua edizione con commento degli *Acarnesi* di Aristofane (liv-lxi); non va dimenticato un recente e denso articolo importante su Aristofane e il *Telefo* di INGROSSO 2020, a cui non si può che rinviare in questa sede per la ricostruzione del dramma e i problemi editoriali, nonché la bibliografia specifica precedente; ci si limiterà a basarci sui dati certi sui quali il consenso è maggioritario.

Agamennone e Menelao in cui si dibatterebbe se continuare o meno la guerra contro Troia (*TrGF* 67, fr. 727 a) e, poi, la famosa ῥῆσις di Telefo agli Achei, parodiata da Aristofane sia negli *Acarnesi* (vv. 496-556), sia nelle *Tesmoforiazuse* 466-519. Iginò (*fab.* 101 = *TrGF* 67, test. iii c⁷⁴) attesta che Telefo avrebbe preso in ostaggio il piccolo Oreste con il consiglio (la connivenza?) di Clitemestra; il rapimento era presente anche nel dramma euripideo come ci attestano gli scoli di Aristofane (Schol. in *Ar. Ach.* 332 a Wilson)⁷⁵. Incerta però e disputata risulta ancora la successione degli eventi drammatici. Per Olson⁷⁶ Telefo prenderebbe in ostaggio Oreste prima della sua ῥῆσις: infatti in base dagli *Acarnesi*, dove Diceopoli rapisce un cesto di carbone, per assicurarsi la possibilità di pronunciare il discorso a sua discolpa con la testa su un tagliere (*Ar. Ach.* 316-318, 359-367), si suppone che così avrebbe agito appunto Telefo, per garantirsi l'opportunità di poter parlare in maniera franca, perorando la sua causa. Inoltre è probabile che negli *Acarnesi* la proposta di Diceopoli di parlare ponendo la testa su di un tagliere fosse realmente rappresentata in scena con la presenza di un tagliere come si può indurre da *Ar. Ach.* 359-367: con questa *boutade* Aristofane, fuor di metafora, parodierebbe l'affermazione di Telefo rivolto ad Agamennone «Oh Agamennone, neanche, se qualcuno tenendo tra le mani una scure me la stesse per lanciarla contro la gola, potendo rivendicare ciò che è giusto tacerò» (*TrGF* 67, fr. 706)⁷⁷. Dunque Aristofane intende concentrare l'attenzione degli spettatori anche nell'ὄψις su quell'aspetto che deve connotare in toto il suo stesso personaggio comico dal nome parlante, Diceopoli, il quale comincia da questo punto in poi nella commedia a manifestare in maniera esplicita il desiderio di difendere e perorare ad ogni costo la giustizia contro qualsivoglia sopruso e millanteria. Per altri editori⁷⁸ al contrario, Telefo pronuncerebbe prima il suo discorso di attacco ai Greci e poi perciò scoperto, dopo una rapida indagine, una volta definitivamente individuato l'infiltrato, si rifugerebbe con il piccolo Oreste presso l'altare del tempio di Apollo, divinità che viene invocata in *TrGF* 67, fr. 700: la successione dell'azione coinciderebbe dunque con quella delle *Tesmoforiazuse*, dove il Parente, dopo essersi fatto notare per il suo discorso a favore di Euripide contro le donne, e dopo essere stato smascherato con una rapida indagine, rapisce il figlio di una di loro e minaccia di fargli fare la fine di una vittima sacrificale (*Ar. Th.* 689-759); con ogni probabilità poi il Parente si rifugia presso un altare tra quelli presenti nell'area del teatro

⁷⁴ Cf. anche *TrGF* 67, fr. 699: ἄνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλευμάτος, dove si è supposto che ἄνασσα si riferisca a Clitemestra.

⁷⁵ Oltre al *LIMC* s.v., importante PREISER 2000, 98-115.

⁷⁶ OLSON 2002, liv-lxi.

⁷⁷ Come suggerisce OLSON 2002, liv-lxi.

⁷⁸ Per JOUAN/VAN LOOY 2002, 97 la parodia delle *Thesmophoriazuse* sarebbe più vicina a riprodurre il Telefo euripideo, cf. anche COLLARD/CROPP/LEE 1995, 19, INGROSSO 2020; più cauti poi COLLARD/CROPP 2008a, 185-189.

di Dioniso⁷⁹; ma il bambino in fasce si rivelerà solo un otre, da cui sgozzato fuoriesce e si disperde tutto il vino di un bel colore sangue (Ar. *Th.* 574-764). Allo stato attuale è incerto se anche Telefo in Euripide, oltre a rapire Oreste, si rifugiasse con il bambino presso un altare, come sembra avvenire nelle *Tesmofoiazuse*⁸⁰. L'azione scenica non è menzionata dai commentatori antichi per nessuna delle varie versioni del dramma di Telefo, da quella di Eschilo a quella di Euripide (Schol. in Ar. *Ach.* 332 a Wilson); mentre il movimento è unicamente attestato nelle raffigurazioni iconografiche vascolari relative alle *Tesmofoiazuse*, e nel testo della commedia non sembra neanche essere del tutto esplicitato. Che Telefo scappasse dalla reggia per raggiungere la protezione di un altare è in ogni caso di difficile collocazione nella messa in scena della tragedia, sia a livello di logica consequenziale dell'azione, sia soprattutto a livello drammaturgico: per quale motivo (e come) infatti Telefo, che avrebbe già tra le sue mani il piccolo Oreste (rapito prima o al momento), dunque uno strumento forte di ricatto, riuscirebbe, mentre è pure accerchiato, a sfuggire al controllo e a correre ai piedi di un altare? E soprattutto dato che il suo scopo è quello di convincere i Greci e, in particolare, Achille ad aiutarlo, dovrebbe mirare piuttosto a rimanere nella reggia; nella seconda parte del dramma entrano infatti con ogni probabilità in scena nel medesimo luogo apparso agli spettatori all'inizio della *pièce* altri personaggi, in particolare, lo stesso Achille. Si rifugia solitamente presso un altare chi disperava di avere altra possibilità di reazione e, posto che l'azione sia da presupporre nelle *Tesmofoiazuse*, può trovare giustificazione nel fatto che il rapimento del bambino si rivelerà illusorio e, dunque, vano per il Parente, il quale non sembra avere altro modo per sottrarsi all'ira punitiva delle donne, se non proteggersi sotto lo scudo della sacralità dovuta al supplice. Inoltre nel *Telefo* con questo movimento scenico concitato si produrrebbe un allentamento nella tensione drammaturgica, mentre Euripide sembra aver voluto focalizzare l'interesse più sulla parola che non sull'azione, dando rilievo alla vera arma tattica di Telefo, un lungo discorso retoricamente spericolato in cui paiono riposte tutte le speranze di riuscita dell'impresa⁸¹. Il motivo sembra perciò poco pertinente all'azione della tragedia, ma rientra bene nel codice comico e drammaturgico delle *Tesmofoiazuse*, dove, secondo la più tipica fenomenologia del genere, si pone così ancora di più in risalto il *j'accuse* parodico contro le donne ubriacone e dedite ai vizi⁸². Quale vittima sacrificale poi sarebbe più emblematica da immolare in onore di Dioniso, patrono del teatro e della vite, davanti agli spettatori,

⁷⁹ Cf. MASTROMARCO/TOTARO 2006, 497. Un'analogia minaccia di sgozzare con una spada (v. 342 τὸ ξίφος) il figlio di uno degli Acarnesi, il cesto di carbone, compare in Ar. *Ach.* 325-345, ma i carbonai abbassano le pietre e Diceopoli la sua arma. Diceopoli però non si rivolge supplice presso un altare.

⁸⁰ Anche se l'ipotesi ha avuto ampio successo tra la critica cf. e. g. PREISER 2000, 91 e INGROSSO 2020.

⁸¹ Cf. Ar. *Ach.* 302-303, Diceopoli si sta apprestando a fare un lungo discorso, ma ai carbonai interessano i fatti e non le parole.

⁸² Il *topos* è presente anche nell'idea canonica che ha Penteo sulle donne baccheggianti sui monti nelle *Baccanti* di Euripide (Eur. *Bacch.* 215-238).

sull'ara sacrificale davanti alla facciata scenica nel teatro di V sec. a. C., se non un otre pieno di vino? Le due parodie negli *Acarnesi* e nelle *Tesmoforiazuse*, insomma, sono realizzate con finalità differenti: per ognuna di esse il poeta comico deve aver desunto o piuttosto messo in luce dell'azione scenica del *Telefo* quello che era adatto ora all'una ora all'altra delle due commedie⁸³. Ha tuttavia marcato in maniera piuttosto inequivocabile soprattutto Diceopoli come 'Telefo', non solo perché l'eroe comico agisce indossando il costume completo di Telefo⁸⁴, ma anche perché gli argomenti trattati nel suo discorso appaiono essere assimilabili o quanto meno confrontabili con quelli usati da Diceopoli e con la connotazione del personaggio, δίκαιος περὶ τὴν πόλιν. Pertanto la parodia degli *Acarnesi* potrebbe in realtà essere un po' più fedele alla successione drammatica della messa in scena euripidea; naturalmente non si può escludere che sia stato un comportamento eccezionale nella reggia di uno strano e particolare πτωχός a suscitare sospetti sulla sua reale identità, come avviene nelle *Tesmoforiazuse* riguardo al Parente, il quale si è fatto notare per il suo discorso in difesa di Euripide e di accusa alle malefatte e agli inganni delle donne, ma del resto anche Diceopoli ha attirato l'attenzione e l'ostilità dei carbonai per avere stipulato contro la città la sua pace separata con gli Spartani. Il riconoscimento di Telefo non doveva verificarsi prima della lunga ὀῆσις, dal momento che quando il protagonista prende la parola davanti ai Greci, lo farebbe ancora nelle sue vesti di πτωχός (*TrGF* 67, fr. 703, **712 a, cf. anche fr. 712): «Non me ne vogliate. Comandanti dei Greci, se essendo un mendico ho osato parlare tra nobili» (fr. 703), «Costui, tu che essendo un pitocco hai l'ardire di fare questi discorsi» (fr. **712 a), «tutta la nostra città oltraggia» (fr. 712). Del famoso discorso di Telefo, eccetto le versioni comiche di Diceopoli e del Parente, purtroppo poco o nulla è attestato: in *TrGF* 67, fr. 715 qualcuno (Telefo?) è paragonato per astuzia e scaltrezza ad Odisseo («Non è astuto solo Odisseo; la necessità insegna, anche se un è lento, ad essere esperto»). Un'architettura retorica molto simile si riscontra forse non a caso in entrambi i discorsi di Diceopoli e del Parente e potrebbe risalire ad un archetipo tragico comune⁸⁵: 1) Diceopoli ammette l'odio che lo accomuna agli Ateniesi verso il nemico, gli Spartani, e si proietta in maniera empatica verso l'uditorio a cui è rivolta l'arringa, per poi, forte di questa *captatio benevolentiae*, esortarli a mettersi nei panni opposti, quelli degli Spartani, poiché in sostanza 'non si può pretendere che gli avversari si comportino diversamente da come si sarebbero comportati gli Ateniesi, se fossero stati al loro posto' («E pretendiamo che Telefo non si comporti allo stesso modo? Evidentemente non c'è senno in noi?», *Ar. Ach.* 555-556 = *TrGF* 67, fr. 710); 2) il Parente, di nuovo, associa i suoi sentimenti a quelli

⁸³ Non è raro in parodia che Aristofane inverta azioni o le riutilizzi in maniera funzionale al nuovo contesto distorto, come accade per esempio alla ripresa dell'*Andromeda* nelle *Tesmoforiazuse* cf. OLSON 2004, lxii-iii.

⁸⁴ E la scena in casa di Euripide degli *Acarnesi* concentra proprio l'attenzione sul *Telefo* anche per attirare l'attenzione degli spettatori alla parodia specifica di una tragedia rappresentata 13 anni prima.

⁸⁵ Vd. *contra* COLLARD/CROPP/LEE 1995, 19.

dell'uditorio femminile, per poi però maldestramente tentare di disculpare Euripide, ammettendo le tradizionali malefatte delle donne, le quali sarebbero addirittura peggiori di quelle rivelate dal poeta tragico e, implicitamente anche qui assumendo su di sé, una finta donna, il punto di vista da perorare, conclude quasi con la medesima frase: «E poi ce la prendiamo con Euripide, pur non avendo subito nulla di più di quanto abbiamo fatto» (Ar. *Th.* 517-518). In entrambi i discorsi, in *explicit*, si allude dunque ad un concetto identico che poi sembra essere stato riadattato parodicamente alle circostanze e ai contesti delle due commedie; dal confronto con le due riprese comiche sono stati ricostruiti due distinti frammenti del *Telefo*, ed esattamente *TrGF* 67, fr. 710 = Ar. *Ach.* 556: ... τὸν δὲ Τήλεφον οὐκ οἰόμεθα; e *Th.* 518-520 = *TrGF* 67, fr. 711: ... εἶτα δὴ θυμούμεθα παθόντες οὐδὲν μᾶλλον ἢ δεδρακότες: non è però escluso che possa risalire ad Euripide tutta la citazione degli *Acarnesi* («E pretendiamo che Telefo non si comporti allo stesso modo? Evidentemente non c'è senno in noi?») e in maniera più estesa e un po' più articolata di come è stato individuato il testo di Euripide in *TrGF* 67, fr. 710. In Ar. *Th.* 517 infatti ritorna la medesima affermazione con la lieve modifica di θυμούμεθα al posto di οὐκ οἰόμεθα («E poi ce la prendiamo con Euripide, pur non avendo subito nulla di più di quanto abbiamo fatto»), cioè con la sostituzione di un verbo più adatto a connotare l'ira delle donne, pronte ad eliminare chi le oltraggia. Va però notato che la *pointe* parodica nelle *Tesmofoiazuse* è molto più accentuata ed esplicita: si focalizza appunto nello scarto tra forma retorica con cui la *persona loquens* sembrerebbe adeguarsi in apparenza al punto di vista dell'interlocutore e il contenuto del discorso con cui invece è capovolta del tutto la sua posizione iniziale. Si tratta di una tecnica scaltrita e sofisticata che non stonerebbe affatto nel *Telefo* di Euripide: l'espedito di presentare una determinata situazione ponendosi nei panni altrui, realizzata sotto la forma di *occupatio*, potrebbe essere stata di fondamentale importanza come perno retorico di tutta la possibile argomentazione di *Telefo*. Tra l'altro in entrambe le commedie il mascheramento, il cambio di panni, il vestire quelli altrui⁸⁶, ben farebbe visualizzare questo cambio di prospettiva, ossia un sottile schema oratorio verrebbe comicamente connesso col travestimento effettivo, proprio per far risaltare in maniera ancora più incisiva la tipica tecnica della parola utilizzata da Euripide, il vestirsi dei panni altrui anche nel discorso: negli *Acarnesi*, Diceopoli usa quelli di *Telefo*, dove *Telefo* nel discorso di Diceopoli indica in sostanza gli avversari dei Greci, e quindi degli 'gli Spartani'; nelle *Tesmofoiazuse* il Parente indossa vesti femminili e in maniera del tutto esplicita e provocatoria continua con azzardo a manifestare un punto di vista tutto antifemminile, ma così manda su tutte le furie le donne⁸⁷. Insomma è altamente probabile che *Telefo*

⁸⁶Sul ruolo del travestimento in Aristofane cf. INGROSSO 2020.

⁸⁷Dunque nelle *Tesmofoiazuse* la *gag* della contraffazione con la dissonanza che si produce tra schema retorico e argomentazioni è funzionale, oltre che ad amplificare il gioco parodico, spingendolo all'eccesso, anche allo sviluppo drammatico della commedia, mentre nel primo caso essa sembra esaurirsi

pronunciasse la sua ῥῆσις prima di essere riconosciuto del tutto («E pretendiamo che Telefo non si comporti allo stesso modo? Evidentemente non c'è senno in noi?»; cf. *TrGF* 67, fr. 703, 699, 712, 712 a)⁸⁸, e perorasse, alla stessa maniera di Diceopoli e del Parente, la necessità da parte dei Greci di capire il punto di vista dei Misii attaccati e la loro reazione: Telefo πτωχός faceva forse propri prima i sentimenti dell'uditorio per carpirne l'attenzione, e, da questo punto di vista, creando prima una sorta di complicità, lo avrebbe esortato in seguito a considerare le reazioni dei Misii, ipotizzando quelle dei Greci, se appunto si fossero trovati nella situazione dei barbari («E pretendiamo che Telefo non si comporti allo stesso modo? Evidentemente non c'è senno in noi?» / «E poi ce la prendiamo con <Telefo>, pur non avendo subito nulla di più di quanto abbiamo fatto»). Si doveva trattare di un discorso fortemente connotato e mosso, con espedienti retorici di grande forza drammatica, tra cui la proclamazione estrema di Telefo di essere pronto addirittura a sostenere la giustizia, anche se fosse stato sottoposto alla minaccia di essere sgozzato (*TrGF* 67, fr. 706). In base ai papiri, *P. Oxy.* 2460, e quelli attribuiti con buone probabilità al Telefo in via congetturale, *P. Berlin* 9908 e *P. Rylands* 482⁸⁹, il primo dei quali molto lacunoso, si può forse ipotizzare che per le parole di Telefo l'uditorio dei Greci venisse non solo turbato nelle effettive decisioni da prendere, ma addirittura esitante e dubbioso avrebbe assistito ad un dibattito tra Agamennone, Telefo e Odisseo sul da farsi⁹⁰; nello stesso frangente il dramma si avviava però a soluzione, se in tale circostanza Odisseo doveva avere l'opportunità di rendere noto il secondo oracolo, sulla necessità imposta dagli dei di ottenere la guida di Telefo per giungere a Troia, come si indurrebbe dal *P. Rylands* 482 v. 6 (= *TrGF* 67, fr. ** 727 b, 6 σύμβουλος). Così Telefo si sarebbe convinto a dare il suo sostegno, ma solo dietro la promessa di venire subito guarito, perché è ragionevole supporre che, ancora nel medesimo dialogo, con un colpo di scena tipico della sua arte drammatica, Euripide facesse rivelare da Odisseo o da altri⁹¹ l'esatta interpretazione del primo enigma oracolare, individuando in chi ha ferito la lancia di Achille e non il suo possessore; o piuttosto, grazie al secondo oracolo, che in questo stesso punto dell'azione veniva chiarito, Telefo avrebbe potuto tenere in pugno i Greci, con una trappola appunto ordita da un ricatto ancora più potente, ma basato unicamente questa volta sulla contrapposizione verbale; in cambio della sua presenza a

temporaneamente in un'unica scena; i riferimenti al *Telefo* vengono ripresi nella seconda parte degli *Acarnesi* ma con altre denotazioni, cf. OLSON 2002, lx-lxi.

⁸⁸ Come giustamente suggeriscono MASTROMARCO 1983, 155 e OLSON 2002, 219.

⁸⁹ Cf. HANDLEY/REA 1957, PREISER 2000, KANNICHT 2004, 680-718, JOUAN/VAN LOOY 2002, 91-132, COLLARD/CROPP/LEE 1995, 17-25.

⁹⁰ Come avviene appunto negli *Acarnesi* vv. 557-561. Forse era qui che Odisseo si contrapponeva in arte oratoria al protagonista (*TrGF* 67, fr. 715).

⁹¹ Cf. *TrGF* 67, fr. 724: πιστοῖσι λόγῃς θέλγεται ῥινήμασιν, e *TrGF* 67, test. iii c: «docet Ulixes quomodo Telephus sanandus sit (Welcker 490 probabantibus plerisque) aut nuntius narrat quomodo sanatus sit (Wil. *BKT* 2, 70 probantibus nonnullis» KANNICHT *apud TrGF* 67, fr. 724, 703).

Troia quale σύμβουλος, doveva ottenere il giuramento di venire guarito⁹². Il papiro di Berlino (*TrGF* 67, fr. 727 c, 38-48) contiene infatti una scena in cui arriva Achille, l'eroe tradizionale, a spronare i Greci alla guerra e a rompere finalmente gli indugi, mentre Odisseo ribatte che la ripresa della guerra avverrà presto, solo però al momento opportuno. Il *Telefo* di Euripide dunque era certamente un personaggio del tutto rivoluzionario e non poteva non attirare l'interesse di Aristofane: il nuovo eroe in scena era appunto δεινὸς λέγειν, un sottile retore o parolaio, era pronto ad usare per i suoi fini qualsivoglia espediente, trappole a parole (Ar. *Ach.* 687: σκανδαλήθρα ... ἐπῶν), tranelli e ricatti veri e propri, ma contrariamente a tutta la tradizione mitica precedente e successiva che l'aveva esaltato come un eroe valoroso e guerriero, Telefo non s'impegnava in atti degni del suo valore, contribuiva alla spedizione contro Troia solo come astuto σύμβουλος.

La lettura della parte finale della scena presso la casa di Euripide negli *Acarnesi* offre ancora qualche altro spunto di riflessione. Diceopoli vestirà i panni di Telefo, chiesti ad Euripide, prima di cimentarsi a parlare, ma non otterrà dal suo creatore proprio quell'elemento che lo distingue dai personaggi tragici euripidei di questa prima fase, il prezzemolo σκάνδιξ (v. 478), eredità della madre di Euripide, senza il quale Diceopoli sembrerebbe all'inizio del tutto disperato e ammette di non sapere proprio come fare; come ha dimostrato Beta⁹³, in sintonia fonica e in analogia acustica con σκανδαλήθρα ... ἐπῶν (Ar. *Ach.* 687), il prezzemolo allude certamente alla trappola fallace del λόγος⁹⁴; poco prima Diceopoli rifiuta però anche d'indossare gli stracci di un altro zoppo, parolaio, infelice, offertigli da Euripide, quelli di *Bellerofonte*. Anzi si vuole tenere ben lontano dagli stracci di Bellerofonte, il cui λόγος è ormai del tutto fallimentare e nocivo.

L'eroe corinzio, sì fine parlatore e zoppo, in un famigerato monologo (*TrGF* 18, fr. 286)⁹⁵, di cui rimangono ancora una volta solo frammenti, discute sull'esistenza degli dei, garanti della Giustizia: è fallace la tradizione antica sugli dei, – proclama Bellerofonte – dacché gli spergiuri portano le città alla distruzione, eppure sono più felici di coloro che in tutta quiete vivono religiosamente la loro vita giorno per giorno, mentre le città piccole che hanno sempre onorato gli dei sono sopraffatte. Il λόγος di Bellerofonte, il suo ragionamento, non arriva però oltre e quindi non resta che passare ai fatti, volare con Pegaso al cielo per vedere come stanno veramente lassù le cose. Non si tratta però nè di un λόγος che di per sé stesso appare superiore e vincente, nè che si

⁹² COLLARD/CROPP 2008a, 185-191.

⁹³ BETA 1999, 223-233.

⁹⁴ L'allusione potrebbe essere già topica del codice comico: Fozio s.v. σκανδαλήθρον leggeva la parola in Cratino, ma anche in Ar. *Eq.* 19 è attestato il verbo διασκανδίκιζω 'masticare prezzemolo', cioè 'parlare come Euripide' con trappole verbali, e viene citato subito prima Eur. *Hipp.* 343.

⁹⁵ Il frammento è alla fine corrotto, ma il senso appare chiaramente decodificabile. Cf. COLLARD/CROPP/LEE 1995, 104, 114-116, JOUAN/VAN LOOY 2000, 28. Sul *Bellerofonte* in genere, oltre a COLLARD/CROPP/LEE 1995, 98-120 e JOUAN/VAN LOOY 2000, vd. MASTROMARCO 2012 e 2014 e CURNIS 2003.

traduce in un ἔργον, come quello di Diceopoli negli *Acarnesi*, e che, alla fine permette all'eroe comico di sbaragliare gli avversari con giustizia e senza trappole e ricatti (senza σκάνδιξ = σκανδαλήθρα ... ἐπῶν) e, così, di raggiungere lo scopo prefissato. Questa volta, c'è scissione e impotenza: fallisce il λόγος e fallisce insieme l'ἔργον cui questo eroe debole non appare più adeguato o abituato; ma c'è di più, ora anche il λόγος stesso è *a priori* impotente, consiste casomai solo in un vano atto di ὕβρις intellettuale. Il dramma si conclude infatti in un 'folle volo' di impatto quasi pre-dantesco, con la conseguente e prevedibile caduta di Bellerofonte dal cielo, disarcionato da Pegaso.

Siamo col *Bellerofonte* nel 428 a.C., il modello 'Telefo' è ormai andato in crisi; si sta aprendo una fase diversa dell'esperienza drammaturgica euripidea che troverà una dimensione veramente moderna solo dopo il 411, dopo la stagione epocale dei conflitti della democrazia ateniese, proprio alla vigilia della partenza del poeta alla volta della corte di Archelao in Macedonia. Euripide allora aveva oltre 70 anni, ma aveva ancora qualcosa da dire ai suoi concittadini.

Bibliografia

- AUGER 1997 = D. Auger, *Figures et représentation de la cité e du politique sur la scène d'Aristophane*, in THIERCY/MENU 1997, 457-479.
- AVEZZÙ 1988 = G. Avezù, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari 1988.
- BAKOLA 2010 = E. Bakola, *Cratinus and the art of Comedy*, Oxford 2010.
- BARBA/SAVARESE 1997 = E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce 1997.
- BETA 1999 = S. Beta, *La difesa di Diceopoli e le arti retoriche di Euripide negli Acarnesi di Aristofane*, "SemRom" 2.2 (1999), 223-233.
- BIANCHI 2017 = F.P. Bianchi, *Kratinos. Einleitung und testimonia*, Heidelberg 2017.
- BOSCHI 2021 = A. Boschi, *Crizia tragico. Testimonianze e frammenti*, Roma 2021.
- BURKERT 1977 = W. Burkert, *Le mythe de Géryon: perspectives préhistoriques et tradition rituelle*, in B. Gentili, G. Paione (edd.), *Il mito greco. Atti del convegno internazionale (Urbino 7-12 maggio 1973)*, Roma 1977, 273-283.
- CAROLI 2020 = M. Caroli, *Ekdosis. Studi sulle seconde edizioni del dramma tragico*, Bari 2020.
- CALDER III 1979 = W. M. Calder III, *A reconstruction of Euripides Philoctetes*, O. Mørkholm, M.N. Waggoner (edd.), *Greek Numismatics and Archeology, Essays in Honor of Margaret Thompson*, Wetteren 1979, 53-62.
- CARPANELLI = F. Carpanelli, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino 2005.

- CARPANELLI 2010 = F. Carpanelli, *Ippolito e Fedra: frammenti, drammi e poesia (ipotesi per la scena*, in R. Alonge, F. Carpanelli (edd.), *Fedra: un millenario mito maschile*, Acireale/Roma, 2010, 41-103.
- CIPOLLA 2003 = P. CIPOLLA, *Poeti minori del dramma satiresco. Testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam 2003.
- COLLARD 2006 = C. COLLARD, rec. a C.W. Müller, *Euripides. Philoktet*, Berlin/New York 2000, C.W. Müller, *Philoktet Beiträge zur e Widergewinnung einer Tragödie des Euripides*, Stuttgart 1997, "Gnomon" 78 (2006), 106-113.
- COLLARD/CROPP 2008 = C. Collard, M.J. Cropp, *Euripides. Fragments: Aegues-Meleager*, vol. VII, Cambridge (MA)/London 2008.
- COLLARD/CROPP 2008a = C. Collard, M.J. Cropp, *Euripides. Fragments: Oedipus-Chrysisipus, Other Fragments*, vol. VII, Cambridge (MA)/London 2008.
- COLLARD/CROPP/GIBERT 2004= C. Collard, M.J. Cropp, J. Gibert, *Selected Fragmentary Plays*, vol. II, Oxford 2004.
- COLLARD/CROPP/LEE 1995 = C. Collard, M.J. Cropp, K.H. Lee, *Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Warminster 1995.
- CONNOR 1971= W.R. Connor, *The New Politicians Fifth Century Athens*, Princeton 1971.
- COZZOLI 2001= A.-T. Cozzoli, *Euripide, I Cretesi. Introduzione, edizione e commento*, Roma 2001.
- COZZOLI 2012 = A.-T. Cozzoli, *Eracle, 'un eroe culturale' e l'ideologia del potere in età ellenistica*, in C. Cusset, N. Le Meur-Weismann, F. Levin (edd.), *Mythe et pouvoir à l'époque hellénistique*, Leuven/Paris/Walpole 2012, 171-186.
- COZZOLI 2017 = A.-T. Cozzoli, *'Perché la città sia salva e continui a celebrare le sue feste con i suoi cori' (Aristophan. Ran. 1419): la difficile scelta di Dioniso e la replica delle Rane*, in S. Novelli, M. Giuseppetti (edd.), *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, Amsterdam 2017, 93-122.
- COZZOLI 2019 = A.-T. Cozzoli, *Diceopoli e Pericle tra realtà ed utopia*, "SemRom" 8 (2019), 121-146.
- COZZOLI *= A.-T. Cozzoli, *La διασκευή dei drammi antichi. Alcune riflessioni tra teoria e prassi*, cds.
- COZZOLI ** = A.-T. Cozzoli, *Intellettuali al bivio. Teatro e politica ad Atene nella seconda metà del V sec.*, cds.
- DI BENEDETTO 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- DODDS 1973 (1951) = E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it., Firenze 1973 (Berkeley/Los Angeles 1951).
- FINGLASS 2014 = P.J. Finglass, *A New Fragment of Euripides' Ino*, "ZPE" 189 (2014), 65-82.
- FINGLASS 2016 = P.J. Finglass, *Mistake Identity in Euripides' Ino*, in P. Kyriakou, A. Rengakos, *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin/Boston 2016, 229-318.
- GENTILI 1995 = B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma/Bari 1995³.

- GRIFFIN 1990= J. Griffin, *Characterization in Euripides: Hippolytus and Iphigenia in Aulis*, in C. Pelling, *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 128-149.
- GRILLI 2021= A. Grilli, *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroe comico*, Pisa 2021.
- GOMME 1938= A.W. Gomme, *Aristophanes and Politics*, "CR" 52 (1938), 97-109.
- HANDLEY/REA 1957= E.W. Handley, J. Rea, *The Telephus of Euripides*, London 1957.
- INGROSSO 2020= P. Ingrosso, *Mechanema e travestimento dal Telefo di Euripide agli Acarnesi di Aristofane*, "Prometheus" 46 (2020), 60-89.
- JOUAN 1966 = F. Jouan, *Euripides et les legends des chants cypriens*, Paris 1966.
- JOUAN/VAN LOOY 2000 = F. Jouan, H. Van Looy, *Euripides. Fragments: Bellérophon – Protésilas*, vol. VIII.2, Paris 2000.
- JOUAN/VAN LOOY 2002 = F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Fragments: Sthénébée – Chrisypos*, vol. VIII.3, Paris 2002.
- KANNICHT 2004 = R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, voll. V.1-2, Göttingen 2004.
- KENTCH 2008 = G. Kentch, *Euripidaristophanizing. Tragedy e Comedy in four Plays of Aristophanes*, Saärbrücken 2008.
- KIEFFER 1942 = J.S. Kieffer, *Philoctetes and arete*, "CP" 37 (1942), 38-50.
- KNOX 1977 (1979) = B.M.W. Knox, *The Medea of Euripides*, "YCIS" 25 (1977), 193-225 (= *Words and Action: essays on the Ancient Theater*, Baltimore 1979, 295-322).
- LENTINI 2020 = G. Lentini, *Thymos e Metis nella Medea di Euripide*, "Lexis" 38.2 (2020), 359-408.
- LUZZATO = M.T. Luzzato, *Il Filottete di Euripide*, "Prometheus" 9 (1983), 199-220.
- MACLEOD 1974 = C.W. MacLeod, *Euripides'Rags*, "ZPE" 15 (1974), 221-222.
- MACLEOD 1980 = C.W. MacLeod, *Euripides'Rags again* "ZPE" 29 (1980), 6.
- MANDEL 1981 = O. Mandel, *Philoctetes and the Fall of Troy*, Licoln/London 1981.
- MARKANTONATOS 2013= A. Markantonatos, *Euripides'Alcestis*, Göttingen 2013.
- MASTROMARCO 1993 = G. Mastromarco, *Il commediografo e il demagogo*, in A. Sommerstein, S. Halliwell, J.Henderson, B. Zimmermann (edd.), *Tragedy, Comedy and the polis. Papers from Greek Drama Conference Nottingham 18-20 July 1990*, Bari 1993, 341-357.
- MASTROMARCO 1997= G. Mastromarco, *Pubblico e memoria teatrale nell'Atene del tempo*, in THIERCY/MENU 1997, 529-548.
- MASTROMARCO = G. Mastromarco, *Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane*, in A. Melero, M. Labiano, M. Pellegrino (edd.), *Textos fragmentarios griego antiguos. Problemas, estudiosy nuevas perspectivas*, Lecce 2012, 93-118.

- MASTROMARCO 2014= G. Mastromarco, *Euripide e il mito di Bellerofonte*, in A. Gostoli, R. Velardi, M. Colantonio (edd.), *Mythologein. Mito e forme del discorso nel mondo antico*, Roma 2014, 300-305.
- MASTROMARCO 1983 = G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, vol. I, Torino 1983.
- MASTROMARCO/TOTARO 2006 = G. Mastromarco, P. Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino 2006.
- MEDDA 2020 = E. Medda, *Passioni proibite. Alcuni personaggi 'scandalosi' di Euripide di fronte al proprio eros*, "Classica" 2 (2020), 77-106.
- MOSCONI 2021= G.F. Mosconi, *Democrazia e buon governo. Cinque tesi democratiche nella Grecia del V sec.*, Roma 2021.
- MORI 2021 = F. Mori, *Una congettura a Eur. Thy. fr. 396.1 Kn.*, "FsS" 2 (2021).
- MÜLLER 2000 = C.W. Müller, *Euripides. Philoktet*, Berlin/New York 2000.
- MÜLLER 1997 = C.W. Müller, *Philoktet Beiträge zur Widergewinnung einer Tragödie des Euripides*, Stuttgart 1997.
- MUREDDU 1982-1983 = P. Mureddu, *Il poeta drammatico da Didaskalos a Mimetes: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane*, «AION(fil)» 4-5 (1982-1983), 75-98.
- NIEDDU/MUREDDU 2000 = G.F. Nieddu, P. Mureddu, *Furfanterie sofistiche: omonimia e falsi ragionamenti tra Aristofane e Platone*, Bologna 2000.
- NIKOLOSI 2013 = A. Nikolosi, *Archiloco. Elegie*, Bologna 2013.
- OLSON 1991= S.D. Olson, *Politics and lost Euripidean Philoctetes*, "Hesperia" 60.2 (1991), 269-283.
- OLSON 2002 = S.D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002.
- OLSON 2004 = S.D. Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazousae*, Oxford 2004.
- ORTH 2020 = C. Orth, *Aristophanes. Aiolosikon – Babilonioi*, Heidelberg 2020.
- PADUANO 1967 = G. Paduano, *Il motivo del re mendicante e lo scandalo del Telefo*, "SCO" 16 (1967), 330-342.
- PADUANO 2020-2021= G. Paduano, *Riflessioni sull'eroe comico*, in A. Grilli, F. Morosi (edd.), *Il mondo di Aristofane. Forme e problemi della commedia attica antica*, Pisa 2020-2021, 39-55.
- PATTONI 2017 = M.P. Pattoni, *Confitti generazionali sulla scena antica e contemporanea. Ferete vs Admeto nelle riscritture teatrali del mito di Alceste*, in S. Novelli, M. Giuseppetti (edd.), *Spazi e contesti teatrali. Antico e Moderno*, Amsterdam 2017, 67-86.
- PATTONI 2004 = M.P. Pattoni, *Δακροέν γελάσαι. Sorridere tra le lacrime nell'Alceste di Euripide*, in P. Mureddu, G.F. Nieddu, *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam 2006, 187-228.
- PERROTTA 1935 = G. Perrotta, *Sofocle*, Messina/Milano 1935.
- PREISER 2000 = C. Preiser, *Euripides, Telephos. Eileitung, Text, Kommentar*, Zürich/New York 2000.

- PRETAGOSTINI 2003= R. Pretagostini, *Gli spettacoli ad Atene negli 'Acharnesi' di Aristofane*, in AA.VV., *Il Teatro e la città. Poetica e Politica nel dramma attico di V sec.* Atti del Congresso internazionale (Siracusa, 19-22 settembre 2001), Palermo 2003, 92-105.
- SEGAL 1992 = C. Segal, *Euripides' Alcestis. Female Death and Male Tears*, "CA" 11 (1992), 142-158.
- SAETTA COTTONE 2003 = R. Saetta Cottone, *Agathon, Euripide e le thème de la μίμησις dramatique dans les Thesmophories d'Aristophane*, "REG" 116.2 (2003), 445-469.
- SECHAN 1926 = L. Sèchan, *Ètudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- SONNINO 1998 = M. Sonnino, *L'accusa di plagio nella commedia antica*, in R. Gigliotti (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma 1998, 19-51.
- SUSANETTI 1997= D. Susanetti, *Gloria e purezza: note all'Ipólito di Euripide*, Venezia 1997.
- RODIGHIERO cds. = A. Rodighiero, *Il pianto di Achille e il digiuno di Penelope: impieghi 'formulari' da Omero ai tragici*, in A. Rodighiero, G. Scavello, A. Maganuco (edd.), *ME-Tra 1 Mapping Epic in Tragedy. Epica e tragedia greca: una mappatura*, cds.
- THIERCY/MENU 1997= P. Thiery, M. Menu (edd.), *Aristophane: La langue, la scène, la cité*, Bari 1997.
- WEBSTER 1967 = T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- WHITMANN 1964 = C.H. Whitmann, *Aristophanes and the comic heroes*, Cambridge (MA) 1964.
- WILAMOWITZ MOELLENDORFF 1875= U. von Wilamowitz Moellendorff, *Analecta Euripidea*, Berlin 1875.
- WRIGHT 2019 = M. Wright, *The Lost Plays of Greek Tragedy. Aeschylus, Sophocles and Euripides*, vol. II, London/New York 2019.
- ZIMMERMANN 2006 = B. Zimmermann, *Euripidaristophanizon. Riflessioni su un paradossos aristofaneo*, in P. Mureddu, G.F. Nieddu (edd.), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam 2006, 33-41.

Abstract: From Aristophanes' *Acharnians* we know that Euripides in his early tragedies, from 455 to 428 BC, stages a standard character, an hero dressed as beggar, but potentially able to counter the opponent by his rhetoric ability. This study is an attempt to detect if really in the fragmentary plays of the period a new kind of tragic hero existed or not.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



UNA CONGETTURA A EUR. *THY.* FR. 396.1 KN.

FRANCESCO MORI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

francesco.mori@uniroma3.it

1. Tragedia oscura quanto il suo protagonista eponimo, il *Tieste* di Euripide pone tuttora problemi di interpretazione, delineazione della trama e sistemazione dei pochi frammenti superstiti¹. A complicare un quadro già abbastanza articolato intervengono i numerosi drammi altresì perduti di altri poeti tragici, che recano questo stesso titolo, non solo nella letteratura greca, ma anche in quella latina². I dettagli della vicenda tragica di questo personaggio sembrano, attualmente, destinati a rimanere incerti, se non altro perché gli autori trattarono diversi momenti del mito in questione. Per quanto riguarda Euripide, si può ipotizzare che con buona probabilità il dramma toccasse più o meno gli stessi snodi del *plot* senecano³.

Le ricche edizioni (alcune delle quali con traduzione) dei frammenti euripidei, che negli ultimi vent'anni hanno visto la luce, soccorrono, per la bibliografia e le informazioni di apparato, lo studioso che voglia accostarsi ai versi perduti del poeta tragico. Qui di seguito riportiamo il fr. 396 Kn. del *Tieste* per affrontare un problema testuale relativo al v. 1. Il breve apparato critico fornito è debitore, *in primis*, di alcune

¹ Per un profilo introduttivo sulle problematiche poste da questo dramma perduto, ci limitiamo a rimandare alle pagine di JOUAN/VAN LOOY 2000, 175-177 e a COLLARD/CROPP 2008, 428-431.

² Si è al corrente di tragedie intitolate *Tieste* nella produzione di Ennio e di Vario. Per l'opera di Ennio, cf. JOCELYN 1967, 412-419; per il *Tieste* di Vario, cf. LEFÈVRE 1976.

³ Cf. JOUAN/VAN LOOY 2000, 175-177 e COLLARD/CROPP 2008, 430-431.

edizioni della *Rhetorica* aristotelica⁴ (l'opera che ci ha restituito il frammento), oltre che di quelle dei frammenti euripidei menzionate (cf. n. 1), di cui si è comunque ritenuto opportuno rendere conto per delineare un più esaustivo *status quaestionis*.

2.

<ΘΥΕΣΤΗΣ>

ἀλλ' εἴπερ ἔστιν ἐν βροτοῖς ψευδηγέροντ
πιθανά, νομίζειν χρή σε καὶ τὸναντίον,
ἄπιστ' ἀληθῆ πολλὰ συμβαίνειν βροτοῖς.

Testimm.: Aristot. *Rh.* II 23 (1397a 7); Anon., *Comm. in Aristot.* XXI/2 (134, 32).

1 ψευδηγέροντ A : ψευδῆ, γέροντ ci. Nauck, probb. Kassel, Kannicht, Collard/Cropp
: ψευδηγορεῖν A² C² Σ anon., recc. Nauck, Freese, Ross, Dufour, Jouan/Van Looy :
ψευδολογεῖν Θ B D E

Ma se fra i mortali, vecchio, molte sono le falsità
persuasive, bisogna pensare anche il contrario,
che ai mortali occorrono molte cose vere incredibili⁵.

Aristot. *Rh.* II 23 (1397a 7)⁶ è il testimone principale del frammento e cita il passo come esemplificazione per gli entimemi dimostrativi basati sul concetto di contrario (τὸ ἐναντίον). Per quanto riguarda il primo verso, la lezione tramandata da quello che può essere a buon diritto, in generale, considerato l'*optimus codex* per la restituzione del testo aristotelico, il *Par.* 1741 (A)⁷, è ψευδηγέροντ, che, se si vuole attribuire valore alla prima mano di A, andrà dissimilato in ψευδῆ, γέροντ, come già Nauck⁸, seguito da Kannicht⁹,

⁴ Si è presa visione di FREESE 1926, 296; DUFOUR 1938, 115; ROSS 1959, 123; KASSEL 1976, 125. A questi andrà aggiunto, in merito alla testimonianza derivante da un anonimo commento all'opera di Aristotele, RABE 1896. Per i sigla *codicum* si fa qui riferimento all'edizione oxoniense di Ross.

⁵ Le traduzioni dei passi fornite sono originali.

⁶ ἔστι δὲ εἷς μὲν τόπος τῶν δεικτικῶν ἐκ τῶν ἐναντίων· δεῖ γὰρ σκοπεῖν εἰ τῷ ἐναντίῳ τὸ ἐναντίον ὑπάρχει, ἀναιροῦντα μὲν εἰ μὴ ὑπάρχει, κατασκευάζοντα δὲ εἰ ὑπάρχει, οἷον ὅτι τὸ σωφρονεῖν ἀγαθόν· τὸ γὰρ ἀκολασταίνειν βλαβερόν. ἢ ὡς ἐν τῷ Μεσσηνιακῷ· "εἰ γὰρ ὁ πόλεμος αἴτιος τῶν παρόντων κακῶν, μετὰ τῆς εἰρήνης δεῖ ἐπανορθώσασθαι".

⁷ Sulla tradizione manoscritta si vedano l'introduzione di FREESE 1926, XXVI-XXVII; la *praefatio* di ROSS 1959, V-XII; l'introduzione di DUFOUR 1932, 19-23 e la *praefatio* di KASSEL 1976, V-VIII. A questi contributi andranno aggiunte anche le fondamentali pagine di KASSEL 1971, 21-87.

⁸ Cf. NAUCK 1889, 481. La proposta di Nauck comporta l'intervento su ἔστιν, che andrà letto ἐστίν.

⁹ Cf. KANNICHT 2004, 440.

Collard/Cropp¹⁰ e Kassel¹¹. Le seconde mani di **A** e di **C** (*codex Par.* 1818), insieme agli scolii e a un anonimo commento aristotelico¹², leggono invece ψευδηγορεῖν, anch'esso metricamente ammissibile e accolto, in un primo momento, dallo stesso Nauck¹³, e da Jouan/Van Looy¹⁴. L'anonimo commentatore, inoltre, fornisce una preziosa informazione sul contesto del frammento: “ἀλλ’ εἴπερ ἔστιν ἐν βροτοῖς ψευδηγορεῖν πιθανά”. Εὐριπίδης ταῦτά φησι πρὸς τὸν Θυέστην, ὃς ταῦτά φησι πρὸς τὸν Ἄτρεα τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ («ma se davvero fra i mortali è possibile dire cose false convincenti. Euripide dice queste cose rivolto a Tieste, che dice queste cose rivolto a suo fratello Atreo»).

Se dobbiamo ritenere valida la notizia dello scoliasta e ammettere che Tieste si stesse rivolgendo al fratello Atreo, γέρον potrebbe apparire fuori luogo¹⁵. Se si considerano gli esempi dell'allocuzione γέρον nella produzione euripidea, si può eccepire che il suo uso di norma pertiene al dato oggettivo dell'età e diviene un segno di rispetto dovuto a una condizione anagrafica¹⁶. Questo appellativo, che Tieste userebbe rivolgendosi al fratello, pur coerente con il tono sentenzioso di questa enunciazione, pare piuttosto inatteso se riferito ad Atreo; questo a meno di non ammettere che la vicenda narrata da Euripide riguardasse il secondo ritorno di Tieste¹⁷. Altra eventualità sarebbe la presenza di un

¹⁰ Cf. COLLARD/CROPP 2008, 434.

¹¹ Cf. KASSEL 1976, 125.

¹² Cf. RABE 1896, 134.

¹³ Cf. NAUCK 1869, 104.

¹⁴ Cf. JOUAN/VAN LOOY 2000, 179.

¹⁵ KANNICHT 2004, 437, nell'*argumentum* avanza questa ipotesi: «licet enim post primum Thyestae exilium aliquantum temporis praeterierit, tamen fratres hoc quidem tempore vix eo aetatis iam progressi esse possunt, ut alter alterum 'γέρον' appellare poterit». Rimane problematico, in effetti, capire quale episodio della saga Euripide trattasse, come non mancano di sottolineare anche COLLARD/CROPP 2008, 430: “the play presumably involved either Thyestes' first return from exile and the banquet, or his second return and the killing of Atreus. Scholars have generally favoured the first of these, and it would be confirmed if Bergk was right in supposing that a parody of Thyestes' reaction to the banquet in Aristophanes' *Proagon* (of 422 B.C.) alluded to Euripides' play”. Questa lettura confliggerebbe con quella di Kannicht e potrebbe mettere in dubbio la congettura da lui accolta al primo verso del frammento. Cf. anche KASSEL 1971, 139. In merito alla possibile parodia nel *Proagon* di Aristofane, cf. TORCHIO 2021, 256, 261-266. Si veda inoltre MAYER 1936, 670.45-672.41.

¹⁶ Così nel *Ciclope* (145, 194, 229) il personaggio di Sileno è alloquito più volte da Odisseo e da Polifemo; negli *Eraclidi* (80, 86 333, 343, 501, 548) diversi personaggi si rivolgono a Iolao chiamandolo *vecchio*; in *Andromaca* l'allocuzione γέρον spetta a Peleo (572, 576, 1073, 1168, 1184, all.); così si rivolge Ecuba al vecchio Taltibio nella tragedia eponima (507, 516); con γέρον i personaggi dell'*Elettra* si rivolgono al vecchio pastore (524, 531, 566, 618, 630, 664); *vecchio* è l'appellativo che spetta ad Anfitrione nell'*Eracle* (70, 165 all.). Numerosi esempi si potrebbero aggiungere a questo elenco, ma tutti conducono alle stesse inferenze e rendono dubbia la presenza di un γέρον nel frammento del *Tieste*, dal momento che dai testimoni si deduce un'allocuzione di Tieste ad Atreo.

¹⁷ O, alternativa meno plausibile a fronte della testimonianza dell'anonimo commentatore di Aristotele, che Tieste non si stesse rivolgendo ad Atreo, bensì a un altro personaggio. D'altra parte, l'episodio della seduzione della moglie di Atreo, che costituisce la prima parte del mito e la causa del primo esilio di Tieste,

errore nella citazione stessa dello Stagirita o, più verosimilmente, nella tradizione del testo di **A**, alla luce del fatto che, come si è avuto modo di sottolineare, altri copisti (compresa la seconda mano di questo codice) hanno restituito ψευδηγορεῖν, di cui ψευδηγορον sarebbe verosimile corruzione.

Tutti gli editori di Aristotele – con la sola eccezione di Kassel, il quale, come si è avuto modo di accennare, mette a testo ψευδῆ, γέρον – accolgono ψευδηγορεῖν. Il composto verbale, in effetti, mostra una certa coerenza e supporta la stringente logica dell'intero periodo¹⁸. Rimarrebbe però la difficoltà d'intendere il verbo in senso transitivo o intransitivo e di capire se πιθανά vada considerato accusativo neutro (ma ψευδηγορεῖν dovrebbe già di per sé veicolare il significato di "dire menzogne") o se si debba invece attribuirgli valore avverbiale¹⁹. Il raffronto con le occorrenze poetiche di Aesch. *Prom.* 1032-1033 ψευδηγορεῖν γὰρ οὐκ ἐπίσταται στόμα / τὸ Δῖον²⁰ e *Comp. Men. et Philist.* II 29-34 Jaekel Πρόσεστιν αἰεὶ τῷ πένητ' ἀπιστία· / κἄν σοφὸς ὑπάρχη, κἄν λέγη τὸ συμφέρον, / δοκεῖ τι φράζειν τοῖς ἀκούουσιν κακῶς. / τῶν γὰρ πενήτων πίστιν οὐκ ἔχει λόγος· / ἀνὴρ δὲ πλουτῶν, κἄν ἄγαν ψευδηγορῆ, / δοκεῖ τι φράζειν τοῖς ἀκούουσιν σαφές²¹, farebbe, in definitiva, propendere per un uso assoluto del verbo. Di fatto, in virtù della vicinanza cronologica ad Euripide, quello di Eschilo si profila come il parallelo di maggiore interesse.

2.1 Nonostante gli studiosi si siano divisi tra queste due alternative testuali, non è da sottovalutare anche un'altra lezione, ψευδολογεῖν, ametrica e tramandata da codici cronologicamente *recentiores*, i quali, forse, in questo caso non sono necessariamente

sarebbe narrato anche nelle *Cretesi* di Euripide, e questo complica ulteriormente il quadro generale (cf. JOUAN/VAN LOOY 2000, 291-296 e COLLARD/CROPP 2008, 516-519). Nel caso del fr. 396 Kn., tuttavia, accogliere γέρον al v. 1 significa già prendere una posizione netta rispetto a una questione che lo stato della tradizione non pare consentire.

¹⁸ Termine caratterizzato da un patente sapore sofisticato e dall'applicazione inevitabilmente tecnica, come dimostra la citazione aristotelica, ψευδηγορεῖν, fatta eccezione per le occorrenze di Eschilo e di Menandro (cf. *infra*), risulta attestato esclusivamente in autori cristiani di età tardo-antica e bizantina, per cui cf. *ThGl* 1860 s.v. ψευδηγορέω.

¹⁹ Un'attestazione come Opp. C. IV 319 ὄσσα ... ψευδηγορέουσιν ἀοιδοί parrebbe militare per la transitività del verbo (ma un accusativo di relazione è tutt'altro che da escludere). Due aspetti saranno comunque da valutare: Oppiano scrive tra II e III secolo d.C. e l'accostamento fra ὄσσα e πιθανά potrebbe non essere né così significativo né opportuno. Questo, soprattutto a fronte di un'occorrenza come Damasc. *Exp. fid.* 79,2, dove l'incidentale ὡς τινες ψευδηγοροῦσι rafforza i dubbi su una costruzione come ψευδηγορεῖν / πιθανά.

²⁰ «La bocca di Zeus non sa mentire», parole dall'intento persuasivo rivolte da Hermes al sofferente Prometeo, per dimostrare che la punizione di Zeus non è pura millanteria, ma frutto di una volontà che non manca di realizzarsi.

²¹ Forse meno significativo, e per il contesto e per la cronologia del passo, *Comp. Men. et Philist.* II 29-34 Jaekel tratta piuttosto del peso che il divario fra ricchezza e povertà esercitano sulla parola.

*deteriores*²², perché, di fatto, essa è sinonimica rispetto a ψευδηγορεῖν e, pur se non ammissibile nel testo, potrebbe fornire un suggerimento per una diversa soluzione del problema testuale.

Il verbo in questione è attestato a partire dalla prosa oratoria del IV sec. a.C.²³ e non sembra aver mai trovato applicazione in poesia. Tuttavia, l'idea che esprime è, come per ψευδηγορεῖν, abbastanza consonante con il contesto del fr. 396 Kn. Andrà sottolineato che ψευδηγόρος, sostantivo corrispondente a ψευδηγορεῖν, è lemmatizzato all'accusativo plurale in Hesych. ψ 124 C. e chiosato con ψευδολόγους, così come risulta di rilievo il fatto che termini come ψευδεπήσειεν e ψευδομυθεῖ siano chiosati, rispettivamente, in Hesych. ψ 122 e ψ 127 C., con ψευδολογήσειεν e ψευδολογεῖ. Lo stesso vale per ψευδοεπήσωμεν, chiosato da Hesych. ψ 126 C. con ψευδολογήσωμεν²⁴. Ulteriori conferme di questa tendenza lessicografica sono reperibili in *Synag. Lex.* ψ 10 C. ψευδηγόρος· ψευδολόγος e ψ 11 C. ψευδομυθία· ψευδολογία²⁵. Si profila, insomma, una preferenza degli antichi per l'uso di ψευδολογέω come termine di chiosa. Proprio per tale motivo, sarà quanto meno da considerare la possibilità che le lezioni ψευδηγορεῖν e ψευδολογεῖν, date le occorrenze di questi due verbi, possano essere una la spiegazione dell'altra e che la seconda possa perciò erroneamente essere confluita nel testo.

Non si può escludere la sostituzione dello stesso ψευδηγορεῖν all'erroneo ψευδολογεῖν, a sua volta nato da un precedente fraintendimento del testo. Come possibile alternativa alle pur ammissibili (sotto il profilo linguistico) letture ψευδῆ, γέρον e ψευδηγορεῖν, sulla base del corrotto ψευδολογεῖν si potrebbe allora supporre, sia pur *dubitanter*, di leggere:

ἀλλ' εἶπερ ἔστιν ἐν βροτοῖς ψευδῆ λέγειν

La struttura complessiva del periodo, che dovrebbe esemplificare il concetto del τούνα-ντίον aristotelico, pare così coerente: si noterà che in dipendenza da νομίζειν χροῖ la

²² Il gruppo di manoscritti indicati con Θ fu collazionato da BEKKER 1831 per la sua edizione; i codici B D E fanno invece parte di un gruppo esaminato da GAISFORD 1820 per l'edizione *Aristotelis Rhetorica, cum versione latina et animadversionibus variorum*.

²³ Cf. Isocr. X 8 τοσοῦτον δ' ἐπιδεδωκέναι πεποιήκασι τὸ ψευδολογεῖν ὥστ' ἤδη κτλ. («la menzogna l'hanno fatta crescere a tal punto che ormai etc.») e Aeschin. II 119 εἶπε δέ, ὡς ἐψευδολόγουν φάσκων ὀλίγων ἡμερῶν τὰς Θήβας ἔσεσθαι ταπεινάς, κτλ. («disse che mentivo quando dicevo che Tebe sarebbe stata abbattuta in pochi giorni, etc.»). Non paiono esservi occorrenze antecedenti a questi due autori. Tutte le altre sono riscontrabili, come per ψευδηγορεῖν, in autori cristiani tardo-antichi (cf. *ThGI* 1867 s.v. ψευδολογέω).

²⁴ In tutti questi casi Cunningham suggerisce, come fonti di rimando, passi di Cirillo d'Alessandria: *Cyr. incarn. unigen.* 680,39; *in XII proph.* 2, 307,10 et 2, 387,26; *ador.* 68, 1032c.

²⁵ La ricostruzione di queste glosse dipende dalle attestazioni di Suid. ψ 50, 4 e ψ 175, 11 A.

paradosi reca unanimemente ἄπιστ' ἀληθῆ [...] συμβαίνειν, quindi un sostantivo neutro con aggettivo concordato (ἄπιστ' ἀληθῆ), e un verbo all'infinito (συμβαίνειν). La voce ψευδηγορεῖν pone problemi di costruzione e di usi, ma, in merito a un'eventuale corruzione di ψευδῆ λέγειν in ψευδηγορεῖν, va detto che, da un punto di vista paleografico, la confusione fra γ e λ in maiuscola non è da escludere²⁶; a questo punto, bisognerebbe ammettere un intervento di rilievo del copista di A per armonizzare il tutto²⁷. Ma se così è stato, è altrettanto verosimile che il copista, trovando nel testo di cui disponeva l'ametrico ψευδολογεῖν, lo abbia sostituito con una glossa di carattere retorico (ψευδηγορεῖν), metricamente ammissibile, desunta o dall'anonimo commentario aristotelico, dove la sostituzione era già avvenuta, o da qualche lessico antico, ma comunque già attestata nella tragedia eschilea.

Rispetto a ψευδολογεῖν la proposta qui avanzata sarebbe paleograficamente plausibile, e comporterebbe una regolare dipendenza dell'infinitiva dal trådito ἔστιν. La correzione, inoltre, benché il nesso ψευδῆ λέγειν sia apparentemente più comune in poesia del raro ψευδηγορεῖν, è ampiamente confortata dall'*usus scribendi*²⁸, e conferirebbe all'intero periodo, soprattutto sul piano semantico, una più perspicua ed efficace disposizione chiastica dei termini: ψευδῆ [...] πιθανά ~ ἄπιστ' ἀληθῆ. Questa soluzione parrebbe facilmente suggerita dall'allusiva collocazione, all'inizio dei vv. 2 e 3, degli aggettivi πιθανά e ἄπιστ(α), con ricercata antitesi.

Si potrebbe, infine, tradurre: «Ma se davvero fra i mortali è possibile dire cose false / convincenti, devi tenere presente anche il contrario, / cioè che per i mortali molte cose vere risultano incredibili»²⁹; un'enunciazione la cui matrice potrebbe essere già in Hom. *Od.* XIX 203 ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα («parlando diceva molte cose

²⁶ Cf. le tavole di THOMPSON 1906, 148 e RONCONI 2003, 91.

²⁷ A proposito del copista di A, si veda DUFOR 1932, 19-21.

²⁸ Lo stilema ψευδῆ λέγειν (con il verbo coniugato anche in altre forme) è attestato in diversi luoghi tragici in posizione finale di verso: cf. Aesch. *Ag.* 625; Soph. *Ph.* 100, 108; Eur. *Cycl.* 271, *IA* 957. È comunque tipico del dettato tragico, e nella fattispecie di quello euripideo, privilegiare la perifrasi in luogo del singolo termine.

²⁹ La traduzione qui fornita del nesso ἔστιν ἐν (con dativo) + infinito, e, in generale, del v.1, è in certa misura debitrice, quanto al senso, delle versioni, a nostro parere convincenti, date da Freese ("if men are in the habit of gaining credit for false statements"), da Dufour ("mais si les mensonges débités aux mortels les peuvent perduader") e da Jouan/Van Looy ("mais si les mortels savent débiter des mensonges persuasifs"), che mettono a testo l'infinito ψευδηγορεῖν. Una possibile alternativa è la traduzione data da MONTANARI/DORATI 1996, 245 «ma se fra i mortali i discorsi falsi sono persuasivi»: gli studiosi intendono ἔστιν nel senso di "essere" e considerano l'infinito (ψευδηγορεῖν) soggetto. Un'interpretazione che, dal punto di vista grammaticale, è ammissibile, cf., ad esempio, Hom. *Od.* IV 837 κακὸν δ' ἀνεμῶλια βάζειν e Isocr. XVIII 45 ῥάδιόν ἐστι περὶ αὐτῶν πολλὰ καὶ δίκαια εἰπεῖν. Significato analogo si avrebbe con l'intervento ψευδῆ λέγειν, «dire cose false è fra i mortali atteggiamento persuasivo» (l'infinito con funzione di soggetto ammette anche un aggettivo al neutro plurale), ma, se si riferisse πιθανά all'infinito, andrebbe perduta l'auspicabile (e probabile) concordanza con ψευδῆ.

simili al vero»), e che, al contempo, sembra riecheggiare la celebre formulazione proemiale di Hes. *Th.* 27-28 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι («sappiamo pronunciare molte menzogne simili al vero, ma quando vogliamo sappiamo cantare cose vere»), autocelebrativa rivelazione delle Muse, caratterizzata, per la sua compiaciuta ammissione dell'attitudine alla menzogna, da una certa patina sofistica *ante litteram*. Rispetto al passo citato a confronto, avremmo la sostanziale differenza che, mentre nel poeta di Ascra erano le divinità a millantare una duplice competenza e i loro ἀληθέα non peccavano di ambiguità, nel tragico Euripide tale palma spetta invece ai mortali.

In conclusione, la tradizione del primo verso del fr. 396 Kn. comporta alcune criticità: da un codice della *Rhetorica* di Aristotele deduciamo la lezione ψευδῆ, γέρον, un anonimo commento al passo reca il peculiare ψευδηγορεῖν, mentre un gruppo di codici tramanda l'ametrico ψευδολογεῖν. Nella scelta dell'editore dovrà pesare l'originario contesto di questi versi tragici, che l'anonimo commentatore aristotelico sostiene essere rivolti da Tieste al fratello Atreo. In tale prospettiva, si è potuto constatare che l'appellativo γέρον implica una presa di posizione circa il momento del mito trattato da Euripide che lo stato delle nostre conoscenze non pare consentire. Di contro, ψευδηγορεῖν, che pare meno vincolante da questo punto di vista, ricorre una sola volta nella tragedia eschilea e pone difficoltà di uso e costruzione in presenza di πιθανά (v. 2). Dal corrotto ψευδολογεῖν si potrebbe invece congetturare un nesso ψευδῆ λέγειν che, come si è visto, costituisce un'alternativa attraente, non solo per le attestazioni che trova in tragedia, ma anche sotto il profilo stilistico.

Bibliografia

- BEKKER 1831 = I. Bekker, *Aristoteles*, vol. II, Berlin 1831.
- COLLARD/CROPP 2008 = Ch. Collard, M. Cropp, *Euripides. Fragments (Aegeus-Meleager)*, vol. VII, Cambridge (MA)/London 2008.
- DUFOUR 1932 = M. Dufour, *Aristote. Rhétorique (Livre I)*, vol. I, Paris 1932.
- DUFOUR 1938 = M. Dufour, *Aristote. Rhétorique (Livre II)*, vol. II, Paris 1938.
- FREESE 1926 = J.H. Freese, *Aristotle. The "art" of rhetoric*, Cambridge (MA)/London 1926.
- GAISFORD 1820 = M. Gaisford, *Aristotelis Rhetorica*, 2 voll., Oxford 1820.
- JOCelyn 1967 = H.D. Jocelyn, *The tragedies of Ennius. The fragments*, Cambridge 1967.
- JOUAN/VAN LOOY 2000 = F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Fragments de Bellérophon à Pro-tésilas*, in *Euripide. Tragédies*, vol. VIII.2, Paris 2000.
- KANNICHT 2004 = R. Kannicht, *Tragicorum graecorum fragmenta*, vol. V.1, Göttingen 2004.
- KASSEL 1971 = R. Kassel, *Der Text der Aristotelischen Rhetorik. Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe*, Berlin/New York 1971.

KASSEL 1976 = R. Kassel, *Aristotelis Ars rhetorica*, Berlin 1976.

LEFÈVRE 1976 = E. Lefèvre, *Der Thyestes des Lucius Varius Rufus. Zehn Ueberlegungen zu seiner Rekonstruktion*, Stuttgart 1976.

MAYER 1936 = M. Mayer, *Thyestes*, in *RE* VI.A.1 (1936), 662-679.

MONTANARI/DORATI 1996 = F. Montanari, M. Dorati, *Aristotele. Retorica*, Milano 1996.

NAUCK 1869 = A. Nauck, *Euripidis perditarum tragoediarum fragmenta*, in A. Nauck, *Euripidis tragoediae*, vol. III, Lipsiae 1869².

NAUCK 1889 = A. Nauck, *Tragicorum graecorum fragmenta*, Lipsiae 1889².

RABE 1896 = H. Rabe, *Anonymii et Stephani in Artem rhetoricam Commentaria*, in *Commentaria in Aristotelem Graeca*, vol. XXI.2, Berlin 1896.

RONCONI 2003 = F. Ronconi, *La traslitterazione dei testi greci. Una ricerca tra paleografia e filologia*, Spoleto 2003.

ROSS 1959 = W.D. Ross, *Aristotelis Ars rhetorica*, Oxford 1959.

THOMPSON 1906 = E.M. Thompson, *Handbook of Greek and Latin Palaeography*, London 1906³.

TORCHIO 2021 = M.C. Torchio, *Aristofane. Nephelai protai – Proagon (fr. 392 – 486). Traduzione e commento*, Göttingen 2021.

Abstract: Only nine fragments of the lost euripidean play titled *Thyestes* survived. What remains is not enough to delineate the plot and to identify the myth it treated. We are not able to determine whether this tragedy was about the first exile of Thyestes (due to his betrayal) or the second one (after Atreus' wicked banquet). One of the most problematic fragments of Euripides' *Thyestes* is fr. 396 Kn. From a part of textual tradition, it seems that Thyestes called his brother Atreus "old man". Such an apostrophe could bear certain weight on the delineation of the plot. These verses are transmitted by Aristoteles' *Rhetorics* along with an anonymous commentary to the same. In the main Aristoteles' *codex* the first line is ἀλλ' εἶπερ ἔστιν ἐν βροτοῖς ψευδηγέροντ' (Kassel proposed the dissimilation ψευδῆ, γέρον), but some manuscripts and the anonymous commentator read ψευδηγορεῖν, while others have the *contra metrum* ψευδολογεῖν. This *lectio recentior* and the collation of the other witnesses can be the starting points to elaborate an alternative conjecture.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



L'ALTRA ANTIGONE.

LA VICENDA DELLA FIGLIA DI EDIPO NEI FRAMMENTI
DELL'OMONIMA TRAGEDIA PERDUTA DI EURIPIDE

FRANCESCO PUCCIO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
francesco.puccio@unipd.it

1. Antigone prima di Euripide: una breve premessa

Nei percorsi di ricezione dei testi teatrali antichi sulla scena moderna e contemporanea, l'*Antigone* di Sofocle è tra quelli che maggiormente hanno offerto occasioni di continuo confronto¹. Tragedia di conflitti che sembrano non trovare una risoluzione, in cui il dramma di ciascun personaggio si estremizza in ogni gesto, e dalle parole si trasferisce alle azioni, in una corrispondenza perfettamente compiuta, l'*Antigone* mette in scena molteplici opposizioni: tra il maschile e il femminile, tra la forza virile e politica espressa da Creonte e quella muliebre ed emotiva simboleggiata da Antigone, arrivando a toccare anche il dissidio generazionale tra un padre – l'arrogante sovrano di Tebe – e un figlio – il giovane Emone, inascoltato consigliere del giusto agire –, o quello sociale fra le ragioni della coscienza individuale e quelle della *polis*².

¹ Una peculiarità che ha spinto Nicole Loraux ad affermare che su di essa si è detto tanto da non poter dire molto di più in aggiunta: cf. LORAUX 1986, 165-196. Per quanto concerne questo brevissimo paragrafo introduttivo, mi rifaccio a riflessioni più ampiamente esposte in PUCCIO 2020, 7-28.

² Per una prospettiva complessiva sulla vicenda dell'*Antigone* sofoclea, cf. STEINER 1984; GUIDORIZZI 1988; BOLLACK 1990 e 1999; PUCCI 1992; PADUANO 1994; DEL CORNO 1998; GRIFFITH 1999; BUTLER 2000; RODIGHIERO 2000; MONTANI 2001; RIPOLI/RUBINO 2005; AUSTIN 2006, 103-115; LAURIOLA 2007, 389-405;

Lo stesso lavoro dell'attore, per sua natura impostato sulla categoria del doppio, sulla dialettica tra persona e personaggio, trova in questa tragedia – fondata su una fratellanza incestuosa, che è anche una gemellarità, tra i quattro figli di Edipo – un campo di indagine particolarmente fecondo, che si traduce non solo nell'aspetto dei personaggi, ma anche nei loro gesti sulla scena. Tale gioco di specchi è diventato, così, grazie alla struttura drammaturgica e agli elementi propri del linguaggio scenico dell'*Antigone*, dagli oggetti alla composizione delle azioni, un'opportunità interessante per costruire nelle sue varie rappresentazioni quel percorso che porta ad una forma esclusiva di dialogo tra l'attore e lo spettatore.

Durante lo svolgimento dell'intricata e sofferta vicenda, ne consegue allora che proprio lo spettatore – quello ateniese del V secolo a.C., ma anche di ciascuna epoca in cui la tragedia dedicata alla figlia di Edipo abbia visto la luce – finisca con l'essere il punto di raccordo essenziale di una concentrazione di linee emotive, che si intersecano fino a quando la crisi che è stata generata non ingoia ogni cosa; i vecchi Tebani che formano il Coro accettano, così, tanto il tributo di sangue di Antigone, il cui gesto si iscrive in un'ereditarietà irrevocabile di misfatti, quanto quello di Creonte, espressione di un potere normativo che, alla fine, si rivela inefficace.

Il meccanismo che ha dato origine alla sequela di accadimenti viene distrutto, ma non integralmente: i conflitti non si risolvono, anzi perdurano e continuano a gettare ombre sinistre sulla città. Non accade quello che il teatro euripideo porterà in scena con l'avvento di personaggi che, attraverso un percorso fatto di specchi deformanti, mettono in discussione comportamenti e azioni, al punto che le cose non sembrano assumere mai la stessa forma, cambiano aspetto, si moltiplicano e, alla fine, nel tentativo di rimettere insieme tutti i pezzi, allo spettatore sembra di essere tornato al punto di partenza.

E allora, se imperitura, e ancora oggi così attuale è la storia di Antigone, come la conosciamo dalla scrittura drammaturgica portata in scena da Sofocle, cosa sarebbe accaduto alla fortuna di questo mito se fosse rimasta in vita anche l'eroina euripidea?

2. L'altra Antigone: Euripide e la figlia di Edipo

Da un quesito purtroppo irrisolvibile prendiamo le mosse e proviamo a proporre – in un percorso di ricostruzione del tessuto drammaturgico a partire da una selezione dei frammenti conservati³ –, una riflessione su cosa rimanga dell'*Antigone* sofoclea in quella scritta da Euripide. Il dibattito sull'opera perduta era nato già con gli studi filologici del

LORAUX 2007; BELARDINELLI/GRECO 2010; DI NICOLA 2010; MEE/FOLEY 2011; SUSANETTI 2012; PINOTTI/STELLA 2013. E, per una riflessione sulla ricezione del mito di Antigone, cf. CIANI 2004; FORNARO 2012a.

³ Cf. KANNICHT 2004, 261-273. La numerazione dei frammenti dell'*Antigone* euripidea qui citati segue tale edizione.

XIX secolo ed è stato ripreso da qualche decennio con la pubblicazione nel 1980 di *P. Oxy.* 3317⁴; ma quello che interessa stabilire in questo contesto, laddove possibile, vista l'esiguità dei frammenti in nostro possesso (poco più di una ventina), è quale fosse la peculiarità della tragedia di Euripide: se essa fosse più incentrata sul racconto di una passione esclusiva vissuta tra Antigone ed Emone, anche al di là dei divieti e delle imposizioni, e suggellata poi dal matrimonio, o se invece avesse un carattere più spiccatamente politico, collegabile cioè al rapporto tra l'azione dei cittadini all'interno di una comunità e il rispetto delle leggi che ne regolavano la convivenza⁵.

Per quanto concerne la trama, un'indicazione, sebbene solo orientativa vista la sua estrema brevità, è presente nell'ipotesi che Aristofane di Bisanzio aveva scritto per l'*Antigone* di Sofocle⁶; in essa Aristofane si era premurato di sottolineare le differenze tra i due testi:

Κεῖται ἡ μυθοποιία καὶ παρὰ Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόνη· πλὴν ἐκεῖ φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἴμονος δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν· καὶ τέκνον τίττει τὸν Μαίονα⁷.

Il soggetto è trattato anche da Euripide in *Antigone*; con la differenza che lì, Antigone, sorpresa insieme con Emone, viene data a lui in sposa, e dà alla luce un figlio di nome Meone⁸.

⁴ Cf. HUGHES 1980. Sulla questione, cf. INGLESE 1992, 175-190; BIGA 2017, 31-41; MORENILLA/LLAGÜERRI 2019, 9-30.

⁵ A favore di un'interpretazione della tragedia in chiave più erotica ed intimista, con un'Antigone maggiormente interessata al suo promesso sposo di quanto non lo fosse in Sofocle, cf. WEBSTER 1967; AELION 1986, 74-75; GHIRON-BISTAGNE 1993, 255-263; CARPANELLI 2007, 23: «Il matrimonio di Antigone mutava completamente la prospettiva sofoclea e soprattutto indirizzava la storia verso un contesto privato che forse non metteva più in risalto la contesa giuridica con Creonte». Favorevole ad una lettura di questo tipo, sembra anche PACELLI 2020, 275-277: «Euripide è stato "il poeta della donna" ed è stato anche il poeta dell'introspezione, dell'analisi psicologica dei personaggi e dei sentimenti da loro provati. Nessuno meglio di lui sarebbe stato capace di descrivere, rendere palpabile e mettere sulla scena l'amore tra Antigone ed Emone. [...]. Il suo amore, o meglio il loro amore dominerebbe la tragedia euripidea, rendendola quasi un "dramma romantico". [...]. Il dramma è al passo con i tempi e con i gusti dei θεώμενοι. La stessa scelta di un lieto fine identifica la volontà di un pubblico desideroso di assistere a un esito felice e non tragico come quello cui erano stati precedentemente abituati. [...]. Se la dimensione dell'*Antigone* di Sofocle era essenzialmente etica, quella dell'*Antigone* di Euripide era prevalentemente realistica e romanzesca [...], così come realistiche e romanzesche saranno di lì a poco le commedie della νέα». Si è ipotizzato, inoltre, che il presupposto delle nozze fosse l'intervento di Dioniso, come *deus ex machina*, richiamato nel fr. 177: ὦ παῖ Διώνης, ὡς ἔφυς μέγας θεός, / Διόνυσε, θνητοῖς τ' οὐδαμῶς ὑποστατός («O figlio di Dione, quanto grande dio sei, / o Dioniso, per nulla sottoposto ai mortali»).

⁶ Cf. KANNICHT 2004, 261: (11) ii a Ar. Byz. *Argum. S. Ant.* I p. 69 Dain (codd. LA).

⁷ A. Nauck suggerisce che il nome del bambino sia Meone, perché in Omero (*Il.* 4, 394) c'è un figlio di Emone chiamato Meone (NAUCK 1889, 405), ma la situazione testuale risulta qui piuttosto complessa (cf. KANNICHT 2004, 261).

⁸ Le traduzioni dal greco e dal latino sono a cura di chi scrive.

Antigone, dopo essere stata sorpresa a seppellire Polinice insieme con Emone, ne diventa la sposa, nonché madre di Meone⁹. Altri, invece, sulla base di un confronto con alcune pitture vascolari che sembrano riproporre in un contesto teatrale lo stesso soggetto¹⁰, hanno ipotizzato di poter ricostruire la trama della tragedia a partire dal racconto di Igino.

Si legge, infatti, nella *fabula* del mitografo dedicata alla figlia di Edipo¹¹:

⁹ Nella tragedia sofoclea è ben nota, invece, la triste sorte dei due promessi sposi, congiunti solo dopo la loro morte. CARPANELLI 2007, 5, sottolinea opportunamente: «Le lacune immense a causa delle quali leggiamo solo pochi versi euripidei impongono un confronto in cui emerga con evidenza l'impostazione del dramma; nel caso di *Antigone*, Euripide parrebbe volgere a lieto fine una storia che, in Sofocle, si concludeva con un epilogo tragico in cui i due fidanzati, Antigone ed Emone, condividevano la stessa sorte, il suicidio in una squallida caverna». L'espressione con cui Creonte sintetizza il previsto matrimonio (Soph. *Ant.* 569-572), tra il figlio Emone e Antigone – “ci sono campi anche di altre donne pronti ad essere inseminati” –, pur con un'intenzione sprezzante, si inserisce in una visione tradizionale del corpo femminile, considerato spesso come un terreno da arare, laddove il maschio viene accostato a colui che insemmina il campo. In merito alle metafore “agricole”, cf. HENDERSON 1991, 166-169.

¹⁰ Cf. JOUAN/VAN LOOY 1998, 191-201; COLLARD/CROPP 2008, 156-159. Sulla tradizione mitologica e iconografica relativa al personaggio di Antigone, cf. ZIMMERMANN 1993. In merito, poi, ai riferimenti alle pitture vascolari, cf. LIMC, I, 1, s.v. “Antigone”, 818-828; I, 2, 659-662 (a cura di I. Krauskopf): n. 14 (anfora di Ruvo, databile alla seconda metà del IV sec. a.C.), n. 15 (anfora di Berlino del medesimo periodo) e n. 16 (frammento di Karlsruhe da un cratere a volute). Favorevole all'interpretazione di un'appartenenza delle raffigurazioni delle anfore al soggetto euripideo si era espresso inizialmente J. Huddilston – HUDDILSTON 1899, 183-201 –, cui J. Paton – PATON 1901, 267-276 – aveva mosso alcune obiezioni: «For the reconstruction of any lost play there are available, first, the fragments, second, direct testimony as to the plot. The indirect evidence furnished by the mythographers and works of art, though often very valuable, is only secondary, and as a rule cannot be used to correct but only to confirm and elaborate the primary sources». Quanto alla difficoltà di collegare le anfore alla trama euripidea, cf. INGLESE 1992, 175, n. 2: «Su entrambe le anfore è raffigurato Eracle al centro della scena, tra Creonte ed Antigone (che ha le mani legate ed è condotta da un doriforo). A lato un ragazzo (può essere il figlio di Antigone si cui si parla nel mito suddetto). Ma il gesto di Eracle sembra essere di comando [...], e quindi quello di un Eracle “dio”, il che contrasta con la partecipazione alla *fab.* 72 di Eracle come personaggio tra gli altri, ancora “eroe” tra eroi. Un simile gesto non dovrebbe prefigurare l'insuccesso raccontato da Igino». Per un'analisi dettagliata della presenza di Antigone nella pittura vascolare dell'Italia meridionale, cf. VICCEI 2010, 15-48. In particolare, rispetto alle anfore citate, si legge: «Esclusa categoricamente l'ispirazione alla tragedia sofoclea, gli studiosi, da Vogel a Zimmermann, si sono in vario modo pronunciati nell'ascrivere l'immagine all'*Antigone* di Euripide, a quella di Astidamante II, a quella di un autore ignoto del quarto secolo a.C., al dramma di un autore tardo. [...]. Tra il 360 e il 340 a.C., due ceramografi apuli restituiscono, pur con variazioni sul tema, una nuova versione del dramma di Antigone che in una parte assolutamente significativa ruotava attorno all'aspro ammonimento o alla condanna di Eracle nei confronti di Creonte, all'amore tra Antigone ed Emone, al loro figlio», VICCEI 2010, 37. Benché la produzione vascolare ponga questioni di difficile risoluzione, si veda in proposito anche PACELLI 2020, 279-290.

¹¹ Hyg. *fab.* 72. Giova ricordare, a tale riguardo, come l'alleanza tra Antigone e la cognata Argia sia un elemento presente nella *Tebaide* (Stat. *Theb.* 12, 400 ss.).

Creon Menoecei filius edixit ne quis Polynicen aut qui una venerunt sepulturae traderet, quod patriam oppugnatum venerint; Antigona soror et Argia coniunx clam noctu Polynicis corpus sublatum in eadem pyra qua Eteocles sepultus est imposuerunt. Quae cum a custodibus deprehensae essent, Argia profugit, Antigona ad regem est perducta; ille eam Haemoni filio, cuius sponsa fuerat, dedit interficiendam. Haemon amore captus patris imperium neglexit et Antigonom ad pastores demandavit e mentitusque est se eam interfecisse. Quae cum filium procreasset et ad puberem aetatem venisset, Thebas ad ludos venit; hunc Creon rex, quod ex draconteo genere omnes in corpore insigne habebant, cognovit. Cum Hercules pro Haemone deprecaretur ut ei ignosceret, non impetravit; Haemon se et Antigonom coniugem interfecit. At Creon Megaram filiam suam Herculi dedit in coniugium, ex qua nati sunt Therimachus et Ophites¹².

Secondo Igino, dunque, Antigone è aiutata a seppellire Polinice dalla moglie di questi, Argia; scoperte, Argia riesce a fuggire, mentre la figlia di Edipo viene condotta al cospetto di Creonte e condannata a morte. Il sovrano la consegna a suo figlio Emone perché la uccida, ma il giovane, innamorato della fanciulla, disobbedisce agli ordini del padre e la affida ad alcuni pastori, fingendo di averla uccisa. Antigone, in seguito, partorisce un figlio e questi, quando raggiunge la pubertà, si reca a Tebe per partecipare ai giochi, ma viene qui riconosciuto da Creonte. Adiratosi con il figlio per la precedente menzogna, nonostante l'intercessione di Eracle, il re di Tebe decide di punire il figlio. Emone, allora, si uccide insieme con la moglie Antigone.

Se le cose fossero andate in questo modo, l'azione drammatica immaginata da Euripide, con il ritorno di un figlio di Antigone e il suo conseguente riconoscimento, si sarebbe collocata molto tempo dopo la spedizione dei Sette, diversamente dall'opera di Sofocle, in cui la vicenda della figlia di Edipo ha luogo quando il rovinoso conflitto alle porte di Tebe si è appena concluso. Inoltre, una corrispondenza tra la trama euripidea e la *fabula* di Igino avrebbe un'ulteriore conseguenza: l'ipotesi di Aristofane andrebbe valutata solo come un riferimento agli antefatti della rappresentazione. Tuttavia, per sostenere l'ipotesi che il contenuto delle parole di Aristofane non debba riferirsi agli avvenimenti antecedenti al racconto drammaturgico, ma all'oggetto stesso della trama,

¹² «Creonte, figlio di Meneceo, emanò un editto in base al quale aveva proibito di seppellire Polinice e coloro che erano venuti insieme con lui, poiché avevano mosso guerra contro la patria; ma la sorella Antigone e la moglie Argia, di notte, di nascosto, sottrassero il cadavere di Polinice e lo collocarono sulla stessa pira sulla quale era stato posto quello di Eteocle. Scoperte dalle guardie, Argia fuggì, mentre Antigone fu condotta al cospetto del re; questi la consegnò a suo figlio Emone, al quale era stata promessa come sposa, affinché la uccidesse. Ma Emone, che ne era innamorato, non rispettò l'ordine di suo padre e consegnò Antigone ai pastori, e mentì, dicendo di averla uccisa. Una volta raggiunta l'età della pubertà, il figlio che era nato giunse a Tebe per prendere parte ai giochi; lì Creonte lo riconobbe, dal momento che tutti i discendenti della stirpe del drago avevano impresso un segno sul corpo. Pur avendo Ercole interceduto per Emone perché Creonte lo perdonasse, non vi riuscì; così Emone uccise se stesso e la moglie Antigone. Poi Creonte diede sua figlia Megara in sposa ad Ercole e dalla loro unione nacquero Terimaco e Ofite».

si possono chiamare in causa i versi euripidei medesimi, e in particolare quelli del fr. 176 (Stob. 4, 57, 5), in cui si legge:

θάνατος γὰρ ἀνθρώποισι νεικέων τέλος
 ἔχει· μαθεῖν δὲ πᾶσιν ἐστὶν εὐμαρές
 τίς γὰρ πετραῖον σκόπελον οὐτάζων δορὶ¹³
 ὀδύναισι δώσει, τίς δ' ἀτιμάζων νέκυν,
 εἰ μηδὲν αἰσθάνοιντο τῶν παθημάτων;

La morte, infatti, è fine delle discordie per gli uomini;
 a tutti è possibile apprendere ciò facilmente:
 infatti, chi potrà commettere del male contro un blocco di pietra
 trafiggendolo con la sua lancia? Chi potrà oltraggiare ancora i morti
 se essi non patiscono più alcuna sofferenza?

Nel frammento si evidenzia l'inutilità di un oltraggio ai danni di un cadavere, in quanto è la morte stessa a porre fine alle sofferenze degli uomini e a deciderne il destino: argomenti del genere potrebbero risultare più significativi se collocati subito dopo la morte di Polinice e, quindi, nello stesso contesto utilizzato da Sofocle; al contrario, essi avrebbero meno rilevanza se la vicenda, così come è narrata nella *fabula* di Igino, fosse stata ambientata molti anni dopo la spedizione contro Tebe e l'uccisione reciproca dei due figli di Edipo¹⁴.

¹³ Cf. BIGA 2017, 35-36: «Dans ce fragment on peut observer la présence de οὐτάζων δορὶ, deux mots qui portent à penser à Homère. Le verbe οὐτάζω en fait se trouve soixante-six fois dans l'*Iliade*, dont dix-neuf liée au datif δουρί [...]. Dans les poèmes homériques, ce mot décrit le geste du guerrier qui attaque son adversaire, qui sort de la protection de son bouclier: il s'agit de l'instant où le héros recherche la gloire en tuant l'ennemi et en même temps s'expose au risque de lui donner la gloire étant tué. Dans le fragment, le verbe est utilisé pour décrire le geste ridicule d'un homme qui essaie de percer une pierre, geste qui, évidemment, n'implique aucun danger: l'acte du combat est prolongé au-delà de son terme naturel, la mort, et il va par conséquent perdre tout son sens».

¹⁴ Chi propende per un'individuazione nel racconto di Igino della trama dell'*Antigone* euripidea, utilizza, a sostegno della propria tesi, i fr. 166: τὸ μῶρον αὐτῶ τοῦ πατρὸς νόσημ' ἐνι / φιλεῖ γὰρ οὕτως ἐκ κακῶν εἶναι κακοῦς («La follia, malattia che deriva dal padre, risiede in lui; / di solito, infatti, accade così, che da malvagi nascano malvagi»), e 168: ὀνόματι μεμπτόν τὸ νόθον, ἢ φύσις δ' ἴση («Il bastardo è spiacevole nel nome, ma la natura è la medesima»), entrambi citati da Stobeeo (4, 30, 1; 4, 24, 43), che sembrano presupporre sulla scena la presenza del figlio di Antigone, indicata dall'αὐτῶ del v. 1 del fr. 166 e dal τὸ νόθον del fr. 168: in questo caso, infatti, a pronunciare i versi sarebbe Creonte che, soprattutto nella sentenziosità del fr. 166, esprimerebbe l'idea della trasmissione del germe della follia della disobbedienza dal padre Emone al figlio, il giovinetto venuto a Tebe per i giochi e definito illegittimo in quanto frutto dell'unione segreta e non avallata dei due innamorati. Ma sarebbe soprattutto il frammento papiraceo edito nel 1980 (*P. Oxy.* 3317), e attribuito all'opera di Euripide, a fornire una prova decisiva, secondo coloro che vedono nella *fabula* di Igino il collegamento con la trama, in quanto, al v. 4, si fa riferimento al

Si potrebbe ipotizzare che tali parole fossero rivolte a Creonte, per persuaderlo a cambiare idea riguardo al divieto di sepoltura del corpo di Polinice, ma non è chiaro chi sia il personaggio che se ne potesse fare relatore: nonostante l'indubbia centralità di Antigone, non è da escludere che nel testo euripideo ella fosse un personaggio meno solitario rispetto alla tragedia di Sofocle. Anche Emone, infatti, aveva preso parte all'atto della sepoltura del corpo di Polinice; possiamo inoltre supporre che anche altri personaggi, presenti nella versione sofoclea, avrebbero potuto svolgere una qualche funzione, come Ismene o Tiresia¹⁵.

Il fr. 176 rivela un'interessante differenza rispetto alla dinamica drammaturgica sofoclea: riguardo al disprezzo per il cadavere di Polinice, infatti, chi pronuncia la battuta ridimensiona il significato stesso del gesto, laddove, in Sofocle, tutto il dibattito ruota proprio intorno al problema della legittimità dell'editto emanato da Creonte, e alla necessità di opporvisi, come un'azione ineludibile connessa con una legge non scritta dagli uomini, ma postulata dagli dei¹⁶. Anche nelle *Supplici* Euripide riflette sulla questione della sepoltura e sul destino dei corpi: nel dialogo tra Teseo e il messaggero di Tebe, infatti, il re esorta a lasciare i corpi degli eroi su quella terra da cui provengono, dal momento che il loro respiro vitale è destinato a ricongiungersi con il cosmo, immaginando così una scissione tra il cadavere, ormai privo di ogni impulso, e il suo πνεῦμα che, invece, si libera da esso sprigionandosi nell'etere¹⁷.

personaggio di Eracle. Questa identificazione svaluterebbe, naturalmente, la testimonianza di Aristofane come collegabile alla tragedia euripidea (cf. INGLESE 1992, 180-184).

¹⁵ Non è da escludere, inoltre, la possibilità che il racconto di Igino possa richiamare non la trama della tragedia euripidea, ma quella composta da un tragediografo del IV secolo e molto noto ad Atene, Astidamante II. Cf. INGLESE 1992, 187-188: «Sappiamo altresì che Astidamante II, autore di grido citato da Aristotele, Ateneo, Stobeo, compose un dramma così intitolato. Che esso abbia lasciato traccia di sé, anche se non esplicita, nelle pitture vascolari apule ed in fonti squisitamente letterarie (nelle fonti, cioè, di Igino, Clemente, Stobeo e forse in Arist. *Poet.* 1454b, 16, 22), potrà spiegarci con il suo successo: ricordiamo che con l'*Antigone* Astidamante II vinse l'agone del 341». CARPANELLI 2007, 10, ricorda come «dagli studi iconografici di Séchan in poi si è quindi pensato ad un poeta tragico posteriore, in particolare ad Astidamante il giovane che ricevette il premio alle Dionisie del 341 a.C. con una trilogia nella quale c'era anche una tragedia intitolata *Antigone*». In merito all'*Antigone* astidamantea, cf. PACELLI 2020, 277-279.

¹⁶ Si veda, a tale riguardo, Soph. *Ant.* 441-457.

¹⁷ Eur. *Suppl.* 531-536: ἄσατ' ἤδη γῆι καλυφθῆναι νεκρούς, / ὄθεν δ' ἕκαστον ἐς τὸ φῶς ἀφίκετο / ἐνταῦθ' ἀπελθεῖν, πνεῦμα μὲν πρὸς αἰθέρα, / τὸ σῶμα δ' ἐς γῆν· οὔτι γὰρ κεκτῆμεθα / ἡμέτερον αὐτὸ πλὴν ἐνοικῆσαι βίον, / κάπειτα τὴν θρέψασαν αὐτὸ δεῖ λαβεῖν. Ad aver dimostrato l'esistenza di un legame tra l'*Antigone* di Sofocle e le *Supplici* di Euripide, è stato già G. Cerri – CERRI 1979, 78-80 –, il quale pone l'accento sul fatto che entrambe le tragedie abbiano come tema centrale la sepoltura. Più recentemente, SUSANETTI 2007, 252-254, ha messo in evidenza come le *Supplici* rappresentino una sorta di risoluzione della questione essenziale della necessità negata della sepoltura di Polinice, che pone Creonte e Antigone, nella tragedia di Sofocle, su due piani antitetici: «La scomposizione dell'uomo nei suoi elementi costitutivi, il dualismo che distingue tra corpo fisico e ψυχή-πνεῦμα elimina alla radice la contraddizione che aveva

La soluzione proposta da Teseo sembra essere fondata su una riflessione che Euripide aveva cercato di elaborare in diversi contesti, sulla base di una concezione diffusa nell'Atene di quegli anni¹⁸. Al di là dell'origine filosofica di tali dottrine¹⁹, il discorso pronunciato da Teseo nelle *Supplici* manifesta un'evidente novità e un mutamento di prospettiva rispetto alla rigidità della posizione dicotomica che aveva contrapposto Creonte ad Antigone nel violento dibattito portato in scena da Sofocle. E gli stessi versi del fr. 176 sembrano mettere in discussione il fatto che si possa provare disprezzo per il corpo del nemico ucciso, dal momento che esso, in quanto cadavere, non ha più alcuna sensibilità, al pari di una lastra di pietra che non può essere oltrepassata dalla punta di una lancia²⁰.

Dunque, in Euripide, assume importanza la differenza tra l'uomo che ha combattuto contro la propria patria, ormai morto e il cui spirito è esalato, e il cadavere giacente a terra come materia inerme e da lui definitivamente scisso. Il corpo dell'uomo vivo è ancora caldo, in grado di muoversi e parlare; una pietra, al contrario, è fredda, immobile e muta²¹. La riflessione euripidea è cruciale nello svolgimento dell'argomentazione, dal momento che qui la sepoltura sembra quasi ridimensionata perché con essa si conserva solo un corpo inanimato e, quindi, innocuo; ne consegue, allora, che anche tutta la spinosa questione che aveva afflitto il Creonte sofocleo (che, con il suo editto, sperava di

consumato Antigone e Creonte». La posizione espressa da Teseo nelle *Supplici*, dunque, sembra sciogliere il nodo drammaturgico, proponendo una distinzione tra i nemici e i loro corpi.

¹⁸ Un ulteriore richiamo a ciò potrebbe individuarsi anche nell'iscrizione per i soldati caduti nella battaglia di Potidea, combattuta nel 432 a.C. – IG I³ 1179 (<http://telota.bbaw.de/ig/digitale-edition/inschrift/IG%20I%201179>, sito consultato in data 26/03/2022) – in cui si afferma che l'anima dei morti è stata accolta dal cielo, mentre i loro corpi dalla terra. Cf. LEWIS/JEFFREY 1994.

¹⁹ Cf. ASSAEL 2001, EGLI 2003. Da questo punto di vista, come accade in altri contesti, quale ad esempio quello della ugualmente frammentaria *Melanippe saggia*, Euripide sembra seguire la speculazione del filosofo Anassagora, di cui sarebbe stato allievo. Qui il riferimento pare alludere al principio secondo il quale nascita e morte vadano considerate nel senso di un'unione e di una separazione, e dunque, da un corpo ormai morto, il soffio che ad esso era appartenuto non può che essere definitivamente scisso.

²⁰ Un'eco di questa idea euripidea si ritrova anche nel fr. 839 Kannicht del *Crisippo* (cf. KANNICHT 2004, 880-881): Γαῖα μεγίστη καὶ διὸς Αἰθήρ / ὁ μὲν ἀνθρώπων καὶ θεῶν γενέτωρ, / ἦ δ' ὑγροβόλους σταγόνας νοτίας / παραδεξαμένη τίκτει θνητούς, / τίκτει βοτάνην φυλά τε θηρῶν· / ὅθεν οὐκ ἀδίκως / μήτηρ πάντων νενόμισται. / χωρεῖ δ' ὀπίσω / τὰ μὲν ἐκ γαίας φύντ' εἰς γαίαν, / τὰ δ' ἀπ' αἰθερίου βλαστόντα γονίης / εἰς οὐράνιον πάλιν ἦλθε πόλον· / θνήσκει δ' οὐδὲν τῶν γιγνομένων, / διακρινόμενων δ' ἄλλο πρὸς ἄλλου / μορφή ἐτέραν ἀπέδειξεν. («La Terra è grandissima e così anche il divino Etere, che è il padre di uomini e degli dei; essa, quando ha ricevuto le gocce bagnate di pioggia, dà alla luce le creature mortali, dà alla luce le piante e le specie degli animali; ed è per questo motivo, a buon diritto, che è ritenuta la madre di tutte le cose. Ciò che proviene dalla terra ritorna poi su di essa, che è di origine eterea, e risale nuovamente al polo celeste. Nulla muore di ciò che è stato generato, ma ciascuna cosa, separata dall'altra, si manifesta in un'altra forma»).

²¹ Teognide (568-569), in riferimento alla morte, definisce il corpo un λίθος ἄφθογγος («una pietra muta»). Cf. VAN GRONINGEN 1966, 223-224.

condannare anche *post mortem* un corpo in grado di nuocere perché simbolicamente “vivo” sebbene sotto altra forma), possa essere ripensata.

3. La rappresentazione dell'*Antigone* euripidea: manifesto d'amore o riflessione politica?

Dal fr. 176 ricaviamo un'altra indicazione utile per tracciare un'ulteriore distanza dall'*Antigone* sofoclea: viene affermato che la morte rappresenta la cessazione delle discordie e viene attribuito al contesto un riferimento politico che connota la vicenda in modo piuttosto significativo. È evidente, infatti, che i conflitti cui si fa cenno riguardino le sciagurate sorti dei Labdacidi, le ignominiose, per quanto inconsapevoli, colpe di cui si è macchiato Edipo e la guerra fratricida che si è conclusa prima del dialogo da cui è tratto il frammento.

Nella tragedia sofoclea l'affermazione di tale principio non sarebbe stata ugualmente accettabile, al punto che gli spettatori erano ben consapevoli che le disgrazie non si erano affatto concluse e che la decisione di proibire la sepoltura di Polinice ne avrebbe causate altre, distruggendo la discendenza di Edipo, la famiglia di Creonte, e lasciando Tebe priva di un re. Sebbene il Creonte sofocleo non sia intenzionato a distinguere il corpo di Polinice dal nemico che ha mosso guerra contro Tebe, li assimili e li tratti alla stessa maniera, considerando il cadavere del guerriero ancora responsabile del tradimento e, pertanto, meritevole di condanna, tuttavia non potrebbe essere del tutto esecrabile nella sua scelta di vietare la sepoltura, in nome di un'osservanza e di un'applicazione intransigenti della legge. Il Creonte euripideo, se si volesse immaginare che a lui si riferisca la battuta contenuta nel frammento, alla luce di una così evidente distinzione tra corpo in vita e corpo morto, sarebbe invece l'unico responsabile della prosecuzione delle sciagure, non avendo voluto accettare la morte come la fine della guerra, e arrivando a trovarsi nell'assurda condizione di chi tenti di perforare una pietra con una lancia.

Nell'*Antigone* di Sofocle, la parodo, con un procedimento di ironia tragica, e sofoclea in particolare, si apre con un canto di sollievo per il pericolo che si è evitato con la messa in fuga degli Argivi e con la conseguente salvezza della città di Tebe. Gli Anziani celebrano con il saluto al sole la nascita di un nuovo giorno, descrivendo le schiere avverse con la similitudine dell'aquila minacciosa e assetata di sangue che si lancia con nefaste strida sulla preda nemica²². Ignari di ciò che si cela all'orizzonte, gli uomini del

²² A tale riguardo, si veda un peana che Pindaro aveva composto dopo un'eclissi verificatasi proprio a Tebe, in cui si intona un inno alla luce del sole affinché, rendendosi nuovamente visibile, possa sollevare la città dall'angoscia e dal buio, come si legge in particolare ai vv. 1-10 (fr. 52k MAEHLER): Ἀκτίς ἀελίου, τί πολύσκοπε μήσσαι, / ὦ μᾶτερ ὀμμάτων, ἄστρον ὑπέρτατον / ἐν ἀμέρᾳ κλεπτόμενον; <τί δ'> ἔθικας

Coro dichiarano che occorre rimuovere la memoria del male che ha travolto la città, delle colpe di cui si è macchiato Edipo e, attraverso un oblio consapevole (λησμοσύνη), recuperare il piacere della vita, l'allegria della convivenza, il diritto ad aspirare ad una condizione di felicità²³. Eppure, attraverso le loro parole, emerge, nascosta da un sollievo apparente, la fragilità di questo desiderio: ogni cosa può essere nuovamente messa in discussione, se tutti non sono realmente disposti a dimenticare, ad andare oltre i vecchi rancori e a sedare il bisogno di vendetta.

Il frammento di Euripide, invece, proporrebbe un diverso punto di vista: se la storia di Polinice si conclude con la sua morte, non ha senso ricercare ossessivamente una vendetta impedendo la sepoltura di quel corpo che giace nella polvere; la discordia che egli ha causato si è dissolta, e non occorre dimenticare nulla, perché l'uccisione del figlio di Edipo equivale, di fatto, alla conclusione del conflitto e della contesa. Che la mancata accettazione della morte possa costituire un elemento di discordia dannoso per la comunità intera di una città, lo suggerisce il fr. 173 (Stob. 4, 1, 22):

οικεῖος ἀνθρώποισι γίγνεσθαι φιλεῖ
πόλεμος ἐν ἀστοῖς, ἦν διχοστατῆ πόλις

Qualora la città sia in divisa in due,
suole nascere tra i suoi cittadini una guerra intestina

ἀμάχανον / ἰσχύν <τ> ἀνδράσι καὶ σοφίας ὁδόν, / ἐπίσκοτον ἀτραπὸν ἐσσυμένα; / ἐλαύνεις τι νεώτερον ἢ πάρος; / ἀλλὰ σε πρὸς Διός, ἵπποσόα θαός, / ἱκετεύω, ἀπήμονα / εἰς ὄλβον τινὰ τράποιο Θήβαις, / ὦ πότνια, πάγκοινον τέρας («Luce del sole, che vedi tutto, madre dei nostri occhi, astro supremo, che cosa hai progettato di fare, nascondendoti nel giorno? Perché hai reso impotente per gli uomini la forza e la via di saggezza, avviandoti per un oscuro cammino? Che cosa conduci, più nuovo di prima? Ma per Zeus, ti prego, rapidissimo auriga, volgi lungo una strada felice per Tebe, o possente, il tuo prodigio universale»). L'eccezionalità del fenomeno naturale descritto da Pindaro, terribile evento da scongiurare con una preghiera che possa facilitare il ritorno della luce, può essere accostato al momentaneo sollievo dei vecchi tebani che, nel dramma sofocleo, salutano il nuovo giorno dopo lo scampato pericolo della guerra, piombata sulla città di Tebe come un'eclissi. In merito alla lettura del frammento pindarico, cf. MOST 2000, 150: «Die Einzige, was wir wissen, ist, wie die Thebaner objektiv und institutionell darauf reagierten. Sie veranstalteten nämlich ein Ritual im Ismenion-Tempel [...]; und wir dürfen vermuten, dass der Zweck dieses Rituals derjenige war, sich die Gunst der Götter wieder zu sichern und dadurch eventuelle unheilvolle Implikationen dieser Sonnenfinsternis abzuwenden».

²³ Soph. *Ant.* 100-161. Fin dall'inizio il Coro sembra non prendere parte a nessuna delle due rivendicazioni, né quella di Eteocle né quella di Polinice, lasciando intendere che, di fatto, la discordia è stata generata da una sostanziale mancanza di legittimità al trono per entrambi i fratelli. Il fatto di essere stati figli di un re empio, esiliato e maledetto da loro stessi, implica che la maledizione originaria, la colpa ereditata da cui tutto ha avuto origine, non li avrebbe risparmiati. Lo stesso nome di Polinice, ossia "colui che litiga", avvezzo "alle molte contese", rimanda alla natura bellicosa, indomita del personaggio (Eur. *Phoen.* 1494).

Chi pronuncia questi versi (Emone? Il Coro?) pare abbia ben chiaro che la città, lacerata e in tumulto, stia attraversando una fase molto delicata, al punto da rischiare un'ulteriore recrudescenza della situazione a causa di un comportamento ostinato e chiuso al dialogo. Anche in questo caso, rispetto a quanto accade nell'omonima tragedia sofoclea, in cui Emone lascia intendere che la città approvi, di fatto, il gesto di Antigone²⁴, nonostante una certa ambiguità di fondo del Coro dei Tebani e una resistenza nello schierarsi apertamente accanto ad una delle due posizioni, si nota la presa di coscienza di una frattura generata dalla legittimità dell'editto di Creonte che rischia di compromettere la comunità della *polis* nella sua interezza²⁵.

Ne consegue che vi siano tanto i sostenitori di Antigone quanto quelli di Creonte. Mentre, però, la Tebe che Sofocle descrive risulta meno esplicita nel supportare la figlia di Edipo, timorosa della reazione collerica del sovrano, per quanto ne condivida in segreto i comportamenti, la città di cui sembra parlarci Euripide pare assumere una posizione netta e, per questo, essersi divisa²⁶. Il Creonte di Euripide, allora, si presenta sulla scena molto più umano e meno solitario di quello sofocleo, meno determinato ad andare avanti per la sua strada e a rifiutare i saggi consigli di Tiresia, i segni degli dei e le parole ragionevoli di Emone.

²⁴ Soph. *Ant.* 682-700. Emone, attraverso una sorta di saggio richiamo, tenta di persuadere il padre a non sottovalutare il peso dei cittadini e delle loro opinioni, rappresentate dalla voce dei Tebani, a non sfidare il corso degli eventi adottando l'ingannevole prospettiva che chi governa possa avere sempre ragione su chi è governato. Emone, nel difendere le ragioni di Antigone, sta cercando di aiutare anche il padre, mettendolo in guardia circa il rischio di una deriva destabilizzante generata dai suoi comportamenti.

²⁵ Come opportunamente ricorda N. Loraux, con *oikeios polemos*, un'espressione piuttosto ricorrente (si veda anche Eur. *Phoen.* 374-375, in cui un addolorato Polinice confida alla madre Giocasta quale tremenda cosa sia l'odio che si genera fra i cari), si è soliti intendere «la *stasis* come guerra familiare. *Oikeios polemos*: la guerra nell'*oikos*, o tra *oikeioi* (tra parenti). [...]. Parlare di *oikeios polemos*, piuttosto che di *stasis*, vorrebbe suggerire l'idea che, nella città, la violenza non ha avvenire. È tutto per l'*oikeion*. [...]. Definendo la discordia come "guerra", si evita la parola *stasis* e, con essa, tutte quelle che le sono associate, in cima alle quali vi è *phonos*, l'assassinio», LORAUX 2007, 415. Una guerra familiare, dunque, che non dovesse essere controllata e risolta dai membri interni della comunità di riferimento, specialmente se questi appartengono a coloro che detengono il potere, finirebbe per riflettersi sulla città, alterandone l'equilibrio e determinando una condizione di instabilità anche tra i cittadini. Molto esplicita, da questo punto di vista, la scelta traduttiva del frammento che si riscontra in COLLARD/CROPP 2008, 169: «Men usually have internal feudings occur among citizens, if their city is divided», con un richiamo diretto alle faide («feudings»).

²⁶ Cf. BIGA 2017, 39: «Thèbes est coupée en deux, il n'y a pas Créon seul contre tous comme le montre Hémon dans la tragédie de Sophocle: la situation paraît plus semblable au final probablement apocryphe des Septes contre Thèbes, où le chœur se divise quand le héraut annonce la décision des magistrats d'interdire la sépulture de Polynice et une partie est prête à désobéir avec Antigone tandis que l'autre suit la volonté des magistrats. Le fragment est très bref, mais il semble difficile de le considérer comme marginal dans la pièce, parce qu'il montre une ville qui se trouve dans une impasse, qui est déchirée, et où l'harmonie ne peut pas être reconstituée facilement».

Altri due frammenti, il 171 (Stob. 4, 7, 6) e il 172 (Stob. 4, 8, 5), riconducono lo spazio drammaturgico in un ambito connesso con la realtà della *polis*, in quanto viene proposta una riflessione sull'azione di Creonte nei confronti della città, in relazione alle prerogative del sovrano e alla possibilità concreta che egli possa determinare le sorti della comunità di cui è a capo. Nel primo dei due, che sembra rimandare all'*Antigone* di Sofocle²⁷, si legge:

δεῖ τοῖσι πολλοῖς τὸν τύραννον ἀνδάνειν

È necessario che il sovrano sia gradito ai più

Nel fr. 172, il cui testo è piuttosto corrotto, si chiarisce in parte il concetto:

οὐτ' εἰκὸς ἄρχειν οὐτ' ἐχρῆν † εἶναι νόμον †
τύραννον εἶναι· μωρία δὲ καὶ θέλειν

* * *

ὃς τῶν ὁμοίων βούλεται κρατεῖν μόνος

Non conviene comandare né si dovrebbe † che vi sia una legge †
Ma è una follia anche il voler agire come un tiranno

* * *

Chi da solo vuole comandare sui suoi pari

Le argomentazioni sembrano condurre in una direzione analoga a quella espressa dal frammento precedente, sebbene si possa anche ipotizzare che a pronunciare queste battute sia la stessa Antigone, in opposizione a Creonte e sullo sfondo di una scena simile a quella che nella tragedia di Sofocle vede i due personaggi dare vita ad un vero e proprio agone²⁸.

Seguendo il percorso tracciato dal fr. 173, si legge nel fr. 160 (Stob. 2, 33, 5):

νέοι νέοισι συννοσοῦσι τὰ φανῆ

I giovani condividono con i giovani le stesse incertezze

Particolarmente difficile è la possibilità di assegnare un contesto a questo verso, sia per la sua oggettiva brevità, sia per un'incompletezza che non ne consente una collocazione nell'impianto drammaturgico, anch'esso per lo più ignoto; del resto il verso è

²⁷ Soph. *Ant.* 734-737.

²⁸ Soph. *Ant.* 441-525.

incompleto, e non si può escludere che τὰφανῆ, piuttosto che concettualmente legato a ciò che precede, dia inizio, invece, a un nuovo ragionamento, purtroppo perduto.

Tuttavia, è ragionevole supporre che, in una città in cui i giovani patiscono con i loro coetanei analoga sorte, vivendo le medesime incertezze, esista una sorta di separazione tra generazioni all'interno della comunità dei cittadini: da un lato i giovani, consapevoli del fatto che la morte rappresenti la cessazione di un conflitto; dall'altro gli anziani, che sembrano invece legati ad una logica in cui il cadavere del nemico rappresenta ancora un'occasione di vendetta e di disprezzo²⁹. In una direzione analoga sembra essere orientato anche il fr. 162a (Stob. 4, 22, 113)³⁰:

ἐγὼ γὰρ ἔξω λέκτρο', ἃ τοι καλῶς ἔχειν
δίκαιόν ἐστιν οἷσι συγγηράσομαι³¹

Io avrò un matrimonio che, vedete, è giusto
che sia favorevole a coloro con i quali invecchierò

A pronunciare la battuta potrebbe essere Emone: egli affermerebbe di desiderare un matrimonio opportuno per coloro che invecchieranno con lui, confermando, così, come il suo interesse coincida con quello di chi appartiene alla sua generazione, e sia distante, invece, da quelli che appartengono ad una generazione precedente. Tale battuta sembra

²⁹ Nell'*Antigone* di Sofocle la messa in scena della contrapposizione tra la generazione dei padri e quella dei figli – traducibile in quella tra vecchi e giovani, tra la saggezza e la lungimiranza di cui sembrano portatori gli uni e la poco avveduta intemperanza che pare appartenere agli altri (ravvisabile anche in Aesch. *Pers.* 782-783; Eur. *Suppl.* 159-192) – costituisce un elemento drammaturgico di conflittualità permanente, per quanto non sufficiente di per sé a spiegare e a risolvere il confronto tra i due personaggi. La condizione dei loro ruoli e la distinzione dei valori che essi si trovano a difendere appare, infatti, sfumata e controversa, al punto che l'evoluzione della vicenda induce il giovane Emone a fare la parte del saggio consigliere, mentre il vecchio Creonte incarna il ruolo del sovrano irruente che, in preda a un delirio di potere, arriva a sovrapporsi alla città stessa, considerandola un possesso personale e non un luogo da amministrare. Chi pretende di essere ascoltato dai cittadini senza mostrare, di conseguenza, alcuna disponibilità al dialogo e al confronto, rientra in quel catalogo di personaggi negativi che si trovano a ricoprire un ruolo di comando (Soph. *Ai.* 1069-1072), e il cui profilo è il segno dell'avvento stesso delle tirannidi, come dimostra il caso del re persiano Serse, figlio di Dario (Aesch. *Pers.* 213-214).

³⁰ *P. Oxy.* 3214.

³¹ Il testo del frammento, come accade per il fr. 166, pone la questione di una sua possibile attribuzione anche all'*Antiope* euripidea (cf. DIGGLE 1996, 164-168; JOUAN/VAN LOOY 1998, 207; KANNICHT 2004, 266). Così si legge in JOUAN/VAN LOOY 1998, 206-207: ἐγὼ γὰρ ἔξω λέκτρο', ἄτ..καλῶς ἔχειν / δίκαιόν ἐστιν οἷσι συγγηράσομαι («J'aurai des noces, dont, vois-tu, il est juste qu'elles soient favorables à ceux avec lesquels je vieillirai»); in COLLARD/CROPP 2008, 165: ἐγὼ γὰρ ἔξω λέκτρο', ἃ τοι καλῶς ἔχειν / δίκαιόν ἐστιν οἷσι συγγηράσομαι («For I shall have a marriage which it is right should do well, I tell you, with a wife with whom I shall grow old»), che opportunamente chiosano, in merito alla traduzione: «The translation slightly expands the Greek, for clarity. Stobaeus' chapter is headed "The need to consider similar ages in those who marry"».

porsi anche in contrapposizione con quella di Creonte nell'*Antigone* sofoclea (v. 569) sulla possibilità di "arare altri campi": molto pragmaticamente, per il sovrano è sufficiente che il figlio sposi una donna che garantisca una discendenza; ma a lui si oppone un giovane che, invece, sottolinea la necessità di un'unione che si fondi su un'armonia coniugale. Indicativo, nella prospettiva di un possibile riferimento al contesto politico contenuto nella tragedia, anche il fr. 170³²:

οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος,
καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ' ἐν ἀνθρώπου φύσει

Non esiste altro santuario di Persuasione ad eccezione della parola,
e il suo altare risiede nella natura dell'uomo

Molteplici possono essere le funzioni da attribuire alla Persuasione, in ambito retorico, giuridico, poetico; ma essa è anche la divinità che, opponendosi alla violenza, può contribuire alla concordia tra gli uomini, assolvendo ad una funzione utile a ricostituire l'armonia a Tebe e a rimarginare la ferita che si è aperta tra coloro che sono al fianco di Antigone e coloro che, invece, prendono le parti di Creonte. Ancora una volta, si può ritenere verosimile che la tragedia euripidea abbia tracciato i confini di una Tebe scissa in due fazioni, in cui giovani e anziani occupano posizioni opposte rispetto all'editto emanato da Creonte e al gesto di disobbedienza civile compiuto da Antigone ed Emone, al punto che un intervento di Persuasione avrebbe potuto svolgere una funzione determinante e riportare alla ragionevolezza i contendenti, sanando quella ferita che in Sofocle resterà ben aperta.

Dall'analisi dei frammenti presi in considerazione, possiamo immaginare che, per quanto la componente erotica, coronata dalla celebrazione delle nozze tra Antigone ed Emone, avesse un suo spazio drammaturgico nell'*Antigone* di Euripide, presentata come una sorta di consolazione agli spettatori che avevano ancora in mente la luttuosa e drammatica conclusione della tragedia di Sofocle³³, sia l'elemento politico a ricoprire una

³² Il frammento è citato per intero da un altro florilegio, l'*Antologia* di Orione (1, 1), ma il primo verso, a dimostrazione della sua diffusione, si ritrova anche in Aristofane (Ar. *Ran.* 1391), in un dialogo in cui, nell'Ade, Eschilo ed Euripide discutono sulla sua potenza e i suoi limiti. Tra i tragediografi, Eschilo cita spesso la Persuasione, sia in ambito privato (Aesch. *Ag.* 385), sia in quello pubblico (Aesch. *Eum.* 885-891 e 969-975, quando a lei si richiama Atena nel suo discorso sull'Areopago per placare l'ira vendicatrice delle Erinni che si sono lanciate all'inseguimento del matricida Oreste). In merito alla funzione e alla presenza della Persuasione nella tragedia greca, cf. BUXTON 1982.

³³ Cf. CARPANELLI 2007, 28-29: «Euripide ha creato una *fabula* nuova, con un forte intrigo al suo interno (agile e piana, invece, nella scansione sofoclea), più ricca di particolari intimi [...]. Euripide, in polemica con lo svolgimento drammaturgico di Sofocle, stravolge il finale dell'*Antigone*, fa sposare i due cugini e dà un avvenire al regno di Tebe attraverso il loro figlio Meone. Nel IV secolo a.C. la storia rimane così come l'aveva ripensata Euripide ma se ne cambia nuovamente il finale, in una ricerca melodrammatica estrema».

posizione più significativa, anche in relazione alla coeva produzione del tragediografo che, vista la peculiarità metrica dei frammenti pervenuti, permetterebbe una collocazione del testo tra il 415 e il 406 a.C.³⁴.

Come si è fin qui analizzato, nel fr. 173 si teme lo scoppio concreto di una guerra all'interno della comunità di Tebe, un conflitto privato che rischia di sovvertire le leggi della *polis*, con l'indicazione di una frattura profonda e della relativa contrapposizione degli abitanti in due fazioni; diversa la questione in Sofocle, come si evince dal discorso che nel III episodio oppone Emone a Creonte: in questo caso, infatti, è evidente l'isolamento del sovrano al quale solo in apparenza il Coro dei Tebani sembra dare sostegno³⁵.

Tale cambiamento di prospettiva potrebbe derivare da una contingenza storica ben diversa che avrebbe spinto il più giovane tragediografo, preoccupato dallo scoppio di una guerra civile, ad allontanarsi dalla versione mitica proposta da Sofocle, aspetto che permetterebbe una datazione della tragedia intorno al 411 a.C., dal momento che gravi eventi ebbero luogo dopo la destituzione del governo dei Quattrocento: dal

³⁴ Cf. INGLESE 1992, 188: «Esaminati i frammenti dell'*Antigone* secondo il criterio della statistica metrica, gli studiosi hanno assegnato la tragedia alla produzione dell'ultimo Euripide, al cosiddetto *Free Style*, che copre l'arco di un decennio (dal 415 al 406, anno della morte del poeta)». E in JOUAN/VAN LOOY 1998, 193: «Dans l'absence de critères extérieurs, seule la métrique (en particulier la pourcentage des résolutions) permet d'établir une chronologie relative. Th. Zielinski inclut *Antigone* parmi les drames du *stilus liber* (entre 415-409, [...]). R. Aèlion préfère une date entre 413-409, tandis que M. Cropp-G. Fick élargissent la période aux années 420-406». Sulla datazione metrica delle opere frammentarie euripidee, cf. CROPP/FICK 1985. È ipotizzabile, pertanto, alla luce delle considerazioni sulla metrica, che «il dramma appartenesse alla schiera delle tragedie del periodo *Free Style*, o considerando il versante del contenuto, della *παλίντοπος ἀκουσίη*: opere dall'intreccio complesso e denso di colpi di scena che sfociavano in un lieto fine, determinato spesso dall'intervento di un *deus ex machina*», PACELLI 2020, 264.

³⁵ Soph. *Ant.* 631-780. Va in scena, nel III episodio, un lungo dialogo tra Creonte ed Emone: si chiariscono in modo ancora più netto i rapporti di forza tra i due personaggi e viene messa in luce la visione che il re ha del rapporto che lega lo stato alla famiglia, il pubblico al privato. La tensione accumulata fino a questo punto trova un'occasione di scioglimento, ma non una risoluzione. Il dramma si avvia, infatti, verso un punto di non ritorno, superando quella linea che in ogni struttura tragica separa un "prima", in cui si addensano nuvole, da un "dopo", in cui, ormai, a quelle nuvole segue un temporale. Dapprima, il giovane promesso sposo di Antigone esordisce manifestando, con una certa ostentazione, la sua appartenenza al padre, al suo γέρος, e sembra essere d'accordo con la sua visione del mondo. Poi, però, la vicenda cambia verso e Creonte, dal canto suo, esprime la necessità che i figli obbediscano ai padri; sullo sfondo, il Coro che, ancora una volta, avalla le posizioni del re, ma più nella prospettiva di un'accettazione di principi generali che non nella condivisione specifica di questioni particolari. È una contrapposizione dialettica costruita mediante una *climax* drammaturgica ascendente, in cui si fronteggiano due antitetiche visioni del mondo, due modelli generazionali, che pare quasi anticipare quello che Euripide cercherà di riproporre nella sua *Antigone*: un mondo in cui il dialogo tra generazioni diverse, tutt'altro che pacificato e basato sull'obbedienza incondizionata, mostra i figli che iniziano ad essere in disaccordo con i padri, quando questi ultimi non indirizzano le loro decisioni al miglioramento della società che intendono lasciare in eredità.

disseppellimento e dall'espulsione dal territorio dell'Attica del cadavere di Frinico, uno dei capi oligarchici ucciso al ritorno da un'ambasceria a Sparta, alla condanna a morte di altri esponenti della medesima fazione, Archeptolemo e Antifonte, che comportò il divieto di sepoltura in patria dei loro corpi³⁶.

La pace di Nicia, che avrebbe dovuto garantire, a partire dal 421 a.C., una condizione duratura di stabilità, aveva mostrato, al contrario, la sua fragile efficacia, al punto che le ostilità erano riprese già nel 414 a.C. Inoltre, contro il parere dello stesso Nicia, Alcibiade aveva deciso di espandere il teatro di guerra, intervenendo in Sicilia nel difficile e molto articolato contesto delle colonie greche d'Occidente. Nel 416 a.C., infatti, Segesta, aveva richiesto l'aiuto di Atene contro la temibile Siracusa, alleata di Sparta. Alcibiade ne aveva approfittato e, nel 415 a.C., una flotta, a capo della quale si erano posti lo stesso Alcibiade e Nicia, era salpata per la Sicilia. Ma la spedizione non aveva ottenuto l'esito sperato: ancora prima di raggiungere l'isola, infatti, accusato dell'empia mutilazione delle Erme, Alcibiade era stato richiamato ad Atene. Sfuggito ad una cattura che sembrò avere, piuttosto, le sembianze di una congiura politica, egli si rifugiò a Sparta, dove sarebbe rimasto a lungo prima di rientrare ad Atene nel 407 a.C., dopo aver guidato le vittorie ateniesi di Abido e Cizico tra il 411 e il 410 a.C.

Il fallimento di una campagna militare che, non solo era stata male organizzata, ma anche mal condotta, non fu priva di drammatiche conseguenze: anzitutto le defezioni di molte città alleate di Atene, quali Chio, Mileto, Clazomene; in secondo luogo, un rivolgimento interno, a danno del governo democratico. Gli Spartani, nel frattempo, con una serie di trattative condotte tra il 412 e il 411 a.C., si erano alleati con il Gran Re Dario II e, in cambio di ingenti finanziamenti³⁷, avevano avallato il processo di riconquista delle città greche d'Asia da parte dei Persiani. Ma l'avvenimento che avrebbe segnato in maniera irreversibile l'ultimo decennio del V secolo, fu la massiccia offensiva oligarchica che, nel 411 a.C., dopo aver rimosso ad Atene il governo democratico, pose a capo della città un autoritario Consiglio dei Quattrocento, i cui membri, tra cui Pisandro, Aristarco, e i già ricordati Frinico e Antifonte, furono eletti a tempo indeterminato e avviarono trattative con Sparta³⁸.

Anche tale situazione ebbe, tuttavia, vita breve, dal momento che già nell'estate del 410 a.C., dopo una fase intermedia, che Tucidide avrebbe definito come una sorta di

³⁶ Cf. INGLESE 1992, 190: «Se il processo di Antifonte fu istruito a "caldo" (settembre 411?) Euripide, sull'onda di tali eventi, avrebbe avuto il tempo di presentare nel marzo del 410, alle Grandi Dionisie, un preoccupato messaggio di moderazione, l'*Antigone* appunto. Aggravatasi ulteriormente la crisi con l'editto di Demofanto (luglio-agosto 410), Euripide può avere riproposto nelle *Fenicie* il contenuto ideologico e l'area mitica già sperimentata nell'*Antigone*». A proposito della vicenda di Frinico, cf. CANFORA 2017, 264-275. Per un'interpretazione del teatro euripideo in una prospettiva più specificamente politica, cf. ZUNTZ 1955; GOOSENS 1962; DI BENEDETTO 1971; DI MARCO 1980-1981, 163-206; GREGORY 1997.

³⁷ Thuc. 8, 18; 37; 58.

³⁸ Per gli avvenimenti che hanno riguardato il 411 a.C., cf. Thuc. 8, 47-98.

moderata commistione di democrazia e di oligarchia³⁹, in cui ad esercitare la sovranità fu il governo dei Cinquemila, fu ripristinata la *boulé* dei Cinquecento e il partito democratico, guidato da Cleofonte riprese il potere e una politica bellicosa e radicale che avrebbe inutilmente prolungato le ostilità. Nel frattempo gli Spartani, approfittando dell'oro persiano, avevano allestito un'imponente flotta che avrebbe dovuto fronteggiare quella nemica. Dopo alterne vicende, si sarebbe giunti, nel 405 a.C., alla battaglia decisiva della baia di Egospotami, lungo la costa del Chersoneso tracico, dove la flotta ateniese, ancorata lì e colta alla sprovvista, fu completamente distrutta. Atene, ormai allo sbando e priva dell'appoggio di molte delle città alleate che erano passate dalla parte avversa, si sarebbe arresa nel 404 a.C., ponendo di fatto fine ad un lungo e sanguinosissimo conflitto⁴⁰.

4. L'altra Antigone: quale conclusione?

A questo punto del percorso, per quanto la selezione effettuata rappresenti solo un esempio di lettura possibile, verrebbe da chiedersi quale potesse essere la direzione intrapresa da Euripide nel contesto complessivo della sua opera, soprattutto nella fase più convulsa del conflitto del Peloponneso. Le ultime tragedie, dalle *Troiane* (415 a. C.) all'*Ifigenia in Aulide* (405 a.C.), passando per le *Fenicie* (databili tra il 410 e il 408 a. C.), sembrano esprimere il bisogno di approfondire una riflessione, per altro piuttosto trasversale nella produzione del drammaturgo, sulla necessità della pace e sulla conseguente situazione di Atene, ormai in caduta libera verso la disfatta finale nella guerra contro Sparta.

Euripide, che nell'*Ecuba* e nelle *Troiane*, accanto al messaggio pacifista, si era fatto portavoce di una sorta di atteggiamento ugualitario tra gli uomini, ponendo sullo stesso piano Greci e "barbari", con i personaggi di Teoclimeno nell'*Elena* o di Toante nell'*Ifigenia in Tauride* non avrebbe più risparmiato ai secondi accuse di ferocia e di crudeltà, per via dell'alleanza che, come si è ricordato, nel 412 a.C. i Persiani avevano stipulato con gli Spartani, incidendo, di fatto, sulle successive sorti della guerra. E proprio le *Fenicie*, andate in scena dopo il colpo di stato del 411 a.C., costituiscono l'evidente rappresentazione scenica di un pensiero distante dal regime oligarchico, come sembra rivelare il contrasto tra i due figli di Edipo: da un lato Eteolce, che nel suo lungo monologo afferma la necessità di imporre la legge del più forte⁴¹; dall'altro Polinice, che invece si presenta come il difensore di quei principi democratici ormai in lenta

³⁹ Thuc. 8, 97, 2.

⁴⁰ Per una ricostruzione delle varie fasi della guerra del Peloponneso, qui solo cursoriamente accennate, cf. CORDANO 1999, 233-251.

⁴¹ Eur. *Phoen.* 499-525.

dissoluzione nell'Atene del poeta⁴². Un dramma, dunque, che finisce per assumere un valore simbolico che va al di là della ben nota vicenda che vede contrapporsi i due fratelli.

E anche nell'*Oreste* – che Euripide rappresenta nel 408 a.C., caduta ormai l'oligarchia e ripristinata la democrazia –, la cui vicenda allude ai successi ateniesi di Cizico (410 a.C.) e del Ponto Eusino (408 a.C.), i riferimenti alla situazione politica contingente non sembrano mancare. Nel lungo monologo del Messaggero, giunto sulla scena ad annunciare che il popolo di Argo ha decretato la morte per Oreste ed Elettra, emerge, infatti, la critica violenta contro un oratore dalla lingua sfrenata, e dunque inutile perché non temperata dalla saggezza. Nel passo è possibile leggere un'allusione al democratico Cleofonte, la cui intransigente azione politica non solo fu destinata a non risolvere alcuna contesa, ma finì per compromettere in modo definitivo anche il processo di pace⁴³. Una pace, dunque, che lungi dall'essere solo un'utopia di conquista, come la meta irraggiungibile del viaggio compiuto dal Trigeo aristofanesco e dal suo scarabeo stercorario, diventa, piuttosto, un elemento drammaturgico denso di implicazioni, che rivive attraverso i personaggi della vicenda e le loro relazioni familiari e sociali.

Di qui, la funzione "politica" del teatro euripideo, intesa non solo come momento di riflessione sul rapporto tra il cittadino e la sua comunità, ma anche come indagine sul potere individuale e sulle dinamiche collettive che da esso derivano. Tale aspetto, esistente sottotraccia anche in quelle opere in cui i personaggi sembrano essere concentrati solo sulle vicende che li riguardano all'interno del perimetro della loro vita familiare, potrebbe avere assunto, anche nell'*Antigone*, una funzione essenziale, senza per questo annullare la dimensione erotica e intima che, senza dubbio, con le nozze tra i due giovani, doveva rivestire una funzione di certo interesse per l'autore. Ad ogni modo, a causa dell'esiguità della documentazione in nostro possesso, non è possibile definire in modo preciso se tali riflessioni fossero disseminate con una soddisfacente omogeneità nel tessuto narrativo della tragedia – con il compito di spingere i cittadini ad articolare una valutazione attenta sulla contemporaneità nella quale si trovavano a vivere, come del resto, in ambito comico, Aristofane non perdeva occasione di fare –, o se invece si trattasse di accenni necessari alla definizione di uno specifico contesto rappresentativo.

Se si pensa al percorso compiuto dal personaggio di Antigone nella ricca e stratificata stagione della ricezione del suo mito, alla permanenza che ha avuto nel Novecento⁴⁴, il secolo che forse più di ogni altro le ha assegnato il ruolo dell'eroina ribelle,

⁴² Eur. *Phoen.* 469-496.

⁴³ Eur. *Or.* 902-957. Cf. LANZA 1961, 58-72; LONGO 1975, 265-287.

⁴⁴ E anche nel nuovo secolo, come dimostra, ad esempio, la suggestiva messa in scena realizzata da Federico Tiezzi e Sandro Lombardi nel 2018, per una produzione del Teatro di Roma e con la traduzione di Simone Beta (cf. PUCCIO 2020, 26-28). Sulla ricezione più recente della tragedia sofoclea, cf. TREU 2009; MEE/FOLEY 2011; FORNARO 2012b.

dell'intransigente oppositrice alle macchinazioni e alle prepotenze del potere, non si può ignorare la sua suggestiva collocazione, anche nella versione euripidea, nello spazio interpretativo di un conflitto "politico", ossia giocato all'interno di un'Atene in tumulto e in crisi identitaria. La ricostruzione di una trama, però, resta nel campo fascinoso delle ipotesi e nelle suggestioni delle interpretazioni, quando non può rifarsi ad un testo integrale e deve ricorrere, nostro malgrado, alla testimonianza di quello che rimane, spesso a malapena sufficiente a ridisegnare un ambito di indagine.

E così, a conclusione di questa incursione nei frammenti dell'*Antigone* euripidea, sebbene non si possa tracciare una linea definitiva sulla questione, si può almeno ipotizzare che il conflitto portato in scena da Sofocle sul grande tema del rapporto tra le leggi sancite dagli uomini e sulla liceità di una loro violazione, potesse essere stato in qualche modo ridimensionato nel dramma di Euripide ad un dibattito interno alla città di Atene, e alla terribile situazione in cui la sua comunità sarebbe precipitata nell'arco di qualche anno.

Bibliografia

- AELION 1986 = R. Aélion, *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*, Paris 1986.
- ALBINI 1999 = U. Albinì, *Nel nome di Dioniso. Il grande teatro classico rivisitato con occhio contemporaneo*, Milano 1999.
- ALEXIOU 1974 = M. Alexiou, *Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974.
- ARNOTT 2003 = G. Arnott, *Euripides and the Unexpected*, "G&R" 20.1 (2003), 49-64.
- ASSAEL 2001 = J. Assael, *Euripide, philosophe et poète tragique*, Louvain 2001.
- AUSTIN 2006 = C.F.L. Austin, *The Girl Who Said "No": Sophocles' Antigone*, "Eikasmos" 17 (2006), 103-115.
- BELARDINELLI/GRECO 2010 = A.M. Belardinelli, G. Greco (edd.), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Firenze 2010.
- BELTRAMETTI 2002 = A. Beltrametti, *Euripide. Le tragedie*, con un saggio di D. Lanza, traduzione di F.M. Pontani, 3 voll., Torino 2002.
- BETTINI/GUIDORIZZI 2004 = M. Bettini, G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino 2004.
- BIGA 2017 = A.M. Biga, *L'Antigone d'Euripide*, in M. De Poli (ed.), *Euripides. Stories, Texts & Stagecraft*, Padova 2017, 31-41.
- BOLLACK 1990 = J. Bollack, *L'Oedipe roi de Sophocle: le texte et ses interprétations*, 4 voll., Lille 1990.
- BOLLACK 1999 = J. Bollack, *La mort d'Antigone: la tragédie de Créon*, Paris 1999.
- BUTLER 2000 = J. Butler, *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, New York 2000.

- BUXTON 1982 = R.G.A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy: a Study of Peitho*, Cambridge 1982.
- CANFORA 2017 = L. Canfora, *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Bari/Roma 2017.
- CARPANELLI 2007 = F. Carpanelli, *Antigone "vergine" (Sofocle), Antigone "sposa" (Euripide), "Il castello di Elsinore"* 56 (2007), 5-32.
- CASCETTA 1991 = A. Cascetta (ed.), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano 1991.
- CERRI 1979 = G. Cerri, *Legislazione orale e tragedia greca: studi sull'Antigone di Sofocle e sulle Supplici di Euripide*, Napoli 1979.
- CIANI 2004 = M.G. Ciani, *Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia 2004.
- COLLARD/CROPP 2008 = C. Collard, M. Cropp, *Euripides. Fragments*, vol. VII, Cambridge (Mass.)/London 2008.
- CORDANO 1999 = F. Cordano, *Atene e Sparta, la guerra del Peloponneso*, in L. Braccisi, F. Cordano, M. Lombardo, A. Mele, *Manuale di Storia Greca*, Bologna 1999, 233-251.
- CROPP/FICK 1985 = M. Cropp, G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies*, London 1985.
- DEL CORNO = D. Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano 1998.
- DI BENEDETTO 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- DI MARCO 1980/1981 = M. Di Marco, *Il dibattito politico nell'agone delle Supplici di Euripide. Forme e motivi, "Helikon"* 20-21 (1980-1981), 163-206.
- DI NICOLA 2010 = G.P. Di Nicola, *Nostalgia di Antigone*, Cantalupa 2010.
- DIGGLE 1981 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, vol. II, Oxford 1981.
- DIGGLE 1996 = J. Diggle, *P.Oxy XLVII, 3317: Euripides, Antigone or Antiope, "APF"* 42 (1996), 164-168.
- EASTERLING 1997 = P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.
- EGLI 2003 = F. Egli, *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen. Analyse der Funktion philosophischer Themen in den Tragödien und Fragmenten*, Munich/Leipzig 2003.
- FOLEY 1996 = H.P. Foley, *Antigone as Moral Agent*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 49-73.
- FOLEY 1999 = H.P. Foley, *Modern performance and adaptation of Greek tragedy, "TAPhA"* 129 (1999), 1-12.
- FORNARO 2012a = S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Roma 2012.
- FORNARO 2012b = S. Fornaro, *L'ora di Antigone. Dal Nazismo agli "anni di piombo"*, Tübingen 2012.
- GASTI 2017 = F. Gasti, *Igino. Miti del mondo classico*, Santarcangelo di Romagna 2017.

- GHIRON-BISTAGNE 1993 = P. Ghiron-Bistagne, *Antigone ou l'amour impossible*, in A. Machin, L. Pernée (edd.), *Sophocle: le texte, les personnages*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 janvier 1992, Aix-en-Provence 1993, 255-263.
- GOLDHILL 2007 = S. Goldhill, *How to stage Greek Tragedy*, Chicago/London 2007.
- GOOSENS 1962 = R. Goosens, *Euripide et Athènes*, Bruxelles 1962.
- GREGORY 1997 = J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor 1997.
- GRIFFITH 1999 = M. Griffith, *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.
- GUIDORIZZI 1988 = G. Guidorizzi, *Il sogno in Grecia*, Roma/Bari 1988.
- GUIDORIZZI 2000 = G. Guidorizzi, *Igino. Miti*, Milano 2000.
- HENDERSON 1991 = J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York/Oxford 1991.
- HUDDILSTON 1899 = J. Huddilston, *An Archaeological Study of the Antigone of Euripides*, "AJA" 3 (1899), 183-201.
- HUGES 1980 = D. Hughes, *P.Oxy 3317*, in *The Oxyrinchus Papyri*, vol. XLVII, tav. 1, London 1980, 6-10.
- IG = *Inscriptiones Graecae*, vol. II, Berlin 1913.
- INGLESE 1992 = L. Inglese, *Antigone di Euripide: la trama e l'occasione*, "RCCM" 34.2 (1992), 175-190.
- JOUAN/VAN LOOY 1998 = F. Jouan, H. van Looy, *Euripide. Fragments*, vol. VIII.1, Paris 1998.
- LARDINOIS/MCCLURE 2001 = A. Lardinois, K.L. McClure (edd.), *Making Silence Speak: Women's Voice in Greek Literature and Society*, Princeton/Oxford 2001.
- LANZA 1961 = D. Lanza, *Unità e significato dell'Oreste euripideo*, "Dioniso" 35 (1961), 58-72.
- LAURIOLA 2007 = R. Lauriola, *Wisdom and Foolishness: A Further Point in the Interpretation of Sophocles' Antigone*, "Hermes" 135 (2007), 389-405.
- LEWIS/JEFFREY 1994 = M.D. Lewis, H.L. Jeffrey, *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*, vol. II, Berlin 1994.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. I, Zürich/München 1981-.
- LONGO 1975 = O. Longo, *Proposte di lettura per l'Oreste di Euripide*, "Maia" 27 (1975), 265-287.
- LORAUX 1986 = N. Loraux, *La Main d'Antigone*, "Metis" 1-2 (1986), 165-196.
- LORAUX 2007 = N. Loraux, *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene*, Vicenza 2007.
- MARSHALL 1993 = P.K. Marshall, *Hygini fabulae*, Stuttgart/Leipzig 1993.
- MCCLURE 1999 = L.K. McClure, *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton 1999.
- MEE/FOLEY 2011 = E.B. Mee, H.P. Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford/New York 2011.
- MESK 1931 = J. Mesk, *Die Antigone des Euripides*, "WS" 49 (1931), 1-12.

- MONTANI 2001 = P. Montani (ed.), *Antigone e la filosofia*, Roma 2001.
- MORENILLA/LLAGÜERRI = C. Morenilla, N. Llagüerri, *La Antígona de Eurípides y el P. Oxy. 3317, "Euphrosyne" 47 (2019), 9-30.*
- MOST 2000 = G. Most, *Pindars Sonnenfinsternis: "A Total Eclipse of the Heart"*, in H. Köhler, H. Görgemanns, M. Baumbach (edd.), *"Stürmend auf finsterem Pfad...". Ein Symposium zur Sonnenfinsternis in der Antike*, Heidelberg 2000, 150-162.
- NAUCK 1889 = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1889.
- PACELLI 2020 = V. Pacelli, *Astidamante di Atene: testimonianze e frammenti*, Roma/Tivoli 2020.
- PADUANO 1994 = G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino 1994.
- PATON 1901 = J.M. Paton, *The Antigone of Euripides*, "HSPH" 12 (1901), 267-276.
- PINOTTI/STELLA 2013 = P. Pinotti, M. Stella (edd.), *Edipo. Margini Confini Periferie*, Pisa 2013.
- PUCCI 1992 = P. Pucci, *Oedipus at the fabrication of the Father. Oedipus Tyrannos in modern criticism and philosophy*, Baltimore/London 1992.
- PUCCIO 2020 = F. Puccio, *Sofocle. Antigone*, introduzione e commento, con traduzione di S. Beta, Milano 2020.
- RE = *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1893-.
- RIPOLI/RUBINO 2005 = M. Ripoli, M. Rubino (edd.), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, Genova 2005.
- RODIGHIERO 2000 = A. Rodighiero, *La parola, la morte, l'eroe: aspetti di poetica sofoclea*, Padova 2000.
- SCODEL 1982 = R. Scodel, *P. Oxy. 3317: Euripides' Antigone*, "ZPE" 46 (1982), 37-42.
- SECHAN 1926 = L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans se rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- SNELL/MAEHLER 1987-1989 = B. Snell, H. Maehler, *Pindarus*, 2 voll., Leipzig 1987-1989.
- STEINER 1984 = G. Steiner, *Le Antigoni*, Milano 1984.
- SUSANETTI 2007 = D. Susanetti, *Euripide: fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007.
- SUSANETTI 2012 = D. Susanetti, *Sofocle. Antigone*, Roma 2012.
- TAPLIN 2002 = O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London/New York 2002.
- TAPLIN 2007 = O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*, Los Angeles 2007.
- TrGF 5.2 = R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Euripides*, vol. V.2., Göttingen 2004.
- TREU 2009 = M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Roma 2009.
- VAN GRONINGEN 1966 = B.A. Van Groningen, *Théognis*, Amsterdam 1966.
- VERNANT/VIDAL-NAQUET 1976 = J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976.

- VICCEI 2010 = R. Viccei, *Il mito teatrale di Antigone nella ceramica italiota e siceliota*, "Stratagemmi" 13 (2010), 15-48.
- WACHSMUTH/HENSE 1974 = C. Wachsmuth, O. Hense, *Ioannis Stobaei Anthologium*, Berlin 1974.
- WALTON 1987 = M. Walton, *Living Greek theatre: a handbook of classical performance and modern production*, New York 1987.
- WEBSTER 1967 = T.B.L. Webster, *The tragedies of Euripides*, London 1967.
- WILES 1997 = D. Wiles, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997.
- WILES 2000 = D. Wiles, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge 2000.
- ZIMMERMANN 1993 = C. Zimmermann, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Tübingen 1993.
- ZUNTZ 1955 = G. Zuntz, *The political plays of Euripides*, Manchester 1955.

Abstract: In the long journey that the Attic tragedies have made to the date, Sophocles' Antigone is one of those that has inhabited a greater and more adventurous number of lives. But the painful story of Oedipus' daughter, ending with her death and the missed wedding, has not had the same outcome in all the tragic tradition. In Euripides' Antigone, of which only a few fragments remain, in fact, as Aristophanes of Byzantium reminds us in his *Argumentum* at the homonymous Sophocles' tragedy, the wedding between the woman and Emon took place. From the indication given by Aristophanes, we know that Antigone, after being caught burying Polynices together with Emon, is given in marriage to him, and from their union Meone is born. According to a comparison with some vase paintings, that seem to reproduce the same subject in a theatrical context, some have suggested to reconstruct the plot of the tragedy from the story of Hyginus (fab. 72). The aim of this contribution, through the reading of some fragments of Euripides' Antigone, is the attempt, beyond the plot, to reflect on the different dramaturgical choices made by the two tragedians.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



LA *PERIBOEA* DI PACUVIO: L'*ENEID* DI EURIPIDE COME MODELLO?*

SONIA FRANCISSETTI BROLIN
FONDAZIONE FILIPPO BURZIO, TORINO
sonia.francisetti@tiscali.it

Il presente contributo concerne la *Periboea* di Pacuvio, dramma frammentario, per cui è stato ipotizzato l'utilizzo dell'*Eneid* di Euripide come modello¹. L'opera euripidea è una delle tragedie della prima fase del tragediografo, composta certamente prima del 425 a.C.², perché negli *Acarnesi*, andati in scena proprio in quell'anno, Diceopoli chiede in prestito a Euripide gli stracci di un personaggio tragico, menzionando Eneo³. Anche in questo caso la tradizione ha trasmesso soltanto alcuni frammenti, talvolta di difficile

* Tale breve nota nasce grazie al pungolo del mio Maestro, il Prof. Gian Franco Gianotti, a cui rivolgo un sincero ringraziamento, perché mi ha esortata a proseguire gli studi relativi alla saga di Calidone, dopo la pubblicazione della tesi dottorale inerente al *Meleagro* euripideo. Ringrazio, inoltre, il Prof. Francesco Carpanelli per avere accettato questo contributo nella *Third International Conference in Ancient Fragmentary Drama "The Forgotten Theatre"*, nonché per averne accolto la pubblicazione in questa sede.

¹ Per tale ipotesi, cf. RIBBECK 1852, 93-97; 297-298; RIBBECK 1871, 111-115; RIBBECK 1897, 128-134; WARMINGTON 1936, 274-287; KLOTZ 1953, 159-165. Per ricostruzioni diverse, ove si presenta in modo cauto una possibile cronologia mitica differente, cf. JAHN 1867; D'ANNA 1967a, 139-150; 224-228; 268-271; D'ANNA 1967b; NO-SARTI 1983, con particolare attenzione alle pp. 23-29; 54-70; SCHIERL 2006, 423-467; ARTIGAS 2009, 179-189.

² Per la datazione della tragedia, cf. ZIELIŃSKI 1925, 238; WEBSTER 1967, 4, 32; CROPP/FICK 1985, 85; SLATER 1988; JOUAN/VAN LOOY 2000, 462-463.

³ Cf. Ar. *Ach.* 418-420; si tratta di una scena molto famosa (vv. 409-434) in cui sono menzionati, in una sorta di *climax*, gli eroi straccioni di Euripide, ossia Eneo, Fenice, Filottete, Bellerofonte e infine Telefo, del quale Diceopoli prende i cenci per ispirare pietà.

attribuzione, il che rende impossibile un confronto puntuale con la *Periboea*; nondimeno, il *plot* dell'*Eneo* è stato ricostruito⁴ a partire da Schol. ad Ar. *Ach.* 418:

γέγραπται τῷ Εὐριπίδῃ δράμα Οἰνεύς· μετὰ δὲ τὸν θάνατον Τυδέως καὶ ἐπιστράτευσιν Διομήδους κατὰ Θηβαίων ἀφηρέθη τὴν βασιλείαν Οἰνεύς διὰ τὸ γῆρας ὑπὸ τῶν Ἄργίου παίδων καὶ περιήει ταπεινός, ἄχρις οὗ ἐπανελθὼν ὁ Διομήδης Ἄργιον μὲν ἀνείλε, τὴν βασιλείαν δὲ Οἰνεῖ παραδέδωκε.

Euripide ha composto il dramma *Eneo*; dopo la morte di Tideo e la spedizione di Diomede contro Tebe, Eneo, per la vecchiaia, fu privato del regno dai figli di Agrio e vagava misero, fino a quando Diomede, una volta giunto, non uccise Agrio e restituì il regno a Eneo.⁵

La testimonianza scoliastica insiste sulle pene di Eneo, un tempo re di Calidone, ma ora spodestato e trattato male, fino all'arrivo del nipote Diomede; non è però menzionata Peribea, la cui figura non è presente in nessuno dei tredici frammenti della tragedia (frr. 558-570 Kannicht). Tuttavia, tale personaggio è certamente importante nella saga mitica di Calidone, perché sposa in seconde nozze il sovrano, a cui genera Tideo, secondo quanto racconta *exempli gratia* Apollodoro (*Bibl.* 1, 8, 4-5):

Ἀλθαίας δὲ ἀποθανούσης ἔγημεν Οἰνεύς Περίβοιαν τὴν Ἴππονόου. ταύτην δὲ ὁ μὲν γράψας τὴν Θηβαΐδα (fr. 5 Bernabé) πολεμηθείσης Ὀλένου λέγει λαβεῖν Οἰνεά γέρας, Ἡσίοδος (fr. 12 Merkelbach/West) δὲ ἐξ Ὀλένου τῆς Ἀχαΐας, ἐφθαρμένην ὑπὸ Ἴπποστράτου τοῦ Ἀμαρυγκέως, Ἴππόνου τὸν πατέρα πέμψαι πρὸς Οἰνεά πόρρω τῆς Ἑλλάδος ὄντα, ἐντειλάμενον ἀποκτείνειν. εἰσὶ δὲ οἱ λέγοντες Ἴππόνου ἐπιγνόντα τὴν ἰδίαν θυγατέρα ἐφθαρμένην ὑπὸ Οἰνέως, ἔγκυον αὐτὴν πρὸς τοῦτον ἀποπέμψαι. ἐγεννήθη δὲ ἐκ ταύτης Οἰνεῖ Τυδέως.

Quando Altea morì, Oineo sposò Peribea figlia di Ipponoo. L'autore della *Tebaide* (fr. 5 Bernabé) dice che la ricevette come dono d'onore quando fu conquistata la città di Oleno. Esiodo (fr. 12 Merkelbach/West) invece narra che essa fu violata da Ippostrato figlio di Amarinceo e che, da Oleno in Acaia, suo padre Ipponoo la mandò da Oineo che abitava lontano dall'Ellade, con l'ordine di ucciderla. Altri dicono che Ipponoo scoprì che sua figlia era stata violata da Oineo e che la mandò da lui, incinta. A Oineo lei partorì Tideo.⁶

⁴ Cf. WELCKER 1840, 583-589; HARTUNG 1843, 153-160; JOUAN/VAN LOOY 2000, 459-467; KANNICHT 2004, 584-585; COLLARD/CROPP 2008, 28-31.

⁵ Tale traduzione è a cura dell'autrice.

⁶ Testo e trad. it. di SCARPI/CIANI 1996, 42-45; si segnala che anche il seguito della narrazione apollodorea (*Bibl.* 1, 8, 6) è utile per la trama dell'*Eneo*, giacché si racconta: οἱ δὲ Ἄργίου παῖδες, Θερσίτης Ὀγχηστός Πρόθοος Κελεύτωρ Λυκαπεύς Μελάνιππος, ἀφελόμενοι τὴν Οἰνέως βασιλείαν τῷ πατρὶ ἔδωσαν, καὶ προσέτι ζῶντα τὸν Οἰνεά καθείρξαντες ἠκίζοντο. ὕστερον δὲ Διομήδης ἐξ Ἄργους παραγενόμενος

La critica pacuviana⁷, per sottolineare il rapporto tra l'*Eneo* e la *Periboea*, ha posto in evidenza non solo il ruolo della donna nel mito, quale moglie del re, ma soprattutto le analogie tra i due drammi nel rappresentare sulla scena il vecchio re, oltraggiato e senza dignità. In particolare, Euripide, il cui teatro si sofferma sui motivi dell'esilio, della povertà, della sofferenza e della vecchiaia infelice⁸, rappresenta il sovrano umiliato e solo; infatti nella tragedia euripidea *Eneo*, fino a quando non giunge in aiuto il nipote Diomede, è ridotto a fare da bersaglio nel gioco del *kottabos*, senza nessun aiuto da parte di familiari o amici, come emerge dai seguenti frammenti⁹:

Fr. 562 Kannicht

πυκνοῖς δ' ἔβαλλον Βακχίου τοξεύμασιν
κάρα γέροντος· τὸν βαλόντα δὲ στέφειν
ἐγὼ 'τετάγμην, ἄθλα κοσσάβων διδούς

Con frequenti lanci di vino colpivano la testa
del vecchio; mi fu ordinato di coronare chi
l'aveva colpito, consegnando i premi dei lanci.

Fr. 563 Kannicht

σχολή μὲν οὐχί, τῷ δὲ δυστυχοῦντί πως
τερπνὸν τὸ λέξει καποκλαύσασθαι πάλιν

Non c'è tempo, ma per lo sventurato come è
dolce raccontare e lamentarsi di nuovo.

μετ' Ἀλκμαίωνος κρύφα τοὺς μὲν Ἀγρίου παῖδας, χωρὶς Ὀγχηστοῦ καὶ Θεροσίτου, πάντας ἀπέκτει-
νεν (οὔτοι γὰρ φθάσαντες εἰς Πελοπόννησον ἔφυγον), τὴν δὲ βασιλείαν, ἐπειδὴ γηραιὸς ἦν ὁ Οἰνεύς,
'Ανδραῖμονι τῷ τὴν Θυγατέρα τοῦ Οἰνέως γήμαντι δέδωκε, τὸν δὲ Οἰνέα εἰς Πελοπόννησον ἤγεν. οἱ
δὲ διαφυγόντες Ἀγρίου παῖδες ἐνεδρεύσαντες περὶ τὴν Τηλέφου ἐστίαν τῆς Ἀρκαδίας τὸν προ-
σβύτην ἀπέκτειναν. Διομήδης δὲ τὸν νεκρὸν εἰς Ἄργος κομίσας ἔθαψεν ἔνθα νῦν πόλις ἀπ' ἐκείνου
Οἰνόη καλεῖται. («Intanto i figli di Agrio, Tersite, Onchesto, Protoo, Celeutore, Licopeo e Melanippo,
tolsero il regno a Oineo e lo diedero al loro padre; per di più, imprigionarono Oineo che era ancora vivo,
lo maltrattavano. Più tardi Diomede, giunto in segreto da Argo insieme a un altro, uccise i figli di Agrio
all'infuori di Onchesto e Tersite, che erano già fuggiti nel Peloponneso; poiché Oineo era vecchio, affidò il
regno ad Andremone, che aveva sposato la figlia di Oineo, e condusse Oineo nel Peloponneso. Ma i figli
di Agrio che erano fuggiti, tesero un agguato al vecchio presso il focolare di Telefo in Arcadia. Diomede
trasportò il corpo in Argolide e lo seppellì nel luogo dove oggi sorge la città che dal suo nome è chiamata
Oinoe.» Testo e trad. it. di SCARPI/CIANI 1996, 45).

⁷ Cf. nota 1.

⁸ Per i motivi tipici del teatro euripideo, cf. DECHARME 1893; DI BENEDETTO 1971; MASTRONARDE 2010.

⁹ Per la resa italiana, si tratta della traduzione di MUSSO 2009, 391 con modifiche.

Fr. 564 Kannicht

ὅταν κακοὶ πράξωσιν, ὦ ξένοι, καλῶς,
ἄγαν κρατοῦντες καὶ νομίζοντες δίκην
δώσειν ἔδρασαν πάντ' ἐφέντες ἡδονῇ

O stranieri, quando i vili hanno successo, se hanno
troppo potere e ritengono che non saranno puniti,
compiono ogni azione, abbandonandosi al piacere.

Fr. 568 Kannicht

ὄχληρός, οὐ δοκῶν με κοιράνους στυγεῖν.

Irritante, senza pensare che i sovrani mi odiano.

Anche nella *Periboea* si mettono in primo piano le sofferenze, l'esilio e i maltrattamenti subiti dal vecchio Eneo¹⁰, privato del potere e costretto a sopportare la sventura¹¹, come emerge dai seguenti lacerti¹², collocabili nella parte iniziale del dramma:

Fr. I D'Anna

...metus egestas maeror senium exiliumque et senectus

Timore, indigenza, tristezza, decrepitezza, esilio e vecchiaia.

Fr. II D'Anna

triplici pertimefactus maerore animi incerte errans vagat

Sbigottito nell'animo per una triplice afflizione, va errando qua e là.

Fr. III D'Anna

*...ardua per loca agrestia cum
trepidante gradu nititur...*

Cammina con piede malfermo

¹⁰ Il tema della vecchiaia umiliata e offesa a partire dal mondo greco – si ricorda a titolo esemplificativo il vecchio Edipo, ormai cieco e sorretto dalla figlia Antigone nell'*Edipo a Colono* sofocleo – costituisce un *topos* letterario fino alla letteratura moderna, se si considera, per esempio, il *Re Lear* di Shakespeare.

¹¹ Per il cosiddetto "motivo di Telefo" nella tragedia latina arcaica, cf. LA PENNA 1979, 94-96, ove, tra l'altro, è citata, in correlazione con alcuni lacerti acciani, proprio la descrizione di Eneo nel fr. IV D'Anna. Si veda inoltre MANUWALD 2003, che sottolinea come i temi dell'esilio, della povertà, della sofferenza e della vecchiaia infelice, di derivazione euripidea, siano tipici della produzione pacuviana, secondo quanto mostrano gli intrecci del *Medus*, del *Dulorestes* e del *Teucer*.

¹² Per la resa italiana, si adotta la traduzione di D'ANNA 1967a, 268-269 con modifiche.

per luoghi scoscesi e selvaggi.

Fr. IV D'Anna

*...corpusque meum tali
maerore errore macore senet*

E il mio corpo, soggetto all'afflizione,
al girovagare, alla magrezza, s'invvecchia.

Fr. V D'Anna

lapit cor cura, aerumna corpus conficit

La preoccupazione indurisce il cuore, l'afflizione abbatte il corpo.

Fr. VI D'Anna

*parum est quod te aetas male habet ni etiam hic ad malam
aetatem adiungas cruciatum reticentiam*

Che ti abbia raggiunto la vecchiaia è poco, a patto che ora tu
non aggiunga alla vecchiaia la reticenza delle tue sofferenze.

Fr. VII D'Anna

patior facile iniuriam si est vacua a contumelia

Sopporto facilmente la sventura, purché sia priva di oltraggio.

Inoltre nei frammenti pacuviani *ex incertis fabulis* si segnala il fr. XLI Ribbeck³:

Calydonia altrix terra exsuperantum virum

La terra calidonia, nutrice di uomini eccezionali.¹³

Questo verso pare ricalcare l'inizio del fr. 558 Kannicht dell'*Eneo* euripideo:

ΔΙΟΜΗΔΗΣ

ᾠ γῆς πατρώας χαῖρε φίλτατον πέδον
Καλυδῶνος, ἔνθεν αἶμα συγγενές φυγῶν
Τυδεύς, τόκος μὲν Οἰνέως, πατήρ δ' ἐμός,
ᾠκησεν Ἄργος, παῖδα δ' Ἄδράστου λαβῶν
συνῆψε γένναν

¹³ Trad. it. di D'ANNA 1967a, 252.

DIOMEDE – O Calidone, dolcissimo suolo della terra paterna, salve! Tideo, figlio di Eneo e padre mio, ti lasciò per sfuggire il sangue dei parenti; si stabilì ad Argo, sposò la figlia di Adrasto e fondò una dinastia.¹⁴

Tale parallelo, considerato uno dei principali argomenti per legittimare la dipendenza della *Periboea* dall'*Eneo* di Euripide, costituisce, tuttavia, una debole argomentazione in relazione all'utilizzo pacuviano del dramma euripideo quale modello, poiché *Calydonia altrix terra exsuperantum virum*, tradito da Varrone (*Ling. Lat.* 7, 18) con il solo riferimento a Pacuvio, senza citare un'opera in particolare, «non è così simile all'inizio del frammento euripideo [...]: anzitutto nel verso latino non c'è la sicurezza che si tratti di un'invocazione, giacché *Calydonia terra* potrebbe essere un nominativo; oltre al corrispondente di ὦ... χαῖρε nel verso latino manca anche il corrispondente del greco γῆς πατρώας; inoltre l'accento fatto immediatamente alla qualità di *altrix exsuperantum virum* farebbe pensare [...] al racconto, fatto da Atalanta, della caccia al cinghiale calidonio»¹⁵. Del resto, lo stesso uso di *terra* in relazione all'*ager Calydonius*, come chiarisce la nota varroniana, è più adatto a una narrazione sulla celebre saga di Calidone rispetto a una generica invocazione alla città degli antenati. In tal senso, D'Anna ha inserito il lacerto nella ricostruzione dell'*Atalanta* (fr. XIII); infatti lo studioso ha considerato la somiglianza con il lacerto euripideo non così stringente per la *Periboea*, commentando «lì un personaggio, che nei versi che seguono si rivela come Diomede, saluta la patria con le parole ὦ γῆς πατρώας, χαῖρε, φίλτατον πέδον Καλυδῶνος: qui non c'è né invocazione (*Calydonia terra* può essere senz'altro un nom.), né si dice che la terra è la patria di chi parla; del resto un'altra tragedia euripidea, il *Μελέαγρος*, conteneva un'allusione alla terra calidonia che non era una invocazione: Καλυδῶν μὲν ἦδε γαῖα, Πελοπίας χθονὸς/ἐν ἀντιπόρθμοις πεδί' ἔχουσ' εὐδαίμονα./Οἶνεὺς δ' ἀνάσσει τῆσδε γῆς Αἰτωλίας ... (fr. 515 N²)»¹⁶.

A prescindere dalla questione relativa al frammento incerto, il punto di partenza nello studio della *Periboea* è costituito proprio dal titolo pacuviano, poiché Euripide ha intitolato la sua tragedia *Οἶνεύς* e composero un *Οἶνεύς*, oltre alla possibile opera sofoclea¹⁷, anche Filocle (test. 1 Snell/Kannicht) e Cheremone (fr. 14 Snell/Kannicht), mentre non abbiamo alcuna attestazione di una *Περίβοια*¹⁸. Probabilmente in Pacuvio,

¹⁴ Trad. it. di MUSSO 2009, 391.

¹⁵ Cf. D'ANNA 1967b, 46.

¹⁶ Cf. D'ANNA 1967a, 196; vd. inoltre SCHIERL 2006, 541: «Das Lob auf Kalydon könnte in der *Periboea* oder der *Atalanta* ausgesprochen worden sein.»

¹⁷ Per l'*Οἶνεύς* sofocleo, il cui titolo stesso, oltre al genere letterario, è al centro di discussione critica, cf. NAUCK 1889, 233; PEARSON 1917, II, 120-121; RADT 1999, 380; LLOYD-JONES 2003, 418-421.

¹⁸ Per un'analisi del teatro latino in relazione ai modelli greci, con attenzione tanto ai titoli, quanto alle tecniche compositive, si vedano TRAINA 1974; LA PENNA 1979; CHIARINI/MOSETTI CASARETTO 2004; BOYLE

la cui sensibilità per il mondo femminile¹⁹ è evidente dalle opere *Hermiona*, *Atalanta*, *Iliana* e *Antiopa*, la sovrana era una protagonista dell'intrigo drammaturgico, nonché soprattutto una figura dalla personalità moralmente attraente, ricca di *pathos* nell'incitare gli altri personaggi all'azione drammatica, il che implica la necessità di soffermarsi su alcuni frammenti specifici del dramma, per chiarire il *plot*, in modo da ricavarne taluni spunti utili nella discussione sul possibile modello euripideo. In particolare, nel fr. XII D'Anna si legge:

Non potest, Melanippe, hic sine tua opera exanclari labos

Senza il tuo aiuto, Melanippo, questa impresa non si può compiere!²⁰

Pare importante chiarire chi sia Melanippo²¹, in quanto non si tratta del noto tebano di cui si conoscono i tristi legami con la saga di Tideo nella spedizione dei sette contro Tebe, secondo quanto riporta, per esempio, Apollod. *Bibl.* 3, 6, 8:

Μελάνιππος δὲ ὁ λοιπὸς τῶν Ἀστακοῦ παίδων εἰς τὴν γαστέρα Τυδέα τιτρῶσκει. ἡμιθνήτος δὲ αὐτοῦ κειμένου παρὰ Διὸς αἰτησαμένη Ἀθηνᾶ φάρμακον ἤνεγκε, δι' οὗ ποιεῖν ἔμελλεν ἀθάνατον αὐτόν. Ἀμφιάραος δὲ αἰσθόμενος τοῦτο, μισῶν Τυδέα ὅτι παρὰ τὴν ἐκείνου γνώμην εἰς Θήβας ἔπεισε τοὺς Ἀργείους στρατεύεσθαι, τὴν Μελανίππου κεφαλὴν ἀποτεμῶν ἔδωκεν αὐτῷ (τιτρῶσκόμενος δὲ Τυδεὺς ἔκτεινε αὐτόν). ὁ δὲ διελὼν τὸν ἐγκέφαλον ἐξεροφόρησεν. ὡς δὲ εἶδεν Ἀθηνᾶ, μυσσαχθεῖσα τὴν εὐεργεσίαν ἐπέσχε τε καὶ ἐφθόνησεν.

Melanippo, l'ultimo dei figli di Astaco, ferisce al ventre Tideo. Mentre Tideo giaceva morente, Atena chiese a Zeus una pozione per renderlo immortale e gliela portò. Ma Anfiarao se ne accorse: egli odiava Tideo perché, contro il suo parere, aveva convinto gli Argivi alla spedizione contro Tebe; tagliò allora la testa di Melanippo e la diede a Tideo il quale, benché ferito, era riuscito a uccidere Melanippo. Tideo divise in due la testa di Melanippo e ne sorbì il cervello. A tale spettacolo Atena, inorridita, si fermò e non compì il suo gesto.²²

2006. In tale raffronto, si rimanda inoltre a GILDENHARD 2010, che, rispetto alla drammaturgia attica, si sofferma sulla discussa questione del significato politico presente nelle tragedie romane.

¹⁹ A questo proposito, cf. LA PENNA 1979, 179: «La stessa relativa libertà di costumi avrà fatto sentire come più pesante la costrizione a convivere con un marito non scelto e non amato: la società romana deve aver sofferto particolarmente di questo disagio, che spiega la grande frequenza di infedeltà e adulteri. Non ci sarebbe affatto da meravigliarsi che già Pacuvio fosse sensibile a problemi del genere: la tragedia latina arcaica è già ricca di problemi etici di attualità e non manca di spirito critico.»

²⁰ Trad. it. di D'ANNA 1967a, 269.

²¹ Per le varie ipotesi identificative in relazione a questo personaggio, cf. STOLL 1890-1894; NOSARTI 1983, 3-4; GRIMAL 1990, 402; 707; KLODT 1999.

²² Testo e trad. it. di SCARPI/CIANI 1996, 228-229.

Dal frammento emerge il ruolo di Melanippo nell'aiutare qualcuno, il che induce a escludere anche il Melanippo figlio di Agrio²³, giacché l'impresa di conquista del potere, con la deposizione di Eneo, si è già compiuta quando ha inizio la tragedia. Sappiamo che tale nome, nella variante Menalippo, era attribuito al fratello di Tideo stesso, per la cui uccisione, avvenuta involontariamente durante una caccia, il prode sarebbe stato esiliato ad Argo²⁴. Esisteva però una versione della saga in cui Tideo uccideva il fratello accidentalmente durante l'azione per rimettere sul trono il padre, come si ricava da Ferecide (*FGrHist* 3, fr. 122b Jacoby):

Τυδεὺς ὁ Οἰνέως Αἰτωλὸς μὲν ἦν τὸ γένος, ἀνδρείοτατος δὲ τῶν καθ' αὐτὸν γενόμενος ἔτι νέος ὦν ἐθεάσατο τὸν πατέρα διὰ γῆρας ὑπὸ τῶν Ἀγρίου παίδων τῆς βασιλείας ἐκβαλλόμενον. Διόπερ ἀναιρεῖ τοὺς τε ἀνεψιοὺς, καὶ σὺν αὐτοῖς ἀκουσίως τὰ δελφόν. Φυγῶν δὲ εἰς Ἄργος πρὸς Ἄδραστον, βασιλέα τῆς χώρας, καθαρσίῳν τε τυγχάνει πρὸς αὐτοῦ, καὶ λαμβάνει τὴν αὐτοῦ θυγατέρα Διπύλην.

Tideo, figlio di Eneo, era etolo di stirpe; divenuto il più valoroso fra i suoi contemporanei, pur essendo ancora giovane, vide che il padre, per la vecchiaia, veniva scacciato dal regno dai figli di Agrio. Perciò uccide i cugini e insieme a loro, involontariamente, il fratello. Andato in esilio ad Argo da Adrasto, re della regione, viene purificato da lui e ne sposa la figlia Deipile.²⁵

In tale frammento ἀδελφόν è stato stampato da Jacoby²⁶ con la *crux*; infatti, si tratta di una variante attestata solo da una parte della tradizione, rispetto alla quale gli editori successivi hanno preferito la congettura πατρῶδελφον²⁷. Eppure ἀδελφόν non pone nessuna difficoltà né filologicamente né da un punto di vista contenutistico, giacché il

²³ Per questa figura, si veda la narrazione apollodorea riportata *supra* in nota 6.

²⁴ Per tale versione, cf. Hygin. *Fab.* 69: *Sub eodem tempore Polynices Oedipodis filius expulsus ab Eteocle fratre ad Adrastum devenit et Tydeus simul Oenei et Periboeae captivae filius a patre, quod fratrem Menalippum in venatione occiderat.* («In quel periodo, quasi contemporaneamente, arrivarono da Adrasto Polinice, figlio di Edipo, che era stato scacciato dal fratello Eteocle, e Tideo, figlio di Eneo e della prigioniera Peribea, che era stato similmente esiliato dal padre, perché aveva ucciso, durante una caccia, il fratello Menalippo.» Trad. it. di GUIDORIZZI 2000, 50). Si segnala che forse nel *Melanippus* acciano Melanippo veniva ucciso dal fratello Tideo volontariamente, durante un agguato; per le diverse ipotesi ricostruttive, cf. DANGEL 1995, 211-214; 355-356.

²⁵ Tale traduzione è a cura dell'autrice.

²⁶ Cf. JACOBY 1995, 93.

²⁷ Per le diverse varianti, cf. FOWLER 2000, 341, che, ponendo nel testo τὸν πατρῶδελφον, in apparato annota: «τὸν om. VLa πατρῶδελφον Robert, *Oidipus* (1915) 2.53 n. 61, cf. schol. T ad v. 114, 3.584.72 Erbse: ἀνεψιόν ACHVGe, ἀδελφόν *BLa»; si veda inoltre DOLCETTI 2004, 272-273 che, stampando τὸν πατρῶδελφον, traduce «Perciò uccide i cugini, e con loro involontariamente lo zio paterno».

lacerto prosegue proprio con il riferimento all'esilio di Tideo, tradizionalmente associato all'uccisione del fratello. Inoltre, anche se in *FGrHist* 3, fr. 122b Jacoby non è presente il nome del fratello del prode, Apollodoro (*Bibl.* 1, 8, 5), citando proprio Ferecide, riporta:

Τυδεὺς δὲ ἀνὴρ γενόμενος γενναῖος ἐφυγαδεύθη, κτείνας, ὡς μὲν τινες λέγουσιν, ἀδελφὸν Οἰνέως Ἀλκάθοον, ὡς δὲ ὁ τὴν Ἀλκμαιωνίδα γεγραφώς (fr. 4 Bernabé), τοὺς Μέλανος παῖδας ἐπιβουλεύοντας Οἰνεῖ, Φηνέα Εὐρύαλον Ὑπέρολαον Ἀντίοχον Εὐμήδην Στέρνοπα Ξάνθιππον Σθενέλαον, ὡς δὲ Φερεκίδης φησὶν (*FGrHist* 3, fr. 122a Jacoby), Ὀλενίαν ἀδελφὸν ἴδιον.

Quando Tideo diventò uomo di rango, venne esiliato, perché uccise, secondo alcuni, Alcatoo, fratello di Oineo; secondo l'autore dell'*Alcmeonide* (fr. 4 Bernabé), i figli di Mela che tramavano contro Oineo, ed erano: Feneo, Eurialo, Iperlao, Antioco, Eumede, Sternope, Santippo e Stenelao; Ferecide (*FGrHist* 3, fr. 122a Jacoby) afferma invece che uccise suo fratello, Olenia.²⁸

Se si considera la versione dello storico²⁹, è possibile che Pacuvio, contaminando diverse tradizioni, chiamasse Melanippo il fratello di Tideo. Con questa cronologia, che sposta indietro di una generazione, rispetto all'*Eneo* euripideo, la saga mitica, il vecchio re è rimesso sul trono non dal nipote Diomede, bensì appunto dal figlio Tideo³⁰. Peribea stessa incita Tideo e Melanippo all'azione, poiché si sente responsabile di quanto è accaduto; in tal senso, è probabile che la regina, più giovane e appetibile di quanto potesse essere nell'opera greca, dove, se anche presente, doveva avere già una certa età, fosse costretta a diventare la moglie di Agrio. L'azione tirannica dell'usurpatore sarebbe stata quindi determinata non solo dal desiderio di potere, ma anche dalla smania erotica verso la cognata³¹, come si ricava *exempli gratia* dal fr. XXIV D'Anna:

²⁸ Testo e trad. it. di SCARPI/CIANI 1996, 44-45.

²⁹ A tal riguardo, si segnala, come nota D'ANNA 1967b, 50, che «del resto c'è un altro caso in cui la critica è propensa a sostenere che Pacuvio seguisse una versione di Ferecide: alludo alla motivazione del viaggio di Neottolema a Delfi nell'*Hermiona*, che solo in Ferecide – fr. 64 Jac. – è indicata nella consultazione dell'oracolo per la sterilità della moglie, come avveniva nella tragedia pacuviana, secondo l'opinione più diffusa.»

³⁰ A questo proposito, si veda particolarmente ARTIGAS 2009, 181. Del resto, proprio alla luce del ruolo di Tideo nel dramma, già D'ANNA 1967a, 143, n. 15 commenta: «Che il modello della *Periboea* non sia qualche tragedia greca incentrata su Tideo, come il Τυδεὺς di Teodette, citato da Aristotele, *Pot.* 1455 a ?». Non è tuttavia possibile formulare alcuna ipotesi in tal senso, giacché del *Tideo* di Teodette si è conservato solo un frammento (fr. 5a Snell/Kannicht), riportato appunto nella *Poetica* aristotelica in relazione al riconoscimento ἐκ συλλογισμοῦ. Per una dettagliata analisi di questo lacerto, cf. PACELLI 2016, 160-164.

³¹ Per la sessualità irregolare e depravata dei tiranni tipica già del teatro greco, cf. D'ASHERI 1977; LANZA 1977, 49-53; VERNANT 1982; CATENACCI 2012, 121-141. Per la *libido* tirannica nella drammaturgia romana, associata alla figura di Tarquinio il Superbo e al noto episodio dello stupro di Lucrezia, cf. DUNKLE 1967, 159-167; LANCIOTTI 1977; LANCIOTTI 1978; LA PENNA 1979, 127-141; DEGL'INNOCENTI PIERINI 2018, 105-114.

...regnum potior, coniugem macto inferis

M'impadronisco del regno, sacrifico il coniuge agli dei infernali.³²

La presenza di una versione mitica secondo la quale Peribea era ancora desiderabile all'epoca dell'intrigo di Agrio trova conferme nelle rappresentazioni vascolari e, in particolare, in un'*hydria* pestana (London, British Museum F155, Figg. 1 e 2) del 340 a.C. circa, attribuita al ceramografo Python³³. L'iscrizione permette di individuare Agrio, rappresentato su un altare³⁴ con le mani legate, con un'Erinni, demone vendicatore, sul lato. Al centro, si erge colui che ha punito il tiranno, identificato, sulla base del mito, con Diomede, sebbene non sia presente nessuna scritta. Eppure, tale identificazione pone dei problemi in relazione all'altra parte del vaso, dove è presente un vecchio con lo scettro da re, ossia certamente Eneo, vicino al quale compare una donna, intenta a stringergli il collo con il braccio. Questo gesto, di estrema familiarità, è proprio di una moglie, cioè di Peribea, ma la figura ha un aspetto molto giovanile – capelli neri, tunica con le braccia scoperte³⁵ – rispetto alla cronologia euripidea. Già Séchan³⁶ aveva posto in evidenza le difficoltà nello spiegare questa rappresentazione della sovrana, in quanto, seppure sposata da Eneo in seconde nozze, si trattava della nonna di Diomede. Tali problematiche interpretative non sussistono, se appunto, secondo quanto suggerì

In particolare, quanto alla figura di Agrio come tiranno, si rimanda anche al *Diomedes* di Accio, con specifica attenzione al fr. I Dangel (*X – X – X – fere exanclavimus / tyranni saevum ingenium atque execrabile*).

³² Trad. it. di D'ANNA 1967a, 271.

³³ Per questo vaso, cf. SÉCHAN 1926, 442-446; TAPLIN 2007, 197-198; si veda inoltre il *DIGITAL LIMC* al link <https://weblimc.org/page/monument/2075326> (ultima consultazione in data 27/08/2021).

³⁴ In tal senso, cf. fr. XXVII D'Anna, ove il vecchio Eneo, di fronte al fratello, rifugiatosi su un'ara, afferma: *quamquam aetas senet, satis habeam virium ut te ara arceam* («Benché l'età sia avanzata, avrei forza bastante per allontanarti dall'ara.» Trad. it. di D'ANNA 1967a, 271). Potrebbe trattarsi dell'altare di Bacco, data l'importanza di tale dio nella tragedia, come si vedrà *infra*. Quanto al tema del vigore in vecchiaia, si rimanda alla figura di Peleo nei vv. 759-765 dell'*Andromaca* euripidea, dove l'anziano re, prendendo le difese di Andromaca, afferma: [...] θεῶν γὰρ οὐνεχ' ἰππικῶν τ' ὄχλου / πολλῶν θ' ὀπλιτῶν ἄρχομεν Φθίαν κάτα· / ἡμεῖς δ' ἔτ' ὀρθοὶ κοῦ γέροντες, ὡς δοκεῖς, / ἀλλ' ἔς γε τοιόνδ' ἄνδρ' ἀποβλέψας μόνον / τροπαῖον αὐτοῦ στήσομαι, πρέσβυς περ ὦν. / πολλῶν νέων γὰρ κὰν γέρον εὐψυχος ἦ / κρείσσων· τί γὰρ δεῖ δειλὸν ὄντ' εὐσωματεῖν; («Grazie agli dei, a Ftia c'è una nutrita schiera di cavalieri / e un gran numero di opliti ai miei ordini, / e io sto ben dritto, e non sono così vecchio come pensi. / E nonostante la mia età, mi basta soltanto uno sguardo / per mettere in fuga un uomo come quello. / Se un uomo è coraggioso / è più forte di molti giovani anche se è vecchio. / A che cosa gli serve essere in forma, se è un codardo?» Trad. it. di TONELLI 2013, 1839).

³⁵ Per le rappresentazioni iconografiche delle figure femminili, cf. ARRIGONI 2008; ARRIGONI 2019.

³⁶ Cf. SÉCHAN 1926, 445-446.

Hanslik³⁷, l'*hydria* costituisce una testimonianza della versione cronologica, poi seguita da Pacuvio, in cui il liberatore di Agrio è Tideo; Peribea, come madre dei figli di secondo letto, sarebbe molto più giovane di Eneo, il che la renderebbe oggetto delle brame di Agrio.

Il vivo *pathos* dei personaggi, istintivi e passionali nel compiere l'azione drammatica, emerge anche dall'orizzonte bacchico del dramma, in quanto Peribea stessa, con le altre donne, si rifugia nel tempio di Bacco, in attesa di sapere gli esiti dell'azione di Tideo e Melanippo, come si vede dai seguenti lacerti³⁸:

Fr. XVIII D'Anna

tu, mulier, tege te et tuta templo Liberi

Tu, donna, nasconditi e cerca protezione nel tempio di Bacco.

Fr. XIX D'Anna

*...scrupea saxea Bacchi
templa prope aggreditur*

Si appressa ai templi aspri
e sassosi di Bacco.

Fr. XX D'Anna

... thiasantem fremitu concepi melum

Ho percepito un canto fremente di entusiasmo bacchico.

Dunque, mentre la prima parte della tragedia si svolge presso il palazzo del tiranno, probabilmente il finale dell'opera, con un cambio di scena, ha luogo proprio nel recinto sacro di Bacco³⁹. Peraltro, il legame di Eneo con il dio dell'ebbrezza è insito già nel nome

³⁷ Cf. HANSLIK 1937, che, peraltro, accosta tale *hydria* a una pittura su un'anfora policroma di Capua – per un'immagine si veda MAYBAUM 1914 – ove un uomo disperato siede su un altare, con ai lati due personaggi, un anziano e un giovane con la spada. L'assenza di Peribea e l'identificazione delle tre figure con Agrio, Eneo e Diomede, oltre alla presenza di un cadavere dietro all'ara, identificato probabilmente con Licopeo, potrebbero provare che «solo nel caso in cui il ruolo di vendicatore fosse ricoperto dal figlio Tideo era legittimata la partecipazione di Peribea al 'Racheplan' e quindi alla 'Bestrafung' di Agrio e dei figli.» (Cf. NOSARTI 1983, 74).

³⁸ Per la resa italiana, si tratta della traduzione di D'ANNA 1967a, 270.

³⁹ Per tale ipotesi, cf. in particolare NOSARTI 1983, 24-27, dove è citato, a titolo esemplificativo, il caso della *Medea exul* enniana, dramma basato sulla *Medea* e sull'*Egeo* euripidei, nel quale si ricostruiscono due momenti del *plot*, con cambiamento dell'orizzonte scenico. Quanto all'ambientazione vicino al tempio di Bacco nella *Periboea*, si ricorda che il culto bacchico fu oggetto di grande discussione a Roma dopo la repressione dei *Bacchanalia* con il *Senatus consultum de Bacchanalibus* del 186 a.C. Nello specifico, se si

Οἶνεύς sulla radice di οἶνος («vino»), secondo quanto racconta *exempli gratia* Hygin. *Fab.* 129:

<OENEUS> Liber cum ad Oeneum Parthaonis filium in hospitium venisset, Althaeam Thestii filiam uxorem Oenei adamavit, quod Oeneus ut sensit, voluntate sua ex urbe excessit simulatque se sacra facere. At Liber cum Althaea concubuit, ex qua nata est Deianira; Oeneo autem ob hospitium liberale muneri vitem dedit monstravitque quomodo sereret, fructumque eius ex nomine hospitis oenon ut vocaretur instituit.

(ENEO) Libero fu un giorno ospitato da Eneo, figlio di Partaone, e si innamorò della moglie di Eneo, Altea, figlia di Testio. Quando Eneo se ne accorse, uscì volontariamente dalla città con il pretesto di recarsi a compiere sacrifici. E Libero giacque con Altea, con la quale generò Deianira; a Eneo poi, in cambio della sua generosa ospitalità, donò la vite e gli insegnò il modo di piantarla, e stabilì che il suo prodotto, dal nome dell'ospite, si chiamasse οἶνος.⁴⁰

In conclusione, la *Periboea* pacuviana mostra delle riprese, anche testuali, dell'*Eneo* euripideo, ma il ruolo della regina, in primo piano fin dal titolo, è notevolmente diverso, perché la donna, desiderata dal tiranno, organizza il piano contro Agrio, appoggiandosi ai figli. Tideo ha la meglio sullo zio, ma nella lotta uccide involontariamente il fratello Melanippo⁴¹. Così nella tragicità del *plot*, Eneo, una volta tornato sul trono, è costretto a esiliare Tideo, che si rifugia ad Argo. Della sorte di Peribea, causa involontaria della saga, non sappiamo nulla, ma è possibile che accompagnasse il figlio esule, giacché in un vaso calcidese⁴² è raffigurato l'arrivo da Adrasto di Tideo, accompagnato da una donna, identificabile con la madre.

considera la produzione pacuviana, il drammaturgo si sofferma su argomenti bacchici pure nel *Pentheus* (*vel Bacchae*), probabile rielaborazione delle *Baccanti* di Euripide, il che è correlabile anche con il gusto, tipico della tragedia latina arcaica, per vicende mitiche pittoresche, ambientate in luoghi esotici, come, in relazione alle opere pacuviane, la Colchide nel *Medus* o la Tauride nel *Chryses*. Per questi aspetti, cf. MANUWALD 2003; GILDENHARD 2010.

⁴⁰ Trad. it. di GUIDORIZZI 2000, 91.

⁴¹ Per questa proposta ricostruttiva, si veda MANUWALD 2003, 62-68, che sottolinea quanto le saghe familiari siano tipiche della drammaturgia pacuviana, accostando, nello specifico, la *Periboea* al *Teucer*. Si segnala che in tale ricostruzione della *Periboea* è leggibile anche il fr. XXVI D'Anna (*beluarum ac ferarum adventus ne taetret loca* «L'arrivo di bestie feroci non infetti questi luoghi.» Trad. it. di D'ANNA 1967a, 271), ove si allude all'arrivo di un personaggio responsabile di un delitto tanto grave da contaminare con la sua presenza non solo gli uomini, ma anche gli animali. Nondimeno, il frammento potrebbe pure riferirsi «a una disposizione, forse dello stesso Eneo, ché il luogo dove giace il cadavere di Melanippo non sia contaminato dall'arrivo di bestie feroci.» (Cf. NOSARTI 1983, 70).

⁴² Per tale vaso, cf. HEYDEMANN 1866, dove è presente un'immagine; si veda inoltre ROBERT 1921, 927-928, nonché NOSARTI 1983, 70.

Bibliografia

- ARRIGONI 2008 = G. Arrigoni, *Donne e sport nel mondo greco. Religione e società*, in G. Arrigoni (ed.), *Le donne in Grecia*, seconda edizione con l'aggiunta di una postfazione e di un aggiornamento bibliografico, Roma/Bari 2008, 55-201.
- ARRIGONI 2019 = G. Arrigoni, *I Dissoi logoi e le Spartane senza maniche e senza chitone*, in G. Arrigoni (ed.), *Atalanta e le altre, Scritti editi e inediti*, con un contributo di L. Fabbri, Bergamo 2019, 333-365.
- ARTIGAS 2009 = E. Artigas, *Marc Pacuvi. Tragèdies*, Barcelona 2009.
- BERNABE 1996 = A. Bernabé, *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta*, vol. I, editio correctior editionis primae (MCMLXXXVII), Leipzig 1996.
- BOYLE 2006 = A.J. Boyle, *An introduction to Roman tragedy*, London/New York 2006.
- CATENACCI 2012 = C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Storia e mito nella Grecia Antica*, Roma 2012.
- CHIARINI/MOSETTI CASARETTO 2004 = G. Chiarini, F. Mosetti Casaretto, *Introduzione al teatro latino*, Milano 2004.
- COLLARD/CROPP 2008 = C. Collard, M. Cropp, *Euripides. Tragedies*, vol. VIII, Cambridge 2008.
- CROPP/FICK 1985 = M. Cropp, G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies*, London 1985.
- D'ANNA 1967a = I. D'Anna, *M. Pacuvii fragmenta*, Roma 1967.
- D'ANNA 1967b = I. D'Anna, *Sull'Armorum iudicium e sulla Periboea di Pacuvio*, "Rassegna Pugliese" 2 (1967), 36-50.
- D'ASHERI 1977 = D. Asheri, *Tyrannie et mariage forcé. Essai d'histoire sociale grecque*, "Annales (ESC)" 32 (1977), 21-48.
- DANGEL 1995 = J. Dangel, *Accius. Œuvres (fragments)*, Paris 1995.
- DECHARME 1893 = P. Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris 1893.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 2018 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Pomponio Secondo: profilo di un poeta tragico 'minore' (e altri studi su poesia latina in frammenti)*, Bologna 2018.
- DI BENEDETTO 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- DIGITAL LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, digitalizzazione da parte dell'Università di Basilea, <https://weblimc.org/page/home/Basel> (ultima consultazione in data 27/08/2021).
- DOLCETTI 2004 = P. Dolcetti, *Fericide di Atene. Testimonianze e frammenti*, Alessandria 2004.
- DUNKLE 1967 = J.R. Dunkle, *The Greek Tyrant and Roman Political Invective of the Late Republic*, "TAPhA" 98 (1967), 151-171.
- FOWLER 2000 = R.L. Fowler, *Early Greek Mythography*, vol. I, Oxford/New York 2000.

- GILDENHARD 2010 = I. Gildenhard, *Buskins & SPQR: Roman Receptions of Greek Tragedy*, in I. Gildenhard, M. Revermann (edd.), *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlin/New York 2010, 153-185.
- GRIMAL 1990 = P. Grimal, *Dizionario di mitologia greca e romana*, prefazione di C. Picard, edizione italiana a cura di C. Cordié, Milano 1990.
- GUIDORIZZI 2000 = G. Guidorizzi, *Igino. Miti*, Milano 2000.
- HANSLIK 1937 = R. Hanslik, *Oineus*, in *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, vol. XVII, Stuttgart 1937, 2193-2204.
- HARTUNG 1843 = I.A. Hartung, *Euripides restitutus sive scriptorum Euripidis ingeniiue censura quam faciens fabulas quae extant*, vol. I, Hamburg 1843.
- HEYDEMANN 1886 = H. Heydemann, *Tydeus bei Adrastus*, "Archäologische Zeitung" No. 205-216B (1866), 130-135 (I); 150-152 (II); Taf. CCVI.
- JACOBY 1995 = F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker (F GR HIST)*, vol. I.1.A, Leiden/New York/Köln 1995 (ed. orig. 1957).
- JAHN 1867 = O. Jahn, *Periboia-Unterwelt*, "Archäologische Zeitung" 25 (1867), 33-45.
- JOUAN/VAN LOOY 2000 = F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Tragédies*, vol. VIII.2, Paris 2000.
- KANNICHT 2004 = R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. V.2, Göttingen 2004.
- KLODT 1999 = C. Klodt, *Melanippos*, in *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, vol. VII, 1171-1172, Stuttgart/Weimar 1999.
- KLOTZ 1953 = A. Klotz, *Tragicorum fragmenta, adiuvantibus Ottone Seel et Ludovico Voit*, München 1953.
- LA PENNA 1979 = A. La Penna, *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979.
- LANCIOTTI 1977 = S. Lanciotti, *Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana, I parte*, "QS" 6 (1977), 129-153.
- LANCIOTTI 1978 = S. Lanciotti, *Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana, II parte*, "QS" 8 (1978), 191-225.
- LANZA 1977 = D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977.
- LLOYD-JONES 2003 = H. Lloyd-Jones, *Sophocles. Fragments*, reprinted with corrections and additions, Cambridge (MA)/London 2003.
- MANUWALD 2003 = G. Manuwald, *Pacuvius summus tragicus poeta. Zur dramatischen Profil seiner Tragödien*, München/Leipzig 2003.
- MASTRONARDE 2010 = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- MAYBAUM 1914 = J. Maybaum, *Tragische Szene auf einem kampanischen Glockenkrater des vierten Jahrhunderts*, "JDAI" 29 (1914), 92-97; Taf. VII.
- MERKELBACH/WEST 1967 = R. Merkelbach, M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967.
- MUSSO 2009 = O. Musso, *Tragedie di Euripide*, vol. IV, con la collaborazione di A. Burlando, Torino 2009.

- NAUCK 1889 = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta, editio secunda*, Leipzig 1889.
- NOSARTI 1983 = L. Nosarti, *Marco Pacuvio. La Periboea*, 2 voll., Padova 1983.
- PACELLI 2016 = V. Pacelli, *Teodette di Faselide. Frammenti poetici*, Tübingen 2016.
- PEARSON 1917 = A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles, with additional notes from the papers of Sir R.C. Jebb and Dr W.G. Headlam*, 3 voll., Cambridge 1917.
- RADT 1999 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV, editio correctior et addendis aucta, Göttingen 1999.
- RIBBECK 1852 (RIBBECK¹) = O. Ribbeck, *Tragicorum Latinorum Reliquiae*, Leipzig 1852.
- RIBBECK 1871 (RIBBECK²) = O. Ribbeck, *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta, secundis curis*, vol. I, Leipzig 1871.
- RIBBECK 1897 (RIBBECK³) = O. Ribbeck, *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta, tertiis curis*, vol. I, Leipzig 1897.
- ROBERT 1921 = C. Robert, *Die griechische Heldensage*, vol. III.1, Berlin 1921.
- SCARPI/CIANI 1996 = P. Scarpi, M.G. Ciani, *Apollodoro. I miti greci (Biblioteca)*, Milano 1996.
- SCHIERL 2006 = P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Berlin/New York 2006.
- SECHAN 1926 = L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- SLATER 1988 = N.W. Slater, *The Date of Euripides' Oineus*, "LCM" 13 (1988), 147-148.
- SNELL/KANNICHT 1986 = B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, editio correctior et addendis aucta curavit R. Kannicht, Göttingen 1986.
- STOLL 1890-1894 = H.W. Stoll, *Melanippos*, in W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, vol. II.1, Leipzig 1890-1894, 2577-2580.
- TAPLIN 2007 = O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth century B.C.*, Los Angeles 2007.
- TONELLI 2013 = A. Tonelli, *Eschilo-Sofocle-Euripide. Tutte le tragedie*, Milano 2013².
- TRAINA 1974 = A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, seconda edizione riveduta e aggiornata, Roma 1974.
- VERNANT 1982 = J.P. Vernant, *From Oedipus to Periander: Lameness, Tyranny, Incest in Legend and History*, "Arethusa" 15 (1982), 19-38.
- WARMINGTON 1936 = E.H. Warmington, *Remains of Old Latin*, vol. II, Cambridge (MA)/London 1936.
- WEBSTER 1967 = T.B.L. Webster, *The tragedies of Euripides*, London 1967.
- WELCKER 1840 = F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, vol. II, Bonn 1840.
- ZIELIŃSKI 1925 = T. Zieliński, *Tragodumenon Libri Tres*, Krakow 1925.

Appendice iconografica



Fig. 1 – *Hydria pestana*, London, British Museum F155

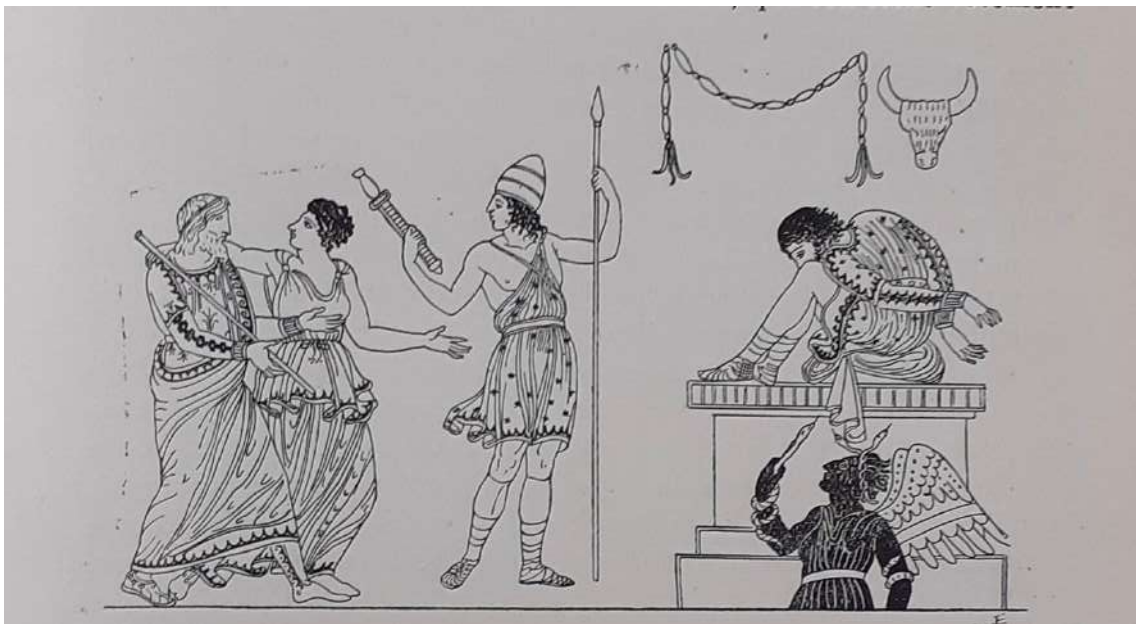


Fig. 2 – *Hydria pestana*, London, British Museum F155, nella ricostruzione di Séchan 1926, 445

Abstract: The essay refers to Pacuvius' *Periboea*, a fragmentary tragedy (fr. I-XXVIII D'Anna): it discusses the critical hypothesis concerning the Pacuvian use of Euripides' *Oeneus* (fr. 558-570 Kannicht). In Euripides *Diomedes*, after his father Tydeus' death, comes back to Calydon to return the power to his grandfather Oeneus, dethroned by his brother Agrius. Some fragments of *Periboea* and *Oeneus* have been analysed: in particular as Euripides describes the miserable life of the ancient sovereign (fr. 562-564, 568 Kannicht), so Pacuvius emphasises the outrages to the old man (fr. I-VII D'Anna). However, the title *Periboea* shows a different point of view, since in the Pacuvian plot the woman, Oeneus' second wife, had to have an important role. The paper proposes to stress the fact that Pacuvius may have referred to the generation previous to Euripides' one who wants Oeneus freed by Diomedes, while Pacuvius would see Tydeus as Oeneus' liberator (see Pherecyd. *FGrHist* 3, fr. 122b Jacoby). For this reason, Tydeus is exiled as, to free his father, he may have accidentally killed his brother Melanippus (fr. XII D'Anna). But then why is the title *Periboea*? Because Pacuvius puts the accent not on Oeneus, but on his second wife, younger than him and desired by her brother-in-law Agrius (fr. XXIV D'Anna).

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



DALL'EPICA AL DRAMMA ALL'EPICA:
LE *METAMORFOSI* DI OVIDIO E L' *ARMORUM IUDICIUM*
DI PACUVIO E DI ACCIO

LUIGI GALASSO

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, SEDE DI MILANO

luigi.galasso@unicatt.it

L' *Armorum iudicium*, la contesa tra Ulisse e Aiace per le armi di Achille, è un episodio tra i più significativi delle vicende di Troia¹. Vi si fa riferimento già nella *Nekyia*, nell'incontro tra Ulisse e Aiace, la cui ombra si rifiuta di rispondere e rimane in silenzio di fronte al tentativo di rappacificazione che le viene proposto (*Od.* 11, 543-564). La storia era narrata nei poemi del *Ciclo*, alla fine dell' *Etiopide* (che include il suicidio) e all'inizio della *Piccola Iliade*². Tutte le riproposizioni sono però andate perdute, tranne quelle delle *Metamorfosi* di Ovidio e dei *Posthomerica* di Quinto Smirneo, 5, 121-321.

Un momento importante nella fortuna della vicenda si ebbe con Eschilo, che dedicò ad Aiace una trilogia. La prima tragedia, *Hoplôn krisis* (*TrGF* III, fr. 174-178 R.), probabilmente metteva in scena l'episodio secondo il *Ciclo*. Sarà stato qui che si è inserito nella versione, poi canonica, della storia, il duello oratorio, forse con le Nereidi come giudici (*TrGF* III, fr. 174 R.; cf. n. 37). Il secondo dramma della trilogia, *Thressai*, avrà raccontato la morte di Aiace, che era annunciata per mezzo di un araldo (*TrGF* III, fr. 83 R.). Nell' *Aiace* di Sofocle il giudizio sulle armi rimane sullo sfondo.

Quasi contemporaneamente, nel V secolo, il tema entra nell'ambito della retorica, al

¹ Cf. GALASSO 2000, 1432-1433; in precedenza DE SARNO 1986, 5-12.

² DAVIES 1989, 57-63.

quale rimane legato fino alla fine dell'antichità. Sotto il nome di Antistene di Atene, scolaro di Gorgia, prima che di Socrate, ci sono giunte due declamazioni, che pare siano da considerare autentiche, costituite dal discorso di Aiace e dalla replica di Odisseo³.

Nel IV secolo altri poeti tragici trattarono la vicenda e ne accrebbero la retoricizzazione, secondo le linee di tendenza di quello che sappiamo della tragedia dell'epoca. Questo è attestato per l'*Aiace* di Teodette (*TrGF* I [72], fr. 1 Sn.-Kn.), come si ricava dal modo in cui Aristotele lo menziona nella *Retorica* (2, 23, 1399b 29-31; 1400a 27-29). Ci dovette essere un'*Hoplōn krisis* anche di Carcino il Giovane (di cui ci è rimasto un frammento minuscolo, ma significativo: Odisseo dice che bisogna fare ciò che è giusto e Aiace ride, *TrGF* I [70], fr. 1a Sn.-Kn.), e forse di Astidamante il Giovane (*TrGF* I [60], fr. 1a Sn.-Kn.).

Anche a Roma è un soggetto tragico molto amato: un *Aiāx mastigophorus* fu realizzato da Livio Andronico (nessuna indicazione sulla trama) e più tardi da Ennio (trattava del suicidio dell'eroe), un *Armorum iudicium* da Pacuvio e da Accio (unico caso di una tragedia con lo stesso titolo di due autori diversi). Si tende a ritenere con una certa serenità che il dramma di Pacuvio preceda quello di Accio, anche se non possiamo averne la prova provata e si possa in teoria pensare alla sequenza inversa⁴.

Verso la fine della vita di Accio, Giulio Cesare Strabone compose una tragedia dal titolo *Tecmessa*. Il tema rimase attuale anche in seguito: Varrone scrisse una satira menippea dal titolo *Aiāx stramenticius* (18 Astbury²) e Augusto stesso un *Aiāx* (Suet. *Aug.* 85, 2)⁵. Tra l'altro, un verso della tragedia di Pacuvio (40 Ribbeck³ = 31 Schierl) venne cantato ai funerali di Cesare, e quindi probabilmente in queste opere era avvertita una carica politica.

Le tragedie relative all'*Armorum iudicium* offrono esempi per i manuali di retorica – la controversia tra Aiace e Ulisse era un argomento amato delle scuole dei retori a Roma, come è evidente dalla *Rhetorica ad Herennium* (1, 18; 1, 27; 2, 28) e dal *De inventione* di Cicerone (1, 92), e così anche in Grecia: Theon *Prog.* 9, p. 112 Spengel.

Quanto ai frammenti della tragedia arcaica (alcuni dei quali adespoti) e il duello oratorio in Ovidio, ci sono contatti che parrebbero significativi. Non dobbiamo nasconderci che nell'analizzarli finiamo per essere condizionati dall'ombra proiettata dalle *Metamorfosi*, dove viene peraltro portata a termine un'operazione complessa. Ovidio ha totalmente eliso all'interno del suo poema, vera enciclopedia dei generi letterari, gli eventi dell'*Iliade* (e del *Ciclo*) nel momento in cui avrebbe potuto presentarli nella loro sequenza cronologica, per poi riproporli nei due discorsi contrapposti di Aiace e Ulisse, dove però

³ Analisi retorica in FOCARDI 1987, filosofica in SIER 1996, 53-80, e in ROMEYER DHERBEY 1999, 103-134.

⁴ MANUWALD 2002, 209.

⁵ Su cui MASTANDREA 1992.

si va incontro ad una forte trasformazione: la materia oggettiva dell'epica si colora soggettivamente, vista com'è dalla prospettiva dell'uno o dell'altro⁶. In questo è stato individuato un elemento metapoetico, dato che viene realizzata la possibilità (e la necessità) per il poeta di raccontare nuovamente la tradizione epica, e l'autore sovrappone il proprio gesto a quello del suo personaggio⁷. Sembra dunque che, sotto i nostri occhi, avvenga il passaggio dal genere epico a quello drammatico⁸. Naturalmente, sotto il segno della 'retorica'. Da ciò una serie di domande. La prima: Ovidio ha tenuto presente la tragedia latina arcaica⁹? Il quesito risente della nostra concezione del rapporto degli augustei con la letteratura anteriore ai poeti neoterici, che in un autore 'modernista' come Ovidio si è voluto pensare svalutata. Di fatto, quanto alla strutturazione della vicenda, non c'è nessuna necessità intrinseca che Ovidio abbia tenuto conto della tragedia latina arcaica, dato che avrebbe potuto limitarsi agli originali greci, peraltro per noi perduti. Le forme in cui opera l'intertestualità possono però essere a favore di una concezione 'prospettica', ben attestata in latino, tale che l'allusione al dramma romano che allude a quello greco è un importante elemento di arricchimento del testo. Nelle *Metamorfosi* un esempio emblematico del modo complesso di procedere con i materiali della tragedia greca e latina è nell'episodio di Tereo e Procne nel VI libro, dove il dramma di Sofocle si combina con la rielaborazione di Accio, di cui vengono recuperati elementi da altra tragedia (*Atreus*)¹⁰. La presenza del dramma, anche latino, nelle *Metamorfosi* è d'altro canto un elemento importante: in ambito teatrale i lettori di Ovidio erano bilingui e in fondo è difficile immaginare che il possibile modello latino dovesse venire di necessità escluso¹¹. Un ulteriore problema: in genere si tende ad accostare al testo ovidiano paralleli dall'uno o dall'altro dramma, come se si facesse riferimento ad entrambi, con una qualche indifferenza, laddove Ovidio, nel caso, avrà alluso ad uno in particolare, che verosimilmente (come diremo poi) è quello di Pacuvio¹².

⁶ Sul problema PAPAIOANNOU 2007, 153-206.

⁷ PEIRANO GARRISON 2019, 199-210. L'episodio del duello oratorio tra due degli eroi principali si prestava per sua natura a rivestirsi di valenze metapoetiche, e questo in effetti si ha già in Pindaro, *Nem.* 7, 20-32: è Omero stesso che ha esagerato le sofferenze di Odisseo, e se gli uomini fossero maggiormente in grado di vedere la verità, Aiace non si sarebbe ucciso.

⁸ Questa svolta è colta nel discorso di Ulisse da CASANOVA-ROBIN 2003, 413.

⁹ Cf. CURRIE 1981 (con bibliografia anteriore, tra cui D'ANNA 1959), che dà una risposta affermativa e tiene conto del rapporto con l'oratoria; per Pacuvio e Accio cf. 2716-2729.

¹⁰ GALASSO 2000, 1049-1050; ROSATI 2009, 316-317; cf. anche MONELLA 2005, 174-192.

¹¹ Tanto più data la sua importanza già a livello scolastico: BONNER 1977, 215.

¹² Diversamente HARDIE 2015, 215, ritiene che il modello sia Accio, una probabilità che viene accresciuta dall'uso che Ovidio in generale fa della sua tragedia. Naturalmente si può ipotizzare una conflazione del dramma di Pacuvio e di quello di Accio, che renderebbe la situazione estremamente complessa: due opere latine che vengono fatte guardare ad una greca (loro modello o meno), di cui dovrebbero essere l'adattamento. La situazione sarebbe resa ulteriormente complicata dal fatto che la tragedia di Accio si può intendere in dialogo con quella di Pacuvio.

Oppure si può spiegare tutto in termini di 'retorica'? L'ipoteca negativa che la gravava nel passato (noi la abbiamo invece rivalutata) si fa avvertire con un certo peso, tanto più che l'opposizione tra *verba* e *res* è uno dei punti del contendere.

In ogni caso, tratti caratteristici di Ovidio si possono cogliere nel confronto con Quinto Smirneo, che propone le due *rheseis* seguite dalle repliche, 5, 121-321. Singolarmente, la prima di Aiace è più lunga di quella di Ulisse¹³. Ovidio offre una coppia di discorsi, peraltro senza repliche, molto più ampia, con una tendenza al racconto assai più distesa. D'altro canto, tra i suoi obiettivi c'era appunto la narrazione alternativa dell'*Iliade*, che manca invece nei *Posthomerica*, dove vi sono argomentazioni più chiaramente funzionalizzate al loro scopo. Colpisce peraltro l'analogia tra il discorso di Aiace nei due poemi epici¹⁴.

Basti un unico punto, metodologicamente significativo. In Ovidio Aiace conclude con la seguente argomentazione: le armi vengano gettate in mezzo ai nemici, e chi dei due le recupererà, le abbia in premio, *Met.* 13, 120-122:

*Denique (quid verbis opus est?)¹⁵ spectemur agendo.
Arma viri fortis medios mittantur in hostes;
inde iubete peti et referentem ornate relatis.*

Ma infine (che bisogno c'è di parole?) guardateci in azione;
gettate le armi dell'eroe in mezzo ai nemici;
mandateci a recuperarle da lì e datele a chi le riporta.

Il rifiuto di Aiace di sfruttare le risorse offerte dalla parola per privilegiare quelle dell'azione¹⁶ esibisce paradossalmente una evidente ripresa proprio di un concettismo molto famoso ed è uno dei luoghi più spesso citati in riferimento al rapporto di Ovidio con la retorica. Il retore M. Porcio Latrone, assai ammirato dal poeta che ne aveva trasferito molte *sententiae* nella propria opera¹⁷, aveva composto un *Armorum iudicium* in cui si trovava la frase *mittamus arma in hostis et petamus* («gettiamo le armi in mezzo ai nemici

¹³ Così anche la risposta a Drance di Turno (Verg. *Aen.* 11, 376-444), che pure accusa il suo avversario di essere un gran parlatore.

¹⁴ Sul problema della dipendenza o meno di Quinto Smirneo da Ovidio cf. VIAN 1966, 10-12; diversa la posizione di JAMES/LEE 2000, 80-82. Sembra tuttavia verosimile che l'utilizzo da parte di Aiace di un numero di argomenti naturalmente limitati possa portare a facili analogie.

¹⁵ PAPAIOANNOU 2007, 172. La *brevitas*, elemento conforme all'ideale eroico, è caratteristica del discorso di Aiace in Ovidio.

¹⁶ *Referentem ornate relatis* presenterebbe un valore metapoetico secondo PEIRANO GARRISON 2019, 209: «ornate colui che le porta indietro con i vostri racconti», un'allusione al fatto che la storia sarà narrata di nuovo da Ulisse nella sua ottica particolare.

¹⁷ Sulle riprese da Porcio Latrone in Virgilio e Ovidio, cf. PEIRANO GARRISON 2019, 69-71.

e andiamo a prenderle», Sen. *Controv.* 2, 2, 8): Ovidio la aveva tanto apprezzata da utilizzare *arma ... peti* nelle *Metamorfosi*. Oltre all'identità del gesto, c'è il doppio valore che è attribuito a *peto*, «andare a prendere» e «cercare di ottenere con una causa giudiziaria»¹⁸. Ovidio segnala come la retorica venga inglobata in epica e indossi un tessuto virgiliano, la *iunctura arma vir- e medios ... in hostes*, che nella identica sede metrica torna due volte nell'*Eneide*¹⁹. È con questa argomentazione 'retorica' che Aiace si presenta come eroe emblematico della caratterizzazione epica. La proposta di Aiace ha un oggetto preciso, ed è legata alla sequenza di avvenimenti relativi alla morte di Achille, allorché, nella mischia intorno al corpo dell'eroe, Ulisse aveva salvato le armi e Aiace il cadavere. Ulisse risponde poi a questa affermazione nel suo intervento (284-285).

In Quinto Smirneo il primo discorso di Aiace si conclude con un riferimento alla stirpe, del tutto inatteso, conforme però alle regole della retorica tardo antica: un'analogia disposizione si ha anche nelle *Dionisiache* di Nonno²⁰. Al posto dell'argomento usato da Ovidio se ne trova uno simile: se nella mischia in cui Achille era morto fossero state messe in palio le sue armi, Ulisse avrebbe potuto vedere Aiace strapparle al nemico e riportarle all'accampamento insieme al corpo dell'eroe (5, 218-222). Aiace dunque immagina uno svolgimento degli eventi diverso nel passato. Sembra invece che a Ulisse voglia proporre uno scontro armato (229-233)²¹:

ἀλλὰ τί ἦ μύθοισιν ἐριδμαίνοντε κακοῖσιν
 ἔσταμεν ἀμφ' Ἀχιλῆος ἀμύμονος ἀγλαὰ τεύχη,
 ὅς τις φέρτερός ἐστιν ἐνὶ φθισήνορι χάρμη;
 ἀλκῆς γὰρ τόδ' ἄεθλον ἀρήιον, οὐκ ἀλεγεινῶν
 θῆκεν ἐνὶ μέσσοις ἐπέων Θέτις ἀργυρόπεζα.

Ma perché con male parole stiamo a contendere
 intorno alle splendide armi di Achille irreprensibile,
 su chi sia il più forte nella battaglia distruggitrice di uomini?
 Questo infatti come premio guerriero al valore, non alle moleste
 parole pose al centro Teti dai piedi d'argento.

Qui tocchiamo con mano uno dei problemi centrali del brano ovidiano: in che misura

¹⁸ *Peto* è stato usato con valore giudiziario ai vv. 16; 97. Secondo Floro 1, 5 (11), 2 alla battaglia del lago Regillo il dittatore romano Postumio scagliò l'insegna nel folto dei nemici per incitare i suoi uomini a recuperarla; Liv. 6, 8, 1-4 con OAKLEY 1997, 462-463; 34, 46, 12; HARDIE 2015, 233-234, *ad Met.* 13, 120-122.

¹⁹ LABATE 1980, 29.

²⁰ KEYDELL 1961, 281.

²¹ C'è poi il problema di un'ipotetica lacuna dopo il v. 230, per rendere pertinente quanto dice Ulisse al v. 287, che allora determinerebbe che il combattimento che dovrebbe avere luogo è un duello tra Ulisse e Aiace.

riconoscerne il carattere declamatorio possa rendere vana la discussione sui modelli tragici. Anche in questo caso, come a proposito dell'individuazione di una presenza della tragedia latina arcaica, si pone un problema di metodo. Nella nostra ottica, l'obiettivo è quello di isolare gli svariati elementi che sono utilizzati per l'effetto di insieme. Questo, oltre ad essere un procedimento consueto nell'analisi, ha la sua ragion d'essere anche nel tentativo di determinare i contatti tra il testo delle *Metamorfosi* e singoli frammenti di tragedia. Rimane però attivo nell'opera d'arte un procedimento di tipo aggregativo, che dà vita ad un prodotto complesso, in cui la tradizione retorica fa risaltare e riecheggiare con forza gli elementi a sé conformi presenti fin dall'inizio nelle parti dialogate del dramma, anche in quelle del teatro latino arcaico²².

L'*Armorum iudicium* nel poema evoca la realtà della controversia, con tutti gli elementi che questo comporta, di analogia anche a livello strutturale²³. "Evoca la realtà", in quanto tecnicamente non si dà una controversia vera e propria, giacché non abbiamo un principio che sia oggetto di disputa. L'impressione è quella di doverci confrontare con un agone tragico sviluppato al massimo fino a quando non assomiglia a due *suasoriae* contrapposte²⁴, un procedimento paragonabile all'ipertrofia dei moduli bucolici nel canto di Polifemo, alla fine del medesimo XIII libro delle *Metamorfosi* (789-869). La concezione generale dei discorsi può dunque ben essere declamatoria anche in senso tecnico, ma la declamazione ha assorbito elementi della tragedia. Lo stesso vale per il rapporto con Omero che in questa strategia è centrale: è impossibile intendere i due discorsi senza un continuo riferimento all'*Iliade* (lo stesso si potrebbe dire, con ogni probabilità, dei poemi del *Ciclo*), di cui ci viene offerto il controcanto (e una lettura tendenziosa) nelle parole dei due contendenti.

Il rifiuto, ad un certo momento, di scontrarsi con le parole, laddove si vuole deman- dare la decisione ai fatti, è naturale vederlo codificato all'interno dell'argomentazione di Aiace; nei frammenti tragici non abbiamo però nessun riferimento in proposito, se non eventualmente l'espressione di un fastidio per l'eccessiva lunghezza del discorso in Ac- cio (152 Ribbeck³ = 165 Dangel): *huius me dividia cogit plus quam est par loqui* («il fastidio per costui mi spinge a dire più di quanto non sia giusto»).

Si è peraltro pensato che a pronunciare queste parole sia Ulisse, spintovi dalla tracotanza del rivale, secondo una proposta di Friedrich H. Bothe²⁵, che ha avuto un notevole seguito²⁶. Per poter accogliere questa ipotesi, dovremmo però ritenere di preferenza che

²² HARDIE 2015, 216.

²³ BERTI 2015, 44-51.

²⁴ WILKINSON 1955, 230 e HARDIE 2015, 216. Ovidio tiene presente la disputa tra Drance e Turno nel libro XI dell'*Eneide*. È significativo, tuttavia, che nelle *Metamorfosi* non venga tratteggiata una figura di demagogo: Aiace, che riscuote l'approvazione del *vulgus* (13, 123-124), è il campione dei 'fatti' in contrapposizione a Ulisse.

²⁵ La motiva solo osservando che Ulisse respinge il molesto discorso di Aiace: BOTHE 1834, 179.

²⁶ HERMANN 1839, 370; RIBBECK 1875, 371; FRANCHIELLA 1968, 181, n. 2; D'ANTÒ 1980, 262-263.

qui *dividia* significhi “discordia”²⁷, mentre Nonio (137, 22 Lindsay) che ci trasmette il frammento specifica che il termine ha il senso di *taedium*, ed è Aiace che più naturalmente, come possiamo vedere da Ovidio e Quinto Smirneo, mostra una certa insofferenza verso gli strumenti della retorica. Resta il fatto che Ulisse dà voce al fatto di essere stato oggetto dell’attacco di Aiace e della sua ostilità: sa che parlerà parecchio e in qualche modo si sente in dovere di giustificarsi. Aiace, invece, non avrebbe motivo di dire perché debba parlare più del solito o del giusto, dato che può ritenere che il proprio comportamento sia un esito inevitabile della situazione²⁸. *Taedium* si può intendere anche come l’effetto su Ulisse della ostilità di Aiace: “il fastidio che è provocato dall’ostilità di costui”. Non si giunge ad una decisione sicura: tutto dipende da come pensiamo che con verosimiglianza possano venire definiti i caratteri dei protagonisti.

Nell’individuazione di che cosa si possa dire o meno, è stato visto un elemento meta-teatrale²⁹, che sarebbe presente anche in un altro frammento della tragedia di Accio, 157 Ribbeck³ = 163 Dangel: *Hem, vereor plus quam fas est captivum (-am Ribbeck³) hiscere* («Temo, ecco, che un prigioniero apra la bocca più di quanto non sia giusto»). Il frammento presupporrebbe che si tratti dei prigionieri troiani, che vengono coinvolti come giudici³⁰. L’esclamazione *hem*, che esprime meraviglia e indignazione più spesso che imbarazzo³¹, e la struttura stessa della frase indurrebbero a ritenere che non si tratti di un’affermazione dei giurati che parlano di se stessi, ma di un altro personaggio che esprime così il suo stupore per questa scelta.

La forza del caso è potente, ma dobbiamo riconoscere come in quasi tutti i frammenti di Accio in cui si abbia a che fare con l’inganno e la persuasione, vengano messi in rilievo gli effetti perniciosi della retorica – questo è uno dei dati che entra ormai nell’interpretazione vulgata dell’autore.

In Pacuvio (nell’*Hermiona*, 177 Ribbeck³ = 139 Schierl) si diceva: *O flexanima atque om-*

²⁷ Così osserva BONA 1984, 43, n. 58. Con questo valore il termine ricorre sei volte in Plauto, sempre all’interno del doppio dativo; così in un caso in Turpilio. Non si colloca in questa costruzione in Accio né qui né al fr. 587 Ribbeck³ = 567 Dangel, dove vale senz’altro “divisioni”.

²⁸ In fondo è lo stesso tipo di ragionamento che spinge HERMANN 1839, 367, ad attribuire il frammento di Pacuvio 26 R.³ = 30 Schierl *si non est ingratum reapse quod feci bene* («se non è sgradito ciò che in concreto ho fatto di bene»), che di per sé suonerebbe una classica affermazione di Aiace (e.g. WARMINGTON 1936, 175), al discorso di Ulisse perché così l’argomentazione parrebbe più scaltra: cf. SCHIERL 2006, 153. Effettivamente la forte insistenza (*reapse ... quod feci bene*) spingerebbe in questa direzione.

²⁹ MANUWALD 2002, 212, n. 13.

³⁰ Su questa ipotesi e i suoi sostenitori cf. MANUWALD 2002, 211 con la nota 12, che offre anche il materiale relativo alla congettura *captivam*, che risale a H. Grotius (riportata da PEERLKAMP 1828, 168), con la quale sarebbe intesa Tecmessa; poi anche HERMANN 1839, 371, e altri senza che vengano offerte spiegazioni decisive: la congettura si imporrebbe da sé. FRANCHHELLA 1968, 183, vede nel verso parole poco riguardose di Agamennone nei confronti di Teucro.

³¹ HOFMANN 1985, 125-127.

nium regina rerum oratio («O tu che pieghi gli animi e sei re di ogni cosa, discorso»), un'affermazione che per il modo in cui viene citata da Cicerone, *De or.* 2, 187, suggerisce che avrebbe potuto essere stata condivisa dal poeta. Certo, non possiamo esserne sicuri, come sempre in casi analoghi, tanto più se ricordiamo una battuta come Eur. *Hec.* 816: Πειθῶ δὲ τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην («Persuasione, la sola che domina sugli uomini»). Sono le parole di Ecuba, che le inserisce in un contesto molto problematico, di riconoscimento addolorato del potere della persuasione. Leggere una simile *sententia* isolata farebbe certo un'impressione differente.

In Accio si ha la lamentela di un personaggio nel *Deifobo*, 133-134 Ribbeck³ = 256-257 Dangel:

*Vel hic qui me aperte effrenata inpudentia
praesentem praesens dictis mertare institit.*

O costui, che apertamente, con la sua sfrenata impudenza,
faccia a faccia, non cessava di sommergermi con le sue parole.

In Pacuvio vi furono scene di dibattito memorabili – una fra tutte, quella dell'*Antiopa*; in Accio, di cui pure le nostre fonti celebrano le doti oratorie nelle tragedie (c'è un famoso aneddoto riportato da Quint. *Inst.* 5, 13, 43), sembra di avvertire una percezione dei problemi dell'eloquenza, che sarebbe facile legare in qualche modo alla realtà storica del suo tempo – un dato che si intreccia con un elemento centrale nella sua visione in senso lato politica, la sua avversione verso la tirannide, comprovata da figure come Atreo o Tereo. Questa troverebbe espressione nell'*Armorum iudicium* attraverso Agamennone, che sarebbe il vero personaggio negativo del dramma³².

Nel contempo, in Ovidio Aiace non si esprime con un'eloquenza inferiore rispetto a quella del suo avversario³³: ricorre ad una maniera brusca ed emozionale, che ripropone l'opposizione tra il suo discorso e quello di Ulisse in occasione dell'ambasceria ad Achille nel libro IX dell'*Iliade*. In quel caso (622-642) le sue parole avevano un forte effetto su Achille e mettevano in evidenza la debolezza della posizione in cui si era messo a seguito dell'ira. Achille gli risponde poi con più argomentazioni di quante ne abbia riservate agli interventi di Ulisse e Fenice³⁴.

L'autore antico, inoltre, non poteva produrre un testo scientemente inferiore allo standard che si era prefissato a livello generale. Pertanto in Ovidio il discorso di Aiace si

³² MANUWALD 2002, 219.

³³ Esiste anche una retorica dell'anti-retorica: punto di partenza HESK 1999.

³⁴ HOPKINSON 2000, 11.

qualifica come differente rispetto a quello ampio di Ulisse³⁵, ma non come artisticamente non riuscito³⁶.

Le due tragedie con lo stesso titolo, *Armorum iudicium*, di Pacuvio e di Accio, avranno avuto un taglio in parte diverso: Pacuvio doveva partire dai giochi funebri in onore di Achille e arrivare fino al suicidio dell'eroe; lo spazio centrale doveva essere lasciato alla contesa, con i discorsi dell'uno e dell'altro e i Greci come destinatari; Accio iniziava dalla contesa, che aveva però per giudici dei prigionieri troiani e che quindi non avrebbe avuto un'articolazione retorica complessa, e giungeva fino alla disputa sul seppellimento del corpo di Aiace che rinveniamo in Sofocle.

L'individuazione dei giurati è un elemento molto importante, in quanto è ciò che giustifica in modo determinante la presenza dei discorsi³⁷. Per questo possiamo attribuire abbastanza serenamente a Pacuvio un frammento senza indicazione di autore e opera (inc. inc. 55-60 Ribbeck³ = 82 Schauer = 29*** Schierl) tratto dal *De officiis* di Cicerone (3, 98). Pacuvio assegna l'ufficio di giudici ai Greci, un elemento presupposto nel frammento, secondo la versione più rara del mito, che è peraltro quella che ci attenderemmo in un autore così attento a riproporre le tradizioni meno comuni³⁸:

*Cuius ipse princeps iuris iurandi fuit,
quod omnes scitis, solus neglexit fidem:
furere adsimulare, ne coiret, institit.
Quod ni Palamedi perspicax prudentia*

³⁵ Ne ha messo in evidenza i caratteri di conformità alle prescrizioni e riflessioni ciceroniane CASAMENTO 2003.

³⁶ Possiamo eventualmente definirlo come arcaizzante, in opposizione a quello di Ulisse che propone un'arte nuova di tipo ellenistico: CASANOVA-ROBIN 2003, 421-422. La maniera diretta e carica di emotività nella declamazione dal tardo I secolo a.C. è stata collegata al nome di Cassio Severo (HARDIE 2015, 217), del cui stile Quintiliano dà un giudizio (*Inst.* 10, 1, 116-117) che parrebbe davvero una descrizione di quello di Aiace in Ovidio; sulla sua caratterizzazione cf. FAIRWEATHER 1981, 279-283; RUTLEDGE 2001, 212.

³⁷ Ci sono tradizioni molto diverse sull'identità dei giudici: in *Od.* 11, 547 si dice che erano stati Pallade Atena e i figli (παῖδες) dei Troiani. Nell'*Etiopide* (cf. HUYCK 1991, 12-13) i prigionieri troiani, interrogati da Agamennone su quale dei due eroi avesse fatto più male alla loro patria, con la loro risposta determinano l'assegnazione delle armi a Ulisse. Nella *Piccola Iliade* (fr. 2a EGF) a decidere in favore di Ulisse è il dialogo di due ragazze troiane, su una delle quali influisce Atena, ascoltate di nascosto da inviati dei Greci. Quest'ultima versione non ebbe seguito, mentre quella dell'*Etiopide* è ripresa in Apollodoro, *Epit.* 5, 6, con qualche variazione in Quinto Smirneo e forse in Accio. Eschilo ha trasferito il ruolo di giudici alle Nereidi (fr. 174 R., anche se questa che è la *communis opinio* non pare così sicura: dubbi già di WELCKER 1839, 37-39); in Sofocle, Aiace nomina gli Atridi (*Ai.* 445) e Menelao parla di giudici (1136). Stando a Pindaro (*Nem.* 8, 26-27) la decisione spettò ai Greci «con un voto segreto»; per Pacuvio forse il compito era affidato ai *duces* (BONA 1982, 21-23; cf. anche SCHIERL 2006, 136), una scelta poco seguita che è una riprova della sua *doctrina* (D'ANNA 1974, 312-313), e Ovidio gli è vicino con *proceres* (13, 382). Del resto, solo se la giuria è di Greci ha veramente senso il duello oratorio in tutto il suo ampio dispiegarsi.

³⁸ Rassegna delle proposte di attribuzione in MANUWALD 2002, 213-214, n. 18.

*istius percepset malitiosam audaciam
fide sacratae ius perpetuo falleret.*

Egli solo, come tutti sapete, non tenne fede
a quel giuramento, di cui fu promotore:
per non unirsi agli altri cominciò a simulare pazzia.
Che se la sagace avvedutezza di Palamede
non avesse colto la malvagia sfrontatezza di costui,
egli avrebbe reso inefficace per sempre il diritto del sacro giuramento.

La differenza tra le due tragedie si potrebbe dunque rinvenire, anche su questa base, relativamente al ruolo dell'eloquenza. Nel plesso tematico dell'*Armorum iudicium* ovviamente la riflessione sulla retorica e il potere del discorso è un punto centrale. Proprio in quest'ottica si potrebbe considerare un ulteriore frammento (inc. inc. 49-54 Ribbeck³ = 8 Schauer = 23*** Schierl), che ci è tramandato adespoto dalla *Rhetorica ad Herennium* (2, 42):

Item vitiosum est, cum id, de quo summa controversia est, parum expeditur, et, quasi transactum sit, relinquatur, hoc modo:

*Aperte fatur dictio, si intellegas:
tali dari arma, qualis qui gessit fuit
iubet, potiri si studeamus Pergamum.
Quem ego me profiteor esse, me est aecum frui
fraternis armis mihi que adiudicari,
vel quod propinquus vel quod virtute aemulus.*

Del pari si ha un difetto quando ciò che è al centro di un'accesissima controversia non è trattato e, come se fosse stato superato, viene lasciato da parte, in questo modo:

Il detto, se tu lo intendi bene, parla chiaro:
impone di dare le armi a qualcuno che sia
come chi le ha portate, se intendiamo impadronirci di Pergamo.
E io dichiaro di esser così: è giusto che sia io
a usare le armi e a vedermele assegnate,
sia per la vicinanza di stirpe sia per l'emulazione nel valore.

Il modo in cui questa citazione è introdotta dall'autore della *Rhetorica ad Herennium* indica che non doveva essere inserita in un discorso complesso di Aiace, che interloquisce con un singolo personaggio (*intellegas*), in un dialogo più o meno privato. Il fatto che non si rivolga ad una giuria è forse un elemento che va a favore dell'identificazione del parlante con il personaggio di Accio. Altrimenti queste

argomentazioni avrebbero dovuto poi essere riprese e ripetute in quello che sarà stato un discorso di significativa lunghezza. Pertanto, è più probabile che i versi non siano da attribuire alla tragedia di Pacuvio³⁹. Il riferimento potrebbe essere ad un oracolo o a quanto imposto da una dea come Teti. L'ipotesi dell'oracolo è sostenuta dall'espressione *fatur dictio*, "il responso dice". Elementi di caratterizzazione linguistica sono stati utilizzati per assegnare il testo a Pacuvio: *dictio* ricorre tre volte in Pacuvio e mai in Accio; un esassillabo come ultima parola del trimetro ricorre cinque volte in Pacuvio e una in Accio; non sembrano però argomenti decisivi, in quanto non valgono appunto a escludere una paternità. Si è detto che ci potrebbe essere un'analogia con la proposizione dell'enigma nell'*Antiopa* (2-8 Ribbeck³ = 3 Schierl) e che la *Rhetorica ad Herennium* cita per nome Pacuvio, ma mai Accio (solo come protagonista di aneddoti); ciò non toglie, però, che a lui possano essere attribuiti versi adespoti. La loro qualità letteraria è buona: sono eleganti l'incastro di *qui gessit in qualis fuit*; la struttura bimembre dei vv. 4-6; l'enjambement con allitterazione *frui fraternis*, il poliptoto e la disposizione dei pronomi di prima persona, *ego me, me, mihi*⁴⁰.

Senza molti problemi, invece, forse si può collocare nella tragedia di Accio il frammento, trasmesso a noi da Carisio (p. 372, 13-16 Barwick), inc. inc. 61-63 Ribbeck³ = 134 Schauer:

*Vidi te, Ulixes, saxo sternentem Hectora,
vidi tegentem clipeo classem Doricam:
ego tunc pudendam trepidus [pedibus]⁴¹ hortabar fugam.*

Ho visto te, Ulisse, abbattere con un masso Ettore;
ho visto te coprire con lo scudo la flotta dei Greci:
io, allora, pieno di spavento esortavo alla fuga vergognosa.

Il frammento conosce un'assegnazione abbastanza condivisa ad Accio, anche in connessione con la desinenza greca di *Hector*, da lui preferita, stando a Varrone (*Ling.* 10, 70) che cita Valerio Sorano (fr. 1 Blänsdorf)⁴². Può entrare anche in una *rhexis* piuttosto ridotta e molto aggressiva nei confronti di Ulisse, in cui Aiace dà prova della sua amara

³⁹ Così invece BONA 1982, 13, n. 31, come tra gli altri METTE 1964, 81-82, D'ANNA 1967, 190 e SCHIERL 2006, 138-139. MANUWALD 2003, 82 vede il frammento ben integrato nello sviluppo della trama, in cui si colloca in una fase anteriore.

⁴⁰ Per discussione e bibliografia cf. SCHIERL 2006, 138-139.

⁴¹ I manoscritti danno: *trepidus pedibus*. *Pedibus* in genere viene espunto come glossa. Forse sarebbe meglio riservare questo destino a *trepidus*. Come ha ben mostrato MARIOTTI 1998, *hortabar pedibus* è un'espressione più efficace con una resa molto più incisiva del sarcasmo.

⁴² Si tratta certo di una linea di tendenza: NOSARTI 1999, 127-136.

ironia⁴³.

La complessità della relazione tra tutti questi testi riesce ben esemplificabile nel confronto tra un frammento di Pacuvio con due di Accio e il passo corrispondente di Ovidio in cui si fa riferimento al medesimo motivo: essere entrati in una gara con un avversario illustre, anche in caso di sconfitta è motivo di gloria. Partiamo da Ovidio, discorso di Aiace, *Ov. Met.* 13, 19-20:

*iste tulit pretium iam nunc temptaminis huius,
quod, cum victus erit, mecum certasse feretur.*

Costui ha già riportato una ricompensa dal suo tentativo:
si dirà, quando sarà sconfitto, che ha conteso con me⁴⁴.

In Pacuvio 25 Ribbeck³ = 24 Schierl leggiamo: *an quis est, qui te esse dignum quicum certetur putet?* («forse c'è qualcuno che ritenga che tu sia degno di contendere con lui?»).

Il frammento mostra Aiace in tutta la sua autoconsapevolezza. Il dato è importante, in quanto alla fine della tragedia il pubblico doveva solidarizzare con lui, tanto più che il suicidio, come è molto probabile, avveniva senza che fosse intercorsa la pazzia, ma era dovuto al dolore per la sconfitta nella contesa con Ulisse (un altro elemento che rende vicina la versione di Pacuvio a quella ovidiana, dove pure manca la follia), come si ricava da Pacuv. 40 Ribbeck³ = 31 Schierl: *men servasse, ut essent qui me perderent* («io li avrei salvati perché ci fossero quelli che mi distruggessero»). Il verso è citato da Svetonio (*Iul.* 84, 2), che lo dice ripetuto ai funerali di Giulio Cesare, un riferimento alla *clementia* di cui il dittatore aveva dato prova nei confronti di alcuni dei congiurati.

In Accio, dove invece Aiace giungeva alla follia⁴⁵, si ha lo stesso momento di sfida, 147 Ribbeck³ = 164 Dangel: *quid est, cur componere ausis mihi te aut me tibi?* («che motivo c'è per cui tu osi paragonare te a me oppure me a te?»), parole chiaramente di Aiace. L'analogia, molto stretta in questo caso, tra i due frammenti, di Accio e di Pacuvio, potrebbe spingere a qualche riflessione sul rapporto tra le due opere: c'erano effetti di ripresa e controcanto⁴⁶? Simili ipotesi sono state fatte anche per la presenza del medesimo nesso, *vesci armis*, nel senso di «usare le armi», in Pacuvio (22 Ribbeck³ = 21 Schierl) e Accio (145 Ribbeck³ = 161 Dangel), con un valore che parrebbe tematico⁴⁷.

A proposito dell'espressione di una volontà di sfida, c'è un frammento singolare (148-149 Ribbeck³ = 166-167 Dangel): *nam tropaeum ferre me a forti viro / pulcrum est: si autem*

⁴³ Su questo punto cf. PUCCIONI 1974, 310-313, benché rimanga ipotetico l'influsso di Carcino. Al medesimo derisorio sarcasmo ricorre Turno contro Drance (*Aen.* 11, 383-391).

⁴⁴ A questo Ulisse risponde (338): *et se mihi comparat Ajax?* («e Aiace si confronta con me?»).

⁴⁵ DANGEL 1995, 304; MANUWALD 2002, 215.

⁴⁶ LEO 1913, 398.

⁴⁷ Sul frammento BONA 1982, 8-11 e CASTAGNA 1993.

vincar, vinci a tali nullum <mi> est probrum («infatti che io riporti una vittoria su un uomo di valore / è bello; se poi sarò vinto, non sarà per me in nessun modo un disonore essere vinto da un tale eroe»).

Sia Ribbeck che Dangel introducono *mi* per evitare lo iato. Il verso è effettivamente emblematico dei problemi che ci si pongono nella ricostruzione di queste tragedie. A prima vista parrebbe inevitabile inserirlo nel contesto della contesa oratoria, in quanto si dice con tutta evidenza di uno scontro con un eroe, che è destinato a non arrecare disonore anche se si venisse sconfitti. Contestualizzarlo con precisione è però molto difficile, visto che implica un riconoscimento dell'avversario che sembra impossibile riferire ad Aiace ed è molto difficile assegnare anche ad Ulisse – che ha goduto della preferenza degli studiosi, ma con significativi *distinguo*: sono parole che Ulisse pronuncia prima dell'agone⁴⁸ mentre non è udito dal suo avversario; sono parole che hanno una funzione eminentemente provocatoria⁴⁹. Henry Jocelyn⁵⁰ ha però addotto nella discussione un elemento importante, partendo dal contesto della citazione, vale a dire Macrobio, *Sat.* 6, 1, 56, dove sono elencati, con funzione apologetica, i *furta Vergilii*, e i versi di Accio sono citati come parallelo per Verg. *Aen.* 10, 449-450: *aut spoliis ego iam raptis laudabor opimis / aut leto insigni* («o io andrò glorioso per le spoglie opime a te sottratte / o per una morte illustre»), prima che nel capitolo di Macrobio venga citato il frammento Acc. 156 Ribbeck³ = 171 Dangel: *Virtuti sis par, dispar fortunis patris* («Sii pari a tuo padre nel valore, diverso nella sorte»), in parallelo con Verg. *Aen.* 12, 435-436: *disce, puer, virtutem ex me verumque laborem, / fortunam ex aliis* («apprendi, o figlio, da me il valore e la vera fatica, / la buona sorte da altri»)⁵¹.

Jocelyn ha sostenuto che le due citazioni dall'*Armorum iudicium*, come accade anche altrove in Macrobio, dovevano ricorrere nella tragedia con un ordine inverso rispetto a quello che hanno nei *Saturnalia*⁵². Pertanto il concetto della bellezza della sfida non andrebbe applicato al contesto della tenzone oratoria. E allora a quale? Jocelyn ipotizza con poca persuasività che Aiace decida di andare incontro alla morte in battaglia e pertanto enuncerebbe i valori che vigono nel combattimento. Questi valori del nobile guerriero possono essere contestualizzati in vario modo, anche semplicemente all'interno del discorso rivolto al figlio. Il problema in ogni caso è tipico: il frammento suggerirebbe una sua collocazione, nella quale, a pensarci bene, pone troppe difficoltà; una collocazione alternativa suona però poco probabile, o quantomeno, circondata dall'oscurità.

Per Ovidio la tragedia arcaica fu senz'altro un momento importante e influente nella sua formazione, per le *Heroides* e poi per le *Metamorfosi*, dove non tutto si può spiegare

⁴⁸ LA PENNA 1974, 303.

⁴⁹ D'ANTÒ 1980, 260; analisi completa del frammento in FILIPPI 2012.

⁵⁰ JOCELYN 1965.

⁵¹ Per il confronto fra i tre testi (Sofocle, Accio, Virgilio) cf. TRAINA 1974, 100-101.

⁵² Questa conclusione è accettata solo da MANUWALD 2002, 217-218.

con la pratica retorica. L'*Armorum iudicium* ad essere apprezzato e utilizzato dovette essere quello di Pacuvio, al cui centro c'era appunto la sfida oratoria. La lezione di Accio avrà però lasciato la sua impronta nella caratterizzazione dei personaggi (qui come altrove⁵³) e nella sistemazione complessa di tanto materiale dell'epica, in cui Accio procede sulle orme di Ennio (pensiamo, ad esempio, agli *Hectoris Lutra*). L'epica 'sogettiva' delle *Metamorfosi* sembra davvero l'erede delle scene arcaiche e delle repliche contemporanee.

Bibliografia

- BERTI 2015 = E. Berti, *Declamazione e poesia*, in M. Lentano (ed.), *La declamazione latina. Prospettive a confronto sulla retorica di scuola a Roma antica*, Napoli 2015, 19-57.
- BONA 1982 = I. Bona, *L'Armorum Iudicium di Pacuvio in Nonio*, "Studi Noniani" 7 (1982), 7-31.
- BONA 1984 = I. Bona, *L'Armorum Iudicium di Accio*, "Studi Noniani" 9 (1984), 33-75.
- BONNER 1977 = S.F. Bonner, *Education in Ancient Rome*, London 1977.
- BOTHE 1834 = F.H. Bothe, *Poetae scenici Latinorum*, vol. V, Leipzig 1834.
- CASAMENTO 2003 = A. Casamento, *Tutius est igitur fictis contendere verbis (Ov. Met. 13, 9). Aiace, Ulisse e i πᾶθη dell'oratore*, in L. Landolfi, P. Monella (edd.), *Ars adeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Le Metamorfosi*, Palermo 2003, 127-153.
- CASANOVA-ROBIN 2003 = H. Casanova-Robin, *D'Homère à Ovide. Le discours d'Ulysse dans l'armorum iudicium (Métamorphoses, XIII). Rhétorique et spécularité*, "Gaia" 7 (2003), 411-423.
- CASTAGNA 1993 = L. Castagna, *Armis vesci. Nota a Pacuvio 22 R.³ (= 31 W. = 31 D'Anna) e ad Accio 145 R.³ (= 96 W.)*, "QCTC" 11 (1993), 11-20.
- CURRIE 1981 = H. MacL. Currie, *Ovid and the Roman Stage*, in H. Temporini, W. Haase (edd.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, vol. II, 31.4, Berlin/New York 1981, 2701-2742.
- DANGEL 1995 = J. Dangel, *Accius, Oeuvres (fragments)*, Paris 1995.
- D'ANNA 1959 = G. D'Anna, *La tragedia latina arcaica nelle «Metamorfosi»*, in *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano (Sulmona, maggio 1958)*, Roma 1959, vol. II, 217-234.
- D'ANNA 1967 = G. D'Anna, *M. Pacuvii fragmenta*, Roma 1967.
- D'ANNA 1974 = G. D'Anna, *Precisazioni pacuviane*, "RCCM" 16 (1974), 311-319.
- D'ANTÒ 1980 = V. D'Antò, *Accio. I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980.
- DAVIES 1989 = M. Davies, *The Greek Epic Cycle*, London 1989.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 1980 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Studi su Accio*, Firenze 1980.

⁵³ DEGL'INNOCENTI PIERINI 1980, 20-26.

- DE SARNO 1986 = M.G. De Sarno, *L'armorum iudicium'. Una controversia nelle «Metamorfosi» di Ovidio?* (*Met.* 13, 1-381), "AATC" 51 (1986), 3-104.
- FAIRWEATHER 1981 = J. Fairweather, *Seneca the Elder*, Cambridge 1981.
- FILIPPI 2012 = M. Filippi, *Alcune osservazioni su Acc. arm. iud. fr. III R.³, vv. 148-149*, in M. Passalacqua, M. De Nonno, A.M. Morelli (edd.), *Venuste noster. Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, Hildesheim/Zürich/New York 2012, 89-103.
- FOCARDI 1987 = G. Focardi, *Antistene declamatore: l'Aiace e l'Ulisse, alle origini della retorica greca*, "Sileno" 13 (1987), 147-173.
- FRANCHELLA 1968 = Q. Franchella, *Lucii Accii tragoediarum fragmenta*, Bologna 1968.
- GALASSO 2000 = P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, traduzione di G. Paduano, commento di L. Galasso, Torino 2000.
- HARDIE 2015 = P. Hardie, *Ovidio. Metamorfosi (Libri XIII-XV)*, vol. VI, Milano 2015.
- HERMANN 1839 = G. Hermann, *Opuscula*, vol. VII, Leipzig 1839 (ed. or. 1838).
- HESK 1999 = J. Hesk, *The rhetoric of anti-rhetoric in Athenian oratory*, in S. Goldhill, R. Osborne (edd.), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge 1999, 201-230.
- HOFMANN 1985 = J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, a cura di L. Ricottilli, Bologna 1985 (ed. or. 1951³).
- HOPKINSON 2000 = N. Hopkinson, *Ovid. Metamorphoses, Book XIII*, Cambridge 2000.
- HUYCK 1991 = J.F. Huyck, *A Commentary on Ovid's Armorum iudicium: «Metamorphoses» 12. 612-13. 398*, diss. Cambridge Mass. 1991.
- JAMES/LEE 2000 = A. James, K. Lee, *A Commentary on Quintus of Smyrna Posthomerica V*, Leiden/Boston/Köln 2000.
- JOCELYN 1965 = H. Jocelyn, *Ancient Scholarship and Virgil's Use of Republican Latin Poetry II*, "CQ" 15 (1965), 126-144.
- KEYDELL 1961 = R. Keydell, recensione a F. Vian, *Recherches sur les Posthomerica de Quintus de Smyrne*, "Gnomon" 33 (1961), 278-284.
- LABATE 1980 = M. Labate, *Ulisse, Eurialo e le armi di Achille. Ov. Met. XIII 98 sgg.*, "A&R" 25 (1980), 28-32.
- LA PENNA 1974 = A. La Penna, *Poche note a Pacuvio e Accio (Armorum iudicium, Atreus)*, in G. Puccioni (ed.), *Poesia latina in frammenti. Miscellanea filologica*, Genova 1974, 297-304.
- LEO 1913 = F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, vol. I: *Die archaische Literatur*, Berlin 1913.
- MARIOTTI 1998 = S. Mariotti, *Trag. Rom. inc. 61-63 R.³*, "RFIC" 126 (1998), 412-413 (= *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, 72-73).
- MASTANDREA 1992 = P. Mastandrea, *L'«Aiace» di Ottaviano Augusto*, "CCC" 13 (1992), 41-46.
- MANUWALD 2002 = G. Manuwald, *Der Streit um die Waffen Achills. Zu Accius' Armorum iudicium*, in S. Faller, G. Manuwald (edd.), *Accius und seine Zeit*, Würzburg 2002,

207-227.

- MANUWALD 2003 = G. Manuwald, *Pacuvius summus tragicus poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien*, München/Leipzig 2003.
- METTE 1964 = *Die Römische Tragödie und die Neufunde zur Griechischen Tragödie, "Lustrum"* 9 (1964), 5-211.
- MONELLA 2005 = P. Monella, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2005.
- NOSARTI 1999 = L. Nosarti, *Filologia in frammenti. Contributi esegetici e testuali ai frammenti dei poeti latini*, Bologna 1999.
- OAKLEY 1997 = S.P. Oakley, *A Commentary on Livy, Books VI-X*, vol. I, Oxford 1997.
- PAPAIOANNOU 2007 = S. Papaioannou, *Redisigning Achilles. 'Recycling' the Epic Cycle in the 'Little Iliad' (Ovid, Metamorphoses 12.1-13.622)*, Berlin/New York 2007.
- PEERLKAMP 1828 = P.H. Peerlkamp, *De M. Pacuvii Duloreste, scripsit Henricus Stieglitz (insunt huic censurae H. Grotii emendationes ineditae ad Tragicorum Latinorum fragmenta)*, "Bibliotheca critica nova" 4 (1828), 144-181.
- PEIRANO GARRISON 2019 = I. Peirano Garrison, *Persuasion, Rhetoric and Roman Poetry*, Cambridge/New York 2019.
- PUCCIONI 1974 = G. Puccioni, *Note ai Frammenti di Accio, 581-84 Kl., Lucilio, 18 M. e Trag. Inc. 61-63 Kl.*, in G. Puccioni (ed.), *Poesia latina in frammenti. Miscellanea filologica*, Genova 1974, 305-313.
- RIBBECK 1875 = O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875.
- RIBBECK 1897 = O. Ribbeck, *Tragicorum Romanorum fragmenta*, Leipzig 1897³ (1852¹; 1871²).
- ROMEYER DHERBEY 1999 = G. Romeyer Dherbey, *La parole archaïque*, Paris 1999.
- ROSATI 2009 = G. Rosati, *Ovidio. Metamorfosi (Libri V-VI)*, vol. III, Milano 2009.
- RUTLEDGE 2001 = S.H. Rutledge, *Imperial inquisitions. Prosecutors and informants from Tiberius to Domitian*, London/New York 2001.
- SCHIERL 2006 = P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius*, Berlin/New York 2006.
- SIER 1996 = K. Sier, *Aias' und Odysseus' Streit um die Waffen des Achilleus. Mythisches Exempel und Philosophie der Sprache bei Antisthenes*, in C. Mueller-Goldingen, K. Sier (edd.), *AHNAIKA. Festschrift für Carl Werner Müller*, Stuttgart/Leipzig 1996, 53-80.
- TRAINA 1974² = A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1974².
- VIAN 1966 = F. Vian, *Quintus de Smyrne. La suite d'Homère*, vol. II, Paris 1966.
- WARMINGTON 1936: E.H. Warmington, *Remains of Old Latin*, vol. II: *Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*, Cambridge (MA)/London 1936.
- WELCKER 1839 = F.G. Welcker, *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, Bonn 1839.
- WILKINSON 1955 = L.P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge 1955.

Abstract: The theme of *Armorum iudicium* has its roots in the epic poetry of Homeric Cycle. Afterwards, it becomes the subject of lost tragedies by Aeschylus (among others) and, in Rome, by Pacuvius and Accius. Some unclear fragments are analyzed in comparison with the ample episode of the 13th book of Ovid's *Metamorphoses*, with some reference also to Quintus Smyrnaeus' *Posthomerica*. The presence of Roman archaic tragedy in the *Metamorphoses* is a difficult problem, which involves reflections on complex generic differences. Due relevance will be given also to the role of rhetoric in drama and in the Ovidian epic.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



...λήθης φάρμακ'[α]... = “REMEDIES FOR FORGETFULNESS”.
THE USE OF FRAGMENTS OF ANCIENT GREEK DRAMA
IN CONTEMPORARY PERFORMANCE

MENELAOS KARANTZAS

NATIONAL AND KAPODISTRIAN UNIVERSITY OF ATHENS

mkarantzas@theatre.uoa.gr

The fragment F 578 from Euripides' *Palamedes* reads: τὰ τῆς γε λήθης φάρμακ' ὀρθώσας μόνος, / ἄφωνα καὶ φωνοῦντα, συλλαβὰς τιθεῖς¹ (“On my own I established remedies for forgetfulness, which are without speech and (yet) speak, by creating syllables”²). If the dubious phrase “remedies for forgetfulness”, which can either refer to remedies that cause forgetfulness or remedies that prevent forgetfulness, is considered within the context of *The Forgotten Theatre Conference*, a very interesting question regarding the issues of Memory and Forgetfulness, which are inseparably linked to the subject of the Conference, can be raised: of what kind could these remedies for Forgetfulness be, so that although they have no voice, yet they speak? The man who talks about these remedies is, most probably, Palamedes, the protagonist of the now lost namesake tragedy, and his lines could metaphorically suggest a possible answer to the above question: one of the strongest remedies is the performance of the fragmented texts. Lines of text written on papyri or found through the writings of other writers have no voice themselves, but if an actor speaks them out, then Forgetfulness disappears.

Theatre directors, dramaturgs and theatrologists approach texts from a different

¹ Cf. KANNICHT 2004, 598.

² Eng. trans. by COLLARD/CROPP 2008, 257.

pathway than classicists and philologists; the former mostly try to find or justify elements of performativity within the texts. Thus, in the case of the fragmented ancient theatrical texts any potential for performance could be one more step away from Forgetfulness and this paper aims at introducing some novel parameters to the discussion about fragments from the point of view of a theatre practitioner. Although the issue of Memory that is implied under the title of *The Forgotten Theatre Conference* is quite big to be discussed here, a possible solution to Forgetfulness is offered and the arguments for it are based on the idea that, in order to keep remembering this part of ancient Greek and Roman theatre that seems forgotten, we could/should use the fragmented texts that have survived in contemporary performances. The fact that because of luck and because of meticulous research we now have in our hands pieces of theatrical texts that were performed on a theatre stage at least once, makes the whole idea of presenting them again on stage really intriguing and exciting. This is the way to enliven the fragments and also a way to fight Forgetfulness. As David Wiles has suggested “If the right frame is created, an incomplete text can be turned into a complete experience for an audience. [...] There is great potential in the classical lacuna [...]”³.

Particularly as far as ancient Greek tragedy and satyr drama are concerned, together they form a theatrical genre still thriving today, whose productions are very popular worldwide; nevertheless, the common textual material that is used and, in a way, recycled globally and annually consists of no more than 33 plays in total written by Aeschylus, Sophocles and Euripides, which are all performed continually with greater or lesser success and in different styles. Yet, the plethora of fragmented texts of ancient dramas remains practically unexploited. The surviving fragments of ancient Greek tragedy or satyr drama are pieces of text that have been performed at least once, since there is currently no evidence that the three major tragedians left behind any drafts or plays not presented in classical times. This means that these fragments – and the tragedies and the satyr dramas they come from – have proven their performativity in the theatrical environment for which they had been written, and indeed some of them have been parts of the most famous and popular plays of the three tragedians⁴. Nowadays, when classic scholarship increasingly deals with fragmentary texts, the availability of tragic fragments could challenge the imagination of theatre practitioners, for they constitute an abundant material waiting to be used again in performance.

In the last (VI) part of his essay entitled *Tragic Thrausmatology* David Harvey, referring to the future of the study of Greek tragedy fragments, wonders “Whatever next?”⁵. In

³ Cf. WILES 2005, 189.

⁴ “Unfortunately, we have lost the texts of several of the plays that were actually the most popular and famous over the thousand-year performance reception of Greek tragedy in antiquity. These included, for example, Aeschylus’ *Niobe*, Sophocles’ *Tereus* and Euripides’ *Telephus* and *Andromeda*” (HALL 2010, 337).

⁵ Cf. HARVEY 2005, 46.

his answer he examines the performativity of fragments and describes a few cases of theatrical performances based on them. On the same path, Edith Hall argues that "the place in which fragmentary Greek tragedy has recently become most important is in the contemporary theatre"⁶, and she supports her argument by presenting examples where tragic fragments have been used as basic material for different kinds of staging and performance. Although research continues and occasionally new records are added, it seems that the total number of performances where tragic fragments have been used as performance material is around 40 within the last half century. Part of my ongoing PhD research is the analysis of these performances and from it, three approaches are distinguished apropos how fragments have been used by performance creators (directors, dramaturgs, and playwrights) and have been employed in performance; I have given names to these approaches so that they echo the main objective of the principal creative mind.

The first approach is called Reconstructive because it aims at filling the gaps of the fragmentary tragedies or satyr dramas thus presenting complete reconstructions of lost plays. In this approach, to the surviving fragments of a play more text is added in a seamless way; it can either be new text written a la mode of the old one, or it can be text from other sources of the same period added to fill the gaps, under the guidance of ancient hypotheses and other supportive material. The Reconstructive approach is highly favoured and facilitated by classical scholars, since reconstructions and readings of lost dramas have for long been the subjects of philological research. So, in cases where a performance is based on a reconstructed text of an ancient play, the philologist is the person to turn to and in a way he or she leads the creative team. A typical example of this approach would be David Wiles' work on Euripides' *Hypsipyle*, a reconstruction for performance of Euripides' tragedy with the same title, which David Wiles wrote and directed⁷; another great example is the attempt to reconstruct a full trilogy, like the *Iliadic Trilogy* by Aeschylus⁸.

In the second approach, tragic fragments are used as starting points and from them full-length plays are written in which the older pieces of text are combined with original material and construct plots that depart from the ancient drama, thus creating something that is essentially a completely new play. This approach is called Aesthetic, since its basic aim is the creation of a new play in which fragments are used, but the resulting play does not necessarily follow the ancient one. A playwright is usually the person responsible for the Aesthetic use of fragments in performance, and it is his or her mentality and inspiration that lead the creative process. In 1988, for a unique production in Delphi, Tony Harrison created a play entitled *The Trackers of Oxyrhynchus* based on fragments of

⁶ Cf. HALL 2010, 338.

⁷ Vd. WILES 2005, 189-207.

⁸ Vd. ANGELIKOPOULOS 2003.

the lost Sophoclean satyr play *Ichneutae* which were discovered in the Oxyrhynchus' papyri⁹; this new play used the found text and the plot of *Ichneutae* and surrounded it by a new plot that commented on current political situation of the time; this is one of the most characteristic examples of the Aesthetic approach. Another example would be the play *The Love of the Nightingale* by Timberlake Wertenbaker, who used material of the Sophoclean play *Tereus* to write her own play about rape¹⁰.

In the third approach, fragments from different plays written by one or more tragedians are combined in a theatrical montage so that novel performance texts emerge. What better name could be given to this approach than Plastic? [the word derives from the Greek word πλαστικός, from πλαστός, from the verb πλάσσειν (“to give form, to shape, to mould, to model”)]. Neither reconstruction nor contextualization is at all an issue in this approach; the fragments are used solely for their face value, their inscribed text, thus allowing various arrangements according to different narratives, ideas, or themes. In this approach the leader is a director or a dramaturg, who decides the theme of the performance and selects fragments to use accordingly. The examples of this approach are far more uncommon and more diverse than those of the previous types and they cover a wide range of performances from representational to postdramatic. A rather extreme form of this approach is Kelly Cooper's *Fragment*, which was presented in New York in 2006 and in which three actors address each other using only lines from Sophocles' and Euripides' fragmented plays having war as a general theme¹¹. Also, another exemplary performance based on fragments from various plays of Aeschylus is *Epigonoï*, by the Greek director Theodoros Terzopoulos, which will be discussed in detail below.

“Fragmentation as a concept and model is crucial for modern and even more for postmodern literature”, argue Anna Lamari, Franco Montanari and Anna Novokhatko in the *Introduction* of their recent volume *Fragmentation in Ancient Greek Drama*¹², where they discuss the subject of dramatic fragments from a philological perspective. In it they relate fragments and fragmentation to contemporary ways of reception suggesting that “[t]he focus has shifted from the fragmented text to the reader's fragmented mind”¹³. During the last fifty years the notion of fragmentation has progressively become more centralised in the fields of the arts¹⁴, particularly since the individual life is lived less and

⁹ Vd. HARRISON 1991

¹⁰ Vd. WERTENBAKER 1989

¹¹ Although no published text exists from this performance, which was presented by Classic Stage Company, a review at the New York Times gives a quite concrete idea about it: <https://www.ny-times.com/2006/03/29/theater/reviews/classic-stage-company-serves-up-ancient-greek-cocktails.html>

¹² Cf. LAMARI/MONTANARI/NOVOKHATKO 2020, 4.

¹³ Cf. LAMARI/MONTANARI/NOVOKHATKO 2020, 5.

¹⁴ Susan Sontag has argued that “It seems as if the fragment is really the art form of our time and everybody who has reflected about art and thought has had to deal with this problem” (COTT 2013, 54-55).

less as a coherent story but much more as a series of fragments, phases, and episodes¹⁵. To reflect this, and after its turn towards abstraction and alienating means of staging, "theatre takes on a fragmentary and partial character [...] trusting individual impulses, fragments and microstructures of texts in order to become a new kind of practice"¹⁶, as Hans-Thies Lehmann has argued. This practice, where narrative fragmentation prevails and the method of collage is favoured, while the co-presence of performers and spectators becomes the epicentre, has been described as postdramatic theatre. Postdramatic theatre offers an adequate sub-structure and provides an excellent environment for exploring the performance potential of tragic fragments while confirming that "the postdramatic impulse, and specifically its manifestations in using Greek tragedy as material, suggests something beyond drama that more convincingly represents a fragmented, decentred world"¹⁷.

The current use of the idea of fragmentation in various aspects of contemporary life provides a link between tragic fragments and the fragmented self. As Edith Hall observes, "fragmentation is a vital key to the current understanding of the notion of the self in the discipline of social psychology"¹⁸. Closely connected to the above are the contemporary discourses on the ubiquitous notion of Trauma: according to Cathy Caruth, who has written extensively about it, "trauma is a wound inflicted not upon the body but upon the mind, [...] a breach in the mind's experience of time, of self and of the world"¹⁹. Furthermore, as Patrick Duggan argues, "the development of trauma theory is underpinned by a history of theatricality, and performativity is inherent within the structure of trauma"²⁰. Finally, as Edith Hall points out looking from a different angle "the strange journey across time taken by the physical fragments of tragedy – their survival – also resonates with the idea of the survivor of trauma that is central both to Greek tragedy and to our contemporary sense of historical identity"²¹. When this whole argumentation is combined, it may suggest a possible use for the tragic fragments as performance material in addressing Trauma by using language and text.

What cannot be overlooked, also, is the specific association of trauma with communication. Firstly, there is the thought that "in its shocking impact, trauma is anti-narrative, but it also generates the manic production of retrospective narratives that seek to explicate the trauma"²². Furthermore, it is a fact "that even though trauma might elude language and communicability, many survivors of trauma speak of the need or indeed

¹⁵ Vd. SZE 2017

¹⁶ Cf. LEHMANN 2006, 57.

¹⁷ Cf. CAMPBELL 2010, 72.

¹⁸ Cf. HALL 2007, 139.

¹⁹ Cf. CARUTH 1996, 3-4.

²⁰ Cf. DUGGAN 2012, 17.

²¹ Cf. HALL 2010, 337.

²² Cf. LUCKHURST 2008, 79.

of the compulsion to testify and to make other people aware of what has been lived through”²³. Thus, it becomes evident that, in order to attend to the performative aspect of trauma theory a particular kind of text needs to be invented or employed. Tragic fragments have strong affinities both with the notion of the fragmented self in trauma and with the textual/linguistic demands which this fragmented self poses. The *Epigonoï* is an example of how the afore-mentioned argumentation can support the use of ancient dramatic fragments in a contemporary production that deals with a specific kind of trauma, the war trauma. According to Nigel Hunt “war trauma is concerned with the responses of people to their war experiences”²⁴ and this phrase suffices to summarise the essence of the *Epigonoï* since the subject of war trauma is vast and delving through the relevant bibliography and resources is far beyond the aims of this paper.

Theodoros Terzopoulos is a Greek theatre director who can very successfully bear the title of the “auteur”²⁵. Since the mid-1980s he has gained international recognition and he has invented a personal method of directing and teaching actors that is now taught in various drama schools and universities around the world. He studied acting at the Berliner Ensemble and since his return to Greece he has directed many productions of ancient Greek drama that have toured internationally. He has experimented a lot with an ensemble of actors who are in most cases permanent collaborators of him and who are committed in carrying out extensive research for the creation of each production. His work on ancient Greek tragedy, even from the early stages of his career, has opened alternative routes to the approach of ancient drama and has placed Terzopoulos among the most reputable international avant-garde directors of our time.

In 2003 he directed a play called *Epigonoï*, which premiered in Germany and a month later it was presented in Delphi, in Greece. The play remained in the repertoire of Terzopoulos' theatre company (which is called “Attis”) for at least three more years and it also toured around the world. The “raw material” for this play were fragments from Aeschylus' plays and it was the second time this kind of material was used as performance material in Greece²⁶. Terzopoulos had worked on Aeschylus plays before the *Epigonoï* and he had directed *The Persians* (in 1990 and in 1991) and *Prometheus Bound* (in 1995).

Terzopoulos created *Epigonoï* during a period when people around the world were highly sensitised after the American invasion of Iraq²⁷. Thus, the artistic endeavour of

²³ Cf. STUART FISHER 2011, 114.

²⁴ Cf. HUNT 2010, 8.

²⁵ For a very short bio of Theodoros Terzopoulos, vd. <http://www.theatreolympics2016.pl/en/guests/theodoros-terzopoulos>

²⁶ The director and academic Spyros Evangelatos (1940-2017) had presented *Psychostasia* in 1979, a play based on the extant fragments of the lost plays by Aeschylus.

²⁷ Cf. CHATZIDIMITRIOU 2004, 262-274

the director coincides with a major political event which gives to the performance very specific aesthetic, cultural and political deeper meanings. Terzopoulos here examines the irrationality of war and for his expression he uses some of the surviving fragments of Aeschylus' plays. The variety of fragments that the director used can be seen in the following list²⁸:

Prologue	<i>Carians or Europa</i>	fr. 99
	[unattributed fragments]	fr. 355, fr. 379
	<i>Bassarids</i>	fr. 23a
Parodos	<i>Epigonoï</i>	fr. 55
	<i>Daughters of the Sun</i>	fr. 70
	<i>Prometheus the Fire Kindler</i>	fr. 204b
Heracles	<i>Children of Heracles</i>	fr. 73b, fr. 74, fr. 75
	[unattributed fragments]	fr. 361, fr. 451b
	<i>Net Haulers</i>	fr. 47a
Philoctetes	<i>Carians or Europa</i>	fr. 99
	<i>Philoctetes</i>	fr. 250, fr. 251, fr. 253, fr. 254, fr. 255
	<i>Net Haulers</i>	fr. 47a
Actaeon	<i>Archeresses</i>	fr. 241, fr. 242, fr. 243, fr. 244
	[unattributed fragment]	fr. 372
	<i>Myrmidons</i>	fr. 131, fr. 132, fr. 132c
Achilles	[unattributed fragment]	fr. 350
	<i>Myrmidons</i>	fr. 135, fr. 136, fr. 137, fr. 138
	<i>Glaucus of Potniae</i>	fr. 38
[Prometheus]	<i>Carians or Europa</i>	fr. 100
	<i>Prometheus Bound</i>	lines 167 – 177]
	Ajax	[unattributed fragment]
Exodos	<i>The Award of the Arms</i>	fr. 176
	<i>Thracian Women</i>	fr. 83
	<i>Net Haulers</i>	fr. 47a
	<i>Daughters of the Sun</i>	fr. 70

The list is not exhaustive, but it gives an idea about the diversity of the textual elements that have been used; among them there are small two-line fragments on one side and long monological fragments on the other, all woven together in such a masterful way

²⁸ The text of the performance has not been published. As far as the list is concerned, the numbering of the fragments follows the numbers found in RADT 1985. The names on the first colon of the list correspond to the relevant Episodes of the play and will be further discussed below.

that it becomes difficult to identify all the plays and all the fragments even if you look for them very carefully. The title *Epigonoï*, which in the original ancient play referred to the sons of the Seven Against Thebes who set out to avenge the death of their fathers, here is used with the meaning of the Descendants, who have fought a war and suffer greatly from it.

The play has the well-known structure of an ancient Greek tragedy. There is the Prologue where Europe, the character from the play *Carians* or *Europa* describes how she bore her children and how Ares is now taking them away from her and kills them in war. The whole space of the orchestra is filled with army boots and Europe also holds two of them during her monologue. What comes next is the Parodos where Europe calls the members of the Chorus on stage, using again fragments of various plays. At this point the only surviving fragment from the play *Epigonoï* is heard²⁹.

Terzopoulos' staging of ancient Greek tragedy can be considered neither ordinary nor traditional. All the elements of his method³⁰ are apparent in *Epigonoï*, namely, the presence of the body and how it is signified by its nakedness, the importance and the exaggeration of breath, the rhythmic connection between text and movement, the geometry of the actors' configurations on stage and, what is the most characteristic element in Terzopoulos' performances, the gesture; the body becomes a unit of movement, and gesture becomes a fragment of the whole³¹. Gestures are very important in Terzopoulos' theatre. Since he primarily works with actors' bodies and then with words, expressive gestures are used so that the internal feelings of a human being, which are usually triggered by manic tension, are conveyed through the specific positions of the limbs, the facial expressions, and the stillness of the actor's body. Gestures allow a body to be displayed in extremis and lead the rhythm of the tragic words, which are now embodied. In the world of *Epigonoï* lamentation for the loss and anger at the divine are expressed through gestures which are connected with the sound that is produced after the end of words. Terzopoulos himself has justified the relation of gestures to deep human feelings and the inner energy of a human being, and regarding the connection between his theatre, the human body, and the creation of gestures he has argued:

[T]he real source of our energy and knowledge comes from the interior of the body, from memories which have been printed inside us from long ago. There exists an inner energy which carries images and repressed memories of other lives and of other eras. Namely, there exists all the knowledge of the world inside our very

²⁹ During the presentation of this paper at the *Forgotten Theatre Conference* in Turin a short video clip was shown to the audience at this point; in it the entrance of the Chorus could be watched.

³⁰ For details about Terzopoulos' method, cf. THEATER DER ZEIT 2019.

³¹ For an in-depth analysis, vd. SAMPATAKAKIS 2011, 103-115.

bodies [...]³².

After the Parodos, one after the other, five characters are presented who tell their stories and focus on their deeds and their sufferings in a form that could be considered as Episodes. There are three heroes from the Iliad, Achilles, Philoctetes and Ajax, who lament for either the loss of a friend and a lover, or the physical pain of an inflicted wound, or the deed that was done during moments of divine madness. Also, there are two heroes from Greek mythology, Heracles and Actaeon, who bring on stage their sufferings as they come closer to the moment of their death. So, although not all heroes have been in war, Terzopoulos uses their stories to speak about the aftermaths of a war.

There is a linguistic play throughout the play which can be represented as follows:

Δ	I	A
I		Δ
A	Δ	H

The sounds of the two words that the Chorus and each of the characters utter to call two gods: Δία (Zeus) and Ἅδη (Hades), are quite similar in Greek and in fact one sounds like an anagram of the other, so when the voices and the sounds mix, the audience is not sure exactly which god is called: ΔΙΑ-ΑΔΗ-ΔΙΑ-ΑΔΗ. Between the stories of the five characters there are short passages when all of them become members of the Chorus and the transitions from one character to the next are through the formation of various geometrical stage configurations of the Chorus. Then, one member of the Chorus says the following phrase which is the introduction to each character's story: Στα δάκρυα μέσα λιώνω. Ποιος θα βλεπε τα πάθη του [...] και δεν θα τον πενθούσε; ("I cry and weep. Who could watch the sufferings of [the name of the character to be presented next on stage] without mourning for him?"). This introductory phrase has been added to the ancient text³³, and it does not come from a particular fragment; it is there to connect the stories together and to start the narration again from the beginning. It is part of Terzopoulos' work to use repetition in order to signify how things keep happening again and again and although people suffer and pay the price for their own mistakes or for gods' revenge, they struggle, and they fight until the moment of their death.

The Episode mostly connected with war is Achilles' lament for the death of Patroclus. All the surviving fragments from the play *Myrmidons* have been used in the performance and here for once in the play the actress who plays Europe becomes a new character, Thetis, the mother of Achilles, and has a long monologue from the unattributed fragment

³² Cf. McDONALD 1992, 163.

³³ It should be noted here that the whole performance is delivered in modern Greek language as is the common practice in Greece for the productions of ancient Greek drama.

F 350; this is the only instance in the play when a female character other than Europe is presented. This part of the play also includes one of its most powerful moments, when the Chorus produces photos of young men who, presumably, have died in war, and accompanies Achilles who cries when he hears how Patroclus has died and later laments over his dead body. During the rest of the performance Europe remains at the back of the stage and watches the Chorus and the characters. The once young beautiful girl whom Zeus abducted and raped, is now an old woman who simply sees the stories of her sons passing in front of her eyes. Her body is covered with what could be a spider's web, a symbol of stillness and old age, thus signifying that the aged mother of western civilisation, who is also the mother of the most catastrophic wars in the 20th century, is unable to react to what happens to her children and she is there only to take care of the victims of all these wars just before they die. She is the present-absent witness of the end of European history, a history full of wars, violence, and losses³⁴.

The hero of the last Episode is Ajax and by the end of his story, what is left after his divine madness is a hand gesture (an open palm with spread fingers) and a sound; Ajax's hand starts moving in a circular movement which is gradually transferred to his whole body, a movement that the other members of the Chorus eventually adopt³⁵. The play finishes with what can be considered as the Exodos; there are no characters anymore, only a Chorus. Repetition, geometry, breath, words [Ο Δίας εἶν' τα πάντα ("Zeus is everything") from the play *Daughters of Helios*] and then silence and the unveiling of the mother figure of Europe. End of the play.

In conclusion, the Theatre of Fragments is not forgotten. Along with initiatives like *The Forgotten Theatre* Conference, there is will and space for bringing again the fragments on stage. The connections between fragments of text and fragments of self are quite strong, while Trauma is a subject that could be successfully explored in a theatrical context using ancient tragic fragments. There are theatre practitioners who are convinced that fragments need not remain for ever on the papyri, but they can have a new life in contemporary performances. The theatrical reliving of the ancient texts is the best proof that the Forgotten Theatre need not remain forgotten any more.

Bibliography

ANGELIKOPOULOS 2003 = V. Angelikopoulos, *Aeschylus' "Achilleis" trilogy to be restored and played, "ekathimerini.com"* (21.11.2003),

³⁴ Vd. CHATZIDIMITRIOU 2004, 269-270.

³⁵ During the presentation of the paper at the Conference in Turin a second short video clip was shown to the audience at this point; in it Ajax's gesture, the new formation of the Chorus and the Exodos of the play could be watched.

- <https://www.ekathimerini.com/culture/18762/aeschylus-achilleis-trilogy-to-be-restored-and-played/> [accessed 23/3/2022].
- CAMPBELL 2010 = P. Campbell, *Postdramatic Greek Tragedy*, "Journal of Dramatic Theory and Criticism" 25.1 (2010), 55-74.
- CARUTH 1996 = C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore 1996.
- CHATZIDIMITRIOU 2004 = P. Chatzidimitriou, *Theodoros Terzopoulos' Theatre: From Personal to Universal, from the centre to the ec-centric*, PhD Thesis, Aristotle University of Thessaloniki 2004.
- COLLARD/CROPP 2008 = C. Collard, M. Cropp, *Euripides Fragments Oedipus-Chrysippus Other Fragments*, Cambridge, Massachusetts 2008.
- COTT 2013 = J. Cott, *Susan Sontag, The Complete Rolling Stone Interview*, New Haven/London 2013.
- DUGGAN 2012 = P. Duggan, *Trauma-tragedy: Symptoms of contemporary performance*, Manchester 2012.
- HALL 2007 = E. Hall, *Subjects, Selves, and Survivors*, "Helios" 34.2 (2007), 125-159.
- HALL 2010 = E. Hall, *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford 2010.
- HARRISON 1991 = T. Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, London 1991.
- HARVEY 2005 = D. Harvey, *Tragic Thraumatology* in F. McHardy, J. Robson, D. Harvey (edd.), *Lost Dramas of Classical Athens. Greek Tragedy Fragments*, Exeter 2005, 21-48.
- HUNT 2010 = N.C. Hunt, *Memory, War and Trauma*, New York 2010
- KANNICHT 2004 = R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. V, Göttingen 2004.
- LAMARI/MONTANARI/NOVOKHATKO 2020 = A. Lamari, F. Montanari, A. Novokhatko, *Introduction* in A. Lamari, F. Montanari, A. Novokhatko (edd.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama*, Berlin/Boston 2020, 3-16.
- LEHMANN 2006 = H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. K. Jürs-Munby, London 2006.
- LUCKHURST 2008 = R. Luckhurst, *The Trauma Question*, London 2008.
- MCDONALD 1992 = M. McDonald, *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*, New York 1992.
- RADT 1985 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. III, Göttingen 1985.
- SAMPATAKAKIS 2011 = G. Sampatakakis, *Gestus or Gesture? Greek Theatre Performance and Beyond*, in J. Nelis (ed.), *Receptions of Antiquity*, Ghent 2011, 103-115.
- STUART FISHER 2011 = A. Stuart Fisher, *Trauma, Authenticity and the Limits of Verbatim*, "Performance Research" 16.1 (2011), 112-122.
- SZE 2017 = D. Sze, *The Modern Fragmentation of Lives & Identities*, "Huffington Post" (01/02/2017), https://www.huffpost.com/entry/the-modern-fragmentation-_b_13576854 [accessed 15/8/2021].
- THEATER DER ZEIT 2019 = *Dionysus in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Berlin

2019.

WERTENBAKER 1989 = T. Wertebaker, *The Love of the Nightingale and The Grace of Mary Traverse*, London 1989.

WILES 2005 = D. Wiles, *HYΨΙΠΥΛΕ: A Version for the Stage*, in F. McHardy, J. Robson, D. Harvey (edd.), *Lost Dramas of Classical Athens. Greek Tragedy Fragments*, Exeter 2005, 189-207.

Abstract: One of the most powerful ways to remedy the forgetfulness that obscures ancient fragmentary drama, in other words to “establish remedies for forgetfulness” as Palamedes claims to have done for the Greeks in the fr. 578 from the homonymous but lost tragedy by Euripides, is to expose the ancient material to the circumstances of contemporary performance. The surviving fragments of ancient Greek dramas are pieces of text which by definition are out of context since they are dislocated parts of a traumatised ancient play: the connection between text and Trauma is considered to be both literal and metaphorical. Yet, there are elements of theatricality inherent to these fragments and this is why they have been used in contemporary performances in various ways and approaches. Theodoros Terzopoulos has used fragments of lost tragedies by Aeschylus to create the performance *Epigonoï* in 2003 which was first presented in Germany and then toured internationally. From a chorus of five men the suffering bodies of Achilles, Actaeon, Ajax, Heracles and Philoctetes stand out and expose the tragic fate of those who collide with the divine, while the female character of Europe watches the consequences of war, herself a victim of it. In this paper the use of ancient tragic fragments for the creation of contemporary performances will be discussed and evaluated whether it is an appropriate pathway to follow against letting ancient fragmentary drama be forgotten. After presenting and analysing Terzopoulos' *Epigonoï*, the performativity of fragments will be argued along with their suitability as theatrical material for contemporary dramaturgy that explores the issue of fragmentation in life and in the narrative and also the issue of Trauma itself.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



NEW LINGUISTIC USES ON THE COMIC STAGE: NON-STANDARD DEVICES

JORDI REDONDO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
jordi.redondo@uv.es

As long as Aristophanes was writing polis-comedies (...) his dialect may have been consciously conservative, favouring traditional over innovative Attic wherever actual usage was divided. If this is true, it entails that the Attic heard on stage was not necessarily the same as the Attic spoken by a majority of his audience. (Willi 2014, 178)

0.Summary.

I.Phonetics.

- 1) Opening of diphthongs.
- 2) Aphaeresis.
- 3) Unconditioned metathesis.
- 4) Metathesis in contact with liquids.
- 5) Vocalic change in contact with liquids.
- 6) Lenition of rhotics.
- 7) Confusion of liquids.
- 8) Lenition of voiced obstruents.
- 9) Devoicing of voiced obstruents.
- 10) Deaspiration of voiceless aspirated obstruents.
- 11) Simplification of obstruent clusters.

12) Confusion of labial phonemes.

13) Anaptyxis.

II. Morphology.

14) Metaplasm.

15) Change of grammatical gender.

16) Nominal suffixation.

17) Diminutives.

18) Haplologization.

19) Pronominal remodellings.

20) Sigmatic formation replacing contracted future.

21) Sigmatic formation replacing root aorist.

22) τέθεικα.

23) Thematization of athematic verbs.

24) Imperative.

25) Verbal nasal suffixation.

26) Verbal dental suffixation.

III. Syntax.

27) Decline of the dative.

28) Decline of the partitive genitive.

29) Preference for prepositional syntagm.

30) Reflexive pronoun replacing possessive pronoun.

31) Passive voice replacing middle voice.

32) Active voice replacing middle voice.

33) Middle voice replacing passive voice.

34) Perfect with temporal value.

35) Brachylogic ὅτι.

1. Introductory

The comic fragmentary texts of the 5th and 4th centuries BC offer a huge and varied testimony of linguistic innovations, that is to say, phenomena of different origin which were neither inherited nor generally attested in the literary tradition. It must be kept in mind, however, that most of these innovations, actually spoken by the comic characters in daily situations exempt of any particular social relevance, belong to the low registers of the language and follow the patterns of the non-standard varieties.

In choosing texts from both Athens and Sicily, even if they are not strictly contemporary in time, our conclusions initially focused on the Attic dialect, much more represented in our extant corpus of fragmentary comedy, will find a support in a second dialect which

is distant in geography, although close in literary tradition.¹ Our fragments imply severe difficulties in many aspects, as many of these quotations were made because of their high interest for lexicographers and grammarians in general.

Our survey includes an extensive corpus consisting of the first three volumes of the Kassel & Austin edition.² The objectives of our research are, first of all, the linguistic innovations registered in the comic genre of the Classical Age; second, the position of these phenomena within the history of the Greek language as full innovations even in further ages. Otherwise said, we are interested in those linguistic phenomena which in literature appear at first in the comic genre.

Morphology especially offers a plenty of examples of regularization, but not all of them are interesting for our purposes. For example, the ancient class of the athematic verbs undergoes thematization, witness Antiphanes in *Antiph.* 154: *Antiatt.* δ 8 Valente: διδοῦσιν· οὐ διδόασιν. Ἀντιφάνης Μητροφῶντι (“*didôusin*, not *didôasin*. Antiphanes in *Metrophon*”). The thematic conjugation of the old athematic verbs occurs quite often in non-literary Koine, cf. *P.Mich.* 176.20 ὀμνύω, dated on 91 AD, but this feature is so widely registered in the Classical literature that it has small relevance for our search. The same can be said of many other cases, implying or not regularization and levelling: for example, the sigmatic imperative λέξον -a substitutive form of the old εἰπέ-, attested by Epicharmus, *Epich. fr.* 113, v. 252; the syntactic construction ὦ οὔτος, cf. *Sophr. fr.* 57; and the periphrastic perfect, cf. *Alex. fr.* 267, 8 δεδωκῶς ἦν. Although these features fit with the substandard register, none of them can be ranged under the qualification of unique novelties. Other innovations come from high registers of the language, but they soon spread to almost all the literary genres. So, for example the *-μα terms, as in *Alc. fr.* 12 νοσημάτων instead of νόσων, *Sophr. fr.* 23.2 λίχνευμα. In the field of lexicon, Epicharmus, Alexis and Aristophanes, as well as Timocles, use the term δηλαδή, i.e. originally δῆλα δῆ, cf. *Epich. fr.* 149, *Alex. fr.* 177.6, *Ar. Ve.* 441, *Timocl. fr.* 3. Yet this term, so frequent in later stages of the Greek language, is attested from Herodotus onwards and in different genres,³ so that it will not deserve our comment here.

In short, we will pay attention to those instances featured by a sense of singularity which makes unusual to find them in other genres than comedy. As an example we will give that of the change of the gender of the masculine term ὁ σκότος, which became τὸ σκότος in Epicharmus.⁴ In outlining the history of this term, Fränkel pointed out that

¹ It is not really relevant for our purposes that Sophron was a mime writer. Also, from the point of view of methodology Alexis will be dealt with as an Attic author, although he was Thurian by birth and developed there his skills and his talent as comedigrapher. Furthermore, Epicharmus, born in the Aegean island of Cos, will be alluded to as a Syracusan poet.

² Only occasionally we will offer quotations from comedigraphers included in other volumes (Eubulus, Plato, Timocles), just for the sake of comparison or completeness.

³ See, for example, *Hdt.* 4.135, *S.* *OT* 1501, *E.* *IA* 1386, *Pl.* *Prt.* 309a, etc.

⁴ BELLOCCHI 2008, 280.

already in the Classical Age the neuter form was developed, although it could achieve a normal use only in the New Comedy. According with Fränkel, Aristophanes always keeps the old masculine noun,⁵ but in fact this statement is quite weak, as there is an only valid example in *Frogs*.⁶ His contemporary Ameipsias, however, admitted the neutral declension, cf. Amips. 38: Phot. 525, 4 σκότος καὶ σκότον· ἐκατέρως. οὕτως Ἀμειψίας (“*skotos* and *skoton*: in both forms. So Ameipsias”). In New Testament Greek, Blass does not mention any particular feature of this neutral declension, but Radermacher quotes this form as *vereinzelt*.⁷ Actually, in the Ptolemaic papyri variation cases such as τὸ ἔτος / ὁ ἔτος are quite frequent.⁸ Therefore, the role of comedy in this linguistic change goes far beyond other literary genres, and this is the kind of situation that we would like to underline in this paper.

2.Evidence for innovation I. Phonology.

Many of the attested innovations belong to the phonological level. Look, for example, 1) at this *Diphthong-Öffnung* attributed to Epicharmus, Epich. fr. 174: *Et. Gen.* A¹¹B εὐληρα οὐδετέρως, τὰ ἡνία, τοὺς ἰμάντας· ἔστι δὲ τῶν ἄπαξ εἰρημένων· παρὰ δὲ Ἐπιχάρμω **αὐληρα** εἴρηται, παρὰ τὸ αὐλόν (“*eulera*, in neuter form, the reins, the straps; it is one of the terms said only once; in Epicharmus it is said *aulera*, in comparison with *aulón*). In our opinion, however, beyond the suggested etymology, the spelling αὐληρα instead of εὐληρα shows a non-standard pronunciation of the diphthong which will be attested later in the Imperial Age, as in *P.Oxy.* I 67, 18 ἔραυνα (1st. cent. AD); II 294, 9 and 10 ἔραυνάω (3rd. cent. AD). This Epicharmian example deserves full attention, for such a pronunciation was not very common indeed. We also read ἔραυνάω instead of ἔρευνάω in the *Gospel* of John and in the *Apocalypse*, and in the Pauline epistles as well.⁹ Take into account that the phenomenon points to the idiolects of these two individuals. On the other hand, this feature was qualified by Schmid as a specific Helleno-Hebrew innovation,¹⁰ and later on by Buresch, Thumb and Reinhold as an Alexandrine trait.¹¹ We can

⁵ FRÄNKEL 1911, 195-196.

⁶ *Ar. Ra.* 273, *Ec.* 288 κατὰ σκότον is ambiguous.

⁷ BLASS/DEBRUNNER 1961, 35; RADERMACHER 1925, 62.

⁸ MAYSER 1923, 276-277 and 285-289; GIGNAC 1975-1981, vol. II, 92-103.

⁹ Jo. 5.39 and 7.52, *Apoc.* 2.23, *Ro.* 8.27, *I Cor.* 2.10. See also MAYSER 1923, 113: «Die im N.T. (...) auch bei Philo und Josephus (...) belegte Form ἔραυνάω erscheint in dem Papp. erst nach Christus: so ἡραύνηται *Oxy.* II 294, 9. 10 (22p); ἔραυνᾶν ebd. 280, 30 (180^p)».

¹⁰ SCHMID 1895, 40, where the feature is assigned to the category of Ἰουδαϊκὰ ὀνόματα.

¹¹ BURESCH 1891, 214; REINHOLD 1901, 40; MAYSER 1923, 113-114. *Contra*, THUMB 1901, 176-178, cf. p. 177: «mit ἔραυνάω fällt geradezu der letzte Rest und die stärkste Stütze eines judengriechisches Dialektes».

now reconsider the question from a different perspective and depict the feature as a general Koinism, not to be identified with a restricted group of speakers.

2) Prodelision or aphaeresis, also known as inverse elision, is not very common in Classical Greek literature, but in Koine Greek it is slightly more usual, especially in the Roman -and later in the Byzantine- papyri, while in Modern Greek its frequency becomes very high.¹² In our corpus, it occurs in Epicharmus and Amphipolis, that is to say, both in Sicily and Athens, cf. Epich. fr. 76, 2 ᾠ τᾶν, Amph. fr. 30, 12-13 (...) ἀλλὰ συλλαβὴν ἀφελῶν ᾿τάρων / ᾿βολῶν γένοιτ᾿ ἄν· ᾿ή δὲ κέστρα; ᾿κτῶ ᾿βολῶν (‘‘but when taking out a syllable ‘it should cost four pennies’; ‘and the fish?’; ‘eight pennies’’’), this second passage being quoted by Athenaeus.¹³ In non-literary Koine we will find much more examples, such as *P.Grenf.* II 26, 19 ὁ ᾿πελθῶν, 28, 12 νότου ᾿μπελῶν, *P.Oxy.* 75, 32 καὶ ᾿νοίκησιν.

3) Our third feature will be unconditioned vowel metathesis, another uncommon phonetical phenomenon. Our comic fragments show examples so striking as βιπτᾶζω instead of βαπτίζω, cf. Epich. fr. 171, Sophr. fr. 110 βιπτᾶζω. Not surprisingly, Cassio declares that this case of metathesis is unparalleled.¹⁴ Mayser defines this phenomenon as originated in written texts,¹⁵ and a similar explanation is also tried by Threatte.¹⁶ With all probability it was after the passages of Epicharmus and Sophron that Hesychius collected this phonetical feature, cf. Hesych. 304: βιπτᾶζειν ᾿πιβάπτειν. Since there is no basis for a phonetical change, in our opinion the explanation for the appearance of the by-form βιπτᾶζω must be phono-morphological. Although there are of course many *-τίζω formations as ποτίζω, σχηματίζω, χαιρετίζω etc., some of them experiencing an increased use in Koine Greek, it seems that by means of a transitory form **βαπτᾶζω, following the model of ἐξετάζω, κοιτάζω, and the like, a dissimilatory form βιπτᾶζω was created.

4) Other examples of vowel change occur in contexts of liquid phonemes, especially the rhotic /r/, as shown by Epicharmus and Sophron, cf. Epich. fr. 177 κοκρούδες instead of κρόκυδες, Sophr. 10 δρίφον instead of δίφρον. In this case the Syracusan authors are much more close to the spoken language than their Attic partners. Aristophanes, for ins-

¹² See on the matter MAYSER 1923, 143-144; GIGNAC 1975-1981, vol. I, 319-321; HOLTON/HORROCKS/JANNSEN/LENDARI/MANOLESSOU/TOUFEKIS 2019, 61-63.

¹³ Athen. 224d.

¹⁴ CASSIO 2002, 66.

¹⁵ MAYSER 1923, I 152: «Wenn solche Metathesen bei unähnlichen Vokalen vorkommen, sind sie wohl rein graphischer Natur». However, Mayser is wrong in describing as a vowel metathesis the writing of αὐθαίρω instead of αὐθαίρετος. The writing mistake is correctly defined, but there is no metathesis because αι and ε sounded exactly the same.

¹⁶ THREATTE 1980, vol. I, 163.

tance, keeps always the inherited form, cf. Ar. fr. 676 κροκύδα, fr. 689 κροκύδας. Nonetheless, the language of the Greek papyri is fond of similar examples of vowel change.¹⁷ Threatte takes as doubtful an Attic evidence for metathesis and quotes just an example from the Imperial period, τρομήση instead of τολμήση (3rd-4th cent. AD).¹⁸ Also Gignac is quite reluctant to the recognition of metathesis as a rather common feature of standard language.¹⁹ On the other hand, spellings like Φρεσοφόνην, Φρεσσοφώνη are quite abundant in the Attic *defixiones* from a much older period.²⁰ Compare also the lexicographical quotation afforded by Hesychius, Hesych. 1270: πρανῶ ἀκρίδος εἶδος (“*prano*: kind of locust”), that is to say, a πάρνοψ, which is to be related to Hesych. 1200: πάρνοπες ἀκρίδες (“*parnopos*: locusts”) – a gloss inspired by an Aristophanic passage, *Av.* 588.

5) Another rather anomalous case of vowel substitution can be found in Epicharmus, namely Epich. fr. 191 βλίταχεα instead of βατράχεα. No matter how much unsound we can find this vowel variation, the case deserves further study. The Epicharmean form merges two variations, since not only liquids /l/ and /r/ are confused, but also the vowels /a/ and /i/, so that βλίταχεα would have been occurred after an intermediate form *βιτράχεα, with a vocalic dissimilation.²¹ Other examples given by the lexicographer Hesychius should have different explanations: for instance, a quite opening of the vowel because of the liquid is attested in Hesych. 1468 τράφαλλος ὁ χλωρὸς τυρὸς, οἱ δὲ τροφαλλίδα (“*traphallos*: fresh cheese, others say trophallida”). The case of Hesych. 1323: ῥιπή ὀρμή, ῥοπή should be due to the semantic similarity of the corresponding verbs of movement ῥίπτω and ῥέπω.²²

6) Not far from the above examples, a liquid vibrant is lost after two non-vocalic phonemes as in the spelling ἀλαβαστον, registered in Attic non-literary texts dated about 414 and 350 a.C.,²³ but also in the comedialographer Alexis, cf. Alex. fr. 63 ἀλαβάστου and 147, 3 ἀλαβάστους. Parallel examples can be found in the Ptolemaic papyri.²⁴

7) The confusion between liquid phonemes is attested in Ameipsias, Sophron and Sopat, cf. Amip. 5 κλιβανίτις, Sophr. 27 κλιβανίταις, Sopat. 5 κλίβανον. In dealing

¹⁷ MAYSER 1923, vol. I, 189; GIGNAC 1975-1981, vol. I, 314-315.

¹⁸ THREATTE 1980, vol. I, 476.

¹⁹ GIGNAC 1975-1981, vol. I, 314: «Metathesis is limited to a very few words, indicating the existence of by-forms rather than that metathesis was a phonological feature of the living language».

²⁰ RABEHL 1906, 9 and 24.

²¹ It is after the form βλίταχος that one should probably explain another Hesychian testimony, Hesych. 306: βλαχάν ὁ βάτραχος.

²² It is not to be discarded that ῥίπτω was created after ῥέπω.

²³ THREATTE 1980, vol. I, 482.

²⁴ MAYSER 1923, vol. I, 187.

with this same word, Mayser suggests that the Koine form follows a widely attested tendency, given that κλίβανος is used by Herodotus, besides the Doric instances.²⁵

8) The lenition of the voiced obstruents is also attested, in such a way that they can be even eliminated. A fragment from the Attic comedigrapher Plato was already noticed by Dover,²⁶ namely Plat. Com. fr. 183 ὀλίος. Yet other instances can be read in the Syracusan authors Rhinton and Sophron, cf. Rhint. fr. 2 ὀλίοισιν ἡμῶν ἐμπέφυκ' εὐψυχία ("in a few of us good spirit has grown"), fr. 4 χρήζω γὰρ ὀλίον μισθὸν αὐτὸς λαμβάνειν ("I need to take a small salary"),²⁷ Sophr. fr. 149 παμφάλυα instead of πομφολύγα. The feature is very common in the language of the Greek papyri,²⁸ so that Thumb suggested, insofar as the examples in Asia Minor were not so frequent, that its presence in Egypt was a direct consequence of the influence of the Coptic phonetics, not at all an inherited feature since according with his opinion the Classical instances were very few.²⁹ We now have in front of our eyes a much more widespread testimony of the feature.

9) Devoicing of the voiced obstruents is attested in Alexis and Sophron, cf. Alex. fr. 177, 3-4, ποταπὸς οὔτοσι / ἄνθρωπος;, Sophr. fr. 144: Phot. 158 βλέννα· ἡ μύξα. Σώφρων δὲ διὰ τοῦ π φησὶ πλέννα ("blenna: snout. But Sophron says plenna with p"). Again the language of the Greek papyri shows interesting parallels, such as *P. Par.* 51, 3 βατίζειν, *Ost.* 1089, 5 προστέχομαι, etc.³⁰

10) The voiceless aspirated obstruents φ θ χ experienced deaspiration, as in Epicharmus and Sophron, cf. Epich. fr. 139 ῥαπίδα· τὴν βελόνην. Ἐπίχαρμος ("rhapida: the needle"), instead of ῥαφίδα; Sophr. fr. 34 τατωμένα τοῦ κιτῶνος, ὁ τόκος νιν ἀλιφθερώκει ("in need of a mantle, the interest had ruined her"), instead of χιτῶνος; and fr. 67 and 68 ἠπιάλῃς instead of ἠφιάλτης. This last term was quoted by Hesychius after a fragment of the Lesbian poet Alcaeus, Alc. fr. 129 ἐπιάλτης, cf. Hesych. 582: ἐπιάλτης· ὁ ἐφιάλτης. Of course in the Imperial Age it was quite common to assign this feature to the eastern Greek dialects. Therefore, Mayser explained all these instances of deaspiration, cf. *P. Par.* 52, 6 κιθῶνας, *P. Tebt.* 112, 42 κύθρα, as Ionicisms.³¹ Yet long before the strongest period of influence of the Ionic spoken dialect in Athens, spellings like κιτῶν, καλκοῦς, πρέατος (on a vase of the 4th cent. BC), ἄτλα (on a vase of the

²⁵ MAYSER 1923, vol. I, 7 and 188, cf. Hdt. 2.92.5. The *Septuagint* uses also κλίβανος, cf. *Gn.* 15.17.

²⁶ DOVER 1993, 244-245.

²⁷ See also *EM* 621.51 ὀλίος κατὰ διάλεκτον. Ταραντῖνοι γὰρ τὸ ὀλίγος ὀλίος λέγουσιν ἄνευ τοῦ γ; QUEROL DONAT 2018, especially 11-12.

²⁸ MAYSER 1923, vol. I, 163-164. See also pp. 163-164 for the opposite feature, the *Hiastustilgung*.

²⁹ THUMB 1901, 134-135.

³⁰ MAYSER 1923, vol. I, 175; for a double example, both of devoicing and voicing spelling, see *P. Weil* III 1 πάμποδος instead of πάμβοτος, cf. MAYSER 1923, 185.

³¹ MAYSER 1923, vol. I, 184: «Man darf in allen diesen Formen, die nicht nur auf Ägypten beschränkt bleiben, Ionismen erkennen».

painter Sophilos, 6th cent. Athens), etc., were attested in non-literary Attic,³² as well as a different case in which there is no real deaspiration, but methathesis, as in κύθρα for χύτρα.³³ The inverse phenomenon is also attested in two Aristophanic fragments, Ar. fr. 391 φανός instead of πανός, cf. Phot. 377, 25 πανός· δέσμη κληματίδων. Οί δὲ νεώτεροι Ἀττικοί φανός (“*panós*: tie of the vine-branches. But the youngest Attic-speakers say *phanós*”), and fr. 701 πολφούς instead of βολβούς, this last text showing also the voiceless pronunciation of the voiced labial β.

11) The simplification of obstruent clusters is a feature present in many popular and generally non-literary registers. This feature is already attested in Aristophanes, cf. Ar. fr. 955 ἄρτον, where the first voiceless phoneme of the inherited term ἄρκτον is suppressed. This reduced by-form is common in our imperial texts, although with a different solution, cf. *I Sal.* 17.35 ἄρκος. Take also into account Hesych. 1017 ματία· ἀμαρτία.³⁴

12) Another phonetical confusion originates the change of the labial nasal /m/ into the labial voiced /b/. The case is attested in Antiphanes, cf. Antiph. fr. 46, 4 βύστακας. This same word appears in Eubulus and Aristoteles under the form μύσταξ, cf. Eub. fr. 112 μύστακα, Arist. fr. 539 μάστακα. Hesychius gives the follow explanation of the term, Hesych. 1068: μύσταξ· οί ἐν τῷ ἄνω χεῖλει τρίχες (“*mystax*: hair on the upper lip”). But the gloss devoted to this variation by Photius is much more interesting, cf. Phot. 318: βύσταξ· ὁ ὕφ’ ἡμῶν μύσταξ (“*bystax*: the word that for you is *mystax*”). Of course the oscillation of these phonemes is known from a long time before. The epic and poetic verb μάρναμαι is recorded in two epigrammes epigraphically transmitted under the spellings βαρνάμενος βάρναμαι, maybe because of a dissimilation.³⁵ Moreover, our papyrological sources include the spelling attested in *P. Tebt.* I 16, 41 μάραθρον, while similar instances can be found in the lexicographer Hesychius, cf. Hesych. 293 βάσκα· μάκελλα (“*baska*: hoe”), cf. 1014 μάσκη· δίκηλλα (“*maske*: a double hoe”); 305: βλακεία· μαλακία (“*blakeia*: illness”), cf. 1008: μαλακία· νόσος. βλακία (“*febleness*: illness. *blakia*”).

13) In a different phonetic context, Sophron offers an exemple of the posterior development of a secondary vowel from /r/ followed by the development of an epenthetic glide, again the labial voiced /b/, cf. Sophr. 114 ἐμβραμένα (<*ἐμοραμένα). This phenomenon is also registered in the language of the Ptolemaic papyri, cf. *Wilcken Par.* 5, 20, 8

³² THREATTE 1980, vol. I, 452-453.

³³ RABEHL 1906, 24: χύτρα est forma solita, sed iuxta omnibus temporibus κυθρ- in usu erat.

³⁴ A midway solution is attested in Cretan μαῖτυς ἀδευπιός for μάρτυς ἀδελφεός, cf. *Gort.* I 40 ἀντί μαιτύρων δυῶν, II 20 μαῖτυς, V 18 ἀδευπιοί. It must be pointed out that μαῖτυς is a standardized form, while ἀδευπιός remains occasional.

³⁵ *IG I²* 943, 9 and LAZARIDIS 1976.

κρομβυσοπώλης,³⁶ and in our lexicographers as well, cf. Hesych. 1054: Μομβρώ· ἢ Μορμώ (“*Mombro*: Mormo”), in this last case after a metathetical form *Μομρώ.

3. Evidence for Innovation II. Morphology.

14) We will first of all notice the metaplasm in the old name ἄλς ἄλός, regularized by Antiphanes in the neuter nominative ἄλας, cf. Antiph. fr. 71, 2 ἄλας. This same regularization occurs in our papyri, cf. *P. RyI.* 4, 692.7 and 12, 696.6, dated in the last decades of the 3rd cent. AD.³⁷ The innovation also occurs in Neotestamentarian texts, cf. Mc. 9.50, Mt. 5.13 (*bis*), as well as in Galen 14, 3217.1 K. καὶ ἄλας βωλικὸν μετὰ γλήχονος (“and a lump of salt with pennyroyal”).

15) Interesting beyond any doubt is the change of grammatical gender in the neutral form of the former masculine σκότος, transmitted by Ameipsias according with our sources (fr. 38). As it has been discussed above, we will just mention it.

16) Nominal suffixation shows the continuity between these comic texts and post-Classical Greek. Aristophanes, for instance, uses twice the suffix *-ίας to allude to some wine of bad quality, cf. Ar. fr. 219 ταχύ νυν πέτου καὶ μὴ τροπίαν οἶνον φέρε. A second example appears in the extant comedies, where wine scented with floral aromas is called ἀνθοσμίας, a term also attested in the fragments of Aristophanes himself and his contemporary Pherecrates.³⁸ Both terms are quoted and explained by Hesychius: Hesych. 161 ἀνθοσμίας· οἶνος ἄνθος ἔχων (“*anthosmias*: wine aromatized with flower scent”); Hesych. 1475 τροπίας οἶνος· μεταβεβληκῶς καὶ ἔκλυτος (“*tropias* wine: transformed and untied”). It is interesting that there are other examples that refer to the same reality, different kinds of wine, cf. Pherecr. fr.130, 6, Anaxandr. fr. 41, 71 and Pl. Com. fr. 244 καπνίας, as in the Aristophanic *Acharnians* we find ὀμφακίας.³⁹ Similarly, this suffix *-ίας provided many names for the semantic family of winds, cf. κερκίας, ὄρνιθίας, καικίας, etc.⁴⁰ The formation is of course present in the Ptolemaic papyri with examples such as ἐρυθρίας, ἰσχυρίας.⁴¹

17) The preference for diminutive substantives links also these comic fragments with the Greek Koine. Alexis, Antiphanes, Apollodorus and Aristophanes prove that the di-

³⁶ MAYSER 1923, vol. I, 169.

³⁷ MAYSER 1923, vol. I, 286.

³⁸ Ar. *Ra.* 1150, *Pl.* 807; fr. 351; Pherecr. fr. 108, 30.

³⁹ Ar. *Ach.* 352.

⁴⁰ CHANTRAINE 1933, 94.

⁴¹ MAYSER 1923, vol. I, 434, *P. Petr.* 2 13 (a) 26 ἐρυθρίας, *P. Petr.* II 10 (1) 10 ἰσχυρίας.

minutive has lost its meaning to become a simple alternative to the corresponding substantive.⁴² It has no sense that Alexis adds the adjective ‘small’ in Alex. fr. 115, ll. 5-6 **ἰχθυδίων** μικρῶν. On the Aristophanic fragment 13 δυοῖν **λυχνιδίον** the lexicographer Pollux had to make a very valuable comment, cf. Poll. 10.118 (...) δῆλον ὅτι λύχνια εἶρηκεν ἀλλ’ οὐ λύχνους μικρούς (“it is clear that he was speaking about oil lamps, not about small oil lamps”). In a similar way, look at Mt. 26.51 ὠτίον and Mc. 14.47 and Jo. 18.10 ὠτάριον, as nothing in our texts imply that the poor servant had a diminutive ear.

18) Two fragments of Epicharmus, Epich. fr. 43 and 86, show a case of haplologization, **πέρκας** instead of **πέρδικας**. This feature can also be recognized in the language of satyr drama, cf. A. fr. 234 θώψεις instead of θωπεύσεις,⁴³ S. fr. 173 θωχθεῖς instead of θωρηχθεῖς.⁴⁴ The language of the Greek papyri gives us again striking parallels, such as *P. Grenf.* I 39 v. II 2 στεφαλίβανος,⁴⁵ *P. Petr.*I 14, 20 Βενίκην,⁴⁶ instead of στεφανολίβανος, Βερενίκην. Moreover, the Hesychian lexicographical compilation adds new valuable information, cf. Hesych. 1008: μάλαι· μασχάλοι (“*malai*: armpits”). The phenomenon of haplology was actually common in low registers.

19) Pronominal morphology makes also some contribution to our outline of the linguistic innovations in the literary language of the comic genre. Epicharmus and Sophron use Sicilian pronominal forms that had no continuity in the Greek Koine, for they were limited to that dialectal area. Our first instance comes from Epicharmus, cf. Epich. fr. 5 **αὐτότερος** αὐτῶν. This innovation has a very noticeable parallel in Ar. *Pl.* 83 αὐτότατος, showing also the extension of the adjectival gradation to the class of the personal pronouns.⁴⁷ The following examples are taken from Sophron: the reflexive pronoun αὐταυτός is attested also once, cf. Sophr. 18 αἰ δὲ μὴ ἐγῶν ἔμασσον ταῖς **αὐταυτᾶς** χερσὶν (“if I had not knead it with my hands”),⁴⁸ but it is quite frequent in epigraphical texts of the Hellenistic Age from different places in most of Sicily; as a formation many scholars use to analyze it as a refection by means of the addition of an

⁴² Alex. 159 ὀψάρια, τριχίδια and σηπίδια, 177, Anaxil. 28 (bis), Antiph. 132 ὀψάρια, Apoll. Car. 30 οινάρια. Actually this item can be ranged among the morphological as well as among the syntactic innovations.

⁴³ REDONDO 2015a, 149.

⁴⁴ REDONDO 2003, 426. For an alternative explanation, as the passive aorist participle of θήγω, see LÓPEZ EIRE 2003, 391.

⁴⁵ MAYSER 1923, vol. I, 6 and n. 4, suggests that the form can be recognised as a case of haplology, but states that the question remains unsolved because of the unclear meaning of the word.

⁴⁶ MAYSER 1923, vol. I, 245-248.

⁴⁷ A different case is that of the possessive pronouns ἡμέτερος, ὑμέτερος and σφέτερος, as well as the alterity pronoun ἔτερος, where the suffix keeps its old intensive meaning, cf. WITTEWITZ 1970; see also LEJEUNE 1962; NEUMANN 1983.

⁴⁸ ESTEVE 2009, 206.

undeclined element *-τα.⁴⁹ In our opinion, for different reasons it seems better to follow the explanation of García Teijeiro and Molinos Tejada, as an haplogogized form of the reflexive tautological conflation αὐτὸς αὐτόν, since it offers a comparative approach to similar cases, it is more economical according with the refection procedures, and avoids the introduction in pronominal morphology of such a singular element as the indeclinable suffix *-τα, only known till now as a temporal adverbial element.⁵⁰ Finally, the third Sophronian innovation is also a reflexive pronoun, cf. Sophr. fr. 89 Συρακούσιοι ψίν, and fr. 90 πῶς ψε καὶ γινώσκομες; (“how do we know ourselves?”), and it was explained by Hesychius with the following gloss, cf. Hesych. 1574 ψίν· αὐτοῖς. αὐτόν (“*psin*: themselves; himself”). The form ψε is found in Theocritus, Theocr. IV 3, as well as in the Cretan dialect; it is usually explained as a metathetical by-form of σφε.⁵¹ However, as indicated above, none of these innovations had some continuity in later stages of the Greek language, the Theocritean instance being due to the sole factor of literary imitation.

A last remark on pronominal morphology is related to the form οὐθέν used by Antiphanes, cf. Antiph. fr. 193, 11-12 (... ἀλλ’ οὐθέν μέλει / τῶν σκωμμάτων μοι (“but I do not care at all about these jests”).⁵² Gignac is not right when he states that it was a Sandhi-sequence that originated the new form,⁵³ since never in Classical and Hellenistic standard Greek a voiced stop became aspirated. Only in the imperial period will be found some examples, although quite rare.⁵⁴ Actually οὐθείς was very sparingly used by the Attic writers. Hypereides, for instance, says (...) οὐδὲν δεινὸν ἔπασχον (...) ὡς οὐθενὸς ἄξια ὄντα (“they did not suffer at all (...) since they were not worthy anything”) etc.,⁵⁵ as a kind of doublet.

Verbal morphology confirms the link between this language of comedy and the Greek Koine. 20) In post-Classical Greek the sigmatic future uses to restrict and even to eliminate the ancient contract future. This preference for sigmatic future is already attested in

⁴⁹ ESTEVE 2009, 217: «En primer lugar hay que destacar el uso del sufijo -τα añadido al pronombre αὐτός para formar el pronombre reflexivo en las antiguas ciudades no griegas del oeste y centro de la isla. Así, encontramos: αὐτοῦστα, αὐτῶντα ambas en Centuripe en el s. II; αὐτοῖστα, αὐτῶντα en Entella en los ss. III/II; αὐτῶντα en Termas de Hímera en el s. II o en Segesta αὐτοῦτα entre los siglos III/II». Esteve himself (2009, 227) takes for highly probable that the innovation was extended to all the Sicilian dialects: «No tenemos ninguna razón para pensar que el reflexivo del tipo αὐτοῦτα no llegará a toda la isla, incluidas las zonas del sur, de colonización ródia, y Siracusa. Los primeros ejemplos de estos pronombres surgen en el siglo III y se generalizan en el siglo II. Es probable que, en general, los reflexivos en -τα conviviesen con reflexivos áticos que poco a poco irían desplazándolos». On αὐτῶντα see also MIMBRERA 2012, 232-233.

⁵⁰ GARCÍA TEIJEIRO/MOLINOS TEJADA 1988, 177-178.

⁵¹ FISKE 1830, 227.

⁵² In this regard, see also fr. 281 K.-A. in DOUGLAS OLSON 2021, 250; THREATTE 1980, 472-476.

⁵³ GIGNAC 1975-1981, vol. I, 97. He is followed by AITKEN 2008, 265-266.

⁵⁴ GIGNAC 1975-1981, vol. I, 96-97.

⁵⁵ Hyp. Ath. 7. See LÓPEZ EIRE 2002, 86-87.

the following Alcaeus' fragment: Alc. 8: *Antiatt.* κ 38 Valente: κρεμάσω οὐ μόνον κρεμῶ. Ἀλκαῖος Γανιμήδει ("kremaso: not only kremō. Alcaeus in *Ganimesdes*"). Aristophanes certainly used the expected contracted future κρεμῶ,⁵⁶ but it was in a lyric section. His adoption of the new sigmatic formations is not limited to the particular Greek spoken by the Scythian archer with his τρέξει, i.e. θρέξει,⁵⁷ since the innovation is also used by such different characters as the Just Discourse, War and the slave Charon.⁵⁸ This innovative sigmatic future -and aorist- will ratify its expansion in the *Septuagint*, cf. LXX *Gn.* 40.19: ἔτι τριῶν ἡμερῶν ἀφελεῖ Φαραῶ τὴν κεφαλὴν σου ἀπὸ σοῦ, καὶ κρεμάσει σε ἐπὶ ξύλου, καὶ φάγεται τὰ ὄρνεα τοῦ οὐρανοῦ τὰς σάρκας σου ἀπὸ σοῦ ("Yet in no more than three days the Pharaoh will rip your head off, and he will hang you on a tree, and heaven birds will eat your flesh").⁵⁹ New Testament Greek, as the language of the Greek papyri, generalized the sigmatic future in the paradigmata provided with dental suffix.⁶⁰ Yet the opposite phenomenon is also attested, as it can be read in Ameipsias, cf. Amip. fr. 29 ἀναβιβῶμαι· ἀντὶ τοῦ ἀναβιβάσομαι ("anabibomai: instead of *anabibaso-mai*").

21) In accordance with an extended and deep regularization of the verbal morphology, the old root aorist is now replaced by sigmatic forms, as in a fragment of Antiphanes, cf. Antiph. fr. 33 λείψας instead of λιπῶν. Similar examples can be found in non-literary Roman and Byzantine papyri.⁶¹

22) The perfect form τέθεικα is attested in the Attic comedialographers Alexis and Batos, cf. Alex. fr. 15, 13 διὰ τοῦτο <τὸ> τὰριχος τέθεικας διπλασίου ("for this reason did you raise twice the price of your salted fish?"); Bat. fr. 2, 7-8 τί τὰργύριον, ἀνθρῶπε, τιμιώτερον / σαυτοῦ τέθεικας ἢ πέφυκε τῆ φύσει; ("why, man, did you release money that is worth more than what is naturally due you?"). This by-form can be read in LXX *Is.* 49, 6 ἰδοὺ τέθεικά σε εἰς διαθήκην γένους ("have it in mind, I made you as a pact of our people"),⁶² and in the Ptolemaic papyri and in New Testament Greek as well it is

⁵⁶ Ar. *Pl.* 312.

⁵⁷ Ar. *Th.* 1222 and 1225.

⁵⁸ Ar. *N.* 1005 ἀποθρέξει (Just Discourse), *Pa.* 261 μεταθρέξει (War), *Ra.* 193 περιθρέξει (Charon). On other Aristophanic innovations in verbal morphology – βαλλήσομεν, ἀνίστασο, ἐθρέφθην – see REDONDO 2015b, 193. See also LAUTENSACH 1911, 173-174.

⁵⁹ *Gn.* 40, 19.

⁶⁰ BLASS/DEBRUNNER 1961, 50; RADERMACHER 1925, 92-93. The only exception were some forms taken from quotations of the *Septuagint*, for example Mt. 12.21 ἐλπιούσιν, Lc. 19.44 ἐδαφιοῦσιν. For the Roman and Byzantine papyri see GIGNAC 1975-1981, vol. II, 284-286.

⁶¹ GIGNAC 1975-1981, vol. II, 291-292, cf. BGU 1141.17 κατέλειψα, dated ca. 13 BC, BGU 467.6 καταλείψας, dated 177 AD.

⁶² Most, not to say all, of the extant translations of this passage do not give any account of this sentence, which instead is rendered with a version where δέδωκα replaces the uncomfortable τέθεικα.

also the regular record.⁶³ We must take into account that the first Attic epigraphic example is dated in 69-62 BC.⁶⁴

23) Other noticeable verbal forms do appear in the fragments of the Athenian comedigraphers Antiphanes and Alexis. Antiphanes uses a second person singular of the middle pluperfect with an ending *-εσο which gives in a contract verb in *-α the result *-ᾶσο, cf. Antiph. fr. 93 ἡκροᾶσο· ἀντί τοῦ ἡκροῶ. Ἀντιφάνης Ἐπιδαύρω (“*ekroâso*: instead of *ekroô*. Antiphanes in *Epidauros*”). The innovation consists in adding the thematic vowel, since this verbal formation was all around the Greek territories athematic, as far as we know.

24) Morphological innovations are also attested in the imperative. The comedigrapher Alexis made his own contribution to it, cf. Alex. fr. 14: *Antiatt.* μ 25 Valente: **μετάβα**· ὥσπερ καὶ ἀνάβα καὶ κατάβα. Ἄλεξις Ἀμφώτιδι (“*metaba*: like *anaba* and *kataba*. Alexis in *Amphotis*”). This formation appears in Aristophanes, cf. Ar. *Ve.* 979-980 and *Ra.* 35 κατάβα. Yet in this author the most common form is the old one as in *Ve.* 963 ἀνάβηθι, *Ach.* 884 ἐκβαθι, *Eq.* 169 ἐπανάβηθι, *Ra.* 674 ἐπίβηθι, *Nu.* 237 and *Lys.* 873 and 883 κατὰβηθι. In non-literary Koine, however, the old ending *-θι is only used in the verbs εἰμί and οἶδα.⁶⁵

25) In 1948 Schmid and Stählin pointed out the present formation with nasal infix and suffix as one of the features by means of which the language of Thucydides was related to the Greek Koine.⁶⁶ The fourth-century BC comic poet Antiphanes is actually placed between Thucydides and the Koine, and this verbal formation is attested in one of his fragments, cf. Antiph. fr. 37 πρὸς τῷ Πέ<ρω>νι μυροπώλη γευόμενον **κατελίμπανον** / αὐτὸν περὶ μύρων κτλ. (“I left him close to Peron, the perfumeseller, tasting fragrances”). In a similar way, Deinolochus prefers a new formation, cf. Deinol. fr. 5 **σωννύω** instead of σῶζω, originated by analogy with ζωννύω according with Cassio.⁶⁷ This form was already remarked by Ahrens,⁶⁸ and its continuation in the Cretan modern conjugations ἐσώννυσα, θα σωννύσω *et sim.* was confirmed by Hatzidakis.⁶⁹ Similar formations are Attic καταδηγύω, *IG III App.* 75 (12ies) and 94, 2, and Cretan στανύω, cf. GDI 5040, 66, as deverbatives from δέω and ἴστημι, respectively.

⁶³ MAYSER 1923, 370; RADERMACHER 1925, 96. For the Roman and Byzantine papyri see GIGNAC 1975-1981, vol. II, 398-399.

⁶⁴ MEISTERHANS/SCHWYZER 1900, 189.

⁶⁵ Mt. 5.25, Mc. 5.34 ἴσθι (εἰμί), Lc. 19.17 ἴσθι (οἶδα), Jer. 31.34 γνῶθι. The Lucan example is a hapax, and even most of commentators and translators did not understand that it is an οἶδα-form, cf. A. Ag. 1760.

⁶⁶ SCHMID/STÄHLIN 1948, vol. I, 5, 190.

⁶⁷ CASSIO 2012, 262.

⁶⁸ AHRENS 1843, 352.

⁶⁹ HATZIDAKIS 1892, 157.

4. Evidence for Innovation III. Syntax.

The innovations are not restricted to the fields of phonetics and morphology. To begin with, 26) there are examples of the decay of the dative case, as shown by Alexis and Aristophanes, cf. Alex. 250: *Antiatt.* π 1 Valente: **παρ' ἡμᾶς** οἰκεῖ ἀντὶ τοῦ παρ' ἡμῖν. Ἄλεξις Φιλαθηναίῳ (“he lives close to us: instead of near us. Alexis in *Philathenaios*”), Ar. fr. 466, 4-5: γυναῖκα δὴ ζητοῦντες ἐνθάδ' ἤκομεν / ἦν φασιν εἶναι **παρὰ σέ** (“We arrived here indeed in the search of a woman who is said to live by your side”). In both sentences the required pronouns had to be ἡμῖν and σοί.

27) The substitution of the partitive regime with the accusative appears in a quotation from Antiphanes, *Antiph.* fr. 68: *Antiatt.* δ 38 Valente: **δράμ'** ἀκοῦσαι ἀντὶ τοῦ δράματος ἀκοῦσαι (“to listen a play: instead of listen to a play”). The *Septuagint* shows close examples as *Gn.* 3, 8 καὶ ἤκουσαν **τὴν φωνὴν** Κυρίου τοῦ θεοῦ περιπατοῦντος ἐν τῷ παραδείσῳ τὸ δειλινόν (“and they heard the voice of Lord, the God, while he was walking down the paradise in the evening”),⁷⁰ and if we now pay attention to the Ptolemaic papyri we will find the same construction, as in *UPZ* 77 col. I 25 ἀκούσασα **τὴν φωνήν** (“as she heard the voice”).⁷¹

28) The preference for accusative constructions expands to the prepositional syntagm. So Amphis prefers to use the prepositional syntagm with accusative κατ' ἀγρόν instead of the old construction with dative ἐν ἀγρῷ, cf. *Amph.* fr. 12: **κατ' ἀγρόν** ἀντὶ τοῦ ἐν ἀγρῷ. Ἄμφις Δακτυλίῳ (“in the countryside: instead of by the countryside. Amphis in *The ring*”). The same construction, now with a temporal meaning, comes back in this *Septuagint* passage, *Deut.* X 15: πλὴν τοὺς πατέρας ὑμῶν προεῖλατο Κύριος ἀγαπᾶν αὐτούς, καὶ ἐξελέξατο τὸ σπέρμα αὐτῶν μετ' αὐτούς ὑμᾶς πάρα πάντα τὰ ἔθνη **κατὰ τὴν ἡμέραν ταύτην** (“except that the Lord chose to love your ancestors and appointed their descendance after them, that is to say, you, over all the nations up to this day”).

29) Regarding pronominal syntax, Alexis replaces the simple possessive ἐμῆς by the reflexive ἐμαυτῆς, cf. Alex. fr. 291: οὐκ ἔστ' ἀναισχυντότερον οὐδὲν θηρίον γυναικός· ἀπ' **ἐμαυτῆς** ἐγὼ τεκμαίρομαι. (“There is no beast more shameless than woman: I have experience from mine”). A similar use can be detected in the Lucan *Acts of the Apostles*, cf. *Act.* 21, 11 καὶ ἐλθὼν πρὸς ἡμᾶς καὶ ἄρας τὴν ζώνην τοῦ Παύλου δήσας **ἐαυτοῦ** τοὺς πόδας καὶ τὰς χεῖρας εἶπεν etc. (“And as soon as he went to us, took out Paul's belt and tied his feet and hands, he said”).⁷²

⁷⁰ BLASS/DEBRUNNER 1961, 114.

⁷¹ MAYSER 1923, vol. II, 2 207.

⁷² BLASS/DEBRUNNER 1961, 178.

30) Variation in verbal voice is also widely attested. Of course the middle voice experienced the strong concurrence of the passive voice, as in several fragments of Epicharmus, Sophron and Antiphanes. Our first example, Epich. fr. 210: Phryn. *Ecl.* 79 **γενηθῆναι** ἀντὶ τοῦ γενέσθαι, is described by Willi as a Koinism in Epicharmus,⁷³ which is not exactly the case: it is attested in Metrodorus of Chios, a philosopher of the 4th cent. BC, cf. Metrod. *Aët.* I 5, 4, in the Neotestamentarian text of *Heb.* V 5, and in an epigraphical record of northern Thracia, *IG X E205*, 16, ca. 2nd-1st cent. BC. Just to quote an example taken from the Greek Koine, cf. Mc. 12.29 Ὁ δὲ Ἰησοῦς ἀπεκρίθη αὐτῷ (“and Jesus answered him”).⁷⁴ The Sophronian instance is the following, Sophr. fr. 101 **ἐκρατηρίχθημες**, so explained by Hesychius, Hesych. 497: ἐκρατηρίχθημεν ἐμεθύσθημεν. In our third example, Antiphanes does not correctly use the old middle form **γαμοῦμαι**, which was assigned to the female speakers –just as the passive **μοιχεύομαι** was also applied to women-, cf. Antiph. 48: *Antiatt.* γ 2 Valente: γαμῶ ἢ γυνὴ λέγει, οὐ γαμοῦμαι. Αντιφάνης Ἀσώτοις. **ἐγῆμάμην** ὁ ἀνὴρ λέγει ἀντὶ τοῦ ἔγῆμα (“*gamô* says the woman, not *gamoûmai*. Antiphanes in *The people deprived of salvation*. The husband says *egemamen* instead of *egema*”). The comment by Ammonius is absolutely clear: γῆμαι τοῦ γημᾶσθαι διαφέρει, ὅτι γαμεῖ μὲν ὁ ἀνὴρ, γαμεῖται δὲ ἡ γυνὴ (“*gêmai* is different from *gemâsthai*, for the husband marries, and the wife is married”).

31) A different example, where the middle voice is replaced with an active form, comes out among the fragments of the comedialographer Alcaeus, cf. Alc. fr. 31: *Antiatt.* β 40 Valente: βιάσαι ἀντὶ τοῦ βιάσασθαι. Ἀλκαῖος: **ἐβίασέ** μου τὴν γυναῖκα. The quotation seems somewhat corrupted, as the article has a non-Doric form. Yet the verbal active form has no textual problems and is also guaranteed by the grammatical quotation. Its correspondence can be found in *P.Petr.* II 45, col. 1, 2 **καταβιάσας**,⁷⁵ *P.Oxy.* 1257.17 **δεήσει** (4th cent. BC), *P.Giss.* 105.20 **λήμψης** (5th cent. AD).⁷⁶ Consequently, there is no doubt about how often the middle voice shows its decreasing use.

32) As in former cases, where the innovation draws the opposite reaction –not especially because of a conservative tendency, but after a counterbalanced sense of symmetry-, also some middle forms were thought to express the passive meaning. So in Alexis and Epicharmus, cf. *Antiatt.* λ 11 Valente: Alex. 23 **λαβόμενος** ἀντὶ τοῦ λαβών. Ἀλεξὶς Ἀρχιλόχοις (“*labomenos*: instead of *labon*. Alexis in *The Archilochi*”); Epich. 118: *Antiatt.* δ 40 Valente: **δεοῦμεθα** ἀντὶ τοῦ δεηθῆσόμεθα. Ἐπίχαρμος Δευκαλίωνι (“*deoumetha*, instead of *deethesometha*. Epicharmus in *Deucalion*”). The first example shows the middle form instead of the active, the second instead of the passive.

⁷³ WILLI 2008, 147-149. A more detailed account in FAVI 2021.

⁷⁴ See BLASS/DEBRUNNER 1961, 196; RADERMACHER 1925, 147-148; GIGNAC 1975-1981, vol. II, 322-324.

⁷⁵ MAYSER 1923, 385.

⁷⁶ GIGNAC 1975-1981, vol. II, 326.

33) Another important syntactic change, the loss of the aspectual value of the perfect stem, very often used from now on just for expressing past time, can be perfectly understood after this passage from Antiphanes, cf. Antiph. fr. 202:

Ἰόστις ἄνθρωπος δὲ φύς
 ἀσφαλές τι κτήμ' ὑπάρχειν τῷ βίῳ λογίζεται,
 τὸ πλείστον **ἡμάρτηκεν**· ἢ γὰρ εἰσφορὰ τις **ἤρπακεν**,
 τᾶνδοθεν πάντ', ἢ δίκη τις περιπεσῶν ἀπώλετο,
 ἢ στρατηγίας προσῶφλεν, <ἢ> χορηγὸς αἰρεθεὶς
 ἰμάτια χρυσᾶ παρασχῶν τῷ χορῷ ῥάκος φορεῖ
 ἢ τριηραρχῶν ἀπήγξατ', ἢ πλέων **ἤλωκε** ποι,
 ἢ βαδίζων ἢ καθεύδων **κατακέκοφθ'** ὑπ' οἰκετῶν.

whoever having been born as a human being bears in mind that for his living every sure possession is fruitful, is most of times wrong; either some tax takes out all his belongings, or was completely ruined for he yielded to a verdict, or he was fined after holding a strategy, or because he was elected as choregus is now dressed in rags because he provided his chorus with golden robes, or while being trierarch he became choked, or when sailing was taken prisoner somewhere, or while walking or in sleeping was dismembered by his servants.

The loss of the aspectual value in New Testament Greek is underlined by Radermacher and Blass.⁷⁷ A second example, this time taken from Amphis, will support the evidence of this innovation in the perfect tense –and the same should be said regarding its past tense, the pluperfect: Amph. 27, 4.5: **ἀκήκοας** σύ, δέσποτ', ἤδη πώποτε / τὸ θυμίαμα τοῦτο; (“did you ever hear, lord, this fragrance?”)

34) An interesting colloquialism occurs at one of the pseudo-Epicharmean fragments. The text goes like this: [Epich.] 295, 3-4 τεσσάρων δὴ δεῖ λαβεῖν ὥρᾶν τριμήνων λ[όγον υ — / ὁ νοσέων νοσεῖ τις **ἢ ὅτι** (“so, he must take an amount of three months for the four seasons [... / whoever is patient suffers not otherwise”). This syntactic construction is based on the principle of brachylogy, so that the causal marker ὅτι is here equivalent to a whole sentence. The cluster is however not very common, and its parallels must be found in the Ptolemaic papyri, cf. *P. Teb.* 35.8 **ἢ ὅτι** ὁ παρὰ ταῦτα ποιῶν ἑαυτὸν αἰτιάσεται –here after high point- (“not otherwise, because whoever acts against these rules will incriminate himself”), 15 τοὺς παρὰ τῶν κατὰ κώμην ἐπιστατῶν καὶ τῶν ἄλλων ζμύρναν μὴ πλέον διαγράφειν τῆμ μνᾶς ἀργυρίου μ **ἢ ὅτι** <ὁ> παρὰ ταῦτα ποιῶν ἑαυτὸν αἰτιάσεται (“those who take myrrh from the governors of each village

⁷⁷ RADERMACHER 1925, 153-154; BLASS/DEBRUNNER 1961, 211: «die spätere Sprache hat das Perfekt fallen gelassen (...), nachdem es vorher noch als erzählendes Tempus vergeblich mit dem Aorist konkurriert hatte».

and from the other people do not inscribe an amount for more than forty minae not otherwise, since whoever acts against these rules will incriminate himself>>).⁷⁸

5. Conclusions.

From the above data some conclusions can be drawn: first, our comic fragments show the same linguistic innovative solutions that we find in private texts written by individuals with no special literary and rhetorical skills, as well as in a few literary genres: judicial oratory and historiography.

Second, some of these innovations will achieve a standard status only after a long period. Such are, for instance, the elimination of the dative case and of some middle verbs. This means how much time the social and cultural pressure kept the innovation restricted to informal speaking situations.

Third, it is interesting to remark that a half of the commented features belong to the phonological level, that is to say, the comic poets were especially attentive and close to the innovations produced in talk situations. This fact is wholly consequent with our former remark.

Fourth, at a very first sight it could be inferred from the above data that the Syracusan authors are much more close than the Athenians to the spoken language and, what is more, to its most innovative trends. Yet this is a rather slippery slope, since a high number of the quotations taken from our Sicilian comedigraphers come from two lexicographers: that called the Antiatticist, working in the 2nd cent. AD, and Hesychius, working in the 6th cent. AD. Had we a higher amount of fragments from the Syracusan authors, maybe there should be room for a right comparison. The particular case of Epicharmus deserves further comment, since this author was especially attracted by linguistics and rhetoric, as shown by Novokhatko and Lebedev.⁷⁹

⁷⁸ MAYSER 1923, vol. II, 3, 47.

⁷⁹ NOVOKHATKO 2015 and LEBEDEV 2017 explain how Epicharmus played with the pareymological joke between the theonym Ζεύς and the verb ζῆν, by means of a parechesis that sounds only if we have as our starting point the Doric accusative of the former, Ζᾶνα, which could be also Ionicised in the form Ζῆνα. It seems now unacceptable the old view of GRYSAR 1828, 209-226, on the literary language of Epicharmus. His view was supported mostly by misunderstanding and prejudgment, cf. 222-223: *Sermo autem, quem ad fabulas suas omnino adhibuit Epicharmus, id est, quo tum temporibus homines Siculi utebantur. Duplex enim sermonis Dorici genus fuisse statuunt grammatici, unum antiquius, quod asperum et rusticitate plenum, alterum recentius, quod facilius et ad Ionicum sermonem emollitum fuerit. Illo igitur Epicharmum et Sophronem, hoc Theocritum usos esse tradunt.*

Fifth, a difference can be made between comedy and mime, insofar as this last genre reflects the dialectal diction at a greater extent. Maybe the fact that some mimes were written in prose helped to approach better to the real colloquial situations.⁸⁰

Sixth, exclusive dialectalisms have small chance, if any, to arrive into the Greek Koine. This is perfectly exemplified by the pronominal innovations registered in our Syracusan authors, none of which reached a normalized extended use in Koine Greek.

Some conclusions have a different perspective of interest: they point out how the language of our comic characters fits with the substandard registers. In other words, our comic fragments display rather the daily life, interests and motifs of joy and fear of the common people. Most of our characters have to be found among individuals who had no chance to follow regularly the lessons of rhetoricians and even schoolmasters. In the same way our fragments attest a freedom of speech, from the point of view of grammar at least, that situates the genre of comedy at the highest level of closeness to the whole of its society.

From the perspective of the history of the Greek language, it is interesting to point out that many of the features that led to the Koine were parallelly developed in Sicily and Athens, no matter if there was, as it seems, a literary Sicilian influence on the evolution of the Attic theatre.⁸¹ This fact, obviously concluded after the extant data -prodelision; lenition of voiced obstruents; deaspiration of voiceless aspirated obstruents; changes in the diathetical system- means that former theories on the opposition of spoken Doric and spoken Koine were wrong.⁸² Actually in the Hellenistic age the so-called Koinisms have been recognised at a higher extent in low registers, inasmuch as people of lower education were more flexible in using non-standard linguistic solutions.⁸³

As suggested by Willi -see the quotation which opens this paper-, of course the real Greek language used by the speakers was quite different from that elaborated in their plays by the literary authors, since even a genre so close to realism as comedy had to embellish its lexis with a huge arsenal of poetic and rhetorical devices. Notwithstanding, the comic poets were extremely attentive to the new trends of spoken Greek.

⁸⁰ Cf. WILLI 2014, 183.

⁸¹ This influence was simply non-existent according to ZIELINSKI 1885, but extremely important according to VON SALIS 1905, who relies at most on Arist. *Po.* 1449b 5-7. See also CASSIO 1985; BELLOCCHI 2008, 260, and especially the complete reappraisals by BREITHOLTZ 1960, 25-82, and KERKHOF 2001, 51-177. We must also take into account the Ionicisms and Doricisms represented with a realistic bias on the Attic stage, as reminded by CASSIO 2002, 57.

⁸² SICCA 1924, 156-160.

⁸³ MIMBRERA 2012, 244: «(...) Features of the spoken Koine were more prominent in this group [that is to say, in *defixiones* and dedications] of inscriptions than in the contracts».

Bibliography

- AHRENS 1843 = H.L. Ahrens, *De Graecae linguae dialectis*, vol. II: *De dialecto Dorica*, Göttingen 1843.
- BELLOCCHI 2008 = M. Bellocchi, *Epicarmo e la commedia attica antica*, in A.C. Cassio (ed.), *Storia delle lingue letterarie greche*, Firenze 2008, 260-291.
- BLASS/DEBRUNNER 1961 = F. Blass, A. Debrunner, *Grammatik des neutestamentlichen Griechisch*, Göttingen 1961¹¹.
- BREITHOLTZ 1960 = L. Breitholtz, *Die dorische Farce im griechischen Mutterland vor dem 5. Jahrhundert. Hypothese oder Realität?*, Stockholm 1960.
- BURESCH 1891 = K. Buresch, *ΓΕΓΟΝΑΝ und anderes Vulgärgriechisch*, "RhM" 46 (1891), 193-232.
- CASSIO 1985 = A.C. Cassio, *Two Studies on Epicharmus and His Influence*, "HSPH" 89 (1985), 37-51.
- CASSIO 2002 = A.C. Cassio, *The Language of Doric Comedy*, in A. Willi (ed.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford 2002, 51-83.
- CASSIO 2012 = A.C. Cassio, *Intimations of Koine in Sicilian Doric. The information provided by the Antiatticist*, in O. Tribulato (ed.), *Language and Linguistic Contact in Ancient Sicily*, Cambridge 2012, 251-264.
- CHANTRAINE 1933 = P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933.
- DOVER 1993 = K.J. Dover, *Language and Character in Aristophanes*, in K.J. Dover, *Greek and the Greeks. Collected Papers*, vol. I: *Language, Poetry, Drama*, Oxford 1993, 237-248 (= *Linguaggio e caratteri aristofanei*, "RCCM" 18 (1976), 357-371).
- ESTEVE 2009 = M. Esteve, M., *Koinaí griegas: estudio dialectológico, gramatical y sociolingüístico*, doctoral dissertation, Universitat de València 2009.
- FAVI 2021 = F. Favi, *'New' Greek in Old Texts. (Alleged) Regionalisms and Anticipations of koiné in Epicharmus*, in V. Mastellari (ed.), *Fragments in Context – Frammenti e dintorni*, Göttingen 2021, 69-97.
- FISKE 1830 = B.-F. Fiske, *A Grammar of the Greek language*, Boston 1830.
- FRÄNKEL 1911 = E. Fränkel, *Beiträge zur griechischen Grammatik*, "ZVS" 43 (1911), 193-219.
- GARCÍA TEIJEIRO/MOLINOS TEJADA 1988 = M. García Teijeiro, M.T. Molinos Tejada, *Consideraciones lingüísticas sobre los decretos de Entella*, "Minerva" 2 (1988), 175-182.
- GIGNAC 1975-1981 = F.Th. Gignac, *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Periods*, 2 voll., Milan 1975-1981.
- GRYSAR 1828 = C.J. Grysar, *De Doriensium comoedia quaestiones*, Köln 1828.
- HATZIDAKIS 1892 = G.N. Hatzidakis, *Einleitung in die neugriechische Grammatik*, Leipzig 1892.

- HOLTON/HORROCKS/JANNSEN/LENDARI/MANOLESSOU/TOUFEXIS 2019 = D. Holton, J. Horrocks, M. Janssen, T. Lendari, I. Manollessou, N. Toufexis, *The Cambridge Grammar of Medieval and Early Modern Greek*, vol. I, Cambridge 2019.
- KERKHOF 2001 = R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und attische Komödie*, Munich/Leipzig 2001.
- LAUTENSACH 1911 = O. Lautensach, *Die Aoriste bei den attischen Tragikern und Komikern*, Göttingen 1911.
- LAZARIDIS 1976 = D. Lazaridis, *Επίγραμμα Παρίων από την Αμφίπολιν*, "AEph" (1976), 164-181.
- LEBEDEV 2017 = A.V. Lebedev, *Epicharmus on God and mind (NOOΣ). A neglected fragment in Stobaeus (with some remarks on early Pythagorean metaphysics and theology)*, "Aristeas" 16 (2017), 13-27.
- LEJEUNE 1971 = M. Lejeune, *Études de philologie mycénienne V. Le suffixe -tero-*, "REA" 64 (1962), 5-19 (= *Mémoires de philologie mycénienne*, vol. II, Roma 1971, 269-283).
- LÓPEZ EIRE 2002 = A. López Eire, *La lengua de Hiperides y Menandro*, "Habis" 33 (2002), 73-94.
- LÓPEZ EIRE 2003 = A. López Eire, *Tragedy and Satyr Drama: Linguistic Criteria*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, 387-412.
- MAYSER 1923 = E. Mayser, *Grammatik der griechischen Papyri aus der Ptolemäerzeit; mit Einschluß der gleichzeitigen Ostraka und in der Ägypten verfaßten Inschriften*, vol. I: *Laut- und Wortlehre*, Berlin/Leipzig 1923.
- MEISTERHANS/SCHWYZER 1900 = Karl Meisterhans, Eduard Schwyzer, *Grammatik der attischen Inschriften*, Berlin 1900.
- MIMBRERA 2012 = S. Mimbbrera, *The Sicilian Doric Koina*, in O. Tribulato (ed.), *Language and Linguistic Contact in Ancient Sicily*, Cambridge 2012, 223-250.
- NEUMANN 1983 = G. Neumann, *Der mykenische personennamenname qo-te-ro*, in J.T. Killen, J.L. Melena, J.-P. Olivier (edd.), *Minos 22-23. Studies in Mycenaean and Classical Greek presented to John Chadwick*, Salamanca 1983, 473-477.
- NOVOKHATKO 2015 = A. Novokhatko, *Epicharmus' Comedy and Early Sicilian Scholarship*, "SCI" 34 (2015), 69-84.
- OLSON 2021 = S.D. Olson, *Fragmenta comica: Antiphanes*, Göttingen 2021.
- QUEROL DONAT 2018 = J. Querol Donat, *Breves notas sobre la lengua de Rintón y el antiguo dialecto griego de Tarento*, "CFG(G)" 28 (2018), 9-16.
- RABEHL 1906 = B.W. Rabehl, *De sermone defixionum Atticarum*, Berlin 1906.
- RADERMACHER 1925 = L. Radermacher, *Neutestamentliche Grammatik. Das Griechisch des Neues Testament im Zusammenhang mit der Volkssprache*, Tübingen 1925.

- REDONDO 2003 = J. Redondo, *Satyrical diction in the extant Sophoclean fragments: a reconsideration*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, 413-431.
- REDONDO 2015a = J. Redondo, *The linguistic characterization of the major dramatic genres*, in J. Redondo, A. Sánchez i Bernet, *Archaic, Classical and Hellenistic Poetry: Some Contributions to the History of the Ancient Greek Language*, Amsterdam 2015, 117-154.
- REDONDO 2015b = J. Redondo, *Variantes y estándar dialectal en el Ática clásica II. La lengua de la comedia aristofánica, el ático antiguo y el ático nuevo*, "REC" 42 (2015), 189-206.
- REINHOLD 1901 = H. Reinhold, *De Graecitate patrum apostolicorum librorum apocryphorum Novi Testamenti quaestiones grammaticae*, Halle 1901.
- SCHMID 1895 = W. Schmid, *Review to "G.B. Winers, Grammatik des neutestamentlichen Sprachidioms, Göttingen 1894"*, "GGA" (1895), 26-47.
- SCHMID/STÄHLIN 1948 = W. Schmid, O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, vol. I.5, Munich 1948.
- SICCA 1924 = U. Sicca, *Grammatica delle iscrizioni doriche della Sicilia*, Arpino 1924.
- THREATTE 1980 = L.L. Threatte, *The Grammar of Attic Inscriptions*, vol. I: *Phonology*, Berlin/New York 1980.
- THUMB 1901 = A. Thumb, *Die griechische Sprache im Zeitalter des Hellenismus. Beiträge zur Geschichte und Beurteilung der Κοινή*, Strassburg 1901.
- VON SALIS 1905 = A. von Salis, *De Doriensium ludorum in Comoedia Attica vestigiis*, Basel 1905.
- WILLI 2008 = A. Willi, *Sikelismós: Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8.-5. Jh. V. Chr.)*, Basel 2008.
- WILLI 2014 = A. Willi, *The language(s) of comedy*, in M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge 2014, 168-185.
- WITWER 1970 = M. Wittwer, *Über die kontrastierende Funktion des griechischen Suffixes – τερως*, "Glotta" 47 (1970), 54-110.
- ZIELINSKI 1885 = Th. Zielinski, *Die Gliederung der attischen Komödie*, Leipzig 1885.

Abstract: The comic festivals became a useful platform for transferring those linguistic innovations already common in daily speech to a literary frame. This was a regular behaviour among the comedigraphers, while the tragic poets did it in a much more restricted way. This paper will focus on the comic attestations of the linguistic change occurred in two different dialectal areas, Attica and Sicily. The comic testimonies show a greater closeness to the common people and reflect the linguistic change better than other literary genres. Many of the analyzed features reappear either in the non-literary Koine of our papyrological records or in the usually simply elaborated Biblical Greek.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



DALLA DERISIONE DELLA *RUSTICITAS* ALL'IDEALIZZAZIONE.
CAMPAGNA E CAMPAGNOLI ATTICI NEI FRAMMENTI
DELL' *ARCHAIA**

STEFANO CECCARELLI

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
stefano.ceccarelli1986@gmail.com

Nel prologo delle *Nuvole* di Aristofane, Strepsiade si lamenta a causa dell'insonnia dovuta ai molti debiti contratti per consentire a suo figlio, Fidippide, di possedere dei cavalli da corsa. Il monologo di Strepsiade, infatti, è interrotto da battute del figlio che sogna di essere in gara con i suoi cavalli. Esasperato dalla sua precaria situazione economica, Strepsiade si sfoga raccontando le passate vicissitudini. È qui che Aristofane scende in particolari, presentando il personaggio come un campagnolo che si è trasferito in città a seguito di un conveniente matrimonio con un'ateniese benestante e di buona famiglia (*Nu.* 43-48):

έμοι γάρ ἦν ἄγροικος ἠδιστος βίος
εὐρωτιῶν, ἀκόρητος, εἰκῆ κείμενος,
βρύων μελίτταις καὶ προβάτοις καὶ στεμφύλοις.
ἔπειτ' ἔγημα Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους
ἀδελφιδῆν ἄγροικος ὦν ἐξ ἄστεως,
σεμνήν, τρυφῶσαν, ἐγκεκοισυρωμένην.¹

* Una precedente versione di questo lavoro è stata discussa, verso la fine di novembre 2019, nella splendida sala Principe d'Acaja, sede del terzo convegno internazionale "The Forgotten Theatre", presso l'Università di Torino. Agli organizzatori, il prof. Francesco Carpanelli, il dott. Luca Austa e la dott.ssa

Che bella vita conducevo in campagna! Me ne stavo in mezzo alla muffa, sporco, comodamente sdraiato: c'era abbondanza di api, di pecore, di sansa. Poi sposai la nipote di Megacle, il figlio di Megacle: io, un contadino; lei, una cittadina, una donna di classe, abituata al lusso, una discendente di Cesira.²

Questi versi sono particolarmente adatti per introdurre alcuni elementi essenziali e ricorrenti dei personaggi contadini (γεωργοί) o, più in generale, campagnoli (ἄγροικοι) delle commedie di Aristofane³. Il personaggio del contadino si distingue in Aristofane, soprattutto nella sua produzione giovanile (427-421 a.C.)⁴, per il fatto di essere caratterizzato come un inurbato, a causa della politica di *Sitzkrieg* imposta da Pericle nei primi anni della Guerra del Peloponneso⁵. Per tale ragione, prova una profonda nostalgia per la vita che conduceva in campagna e ciò lo porta ad idealizzarne fortemente l'immagine⁶. Di conseguenza, i campagnoli agiscono sulla scena primariamente con l'intento di ritornare ai loro amati campi e la trama di commedie come gli *Acarnesi*, la *Pace* o i perduti *Contadini* ruota appunto intorno ai loro tentativi di ottenere la pace con Sparta⁷. Gli

Giorgia Giaccardi, rivolgo i miei più grati complimenti per il lavoro svolto; ringrazio, inoltre, tutti i partecipanti che hanno discusso queste pagine con me. Ringrazio Michele Napolitano, Luigi Bravi e Ugo Mondini per la consueta, attentissima lettura del lavoro; così pure sono grato ai due anonimi *referees* della rivista per i consigli e i suggerimenti puntuali. L'edizione utilizzata per citare Aristofane è quella di WILSON 2007; ove non diversamente segnalato, le traduzioni sono le mie.

¹ Cf. GRILLI 1992, 117-118: «l'unione fra il rustico e la nobildonna cittadina è impostata all'insegna del contrasto più vistoso e sistematico [...]. La vita dell'uomo è definita dalla naturalezza e dall'abbondanza di risorse, adeguandosi in questo alla topica idealizzazione agreste. Si tratta dell'estremo segnale di connotazione positiva del personaggio, al quale il destinatario è tenuto a rispondere garantendo l'adesione emotiva e la solidarietà ideologica, in quanto da un lato il tono nostalgico fa riferimento a una perdita della vita ideale, e dall'altro questa corrisponde al modello già codificato dalle commedie aristofaniche». Il matrimonio dell'abbiente campagnolo Strepsiade con un'aristocratica, pur chiaramente paradossale e, quindi, ben adatto ad una commedia, allude anche alle nuove relazioni fra δῆμος e aristocrazia, possibili in un regime di ἰσονομία democratica (vd. AMBROSINO 1986-1987).

² Trad. it. di MASTROMARCO 1983, 335.

³ Sui γεωργοί e sugli ἄγροικοι delle commedie aristofanee vd. RIBBECK 1885, 6-9; HEITLAND 1921, 40-48; EHRENBERG 1957, 103-133; DOVER 1972, 35-36; PRETAGOSTINI 1989; CAMPAGNER 1990; COMPTON-ENGLÉ 1999, 359-364; JONES 2004, 192-207; KONSTANTAKOS 2005, 4-7; CECCARELLI 2017-2018, 4-58; e CECCARELLI 2020.

⁴ In effetti, la rappresentazione del mondo contadino nel più tardo *Pluto* è ben diversa da quella delle prime commedie, come *Acarnesi* o *Pace*. I contadini dell'ultimo Aristofane hanno preoccupazioni materiali che i loro predecessori non avevano: su questi aspetti vd. TORCHIO 2001, 28-29 e CECCARELLI 2017-2018, 52-57.

⁵ Su questi aspetti vd. PRETAGOSTINI 1989, BRAVI 2016 e *infra*.

⁶ Sul tema della nostalgia dei contadini per i loro amati campi vd. ROSSI 2020 [2003], II, 641 e quanto da me scritto in CECCARELLI 2020, contributo cui rimando anche per il tema dell'idealizzazione della campagna; su questo aspetto vd. anche CASSIO 1985, 31-33 e 144-145.

⁷ Sul pacifismo di Aristofane vd. MUSTI 2006, 266-268 e MASTROMARCO 2017.

ἄγροικοι aristofanei mostrano un saldo attaccamento ai valori tradizionali⁸; si differenziano nettamente, inoltre, sia esteticamente sia eticamente rispetto agli ἀστικοί, i cittadini propriamente detti, le classi più dinamiche, a livello economico e culturale, nell'Atene del tempo⁹. Dunque, pacifismo e attaccamento ai valori tradizionali sono le caratteristiche precipue di ogni campagnolo aristofaneo.

Se la critica ha rivolto qualche forma di interesse agli ἄγροικοι nelle commedie di Aristofane, assai meno si è dedicata a studiare quelli presenti negli altri commediografi dell'*archaia*. Dando uno sguardo alle citazioni e ai frammenti papiracei degli altri poeti comici, infatti, si può notare come la campagna e i suoi abitanti non fossero certo un elemento esclusivo della produzione di Aristofane. Ne consegue che Aristofane non necessariamente doveva avere un rapporto particolare con la campagna attica, come si è spesso creduto in virtù di un errore di prospettiva 'aristofanocentrica'¹⁰. Studiare i frammenti e i titoli delle commedie degli altri commediografi¹¹ (in particolare di Eupoli) permetterà una visione più equilibrata anche dell'uso che Aristofane fa, nella sua produzione, sia dei campagnoli che delle immagini campestri.

⁸ Vd. CASSIO 1981, 87-88.

⁹ La crescita economico-culturale di Atene nel V sec. a.C. portò alla creazione di una cultura cittadina che era percepita come più raffinata e avanzata di quella del contado, legata a tradizioni rurali e ostile alle nuove idee filosofico-scientifiche. Il riflesso di questa situazione culturale è presente nell'aggettivo ἀστειός, che viene a indicare un concetto di raffinatezza connessa con l'ἄστυ (vd. RIBBECK 1885, 46-48), come è ben chiaro in Aristofane (cf. fr. 706 K.-A. con il commento di BAGORDO 2017, 86-93) e in autori contemporanei e successivi, come Alceo comico (fr. 26 K.-A.: vd. ORTH 2013, 122-124), Menandro (*Asp.* 385a Jacques: vd. INGROSSO 2010, 346) e Platone (*Phaed.* 116d).

¹⁰ Cf. CROISET 1906, 15: «ses comédies sont remplies d'allusions à leurs mœurs, à leur travaux et à leur passetemps. Et ces allusions sont si précises, si variées, si évocatrices de la réalité qu'elles semblent bien impliquer une connaissance directe des choses. On se dit que le poète a dû voir, dès son enfance, le paysan chez lui, au coin de son feu en hiver, devant sa maison en été, près des ruches bourdonnantes et du puits entouré de violettes. Il est au courant des habitudes de la campagne, de la culture des champs et de celle des jardins, de tout ce que le cultivateur attend au craint du beau ou du mauvais temps».

¹¹ Data la scarsità del materiale e la frammentarietà del contesto, è difficile capire fino a che punto la campagna e i suoi abitanti fossero cari ai colleghi commediografi di Aristofane e in che modo tali poeti li impiegassero all'interno della loro produzione. In questa analisi, comunque, si eviterà di menzionare citazioni troppo brevi o il cui contesto non sia afferente con sicurezza all'ambito della campagna e dei suoi abitanti. Non verranno, dunque, tenuti in considerazione, a mo' di esempio, meri elenchi di cibi (cf. ad es. Chionid. fr. 7 K.-A.; Call.Com. fr. 26 K.-A.; Metag. fr. 18 K.-A.; Pherecr. fr. 158 K.-A.; e, in particolare, l'elaborato fr. 63 K.-A. di Ermippo), similitudini con vegetali, verdure, frutta o animali (di cui spesso manca il referente primario: cfr. ad es. Crates Com. fr. 43 K.-A.; Chionid. fr. 2 K.-A.; Theopomp.Com. fr. 76 K.-A.; Pherecr. fr. 30 K.-A.; e Hermipp. fr. 69 K.-A.), e le espressioni proverbiali che hanno proprio gli animali come protagonisti (cfr. ad es. Crates Com. fr. 6 e 38 K.-A.; Cephisod. fr. 1 K.-A.; e Cratin. fr. 56 K.-A.).

1. La commedia siciliana: Epicarmo

Maurice Croiset aveva già intuito che la campagna e i suoi abitanti dovessero essere assai più diffusi nelle commedie del V sec. a.C. di quanto le citazioni sopravvissute dei commediografi dell'*archaia* non lasciassero intuire:

Cette alliance tacite entre la démocratie rurale et la comédie nous apparaîtrait sans doute bien plus clairement, si nous possédions encore un certain nombre des pièces qui furent jouées à Athènes dans les deux premiers tiers du V^e siècle. Il est bien probable, en effet, que le paysan, qui était à l'origine l'acteur et le choreute attitré de la comédie, dut continuer à y jouer un rôle important dans les drames de Chionidès et d'Ephantidès, de Magnès et de Cratinos, de Cratès et d'Hermippos. Malheureusement, toutes ces pièces sont perdues, et le peu que nous en savons ne se prête pas à des conjectures suffisamment probables.¹²

Benché non si possa più concordare con Croiset su una «alliance tacite entre la démocratie rurale et la comédie», tuttavia la sua intuizione circa la diffusione del campagnolo e delle immagini campestri nella tradizione comica è sicuramente vera; inoltre, sulla scena ateniese – come si vedrà – il campagnolo diviene anche personaggio politico. Comunque, il personaggio dell' ἄγροικος è ben presente fin dalla commedia siciliana, dove sembra, però, totalmente assente la sua politicizzazione, in ragione del regime politico delle πόλεις siciliane, differente rispetto alla democratica Atene. Nella produzione di Epicarmo era presente una commedia dal titolo Ἀγρωστίνος (*Il campagnolo*: fr. 1-3 K.-A.) e un'altra che si intitolava Γᾶ καὶ Θάλασσα (*La terra e il mare*: fr. 20-29). Nella prima, è probabile che il titolo alluda a un protagonista ἄγροικος, il quale, forse, costituiva oggetto di riso, soprattutto se immerso in un contesto cittadino, dove poteva non trovarsi a suo agio¹³. È, sostanzialmente, ciò che Aristofane metterà in scena con il già citato Strepsiade, personaggio la cui ἀγροικία si identifica nell' ἀμαθία, nella palese inadeguatezza dimostrata nel non saper apprendere gli insegnamenti impartitigli da Socrate¹⁴. Nella seconda commedia, invece, v'era una contrapposizione fra la terra e il mare, che secondo A. Olivieri prendeva le forme di un ἄγών scenico fra le due personificazioni, appunto, di Γᾶ e Θάλασσα¹⁵. Le citazioni sopravvissute sono per lo più elenchi di prodotti della terra o

¹² CROISSET 1906, 12.

¹³ OLIVIERI 1922, 47, nell'avanzare un'ipotesi di ricostruzione della trama, ha in mente le *Nuvole* di Aristofane (vd. anche RODRIGUEZ-NORIEGA GUILLEN 1996, 13). I frammenti, però, sono troppo pochi per proporre una qualsivoglia ipotesi in tal senso e la sua sembra un po' troppo forzata: si può immaginare, comunque, che la rusticità del personaggio emergesse a contatto con il mondo cittadino (vd. TOSETTI 2016-2017, 86-87). Vd. anche KERKHOF 2001, 129.

¹⁴ Cf. BELARDINELLI 2016, 23-26.

¹⁵ OLIVIERI 1922, 52.

del mare e nulla suggeriscono, però, sui possibili personaggi che agivano sulla scena¹⁶. Si può fondatamente affermare, pur nella scarsità delle citazioni pervenute, che l'immaginario della campagna era contrapposto a quello del mare. Di conseguenza, vi doveva giocare un certo ruolo l'immagine stilizzata della campagna e dei suoi abitanti.

Dalle pur scarse testimonianze di Epicarmo si può desumere, quindi, che nella poesia comica siciliana l'ἄγροικος giocasse un certo ruolo e che il pubblico delle città siceliote si divertisse nel vedere agire in scena queste figure, di cui venivano messi in evidenza i contrasti (nei modi di vivere e di pensare) rispetto agli ἀστικοί¹⁷. Le testimonianze di Epicarmo risultano già eloquenti sulla ragione della fortuna di questa figura comica: il campagnolo rappresenta, a livello sociale ed economico, il polo opposto rispetto al cittadino, che si diverte nel vederlo oggetto di satira. La distanza che si viene a creare fra l'universo urbanizzato della πόλις e l'arretratezza sociale della sua χώρα¹⁸, che pure alla città è inscindibilmente legata sul lato economico¹⁹, si riflette nei gusti letterari degli ἀστικοί, che amano vedere gli ἄγροικοι sulla scena delle commedie e nei mimi²⁰.

2. La commedia attica (*archaia*)

2.1. Magnete, Cratino, Cratete, Ferecrate e Teleclide

Le prime testimonianze sulla presenza dei campagnoli e del loro mondo nelle commedie rappresentate ad Atene durante il V sec. a.C. suggeriscono stretti punti di contatto con la produzione di Epicarmo. I primi commediografi attivi ad Atene, infatti, appaiono interessati agli ἄγροικοι per gli effetti comici della loro *rusticitas*. Magnete compose una commedia intitolata Ποάστρια²¹, che J. Henderson²² considera la più antica attestazione

¹⁶ Cf. TOSETTI 2016-2017, 149-150. I fr. 20, 21 e 22 K.-A. presentano termini indicanti prodotti della terra; in particolare, il fr. 22 K.-A., ναὶ μὰ τὸν κράμβαν, è un comico giuramento sul cavolo, una formula che si ritroverà anche nei commediografi successivi, come Eupoli (fr. 84 K.-A.): vd. TOSETTI 2016-2017, 154. Al mondo del mare fanno, invece, riferimento i fr. 25, 26, 27 e 28 K.-A., che offrono nomi di pesci e crostacei tipici del Mediterraneo.

¹⁷ È bene ricordare che la derisione comica della figura del campagnolo, in particolare del contadino, godrà di una certa fortuna anche nei secoli successivi; si pensi, in tal senso, al fecondo genere della satira del villano, che avrà una stabile fortuna nelle letterature europee fin dal Medioevo (vd. MERLINI 1894).

¹⁸ Sul tema dell'opposizione fra città e campagna nella tradizione dell'*archaia* vd. EHRENBERG 1957, 116-127; TURATO 1979, 101-104; CASSIO 1985, 144-145; TOTARO 1999, 107; JONES 2004, 205; e ZIMMERMANN 2010, 74.

¹⁹ Vd. MUSTI 1981, 90-91.

²⁰ Sofrone scrisse un mimo intitolato Ὠλιεὺς τὸν ἀγροιώταν (fr. 42-44 K.-A.) su cui vd. HORDERN 2004, 168-169: «We may infer that it focused on an argument between a fisherman and a rustic farmer, each extolling the virtues of his own way of life and criticizing the other's» (p. 168).

²¹ Vd. STOREY 2011, II, 351 e BAGORDO 2014, 104-105.

²² HENDERSON 2000, 140-141.

di talune commedie di carattere («character-comedy») dove agivano sulla scena quelle che lo studioso definisce «market-women». A stare alle fonti lessicografiche²³, una ποάστρια è un'umile lavoratrice a cottimo che ripulisce i campi dalle erbacce parassite o separa i germogli di grano dalla paglia. Benché sia impossibile ricostruire la trama della commedia, la comicità della Ποάστρια di Magnete pare basata sulla derisione di lavoratrici dei campi che, in quanto tali, apparivano frequentemente in pubblico, elemento che strideva con la moralistica segregazione delle donne ateniesi dell'epoca²⁴. È possibile, ma ovviamente indimostrabile, che questa commedia di Magnete sia uno dei modelli delle più tarde (c.a. 420-410 a.C.) Ποάστριαι di Frinico²⁵, dove erano sicuramente presenti in scena le medesime lavoratrici già oggetto di riso in Magnete; non è improbabile, peraltro, che in Frinico costituissero proprio il coro della perduta commedia, come sembra suggerito dal titolo. Sostanzialmente, la drammaturgia di queste commedie di Magnete e Frinico (come di quelle già analizzate di Epicarmo) con ogni probabilità si esplicava nel tradizionale contrasto fra città e campagna, tema, del resto, che attraverserà tutta la tradizione comica greca fino alla *nea*, come si vede nelle commedie di Menandro²⁶ e dei suoi contemporanei²⁷.

A turbare le placide e regolari dinamiche della vita degli abitanti dei demi attici fu lo scoppio, nel 431 a.C., della Guerra del Peloponneso. Come già ricordato, in risposta alle regolari invasioni della χώρα attica da parte degli spartani, Pericle adottò una classica strategia di *Sitzkrieg*: fece ritirare tutti i demoti all'interno delle Lunghe Mura²⁸. Tale scelta, però, non fu certo priva di conseguenze. Il sovrappopolamento cui Pericle dovette far fronte causò notevoli problemi di ordine pubblico²⁹: gli ἄγροικοι sfollati, infatti, trovarono per lo più delle sistemazioni scomode, il che acuiva il loro malcontento³⁰. Una

²³ Vd. BAGORDO 2014, 104 e STAMA 2014, 229.

²⁴ HENDERSON 2000, 140: «like hetairai, these were a type with one foot in the public sphere and thus relatively safe for comic exploitation, even if they portrayed citizen women». Cf. l'eloquente testimonianza di Xen. *Oec.* 7, 21-31.

²⁵ Vd. STAMA 2014, 229-230.

²⁶ Vd. FERRARI 2008.

²⁷ Per quanto riguarda Filemone, vd. BRUZZESE 2011, 68, n. 122.

²⁸ Cf. Thuc. 2, 13-17.

²⁹ Un riflesso dei problemi di sistemazione in città degli ἄγροικοι inurbati si trova in un vivido passo di Ar. *Eq.* 792-796: καὶ πῶς σὺ φιλεῖς, ὅς τοῦτον ὄρων οἰκοῦντ' ἐν ταῖς φιδάκναισι / καὶ γυπαρίοις καὶ πυργιδίοις ἔτος ὄγδοον οὐκ ἐλεαίρεις, / ἀλλὰ καθείρξας αὐτὸν βλίττεις; Ἀρχεπτολέμου δὲ φέροντος / τὴν εἰρήνην ἐξεσκέδασας, τὰς πρεσβείας τ' ἀπελαύνεις / ἐκ τῆς πόλεως ῥαθαπυγίζων, αἱ τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται, «Come puoi dire di amarlo? Proprio tu che da sette anni lo vedi abitare nelle botti, nei buchi, nelle torricciole e non ne hai pietà, ma lo tieni come in un alveare, sottraendogli il miele? E quando Archeptolemo fa offerte di pace, le disperdi al vento e, a calci in culo, cacci dalla città gli ambasciatori, che portano proposte di tregua» (trad. it. di MASTROMARCO 1983, 275-277).

³⁰ Cf. Thuc. 2, 16, 2: ἐβαρύνοντο δὲ καὶ χαλεπῶς ἔφερον οἰκίας τε καταλείποντες καὶ ἱερά ἃ διὰ παντὸς ἦν αὐτοῖς ἐκ τῆς κατὰ τὸ ἀρχαῖον πολιτείας πάτρια, δαιτάν τε μέλλοντες μεταβάλλειν καὶ οὐδὲν ἄλλο ἢ πόλιν τὴν αὐτοῦ ἀπολείπων ἕκαστος, «si affliggevano e malvolentieri sopportavano di

così alta concentrazione di persone all'interno di Atene contribuì a propagare, inoltre, la νόσος (comunemente indicata con la peste) che ne decimò gli abitanti³¹.

A séguito del massiccio inurbamento degli abitanti del contado, il δῆμος cittadino era sensibilmente cambiato d'aspetto. La presenza sempre più evidente dell'elemento campagnolo all'interno di Atene avrà certamente contribuito alla diffusione del personaggio dell'ἄγροικος nelle commedie rappresentate in città durante la guerra; inoltre, tali campagnoli saranno stati più presenti del solito fra le file del pubblico dei *festival* teatrali cittadini³². Dato che gli ἄγροικοι avevano pagato in maniera particolarmente grave lo scotto delle tattiche militari di Pericle e degli strateghi suoi successori, essi costituivano quella parte del δῆμος che desiderava la pace, che si sarebbe tradotta nella cessazione del conflitto e nel ritorno agli amati campi³³. È questa la ragione per cui Aristofane, nelle commedie dei suoi primi anni di carriera (in particolare 425-421 a.C.), porta in scena alcuni ἄγροικοι che hanno una profondità 'politica': Diceopoli e Trigeo, infatti, proprio in quanto abitanti dei campi desiderano la pace e vogliono tornare ad abitare serenamente in campagna³⁴.

Fra i maggiori poeti della generazione precedente a quella di Aristofane si annoverano certamente Cratino, Cratete e Ferecrate; una lettura delle citazioni frammentarie tratte dalle loro opere rivela che anche questi tre autori inserirono nelle loro commedie sia personaggi ἄγροικοι che immagini campestri.

Nei Βουκόλοι di Cratino agiva certamente sulla scena un coro di pastori; gli spettatori avranno riconosciuto, all'entrare dei coreuti in scena, il tipico abbigliamento dei pastori che popolavano il contado dell'Attica. Il problema, però, è capire se il titolo vada interpretato in senso letterale (ovvero, se la commedia effettivamente si basasse su personaggi ἄγροικοι) o metaforico, cioè se dietro questi pastori non si celino gli adoratori di Dioniso/Sabazio³⁵. Tale questione, peraltro, è destinata a rimanere insoluta a causa della esiguità e scarsa rilevanza dei versi pervenuti (fr. 17-22 K.-A.).

abbandonare le loro case e i templi che erano sempre appartenuti a loro come eredità paterna fin dall'epoca della costituzione antica, e di dover cambiare il loro modo di vita: era proprio come se ciascuno lasciasse la propria città» (trad. it. di DONINI 1982, 311).

³¹ Cf. Thuc. 2, 47, 3-54 e la nota di commento di HORNBLLOWER 1991, 316-318.

³² Cf. RUSSO 1992, 368 e MASTROMARCO 1983, 49: «la partecipazione alle rappresentazioni lenaiche e dionisiache di contadini che, prima del 431, avranno preferito partecipare alle rappresentazioni teatrali nei loro demi piuttosto che venire in città, dovette alterare sensibilmente la composizione socio-culturale del pubblico del teatro di Dioniso. Non sarà un caso che la serie di vittorie lenaiche e dionisiache riportate dal 443 al 428 da una cerchia ristretta di poeti maturi (Cratino, Teleclide, Ferecrate, Ermippo) fosse clamorosamente interrotta, tra il 428 e il 426, da poeti appena esordienti, quali Frinico, Eupoli ed, appunto, Aristofane, la cui prima commedia ufficiale ottenne un prestigioso secondo posto».

³³ Sulle dinamiche del rapporto fra Aristofane e i contadini vd. ora anche CANFORA 2017, 24-25.

³⁴ Vd. CECCARELLI 2020.

³⁵ Vd. DELNERI 2006, 43-46 e BIANCHI 2016, 114-115.

Molto più interessante ai fini di questa analisi è un particolare della trama del Διονυσιαλέξανδρος che è possibile ricavare dalla *hypothesis* papiracea della commedia (il POxy. 663)³⁶. La scena era una radura del monte Ida, dove secondo il mito ebbe luogo il giudizio in cui Paride scelse, come la più bella, Afrodite, preferita alle altre due dee contendenti, Era ed Atena³⁷. Nel *Dionisalessandro*, infatti, Cratino mette in scena una commedia mitologica in cui Dioniso, travestito da Paride, rapisce Elena dando origine alla guerra di Troia e scatenando l'ira degli Achei³⁸. In tal senso, in un passo della *hypothesis*, si fa esplicito riferimento alle devastazioni compiute dagli Achei ai danni del contado di Troia³⁹; dato che la commedia era scopertamente anche un attacco alle politiche belliche di Pericle⁴⁰, ivi comprese, con ogni probabilità, quelle concernenti lo sfollamento della campagna attica, è del tutto plausibile che Cratino, parlando delle devastazioni del contado troiano, abbia voluto alludere a quelle dell'Attica da parte degli Spartani⁴¹. Quindi, Cratino risemantizza lo spazio extra-scenico del *Dionisalessandro*, cioè il contado troiano, per veicolare un messaggio politico, allo stesso modo in cui Aristofane farà anni dopo. Infatti, in particolare nella *Pace* la campagna è vista come un luogo idealizzato verso il quale i contadini inurbati desiderano ritornare una volta raggiunta la pace. Data la perdita del *Dionisalessandro*, non è possibile determinare in che modo Cratino sviluppasse il tema; comunque, è interessante notare una consonanza fra i due poeti nell'uso 'politico' dell'immagine della campagna attica nelle loro opere. Se questa ricostruzione coglie nel segno, è anche interessante sottolineare la scelta di Cratino di identificare gli ateniesi con i Troiani assediati e gli spartani con gli Achei assediati.

Il resto dei versi conservati del *Dionisalessandro* presenta, inoltre, altri riferimenti agli abitanti della campagna. Il fr. 39 K.-A., ἔνεισι δ' ἑνταυθοῖ μάχαιραι κουρίδες / αἷς κείρομεν τὰ πρόβατα καὶ τοὺς ποιμένας («e qui ci sono forbici tosatrici / con cui rasiamo le pecore e i pastori») fa riferimento alla tosatura di pecore e pastori, con un ἀπροσδόκητον i cui contorni sono alquanto fumosi⁴²; il fr. 45 K.-A., ὁ δ' ἡλίθιος ὥσπερ πρόβατον βῆ βῆ λέγων βαδίζει («e lo sciocco cammina come una pecora facendo bee

³⁶ Sul POxy. 663 vd. BIANCHI 2016, 211-241.

³⁷ Per una ricostruzione della scena del giudizio di Paride nel *Dionisalessandro* vd. BIANCHI 2015.

³⁸ Per una ricostruzione dei particolari della trama del *Dionisalessandro* rimando a BIANCHI 2016, 203-207.

³⁹ Cf. Cratin. *Dionysalex.* test. i K.-A. = POxy. 663, rr. 23-25, ἀκού[ει] δ[ὲ] με/τ' ὀλίγον τοὺς Ἀχαιοὺς πυρ/πολ]εῖν τὴν χώ[ραν], «poco dopo [Dioniso] viene a sapere che gli Achei stanno mettendo a ferro e fuoco la regione» (trad. it. di BIANCHI 2016, 212). Su questo passo cf. anche CECCARELLI 2022.

⁴⁰ Cf. Cratin. *Dionysalex.* test. i K.-A. = POxy. 663, rr. 44-48, su cui vd. BIANCHI 2016, 238.

⁴¹ Sulle devastazioni della campagna attica da parte degli Spartani vd. HANSON 1983, 111-143 e *supra*. L'allusione da parte di Cratino alle invasioni spartane dell'Attica era un'ipotesi già ventilata da SCHWARZE 1971, 16.

⁴² Cf. BIANCHI 2016, 243-244. La traduzione del fr. 39 e degli altri tratti dal *Dionisalessandro* è di BIANCHI 2016.

bee»), che è stato interpretato come un commento su Dioniso trasformato in ariete⁴³, presenta l'immagine dell'ebetaggine delle pecore belanti⁴⁴. Com'è chiaro da queste testimonianze, anche Cratino si serviva della rappresentazione stereotipica del campagnolo come persona rozza e ignorante, un referente metaforico evidentemente ben condiviso dal suo pubblico.

Una descrizione dei piaceri alimentari della vita pastorale si ha in un passo degli Ὀδυσσῆς (fr. 149 K.-A.) di Cratino⁴⁵: ἦσθε πανημέριοι χορταζόμενοι γάλα λευκόν, / πυνὸν δαινύμενοι, κὰμπιμπλάμενοι πυριάτη, «state tutto il giorno seduti a riempirvi di bianco latte, / a pasteggiare col colostro appena munto e a rimpinzarvi con quello cagliato». Il passo, che è stato interpretato come un rimprovero di Polifemo rivolto ai compagni di Odisseo⁴⁶, presenta un lessico (cf. χορταζόμενοι, δαινύμενοι e κὰμπιμπλάμενοι) che suggerisce un'idealizzazione della vita pastorale, ben evidente nel godimento del γάλα λευκόν e dei suoi derivati più pregiati.

Le Ὀραι di Cratino⁴⁷, invece, potevano certamente sviluppare il motivo dell'abbondanza agricola della campagna, soprattutto perché le Ore sono divinità connesse con la fertilità dei campi⁴⁸; in ogni caso, le citazioni tratte dalla commedia (fr. 269-298 K.-A.) sostanzialmente non consentono di formulare ipotesi sensate sulla sua trama, né è chiaro il legame con le omonime Ὀραι di Aristofane, dove pure il tema della divina abbondanza agricola era certamente presente (cf. Ar. fr. 581 K.-A.)⁴⁹. Il medesimo motivo si riscontra anche in un passo *incertae fabulae*, il fr. 363 K.-A.: αὐτομάτη δὲ φέρει τιθύμαλλον καὶ σφάκον πρὸς αὐτῶ, / ἀσφάραγον κύτισόν τε· νάπαισι δ' ἀνθήρικος ἐνηβᾶ· / καὶ φλόμον ἄφθονον ὥστε παρῆναι πᾶσι τοῖς ἀγροῖσι, «inoltre, da sola fa crescere il titimalo e in aggiunta a questo la salvia, / l'asparago e il citiso; pure l'asfodelo

⁴³ Per questo particolare della trama cf. Cratin. *Dionysalex*. test. i K.-A. = POxy. 663, r. 31.

⁴⁴ Vd. BIANCHI 2016, 275-276. Cfr. pure Cratin. fr. 181 K.-A. (Πυλαία).

⁴⁵ Sugli *Odissei* in generale cf. MARCUCCI 2018, 91-92 e MARCUCCI 2020, 78-79.

⁴⁶ Vd. MARCUCCI 2020, 80.

⁴⁷ Sulle *Stagioni* di Cratino vd. STOREY 2011, I, 394-395 e MARCUCCI 2020, 119-121.

⁴⁸ Le Ore erano divinità particolarmente amate dagli abitanti dell'Attica e presiedevano ai cicli stagionali e, dunque, agricoli: vd. TOTARO 1999, 127-128; PELLEGRINO 2000, 176-177, n. 5; e DELNERI 2006, 74-75. Gli unici frammenti delle Ὀραι di Cratino che possono essere connessi con i temi oggetto di analisi di questo lavoro sono due. Il fr. 274 K.-A., ἔδει παρασχεῖν ὅ τι τις εὐξαίτ' ἔμβραχυ, «era necessario offrire subito qualunque cosa uno chiedesse», potrebbe riferirsi proprio al potere di elargire abbondanza agricola da parte delle Ore. Il fr. 281 K.-A., Ἀνδροκολωνοκλής, un gioco di parole sul nome di Androcle e il demo attico di Colono («Androcolonocle»), viene spiegato dalla fonte dicendo che un tal Androcle era dal poeta accusato di essere ἠλίθιος, cioè sciocco, stolto: Cratino sta, forse, qui giocando con la ben nota accusa di ἀμαθία rivolta ai campagnoli? In tal caso, il demo di Colono sarebbe stato scelto dal poeta solo per un gioco paronomastico con il nome di Androcle.

⁴⁹ Sulle *Stagioni* di Aristofane vd. DELNERI 2006, 71-124 e PELLEGRINO 2015, 327-336.

fiorisce nelle valli montane: / ed anche il verbasco in abbondanza, tanto da essere presente in tutti i campi»⁵⁰. Purtroppo, come per il fr. 363 K.-A., anche per altri passi della produzione di Cratino che fanno riferimento al tema oggetto di analisi non è possibile stabilire né la commedia né il contesto di appartenenza. Nel fr. 313 K.-A., ποιμὴν καθέστηκ'· αἰπολῶ καὶ βουκολῶ («sono diventato un pastore: faccio pascolare capre e buoi»), un ignoto personaggio dichiara di essere diventato pastore e di portare capre e buoi al pascolo. Nel fr. 317 K.-A., καὶ μὴ πρόσισχε βαρβάροισι βουκόλοις, («e non prestare attenzione a pastori stranieri») un personaggio non identificabile consiglia ad un altro di non prestare attenzione a pastori βάρβαροι: se si fosse conservato il contesto da cui il verso è tratto si sarebbe potuta comprendere quella che sembra una metafora, forse di carattere politico⁵¹. Come nel caso dello Strepisade delle *Nuvole* (cf. *supra*), il dileggio dell'ἀγροικία trovava spazio anche nelle commedie di Cratino: il fr. 345 K.-A., λόγος τις ὑπῆλθ' ἡμᾶς ἀμαθῆς σοοβαύβαλος («ci ha ingannato una sorta di discorso ignorante, da porcile») chiama in campo i referenti campestri per bollare di rozzezza un λόγος pronunciato da un ignoto personaggio, cui si affibbiano le medesime caratteristiche del suo discorso; il fr. 371 K.-A., ἀγροβόας ἀνήρ («un uomo dagli urli selvaggi»), giocando sul poco urbano volume della voce che è tradizionalmente attribuito ai campagnoli, designa un uomo che non sa parlare in maniera pacata e, dunque, sbraita⁵²: un elemento, del resto, che Aristofane indicherà fra i difetti di Cleone⁵³.

Per quanto concerne la produzione di Cratete, le testimonianze dell'uso in chiave comica degli ἀγροικοὶ e dell'immaginario campestre sono assai scarse. Nella commedia intitolata Γεῖτονες il coro era, probabilmente, composto da vicini di casa, forse demoti compaesani⁵⁴. Si potrebbe ipotizzare, in via del tutto teorica, che anche questa commedia presentasse il tema dell'ἀγροικία. Il fr. 6 K.-A., ὅς διὰ ῥόδων («un maiale tra le rose»), potrebbe infatti indicare la rozzezza di un qualche personaggio ἀγροικός, dato che l'espressione pare riferirsi a «gente rozza introdotta in un ambiente raffinato»⁵⁵. In tal senso, è seducente l'ipotesi che il fr. 1 K.-A., νῦν μὲν γὰρ ἡμῖν + παιδικῶν δαις + / ὄκωσπερ ἀρνῶν ἐστὶ γαλαθηνῶν τε καὶ / χοίρων («ora per noi *di amasi un banchetto* (?) come di agnelli e porcellini da latte») si riferisca ai comportamenti smodati di alcuni rozzi campagnoli colti nel loro desiderare dei παιδικά come fossero agnelli e porcellini

⁵⁰ Sul passo vd. ora OLSON/SEABERG 2018, 174-179.

⁵¹ Cf. OLSON/SEABERG 2018, 60: «the content of the command is odd enough to raise the possibility that it may be intended metaphorically, e.g. of political leaders».

⁵² Cf. OLSON/SEABERG 2018, 193: «lurking behind it is in any case the idea of country folk as less socially polished than city-dwellers».

⁵³ Cf. Ar. *Vesp.* 1034 e vd. MASTROMARCO 1988, 419 e SALDUTTI 2014, 18-19.

⁵⁴ Sui *Vicini* di Cratete vd. PERRONE 2019, 64-65. Sulla vita del vicinato nell'Atene e nei demi attici a cavallo fra V e IV sec. a.C. vd. SCHMITZ 2004, 411-466.

⁵⁵ BONANNO 1972, 67; vd. pure PERRONE 2019, 77.

da mangiare⁵⁶. Il desiderio erotico, dunque, viene risemantizzato in senso campagnolo mediante il richiamo degli animali cui l'oggetto stesso dell'ἔρωτος (i παιδικά) può essere meglio paragonato. Un coro di bestie compariva nella commedia Θηροία⁵⁷ e, quindi, poteva essere sviluppato in qualche modo l'immaginario della campagna, visto che tale commedia rientra fra quelle che presentavano il tema dell'αὐτόματος βίος (cf. fr. 16 e 17 K.-A.)⁵⁸.

Nella produzione di Ferecrate si trovano diversi passi che presentano situazioni o immagini legate al mondo della campagna e dei suoi abitanti. In tal senso, i tardi Ἄγριοι⁵⁹ sono la commedia più interessante. Rappresentati alle Lenee del 420 a.C.⁶⁰, i *Selvaggi* si inseriscono nel filone della 'fuga dalla città'⁶¹ (ben rappresentato dagli *Uccelli* di Aristofane)⁶²: la trama si basa su almeno due uomini che si allontanano da Atene, evidentemente scontenti, per recarsi presso un popolo selvaggio, gli ἄγριοι che componevano il coro, fiduciosi che lì non avrebbero trovato i problemi che pativano in patria. Naturalmente, si dovevano ben presto ricredere, con tutta una serie di scene comiche sulle abitudini di vita di questo non meglio identificabile popolo selvaggio. Fra queste abitudini, figuravano certamente quelle alimentari, come testimoniano i fr. 13 e 14 K.-A., che descrivono un'alimentazione poverissima a base di bacche, frutti e piante selvatiche⁶³. Questi selvaggi, dunque, si pongono ben lontani dall'atmosfera idealizzata in cui, per esempio, Aristofane descrive gli ἄγριοι attici (cf. *supra*); infatti, forse proprio a rimarcare le differenze fra le tradizioni della madrepatria e quelle della selvaggia terra in cui si trova, uno degli ateniesi avrà con ogni probabilità recitato questi versi (fr. 10 K.-A.)⁶⁴: οὐ γὰρ

⁵⁶ Per l'interpretazione del fr. 1 K.-A. vd. BONANNO 1972, 64-65 e PERRONE 2019, 68-69.

⁵⁷ Sulle *Bestie* di Cratete vd. BONANNO 1972, 85-101; PELLEGRINO 2000, 56-58; FARIOLI 2001, 57-58; e PERRONE 2019, 98-100.

⁵⁸ Su questo *Leitmotiv* delle commedie dell'*archaia* rimando a PELLEGRINO 2000 e FARIOLI 2001.

⁵⁹ La carriera di Ferecrate si svolse plausibilmente negli anni 440-410 a.C. (cf. STOREY 2011, II, 410); dunque, i *Selvaggi* fu una delle ultime commedie che il commediografo mise in scena. Sui *Selvaggi* vd. URIOS-APARISI 1992, 82-90 e FARIOLI 2001, 174-186. La trama della commedia è ricostruibile, nelle sue linee generali, dai riferimenti che Platone fa ad essa nel *Protagora* (327c-d = Pherecr. test. ii K.-A.).

⁶⁰ Cf. Ath. 5, 218d = Pherecr. test. i K.-A.

⁶¹ Su questo concetto vd. TURATO 1979, 10-11.

⁶² Sulle analogie fra i *Selvaggi* di Ferecrate e gli *Uccelli* di Aristofane vd. CECCARELLI 2000 e FARIOLI 2001, 184-186.

⁶³ Cf. Pherecr. fr. 13 K.-A., καὶ τὰς βαλάνους καὶ τὰς ἀκύλους καὶ τὰς ἀχράδας περιόντας, «sia le ghiande della quercia, sia quelle del leccio, sia le pere selvatiche che avanzano»; cf. fr. 14 K.-A. ἐνθρόσκοισι καὶ βρακάνοις / καὶ στραβήλοισι ζῆν· ὀπότεν δ' / ἤδη πεινῶσι σφόδρα, / ὥσπερ εἰ τοὺς πουλύποδας / <...> νύκτωρ περιτρώγειν αὐτῶν τοὺς δακτύλους, «vivere di cerfoglio e di erbe e olive selvatiche; ma se subito li coglie una fame eccessiva, come i polipi <...> di notte si mangiano le loro stesse dita».

⁶⁴ Vd. FARIOLI 2001, 180, che argomenta come sia molto probabile che a parlare qui sia un ateniese: «da momento che nel passo non si fa riferimento all'attualità, [...] pare più probabile che esso alluda al passato felice di Atene, nostalgicamente rievocato dai protagonisti in contrapposizione da un lato

ἦν τότ' οὔτε Μάνης οὔτε Σηκίς οὐδενὶ / δοῦλος, ἀλλ' αὐτὰς ἔδει μοχθεῖν ἅπαντ' ἐν οἰκίᾳ. / εἶτα πρὸς τούτοισιν ἦλουν ὄρθοιαι τὰ σιτία, / ὥστε τὴν κώμην ὑπηχεῖν θιγγανουσῶν τὰς μύλας, «all'epoca, infatti, né Manes né Sekis erano schiavi di nessuno, ma loro [*scil.* le donne]⁶⁵ dovevano fare tutti i lavori pesanti in casa. Poi, oltre a queste fatiche, all'alba macinavano il grano, tanto che il villaggio echeggiava dei rumori delle donne che giravano le macine». Gli elementi legati alla vita di campagna – per antonomasia la buona vecchia vita di Atene – sono del tutto evidenti: l'immagine delle donne di campagna che fanno riecheggiare il proprio villaggio (κώμη) con i rumori delle mole doveva suscitare negli spettatori assisi a teatro il ricordo di qualcosa di genuino, quasi antico, soprattutto in contrasto con la ferina vita degli ἄγριοι.

L'idealizzazione della campagna e dei suoi prodotti era, almeno marginalmente, presente anche nei Μεταλλῆς. In questa commedia Ferecrate rappresentava un coro di minatori i quali, probabilmente scavando, arrivavano in qualche modo a contatto con l'Ade, che assumeva le classiche sembianze di uno *Schlaraffenland*⁶⁶. Nel più lungo e importante passo conservato di questa commedia (il fr. 113 K.-A.), una non meglio identificabile donna descrive l'abbondanza di cibo che caratterizza l'Oltretomba, aggiungendo un particolare interessante ai fini di questa analisi (fr. 113. 26-27 K.-A.): τὰ δὲ μῆλ' ἐκρέματο, τὰ καλὰ τῶν καλῶν ἰδεῖν, / ὑπὲρ κεφαλῆς, ἐξ οὐδενὸς πεφυκότα, «e poi mele, le più belle tra le belle a vedersi, penzolavano / sul nostro capo, spuntate fuori dal nulla»⁶⁷. L'Ade viene descritto come un *locus amoenus* (un *Wundergarten*)⁶⁸ che offre spontaneamente della frutta; tale raffigurazione, peraltro, è confermata dal fr. 114 K.-A. dai medesimi *Minatori*: ὑπ' ἀναδενδράδων ἀπαλὰς ἀσπαλάθους πατοῦντες / ἐν λειμῶνι λωτοφόρῳ, κύπειρόν τε δροσώδη, / κἀνθρύσκου μαλακῶν τ' ἴων λείμακα καὶ τριφύλλου, «calpestando, sotto le viti rampicanti, delicato aspalato / in un prato ricco di fiori di loto, e rugiadoso ciperò, e un giardino di cerfoglio e delicate viole e trifoglio». Naturalmente, non si tratta *stricto sensu* di un'immagine idealizzata di un paesaggio campestre, quanto piuttosto della raffigurazione, appunto, di un 'universale' *Wundergarten*, un giardino che appare perfetto pur senza l'apporto della mano dell'uomo⁶⁹. Ciò che vorrei notare, comunque, è che gli elementi che compongono questo *locus amoenus* sono desunti

all'attuale decadenza della *polis*, dall'altro alla società degli ἄγριοι, che forse essi avevano immaginato simile alla serena semplicità degli antenati».

⁶⁵ L' αὐτὰς del fr. 10. 2 K.-A., che ha dato qualche problema esegetico, si riferisce con ogni probabilità alle donne: vd. URIOS-APARISI 1992, 101.

⁶⁶ Sulla trama dei *Minatori* vd. ora FRANCHINI 2020, 94-96. Sul tema dello *Schlaraffenland* rimando alla bibliografia citata a n. 58.

⁶⁷ Trad. it di FRANCHINI 2020, 102.

⁶⁸ Vd. PELLEGRINO 2000, 105.

⁶⁹ Vd. FARIOLI 2001, 103-104.

anche dai luoghi che la campagna attica offriva ai suoi abitanti⁷⁰; dunque, a uno spettatore ateniese poteva venire in mente qualche luogo particolarmente piacevole dell'Attica.

Il resto della produzione di Ferecrate presenta poche altre immagini riconducibili alla campagna e ai suoi abitanti. Negli *Αὐτόμολοι* un personaggio pregava con ogni probabilità Zeus di far nevicare affinché le messi attecchissero meglio nel terreno (fr. 24 K.-A.): *ὀπότεν σχολάζης, νεῖψον, ἴνα τὰ λήια / συγκαρκινωθῆ*, «quando hai un attimo di tempo, fa scendere la neve! Così le messi mettono radici»⁷¹. Si tratta di un particolare proprio di chi è abituato alla vita di campagna, come la maggior parte della popolazione attica doveva essere. Della stessa tipologia sono altri due frammenti. Il fr. 71 K.-A. (dalla *Ἴπνός ἢ Παννυχίς*), *ὑποζυγίοις ἀλοάσαντ' εὐθύς ἐκποιῆσαι*, «dopo aver battuto il grano, lo dà da mangiare agli animali da soma», descrive una scena in cui un campagnolo, per non sprecare verisimilmente i residui della battitura del grano, ne dà da mangiare agli animali da soma. Il fr. 197 K.-A. *νῦν δ' ἐπιχειῖσθαι τὰς κριθὰς δεῖ, πτίσσειν, φρύγειν, ἀναβράττειν, / ἀνεῖν, ἀλέσαι, μάξαι, <πέψαι>, τὸ τελευταῖον παραθεῖναι*, «e ora bisogna stendere l'orzo, batterlo, tostarlo, bollirlo / spularlo, macinarlo, impastarlo, ricuocerlo, infine offrirlo da mangiare»⁷², descrive minuziosamente, servendosi di un'accumulazione verbale 'culinaria', la preparazione dell'orzo (κριθαί), cereale spesso mangiato dagli ateniesi (la μᾶζα) in sostituzione del grano, di cui l'Attica scarseggiava e che doveva essere costantemente importato⁷³.

Fra i poeti che appartengono alla generazione di commediografi attivi prima dell'esordio di Aristofane, anche Teleclide presentava in scena il tema dello *Schlaraffenland* (vd. *supra*): in una lunga sezione degli *Anfizioni*⁷⁴ c'è un passo dove il poeta parla della miracolosa fertilità della terra (fr. 1. 3 K.-A.): *ἡ γῆ δ' ἔφερ' οὐ δέος οὐδὲ νόσους, ἀλλ' αὐτομάτ' ἦν τὰ χειρός*, «la terra non produceva paura, né malattie, ma le cose necessarie si offrivano spontaneamente»⁷⁵.

2.2. Ermippo, Frinico ed Eupoli

La generazione dei commediografi contemporanea ad Aristofane sviluppa notevolmente, nelle proprie opere, i temi della campagna e dei suoi abitanti. Ermippo portò in

⁷⁰ Cf. la descrizione che Platone fa del luogo dove Fedro e Socrate si fermano a leggere e a discutere: un bel prato vicino all'Ilisso, sotto un platano (cf. Plat. *Phaedr.* 229a-b e 230b-c).

⁷¹ L'esperienza pratica aveva già fatto capire ai greci che la neve, creando uno strato impermeabile sul suolo e rilasciando gradualmente acqua, protegge le radici e ne prepara la successiva crescita. Sul fr. 24 K.-A. vd. anche URIOS-APARISI 1992, 137.

⁷² Sul fr. 197 K.-A. rimando a quanto da me scritto in CECCARELLI 2019, 307.

⁷³ Vd. AMPOLO 1987, 207-208.

⁷⁴ Su questa commedia vd. in generale BAGORDO 2013, 43-47.

⁷⁵ Trad. it. di PELLEGRINO 2000, 71, di cui si veda anche il commento alle pp. 75-77.

scena una commedia dal titolo Δημόται, dove il coro doveva essere costituito da demoti di un unico demo o, magari, anche di più demi dell'Attica⁷⁶: purtroppo dai passi sopravvissuti non si può desumere nulla della trama, dove forse avrà giocato un certo ruolo la classica opposizione campagna/città ben attestata in Aristofane (vd. *supra*). Negli Στρατιῶται/Στρατιώτιδες Ermippo inserisce una metafora (con ogni probabilità a sfondo sessuale) presa dall'esperienza pratica dei campi e concernente la fecondazione del fico caprifico. Infatti, Zenobio tramanda l'espressione ἀνερίναστος εἶ (fr. 58 K.-A.), dove un ignoto personaggio ne insulta un altro accusandolo di essere «non caprificato»⁷⁷, cioè sterile: verisimilmente, l'effeminatezza⁷⁸ di qualcuno sarà stata rappresentata come sterilità, secondo il pregiudizio per cui chi è effeminato è anche omosessuale e, conseguentemente, dato che si astiene dai rapporti eterosessuali, non può procreare. Come si è già ricordato (vd. *supra*), anche Frinico compose una commedia dal titolo Πόαστριάι, dove con ogni probabilità le campagnole del titolo costituivano il coro; è abbastanza semplice supporre che l'ἀγρουκία di queste donne sarà stata uno degli elementi centrali del *plot* della perduta commedia.

Fra i commediografi dell'*archaia* finora presi in considerazione, Eupoli è quello che si mostra, in relazione ai temi oggetto di analisi, il più vicino alla produzione di Aristofane, di cui fu il principale rivale per buona parte della carriera⁷⁹. Le Αἵγες⁸⁰ sono la commedia più interessante in tal senso, giacché dovevano certamente presentare, come personaggi, un capraio e un coro di capre; inoltre, agiva scenicamente un διδάσκαλος di musica e grammatica⁸¹, che tentava, sembra con scarsi risultati, di educare l'αἰπόλος. Il tema del contrasto città/campagna doveva, quindi, costituire verisimilmente uno degli elementi più notevoli della trama comica⁸², di cui non è comunque possibile scontornare le linee.

⁷⁶ Vd. COMENTALE 2017, 84. Sulle commedie che presentavano gli abitanti di un certo demo come coreuti vd. in gen. SCHMITZ 2004, 413.

⁷⁷ La caprificazione è un procedimento che lega i fichi selvatici alle *Agaonidae*, comunemente detti, appunto, moscerini/vespe dei fichi, noti in lingua greca come ψήνες (la *Blastophaga psenes*): su questa varietà di insetti vd. BEAVIS 1988, 212-216. Magnete aveva composto una commedia che traeva il titolo proprio da questa specie di insetti (sui Ψήνες vd. ROTHWELL 2007, 117-120; CONTI BIZZARRO 2009, 10 e BAGORDO 2014, 110). Il ciclo di vita delle *Agaonidae* è simbioticamente legato ai fichi selvatici, di cui tre tipi differenti di infiorescenze (siconi) sono l'*habitat* dove le femmine di questi insetti depongono le uova (vd. BEAVIS 1988, 212). A seconda del differente momento dell'anno, le femmine, che sono le uniche dotate di ali, muovendosi da un siconio all'altro, trasportano il polline per fecondare l'infiorescenza di arrivo. I contadini greci si erano resi conto che per favorire l'impollinazione del fico domestico era opportuno innestarvi un ramoscello di fico selvatico caprificato o, comunque, accostarvi vicino dei siconi già fecondati. Sulla caprificazione vd. anche ROTHWELL 2007, 119. Sulle fonti antiche che descrivono questo processo vd. BEAVIS 1988, 212-214 e COMENTALE 2017, 237-238.

⁷⁸ Cf. COMENTALE 2017, 238.

⁷⁹ Vd. KYRIAKIDI 2007.

⁸⁰ Sulle *Capre* vd. STOREY 2003, 67-74 e OLSON 2017, 91-92.

⁸¹ Il nome del maestro, in base alla testimonianza del fr. 17b K.-A., dovrebbe essere Prodamo.

⁸² Vd. STOREY 2003, 74 e STOREY 2011, II, 54-55.

In particolare, la presenza di una scena in cui il διδάσκαλος insegnava all' ἄγρoικος ad eseguire la danza di Atena (cf. fr. 18 K.-A.), con pessimi risultati, ha fatto pensare alle scene di lezione nelle *Nuvole* di Aristofane, dove Socrate tentava, senza riuscirvi, di istruire il campagnolo Strepsiade⁸³. Una serie di passi sembra riconducibile al personaggio dell'αἰπόλος, dato che tali versi indicano azioni connesse alla pastorizia e all'agricoltura: il fr. *3 K.-A., σὺ δ' αἰγιάζεις ἐνθαδὶ καθήμενος, «te ne stai lì seduto a parlare di capre»⁸⁴; il fr. 12 K.-A., ἐπίσταμαι γὰρ αἰπολεῖν, σκάπτειν, νεᾶν, φυτεύειν, «infatti so pascolare le capre, zappare, dissodare, piantare», dove l'ἄγρoικος sembra vantarsi della sua versatilità nei lavori agricoli; e il fr. 19 K.-A., βουκολεῖσθαι αἴγας, «pascolare capre». Pur essendo, dunque, sia un αἰπόλος che un γεωργός, il personaggio del capraio è soprattutto, con ogni probabilità, il pastore del προβατικὸν χορὸν (fr. 22 K.-A.), del coro di capre. Se, come pare da una serie di indizi, le *Capre* debbano essere datate circa nei primi anni dello scoppio della Guerra del Peloponneso⁸⁵, si nota un'interessante consonanza fra la commedia di Eupoli e quelle di Aristofane, come *Acarnesi*, *Pace* o i perduti *Contadini*, dove personaggi ἄγρoικοι, coattamente inurbati (cf. *supra*), tentavano di ristabilire la pace con Sparta per tornare ad abitare serenamente nei loro campi. In tal senso, l'αἰπόλος delle *Capre* dovrebbe essere verisimilmente annoverato in questa tipologia di personaggi. Si potrebbe ipotizzare, sulla base dei modelli aristofanei, che il capraio, costretto a vivere in città a causa della guerra, si sia portato con sé dalla campagna le sue capre, che si saranno dovute comicamente adattare ad una vita cittadina. Mi pare che si possa cogliere un'eco di questa situazione nel lungo fr. 13 K.-A., in cui il coro elenca, virtuosisticamente, una ventina di piante di cui si nutre⁸⁶:

βοσκόμεθ' ὕλης ἀπὸ παντοδαπῆς, ἐλάτης, πρίνου κομάρου τε
 πτόρθους ἀπαλοὺς ἀποτρῶγουσαι, καὶ πρὸς τούτοισιν ἔτ' ἄννοην, ἃ
 κύτισόν τ' ἠδὲ σφάκον εὐώδη, καὶ σμίλακα τὴν πολύφυλλον,
 κότινον, σχῖνον, μελίαν, λεύκη, ἀρίαν, δρῦν, κιττόν, ἐρίκη,ν,
 πρόμαλον, ῥάμνον, φλόμον, ἀνθέρικον, φηγόν, κισθόν, θύμα, θύμβραν.

Ci nutriamo di ogni genere di pianta e divoriamo teneri ramoscelli
 di abete, di leccio e di corbezzolo; e oltre a questi, anche *annoen* (?),
 sia citiso che odorosa salvia, e tasso dalle molte foglie,
 olivo selvatico, lentisco, frassino, pioppo, elce, quercia, edera, erica,
 salice, pruno, verbasco, asfodelo, farnia, eliantemo, timo, santoreggia.

⁸³ Un'analisi comparata delle due commedie si trova in STOREY 2003, 69-71.

⁸⁴ Il fr. *3 K.-A. è stato assegnato alle *Capre* per congettura, ma potrebbe non appartenere a questa commedia: vd. OLSON 2017, 109-110.

⁸⁵ Sulla datazione delle *Capre* vd. STOREY 2003, 67 e OLSON 2017, 92.

⁸⁶ Sul fr. 13 vd. STOREY 2003, 68; ROTHWELL 2007, 130-131 e OLSON 2017, 124-132.

Questo passo doveva appartenere alla parabasi della commedia, che risulta simile ad altre conosciute, per esempio a quella delle *Vespe* di Aristofane, dove il coro, nella sezione epirrematica, si dilungava a descrivere le proprie caratteristiche, in quel caso l'essere una vespa (cf. Ar. *Vesp.* 1071-1090 e 1102-1121)⁸⁷. Nelle *Capre* di Eupoli, invece, il coro si presentava agli spettatori descrivendo i suoi gusti alimentari, cioè elencando le più diverse varietà di piante. È probabile che questo elenco, appartenente alla sezione anapestica della parabasi, servisse a ribadire come le capre fossero fuori luogo in città e necessitassero di ritornare in campagna, dove la terra produceva il loro nutrimento, praticamente ogni genere di pianta che cresce sul suolo attico. Dunque, si è probabilmente di fronte al motivo dell'idealizzazione della campagna attica (vd. *supra*), in questo caso presentata dal punto di vista di un coro di capre.

Nell'Αὐτόλυκος (I o II)⁸⁸ Eupoli impiegava un'insolita e ricercata espressione (fr. 56 K.-A.): ἀτὰρ ἡγαγες καινόν <τι> φῖτυ τῶν βοῶν, «ma hai condotto una singolare stirpe...di buoi», dove l'espressione finale τῶν βοῶν è un chiaro ἀπροσδόκητον rispetto al ricercato e poetico φῖτυ⁸⁹; è molto probabile che l'espressione καινόν <τι> φῖτυ τῶν βοῶν alluda a un gruppo di persone la cui ἄγρουκία è fatta oggetto di riso da un non meglio identificabile personaggio.

Protagonista dei tardi Δῆμοι⁹⁰ era un ἄγρουκος, Pironide, rappresentante (come i suoi cugini aristofanei, Diceopoli e Trigeo) di quella popolazione attica fiera e nerboruta⁹¹, scenicamente rappresentata (in tutte le sue componenti) dal coro dei demi⁹², da cui la stessa commedia prende il titolo. Riferimenti al mondo della campagna si possono cogliere direttamente in due porzioni di testo fra i passi tramandati. Nel fr. 99, 33-34 K.-A. (= *PCair.* 43227), ὅστις οὖν ἄρχειν τοιούτους ἄνδρας ἀ[ίρειται ποτε / μήτε πρόβατ' αὐτῶι τεκνοῖτο μήτε γῆ κ[αρπὸν φέροι, «chiunque [scelga] per governare uomini di tal fatta possa avere bestiame sterile e [terra infruttifera]»⁹³, il coro di Demi maledice chiunque elegga politici indegni augurandogli bestiame sterile e terra infertile; un tale tipo di ἀρά⁹⁴ ha senso, naturalmente, se la maggior parte delle persone coinvolte trae il suo so-

⁸⁷ Vd. OLSON 2017, 127.

⁸⁸ Sulle due versioni dell'*Autolico* di Eupoli vd. OLSON 2017, 180-187. La prima versione della commedia fu rappresentata nel 420 a.C., mentre la seconda, verisimilmente, entro il decennio successivo (cf. OLSON 2017, 186).

⁸⁹ Su φῖτυ vd. OLSON 2017, 204.

⁹⁰ Sui *Demi* di Eupoli rimane ancora fondamentale la monografia di TELÒ 2007, che propone come datazione per la messinscena della commedia il 410 a.C. (p. 23); recentemente, OLSON 2017, 304-310 difende la tradizionale datazione al 412 a.C.

⁹¹ Vd. TELÒ 2007, 55.

⁹² Sulla natura di questo coro vd. TELÒ 2007, 61-67.

⁹³ Trad. it. di TELÒ 2007, 650.

⁹⁴ Cf. TELÒ 2007, 396-397.

stentamento dalla terra e dall'allevamento. Dalla medesima commedia proviene un distico (il fr. 107 K.-A.) dove una similitudine omerica, che paragonava gli eroi a robusti δένδρα, viene risemantizzata in senso sessuale sfruttando il valore etimologico del nome dei due strateghi κωμωδούμενοι, Lespodia e Damasia: ταδὶ δὲ τὰ δένδρα Λαισποδίας καὶ Δαμασίας / αὐταῖσι ταῖς κνήμιασιν ἀκολουθοῦσι μοι, «ed ecco che questi alberi, Lespodia e Damasia, / con i loro stinchi mi vengono dietro»⁹⁵.

Si è fin qui parlato esclusivamente degli ἄγροικοι coltivatori di piccoli appezzamenti di terra, ma nei testi comici si fa riferimento anche a possedimenti in campagna, che i cittadini più facoltosi usavano come residenze di piacere e tenute agricole. Il caso in questione è quello dei Κόλακες⁹⁶, in cui doveva comparire una scena di inventario dei beni che Callia ereditava dal padre Ipponico⁹⁷, all'interno della quale si faceva riferimento anche ai suoi possedimenti in campagna: (fr. 163 K.-A.): θεὸς νῦν ἀγροὺς καὶ πρόβατα καὶ βοῦς, «adesso metti in lista campi, greggi e buoi»⁹⁸.

Nelle *Città* Eupoli accusava di ἀγροικία Aminia – κωμωδούμενος ben noto da Aristofane⁹⁹ –, paragonandolo a un rozzo campagnolo che si trova a disagio in una bottega di profumi (fr. 222 K.-A.)¹⁰⁰: χἀμυνίας ἐκεῖνος ἀμέλει κλαύσεται, / ὅτι <ᾶν> ἄγροικος ἴσταται πρὸς τῷ μύρω, / † ὅτι θεῶν εἶνεκα † ἔπλευσε κακὸς ᾶν εἴσεται, «e quel famoso Aminia – stai sicuro! – piangerà, / poiché, pur essendo un rozzo, sta nella bottega dei profumi, / si renderà conto *che in nome degli dei* salpò pur essendo inetto». Nella consueta opposizione di valori fra campagna e città, l'ἀγροικία viene opposta alla raffinatezza della città e dei prodotti di consumo aristocratico, come i costosi profumi. Forse, nella medesima commedia un personaggio, riferendosi quasi sicuramente a una delle città che formavano il coro¹⁰¹, così la definisce, notandone il paesaggio naturale (fr. *244 K.-A.)¹⁰²: πεφτυεμένη δ' αὐτῆ ἴστιν ἢ ψιλὴ μόνον; («e questa è coltivata, o semplicemente senza alberi?»).

Per quanto riguarda altri titoli della produzione di Eupoli, pur essendo possibile ipotizzare la presenza del tema della campagna e dei suoi abitanti, i passi superstiti delle singole commedie non danno prova certa dello sviluppo di questi elementi tematici. È questa la situazione dei Προσπάλτιοι, il cui coro, formato dagli irosi abitanti del demo di Prospalte, poteva essere caratterizzato certamente come ἄγροικος¹⁰³, e del Χρυσοῦν

⁹⁵ Trad. it. di TELÒ 2007, 654; per l'interpretazione del fr. vd. le pp. 558-568.

⁹⁶ Sugli *Adulatori* di Eupoli fondamentale è il commento di NAPOLITANO 2012.

⁹⁷ Vd. NAPOLITANO 2012, 80-92.

⁹⁸ Trad. it. di NAPOLITANO 2012, 80.

⁹⁹ Cf. *Nub.* 689-692, dove viene colpita l'ἀστρατεία di Aminia.

¹⁰⁰ Vd. OLSON 2016, 245-248.

¹⁰¹ Sul coro delle *Città* vd. quanto da me scritto in CECCARELLI 2018, 93.

¹⁰² Il fr. *244 K.-A. è assegnato dubitativamente alle *Città* di Eupoli (cf. OLSON 2016, 289-290).

¹⁰³ Vd. STOREY 2003, 239.

γένος, il cui titolo, che allude al tema dell'esiodea razza dell'oro, potrebbe suggerire riferimenti allo *Schlaraffenland* (vd. *supra*)¹⁰⁴, anche se i passi conservati di questa commedia non ne lasciano traccia.

Fra i passi *incertae fabulae* di Eupoli, di estremo interesse è il fr. 358 K.-A., ἐκ τῶν ἀγρῶν ἤκουσιν ἐβλαστηκότες, «dai campi giungono rifioriti»¹⁰⁵. Questo verso, con la metafora vegetale del termine ἐβλαστηκότες, allude alla visione idealizzata della campagna attica, che rigenera i suoi abitanti; inoltre, la notazione che queste non meglio precisate persone giungono, verisimilmente in città, dai campi (ἐκ τῶν ἀγρῶν) sembra alludere anche al massiccio inurbamento avvenuto dal contado in Atene durante la Guerra del Peloponneso (vd. *supra*).

2.3. Archippo, Nicofonte, Nicocare, Alceo e Teopompo

Dando uno sguardo alla produzione frammentaria dei commediografi dell'*archaia* attivi fra V e IV sec. a.C. ci sono prove della presenza della campagna e dei suoi abitanti. Nel fr. 46 K.-A. *incertae fabulae* di Archippo¹⁰⁶, il poeta elenca una serie di mestieri tipici dei campagnoli, fra cui anche quello, già citato, della ποάστρια (vd. *supra*): σκαφεῦσι κηπουροῖσι τοῖς τ' ὀνηλάταις, / καὶ ταῖς γυναιξὶ προσέτι ταῖς ποαστρίαις, «per i zappatori, i giardinieri e gli asinai, / ed anche per le donne che tolgono le erbacce».

Un verso di Nicofonte (fr. 8 K.-A.)¹⁰⁷ e una testimonianza di Nicocare (fr. 9 K.-A.)¹⁰⁸ offrono uno spaccato di vita quotidiana contadina, dato che fanno riferimento a un canto tipico di chi spulava il grano o l'orzo. Il fr. 8 K.-A. di Nicofonte, ἀλλ' ἴθι προσάλησον σὺ νῶν πτισμόν τινα, «ma su ora accompagna con l'aulo, per noi due, uno di quei canti per la mondatura», attesta che tali canti tradizionali potevano anche essere accompagnati dall'aulo.

Nel fr. 26 K.-A. dalla Πασιφάη di Alceo comico si coglie ancora il tema della contrapposizione città/campagna: νῦν οὖν γένοιτ' ἀστεῖος οἰκῶν ἐν πόλει, «ora certamente, abitando in città, avrebbe assunto modi raffinati». È seducente l'ipotesi di vedere nel referente di questo verso il Minotauro stesso, forse comicamente reso, in qualche modo, civile¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Vd. STOREY 2003, 268-269 e OLSON 2016, 460-461.

¹⁰⁵ Vd. OLSON 2014, 78.

¹⁰⁶ Sul fr. 46 K.-A. di Archippo vd. MICCOLIS 2017, 266-271.

¹⁰⁷ Vd. PELLEGRINO 2013, 45-46.

¹⁰⁸ Vd. ORTH 2015, 69.

¹⁰⁹ Vd. ORTH 2013, 122-123.

Fra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C., Teopompo mise in scena una Εἰρήνη¹¹⁰, che certamente doveva molto all'omonima commedia di Aristofane¹¹¹, come appare dal fr. 8 K.-A., ἡμᾶς δ' ἀπαλλαχθέντας ἐπ' ἀγαθαῖς τύχαις / ὀβελισκολυχνίου καὶ ξιφομαχαίρας πικρᾶς, «e noi liberati per buona sorte / dalla lucerna a forma di spiedo e dalla sciabola pungente», che presenta un chiaro richiamo a *Pax* 1127-1129¹¹². Anche in Teopompo il tema della pace sembra legarsi all'immagine del contadino che riesce a sfuggire alla fame grazie al suo onesto lavoro, come appare nel fr. 7 K.-A., dove un personaggio immagina sia posta a Delfi un'iscrizione che elogia il χρηστὸς γεωργός· ἔπειτα κὰν Δελφοῖσιν ἀνετεθῆ γραφεῖς· ἀεὶ γεωργός † ὅτι χρηστὸς ἦν / πρῶτον πολὺ τὸν λιμὸν ἀποφεύγων, «allora anche a Delfi sia posta questa iscrizione: 'dato che è onesto, sempre il contadino, proprio per prima cosa, sfuggendo alla fame».

3. Conclusioni

Pur con le dovute cautele, dato che l'analisi di citazioni prive del loro contesto originario di provenienza è sempre rischiosa, sembra di poter affermare che la figura dell'ἄγροικος e il paesaggio della campagna fossero ben presenti nella produzione dell'*archaia*. Tale dato dovrebbe far riflettere, innanzitutto, sul presunto stretto legame fra Aristofane e la campagna, che spesso si invoca come una sorta di caratteristica peculiare del poeta. Se si possedesse il quadro completo della produzione comica, almeno degli anni '30 e '20 del V a.C., con ogni probabilità il giudizio su ciò che è autenticamente 'aristofaneo' dovrebbe essere inevitabilmente rivisto.

Ciò premesso, prima di Aristofane i personaggi ἄγροικοὶ compaiono nelle commedie essenzialmente perché, avendo abitudini di vita e di costume assai differenti dagli abitanti di città, sono perfetti come bersagli comici: insomma, è l'ἀγροικία che sembra interessare tanto i commediografi quanto, evidentemente, il pubblico. La politicizzazione della figura del campagnolo, in particolare del contadino, appare proprio nella prima produzione di Aristofane (425-421 a.C.) ed è conseguenza degli eventi causati dalla Guerra del Peloponneso, *in primis* il forzato inurbamento degli abitanti della campagna. A questa politicizzazione della figura del γεωργός si lega anche il tema dell'idealizzazione della campagna attica, luogo in cui i contadini desiderano ritornare una volta terminata la guerra. In effetti, non si conoscono esempi sicuri di uso politico della figura del contadino prima di Aristofane. Interessante, comunque, sarebbe il riferimento alle

¹¹⁰ Vd. STOREY 2011, III, 322-325.

¹¹¹ Cf. le parole di Kaibel riportate in KASSEL/AUSTIN 1989, 712: «argumentum Aristophaneum ad nescioquam posterioris temporis pacem translatum, fortasse Lysandream».

¹¹² Come segnalato in apparato da KASSEL/AUSTIN 1989, 713.

invasioni spartane dell'Attica nel *Dionisalessandro* di Cratino, commedia certamente politica e, in particolare, anti-periclea; se si possedesse il testo integrale si potrebbe verificare se e in che modo Cratino abbia trattato il tema degli inurbati. Fra i contemporanei di Aristofane, Eupoli potrebbe aver sviluppato almeno nelle *Capre*, in chiave politica, la situazione storica degli ἄγροικοὶ inurbati in Atene. Ma, ammesso che si possa parlare di una sorta di *Leitmotiv* che attraversa più autori (oltre ad Aristofane, almeno Cratino ed Eupoli?), la politicizzazione della figura dell'ἄγροικος termina, inevitabilmente, con la fine della guerra e la sconfitta di Atene.

Guardando alle scarse testimonianze a cavallo fra il V e il IV sec. a.C., non vi sono indizi della continuazione del filone politico legato alla campagna e ai suoi abitanti. Anche in assenza di prove certe, si può ipotizzare la presenza di ἄγροικοὶ in scena nelle commedie a cavallo fra l'*archaia* e la *mese*, anche se difficilmente avranno avuto le medesime caratteristiche di certi personaggi aristofanei come Diceopoli e Trigeo. Fra tali contadini 'impolitici' vanno cercati i parenti più prossimi dei campagnoli della *mese* e, soprattutto, della *nea*.

Bibliografia

- AMBROSINO 1986-1987 = D. Ambrosino, *Aristoph. Nub. 46s. (Il matrimonio di Strepsiade e la democrazia ateniese)*, "MCr" 21-22 (1986-1987), 95-127.
- AMPOLO 1987 = C. Ampolo, *Il pane quotidiano delle città antiche fra economia e antropologia*, in O. Longo, P. Scarpi (edd.), *Homo edens. Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Verona 1987, 205-211.
- BAGORDO 2013 = A. Bagordo, *Telekleides. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg 2013.
- BAGORDO 2014 = A. Bagordo, *Leukon – Xenophilos. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg 2014.
- BAGORDO 2017 = A. Bagordo, *Aristophanes fr. 675-820. Übersetzung und Kommentar*, Heidelberg 2017.
- BEAVIS 1988 = I.C. Beavis, *Insects and Other Invertebrates in Classical Antiquity*, Exeter 1988.
- BELARDINELLI 2016 = A.M. Belardinelli, *A proposito dell' ἄγροικος. Riflessioni su una figura della scena comica del IV secolo a. C.*, "Maia" 68 (2016), 17-35.
- BIANCHI 2015 = F.P. Bianchi, *Il giudizio di bellezza delle dee nel Dionisalessandro di Cratino (POxy 663, col. I rr. 12-19)*, in M. Tauber (ed.), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg im Bressgau 2015, 231-260.
- BIANCHI 2016 = F.P. Bianchi, *Kratinos. Archilochoi – Empipramenoi (fr. 1-68), traduzione e commento*, Heidelberg 2016.

- BONANNO 1972 = M.G. Bonanno, *Studi su Cratete comico*, Padova 1972.
- BRAVI 2016 = L. Bravi, *Il fico di Sparta (Aristofane, Contadini, fr. 110 K.-A.)*, "RCCM" 58.1 (2016), 11-17.
- BRUZZESE 2011 = L. Bruzzese, *Studi su Filemone comico*, Lecce 2011.
- CAMPAGNER 1990 = R. Campagner, *Il sistema socio-economico contadino nelle commedie di Aristofane*, in *Miscellanea di Studi. In occasione del 50° anniversario di fondazione del Liceo Ginnasio Statale "Raimondo Franchetti" (Venezia Mestre)*, Roma 1990, 33-62.
- CANFORA 2017 = L. Canfora, *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Roma/Bari 2017.
- CASSIO 1981 = A.C. Cassio, *Attico 'volgare' e Ioni in Atene alla fine del 5. secolo a.C.*, "AION(filol)" 3 (1981), 79-93.
- CASSIO 1985 = A.C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli 1985.
- CECCARELLI 2000 = P. Ceccarelli, *Life among the Savages and Escape from the City*, in D. Harvey, J. Wilkins (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 453-471.
- CECCARELLI 2017-2018 = S. Ceccarelli, *Commedia antica e campagna attica. I Contadini e le Navi mercantili di Aristofane*, PhD diss., Sapienza. Università di Roma 2017-2018.
- CECCARELLI 2018 = S. Ceccarelli, *Il colore della paura e un tassiarco dal bianco volto (Aristofane, Pace 1172-1178)*, in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: la paura*. Atti del I Convegno Internazionale di Studi (Padova, 24-25 maggio 2018), Padova 2018, 87-116.
- CECCARELLI 2019 = S. Ceccarelli, *Demos 'μολγός' e Cleone 'amante del Δημος'.* *Storia e senso di un'immagine di Aristofane* (Eq. 962b-964; fr. 103, 308 e 933 K.-A.), "RFIC" 147 (2019), 290- 330.
- CECCARELLI 2020 = S. Ceccarelli, *Un paesaggio ameno contro la guerra. Aristofane e l'idealizzazione della campagna attica*, in A. Cristilli, A. Gonfloni, F. Stok (edd.), *Experiencing the Landscape in Antiquity*, Oxford 2020, 261-266.
- CECCARELLI 2022 = S. Ceccarelli, *Cratinus, Aristophanes and Attic countryside. A note on the hypothesis of Cratinus' Dionysalexandros* (POxy. 663, col. i, rr. 20-25), "CFC(G)" 32 (2022), i.c.s.
- COMENTALE 2017 = N. Comentale, *Ermippo. Introduzione, traduzione e commento*, Mainz 2017.
- COMPTON-ENGLE 1999 = G. Compton-Engle, *From Country to City: the Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians*, "CJ" 94.4 (1999), 359-373.
- CONTI BIZZARRO 2009 = F. Conti Bizzarro, *Comici entomologi*, Alessandria 2009.
- CROISSET 1906 = M. Croiset, *Aristophane et les partis a Athènes*, Paris 1906.
- DELNERI 2006 = F. Delneri, *I culti misterici stranieri nei frammenti della commedia attica antica*, Bologna 2006.
- DONINI 1982 = G. Donini, *Tucidide. Le Storie*, vol. I, Torino 1982.

- DOVER 1972 = K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley/Los Angeles 1972.
- EHRENBERG 1957 = V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica*, Firenze 1957 [ed. orig. *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford, 1951²].
- FARIOLI 2001 = M. Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.
- FERRARI 2008 = F. Ferrari, *Da Euripide a Menandro: città contro campagna*, "SemRom" 11.1 (2008), 63-76.
- FRANCHINI 2020 = E. Franchini, *Ferecrate. Krapataloi – Pseudherakles (fr. 85-163), introduzione, traduzione, commento (con la collaborazione di M. Napolitano [fr. 155])*, Göttingen 2020.
- GRILLI 1992 = A. Grilli, *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa 1992.
- HANSON 1983 = V.D. Hanson, *Warfare and Agriculture in Classical Greece*, Pisa 1983.
- HEITLAND 1921 = W.E. Heitland, *Agricola. A Study of Agriculture and Rustic Life in The Greco-Roman World from The Point of View of Labour*, Cambridge 1921.
- HENDERSON 2000 = J. Henderson, *Pherekrates and the women of Old Comedy*, in D. Harvey, J. Wilkins (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 135-150.
- HORDERN 2004 = J.H. Hordern, *Sophon's Mimes. Text, Translation, and Commentary*, Oxford 2004.
- HORNBLOWER 1991 = S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides (Books I-III)*, vol. I, Oxford 1991.
- INGROSSO 2010 = P. Ingrosso, *Menandro. Lo scudo*, Lecce 2010.
- JONES 2004 = N.F. Jones, *Rural Athens Under the Democracy*, Philadelphia 2004.
- KASSEL/AUSTIN 1989 = R. Kassel, C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, vol. VII, Berlin/New York 1989.
- KERKHOF 2001 = R. Kerkhof, *Dorische Posse. Epicharm und Attische Komödie*, München/Leipzig 2001.
- KYRIAKIDI 2007 = N. Kyriakidi, *Aristophanes und Eupolis. Zur Geschichte einer dichterischen Rivalität*, Berlin/New York 2007.
- KONSTANTAKOS 2005 = I.M. Konstantakos, *Aspects of the Figure of the ἄγροικος in Ancient Comedy*, "RhM" 148.1 (2005), 1-26.
- MARCUCCI 2018 = A. Marcucci, *Nota a Cratin. (Odyss.) fr. 150, 2 K.-A., "Eikasmos" 29* (2018), 91-102.
- MARCUCCI 2020 = A. Marcucci, *I frammenti esametrici dell'archaia. Traduzione e commento*, Roma 2020.
- MASTROMARCO 1983 = G. Mastromarco, *Aristofane. Commedie*, vol. I, Torino 1983.

- MASTROMARCO 1989 = G. Mastromarco, *L'eroe e il mostro (Aristofane, Vespe 1029-1044)*, "RFIC" 117.4 (1989), 410-423.
- MASTROMARCO 2017 = G. Mastromarco, *L'impegno pacifista di Aristofane*, in L. Di Vasto (ed.), *Vincenzo Di Benedetto: il filologo e la fatica della conoscenza*, Castrovillari 2017, 135-161.
- MERLINI 1894 = D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino 1894.
- MICCOLIS 2017 = E.R. Miccolis, *Archippos. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Mainz 2017.
- MUSTI 1981 = D. Musti, *L'economia in Grecia*, Roma/Bari 1981.
- MUSTI 2006 = D. Musti, *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma/Bari 2006³ (1995¹).
- NAPOLITANO 2012 = M. Napolitano, *I Kolakes di Eupoli. Introduzione, traduzione, commento*, Mainz 2012.
- OLIVIERI 1922 = A. Olivieri, *I frammenti della commedia dorica siciliana*, Napoli 1922.
- OLSON 2014 = S.D. Olson, *Eupolis frr. 326-497. Translation and Commentary*, Heidelberg 2014.
- OLSON 2016 = S.D. Olson, *Eupolis, Heilotes – Chrysoun genos (frr. 147-325). Translation and Commentary*, Heidelberg 2016.
- OLSON 2017 = S.D. Olson, *Eupolis, Testimonia and Aiges – Demoi (frr. 1-146). Translation and Commentary*, Heidelberg 2017.
- OLSON/SEABERG 2018 = S.D. Olson, R. Seaberg, *Kratinos frr. 299-514 (Incertarum fabularum fragmenta, Fragmenta dubia). Translation and Commentary*, Heidelberg 2018.
- ORTH 2013 = Ch. Orth, *Alkaios – Apollophanes. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg 2013.
- ORTH 2015 = Ch. Orth, *Nikochares – Xenophon. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg 2015.
- PELLEGRINO 2000 = M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'archaia*, Bologna 2000.
- PELLEGRINO 2013 = M. Pellegrino, *Nicofonte. Introduzione, Traduzione e Commento*, Mainz 2013.
- PERRONE 2019 = S. Perrone, *Cratete. Introduzione, traduzione e commento*, Heidelberg 2019.
- PRETAGOSTINI 1989 = R. Pretagostini, *Gli inurbati in Atene durante la guerra archidamica nelle commedie di Aristofane*, "QUCC" 32.2 (1989), 77-88.
- RIBBECK 1885 = O. Ribbeck, *Agroikos. Eine ethologische Studie*, Leipzig 1885.
- RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN 1996 = L. Rodríguez-Noriega Guillén, *Epicarmo de Siracusa. Testimonios y Fragmentos. Edición crítica bilingüe*, Oviedo 1996.
- ROSSI 2020 [2003] = L.E. Rossi, *La polis come protagonista eroico della commedia antica*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*. Atti del Convegno Internazionale (Siracusa 19-22 settembre 2001), Palermo 2003, 11-28 [ristampato in

- G. Colesanti, R. Nicolai, *Luigi Enrico Rossi. κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, vol. II, Berlin/Boston 2020, 633-653].
- ROTHWELL 2007 = K.S. Rothwell, *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge 2007.
- RUSSO 1992 = C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1992³ (1962¹).
- SALDUTTI 2014 = V. Saldutti, *Cleone. Un politico ateniese*, Bari 2014.
- SCHMITZ 2004 = W. Schmitz, *Nachbarschaft und Dorfgemeinschaft im archaischen und klassischen Griechenland*, Berlin 2004.
- SCHWARZE 1971 = J. Schwarze, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, München 1971.
- STAMA 2014 = F. Stama, *Frinico. Introduzione, traduzione e commento*, Heidelberg 2014.
- STOREY 2003 = I.C. Storey, *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford 2003.
- STOREY 2011 = I.C. Storey, *Fragments of Old Comedy*, 3 voll., Cambridge 2011.
- TELÒ 2007 = M. Telò, *Eupolidis Demi*, Firenze 2007.
- TORCHIO 2001 = M.C. Torchio, *Aristofane. Pluto*, Alessandria 2001.
- TOSETTI 2016-2017 = S. Tosetti, *Commento testuale ai frammenti di Epicarmo*, PhD diss., Università degli Studi di Trento, a.a. 2016-2017.
- TOTARO 1999 = P. Totaro, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart/Weimar 1999.
- TURATO 1979 = F. Turato, *La crisi della città e l'ideologia del selvaggio nell'Atene del V secolo a.C.*, Roma 1979.
- URIOS-APARISI 1992 = E. Urios-Aparisi, *The fragments of Pherecrates*, PhD diss., University of Glasgow 1992.
- WILSON 2007 = N.G. Wilson, *Aristophanis fabulae*, 2 voll., Oxford 2007.
- ZIMMERMANN 2010 = B. Zimmermann, *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica*, Roma 2010 [ed. orig. *Die griechische Komödie*, Frankfurt am Main 2006].

Abstract: Country people have been brought on stage quite often by Ancient Greek Comedy playwrights. Nevertheless, scholars have mostly analysed Aristophanes' use of farmers and the idealisation of countryside in his comedies. Too little attention has been given to these themes in other comic poets' fragments of the *archaia*. The aim of this paper is to discuss those fragments in which the country people and the idealised representation of the countryside occur. The analysis of this material leads to a rather interesting conclusion. It appears that the politicisation of country people and the idealisation of Attic countryside were popular topics in the comedies staged during the Archidamian War (431-421 BC). It is demonstrated not only by Aristophanes' first comedies (*Acharnians*, *Farmers*, and *Peace*), but also by some fragmentary ones of Cratinus, Pherecrates, and Eupolis. This was due to Pericles' *Sitzkrieg* strategy, which forced country people to

move into Athens with the discomfort of that condition. Country people, wishing to move back to their beloved countryside, became a political symbol of the struggling for the peace with the Spartans. Yet, if one considers the whole fragmentary *corpus* of Ancient Greek Comedy playwrights, country people are usually mocked as bumpkins, without any political hint.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



FRAMMENTI DI LETTURE UMANISTICHE ED ESEGESI DIMENTICATE DI ARISTOFANE

MICOL MUTTINI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

micol.muttini@phd.unipi.it

Agli inizi del Quattrocento, Aristofane, autore scolastico a Bisanzio, torna ad essere letto, trascritto, commentato, tradotto in Occidente¹; un recupero che apre la via alla grande fortuna del poeta comico ateniese nell'Umanesimo italiano e, di lì, nella scuola umanistica europea fino ad oggi.

È un dato sicuro l'interesse vivissimo di cui è stata circondata l'opera aristofanea e del quale sono indiscutibili prove sia la cospicua messe di versioni latine a noi rimaste, sia gli interventi nei margini e nell'interlinea dei manoscritti umanistici di numerosi annotatori di diverse età, che leggono con partecipazione, curiosità, attenzione.

¹ Se l'opera aristofanea fu materialmente conservata dai bizantini e oggetto di una viva attenzione da parte loro, furono gli umanisti a restituire Aristofane come elemento di cultura viva alla civiltà europea, agli albori del Quattrocento. Aristofane è invece un autore assente nella cultura latina medievale: un'eccezione fu costituita dal codice Marc. gr. Z. 474 (V; sec. XI-XII), allora conservato nel monastero di San Nicola di Casole, presso Otranto, in un'area ellenofona della Magna Grecia: il manoscritto è appartenuto al poeta salentino Giovanni Grasso, il *notarios* legato alla corte di Federico II; il codice è in seguito divenuto proprietà del Cardinale Basilio Bessarione, che lo donò alla Biblioteca Nazionale Marciana nel 1468. Ricavo la notizia da CHIRICO 1991, 18.

Eppure, mentre le vicende di Aristofane nel Medio Evo bizantino fin verso la fine del XIV secolo sono ormai ben conosciute², sulla rilevante fortuna dell'autore antico presso gli umanisti manca ancora una compiuta trattazione, ma difettano anche indagini su particolari aspetti e momenti³.

La storia della riscoperta di Aristofane nell'Occidente latino è affidata anche alle testimonianze manoscritte dell'epoca, nelle quali giacciono, ancora inediti e inesplorati, frammenti di letture umanistiche delle commedie. Tracce di tutto il complesso travaglio esegetico e interpretativo esercitato sul testo aristofaneo dai lettori umanisti ci sono infatti conservate nei margini e nell'interlinea dei codici, nella forma pulviscolare di *marginalia* e glosse interlineari al dramma attico antico; una documentazione dispersa e frammentaria, ma molto significativa⁴.

Il dialogo con il testo nella pagina di un libro manoscritto è un fenomeno visibile già nelle prime, superstiti testimonianze librerie della produzione letteraria greca e latina⁵: il motore del processo è la necessità del lettore di gettare un ponte, di stabilire un colloquio con il testo e con il suo autore.

Nel manoscritto umanistico il limite fisico fra spazio pieno (lo specchio di scrittura) e spazi vuoti (margini e interlinea) non è mai percepito come una frontiera: fin dall'Antichità al tardo Umanesimo, i lettori affidarono le proprie riflessioni e annotazioni alle superfici della pagina non occupate dal testo principale, comunicando di volta in volta con sé stessi, con l'autore del testo di riferimento, con una variabile pubblico.

Questi frammenti di lettura testimoniano una ricezione del testo tutt'altro che quiescente, ma attiva e caratterizzante: scrivere glosse e *marginalia* significa incontrare il testo come una presenza viva, instaurare con esso un dialogo, lasciando una traccia scritta, la quale può anch'essa sfidare i secoli. Anche i libri, come gli individui, subiscono nel tempo una inevitabile trasformazione: l'opera letteraria, infatti, non è un monumento di natura atemporale, che offra lo stesso aspetto ad ogni osservatore in ogni tempo, ma

² Per non appesantire troppo l'apparato erudito del presente studio, rinvio a CISTERNA 2012, per le vicende della trasmissione testuale dei drammi aristofanei nell'Oriente bizantino in età Paleologa (con ricca bibliografia sull'argomento).

³ Sulla fortuna umanistica delle commedie di Aristofane, si vedano in generale SÜß 1911; BOLGAR 1963, 495-496; WILSON 2007, 1-14; BOTLEY 2010, 88-91; SOMMERSTEIN 2010, 399-422; RADIF 2014, 397-409; BEVEGNI 2017a, 135-144.

⁴ Sull'importanza di questi microtesti e per l'attenzione a questa componente eccentrica della pagina scritta, rimando a FERA/FERRAU/RIZZO 2002. Cf. DIONISOTTI 1984-85, 303-36; HOLTZ 1995, 59-111; HOLTZ 1996, 1-21.

⁵ La spontaneità di questo meccanismo dialogico era già avvertita dagli antichi, convinti della necessità che il supporto librario offrisse al lettore l'opportunità di intervenire sul testo; si veda, a titolo esemplificativo, Quint. *Inst.* 10 3, 32.

è legata alla sempre nuova risonanza della lettura, a una continua attualizzazione ad opera del lettore⁶.

Tra le commedie del *corpus* di Aristofane, il *Pluto* aveva nel Rinascimento italiano un trattamento privilegiato, documentato dalle molte tracce di lettura con cui gli umanisti arricchirono i loro codici del dramma antico⁷.

L'accostamento esegetico a un testo tradisce in una delle maniere più palesi gli interessi e i fondamenti di una cultura: il secolo XV rappresenta il periodo di maggior fortuna testuale del *Pluto*⁸, che ha infatti occupato un posto di preminenza all'interno del *curriculum* scolastico e nelle letture d'epoca umanistico-rinascimentale⁹.

La vastità della tradizione esegetica dei drammi di Aristofane, costante nei secoli e ampia sia per tipologia di documenti sia per quantità, è paragonabile a quella che accompagna le opere di Aristotele, di Virgilio, di Shakespeare. Nel caso del *Pluto*, una delle principali ragioni che determinarono una fortuna umanistica duratura e indiscussa fu il suo impiego didattico, proseguito senza interruzione nei secoli seguenti¹⁰. Inoltre,

⁶ La tradizione classica è infatti movimento e comporta processi di trasformazione, prevedendo anche alterazioni, interpretazioni, contaminazioni e processi di ibridazione, portando, da elementi preesistenti, alla creazione di qualcosa di nuovo: non è consegna e ripetizione dell'immutabile, ma movimento della consegna da una mano all'altra, da una generazione all'altra, di un patrimonio che è cultura ed ha in sé le caratteristiche di mobilità. I lettori umanisti dell'opera aristofanea – ovvero coloro che, nella cultura occidentale, si riavvicinarono per primi ad Aristofane dopo il periodo tardo antico – sono dunque una componente attiva e determinante nella storia della tradizione classica, che è un processo dinamico di ricezione e produzione culturale. Vd. CAVALLO/CHARTIER 1995; CHARTIER 1995; CADIOLI 1998; CADIOLI 2012; CENTANNI 2017. Cf. SPINA 2015.

⁷ Le annotazioni coeve, di varia tipologia, apposte ai confini del testo del *Pluto* di Aristofane in alcuni di questi manoscritti rappresentano un campo d'indagine in gran parte ancora inesplorato. Parte dell'esegesi umanistica al dramma antico ci è nota dalle recenti pubblicazioni di GAMBA 2019, 61-122; ROLLO 2019, 269-286; SILVANO 2019, 48-50, 67-68.

⁸ Il *Pluto* di Aristofane, tramandato da non meno di 240 testimoni manoscritti, è il dramma in assoluto più ricco di documentazione manoscritta: essa è piuttosto avara per i manoscritti medievali (due codici dei secoli X e XI-XII), mentre diventa ricchissima a partire dal secolo XIV e raggiunge le punte più alte nei secoli XV e XVI (170 mss.). Vd. WHITE 1906, 1-20, 255-278; DI BLASI 1997a, 69-86; DI BLASI 1997b, 367-380; ZANETTO 2010, 203-225; TOTARO 2017a, 173-194; MUTTINI 2019a, 1-40; MUTTINI 2019b, 305-363.

⁹ Sulla fortuna scolastica del *Pluto*, si vedano CHIRICO 1991, 76-77, 235-274; PINCELLI 1993, 8-21; BASTIN-HAMMOU 2019, 72-93; BETA 2019.

¹⁰ La fortuna del *Pluto* di Aristofane nell'Umanesimo si spiega, in primo luogo, per la continuità nel canone degli autori delle età precedenti (nello specifico, l'età bizantina). Si noti inoltre che il *Pluto* occupa la posizione iniziale (mentre cronologicamente è l'ultima commedia) nei *corpuscula* di commedie trasmesse dalla maggior parte dei codici d'età Paleologa: era dunque il primo testo ad essere materialmente conosciuto dai lettori umanisti. Messe da parte le commedie nelle quali più oscuri risultavano i riferimenti a personaggi e fatti contemporanei ad Aristofane, nell'Umanesimo si era preferito il *Pluto*, che fra tutte è la commedia più astorica, in cui agiscono personaggi comuni a tutte le epoche e in cui maggiore è l'intento moralistico. Alla fortuna umanistica di questo dramma dovette sicuramente contribuire anche il numero ridotto, rispetto alle altre commedie aristofanee, delle battute oscene e volgari nel testo. Infine, il *Pluto* è il dramma che attirò maggiormente l'attenzione del pubblico forse anche in virtù del suo contenuto

l'uso della commedia all'interno delle scuole non si è limitato all'insegnamento della lingua greca, ma ha riguardato, in passato come oggi, l'apprendimento dello stile e della lingua di un poeta che è stato modello letterario anche per autori che scrissero in lingue vernacolari.

L'interesse per il comico ateniese, suscitato dagli emigrati bizantini, che dell'eredità classica costituirono il filtro per la cultura occidentale, fu ben presto fatto proprio dagli umanisti italiani, a cui Aristofane veniva presentato come una generosa fonte a cui attingere il meglio della lingua greca.

Questa fase della diffusione di Aristofane in Occidente – l'apertura dello scrigno, fino ad allora inaccessibile, costituito dal testo greco delle commedie – riceve nuova luce proprio dai *marginalia* e dalle glosse dei manoscritti umanistici.

I lettori umanisti si ponevano di fronte al nudo testo di Aristofane, lo leggevano e lo postillavano, magari lo traducevano, in un gioco di reazioni e di competenze che sempre viene a instaurarsi tra chi legge e il libro che gli è di fronte. La lettura delle annotazioni umanistiche al *Pluto* consente di meglio intravedere le tensioni e le emozioni di questi uomini del Quattrocento di fronte a un testo nuovo, ricomparso in Occidente dopo lunghi secoli, nel tentativo di renderlo più vicino e attuale.

Lo studio dei frammenti di lettura degli umanisti, che costellano i manoscritti dell'opera aristofanea, potrà dunque contribuire alla ricostruzione dell'*Aristophanes Humanisticus*. Il presente saggio intende proporre alcuni *specimina* di questo percorso di ricerca, illustrando un caso inedito.

Veniamo quindi ai lettori del *Pluto* e ad una testimonianza sconosciuta e frammentaria dell'esegesi umanistica ad Aristofane: siamo alla scuola di Costantino Lascaris a Messina, illuminata dalle testimonianze dei suoi discepoli.

La Sicilia ha partecipato alla cultura umanistico-rinascimentale con un gran fervore di studi dei testi classici e della lingua greca, e con una intensa ricerca di codici antichi. La riscoperta degli *auctores* ebbe in Sicilia uno dei suoi più significativi centri: nel 1423 l'umanista siciliano Giovanni Aurispa portò in Italia, al ritorno dal secondo viaggio in Oriente, 238 manoscritti, tra i quali il celeberrimo Ravennate di Aristofane, che costituisce il più antico testimone delle commedie databile giunto fino a noi (sec. X)¹¹.

allegorico e dell'universalità del tema trattato, che meglio rifletteva i gusti degli umanisti e si prestava ad interpretazioni e riprese attuali.

¹¹ R fu tra i 238 manoscritti di autori pagani acquistati da Giovanni Aurispa in Grecia, nel corso di lunghe e laboriose ricerche protrattesi per oltre due anni, e da lui portati in Italia nel 1423 (elencati nelle *Epist.* XXIV 38, 53, 61 indirizzate ad Ambrogio Traversari, per le quali vd. TRAVERSARI 1759); appartenne poi ad Angelo Vadio da Rimini, quindi a Federico da Montefeltro. Vd. SABBADINI 1967, 47; FRANCESCHINI 1976. Cf. ORSINI 2011, 321-337.

Messina, in particolare, fu tra i più vivaci centri culturali del periodo, grazie alla scuola di greco di Costantino Lascaris che raggiunse fama internazionale¹².

Il 4 febbraio 1467 il maestro bizantino si presentava a Messina, chiamato dal Cardinale Bessarione, per assumere l'incarico dell'insegnamento pubblico e ufficiale del greco e del latino (che si prolungò almeno fino al 1481). Iniziava così, nel chiuso d'una scuola d'eccezione, sotto la guida di un rappresentante della migliore tradizione grammaticale bizantina, una vicenda che divenne decisiva nella storia culturale dell'Europa occidentale.

Tra le commedie del poeta ateniese, Costantino Lascaris ha letto almeno il *Pluto* di Aristofane ai suoi scolari italiani, fra i quali merita ad esempio ricordare Pietro Bembo. La scelta di proporre la lettura di questo dramma in un corso di greco è legata alla tradizione scolastica dell'Oriente bizantino, all'interno della quale, come si è già detto, Aristofane, ammirato dagli atticisti per la purezza della lingua, era stato uno degli autori più apprezzati. Ricollegandosi e adattando alla nuova situazione una prassi della scuola bizantina di grammatica, egli ha promosso in Occidente un'utilizzazione delle opere di Aristofane per il primo apprendimento del greco attico antico che, con alterne vicende, si è mantenuto vivo nelle nostre scuole classiche fino all'epoca presente.

L'intensa attività di copia del *Pluto* di Aristofane da parte di Costantino Lascaris ci è testimoniata da numerose testimonianze manoscritte di epoca umanistica: durante il periodo milanese (1458-1465) che precede il soggiorno a Messina, il dotto bizantino esemplò il codice Par. gr. 2718 (P7; sec. XV^{2/2})¹³; nel 1475, finì invece di confezionare il manufatto librario Matrit. gr. 4677 (Md2), nella città di Messina¹⁴; a tale ambiente culturale è da ricondursi anche il manoscritto Matrit. gr. 4683 (Md1; sec. XIII, XV^{2/2}),

¹² Sulla fisionomia intellettuale di Costantino Lascaris e sul ruolo culturale da lui svolto si vedano MARTÍNEZ MANZANO 1994; MARTÍNEZ MANZANO 1998; MARTÍNEZ MANZANO 2017. Il dotto bizantino farà erede la città di Messina della sua biblioteca, che sarà confiscata nel 1678 dalla Spagna e poi trasportata a Madrid.

¹³ Il manoscritto, cartaceo (mm 272 x 190; area scritta mm 165 x 85; 19 ll./p.), in quarto, di foll. 86, trasmette la diade *Pl.* (f. 17r-48r) *Nu.* (f. 50r-86v) ed è stato interamente vergato da <Costantino Lascaris>. Vd. OMONT 1886-1898, 29; CARIOU 2010-2014. Identificazione della mano di Lascaris in VG, 245 (Cf. RGK I, nr. 223, II, nr. 313, III, nr. 362). La presenza di una filigrana affine al tipo *Briquet* nr. 6601 (Lecco; 1480) induce ad assegnare P7 al periodo milanese dell'umanista. Vd. SPERANZI 2012, 271-302. P7 è appartenuto a Simone Guerrero (sec. XV^{2/2}), la cui biblioteca, assieme ad un gran numero di manufatti librari dei sovrani aragonesi, è passata nelle mani di Carlo VIII, al suo ingresso in Napoli nel 1495. Per la sua posizione stemmatica entro la tradizione del *Pluto* vedasi MUTTINI 2019a, 12, 28-31.

¹⁴ Codice cartaceo (mm 249 x 163; area di scrittura mm 180/190 x 70/80), costituito da ff. VI + 205 (fascicoli perlopiù quaternioni), con il testo disposto su due colonne (28-35 ll./p.). Trasmette *Pl.* (ff. 187r-205v; filigrana affine al tipo *Briquet Balance* nr. 2505), copiato da Costantino Lascaris a Messina (*nota possessionis* al f. 1; *nota subscriptionis* al f. 180r). Vd. DE ANDRES 1987, 224-226. Cf. IRIARTE 1769, 160-163; VIELLEFOND 1935, 193-213. Per la posizione stemmatica di Md2 all'interno della tradizione manoscritta del *Pluto*, vd. MUTTINI 2019b, 312, 329-331. Md2, manufatto di origine costantinopolitana, fu acquistato a Fere nel 1457 da Lascaris e da lui donato alla città di Messina nel 1494; fu acquisito dal Duca di Uceda nel 1690 ed entrò a far parte della Biblioteca Nacional de España nel 1712.

trascritto per essere verosimilmente impiegato nella prassi didattica della scuola messinese, ove Aristofane costituiva l'*auctor* di riferimento per apprendere il greco attico antico¹⁵. Un ulteriore tassello della fortuna scolastica del *Pluto* nell'Umanesimo siciliano è costituito dalle glosse esegetiche alla commedia, vergate da Costantino Lascaris nel codice Matrit. gr. 4629 (a. 1462)¹⁶, nonché dagli *excerpta* aristofanei traditi dal manoscritto Ricc. gr. 78¹⁷.

La ricerca di altre testimonianze mi ha consentito di allineare accanto ai testimoni sopra citati un nuovo manoscritto, che contribuisce a definire ulteriormente qualità e metodo del lavoro del maestro bizantino.

All'interno dell'enorme tradizione esegetica delle opere di Aristofane si sono verificati fenomeni carsici, che hanno determinato ora la scomparsa e ora la riapparizione di alcuni filoni dell'interpretazione. Tra le esegesi dimenticate vi sono quelle di età umanistica e della prima età moderna, per lo più ignorate negli studi e nelle edizioni correnti, ma spesso di interesse notevole.

Uno dei casi di esegesi dimenticate di Aristofane riguarda i lavori interpretativi che l'umanista Costantino Lascaris e i suoi allievi a Messina dedicarono alle commedie del poeta comico ateniese. Solo una parte di queste esegesi è giunta fino a noi, sparsa nei manoscritti umanistici: mi riferisco ai *disiecta membra* del *corpus* di materiali relativo a corsi universitari e ad attività di commento, che la scuola di Messina dedicò all'opera aristofanea, documentazioni di un impegno che fu allo stesso tempo didattico ed esegetico.

Nelle pagine che seguono, intendo dare al lettore notizia di un fortunato rinvenimento: trattasi dell'Aristofane Prag. VIII H 36 (Pra1), un manufatto librario realizzato nel 1485 a Messina da Pietro Castello, che di Costantino Lascaris fu allievo¹⁸; il testo del *Pluto* è corredato da varie annotazioni esegetiche di mano dell'umanista italiano, nella forma pulviscolare di glosse interlineari e marginali al dramma attico antico.

¹⁵ Nella sezione di Md1 che tramanda *Pl.* (ff. 4r-23v), è identificabile la mano di Costantino Lascaris ai ff. 11r-23v, su cui vd. CABALLERO SANCHEZ 2013, 3, n. 10. Su Md1 vd. anche BIANCONI 2018; MARTINEZ MANZANO 2019, 192. Per la posizione stemmatica di Md1 nella tradizione del *Pluto*, si veda MUTTINI 2019b, 331-332.

¹⁶ Editate da MONTANARI 1979, 65-71. Cf. MARTINEZ MANZANO 1998, 579-582.

¹⁷ Codice cartaceo (mm 203 x 137), della seconda metà del Quattrocento, nel quale si riconosce la scrittura dello stesso Lascaris; il manoscritto appartenne al fiorentino Cosimo Rucellai (nota di possesso nel mg. inf. del f. 1r, «Cosmi Oricellarii καὶ τῶν φίλων»). La raccolta si compone di estratti da Aristofane (f. 68r, ll. 1-2: Ar., *Pl.*, 146, 1151), accompagnati da traduzione latina interlineare. Vd. DOVICO 2016, 62-118.

¹⁸ Sull'umanista, vd. RABE 1928, 2; MARTINEZ MANZANO 1998, 5, 73, 212; VG, 383. Sul manoscritto, vd. OLIVIER/MONEGIER DU SORBIER 1983, 65-71; MURATORE 2001, 115-116. È stata definita la collocazione di tale codice all'interno della fitta tradizione del *Pluto* in MUTTINI 2019b, 315, 331-332, 340.

Il codice ci ha tramandato una testimonianza preziosa e unica delle lezioni di Lascaris in Sicilia: le spiegazioni del dotto bizantino appaiono infatti riflesse nella loro ricchezza e varietà nelle chiose ad Aristofane di mano del suo scolaro italiano.

Manca ancora, a tutt'oggi, uno studio analitico di queste postille.

Certo è che vale la pena riservare ad esse delle ricerche. Il manoscritto di Praga costituisce per noi un esempio paradigmatico del modo di fare scuola da parte di Lascaris e allievi; può quindi offrire un ulteriore contributo alla conoscenza dei rapporti tra l'umanista bizantino e la sua cerchia, e dell'influenza esercitata su di essa dal maestro. È dunque necessaria un'indagine anche *a parte discipulorum*: echi e frammenti dell'esegesi aristofanea di Costantino Lascaris ci sono infatti conservati dai codici che gli allievi copiavano e corredevano di note esegetiche; tali manufatti erano destinati all'insegnamento a Messina, oppure allestiti per un uso privato, per attività di studio personale, o ancora per serbare ricordo di quanto appreso alla scuola del dotto bizantino.

Possiamo certamente prevedere che questo esempio di esegesi dimenticata contribuirà alla conoscenza degli studi classici nel Quattrocento: sono molte le nuove informazioni sulla prassi della didattica di Lascaris a Messina e sui procedimenti dell'apprendimento in quella celebre scuola che si ricavano dall'apparato esegetico del manoscritto aristofaneo Prag. VIII H 36.

La testimonianza del codice è sufficiente per farci comprendere che gli scolari, dopo una prima introduzione elementare alla lingua, venivano impegnati direttamente sull'autore greco sotto la guida del maestro, il quale spiegava man mano i significati delle parole, le forme grammaticali, i nessi sintattici, oltre a fornire le informazioni di ordine letterario, storico, mitologico, prosopografico, geografico, indispensabili all'intelligenza del contesto. Il compito specifico di Lascaris a Messina era quello di formare un pubblico di lettori delle opere greche in lingua originale.

Non è da escludere che, durante la lezione, il dotto bizantino provvedesse a fornire una versione latina interlineare di Aristofane. Nel manoscritto umanistico vergato dall'allievo Pietro Castello, gli spazi vuoti della pagina (l'interlinea, in primo luogo) sono infatti occupati da numerose glosse latine, tanto frequenti da costituire una traduzione *verbatimim* del *Pluto* aristofaneo. La traduzione *ad verbum* (κατὰ ῥῆμα) d'ascendenza medievale sopravvive presso gli umanisti quasi soltanto a scopo didattico¹⁹.

Come approccio, è sufficiente leggere in parallelo col testo greco l'avvio (*Pl.* 1-14):

(f. 1r)

Καρίων

¹⁹ Vd. BERTALOT 1929-30, 209-255; DE PETRIS 1975, 15-32; GUALDO ROSA 1985, 177-193; CHIESA 1987, 1-51; BERTI 1988, 245-266; BERSCHIN 1989; FOLENA 1991; CORTESI 1995, 143-168; BALDASSARRI 2003; MORANI 2003, 317-336; BOTLEY 2004.

molestum res est o Iuppiter et dii
 ὡς ἀργαλέον πρᾶγμα ἔστιν ὦ Ζεῦ καὶ θεοὶ
servum fieri esse desipientis domini
 δοῦλον γενέσθαι παραφρονοῦντος δεσπότητος.
si enim optima servus qui dixit contingat
 ἦν γὰρ τὰ βέλτισθ' ὁ θεράπων λέξας τύχη,
videatur autem non facere haec possidenti eum
 δόξη δὲ μὴ δρᾶν ταῦτα τῷ κεκτημένῳ,
participare necesse est servum malorum
 μετέχειν ἀνάγκη τὸν θεράποντα τῶν κακῶν.
corporis enim non sinit permisit dominum imperare praesae
 τοῦ σώματος γὰρ οὐκ ἔᾶ τὸν κύριον κρατεῖν
fortuna sed eum qui emit eum, id est dominum
 ὁ δαίμων, ἀλλὰ τὸν ἐωνημένον.
et haec quidem se habent sic autem Apollini
 καὶ ταῦτα μὲν δὴ ταῦτα. τῷ δὲ Λοξία,
qui vaticinatur a tripode aureos clavos habente
 ὃς θεσπιωδεῖ τρίποδος ἐκ χρυσηλάτου,
accusationem obiurgationem iustam accuso reprehendo hanc quia
 μέμψιν δικαίαν μέμφομαι ταύτην, ὅτι
medicus existens et vates quemadmodum dicunt sapiens
 ἰατρὸς ὢν καὶ μάντις, ὡς φασί, σοφὸς
insanum melancholicum dimisit meum herum dominum
 μελαγχολῶντ' ἀπέπεμψέ μου τὸν δεσπότην,
qui sequitur retro hominem caecum
 ὅστις ἀκολουθεῖ κατόπιν ἀνθρώπου τυφλοῦ,
contrarium faciens quam conveniebat ei facere
 τοῦναντίον δρῶν ἢ προσῆκ' αὐτῷ ποιεῖν.

«CARIONE Per Zeus, per gli dei, che disgrazia essere al servizio di un matto! Il servo ha un bel dare i consigli giusti: se il padrone non è della stessa idea, il servo avrà la sua parte di guai. Il suo destino non lo lascia disporre della propria persona; ne dispone chi l'ha comprato. E pazienza! Ma ce l'ho con Apollo, che vaticina dal tripode dorato, profeta e medico sapientissimo, dicono; però il mio padrone me l'ha rimandato pazzo. Va dietro a un cieco: tutto il contrario del giusto [...]»²⁰.

L'esegesi latina è una spiegazione costruita attraverso criteri funzionali all'apprendimento della lingua e all'intelligenza del testo in greco assai più che alla sua traduzione in altra lingua.

²⁰ Trad. it. di PADUANO 1988, 59, 61.

Non sono pochi i luoghi dove, oltre all'utilizzo delle dittologie sinonimiche²¹ – non rare nelle traduzioni umanistiche (e, del resto, già dell'uso ciceroniano) – la versione, informata a finalità esplicative, presenta alcune aggiunte rispetto all'originale greco, come per esempio: v. 160 σοφίσματα] *invenciones ad decipiendum homines* s.l. (f. 6r); v. 1199 ποικίλα] *varia vestimenta et ornata* s.l. (f. 43r).

In alcuni casi si tratta di vere e proprie aggiunte glossematiche o esplicative, come avviene nel seguente passo, dove le parole greche vengono glossate direttamente nel tessuto testuale della traduzione²²: v. 712 κιβώτιον] *non dico capsellam fuisse lapideam, sed ipsum mortarium* s.l. (f. 27r).

Si osserva inoltre la prassi versoria di introdurre nel tessuto del testo di arrivo una serie di espansioni esplicative che hanno lo scopo di *exprimere* in massimo grado la *sententia* dell'originale nel nuovo contesto linguistico e culturale²³.

Eccone un esempio: f. 43r, Pl. 1193 ὀπισθόδομον] *Retro pars est templi Minervae, ubi erat Atheniensium thesaurus, ut apud Venetos in templi Divi Marci* s.l.

La nota esegetica è calata nella concretezza attraverso degli agganci con il mondo contemporaneo, in un dialogo attualizzante con lo scrittore antico: esemplare l'accento alla Basilica di San Marco, cuore della vita religiosa e pubblica di Venezia. Alla fine della commedia, il dio Pluto è condotto in processione all'Acropoli, nell'opistodomo del Partenone, perché ben governi il tesoro degli Ateniesi; l'umanista instaura un parallelo tra l'erario pubblico custodito sull'Acropoli d'Atene e il preziosissimo Tesoro di San Marco a Venezia, creato nel secolo XII con un insieme di oggetti religiosi frutto della conquista di Costantinopoli e poi costantemente arricchito nei secoli successivi.

Il vocabolario latino utilizzato da Pietro Castello per l'interpretazione del *Pluto* di Aristofane abbraccia tutte le epoche della latinità, ed è frequente il ricorso a termini diffusi nel latino medievale o attestati nel latino umanistico²⁴.

In conclusione, si tratta di una traduzione nata nella scuola e per la scuola, con tutti i meriti e i difetti che un'operazione del genere comportava, che strideva certamente con l'ormai consolidata e sempre più scaltrita consapevolezza linguistica e stilistica della grande attività versoria umanistica, ma che, pur nella sua struttura elementare, rappresenta un importante approdo nella lenta e tormentata vicenda dell'acquisizione alla rinnovata cultura europea di un testo poetico fascinoso e difficile.

²¹ Ad esempio: f. 1v, v. 28 θεοσεβής] *honorans, colens deos* s.l. || f. 43r, v. 1187 χαίρειν] *vale, in malam partem accipe* s.l.

²² E ancora: f. 11v, v. 330 ἐν τήκκλησίᾳ] *in congregatione, ubi distribuebantur elemosina vel ubi accipiebant stipendiola et distributiones* s.l. || f. 36v, v. 1004 φακῆ] *lente, id est vetula, quia colorem lentis habet* s.l.

²³ Cf. STEINER 1975; ECO 2003; BURKE 2007; CORTESI 2007 (con relativa bibliografia); BETTINI 2012.

²⁴ P. es.: v. 616 βαλανείον] *stupha* s.l.; v. 670 πρόσπολος] *sacristanus* s.l.; v. 816 στατήρσι] *ducatis* s.l.; v. 1201 ἑσπέραν] *hesperam* s.l.

Tratterò ora del commento in margine testimoniato nel manoscritto di Aristofane, cercando per quanto possibile di indicarne le fonti e i criteri ispiratori.

Gli scolii latini di Pietro Castello contenuti nel manoscritto Prag. VIII H 36 costituiscono una testimonianza significativa del dialogo tra testo ed esegesi per il quale i margini della pagina sono stati *ab origine* la sede di elezione²⁵.

Il testo greco del *Pluto* è racchiuso da una cornice di postille marginali di mano del lettore umanista, che ingombrano fittamente gli spazi vuoti dei primi fogli del libro manoscritto (ff. 1r-21v); nelle pagine successive (ff. 22r-66v), come è naturale, l'esegesi tende a farsi più rapida e cursoria, talvolta ripetitiva, tratti caratteristici di chi si avvicina alla fine del proprio lavoro.

Il testo della commedia è stato integralmente trascritto prima dell'apposizione del commento, già previsto comunque all'origine, come dimostrano i margini del codice particolarmente generosi.

L'organizzazione del foglio, testo e commento in margine, farebbe pensare ad un uso scolastico del manufatto. Il nostro libro non fu certo un cimelio da biblioteca, da consultare con religioso rispetto, ma un testo di studio usuale; in quanto tale, conobbe verosimilmente un elevato numero di fruitori.

Attraverso l'ausilio dei *marginalia*, l'autore del commento pratica una selezione dei punti sui quali vuole attirare l'attenzione del lettore, costituendo una sorta di *index verborum*.

Alcune peculiarità di contenuto e di stile delle note esegetiche di Pietro Castello che ho individuato sono il tono colloquiale, lo stile familiare, il latino elementare, il vago sentore di compilazione scolastica, pur nei riferimenti dotti e nello sfoggio di fonti classiche. Notevole è inoltre la quantità di parole greche che si trovano nelle glosse dell'umanista italiano, e che rivelano la sua conoscenza di questa lingua; nella maggior parte dei casi, si tratta di parole o frasi tolte dal testo aristofaneo, che egli riporta per ricordarsi della precisa terminologia originale.

Le note esegetiche vergate da Pietro Castello riportano un'ampia e variegata stratificazione di interventi e interpretazioni sul testo di Aristofane: il contenuto del commento dipende in gran parte dagli insegnamenti di Costantino Lascaris presso la scuola di Messina; d'altra parte, nelle postille dell'umanista italiano sono confluite tracce

²⁵ È nella tarda antichità che nasce una cultura dei margini: l'adozione generalizzata del libro-codice consentiva infatti il disimpegno di una delle mani, così da renderla disponibile ad accompagnare la lettura con annotazioni o interventi marginali. Il paratesto è un insieme di intermediazioni tra il testo e il lettore; la funzione dei *marginalia* è di introdurre il testo, di contornarlo, di presentarlo, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua ricezione e il suo consumo. Vd. SABBADINI 1922, 42-43; RIZZO 1973, 112-113; POWITZ 1979, 80-89; QUESTA/RAFFAELLI 1984; TRIBBLE 1993; MANIACI/ORNATO 1995, 175-194; SAUTEL 1999, 17-31; PETRUCCI 1999, 981-1005; FIORETTI 2015, 179-202.

di esegesi diversificate e composite, certamente legate all'ambiente culturale messinese, ma non tutte magari direttamente riconducibili al *dictatum* del maestro.

Fornisco adesso qualche esempio del genere di commento marginale che il lettore umanista appose al suo manoscritto di Aristofane.

Alcune annotazioni hanno di mira l'esatta comprensione del contesto greco nelle sue singole componenti lessicali²⁶ e grammaticali²⁷.

Da questi *marginalia* s'intravede parzialmente il modo in cui si svolgevano le lezioni di Lascaris sulla commedia attica antica: con ogni probabilità, infatti, Pietro Castello si è annotato la spiegazione data dal dotto bizantino a lezione; in seguito, ha registrato nel suo codice tutto quanto ha ritenuto necessario per riuscire a rileggere e a comprendere Aristofane – dalle strutture morfologiche al significato dei vocaboli, alle espressioni peculiari della lingua greca – allestendo un apparato funzionale alla didattica o allo studio. Il testo del *Pluto* veniva sottoposto ad un'analisi di carattere grammaticale e lessicale: ad una traduzione letterale, seguiva l'esame delle inflessioni di sostantivi e verbi, completati da frequenti rilievi di particolarità sintattiche ed etimologiche.

Il lettore umanista mette inoltre in evidenza passi in cui ricorrono *exempla*, similitudini, paragoni e proverbi, che arricchiscono, da un punto di vista concettuale e immaginifico, l'esposizione di Aristofane. Un buon numero di annotazioni individua la presenza di figure retoriche nel testo commentato, a volte esplicitamente e a volte implicitamente. L'interesse principale del glossatore è rappresentato da metafora e allegoria, poiché la loro presenza crea oscurità semantica e rende più complessa la comprensione del testo aristofaneo: per questo esse sono costantemente segnalate²⁸.

²⁶ Ne fornisco una campionatura: f. 2v, v. 47 ἐπιχώριον] *patrius, indigena, agrestis, paesano* mg. dext. || f. 5v, v. 138 ψαιστόν] *placenta, libum proprie in fruxorio factum* mg. dext. || f. 6r, v. 160 σοφίσματα] *fraus, concio, deceptio, cautella, dolus, commentum, sophisma* mg. dext. || f. 6v, v. 180 πύργος] *turris, pyrgo et militaris ordo quadraginta viros continens, turma* mg. sin. || f. 7r, v. 190 τραγημάτων] *bellaria, castanea, nuces, secundae mensae* mg. dext. || f. 7r, v. 192 μάζης] *farina, oleo e aqua subacta, panis biscoctus, offa* mg. sin. L'umanista inoltre si compiace molto delle etimologie: p. es., f. 8r, v. 213 Πυθικήν] Πύθων *serpens a quo, interempto ab Apolline, Pythia dicta sunt; ipse autem dictus est a πυθώ, id est 'putrefactio', quia ex putredine terrae post diluuium generatus est, unde Πυθικήν* mg. dext. || f. 13r, v. 369 κρώζεις] *verbum a sono corvorum tractum, qui quaerendo cadavera crocitant* mg. sin.

²⁷ Solo qualche esempio: f. 1v, v. 22 μὰ Δί] *adverbium iurandi, significat 'per' et accusativo iungitur ut μὰ Δία 'per Iovem'* mg. sin. || f. 8r, v. 212 ἔχω] *habeo, custodio, tengo, impello, possideo et, cum infinitiva alterius verbi, significat 'possum'* mg. sup. Nelle chiose marginali è prestata attenzione anche alla specificità dei dialetti: f. 1v, v. 29 κακῶς ἔπραττον] *more attico: nam Attici dicunt κακῶς πράττω 'fortunatus sum male', καλῶς πράττω 'bene sum fortunatus'* mg. sin. || f. 9r, v. 243 παραβεβλημένος] *βεβλημένος 'percussus' aliquando et βλημένος; sine augmento reperitur poetice et ionice* mg. dext. || f. 32v, v. 872 Δάματερ] *dorice loquitur* mg. sup.

²⁸ Propongo in questa sede alcuni esempi: f. 2r, v. 34 ἐκτετοξεῦσθαι] *metaphorice a similitudine arcus ut cum quis omnes sagittas consumpsit; τοξεύω enim 'sagitto' significat, unde compositum ἐκτετεύω 'finire' vel proprie 'exhaurio'* mg. dext. || f. 21r, v. 575 πτερυγίζεις] *sumptum ab parvulis avibus, quae volare extra nidum nondum possunt ob alas imperfectas, vel significat magis clamare, extollere sine effecto* mg. dext.

Alcune postille mostrano invece un interesse per questioni di carattere contenutistico²⁹. I margini del codice vengono utilizzati per notazioni geografiche, storiche, antiquarie, oppure per illustrare con note erudite i fatti mitologici a cui rinvia il testo greco. La casistica è varia e tocca molti campi: se ne vedano solo alcuni esempi nelle postille che riporto di seguito.

Esaminando da vicino il materiale esegetico, si nota, a titolo esemplificativo, che Pietro Castello è rimasto colpito dalla punizione per gli adulteri nell'Atene antica attestata dagli scolî greci al v. 168 del *Pluto*³⁰:

f. 6v, mg. dext., Pl. 168 παρατίλλεται] *Nam mos erat Athenis cum aliquis deprehendebatur in adulterio si non habebat unde solveret mulctam evellebantur ei pili a membro.*

Era infatti usanza nella società ateniese che l'adultero colto in flagrante, se non fosse stato in grado di pagare la multa, venisse depilato nei genitali.

Al v. 583 della commedia, invece, la parola Ὀλυμπιακὸν offre il pretesto per accennare all'occasione rituale e agonistica dei giochi olimpici in onore di Zeus:

f. 21v, mg. dext., Pl. 583 Ὀλυμπιακὸν] *In Peloponneso civitate Pisa, iuxta Alpheum fluvium, qui nunc vulgariter dicitur Rophias, fiebant ludi in honorem Iovis Olympii de quinquennio in quinquennium et erant quinque genera certaminum, quorum unum erant discus, id est lapis rotundus fune alligatus, et vincentes in illo certamine laurea corona coronabantur.*

Nella città di Pisa in Peloponneso, presso il fiume Alfeo, detto ora comunemente Rofia, si svolgevano i Giochi in onore di Zeus Olimpio, di quattro anni in quattro anni, ed erano cinque i generi di competizioni – di questi uno era il lancio del disco (ovvero una pietra di forma circolare trattenuta da una fune) – e i vincitori in quella celebre gara venivano coronati d'una corona d'alloro.

Più che spiegare puntualmente il testo del dramma, i commenti marginali ad Aristofane per le scuole tendono infatti a dare allo studente una preparazione generale di tipo

²⁹ Il lettore umanista pone ad esempio in risalto i seguenti luoghi del *Pluto* di Aristofane: f. 1v, v. 21 στέφανον] *mos enim erat ut euntes ad oraculum laureati incederent* mg. dext. || f. 6v, v. 173 ἐν Κορίνθῳ] *Corinthi enim erat exercitus peregrinus qui alebatur Corinthiorum expensis propter timorem Atheniensium* mg. dext. || f. 6v, v. 178 Αἰγυπτίοις] *tempore huius comediae Aegyptiorum rex milites Athenienses conduxerat ad bellum gerendum cum Africanis* mg. dext. || f. 43r, v. 1197 χύτρος] *faciebant sacrificia quaedam leguminum, quae ferebant et coquebant in ollis et distribuebant pauperibus* mg. dext.

³⁰ Sull'interpretazione del passo comico, si veda almeno TOTARO 2017b, 123-134; TOTARO 2018, 563-583.

linguistico, storico, antiquario, qualcosa ovvero che si avvicini il più possibile a un modello integrale di lettura che investa il testo a tutto campo³¹.

Non sempre, certo, quelle dei lettori umanisti sono riflessioni di particolare originalità: spesso si tratta di osservazioni desunte dagli *scholia* greci aristofanei. Del resto, chi si accinge a commentare un testo antico non può evitare di fare i conti con tutta la mole, davvero imponente e spesso difficile da districare, dell'esegesi che nei secoli è andata crescendo insieme e parallelamente alla diffusione del testo, fino a divenirne sussidio e accessorio indispensabile ai fini di una corretta e piena comprensione.

Pietro Castello non si è tuttavia limitato a corredare il testo del *Pluto* di un apparato esegetico attinto dall'erudizione di età bizantina. Nelle sue note di commento, emerge infatti la tendenza dell'interprete a ricamare per proprio conto su quell'esegesi e a compiere poi autonomamente il proprio pezzo di strada; nei *marginalia*, riaffiora del materiale antico al quale il commentatore attinge, ma c'è anche quanto l'umanista afferma di suo, la propria individualità. Esiste dunque un reagire specifico di ogni lettore di fronte al testo e al materiale esegetico che si trovava davanti.

Sia che i lettori umanisti esercitassero uno sforzo interpretativo individuale o tramandassero commenti e note già consegnati alla tradizione scolastica, i loro frammenti di lettura rappresentano una 'presa di possesso' del testo di Aristofane e costituiscono attestazioni residue di un trapasso, di una consegna all'Umanesimo.

Il manoscritto Prag. VIII H 36 attesta l'uso di una varietà di approcci e atteggiamenti dinanzi ad Aristofane, con l'ausilio di diversi testi correlati³².

Qualche esempio, scelto spigolando tra le postille che ingombrano i margini del codice, può rappresentare il modo di procedere dell'umanista di fronte al testo del *Pluto* di Aristofane.

Nel manoscritto sono molto frequenti le note tese a illustrare termini oscuri del testo con il ricorso ai lessici, e non solo quelli della tradizione medievale, ma soprattutto agli strumenti più aggiornati che caratterizzano la nuova stagione umanistica.

³¹ Il commento è un testo per definizione privo di autonomia comunicativa, servile nei confronti di un altro testo. A partire da questa relazione fondamentale, il commento umanistico, più che tendere a diventare testo indipendente, si apre larghi spazi di libertà centrifuga: *excursus*, divagazioni, ampliamenti di trattazioni. Il commentatore umanistico ha la pretesa e la necessità di fondare un'opera che non sia solo servizio a un altro testo, ma anche repertorio enciclopedico, una banca dati delle conoscenze dell'antichità: il testo classico da commentare serve di base a 'lezioni' che hanno anche lo scopo di far acquistare agli studenti il maggior numero possibile di notizie sull'antichità e sugli autori antichi. Il persistente legame delle varie forme di commento con l'ambiente della scuola è trattato in LO MONACO 1992, 103-149; KRAUS/STRAY 2016. Sulla lettura degli *auctores* nell'Umanesimo, vd. anche BUCK/HERDING 1975, 7-19; GRAFTON 1985, 615-649; GRAFTON 1997; CAMPANELLI/PINCELLI 2000, 93-195; AVEZZU/SCATTOLIN 2006; PINCELLI 2008, 179-217.

³² Per la ricezione dei testi classici e le forme della produzione esegetico-erudita in età umanistica si veda ad esempio FERA 1990, 528-543. Cf. HARRISON/ABBAMONTE 2019; BAKER/HELMRATH/KALLENDOF 2019.

Pietro Castello, nella lettura del *Pluto*, si sofferma ad esempio sul verbo greco *πειθόμεαι* e annota questa postilla:

f. 2r, mg. dext., *Pl.* 31 *πειθόμεαι*] *Habet activum et significat 'obedio', 'persuadeor', 'credo', dativo iungitur, deponens est in Crastonium.*

Il verbo *πειθόμεαι* ha la forma attiva e significa 'obedio', 'persuadeor', 'credo'; si congiunge con il dativo, è deponente nel lessico di Crastone.

La fonte da cui è ripresa l'osservazione grammaticale è il celebre lessico greco-latino di Crastone: il piacentino Giovanni Crastone fu il primo a editare un dizionario greco-latino³³; fino al 1497 circolavano due versioni diverse di questo lessico, che Aldo Manuzio unì sotto una sola copertina, *duplex uno volumine dictionarium*, come dirà egli stesso nella prefazione³⁴.

Le chiose al *Pluto* del lettore umanista si distinguono per competenza linguistica e critica; nella linearità del testo delle annotazioni, si svelano stratificazioni della cultura del commentatore.

L'esegesi umanistica di Pietro Castello ha superato la fase dell'approfondimento sintattico e grammaticale, e coltiva ormai l'analisi lessicografica e stilistica e le risposdenze con altre opere letterarie.

Nelle glosse di mano dell'umanista al *Pluto* di Aristofane sono citati non solo testi contemporanei, ma anche di età antica, quasi tracciando un'ideale linea di sviluppo, che va dal mondo classico a quello moderno.

In particolare, le citazioni da autori classici ricorrono spesso a sostegno di un uso linguistico aristofaneo:

f. 7v, mg. sin., *Pl.* 203 *δειλότατόν ἐσθ' ὁ Πλοῦτος* (*res timida est Plutos* s.l.)] *In neutro ponitur, ut apud Virgilium: Triste lupus stabulis* <Verg. *Ecl.* 3, 80>.

Δειλότατόν viene impiegato al neutro, come in Virgilio: *Triste lupus stabulis* («Mala cosa è il lupo alle stalle»).

f. 12v, mg. sin., *Pl.* 350 *κατορθώσωμεν* (*perficiemus rem* s.l.)] *Egregie et cum virtute aliquid facio, perficio, ὅθεν κατόρθωμα apud Ciceronem in primo Officiorum* <Cic. *Off.* 1, 8>.

³³ Sul lessico greco-latino di Crastone vd. BOTLEY 2010, 64-66; ROLLO 2011, 181-213; CICCOLELLA/SILVANO 2017, 26-53, 173-174, 184, 226, 334. Cf. DELARUELLE 1930, 221-246; PERTUSI 1962, 321, 326; THIERMANN 1996, 657-675; FURNO 2017, 139-158.

³⁴ Si veda ORLANDI 1975, 209-210, nr. XI. Cf. WILSON 2016; BEVEGNI 2017b.

Κατορθώσωμεν significa ‘faccio qualcosa egregiamente e con maestria’, ‘conduco a termine’; di qui κατόρθωμα in Cicerone nel libro I del *De officiis*.

L'*auctoritas* non è per il lettore umanista la forza prescrittiva della norma grammaticale o lessicale, ma la ben più decisiva forza che sta a monte di tutto: quella dell'uso dei grandi autori. Studiare la lingua e le sue regole partendo dall'*usus*, che si poteva determinare attraverso le opere degli *auctores*, è del resto un precetto già presente in Quintiliano³⁵.

Nelle postille di Pietro Castello, i paralleli poetici sono strutturati attorno a una serie di autori, quali Virgilio e Cicerone, che a ragione potremmo definire classici.

La linea di confronto passa attraverso lo studio del linguaggio poetico di Aristofane.

Così, ad esempio, il costrutto sintattico che s'incontra al v. 203 del *Pluto* è esplicito dall'umanista attraverso il ricorso a un *locus parallelus*: una notazione pone infatti in evidenza che la costruzione aristofanea, con ellissi del sostantivo, è esattamente come la virgiliana *triste lupus stabulis* (in cui si deve supplire il nome *negotium*).

Analogo interessamento sembra prestare al v. 350 della commedia, dove un'altra forma di esegesi al *Pluto* è documentata dalla sua lettura correlata al *De officiis* ciceroniano: Pietro Castello discute il verbo κατορθώσωμεν di *Pl.* 350 e documenta l'uso del termine κατόρθωμα da parte di Cicerone³⁶, istituendo un intertesto³⁷.

Lo scopo dei raffronti letterari non è meramente erudito, ma mira all'educazione ad un gusto per il linguaggio elaborato dai poeti “migliori”, modelli per il volersi esprimere nella lingua latina.

Gli *auctores* menzionati nei *marginalia* sono evidentemente le fonti non solo del commento stesso, ma anche della cultura del lettore umanista: frammenti delle sue letture vengono impiegati per la costruzione dell'opera di commento, o perché emersi alla superficie della sua memoria, o perché ricercati direttamente nelle fonti utilizzate.

L'ampliamento apportato alla spiegazione dei lemmi, che sono oggetto non solo di semplici definizioni o sinonimie, ma anche di analisi etimologiche, e il rimando ad *auctoritates* grammaticali e poetiche, tradisce l'influenza dei nuovi studi e rivela le nuove

³⁵ Cf. FERNANDEZ LOPEZ 1999; LOPEZ MOREDA 1996, 111-124; REGOGLIOSI 2010, 111-130.

³⁶ Vi è poi un altro gruppo di glosse che riflettono l'interesse filosofico del lettore umanista: f. 13r, v. 376 κατηγορεῖς] ‘accuso’, et apud philosophos ‘praedico’ significat, unde categorias ‘praedicamenta’ vocant mg. sin. || f. 20v, v. 559 ιδέα] aspectum s.l.; figura, forma, aspectus, idea, id est originalis rerum species mg. dext. Può essere utile segnalare anche la presenza di un riferimento alla religione cristiana: f. 4r, v. 92 χρηστός] χρηστός bonus, utilis, frugi, suavis; Χριστός unctus, Christus mg. sup.

³⁷ L'*officium perfectum* di cui scrive Cicerone nella sua opera filosofica è il κατόρθωμα degli Stoici, l'azione del cui compimento solo il saggio ha totale consapevolezza e piena volontarietà, nonché l'*officium* di cui parlava Seneca. Vd. p. es. BELLINCIONI 1979, 228; MORESCHINI 1979, 124-125; DICK 1996.

acquisizioni della filologia umanistica, nonché il livello di più profonda erudizione richiesto agli allievi e proposto ai lettori di fine Quattrocento³⁸.

Ho osservato come l'interpretazione delle parole greche sfrutti il vocabolario che l'intera latinità, in tutti i suoi registri, metteva a disposizione, e che non vigeva alcuna preclusione linguistica, nemmeno nei confronti del volgare³⁹.

Il ricorso a Roma antica e al latino classico è frequente nelle chiose esegetiche del manoscritto Prag. VIII H 36⁴⁰.

A proposito del verbo μιμούμενος, l'umanista dunque scrive:

f. 10v, mg. sin., Pl. 291 μιμούμενος] *imitor, deponens; unde etiam dicitur apud Latinos 'mimus'*.

Μιμούμενος significa 'imitor' ed è un verbo deponente; onde presso i Latini si dice 'mimus'.

E, a proposito del costrutto del genitivo assoluto greco, ricorda:

f. 13r, mg. dext., Pl. 369 ὡς ἐμοῦ τι κεκλοφότος] *in ablativo apud Latinos*.

Presso i Latini ὡς ἐμοῦ τι κεκλοφότος si mette in ablativo.

Se da un lato Pietro Castello sembra sensibile ai problemi del rapporto fra greco e latino, ben testimoniata è anche la sua attenzione alla relazione fra latino e volgare (o volgari)⁴¹.

Vediamo un passo del *Pluto* di Aristofane che ha sollecitato l'impiego del volgare:

f. 19v, mg. dext., Pl. 545 μάκτρας] *madia, id est capsula illa in qua pinsitur panis, huche à pestrir le pain, quam Latini vulgares vocant 'mastra'*.

Μάκτρας significa 'madia', ovvero la cassetta in cui s'impasta il pane – huche à pestrir le pain – che i Latini in lingua volgare chiamano 'mastra'.

È interessante sottolineare il fatto che l'uso del volgare riguarda per lo più termini appartenuti al lessico familiare e quotidiano, come ad esempio μάκτρα («madia»), per i

³⁸ Si vedano, a titolo esemplificativo, CHARLET 2004, 167-195; CHARLET 2006, 285-306; CHARLET 2010, 31-60; ABBAMONTE 2012; CESARINI MARTINELLI 2016.

³⁹ L'uso del volgare trova una spiegazione nella tradizione scolastica – confermata tra l'altro da un testo diffusissimo come il *Dottrinale* di Alessandro di Villedieu – secondo cui il maestro era invitato a servirsi della lingua materna per appianare le difficoltà di apprendimento dei suoi scolari. Vd. REICHLING 1893, 7; FORD 2000.

⁴⁰ Vd. RIZZO 1996, 3-39; BLACK 2001; CICCOLELLA 2005, 1-24; CICCOLELLA 2008; CICCOLELLA 2017, 130-139.

⁴¹ Vd. VITALE 1953, 64-69; FUBINI 1961, 505-550; DIONISOTTI 1968; BLACK 1996, 703-751.

quali il ricorso alla lingua materna poteva assumere un particolare significato connotativo⁴².

Il legame fra latino e lingue romanze sembra riaffiorare anche in questa postilla, intesa a lumeggiare il significato del termine λεκυθόπωλις («venditrice di legumi») nel passo comico (v. 427) attraverso il ricorso alla *lingua Gallica* (à qui vendez-vous vos Coquilles?, «a chi volete piantar carote, a chi volete darne a intendere?»)⁴³:

f. 15r, mg. dext., Pl. 427 λεκυθόπωλις] *putamen ovi vel legumen pisa, idque convenit proverbio gallico à qui vendez-vous vos Coquilles?*

Λεκυθόπωλις si riferisce al guscio dell'uovo, oppure a un legume, il pisello; e si addice al proverbio gallico «à qui vendez-vous vos Coquilles?».

Il significato più profondo dei *marginalia* si rileva quello di una lettura intesa come processo di interrogazione e risposta: non è tanto il lettore che interroga il libro, ma è piuttosto quest'ultimo che interroga il lettore, il quale risponde con i *marginalia*; questi vengono perciò a proporsi come la risposta più o meno estemporanea o meditata del lettore al testo.

Non sorprende quindi che, oltre a corredare le opere degli antichi di un apparato esegetico spesso attinto dall'erudizione d'età bizantina, gli umanisti annotassero anche le considerazioni e le reazioni provocate in loro dalla lettura – ovvero dalla conversazione con lo spirito dello scrittore, che nel libro si preserva vivo e incorrotto dopo tanti secoli dalla morte biologica.

Alcune annotazioni marginali esprimono la scoperta di un'analogia o di una continuità fra il passato, conosciuto attraverso lo scritto, e l'esperienza vissuta dal lettore⁴⁴.

⁴² Gli umanisti ricorrevano talvolta al confronto tra latino classico e lingue volgari anche a proposito di questioni grammaticali. Lo conferma ad esempio la seguente chiosa: f. 12r, v. 338 κουρείοισι] κουρείον *id est 'tonstrina', locus ubi raduntur pili capitis, inde κουρεύς 'tonsor'; et credas inde esse quod Galli tonsuram clericalem coronam vocant, non verbo graeco in hoc utuntur quo Latini verbo tonsura uti solent* mg. dext. Cf. f. 16v, v. 476 κύφωνες] *genus est instrumenti quo homines recluduntur pedes, manus et caput, quod gallice seps vocant* mg. sin.

⁴³ Sulla questione del rapporto che gli umanisti instaurano fra le singole lingue – greco, latino e volgare – rimando complessivamente al libro di TAVONI 1984, e per quanto riguarda la *lingua Gallica* in part. 105, 156-157.

⁴⁴ ENENKEL/NELLEN 2013, 6-7, sostengono che una delle funzioni dei commenti umanistici è quella di adattare il testo antico a un contesto di ricezione in continua evoluzione: «The commentary explained the things that a text's originally intended readers would have had no problem understanding but that, as a result of the widening historical gap, had become unclear. It intervened as a mediator between the text and the reader, and it was better equipped than any other medium to accompany the distribution of the text in public space and to steer the ensuing process of reception».

Così, nell’Aristofane, in riferimento a κοτύλαις di *Pl.* 436 (un’antica unità di misura per liquidi), si legge sul margine:

f. 15r, mg. sin., *Pl.* 436 κοτύλαις] *genus est mensurae vini apud Graecos, ut cophinus apud nos.*

Κοτύλαις fa riferimento a un genere di unità di misura per il vino presso i Greci, così come ‘cophinus’ presso di noi.

Nel momento successivo di revisione e riflessione sugli appunti presi a lezione, infatti, la prospettiva dell’allievo Pietro Castello viene acquisendo una sorta di autonomia rispetto a quella propria del piano didattico del maestro bizantino, il quale parlava dalla posizione di un greco che spiegava un’opera scritta nella propria lingua (fatte le debite distanze tra l’idioma ellenico classico e quello bizantino): affiorano quindi espressioni in cui il discepolo guarda ai fenomeni testuali dalla specola di un latino che recepiva l’interpretazione di un’opera scritta in una lingua diversa da quella che era propria del suo universo culturale⁴⁵.

Anche qualche altro segno di lettura e riflessione, lasciato da Pietro Castello sui margini del codice, merita di non essere passato sotto silenzio. I *marginalia* umanistico-rinascimentali sono spesso ricchi di materiali eruditi non traditi diversamente; merita, a questo proposito, una specifica menzione una chiosa esegetica, annotata in coincidenza di un passo che ha stimolato in modo tutto particolare un intervento personale da parte dell’umanista:

f. 2r, mg. sin., *Pl.* 31 συκοφάνται] συκοφάνται *dicuntur secundum d(ominum) m(agistrum) a σῦκος (sic) «ficus» et φαίνομαι «appareo».* *Nam Athenis constitutum erat*

⁴⁵ Il primo della lunga serie di lettori occidentali più o meno dotti e illustri, che lasciarono traccia di sé sui manoscritti del *Pluto* di Aristofane, affidando ai margini dei codici le proprie annotazioni di lettura, è Guarino Veronese. Durante il suo soggiorno di studio a Costantinopoli presso Manuele Crisolora, l’umanista acquistò, nel 1406, un manoscritto aristofaneo del XIV sec., l’attuale Vat. Pal. gr. 116, contenente le tre commedie del programma scolastico bizantino. Il testo greco del *Pluto* è stato annotato da Guarino nell’interlinea e sui margini con l’interpretazione latina di singole parole, in una scrittura gotica corsiva. Le postille del manoscritto rappresentano una messa in pulito degli appunti presi a lezione da Guarino Veronese alla scuola del dotto bizantino Crisolora; questi materiali esegetici però non rispecchiano con assoluta fedeltà i contenuti della lezione, ma sono stati filtrati dalla riflessione dell’allievo umanista. Nella fase di appropriazione del testo antico, Guarino glossa, ad esempio, ἐστίας di *Pl.* 395 con ἐστία *nos lares dicimus*. Ricorre inoltre di frequente al volgare, che rimanda all’area veneta. Verosimilmente, le glosse volgari non fanno parte dell’originario assetto interpretativo: Guarino avrebbe rivisto le rese latine registrate in precedenza a lezione e introdotto il proprio volgare, quello veneto, nel tentativo di rendere Aristofane più vicino e attuale. Così, al v. 670 del *Pluto*, traduce πρόσπολος («ministro del dio») con *el zageto*, un termine ancora oggi in uso nel dialetto veneto, dove «zagheto» indica il chierichetto; al v. 546 rende invece πιθάκνης («botte») con la forma *zarae*. Vd. ROLLO 2019, 269-286.

ut qui ficus etiam paucas surripuisset capitali poena plecteretur. Hi ergo qui deferebant talia crimina iudicibus dicebantur sycophantae, eo quod de his facerent apparere iustitiae et quia isti erant calumniatores qui propter rem minimam petebant mortem hominibus versum et sumptum est id vocabulum in nomen calumniatoris et ista expositio satis convenit cum Festo Pompeio <Paul. Fest., p. 393 L.>; Tortellius ponit aliam <expositionem> a verbo φάγω, quam vide.

Συκοφάνται sono detti così, secondo il signor maestro, da σῦκος «ficus» e φαίνομαι «appareo». Ad Atene vigeva infatti la norma secondo la quale chi avesse rubato i fichi, persino pochi, fosse punito con la pena capitale. Coloro che denunciavano tali crimini ai giudici erano denominati 'sicofanti' poiché li rendevano manifesti alla giustizia, e poiché costoro erano dei calunniatori che per un nonnulla chiedevano la morte degli uomini. Questo termine è impiegato per indicare il delatore e questa spiegazione ben si accorda con Pompeo Festo; Tortelli propone invece una differente etimologia, dal verbo φάγω, vedila.

La nota, scritta dalla mano di Pietro Castello, si riferisce al racconto di Cremilo sulla società ateniese, nella quale sacrileghi, uomini politici, sicofanti e ogni razza di canaglia arricchivano ingiustamente; nello specifico, la postilla ricostruisce l'etimologia del termine συκοφάντης, che indicava una figura fortemente radicata nella società ateniese di V e IV secolo a.C. (*Pl.* 31 συκοφάνται).

Nella commedia antica e nuova, il Sicofante, associato all'idea del ricatto e della delazione, è antagonista dell'eroe comico. Il vocabolo greco che designa questo personaggio ha un'origine incerta: l'erudizione antica conosce varie spiegazioni etimologiche di συκοφάντης («mostratore di fichi»), tutte connesse ad antichi eventi inerenti alla denuncia di persone che tentarono di esportare fichi fuori da Atene; da qui deriverebbe il senso più generale di «delatore nei processi».

Dell'etimologia di 'sicofante' si occupano gli scolî *vetera* e *recentiora* ai vv. 31 e 873 della commedia, accanto alle annotazioni *ad loca* di Giovanni Tzetzes⁴⁶: la spiegazione etimologica più verosimile parte dalla struttura della parola, ossia σῦκον + φαίνειν, «chi mostra, denuncia i fichi»; nell'antichità infatti i fichi erano onorati ad Atene e ne veniva perciò punito il furto (da coloro che denunciarono in modo litigioso i ladri di fichi si sarebbe poi passati a indicare gli accusatori *tout court*).

Gli umanisti, nell'interpretazione del *Pluto* di Aristofane, non possono non tener conto di una doppia tradizione scolastica ed esegetica: quella bizantina e quella occidentale, rinnovata dall'Umanesimo.

Quello che c'è in più nel commento marginale di Pietro Castello rispetto agli *scholia vetera* e medievali sono le citazioni di autori, antichi e contemporanei.

⁴⁶ Vd. HARVEY 1990, 103-121; LABARBE 1996, 143-171; TORCHIO 2007, 159-175; PELLEGRINO 2010; CACIAGLI/DE SANCTIS/GIOVANNELLI/REGALI 2016, 55-77. Cf. REINACH 1908, 92-114.

Nella chiosa esegetica trasmessa dal manoscritto Prag. VIII H 36 è infatti racchiuso il portato culturale di epoche distinte: dal lavoro critico di antichi esegeti della latinità pagana – il grammatico romano Sesto Pompeo Festo⁴⁷ – alla mediazione dei grandi interpreti bizantini di età Paleologa, sino alla contemporaneità e al magistero di Costantino Lascaris.

In mezzo agli autori citati, si scorge anche l'*auctoritas* moderna di Giovanni Tortelli, del quale è riportata l'*interpretatio* latina di συκοφάντης (*sycophanta ficuum comestor*); revisore delle *Elegantiae* del Valla, collaboratore di Niccolò V nel fondare la Biblioteca Vaticana, studioso di greco a Costantinopoli, la figura di questo dotto umanista è di tutto spicco nel panorama coevo⁴⁸. L'esegesi latina di συκοφάντης compare in un lemma dei suoi *Commentarii grammatici de orthographia dictionum e Graecis tractarum*, opera importante e assai diffusa nell'Europa umanistica (l'*editio princeps* apparve a Venezia nel 1471)⁴⁹.

Pietro Castello dimostra inoltre di aver fatto tesoro dell'insegnamento messinese del maestro bizantino e, a proposito dell'etimologia del vocabolo 'sicofante' (Pl. 31), ricorda: συκοφάνται *dicuntur secundum d(ominum) m(agistrum) a σῦκος (sic) «ficus» et φαίνομαι «appareo»*⁵⁰.

Scopriamo così, attraverso i reperti esaminati, un caso di esegesi dimenticata di Aristofane.

La testimonianza del manoscritto aristofaneo Prag. VIII H 36 riveste quindi per noi motivi di grande interesse storico e critico: grazie ad essa possiamo oggi comprendere meglio alcuni aspetti, modi ed effetti dell'insegnamento di Costantino Lascaris.

⁴⁷ Vd. LINDSAY 1913, 393. Sulla fortuna umanistica di Festo, si vedano almeno ACCAME LANZILLOTTA 1980, 265-299; BRACKE 1995, 189-215; GUTIERREZ GONZALEZ 2009, 1163-1178.

⁴⁸ Vd. RINALDI 1973, 227-261; CORTESI 1979, 449-483; DONATI 2006; TOME 2011, 517-581; ABBAMONTE 2012, 63-72; TOME 2012, 328-350; TOME 2017, 79-119. Sulla traduzione dei 25 versi del prologo del *Pluto* di Aristofane ad opera della coppia Bruni-Tortelli, si vedano LOCKWOOD 1931; CECCHINI 1965; CECCHINI/CASSIO 1972; DE CESARE 2005.

⁴⁹ Si tratta dell'interpretazione di *ficus*, compresa s.v. *sycos*: nel lemma *sycos*, Tortelli s'interroga sulla valenza del corrispettivo latino del presunto grecismo *sycos* – l'eteroclitico *ficus* – dal punto di vista grammaticale e lessicale. Introdotto il precetto ortografico e qualificata la forma *sycos* come un grecismo, nell'*Orthographia* si apre un'ampia digressione a carattere etimologico e grammaticale (*ficus* in latino può essere maschile o femminile, della seconda o della quarta declinazione, mentre sul fronte semantico può indicare la pianta, il frutto, e una malattia); *enarratio* e contenuti sono trattati in modo pressoché speculare da Lorenzo Valla in un capitolo delle *Elegantiae* (I, 4), che è da considerarsi la fonte sottesa o quanto meno il testo parallelo di riferimento per questa voce. Vd. DONATI 2007, 97-112; DONATI 2008, 95-98.

⁵⁰ Cenni al magistero di Costantino Lascaris s'incontrano anche nella postilla a Pl. 305, nella quale l'umanista ha fissato sulla carta il dato esegetico fornito dal dotto bizantino a lezione: f. 11r, mg. sin., Pl. 305 σκῶϞ] σκῶϞ merda, stercus vel indeclinabile, ut dixit mihi praeceptor meus.

Per concludere, i manoscritti umanistici conservano una notevole documentazione delle note di commento e di traduzione che, lungo tutto l'Umanesimo fino al Rinascimento europeo, fiorirono intorno alla più popolare commedia aristofanea.

Il codice Prag. VIII H 36, con il suo corredo di frammenti di lettura, rappresenta un importante segnale del recupero all'Occidente latino delle opere di Aristofane, un autore che inizialmente veniva letto quasi solo per l'apprendimento della lingua greca, ma che già dopo alcuni decenni incominciò ad essere assimilato ed esercitò in seguito un'influenza profonda e durevole nel tempo in ambiti vastissimi della cultura europea.

Attraverso testimonianze frammentarie, transitorie e ancillari per definizione, quali sono postille, note esegetiche e commenti scolastici, possiamo valutare il metodo di lettura e di interpretazione dei classici nell'Umanesimo, e riscoprire l'Aristofane del Rinascimento.

Bibliografia

- ABBAMONTE 2012 = G. Abbamonte, *Diligentissimi vocabulorum perscrutatores: lessicografia ed esegesi dei testi classici nell'umanesimo romano di XV secolo*, Pisa 2012.
- ACCAME LANZILLOTTA 1980 = M. Accame Lanzillotta, *L'opera di Festo nel dictatum varroniano di Pomponio Leto (Vat. Lat. 3415)*, "GIF" 32 (1980), 265-299.
- AVEZZU/SCATTOLIN 2006 = G. Avezzi, P. Scattolin (edd.), *I classici greci e i loro commentatori: dai papiri ai marginalia rinascimentali*, Rovereto 2006.
- BAKER/HELMRATH/KALLENDORF 2019 = P. Baker, J. Helmrath, C. Kallendorf (edd.), *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity*, Berlin/Boston 2019.
- BALDASSARRI 2003 = S.U. Baldassarri, *Umanesimo e traduzione da Petrarca a Manetti*, Cassino 2003.
- BASTIN-HAMMOU 2019 = M. Bastin-Hammou, *Teaching Greek with Aristophanes in the French Renaissance, 1528-1549*, in N. Constantinidou, H. Lamers (edd.), *Receptions of Hellenism in Early Modern Europe: 15th-17th Centuries*, Leiden 2019, 72-93.
- BELLINCIONI 1979 = M. Bellincioni, *Lucio Anneo Seneca. Lettere a Lucilio: Libro XV: le lettere 94 e 95*, Brescia 1979.
- BERSCHIN 1989 = W. Berschin, *Medioevo greco-latino. Da Gerolamo a Niccolò Cusano*, Napoli 1989.
- BERTALOT 1929-30 = L. Bertalot, *Cincius Romanus und seine Briefe, "Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken"* 21 (1929-30), 209-255.
- BERTI 1988 = E. Berti, *Traduzioni oratorie fedeli*, "MeR" 2 (1988), 245-266.
- BETA 2019 = S. Beta, *Adaptations (sixteenth to nineteenth centuries)*, in A.H. Sommerstein (ed.), *The Encyclopedia of Greek Comedy*, vol. I, London 2019, 10-12.

- BETTINI 2012 = M. Bettini, *Vertere: un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino 2012.
- BEVEGNI 2017a = C. Bevegni, *Manoscritti greci in viaggio: Aristofane dall'Oriente all'Occidente nel XV secolo*, in L. Secchi Tarugi (ed.), *Viaggio e comunicazione nel Rinascimento. Atti del XXVII Convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 16-18 luglio 2015)*, Firenze 2017, 135-144.
- BEVEGNI 2017b = C. Bevegni, *Aldo Manuzio. Lettere prefatorie a edizioni greche*, Milano 2017.
- BIANCONI 2018 = D. Bianconi, *Cura et studio. Il restauro del libro a Bisanzio*, Alessandria 2018.
- BLACK 1996 = R. Black, *The Vernacular and the Teaching of Latin in Thirteenth and Fourteenth-Century Italy*, "StudMed" 37 (1996), 703-751.
- BLACK 2001 = R. BLACK, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge 2001.
- BOLGAR 1963 = R. Bolgar, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*, Cambridge 1963.
- BOTLEY 2004 = P. Botley, *Latin Translations in the Renaissance. The Theory and Practice of Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti and Desiderius Erasmus*, Cambridge 2004.
- BOTLEY 2010 = P. Botley, *Learning Greek in Western Europe, 1396-1529: Grammars, Lexica, and Classroom Texts*, "TAPhS", n.s. 100.2 (2010), 1-270.
- BRACKE 1995 = W. Bracke, *La première 'édition' humaniste du De verborum significatione de Festus (Vat. Lat. 5958)*, "RHT" 25 (1995), 189-215.
- BUCK/HERDING 1975 = A. Buck, O. Herding, *Der Kommentar in der Renaissance*, Bonn 1975.
- BURKE 2007 = P. Burke, *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge 2007.
- CABALLERO SANCHEZ 2013 = P. Caballero Sánchez, *Madrid, Biblioteca Nacional Mss/4683: il codice e i suoi scoliasti*, "MEG" 13 (2013), 1-10.
- CACIAGLI/DE SANCTIS/GIOVANNELLI/REGALI 2016 = S. Caciagli, D. De Sanctis, M. Giovannelli, M. Regali, *Il Sicofante tra polis e scena. Identità e funzione di una maschera comica*, "Lessico del comico" 1 (2016), 55-77.
- CADIOLI 1998 = A. Cadioli, *La ricezione*, Roma/Bari 1998.
- CADIOLI 2012 = A. Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano 2012.
- CAMPANELLI/PINCELLI 2000 = M. Campanelli, M. A. Pincelli, *La lettura dei classici nello Studium Urbis tra Umanesimo e Rinascimento*, in L. Capo, M. R. Di Simone (edd.), *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia de "La Sapienza"*, Roma 2000, 93-195.
- CARIOU 2010-2014 = M. Cariou, *Notices codicologiques des Parisini gr. 2674 à 2780*, *Archives et manuscrits*, BnF, 2010-2014 (publication en ligne).
- CAVALLO/CHARTIER 1995 = G. Cavallo, R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma/Bari 1995.

- CECCHINI 1965 = M. Cecchini, E. Cecchini, *Leonardo Bruni. Versione del Pluto di Aristofane* (vv. 1-269), Firenze 1965.
- CECCHINI/CASSIO 1972 = E. Cecchini, A. C. Cassio, *Due contributi sulla traduzione di Leonardo Bruni del Pluto di Aristofane*, "GIF" 3 (1972), 472-482.
- CENTANNI 2017 = M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.
- CESARINI MARTINELLI 2016 = L. Cesarini Martinelli, *Umanesimo e filologia*, Pisa 2016.
- CHARLET 2004 = J.L. Charlet, *Les instruments de lexicographie latine de l'époque humaniste*, in G. Bernardi Pierini (ed.), *Il latino nell'età dell'Umanesimo*. Atti del Convegno (Mantova, 26-27 ottobre 2001), Firenze 2004, 167-195.
- CHARLET 2006 = J.L. Charlet, *L'encyclopédisme latin humaniste (XVe - début XVIe s.): de la lexicographie à l'encyclopédie*, "Quaderni Moderni e Antichi del Centro sul classicismo" 2-3 (2006), 285-306.
- CHARLET 2010 = J.L. Charlet, *La lexicographie latine du Quattrocento*, in J. F. Gilmont, A. Vanautgaerden (edd.), *Les instruments de travail à la Renaissance*, Turnhout 2010, 31-60.
- CHARTIER 1995 = R. Chartier, *Histoire de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris 1995.
- CHIESA 1987 = P. Chiesa, *Ad verbum o ad sensum? Modelli e coscienza metodologica della traduzione tra tarda antichità e alto medioevo*, "MeR" 1 (1987), 1-51.
- CHIRICO 1991 = M. L. Chirico, *Aristofane in Terra d'Otranto*, Napoli 1991.
- CICCOLELLA 2005 = F. Ciccolella, *The Greek Donatus and the Study of Greek in the Renaissance*, "IJCT" 12.1 (2005), 1-24.
- CICCOLELLA 2008 = F. Ciccolella, *Donati graeci: Learning Greek in the Renaissance*, Leiden 2008.
- CICCOLELLA 2017 = F. Ciccolella, *De utroque fonte bibere. Latin in the teaching of Greek grammar during the Renaissance*, in E. Del Soldato, A. Rizzi (edd.), *City, Court, Academy: Language Choice in Early Modern Italy*, London 2017, 137-157.
- CICCOLELLA/SILVANO 2017 = F. Ciccolella, L. Silvano, *Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance*, Leiden/Boston 2017.
- CISTERNA 2012 = D. Cisterna, *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*, Firenze 2012.
- CORTESI 1979 = M. Cortesi, *Il Vocabularium graeco di Giovanni Tortelli*, "IMU" 22 (1979), 449-483.
- CORTESI 1995 = M. Cortesi, *La tecnica del tradurre presso gli umanisti*, in C. Leonardi, B. M. Olsen (edd.), *The Classical Tradition in Middle Ages and in the Renaissance*. Proceedings of the first European Science Foundation Workshop on «The Reception of Classical Texts» (Firenze, Certosa del Galluzzo, 26-27 giugno 1992), Spoleto 1995, 143-168.

- CORTESI 2007 = M. Cortesi, *Tradurre dal greco in età umanistica. Metodi e strumenti*. Atti del Seminario di studio (Firenze, Certosa del Galluzzo, 9 settembre 2005), Firenze 2007.
- DE ANDRES 1987 = G. De Andrés, *Catálogo de los códices griegos de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1987.
- DE CESARE 2005 = Z. De Cesare, *Le traduzioni latine del Pluto di Aristofane nel XV secolo: Rinuccio di Arezzo, Leonardo Bruni e Pietro da Montagnana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Parma, 2005.
- DE PETRIS 1975 = A. De Petris, *Le teorie umanistiche del tradurre e l'Apologeticus di Giannozzo Manetti*, "BibLH&R" 37 (1975), 15-32.
- DELARUELLE 1930 = L. Delaruelle, *Le dictionnaire greco-latin de Crastone. Contribution à l'histoire de la lexicographie grecque*, "SIFC" n.s. 8 (1930), 221-246.
- DI BLASI 1997a = M.R. Di Blasi, *Studi sulla tradizione manoscritta del Pluto di Aristofane. Parte I: i papiri e i codici potiores*, "Maia" 49 (1997), 69-86.
- DI BLASI 1997b = M.R. Di Blasi, *Studi sulla tradizione manoscritta del Pluto di Aristofane. Parte II: i codices recentiores*, "Maia" 49 (1997), 367-380.
- DICK 1996 = A.R. Dick, *A Commentary on Cicero. De officiis*, Ann Arbor 1996.
- DIONISOTTI 1968 = C. Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 1968.
- DIONISOTTI 1975 = C. Dionisotti, *Aldo Manuzio Editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, testo latino con traduzione e note a cura di G. Orlandi, 2 voll., Milano 1975.
- DIONISOTTI 1984-85 = C. Dionisotti, *From Stephanus to Du Cange: Glossary stories*, "RHT" 14-15 (1984-85), 303-36.
- DONATI 2006 = G. Donati, *L'Orthographia di Giovanni Tortelli*, Messina 2006.
- DONATI 2007 = G. Donati, *Lorenzo Valla e Giovanni Tortelli*, in M. Santoro (ed.), *Valla e Napoli: il dibattito filologico in età umanistica*. Atti del convegno internazionale (Ravello, 22- 23 settembre 2005), Pisa/Roma 2007, 97-112.
- DONATI 2008 = G. Donati, *Antichi e moderni nell'Orthographia di Tortelli*, in R. A. Pettinelli, S. Benedetti, P. P. Pellegrino (edd.), *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*. Atti del Seminario di studi (Roma, 16-17 giugno 2006), Roma 2008, 85-98.
- DOVICO 2016 = G. Dovico, *Excerpta manoscritti dalle commedie di Aristofane: per una prima recensio*, "FuturoClassico" 2 (2016), 62-118.
- ECO 2003 = U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003.
- ENENKEL/NELLEN 2013 = K. Enenkel, H. Nellen, *Neo-Latin Commentaries and the Management of Knowledge in the late Middle Ages and the Early Modern Period (1400-1700)*, "Suppl. HumLov" 23, Leuven 2013.
- FERA 1990 = V. Fera, *Problemi e percorsi della ricezione umanistica*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III: *La ricezione del testo*, Roma 1990, 513-543.

- FERA/FERRAÙ/RIZZO 2002 = V. Fera, G. Ferrau, S. Rizzo (edd.), *Talking to the Text: Marginality from Papyri to Print*. Proceedings of a Conference held at Erice (26 september-3 october 1998), as the 12th Course of International School for the Study of Written Records, Messina 2002.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ 1999 = J. Fernández López, *Retórica, humanismo y filología: Quintiliano y Lorenzo Valla*, Logroño 1999.
- FIORETTI 2015 = P. Fioretti, *Sul paratesto nel libro manoscritto (con qualche riflessione sui 'titoli' in età antica)*, in L. Del Corso, F. De Vivo, A. Stramaglia (edd.), *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, Firenze 2015, 179-202.
- FOLENA 1991 = G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991.
- FORD 2000 = Ph.J. Ford, *Alexandre de Villedieu's Doctrinale puerorum: a medieval bestseller and its fortune in the Renaissance*, in G.H. Tucker (ed.), *Forms of the "Medieval" in the "Renaissance"*, Charlottesville 2000, 155-171.
- FRANCESCHINI 1976 = A. Franceschini, *Giovanni Aurispa e la sua biblioteca. Notizie e documenti*, Padova 1976.
- FUBINI 1961 = R. Fubini, *La coscienza del latino negli umanisti. «An latina lingua Romanorum esset peculiare idioma»*, "StudMed" 2 (1961), 505-550.
- FURNO 2017 = M. Furno, *How Did They Use Lexica? An Overview of Greek-Latin Dictionaries and Their Readership during the Sixteenth Century (1487-1595)*, «Mediterranean Chronicle», 7 (2017), pp. 139-158.
- GAMBA 2019 = E. Gamba, *Libri greci nella biblioteca di Pietro da Montagnana*, in S. Martinelli Tempesta, D. Speranzi, F. Gallo (edd.), *Libri e biblioteche di umanisti tra Oriente e Occidente*, Milano 2019, 61-122.
- GRAFTON 1985 = A. Grafton, *Renaissance Readers and Ancient Texts: Comments on Some Commentaries*, "RenQ" 38 (1985), 615-649.
- GRAFTON 1997 = A. Grafton, *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers*, Ann Arbor 1997.
- GUALDO ROSA 1985 = L. Gualdo Rosa, *Le traduzioni dal greco nella prima metà del '400: alle radici del classicismo europeo*, in M. Renard, P. Laurens (edd.), *Hommages à Henry Bardon*, Bruxelles 1985, 177-193.
- GUTIERREZ GONZALEZ 2009 = R. Gutiérrez González, *Festo en la obra filológica y poética de Angelo Poliziano*, in *IV Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos*, Madrid 2009, 1163-1178.
- HARRISON/ABBAMONTE 2019 = S. Harrison, G. Abbamonte, *Making and Rethinking the Renaissance Between Greek and Latin 15th - 16th Centuries*, Berlin/New York 2019.
- HARVEY 1990 = D. Harvey, *The sykophant and sykophancy: vexatious redefinition?*, in P. Cartledge, P. Millett, S. Todd (edd.), *Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge 1990, 103-121.

- HOLTZ 1995 = L. Holtz, *Glosse e commenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. III, Roma 1995, 59-111.
- HOLTZ 1996 = L. Holtz, *Glossaires et grammaire dans l'Antiquité*, in J. Hamesse (ed.), *Les manuscrits des lexiques et glossaires de l'Antiquité tardive à la fin du Moyen Âge*, Louvain-La-Neuve 1996, 1-21.
- IRIARTE 1769 = J. Iriarte, *Regiae Bibliothecae Matritensis codices Graeci mss.*, Madrid 1769.
- KRAUS/STRAY 2016 = C.S. Kraus, C. Stray, *Classical commentaries. Explorations in a Scholarly Genre*, Oxford 2016.
- LABARBE 1996 = J. Labarbe, *Physiologie du sycophante*, "BAB" 7 (1996), 143-171.
- LINDSAY 1913 = W.M. Lindsay, *Sexti Pompei Festi. De verborum significatu quae superstunt cum Pauli epitome*, Leipzig 1913.
- LOCKWOOD 1931 = D.P. Lockwood, *Leonardo Bruni's Translation of act I of the Plutus of Aristophanes*, in *Classical Studies in honor of J. C. Rolfe*, Philadelphia 1931, 163-172.
- LO MONACO 1992 = F. Lo Monaco, *Alcune osservazioni sul commento ai classici del secondo Quattrocento*, in O. Besomi, C. Caruso (edd.), *Il commento ai testi. Atti del seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989)*, Base/Boston/Berlin 1992, 103-149.
- LOPEZ MOREDA 1996 = S. López Moreda, *Norma y usus en las Elegantiae de L. Valla: un intento de sistematización del léxico*, in AA.VV. (edd.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Cáceres 1996, 111-124.
- MANIACI/ORNATO 1995 = M. Maniaci, E. Ornato, *Intorno al testo. Il ruolo dei margini nell'impaginazione dei manoscritti greci e latini*, "Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari" 9 (1995), 175-194.
- MARTÍNEZ MANZANO 1994 = T. Martínez Manzano, *Konstantinos Laskaris. Humanist, Philologe, Lehrer, Kopist*, Hamburg 1994.
- MARTÍNEZ MANZANO 1998 = T. Martínez Manzano, *Constantino Láscaris. Semblanza de un humanista bizantino*, "Nueva Roma" 7, Madrid 1998.
- MARTÍNEZ MANZANO 2017 = T. Martínez Manzano, *Constantino Láscaris*, in F. Bausi, M. Campanelli, S. Gentile, J. Hankins (edd.), *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento II*, Roma 2017.
- MARTINEZ MANZANO 2019 = T. Martínez Manzano, *Fortuna humanística de un antiguo códice de Aristóteles, entre Constantinopla y Mesina*, in S. Martinelli Tempesta, D. Speranzi, F. Gallo (edd.), *Libri e biblioteche di umanisti tra Oriente e Occidente*, Milano 2019, 173-208.
- MONTANARI 1979 = F. Montanari, *Studi di Filologia omerica antica*, vol. I, Pisa 1979.
- MORANI 2003 = M. Morani, «Sensum de sensu, verbum de verbo». *Riflessioni su teoria e storia della traduzione in margine a uno scritto di Eugenio Coseriu*, in V. Orioles (ed.), *Studi in memoria di Eugenio Coseriu*, Udine 2003, 317-336.
- MORESCHINI 1979 = C. Moreschini, *Osservazioni sul lessico filosofico di Cicerone*, "ASNP" 9.1 (1979), 99-178.

M. MUTTINI Frammenti di letture umanistiche ed esegesi dimenticate di Aristofane

MURATORE 2001 = D. Muratore, *Le Epistole di Falaride: catalogo dei manoscritti*, La Spezia 2001.

MUTTINI 2019a = M. Muttini, *Appunti sulla circolazione del Pluto di Aristofane in età umanistica (I). Gli apografi dei vetustiores e delle recensioni bizantine*, "RHT" 14 (2019), 1-40.

MUTTINI 2019b = M. Muttini, *Appunti sulla circolazione del Pluto di Aristofane in età umanistica (II). I codici misti*, "S&T" 17 (2019), 305-363.

OLIVIER/MONEGIER DU SORBIER 1983 = J.-M. Olivier, M.-A. Monégier Du Sorbier, *Catalogue des manuscrits grecs de Tchécoslovaquie*, Paris 1983.

OMONT 1886-1898 = H. Omont, *Inventaire sommaire des Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale*, 3 voll., Paris 1886-1898.

ORSINI 2011 = P. Orsini, *L'Aristofane di Ravenna. Genesi e formazione tecnica e testuale di un codice*, "Scriptorium" 65 (2011), 321-337.

PADUANO 1988 = G. Paduano, *Aristofane. Pluto*, Milano 1988.

PELLEGRINO 2010 = M. Pellegrino, *La maschera comica del Sicofante*, Lecce 2010.

PERTUSI 1962 = A. Pertusi, *ΕΠΩΘΗΜΑΤΑ. Per la storia e le fonti delle prime grammatiche greche a stampa*, "IMU" 5 (1962), 321-351.

PETRUCCI 1999 = A. Petrucci, *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale, in Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Spoleto 1999, 981-1005.

PINCELLI 1993 = M.A. Pincelli, *In principio lectionis Aristophanis praeludia. La prolusione al corso su Aristofane*, "RR" (Inedita 6), Roma 1993, 8-21.

PINCELLI 2008 = M.A. Pincelli, *Un profilo dell'interprete nel primo Rinascimento: l'orazione In ingresso di Pierio Valeriano nello Studio di Roma*, in P. Pellegrini (ed.), *Bellunesi e Feltrini tra Umanesimo e Rinascimento: filologia, erudizione e biblioteche*. Atti del Convegno di Belluno (4 aprile 2003), Roma/Padova 2008, 179-217.

POWITZ 1979 = G. Powitz, *Textus cum commento*, "Codices manuscripti" 5 (1979), 80-89.

QUESTA/RAFFAELLI 1984 = C. Questa, R. Raffaelli (edd.), *Il Libro e il testo*. Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 20-23 settembre 1982), Urbino 1984.

RABE 1928 = H. Rabe, *Konstantin L.*, "Zentralblatt für Bibliothekswesen" 45 (1928), 1-7.

RADIF 2014 = L. Radif, *Aristofane mascherato: un secolo (1415-1504) di fortuna e sfortuna*, in S.D. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin/Boston 2014, 397-409.

REGOGLIOSI 2010 = M. Regogliosi, *Usus e ratio in Valla*, in M. Regogliosi (ed.), *Lorenzo Valla. La riforma della lingua e della logica*. Atti del convegno del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Lorenzo Valla (Prato, 4-7 giugno 2008), vol. I, Firenze 2010, 111-130.

REICHLING 1893 = D. Reichling, *Das Doctrinale des Alexander de Villa Dei*, Berlin 1893.

REINACH 1908 = S. Reinach, *Les sycophantes et les mystères de la figue*, "Mythes et Religion" 3 (1908), 92-114.

- RGK = Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600, vol. I: *Handschriften aus Bibliotheken Großbritanniens*, A. Verzeichnis der Kopisten, edd. E. Gamillscheg, D. Harlfinger, B. Paläographische Charakteristika, ed. H. Hunger, C. Tafeln, Wien 1981; vol. II: *Handschriften aus Bibliotheken Frankreichs und Nachträge zu den Bibliotheken Großbritannien*, A. Verzeichnis der Kopisten, edd. E. Gamillscheg, D. Harlfinger, B. Paläographische Charakteristika, ed. H. Hunger, C. Tafeln, Wien 1989; vol. III: *Handschriften aus Bibliotheken Roms mit dem Vatikan*, A. Verzeichnis der Kopisten, edd. E. Gamillscheg, D. Harlfinger, P. Eleuteri, B. Paläographische Charakteristika, ed. H. Hunger, C. Tafeln, Wien 1997.
- RINALDI 1973 = M.D. Rinaldi, *Fortuna e diffusione del 'De Orthographia' di Giovanni Tortelli*, «IMU» 16 (1973), 227-261.
- RIZZO 1973 = S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma 1973.
- RIZZO 1996 = S. Rizzo, *L'insegnamento del latino nelle scuole umanistiche*, in M. Tavoni (ed.), *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni*. Atti del convegno internazionale (Ferrara, Palazzo Paradiso, 20-24 marzo 1991), Modena 1996, 3-39.
- ROLLO 2011 = A. Rollo, *Alle origini della lessicografia umanistica: prime ricerche sul Vat. gr. 877*, in J. Hamesse, J. Meirinhos (edd.), *Glossaires et lexiques médiévaux inédits: bilan et perspectives*, Porto 2011, 181-213.
- ROLLO 2019 = A. Rollo, *Lettura degli auctores e costruzione dei lessici nella scuola di greco del primo Umanesimo*, in S. Martinelli Tempesta, D. Speranzi, F. Gallo (edd.), *Libri e biblioteche di umanisti tra Oriente e Occidente*, Milano 2019, 269-286.
- SABBADINI 1922 = R. Sabbadini, *Il metodo degli umanisti*, Firenze 1922.
- SABBADINI 1967 = R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze 1967.
- SAUTEL 1999 = J.-H. Sautel, *Essai de terminologie de la mise en page des manuscrits à commentaire*, "Gazette du livre médiéval" 35 (1999), 17-31.
- SILVANO 2019 = L. Silvano, *Étudier le grec au Studium de Florence: observations sur quelques cahiers d'élèves et de maîtres (fin XVe - début XVIe siècle)*, in C. Bénévent, X. Bisaro, L. Naas (edd.), *Cahiers d'écoliers à la Renaissance*, Tours 2019, 45-71.
- SOMMERSTEIN 2010 = A.H. Sommerstein, *The history of the text of Aristophanes*, in G.W. Dobrov (ed.), *Brill's companion to the study of Greek comedy*, Leiden 2010, 399-422.
- SPERANZI 2012 = D. Speranzi, *Un codice di Isocrate e il soggiorno fiorentino di Costantino Lascaaris*, in F.G. Hernández Muñoz (ed.), *La tradición y la transmisión de los oradores y rétores griegos. Tradition and Transmission of Greek Orators and Rhetors*, Berlin 2012, 271-302.
- SPINA 2015 = L. Spina, *Il futuro della ricezione dell'antico*, "Status Quaestionis" 8 (2015), 53-66.

- STEINER 1975 = G. Steiner, *After Babel. Aspects of languages and translation*, New York/London 1975.
- SÜß 1991 = W. Süß, *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig 1911.
- TAVONI 1984 = M. Tavoni, *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padova 1984.
- THIERMANN 1996 = P. Thiermann, *I dizionari greco-latini tra Medioevo e Umanesimo*, in J. Hamesse (ed.), *Les manuscrits des lexiques et glossaires de l'Antiquité tardive à la fin du Moyen Âge. Actes du Colloque international organisé par le Ettore Majorana Centre for Scientific Culture (Erice, 23-30 septembre 1994)*, Louvain-la-Neuve 1996, 657-675.
- TOME 2011 = P. Tomè, *La princeps veneziana dell'Orthographia di Giovanni Tortelli (con cenni sulla fortuna a stampa dell'opera in veneto)*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae* 18, Città del Vaticano 2011, 517-581.
- TOME 2012 = P. Tomè, *Nuovi contributi per l'Orthographia di Giovanni Tortelli: studio dell'opera e delle fonti*, San Donà di Piave 2012, 328-350.
- TOMÈ 2017 = P. Tomè, *Greek Studies in Giovanni Tortelli's Orthographia: A World in Transition*, in F. Ciccolella, L. Silvano (edd.), *Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance*, Leiden/Boston 2017, 79-119.
- TORCHIO 2007 = M.C. Torchio, *Il sicofante e il sacerdote: politica e religione nel Pluto di Aristofane*, in S. Conti (ed.), *Tra religione e politica nel mondo classico*, Ancona 2007, 159-175.
- TOTARO 2017a = P. Totaro, *Sul testo del Pluto di Aristofane*, in G. Mastromarco, P. Totaro, B. Zimmermann (edd.), *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Lecce/Brescia 2017, 173-194.
- TOTARO 2017b = P. Totaro, *Pluto e l'adultero depilato: Aristofane, Pl. 168, con una postilla sulle traduzioni quattrocentesche*, in S. Novelli, M. Giuseppetti (edd.), *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, Amsterdam 2017, 123-134.
- TOTARO 2018 = P. Totaro, *Antiche e nuove esegesi di Aristofane, "Pluto" 168*, in S. Bigliuzzi, F. Lupi, G. Ugolini (edd.), *Συναγωνίζεσθαί. Studies in Honour of Guido Avezzi*, vol. I.1, Verona 2018, 563-583.
- TRAVERSARI 1759 = A. Traversari, *Ambrosii Traversari latinae epistulae*, Firenze 1759.
- TRIBBLE 1993 = E.B. Tribble, *Margins and Marginality. The Printed Page in Early Modern England*, Charlottesville/London 1993.
- VG = M. Vogel, V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Hildesheim 1966.
- VIEILLEFOND 1935 = S.R. Vieillefond, *Complemento al catalogo de manuscritos griegos de la Biblioteca Nacional de Madrid, "Emerita" 3.2 (1935)*, 193-213.
- VITALE 1953 = M. Vitale, *Le origini del volgare nelle discussioni dei filologi del '400, "Lingua Nostra" 14 (1953)*, 64-69.

WHITE 1906 = J.W. White, *The manuscripts of Aristophanes*, "CPh" 1 (1906), 1-20, 255-278.

WILSON 2007 = N.G. Wilson, *Aristophanea: studies on the text of Aristophanes*, Oxford 2007.

WILSON 2016 = N.G. Wilson, *Aldus Manutius: The Greek Classics*, Cambridge 2016.

ZANETTO 2010 = G. Zanetto, *Per una edizione critica del Pluto di Aristofane*, in G. Zanetto, M. Ornaghi (edd.), *Documenta antiquitatis: atti dei seminari di Dipartimento 2009*, Milano 2010, 203-225.

Abstract: Humanist exegesis of Aristophanes' plays has not yet been illuminated in the Aristophanic studies. Fragments of humanistic readings of the Aristophanic *corpus* still lie unedited and unexplored in some of the recent manuscripts of Greek Comedy. In this essay, I shall examine a number of marginal and interlinear glosses, almost unknown until now, left in a fifteenth-century manuscript – *Prag.* VIII H 36 – by a humanist Latin reader of Aristophanes' *Plutus*. This hitherto neglected codex is especially interesting because of its significance for the reception and interpretation of Ancient Comedy during the Renaissance age. The present study will describe and document the dissemination and impact of the Aristophanic comedies upon the Latin-reading public of Renaissance Italy. The analysis of glosses preserved by humanistic witnesses will shed light on the history of the revival of Aristophanes and the story of how the writings of the ancient playwright were received and interpreted, some 1800 years after they were written, in an alien language and culture.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



τοῦ λαιδορεῖν ἀπέστη:

APPUNTI PER UN PROFILO LETTERARIO DI FERECRATE

ENZO FRANCHINI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

enzo.franchini84@gmail.com

1. Note preliminari: la fortuna antica delle commedie di Ferecrate

Delle diciotto commedie attribuite dalle fonti antiche (sia pure con qualche oscillazione¹) al poeta Ferecrate sopravvivono circa 280 frammenti a lui ascritti con certezza (per altri sei, invece, la paternità è dubbia), tutti noti per tradizione indiretta²: si tratta di un patrimonio in fin dei conti considerevole, analogo a quanto si conserva, ad esempio, di Platone comico (circa 300 frammenti) e di molto superiore rispetto a quanto conservato di Ermippo e Frinico (una novantina circa di frammenti ciascuno). Le attestazioni di vittorie negli agoni drammatici (almeno due nell'agone lenaico, ma quasi certamente il

¹ Il numero di drammi conservati secondo *Proleg. de com.* 8, 3, 18 Koster = *test.* 3 K.-A. (diciotto) non collima con la testimonianza di Suid. φ 212 = *test.* 1 K.-A. (diciassette); a noi restano, peraltro, diciannove titoli di commedie ferecratee, due dei quali (*Anthropherakles* e *Pseudherakles*) potrebbero far riferimento allo stesso dramma. Le oscillazioni delle fonti antiche sembrano, ad ogni modo, riflettere i dubbi di attribuzione a Ferecrate di diverse commedie: la tradizione erudita antica non considerava sicura infatti la paternità dei *Persai*, dei *Metalles* (Ferecrate o Nicomaco), del *Cheiron* (Ferecrate o Nicomaco ὄθμικός). Dalle scarse notizie e dai frammenti superstiti sembrerebbe, tuttavia, che tali dubbi siano stati avanzati dalla critica di stampo atticista a partire da presunti scostamenti dall'uso attico attestati nei drammi: sulla questione si veda quanto osservato in FRANCHINI 2020 in calce all'introduzione delle singole commedie.

² Con la singolare eccezione rappresentata dal fr. 286 K.-A. = *P.Berol. inv.* 9772 col. i 6, in cui il nome di Ferecrate è frutto di plausibile integrazione: sulla questione si veda la discussione in PERRONE 2011, 207.

poeta vinse anche l'agone dionisiaco: cf. *testt.* 5 e 6 K.-A.), la fama di «atticissimo», ricordata da Ateneo (nella sezione di introduzione del fr. 113 K.-A.: cf. 6, 267 E) e da Frinico sofista (fr. 8 Borries)³ e la denominazione di ferecrateo attribuita dai metricologi antichi alla forma catalettica del verso gliconeo (cf. *testt.* 5 e 11 K.-A.) testimoniano la notevole fortuna di cui evidentemente godettero i suoi drammi. Anche se è regolarmente presente nelle versioni più estese del canone dei poeti comici della *archaia* (cf. *test.* 2a e 2b K.-A. e le osservazioni di Sarati⁴, Storey⁵ e Olson⁶), il nome di Ferecrate, ad ogni modo, non compare nella versione più ristretta del canone comico, identificato in maniera praticamente unanime dalle fonti antiche nella triade *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae* ricordata da Orazio (cf. *Sat.* 1, 4, 1-6, che costituisce la più antica attestazione della triade; cf. anche Vell. Pat. 1, 16, 33, che contestualmente menziona anche la triade tragica e quella della commedia nuova), la cui costituzione risale con ogni probabilità già ad ambienti culturali ellenistici⁷ e che andò affermandosi ben presto nel contesto scolastico⁸. Se in Occidente Aristofane, Cratino ed Eupoli costituirono gli angusti limiti della circolazione della commedia greca *archaia*⁹, in Oriente la situazione rimase a lungo più fluida¹⁰, anche se con ogni probabilità il progressivo, crescente prestigio dei tre 'canonici' influì notevolmente sulla diffusione dei drammi degli altri commediografi.

2. Ferecrate e la "school of Crates" (*Proleg. de com.* 3, 9 p. 8, 28-31 Koster = *Pher. test.* 2a K.-A.)

L'esclusione di Ferecrate dal canone 'ristretto' viene generalmente accostata all'osservazione che i suoi drammi sarebbero caratterizzati da trame lontane dal filone 'politico' della commedia (a cui appartengono sia Aristofane che Eupoli e Cratino),

³ Su Ferecrate 'atticissimo' si vedano anche le considerazioni di WILLI 2010, 474-476 e (più specificatamente a proposito del giudizio di Frinico) 505-506.

⁴ Cf. SARATI 1996, 130-132.

⁵ Cf. STOREY 2003, 54-56.

⁶ Cf. OLSON 2017, 39-42.

⁷ Cf. BIANCHI 2017a, 364-368; sulle origini del canone comico (plausibilmente ricondotte al Περί κωμῳδίας di Licofrone) cf. KYRIAKIDI 2007, 31-32, LOWE 2013 e BIANCHI 2017b, 611 n. 15; sull'influenza della triade comica nella letteratura ellenistica cf. anche NELSON 2018, spec. 8-11.

⁸ Cf. Quint. *Inst. Or.* 10, 1, 65, in cui il riferimento all'utilizzo scolastico dei drammi è esplicito: vd. Olson 2017, 67-68. Più in generale, sulla fortuna del canone triadico cf. KYRIAKIDI 2007, 31-54 e Bianchi 2017a, 365-368.

⁹ Sulla questione cf. MARSHALL/HAWKINS 2015, 13-24, BIANCHI 2017a, 365-368 e BIANCHI 2017b.

¹⁰ Sui ritrovamenti papiracei di frammenti comici cf. PERRONE 2011 e BATHRELOU 2014, 804-807; sulla fortuna del canone comico in età romana si vedano anche le osservazioni di Tosello a proposito dell'utilizzo dei comici in Luciano (cf. TOSELLO 2016, 70-73).

coinvolgendo il pubblico in direzione di un'evasione di tipo carnevalesco, slegata da fatti e contesti cittadini. Tale giudizio si fonda su una categorizzazione del genere almeno in parte già attestata nell'erudizione antica che si riflette nella critica moderna: ad esempio, secondo la formulazione proposta a suo tempo da Mastromarco nella commedia *archaia* si possono riconoscere «due filoni poetici che si ispirano a modelli e motivi, letterari e politici, differenti: da una parte, nel solco di quella tradizione teatrale che ha inizio con la farsa dorica, si colloca Cratete (e, con lui, il filone di evasione); dall'altra, con caratteri del tutto originali ... si colloca il filone impegnato»¹¹. L'esistenza di una linea comica non impegnata, ovvero non politicizzata, e anche la relativa afferenza della produzione fereratea a tale linea sembrerebbe emergere con chiarezza da un passo dei *Prolegomena de Comoedia* (*Proleg. de com.* 3, 9 p. 8, 28-31 Koster = *Pher. test.* 2a K.-A.):

Φερεκράτης Αθηναῖος· νικᾷ ἐπὶ Θεοδώρου (a. 437)· γενόμενος {ό} δὲ (ό expunxit Dobree 1833, II 129) ὑποκριτῆς ἐζήλωσε Κράτητα, καὶ αὖ τοῦ μὲν λοιδορεῖν ἀπέστη, πράγματα δὲ εἰσηγούμενος καινὰ ἠὺδοκίμει γενόμενος εὐρετικὸς μύθων¹².

L'anonimo compilatore, dunque, tracciando un sintetico profilo letterario di Fererate ne ricorda l'attività di attore (γενόμενος ὑποκριτῆς), l'imitazione di Cratete (ἐζήλωσε Κράτητα), l'astensione dal λοιδορεῖν (si tratta di un verbo che ha qui evidentemente una precisa valenza tecnica: ad esempio nella tradizione scoliastica aristofanea il verbo indica gli attacchi di Aristofane contro Cleone e di Aristofane e Cratino contro Cleonimo) e nel contempo l'innovatività delle sue opere (πράγματα δὲ εἰσηγούμενος καινὰ ἠὺδοκίμει γενόμενος εὐρετικὸς μύθων). Più specificatamente, sulla scorta dell'espressione ὑποκριτῆς ἐζήλωσε Κράτητα, καὶ αὖ τοῦ μὲν λοιδορεῖν ἀπέστη buona parte della critica moderna considera generalmente Fererate un allievo diretto di Cratete, postulando l'esistenza di un *comoediae genus a Cratete et Pherecrate expressum ... Epicharmi imitatione*¹³: la ricostruzione di Hasper, infatti, è stata a vario titolo accolta, tra gli altri, anche da Norwood (che includeva nella «school of Crates» anche Frinico e Platone Comico¹⁴), Henderson (che contrappone Aristofane e la sua «political satire and invective» ai «non-iambic subjects» di Cratete e Fererate¹⁵), Storey («Norwood ... may overstate the case by postulating "the school of Crates", but it is clear that Pherecrates wrote a different

¹¹ MASTROMARCO 1994, 166-167 (considerazioni analoghe erano già state espresse in MASTROMARCO 1992, 375-376).

¹² «Fererate ateniese. Conseguì una vittoria sotto Teodoro (437 a. C.); essendo attore emulò Cratete, e a sua volta (?) si astenne dall'insultare, ma proponendo cose nuove otteneva successo come inventore di intrecci» trad. it. PERRONE 2019.

¹³ HASPER 1877, 11.

¹⁴ NORWOOD 1931, 145-146.

¹⁵ Cf. HENDERSON 2000, 135 (le cui conclusioni sono riprese anche in HENDERSON 2014, 182).

sort of comedy from the stereotypical topical and political comedy of Aristophanes»¹⁶) e Kerkhof (per il quale le commedie di Cratete e Ferecrate apparterrebbero a un filone comico non impegnato politicamente e scaturito, forse, dall'imitazione di Epicarmo e della commedia dorica¹⁷). L'interpretazione del passo dei *Prolegomena*, tuttavia, è più problematica di quanto non appaia a una prima lettura: anche se l'utilizzo di ζήλωσ seems alludere a una esplicita imitazione di Ferecrate nei confronti di Cratete (cf. p. es. *Proleg. de com.* 18, 50-55, p. 135 Koster [Ἀριστοφάνης] ἐγένετο δὲ καὶ αἴτιος ζήλου τοῖς νέοις κωμικοῖς ... ἔγραψε κωμωδίαν τινὰ Κώκαλον, ἐν ᾧ εἰσάγει φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ τᾶλλα πάντα, ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος¹⁸), non si può tuttavia escludere che l'espressione γενόμενος δὲ ὑποκριτῆς ἐζήλωσε Κράτητα, καὶ αὖ τοῦ μὲν λοιδορεῖν ἀπέστη alluda, più che al rapporto che lega allievo e maestro, a una analogia della carriera comica dei poeti, iniziata per entrambi nelle vesti di attore e culminata poi nel ruolo di commediografo¹⁹.

3. Ferecrate 'politico': forme, temi, motivi nel contesto agonale cittadino

Ad ogni modo, anche prescindendo dal problematico riferimento a Cratete, il giudizio espresso nei *Prolegomena* nei confronti di Ferecrate non appare del tutto in linea con quanto emerge da ciò che resta della sua produzione poetica, sia pur negli angusti limiti che la natura frammentaria dei testi impone. Non risulta innanzitutto, che Ferecrate si astenne dall'ingiuriare (τοῦ λοιδορεῖν ἀπέστη): i frammenti superstiti conservano un buon numero di esempi di *onomastì komodein* analoghi per forma e struttura alle attestazioni presenti in altri poeti comici. Mi accingo a ripercorrere in questa sede i soli casi di *onomastì komodein* funzionali alla discussione (un elenco completo dei

¹⁶ STOREY 2014, 109.

¹⁷ KERKHOF 2001, 173-177; sui rapporti tra la commedia di Epicarmo e la commedia attica di quinto secolo (questione certamente troppo complessa per essere discussa in questa sede) rimando alla discussione di PERRONE 2019 (23-24, con bibliografia ragionata), per la quale dall'analisi dei frammenti superstiti di Cratete non emergono evidenti e sostanziali contiguità tematiche con la produzione epicarnea.

¹⁸ «[Aristofane] divenne anche oggetto di imitazione da parte dei comici della *Commedia Nuova* ... scrisse anche la commedia *Cocalo* in cui introduce uno stupro e un riconoscimento e tutti gli altri motivi comici che Menandro imitò» trad. it. PERRONE 2019.

¹⁹ In tal senso mi sembrano condivisibili le considerazioni di PERRONE, per la quale l'unico elemento indiscutibile che emerge dalla testimonianza dei *Prolegomena* è la cronologia relativa dei commediografi citati (PERRONE 2019, 23). Chi invece ritenga che tra Cratete e Ferecrate sussistesse invece un rapporto maestro-allievo interpreta, con Koster, αὖ come 'in vicem', 'ut iam Crates': ma *contra* cf. HEATH 1989, 351, n. 29 «unfortunately this suggestion is itself based on the standard misinterpretation of Aristotle's allusion [Aristot. Poet. 5 1449b.5-9] to Crates» (ripreso in PERRONE 2019, 31).

komodoumenoi di Ferecrate è raccolto da Urios Aparisi²⁰). Nel fr. 143 K.-A. (ἀλλ' ὃ περιστερίον ὁμοῖον Κλεισθένει [καλλισθένει codd., corr. Porson], / πέτου, κόμισον δέ μ' ἐς Κύθηρα καὶ Κύπρον²¹) un tale Callistene o, più probabilmente, Clistene veniva deriso per la sua scarsa virilità: si tratta di un'accusa mossa a Clistene (PA 12646; LGPN II s. v. n. 2; PAA 819450–819455) anche da Aristofane (in maniera, direi, sistematica: cf. *Ach.* 117-121; *Eq.* 1373-1374; *Nub.* 355; *Thesm.* 235 e 574-654; *Av.* 829-831; *Lys.* 1091-1092; *Ran.* 57 e 422-424 e forse anche nel fr. 422 K.-A.: si vedano, in tal senso, le osservazioni di Pellegrino²²) e da Cratino (cf. fr. 208, 2-3 K.-A.) e che in commedia viene generalmente rivolta contro personaggi politicamente influenti²³. Nell'ambito della lunga tirata contro gli esponenti della cosiddetta *Nuova Musica* (fr. 155 K.-A.) i poeti Cinesia e Timoteo sono presi di mira per la loro presunta origine (attica, e dunque non ateniese in relazione al primo, *tout court* servile in relazione al secondo) rispettivamente ai vv. 8-10 (Κινησίας δέ μ' ὁ κατάρατος Ἀττικός ... ἀπολώλεχ(ε)²⁴) e 20-21 ([Δ.] ποῖος οὔτοσι / (ὁ) Τιμόθεος; [Μ.] Μιλήσιός τις πυρρῆας²⁵). Nel fr. 164 Alcibiade viene irriso per la sua sfrenata ἀκολασία πρὸς γυναικάς (chiaro sintomo di effeminatezza), analogamente a quanto avveniva nei *Kolakes* di Eupoli (cf. fr. 171 K.-A.)²⁶. Negli *Agrioi* (fr. 11 K.-A.) Ferecrate citava Licurgo attraverso un riferimento (non ricostruibile nei dettagli visto lo stato corrotto e lacunoso del testo) all'Egitto: con ogni probabilità si sarà trattato dello stesso personaggio deriso da Cratino in quanto effeminato (cf. fr. 32 K.-A. e le osservazioni di Bianchi²⁷) e da Aristofane, che negli *Uccelli* viene definito soprannominato ibis proprio in virtù dei suoi rapporti con l'Egitto²⁸.

²⁰ Cf. URIOS APARISI 1992, 64-65.

²¹ «Forza, o colombella simile a Clistene, vola, portami a Citera e a Cipro!» trad. it. di FRANCHINI 2020, 209.

²² Cf. PELLEGRINO 2015, 250.

²³ Cf. CUNIBERTI 2012, 148-151.

²⁴ «Cinesia, quel maledetto di un Attico ... mi sconvolse» (trad. it. di NAPOLITANO in FRANCHINI 2020, 243); cf. Plat. *Leg.* I 626 d: ὃ ξένη Ἀθηναῖε – οὐ γὰρ σε Ἀττικὸν ἐθέλοισ' ἂν προσαγορεύειν· δοκεῖς γὰρ μοι τῆς θεοῦ ἐπωνυμίας ἄξιός εἶναι μᾶλλον ἐπινομάζεσθαι («Straniero Ateniese – infatti non vorrei chiamarti Attico, poiché mi sembri più degno di un nome vicino a quello della Dea» trad. it. di Pegone in MALTESE 1997, 57). Non mi paiono convincenti le ricostruzioni di Olson (cf. OLSON 2007, 183) e Kaibel (*apud* K.-A.) che negano il senso derogatorio di Ἀττικός, reso invece probabile, a mio giudizio, anche dall'uso dell'aggettivo κατάρατος e dall'accusa, in un certo senso analoga, mossa a Timoteo.

²⁵ [Giustizia] Ma chi è questo Timoteo? [Musica] Un pel di carota di Mileto (trad. it. di Napolitano in FRANCHINI 2020, 243). Cf. Napolitano in FRANCHINI 2020, 284 (con ampia bibliografia): «a ... Timoteo ... vengono dunque associate qui, per il tramite dell'epiteto πυρρῆας, prerogative (origini barbare; status servile; propensione alla violenza) che la commedia di V secolo associa, in genere, ai demagoghi».

²⁶ I due frammenti sono contestualmente citati dalla fonte (Athen. 12, 535 A) come testimonianza della ἀκολασία πρὸς γυναικάς di Alcibiade. Il frammento di Eupoli è stato recentemente commentato da NAPOLITANO 2012 (229-235) e da OLSON 2016 (80-83), a cui rimando per una discussione ragionata dell'accusa e delle sue implicazioni sul piano politico.

²⁷ Cf. BIANCHI 2016, 181-186.

²⁸ Cf. DUNBAR 1995, 100.

Il ricorso all'*onomastì komodein* da parte di Ferecrate, negato dai *Prolegomena*, è dunque ben attestato nei frammenti né mi paiono convincenti le osservazioni di chi cerchi di limitarne la portata, ipotizzando che gli attacchi contro personaggi politici siano stati sporadici e comunque non collegati alla loro militanza²⁹. D'altronde, trarre considerazioni sul piano quantitativo dai dati che emergono dai frammenti, del resto, è rischioso in generale e a maggior ragione nel caso specifico di Ferecrate, la cui parziale conservazione è tra l'altro spesso dovuta a ragioni linguistiche e stilistiche: quanto fin qui illustrato, inoltre, mi sembra dimostrare che, laddove sia possibile un confronto, gli attacchi mossi da Ferecrate siano del tutto analoghi a quelli di Aristofane o Cratino. La palese discrepanza tra quanto riportato nei *Prolegomena* e le evidenze di frammenti e testimonianze non è peraltro un caso isolato nel contesto della letteratura erudita e grammaticale sulla commedia: si vedano, in tal senso, le sostanziali incongruenze a proposito delle notizie riportate da Platonio (*Diff. Com.* 29-31, 46-52 Koster) in relazione a datazione e drammaturgia degli *Odysses* di Cratino³⁰.

Per quanto concerne la seconda parte del giudizio espresso nei *Prolegomena* ([Φερεκράτης] πράγματα δὲ εἰσηγούμενος καινὰ ἠὺδοκίμει γενόμενος εὐρετικὸς μύθων) Nesselrath, notando la categoria di εὐρεσις compaia utilizzata dalle fonti erudite in relazione a Epicarmo, Cratete e Ferecrate, ipotizzava che il termine potesse indicare «eine besondere Art dramatischer Stoffe und Handlungsverläufe», forse caratterizzato da «unpolitisch-fiktive Sujets»³¹: una definizione corrispondente e, mi sembra, entro certi termini sovrapponibile, a quella proposta da Mastromarco, ma che rischia di diventare fuorviante se applicata alle commedie di Ferecrate. Prendiamo ad esempio due commedie di Ferecrate, *Metalles* e *Persai*, unanimemente ricondotte al filone utopico della commedia: i frammenti principali delle due commedie (rispettivamente fr. 113 e fr. 137 K.-A.) ci sono pervenuti perché citati da Ateneo nei *Deipnosofisti* all'interno di una sezione denominata περὶ τοῦ ἀρχαίου βίου che raccoglie le testimonianze comiche di esempi di *automatos bios* («motivo tipicamente favoloso che si risolve nell'illusione della spontanea generazione o dell'automatico movimento di oggetti, di norma, privi di

²⁹ Cf. per es. Urios Aparisi («In any case, only two politicians are mentioned and, even then, they are criticized not because of their political activities but from other points of view: Lycurgus [fr. 11] because of his commercial activities with the Egyptians, Alcibiades [fr. 164] because of his effeminacy and success among women»: URIOS APARISI 1996-1997, 84) e Storey («In fact, most of the komodoumenoi in Pherekrates are poets or musicians. There is no hint in any of the titles of a political comedy, nothing like a demagogue comedy»: STOREY 2014, 198). Vorrei notare, per inciso, che qualsiasi considerazione sull'*onomastì komodein* che abbia come punto di vista prioritario o esclusivo la derisione di personalità esplicitamente attaccate per la loro attività politica rischia di proporre una visione pesantemente svalutativa di un fenomeno, la cui complessità e, direi, multifattorialità, emerge chiaramente in SOMMERSTEIN 1996.

³⁰ Sulla questione Cf. SOMMERSTEIN 2009 (spec. 283-286) e BIANCHI 2017a, 340-343 (con ulteriore bibliografia a n. 460).

³¹ NESSELRATH 1990, 50.

autonomia»³²). Nel fr. 113, in realtà, *l'automatos bios* si risolve di fatto nella disponibilità incondizionata e infinita di cibo, attraverso immagini comuni alle analoghe rappresentazioni citate da Ateneo: questo elemento spinge Mastromarco, che pure non escludeva eventuali riferimenti a fatti e personaggi ateniesi contemporanei, a considerare la commedia come incentrata sul motivo carnevalesco³³. Diversi indizi lasciano intendere che l'ambientazione della commedia dovesse essere, almeno in parte, infera: ma le immagini utopiche che la commedia (in scena tra il 431 e il 416) presenta ai suoi spettatori certamente non saranno state completamente indipendenti da ansie, aspettative e condizioni materiali del pubblico che, in quel dato momento storico, assisteva agli agoni drammatici. Consideriamo innanzitutto il titolo della commedia: i minatori, ai quali il titolo allude e che dovevano evidentemente costituire il coro della commedia, saranno verosimilmente da identificare con gli schiavi utilizzati come forza lavoro nelle miniere d'argento del Laurion³⁴, le cui durissime condizioni di vita (erano costretti a lavorare incatenati, in luoghi malsani ed esposti ai fumi letali che si sprigionavano durante la fusione dell'argento) emergono dalle fonti antiche³⁵ e dovevano essere ben note al pubblico ateniese (un ruolo cruciale nello sfruttamento delle miniere, inoltre, era ricoperto da Nicia figlio di Nicerato, protagonista della vita politica ateniese negli anni della guerra fino alla disfatta della spedizione ateniese in Sicilia, nel 413). Pur senza voler attribuire alla commedia spunti di riflessione sociale sull'istituzione della schiavitù o polemiche di stampo culturale e religioso (Graf³⁶, Baldry³⁷ e Mainoldi³⁸ ipotizzavano un attacco satirico contro le promesse di felicità ultraterrena delle dottrine orfiche e pitagoriche), l'idea che la trama dei *Minatori* abbracciasse tematiche del tutto estranee rispetto alle contingenze specifiche del contesto in cui fu rappresentata mi pare da escludere, né, per essere più chiaro, mi sembra fino in fondo condivisibile l'ipotesi di Mastromarco, che riteneva la catabasi dei *Minatori* molto più legata al tema carnevalesco che all'attualità politica di Atene (né tale ipotesi può essere sostenuta sulla base della centralità che il fr. 113 sembra occupare tra i frammenti

³² PELLEGRINO 2000, 23.

³³ Cf. MASTROMARCO 1994, 32-35.

³⁴ Così già Meineke in *FCG II*, 1 *ad loc.*, 300-301; l'idea è ripresa, tra gli altri, da NORWOOD 1931 (162), HEBERLEIN 1980 (21), REHRENBÖCK 1985 (130-131) e 1987 (18), BERTELLI 1989 (109), URIOS APARISI 1992 (322) e PELLEGRINO 2000 (89-90). Meno convincente appare invece l'ipotesi di FARIOLI 2001 (101-102), secondo la quale il coro sarebbe stato formato da cittadini ateniesi che, avuta notizia delle meraviglie dell'oltretomba, si sarebbero improvvisati minatori per raggiungerlo.

³⁵ Cf. Strab. 3, 2, 8, Plut. *Nic.* 4, 2 e *Comp. Nic. Crass.* 1, 1; per un riesame della questione cf. LAUFFER 1979, 55-56 e PARADISO 1991, 106-107. Secondo Posidonio (*FGrHist* 87 F 35, citato da Athen. 6 272 E), tra il 102 e il 99 a. C. l'estrema durezza delle condizioni di vita fu la causa di una ribellione dei minatori, che uccisero i loro sorveglianti e saccheggiarono l'Attica.

³⁶ Cf. GRAF 1885, 79-80.

³⁷ Cf. BALDRY 1953, 56.

³⁸ Cf. MAINOLDI 1989, 257.

superstiti della commedia). Un discorso analogo può essere condotto in relazione ai *Persai*: l'ambientazione di un *Paese di Cuccagna* in Persia (o almeno in presenza di coreuti persiani, come sembra garantire la forma plurale del titolo³⁹) in un arco di tempo che si muove tra il 430 e il 415 ben difficilmente avrà ricoperto, nell'economia del dramma, un ruolo scevro da valenze politiche. Quanto sin qui osservato, sia pur nei limiti imposti dalla conservazione frammentaria dei materiali, mi pare escludere l'ipotesi che Ferecrate possa essere considerato come un autore di commedie del filone 'disimpegnato'. Questa mia convinzione mi pare diventi ancora più forte qualora si estenda ulteriormente lo sguardo, focalizzando l'attenzione su una serie di tratti che, presenti nei versi di Ferecrate, ricorrono solitamente in commedie ritenute, per così dire, più 'impegnate': il frammento dei *Persai* precedentemente citato (fr. 137 K.-A.), per esempio, non mi pare rappresentare semplicemente un paradigma generalmente utopico da contrapporre, in chiave carnevalesca, alla generale povertà ateniese⁴⁰, ma costituisce anche la riproposizione in chiave comica di una riflessione (contrasto tra povertà, laboriosità e inventiva da un lato, ricchezza e ozio dall'altro) che fa parte del *milieu* culturale e sofisticato del V secolo, i cui riflessi sono attestati anche in Euripide (frr. 20 e 54 Kannicht) e Platone (*Resp.* 4, 420e-42a; varrà appena la pena accennare qui che questo contrasto, peraltro, costituisce il fulcro e il motore comico del *Pluto* di Aristofane) e che mi sembra difficilmente inquadrabile in contesti del tutto impolitici e fantasticamente slegati dalla realtà. Sono numerosi, inoltre, i riferimenti impliciti o espliciti a polemiche di stampo letterario e musicale che emergono dai frammenti superstiti (le feroci critiche alla 'Nuova Musica' espresse nel *Cheiron*, gli spunti di critica letteraria nei *Krapataloi* con Eschilo che, *dramatis persona*, rivendicava, probabilmente dall'oltretomba, la grandezza della propria opera poetica (cf. fr. 100 K.-A.) e l'attestazione di almeno un caso di paratragedia nei *Persai*, dove, ad essere preso di mira, era un verso dell'*Elettra* di Sofocle: cf. fr.141 K.-A.). La presenza di elementi tratti dal mito nei titoli e nelle trame delle commedie di Ferecrate non può essere considerata automaticamente come una spia di trame 'disimpegnate'. Contro tale atteggiamento mi paiono molto ragionevoli le considerazioni di Hunter, che nell'introduzione del suo commento ai frammenti di Eubulo notava come circa un terzo dei titoli conosciuti delle commedie di Aristofane e Cratino fossero chiaramente riconducibili a ciò che lui definiva «mythological burlesque»⁴¹: attribuire, dunque, differente 'politicità' a tali titoli sulla scorta dell'identità del loro autore mi pare, tenendo

³⁹ Cf. FRANCHINI 2020, 176-178.

⁴⁰ L'ipotesi, avanzata da GRAF 1885, 69, è discussa da KENNER 1970, 72-73, GHIDINI TORTORELLI 1976-1978 (114-118), REHRENBÖCK 1985 (188), BERTELLI 1989 (109) e PELLEGRINO 2000, 112-114 (le cui conclusioni sono riprese anche in PELLEGRINO 2006, 185-190).

⁴¹ Cf. HUNTER 1983, 23; cf. TELÒ 2014, 125: «Not only Crates and Pherecrates but also Cratinus and Aristophanes practice mythological parody in forms that downplay or exclude political topicality». Sulla questione cf. anche Bianchi 2017a, 102-108; sulla riproposizione di argomenti del mito in commedia cf. BOWIE 2010, 143-153.

conto degli esempi riportati, un atteggiamento quantomeno incauto. Se, infatti, sulla scorta della usuale interpretazione di Aristot. *Poet.* 5 1449b.5-9, al filone 'disimpegnato' vengono in genere ricondotte le commedie di Cratete⁴², da quanto sinora illustrato, mi pare innegabile che dai frammenti superstiti di Ferecrate emergano istanze, problemi e questioni che interessano fortemente la vita politica, sociale e culturale della città⁴³.

5. Conclusioni

Al termine del mio intervento, vorrei tornare brevemente, alla luce di quanto osservato, alla testimonianza dei *Prolegomena de Comoedia* a cui ho fatto più volte riferimento sinora. Vorrei notare, infatti, che per quanto riguarda la prima parte, resta difficile ricostruire la genesi di quello che mi pare un evidente fraintendimento: di certo Ferecrate non si astenne dall'insulto, ma il quasi generale naufragio della sua opera rende del tutto approssimativa qualsiasi stima quantitativa o qualitativa: possiamo semmai ragionevolmente supporre che il ricorso all'attacco personale potesse essere meno comune in Ferecrate che in altri autori e che ciò, forse, abbia indotto in errore il compilatore dei *Prolegomena* o le sue fonti. Decisamente complesso mi pare il tentativo di identificare le caratteristiche dei *καινὰ πρᾶγματα* di Ferecrate o delineare con precisione quali caratteristiche della sua poetica lo rendessero *εὐρετικὸς μύθων*: forse quanto sopravvive è troppo poco per raggiungere conclusioni certe.

Bibliografia

- BALDRY = H.C. Baldry, *The Idler's Paradise in Attic Comedy*, "G&R" 22 (1953) 49–60
 BATHRELOU 2014 = E. Bathrellou, *New Texts: Greek Comic Papyri 1973-2010*, in Fontaine
 – Scafuro 2014, 803–70

⁴² Sulle caratteristiche dei drammi di Cratete (forse non del tutto privi di spunti 'cittadini') cf. ora PERRONE 2019, 3-24.

⁴³ Interessanti spunti per una rilettura 'politica' delle commedie di Ferecrate sono proposti in QUAGLIA 2001, 7-8 e PERRONE 2019, 31. Mi sembra peraltro difficile immaginare che nello stesso agone potessero gareggiare drammi fortemente connotati sul piano politico e con altri del tutto avulsi dal contesto cittadino; analoghe (seppur spostate sul piano della conservazione) mi paiono le considerazioni di Canfora («dai frammenti significanti possiamo arguire che non differiva molto (tranne casi rari come quello di Cratete) la loro [dei comici di *archaia*] aggressività 'militante' da quella aristofanea ... Non sarà casuale che, in tempi di 'selezione', sia stato 'messo in salvo' un solo rappresentante: Aristofane»: CANFORA 2017, 31).

- BERTELLI 1989 = L. Bertelli, *I sogni della fame: dal mito all'utopia gastronomica*, in O. Longo–P. Scarpi (a c. di), *Homo edens. Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Milano 1989, 103–114
- BIANCHI 2016 = F.P. Bianchi, *Kratinos. Archilochoi – Empipramenoi*, Heidelberg 2016
- BIANCHI 2017a = F.P. Bianchi, *Kratinos. Einleitung und Testimonia*, Heidelberg 2017
- BIANCHI 2017b = F.P. Bianchi, *Priscus, audax, praecipuus. Aspetti della presenza di Cratino a Roma*, “*Bollettino di Studi Latini*” 57/2 (2017), 609-619.
- BOWIE 2002 = A.M. Bowie, *Myth and Ritual in Comedy*, in Dobrov 2010, 143-176
- CANFORA 2017 = L. Canfora, *Cleofonte deve morire*, Roma/Bari 2017
- DOBREE 1833 = P.P. Dobree, *Adversaria*. Edente J. Scholefeld, II, Cantabrigiae 1833
- DOBROV 2010 = G.W. Dobrov (ed), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden/Boston
- DUNBAR 1995 = N. Dunbar, *Aristophanes Birds*, Oxford 1995
- FARIOLI 2001 = M. Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001
- FONTAINE/SCAFURO 2014 = M. Fontaine, A.C. Scafuro (edd.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford 2014
- FRANCHINI 2020 = E. Franchini, *Pherekrates. Krapataloi–Cheirōn*, Göttingen 2020
- GHIDINI TORTORELLI 1976-1978 = M. Ghidini Tortorelli, *Miti e utopie nella Grecia antica*, “*AIIS*” 5 (1976–1978), 1–126
- GRAF 1885 = E. Graf, *Ad aureae aetatis fabulam symbola*, Leipzig 1885, 3–84
- HARVEY/WILKINS 2000 = D. Harvey, J. Wilkins (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London/Swansea 2000
- HASPER 1877 = H.T. Hasper, *De Cratete et Pherecrate novae comoediae Atticae praecursoribus commentatio*, Leipzig 1877
- HEATH 1989 = M. Heath, *Aristotelian Comedy*, “*CQ*” 39.2 (1982), 344–354
- HEBERLEIN 1980 = F. Heberlein, *Pluthygieia. Zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt am Main 1980
- HENDERSON 2000 = J. Henderson, *Pherekrates and the Women of Old Comedy*, in Harvey/Wilkins 2000, 135–150
- HENDERSON 2014 = J. Henderson, *Comedy in the Fourth Century II. Politics and Domesticity*, in Fontaine/Scafuro 2014, 181–198
- HUNTER 1983 = R.L. Hunter, *Eubulus. The Fragments*, Cambridge 1983
- KENNER 1970 = H. Kenner, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike*, KLAGENFURT 1970
- KERKHOF 2001 = R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, München 2001
- LAUFFER 1979 = S. Lauffer, *Die Bergwerksklaven von Laureion*, Wiesbaden 1979²

- LOWE 2013 = N. Lowe, *Comedy and the Pleiad. Alexandrian Tragedians and the Birth of Comic Scholarship*, in E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò (edd.), *Greek Comedy and the Discourse of Genre*, Cambridge 2013, 343-356
- MAINOLDI 1989 = C. Mainoldi, *I morti a banchetto*, in D. Lanza/O. Longo (edd.), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, Firenze 1989, 259-266
- MALTESE 1997 = E.V. Maltese (ed.), *Platone. Minosse, Leggi, Epinomide, Lettere*, Roma 1997
- MARSHALL/HAWKINS 2015 = C. W. Marshall, T. Hawkins (edd.), *Athenian Comedy in the Roman Empire*, London-New York 2015
- MASTROMARCO 1992 = G. Mastromarco, *La commedia*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma 1992, vol. I.1, 335-377
- MASTROMARCO 1994 = G. Mastromarco, *Introduzione ad Aristofane*, Roma/Bari 1994
- FCG = A. Meineke, *Fragmenta Comicorum Graecorum*, vol. II.1-2, *Fragmenta poetarum Comoediae Antiquae*, Berlin 1839-1840
- KYRIAKIDI 2007 = N. Kyriakidi, *Aristophanes und Eupolis. Zur Geschichte einer dichterischen Rivalität*, Berlin/New York 2007
- LGPN = *A Lexicon of Greek Personal Names*, 5 voll., Oxford 1987-2013
- NELSON 2018 = Th.J. Nelson, *The Shadow of Aristophanes. Hellenistic Poetry's Reception of Comic Poetics*, in M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker (edd.), *Drama and Performance in Hellenistic Poetry*, Leuven 2018, 225-271
- NESELRATH 1990 = H.G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin/New York 1990
- NORWOOD 1931 = G. Norwood, *Greek Comedy*, London 1931
- OLSON 2007 = S.D. Olson 2007, *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007
- OLSON 2017 = S.D. Olson, *Eupolis, Testimonia and Aiges-Demoi (frr. 1-146)*, Heidelberg 2017
- PA = J. Kirchner, *Prosopographia Attica*, Berlin 1901-1903
- PAA = J. Traill (ed.), *Persons of Ancient Athens*, Toronto 1994-
- PARADISO 1991 = A. Paradiso, *Forme di dipendenza nel mondo greco. Ricerche sul VI libro di Ateneo*, Bari 1991
- PELLEGRINO 2000 = M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'archaia*, Bologna 2000
- PELLEGRINO 2006 = M. Pellegrino, *Persia e 'utopia carnevalesca' nella commedia greca*, "SPhV" n. s. 6 (2006), 177-207
- PERRONE 2011 = S. Perrone, *La tradizione papiracea della commedia attica antica*, in A. M. Andrisano (ed.), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione. Atti del convegno internazionale Ferrara, 17-18 dicembre 2009*, Palermo 2011, 201-220
- PERRONE 2019 = S. Perrone, *Cratete. Introduzione, Traduzione e Commento*, Göttingen 2019
- QUAGLIA 2001 = R. Quaglia, *Studi sulle commedie di Ferecrate*, diss. Genova 2001
- REHRENBÖCK 1985 = G. Rehrenböck, *Pherekrates-Studien*, diss. Wien 1985

- REHRENBÖCK 1987 = G. Rehrenböck, *Das Schlaraffenland im Tartaros. Zur Thematik der Metalles des Komikers Pherekrates*, "Wiener Humanistische Blätter" 29 (1987), 14–25
- SARATI 1996 = E. Sarati, *In margine al testo di Eupoli. Note di lingua e di stile*, "Aevum antiquum" 9 (1996), 107-134
- SOMMERSTEIN 1996 = A. H. Sommerstein, *How to Avoid Being a komodoumenos*, "CQ" 46.2 (1996), 327–356
- SOMMERSTEIN 2009 = A. H. Sommerstein, *Platonios Diff. Com. 29–31 and 46–52 Koster. Aristophanes' Aiolosikon, Kratinos' Odyssees, and Middle Comedy*, in A. H. Sommerstein, *Talking about Laughter and other Studies in Greek Comedy*, Oxford 2009, 272-288
- STOREY 2003 = I.C. Storey, *Eupolis Poet of Old Comedy*, Oxford/New York 2003
- STOREY 2014 = I.C. Storey, *The First Poets of Old Comedy*, in Fontaine/Scafuro 2014, 95–112
- TELÒ 2014 = M. Telò, *The Last Laugh. Eupolis, Strattis, and Plato against Aristophanes*, in Fontaine/Scafuro 2014, 113–131
- TOSELLO 2016 = M. Tosello, *Aristofane, poeta comico per antonomasia nei testi di Luciano?*, "AOFL" 11.2 (2016), 55–105
- URIOS-APARISI 1992 = E. Urios-Aparisi, *The Fragments of Pherekrates*, diss. Glasgow 1992
- URIOS-APARISI 1996–1997 = E. Urios-Aparisi, *Old Comedy Pherekrates' Way*, "Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica" 12–13 (1996–1997), 75–86
- WILLI 2010 = A. Willi, *The Language of Old Comedy*, in Dobrov 2010, 471–510

Abstract: According to *Proleg. de com.* 3, 9 p. 8, 28-31 Koster, Pherekrates' comedies are often considered not political plots, characterized by non-iambic subjects. Many fragments, in contrast, show instances and problems related to political, social and cultural life of the polis.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



SURFACE AND DEEP PARODY: THE CASE OF MIDDLE COMEDY

ATHINA PAPACHRYSTOMOU
UNIVERSITY OF PATRAS
athinapap@upatras.gr

Satire and laughter constitute the defining hallmarks of the comic genre and have always drawn the attention of scholars, both ancient and modern. The key role of satire/laughter is especially highlighted by the fact that differentiation in the ways satire was exercised and laughter was pursued substantiated, already in antiquity, the tripartite division of Greek comedy, underpinning the chronological boundaries among the three comic eras¹; cf. *e.g.* the testimony of Dionysius Thrax: τρεῖς διαφορὰς ἔδοξεν ἔχειν ἡ κωμῳδία· καὶ ἡ μὲν καλεῖται παλαιά, ἡ ἐξ ἀρχῆς φανερώς ἐλέγχουσα, ἡ δὲ μέση ἡ αἰνιγματωδῶς, ἡ δὲ νέα ἡ μὴδ' ὅλως τοῦτο ποιούσα πλὴν ἐπὶ δούλων ἢ ξένων². (“Comedy seems to have had three distinct periods, one known as Old Comedy, which from its inception criticized openly; Middle Comedy, whose criticism was enigmatic; and New Comedy, which eschewed even this except in the case of slaves or foreigners”³).

The last few decades in particular saw the publication of substantial and extensive analyses of interconnected aspects of the twofold satire/laughter theme (*e.g.* satire

¹ There is sufficient evidence to allow us to trace the actual threefold division of Comedy back to the Hellenistic period, and we have good reason to believe that we particularly owe it to Aristophanes of Byzantium; cf. NESSELRATH 1990, 180-187. On Comedy’s periodization cf. also NESSELRATH 2015.

² KOSTER 1975, XVIIIa, 37-39. For an evaluation of the testimonies collected by KOSTER 1975, cf. DOBROV 2010, 21-27.

³ Eng. trans. by HENDERSON 2008, 81-83.

studied in various contexts such as politics and social history, laughter typology, theoretical interpretations of the mechanics of eliciting laughter in historically specific audiences, etc.)⁴.

Contributing to this ongoing discussion, the present chapter revisits an old subject from a radically new point of view, as it assumes an interdisciplinary stance and explores comic satire during the period of Middle Comedy⁵ from the perspective of psychology, in an attempt to identify and classify the major targets of satire during this period and, simultaneously, detect the very nature of satire that each target receives (*e.g.* which targets are treated more leniently and which ones less so). The key methodological tool in this approach is the modern psychological pattern of “*surface and deep parody*” (*parody* meant exclusively as “*satire*”), which has recently been established in two landmark studies by the Italian psychologists Francesca D’Errico and Isabella Poggi⁶, in their attempt to explore the role of parody in modern politics. To this end, the two authors identified – following a meticulous socio-cognitive process – two distinct types of parody, “*surface parody*” and “*deep parody*”, with reference to the recent political situation in Italy. According to D’Errico and Poggi, “*surface parody*” is defined as *simple distortion of reality by exaggeration*; that is, the author/parodist reproduces – in a distorting, grotesque, and laughable way – the target’s main traits/flaws (of either physique or personality/behaviour), in order to elicit spontaneous laughter. Yet, reality can also be distorted in other, less anodyne ways, which D’Errico and Poggi identify as “*deep parody*”. Typically, deep parody consists of the *re-categorization* of the target; in other words, the parody is so substantial and so vehement that the target is shifted from its own category (professional or other) to a different one that has the target’s main flaw as its most prominent feature (*e.g.* gluttony, fraudulence, avarice, impetuosity). Distortion is at work, again; only that this time distortion is more profound (even hostile, at times) and, accordingly, it has deeper, stronger, and potentially harmful implications for the target⁷. It is important to note that “*distortion*” is understood in its widest sense, ranging from caricature to substitution, addition, subtraction, exaggeration, condensation, contrast, and discrepancy –

⁴ The existing bibliography is voluminous and eclectic. Since it is impossible to squeeze all relevant work in a footnote, I merely cite certain reference and across-the-board items (rather than those focusing on particular cases) for purposes of further reading: BERGSON 1911, GIANGRANDE 1972, HALLIWELL 1984, CLARK 1987, NESSELRATH 1990, 218-225, HALLIWELL 1991, CAREY 1994, GRIFFIN 1994, GLASGOW 1995, BOYD 2004, HALL 2007, ROSEN 2007, HALLIWELL 2008, MITCHELL 2009, SIDWELL 2009, SOMMERSTEIN 2009, KIDD 2011, BEARD 2014, HALLIWELL 2014, ROSENBLOOM 2014, ROSEN 2015, KAZANTZIDIS/TSOUMPRAS 2018, DESTREÉ 2019, SELLS 2019, SWALLOW/HALL 2020.

⁵ For a comprehensive synopsis of ancient views and modern scholarship on Middle Comedy, cf. NESSELRATH 1990, 1-187.

⁶ POGGI/D’ERRICO 2013 and D’ERRICO/POGGI 2016.

⁷ D’ERRICO/POGGI 2016, 3-4.

with regard to the real-life target. Understandably, deep parody requires a more complex cognitive process, as well as control of more information by both the recipient and the generator of parody.

It is significant to emphasize that, within the context of this psychological model, the term “parody” is used to designate any kind of satire and criticism and all satirical techniques used in order to communicate a distorted, satirical representation of reality. This is a necessary clarification, since the widely established meaning of “parody” in relation to Greek Comedy is to designate any kind of distorting representation of a (literary) original⁸. Since the current analysis of comic satire will be carried out on the basis of the aforementioned psychological model, I consider it logical to maintain the same terminology to the one featuring in the respective psychological studies (*i.e. parody* instead of *satire*), so that a sense of both consistency and correspondence to the prototype is sustained.

On the grounds of this interdisciplinary approach, the present chapter showcases a *mutatis mutandis* application of the psychological pattern of surface and deep parody to Middle Comedy fragments⁹, and tackles any resulting implications and issues¹⁰. By definition, a *mutatis mutandis* application of D’Errico and Poggi’s parody model to (Middle) Comedy entails certain self-evident alterations and necessary adjustments that primarily pertain to the medium and the modality of parody; *e.g.* in the cases studied by D’Errico and Poggi the parody is enacted by a character (the parodist), whose costume may also allude to the recategorization of the target (in cases of deep parody), whereas in Comedy the targets are merely spoken of and described in terms that arguably account for their recategorization. Furthermore, D’Errico and Poggi only study examples of political nature, *i.e.* cases where the parodist exhibits a manifest political leaning and political ideology is intrinsically involved in parody. My analysis deliberately expands the purview of the psychological model beyond the political sphere and explores its adapted application upon the wide range of Comedy’s targets. As the political repertoire drastically shrinks (though without ever disappearing) and as Comedy’s engagement with politics

⁸ Cf. SILK 1993, 478 and SILK 2000, 351.

⁹ The present discussion does not seek to exhaustively register every single case of surface and deep parody featuring in Middle Comedy; instead, the aim is to exemplify the pattern.

¹⁰ For the application of the same psychological tools/methodology to Aristophanic satire cf. PAPACHRYSTOMOU 2020a, of which the most salient findings are the following: Cleon (in *Knights* and elsewhere) is constantly the recipient of deep parody, and thereby recategorized from the category of victorious generals and popular politicians to the category of traitors and enemies of the Athenian polis. Socrates (in *Clouds*) is also a deep parody target, recategorized from the category of philosophers to the category of amoral charlatans. Other individuals, like Cleisthenes, are mocked through surface parody.

is fundamentally modified during the fourth century, an alternative, non-political version of ὀνομαστὶ κωμωδεῖν emerges¹¹; prosopographic satire now largely focuses on non-political, yet laughable features of the targeted individual (flawed/funny physical appearance, luxurious daily habits and nonchalant behaviour, conspicuous sexual predilections, etc.), instead of attacking the target's political standing/activities¹². A new satirical environment is established, which is not primarily preoccupied with a political agenda; hence, it is at least challenging and thought-provoking to explore how D'Errico and Poggi's model can be adapted in this context, especially since this non-political version of ὀνομαστὶ κωμωδεῖν is multifarious and can have a number of different manifestations.

The current discussion is pertinent to Halliwell's crucial differentiation between vulgar laughter that is expressive of hostility (as in "laughing someone down", καταγελάειν) and playful, sophisticated laughter that involves only a pretence of ridicule¹³. Furthermore, in discussions about Comedy's impact on reality, one needs to acknowledge the existence of an additional, crucial agent; that of the audience. There is a dynamic and reciprocal relationship between the comic poets and the audience, especially since comic plays often work (subconsciously, that is) as a 'shared psychological register'¹⁴, reflecting, deflecting, and otherwise imprinting the communal discourse. Comedy's repertoire (including target-picking) is equally shaped by the poet's ingenuity and the audience's tastes. The intensity of satire (in our case, *surface* and *deep parody*) also needs to correspond – at least to some extent – to the audience's expectations, for the comic poets write neither *in vacuo* nor for themselves; they write for a specific audience. In the adespota comic fr. 206 the audience (sitting in the actual theatrical *koilon*, the concave bank of seats) is metaphorically described as θάλασσα κοίλη ("a sea with heavy swells"; *i.e.* a turbulent sea). The composition of Athenian audience (elite, non-elite, more socially stratified; a still controversial issue among scholars¹⁵) and its concomitant, indeterminable socio-economic spectrum, along with the fluctuating level of politicization, the possibility of direct engagement with public affairs, and an underlying dramatic training and familiarization with the

¹¹ For trenchant discussions of politics in Middle Comedy cf. WEBSTER 1970, 37-56; NESSELRATH 1997 and 1990, 218-225; PAPACHRYSTOMOU 2008, 18-19; HENDERSON 2014; SOMMERSTEIN 2014, 299-302; MASTELLARI 2016.

¹² For a detailed analysis of this pattern and close reading of a substantial number of exemplary fragments from Middle Comedy, cf. PAPACHRYSTOMOU 2009.

¹³ Cf. HALLIWELL 2014, 190-191 and HALLIWELL 2008, 206-263.

¹⁴ HALL 2020.

¹⁵ Some scholars (*e.g.* SOMMERSTEIN 1997, SOMMERSTEIN 1998, BOWIE 1998) make a case for a predominantly elite audience, whereas others (*e.g.* DAWSON 1997, WILSON 2000, REHM 2002, 50, REVERMANN 2006b, ROSELLI 2011, ROBSON 2017) argue in favour of a more socially stratified one.

dramatic stage constitute tangible, yet ever-changing, variables. Besides, another parameter not to be overlooked is the audience's 'participation' in the performance; as Hall has demonstrated¹⁶, ancient Greek audiences (of both theatres and lawcourts) were more interventionist than modern ones.

Throughout this discussion, it is paramount that we constantly bear in mind that the dichotomy between surface and deep parody is an entirely modern concept and a mere hermeneutic tool that is meant to assist academic researchers in approaching the fragmentary material of (Middle) Comedy. Hence, whatever strategies, techniques or other tactics we are willing to credit the comic playwrights with, we need to remember that these were totally uncalculated and subconscious mechanisms on their behalf; all relevant process was entirely instinctive and unplanned. And this is significant from another point of view: *i.e.* we can detect traces and draw a picture of parody dynamics from within a pool of texts that were not originally meant to communicate such notions; this suggests – among many other things – that such notions were ultimately innate, albeit still latent, within the poetic collective.

In the following analysis I will study the application of this psychological model in cases of parody against politicians and philosophers, as well as against two largely thriving professional groups, *i.e.* hetairai and fishmongers. In the first cluster of examples analyzed immediately below a number of Athenian politicians of the fourth century BC are named and lambasted; Philippides becomes the recipient of surface parody, Iphicrates and Callistratus are subjected to deep parody, whilst non-political ὀνομαστικὴ κωμωδεῖν is exercised against them all.

The politician Philippides (*PAA* 928850) was a fervent partisan of the pro-Macedonian party, to the extent that his potent and controversial political presence led the orator Hyperides to deliver a speech against him in 336/5 BC (*Against Philippides*; fragmentarily preserved). Nonetheless, Philippides' contemporary comic playwrights have nothing to say of his political views, but they merely choose to focus on and deride his extreme thinness, to the point that Alexis coins a new term out of his name, the verb φιλιππίδωμαι, which means "to become as thin as Philippides, to lose weight", and uses it in the following fragment in present perfect tense, πεφιλιππίδωσαι:

- (A.) κακῶς ἔχεις, στρουθίς ἀκαρῆς νῆ Δί' εἶ' πεφιλιππίδωσαι.
 (B.) μὴ σὺ καινῶς μοι λάλει. ὅσον οὐ τέθνηκα¹⁷

¹⁶ HALL 1995, 44; cf. REVERMANN 2006a, 159 ("audiences can justly be said to 'perform', to 'stage' themselves").

¹⁷ Alex. fr. 147.

(A.) You're in bad shape, you're nothing but a sparrow, by Zeus! You've Philippi-dized.

(B.) Don't use newfangled vocabulary on me; I am as good as dead.¹⁸

Likewise, Aristopho makes the following remark:

(A.) ἐν ἡμέραις τρισὶν
ἰσχνότερον αὐτὸν ἀποφανῶ Φιλιππίδου.

(B.) οὕτως ἐν ἡμέραις ὀλίγαις νεκροὺς ποιεῖς;¹⁹

(A.) Within three days
I will make him thinner than Philippides.

(B.) Do you make corpses in so few days?²⁰

Similarly, Philippides is mentioned and made fun of simply for his utmost slimness in the following comic fragments: in Aristopho fr. 10 Philippides' name becomes synonymous to asceticism²¹; in Alex. fr. 2 he is assimilated to a slender, miniature wine-vessel (ψυκτηρίδιον)²²; in Alex. fr. 93 Philippides is visualized as having already been allotted to Hermes (the latter is described as Φιλιππίδου κληροῦχος), *i.e.* the implication being that his thinness makes him appear half-dead. This accumulative satire against Philippides is a typical case of surface parody, since reality is comically distorted through anodyne exaggeration that aims to cause playful laughter, without any hidden innuendos about the target's character, integrity, political attitude, etc. The ridicule/parody is straightforward and harmless to the target's status and career.

A textbook case of deep parody is implemented by Anaxandrides against the acclaimed general Iphicrates (*PAA* 542925)²³. Iphicrates was fond of sumptuousness and luxury, *i.e.* qualities that, along with public display of wealth, were typically frowned upon in Athens, especially during the fourth century BC²⁴. Iphicrates had appositely cultivated this taste of his during his service under Thracian masters and under the Persian king, before

¹⁸ Eng. trans. by OLSON 2010, 209.

¹⁹ Aristopho fr. 8. Here there is a detectable echo from Ar. *Nub.* 503-504: οὐδὲν διοίσεις Χαίρεφῶντος τὴν φύσιν. / οἶμοι κακοδαίμων, ἡμιθνής γενήσομαι ("In your nature you'll be indistinguishable from Chaerephon. / Heavens no, I'm going to be half-dead!"; Eng. trans. by HENDERSON, 1998, 81, adapted).

²⁰ Eng. trans. by PAPACHRYSTOMOU 2008, 121.

²¹ Cf. PAPACHRYSTOMOU 2008, 120-122.

²² Cf. ARNOTT 1996, 60-61.

²³ Cf. MILLIS 2015, 194-195, 199-237.

²⁴ Evincive passages are quoted and discussed further *below*.

marrying into the royal family of Cotys, king of Thrace, in the late 380s²⁵. In 374 BC Iphicrates, having returned to Athens, managed to end the Spartan siege of Corfu under controversial circumstances (he was accused of appropriating a victory that allegedly was already won by the besieged who had broken free by themselves). Yet, Anaxandrides chooses not to comment on Iphicrates' recent military deeds, but focuses on his utterly barbarian wedding, thus re-categorizing him through deep parody: instead of some victorious Athenian general, Iphicrates is pictured as an immoderate and uncouth barbarian, without self-control, yielding to indulgence:

κὰν ταῦτα ποιῆθ' ὥσπερ φράζω,
λαμπροῖς δείπνοις δεξόμεθ' ὑμᾶς,
οὐδὲν ὁμοίοις τοῖς Ἴφικράτους
τοῖς ἐν Θράκῃ· καίτοι φασὶν
βουβανκαλόσαυλα γενέσθαι.
κατὰ τὴν ἀγορὰν μὲν ὑπεστρωσθαι
στρώμαθ' ἄλουργῆ μέχρι τῆς ἄρκτου·
δειπνεῖν δ' ἄνδρας βουτυροφάγους,
αὐχμηροκόμας μυριοπληθεῖς²⁶

And if you behave just as I explain,
we'll welcome you with a brilliant dinner party
quite unlike the one Iphicrates
celebrated in Thrace; although they say
it was a huge, swank, swaggering affair.
Purple bedding was spread as high as
the Great Bear throughout the marketplace;
butter-eating men were dining,
dirty-haired hordes.²⁷

The speaker continues with registering similarly extravagant circumstances, such as preposterously huge cauldrons, as well as evidence of non-Greek, barbarian ethos, *e.g.* Cotys getting drunk.

One of Iphicrates' associates, Callistratus (*PAA* 561575), is also targeted through deep parody. Callistratus played a major role in establishing the Second Athenian League (378/7 BC), assisted Iphicrates in ending the Spartan siege of Corfu (374 BC), and was

²⁵ Iphicrates married the sister (rather than daughter, as Athenaeus claims, 4, 131a) of Cotys, king of Thrace, shortly after the latter ascended to the throne in 384/3 BC. Cf. DAVIES 1971, 248-252 and MILLIS 2015, 210-211.

²⁶ Anaxandr. fr. 42, 1-9.

²⁷ Eng. trans. by OLSON 2007, 125.

instrumental in sealing the Peace of Nicias in 371 BC²⁸. Yet, Antiphanes merely targets Callistratus' huge appetite and gluttony, and shifts him from the category of prominent politicians to the category of cooks:

οἶνω < > τὸν οἶνον ἐξελαύνειν
 σάλπιγγι τὴν σάλπιγγα, τῷ κήρυκι τὸν βοῶντα,
 κόπῳ κόπον, ψόφῳ ψόφον, τριωβόλῳ δὲ πόρνην,
 ἀυθαδίαν ἀυθαδία, Καλλίστρατον μαγειρῶ²⁹

to try to drive out the wine with wine,
 the trumpet with a trumpet, the fellow who shouts with the herald,
 blow with blow, noise with noise, a whore with a triobol,
 stubbornness with stubbornness, Callistratus with a cook.³⁰

In these lines the comic character makes a quip regarding how everything and everyone can be ousted by something or someone of similar nature, in what Meineke³¹ jokingly described as an excellent confirmation of the homeopathy doctrine. In an instance of *παρὰ προσδοκίαν* Callistratus is paired with a cook; recategorization is at work again and the vehicle for it is Callistratus' incessant concern with food (because of his gluttony).

The orator Demosthenes is also picked up by the comic playwrights and re-categorized through deep parody. Timocles nicknames him Briareos³² and pictures him swallowing catapults and spears³³:

καὶ πρῶτα μὲν σοι παύσεται Δημοσθένης
 ὀργιζόμενος. (B.) ὁ ποῖος; (A.) ὁ Βριάρεως,
 ὁ τοὺς καταπέλτας τὰς τε λόγχας ἐσθίων³⁴

(A.) And first of all, Demosthenes will stop
 being mad at you. (B.) Who? (A.) Briareus,
 the one who eats catapults and spears.³⁵

²⁸ Cf. Diod.Sic. 15, 29, 7-8 and Theopomp. *FGrH* 115 F 98. Cf. SEALEY 1956; SEALEY 1967, 133-163; DAVIES 1971, 277-282; RHODES 1994, 573.

²⁹ Antiph. fr. 293, 1-4.

³⁰ Eng. trans. by OLSON 2007, 249.

³¹ MEINEKE 1840, 139-140.

³² One of the three hundred-handed and fifty-headed giants, offspring of Earth and Sky; cf. Hes. *Th.* 147-152, 617-719.

³³ Cf. APOSTOLAKIS 2019, 115-123.

³⁴ Timocl. fr. 12, 3-5.

³⁵ Eng. trans. by OLSON 2008, 11 (adapted).

Likewise, Mnesimachus presents Demosthenes addressing king Philip II of Macedon in preposterously warlike language³⁶. The political background here is the Athenian embassy to king Philip in 346 BC, in which Demosthenes participated³⁷ and which resulted in the Peace of Philocrates during the same year.

ἄρ' οἴσθ' ὅτι ἡ πρὸς ἄνδρας ἐστὶ σοὶ μάχη,
οἱ τὰ ξίφη δειπνοῦμεν ἠκονημένα,
ὄψον δὲ δᾶδας ἡμμένας καταπίνομεν;
ἐντεῦθεν εὐθύς ἐπιφέρει τραγήματα
ἡμῖν ὁ παῖς μετὰ δεῖπνον ἀκίδας Κρητικὰς,
ὥσπερ ἐρεβίνθους, δορατίων τε λείψανα
κατεαγότ', ἀσπίδας δὲ προσκεφάλαια καὶ
θώρακας ἔχομεν, πρὸς ποδῶν δὲ σφενδόνας
καὶ τόξα, καταπάλταισι δ' ἐστεφανώμεθα³⁸

Don't you know that in us you are going to fight
against men who dine on sharpened swords,
and swallow blazing torches as a relish?
Thereafter, just after dinner, the slave
brings forth for us a dessert of Cretan arrows,
as if it were chickpeas, and relics of broken
spears; for cushions we have shields and
breastplates, slings and bows at our feet,
and we are wreathed with catapults.³⁹

Through this deep parody, Demosthenes is re-categorized; from eloquent orator he is transformed into a non-human creature, a war machine, a fakir who swallows sharpened swords and flaming torches – as if this were part of some circus show.

Nevertheless, even with the concomitant recategorization, deep parody against Iphicrates, Callistratus, and Demosthenes does not communicate the same anxiety, grudge or even enmity that *e.g.* Aristophanic texts do against Cleon. During Middle Comedy, deep parody – at least when directed against politicians (and other persons engaged with public affairs) – is of a conspicuously different nature compared to Old Comedy cases⁴⁰; it is less critical, less derogatory, less caustic, and less inimical. At the

³⁶ Cf. PAPACHRYSTOSOMOU 2008, 210-216 and MASTELLARI 2019, 453-467.

³⁷ Cf. Demosth. 5, 9-10.

³⁸ Mnesim. fr. 7.

³⁹ Eng. trans. by PAPACHRYSTOSOMOU 2008, 214 (adapted).

⁴⁰ For comparison with Old Comedy cf. PAPACHRYSTOSOMOU 2020a.

same time, it is much more funny and more caricatural; one may easily visualize Iphicrates as a maharaja, Callistratus as a cook, and Demosthenes as a fakir. In parallel, this more refined deep parody also aims to produce sophisticated and playful laughter⁴¹. Hence, one could speak of a ‘hybrid’ version of deep parody during Middle Comedy with relation to political figures, in the sense that the recategorization, albeit still present, is meant to be less harmful (to a person’s character and political career) and much more amusing; *i.e.* the parody target – despite the recategorization process – is not necessarily stripped from its credibility and trustworthiness, and its (political / social) status is not pulverized.

As far as philosopher figures are concerned, Middle Comedy’s *enfant terrible* is Plato⁴², who succeeds Socrates as the primary philosophical figure to be mocked. Yet, the attack against him lacks the bitterness and acrimony that poets of Old Comedy regularly exhibited towards philosophers in general. Plato is hardly ever subjected to deep parody and no severe accusations (such as impiety) are ever cast against him. With perhaps one exception (Ephipp. fr. 14; quoted below), Plato is always mocked through surface parody. The attenuated sarcasm towards him is quintessentially different from *e.g.* the inimical treatment of Protagoras in Eupolis’ *Kolakes* or Socrates in Aristophanes’ *Clouds* and Amipsias’ *Connus*⁴³. The cooling off of comic jibe is to be understood in relation with the increased interest in philosophy and philosophical tenets in general, which is recorded during the fourth century BC; by a “trickle down” process philosophy becomes part of the fabric of the society, to the extent that playwrights writing for mass audiences can expect their spectators to know certain basic concepts, without having necessarily read *e.g.* their Plato in the original⁴⁴. Plato is mocked through surface parody for inconsequential reasons and trifling topics, whereas his intellectual / philosophical worth is most unquestioned and left intact; *e.g.* the speaker in Anaxandr. fr. 20 sarcastically refers to Plato’s notorious fondness for the Academy’s sacred olives (μορῳαί)⁴⁵, Alexis (fr. 185) laughs at Plato’s idle talk and foolish prattling (ἀδολεσχεῖν)⁴⁶, while Plato’s passion of definitions, usually trivial ones, is roasted in Alex. fr. 1⁴⁷ and Epicr. fr. 10. Even when referring to Plato’s philosophical tenets, the comic playwrights refrain from conveying any serious criticism; the parody is again of the surface kind, with the satire being largely innocuous; *e.g.* for the slave figure in the following fragment by Amphis, “Plato’s Good” (Ἀγαθόν) is synonymous to anything obscure and

⁴¹ Such a kind of laughter is simply inconceivable when, for example, Aristophanes accuses Cleon for acting against the city’s best interests in *Ach.* 659-664; cf. PAPACHRYSTOMOU 2020a, 120-122.

⁴² Cf. WEBSTER 1970, 50-56; RIGINOS 1976, 68, 114; BROCK 1990; ARNOTT 1996, 49-51.

⁴³ Cf. BOWIE 1998; CAREY 2000, 419-436; ORTH 2013, 213-248; PAPACHRYSTOMOU 2020a, 123.

⁴⁴ Cf. IMPERIO 1998, 120-130; BELARDINELLI 2008; KONSTAN 2014; FARMER 2017.

⁴⁵ Cf. MILLIS 2015, 110-111.

⁴⁶ Cf. ARNOTT 1996, 549-550.

⁴⁷ Cf. ARNOTT 1996, 48-51.

incomprehensible, but the overall mood is playful and no animosity against Plato is detected⁴⁸:

τὸ δ' ἀγαθὸν ὅ τι ποτ' ἐστίν, οὐδ' οὐ τυγχάνειν
μέλλεις διὰ ταύτην, ἦττον οἶδα τοῦτ' ἐγώ,
ὦ δέσποτ', ἢ τὸ Πλάτωνος ἀγαθόν. (B.) πρόσεχε δὴ⁴⁹

And as for whatever benefit you are likely
to get through her, I know less about that,
master, than about Plato's Good. (B.) Pay attention.⁵⁰

The same doctrine about ἀγαθόν is the satirical focus of Alex. fr. 98⁵¹. Plato's theories about the soul and its immortality are parodied in Alex. fr. 163⁵² and Cratin.Jun. fr. 10⁵³, while the theory about the one and indefinite dyad becomes the comic butt in Theopomp.Com. fr. 16.

In another fragment by Amphis the comic character directly addresses Plato (who may have been either present on stage or absent) and accuses him of arrogance⁵⁴:

ὦ Πλάτων,
ὡς οὐδὲν οἶσθα πλὴν σκυθρωπάζειν μόνον,
ὥσπερ κοχλίας σεμνῶς ἐπηρκῶς τὰς ὀφρυῖς⁵⁵

O Plato,
you know nothing but scowling,
raising solemnly your eyebrows like a snail.⁵⁶

Furthermore, pacing up and down whilst vainly pondering is singled out by a female speaker as a characteristic habit of Plato in the following fragment by Alexis⁵⁷:

εἰς καιρὸν ἦκεις ὡς ἔγωγ' ἀπορουμένη
ἄνω κάτω τε περιπατοῦσ' ὥσπερ Πλάτων

⁴⁸ Cf. PAPACHRYSTOMOU 2016, 49-55.

⁴⁹ Amphis fr. 6.

⁵⁰ Eng. trans. by PAPACHRYSTOMOU 2016, 49.

⁵¹ Cf. ARNOTT 1996, 257-259.

⁵² Cf. ARNOTT 1996, 477-479.

⁵³ Cf. MASTELLARI 2019, 125-131.

⁵⁴ Cf. PAPACHRYSTOMOU 2016, 87-93.

⁵⁵ Amphis fr. 13.

⁵⁶ Eng. trans. by PAPACHRYSTOMOU 2016, 87.

⁵⁷ Cf. ARNOTT 1996, 445-447.

σοφὸν οὐδὲν εὖρηκ', ἀλλὰ κοπιῶ τὰ σκέλη⁵⁸

You have come in the nick of time. For I am at my wits' end
and walking up and down, like Plato,
and yet have discovered no wise plan but only tired my legs.⁵⁹

In Antiphanes fr. 35 surface parody is exercised towards the members of Plato's Academy, who are presented as soft and effeminate; most characteristic are lines 3-4 of this fragment: λευκὴ χλανίς, φαιὸς χιτωνίσκος καλός, / πιλίδιον ἀπαλόν, εὐρυθμος βακτηρία ("a white mantle, a nice little gray cloak, / a small, soft felt cap; an elegant staff"⁶⁰). But the tone is different in the next fragment by Ephippus, where the speaker employs deep parody against the Academy members and Plato. The focus is on a young Platonist, representative of all (or, at least, the majority of) students/members of the Academy, who is pictured cultivating a fake façade of austerity and solemnity whilst crookedly exploiting philosophy for making money:

ἔπειτ' ἀναστάς εὖστοχος νεανίας
τῶν ἐξ Ἀκαδημείας τις ὑπὸ Πλάτωνα καὶ
Βρυσηνοθρασυμαχειοληψικερμάτων
πληγείς ἀνάγκη, ληψιλογομίσθῳ τέχνη
συνών τις, οὐκ ἄσκεπτα δυνάμενος λέγειν,
εὖ μὲν μαχαίρῃ ξύστ' ἔχων τριχώματα,
εὖ δ' ὑποκαθίεις ἄτομα πώγωνος βάθη,
εὖ δ' ἐν πεδίλῳ πόδα τιθείς ὑπόξυρον
κνήμης ἱμάντων ἰσομέτροις ἐλίγμασιν,
ὄγκῳ τε χλανίδος εὖ τεθωρακισμένος,
σχῆμ' ἀξιόχρεων ἐπικαθείς βακτηρία,
ἀλλότριον, οὐκ οἰκεῖον, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ,
ἔλεξεν· "ἄνδρες τῆς Ἀθηναίων χθονός."⁶¹

Then a shrewd young man stood up,
someone from the Academy who had been under Plato,
one of those taking coins like Bryson and Thrasymachus,
driven by necessity, a person familiar with this money-making
speech craft and incapable of saying anything inconsiderate.
With hair neatly trimmed with shears,
with uncut beard nicely grown long and thick,

⁵⁸ Alex. fr. 151.

⁵⁹ Eng. trans. by HICKS 1925, 301.

⁶⁰ Eng. trans. by OLSON 2010, 169.

⁶¹ Ephipp. fr. 14.

having his lean feet nicely set in sandals
 with twisted straps of equal length around his shins,
 and nicely shielded behind his bulky cloak,
 while setting his compelling stature upon a staff,
 he made a speech composed, in my opinion, by
 someone other than himself: "Men of the land of Athens."⁶²

Pursuit of crooked profiteering, fake devotion to philosophy, and extravagant appearance, all enveloped in an air of fraudulence, make for a concrete case of deep parody against the Academy, and by extension against Plato; and this is the only such case in the surviving comic corpus.

Apart from Plato, the Pythagoreans are also a popular comic butt during Middle Comedy⁶³. The comic playwrights use almost exclusively⁶⁴ the term Πυθαγοριστής ("Pythagorist"), instead of Πυθαγόρειος ("Pythagorean")⁶⁵, as a (pejorative) designation of all followers of Pythagoras. Unlike the case with Plato, the parody against Pythagoreans is normally deep (albeit more flippant than *e.g.* the moral concerns expressed in Aristophanes' *Clouds*). The Pythagoreans are recategorized; instead of devoted followers they are visualized as charlatans and hypocrites, who use philosophy as a façade and a cheap excuse for their squalidness, stinginess, and peevishness. The following fragment by Aristopho (from the play "The Pythagorist") is a typical example of the comic satire against them⁶⁶. In these lines, the speaker refuses to acknowledge any pure faith or genuine motives behind the practice of asceticism; instead, what he discerns behind the many pretensions is sheer hypocrisy, empty talk, squalidness, greediness, and opportunism:

πρὸς τῶν θεῶν, οἰόμεθα τοὺς πάλαι ποτέ,

⁶² Eng. trans. by PAPACHRYSTOSOMOU 2021, 147.

⁶³ Cf. WEIHER 1913, 55-68; SANCHIS LLOPIS 1995; MUCCIOLI 2002, 366; BATTEZZATO 2008; ZHMUD 2012, 179-182; KONSTANTAKOS 2015, 169 (n. 31 for further bibliography).

⁶⁴ Except for three cases: Antiph. fr. 158, and Alex. fr. 201 and 223.

⁶⁵ Outside Comedy the Pythagorean pupils and adherents are called either Πυθαγόρειοι or Πυθαγορικοί (*e.g.* Hdt. 2, 81, Plat. *Resp.* 530d, Diog.Laert. 8, 7, Plut. *Mor.* 116e, Porph. *VP* 49, etc.). The term Πυθαγοριστής appears for the first time in Middle Comedy. What emerges from the ancient sources (*e.g.* Iambl. *VP* 18, 80, *Suda* π 3124, Phot. *Bibl.* 249, 438b) is that there were two different types of Pythagoreanism; the Πυθαγόρειοι / Πυθαγορικοί, who were the actual pupils / members of the sect, and the Πυθαγορισταί, who were the zealous admirers (ζηλωταί). The former (also known as μαθηματικοί or ἔσωτερικοί) were the sophisticated ones, whereas the latter (also known as ἀκουσματικοί) practised a number of abstinences (*e.g.* from meat, beans) avoided baths, believed in metempsychosis, etc. (cf. Porph. *VP* 37, Clem. Al. *Strom.* 5, 9, 59, Iambl. *VP* 18, 81, 87-89). Cf. ARNOTT 1996, 581-582; BURKERT 1972, 166-208; KINGSLEY 1995, 126.

⁶⁶ Cf. PAPACHRYSTOSOMOU 2008, 125-128.

τοὺς Πυθαγοριστὰς γινομένους, ὄντως ῥυπᾶν
 ἐκόντας ἢ φορεῖν τρίβωνας ἠδέως;
 οὐκ ἔστι τούτων οὐδέν, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ
 ἀλλ' ἐξ ἀνάγκης, οὐκ ἔχοντες οὐδὲ ἓν,
 τῆς εὐτελείας πρόφασιν εὐρόντες καλήν
 ὄρους ἔπηξαν τοῖς πένησι χρησίμους.
 ἐπεὶ παράθεες αὐτοῖσιν ἰχθῦς ἢ κρέας,
 κἂν μὴ κατεσθίωσι καὶ τοὺς δακτύλους,
 ἐθέλω κρέμασθαι δεκάκις⁶⁷

In the name of the gods, do we think that those early
 Pythagorists really went dirty of their own will
 or wore threadbare cloaks happily?
 Neither of these holds true, as it appears to me.
 But of necessity, since they had literally nothing,
 having found a good pretext for their frugality,
 they established measures useful for the poor.
 For, lay before them fish or meat,
 and, if they do not devour it, along with their fingers,
 I am willing to be hung ten times.⁶⁸

The next fragment by Aristopho (originating from the same play as the previous fragment) is an eschatological account referring to someone's descent to the Underworld, where a squalid Pythagorean 'feast' is said to be taking place featuring vegetables and water (instead of meat and wine)⁶⁹. Pythagorists are again subjected to deep parody and are recategorized; their fake devotion and destitution are once again exposed, revealing the devotees as cheap impostors and squalid fraudsters.

ἔφη καταβάς εἰς τὴν δίαιταν τῶν κάτῳ
 ἰδεῖν ἐκάστους, διαφέρειν δὲ πάμπῳλυ
 τοὺς Πυθαγοριστὰς τῶν νεκρῶν· μόνοισι γὰρ
 τούτοισι τὸν Πλούτωνα συσσιτεῖν ἔφη
 δι' εὐσέβειαν. (B.) εὐχερῆ θεὸν λέγεις
 εἰ τοῖς ῥύπου μεστοῖσιν ἦδεται συνῶν.
 ἐσθίουσί τε
 λάχανά τε καὶ πίνουσιν ἐπὶ τούτοις ὕδωρ·
 φθειῖρας δὲ καὶ τρίβωνα τὴν τ' ἄλουσίαν
 οὐδεὶς ἂν ὑπομείνειε τῶν νεωτέρων⁷⁰

⁶⁷ Aristopho fr. 9.

⁶⁸ Eng. trans. by PΑPACHRYSOSTOMOU 2008, 125-126 (adapted).

⁶⁹ Cf. PΑPACHRYSOSTOMOU 2008, 138-143.

⁷⁰ Aristopho fr. 12.

He said that, when he descended, he looked at every one of the Underworld habitants, as to their life-style, and that the Pythagorists were far better than the other dead. For he said that only with them does Pluto dine because of their piety. (B.) What an easy-going god you are speaking of, since he finds pleasure in keeping company with people full of filth. And not only do they eat vegetables, but they also drink water afterwards. As for the lice, the threadbare cloak and their unwashed state, none of the younger ones could bear them.⁷¹

Likewise, the Cynics also become recipients of deep parody and are recategorized in the following fragment by Eubulus; instead of reverent philosophers, they are portrayed as impoverished, filthy and homeless fakes and starving parasites⁷²:

οὔτοι ἀνιπτόποδες χαμαιευνάδες ἀερίοικοι,
 ἀνόσιοι λάρυγγες,
 ἀλλοτρίων κτεάνων παραδειπνίδες, ὦ λοπαδάγχαι
 λευκῶν ὑπογαστριδίων⁷³

You of the unwashed feet, who sleep on the ground and whose roof is the open sky, unholy gullets, who dine on other people's goods, o snatchers of casserole dishes, full of white belly-steaks.⁷⁴

As already mentioned, the playwrights of Middle Comedy treat philosophy much more leniently compared to what their colleagues have been used to during the previous century. And this is especially true for Plato; by and large, Middle Comedy poets draw an anodyne portrait of him greedily snatching the Academy's sacred olives, whilst aimlessly meandering and endlessly prattling about incomprehensible stuff. Regarding the followers of other philosophical schools (e.g. Pythagoreans and Cynics), although deep parody highlights their alleged hypocrisy, one cannot deny a simultaneous feeling of sympathy towards these hapless and pitiable wanna-be philosophers, who – “by necessity” (ἐξ ἀνάγκης, Aristopho fr. 9, 5) – (try to) cover their penury behind the veil of an ascetic lifestyle that is becoming for a *comme-il-faut* philosopher. Hence, on the

⁷¹ Eng. trans. by PAPACHRYSTOSOMOU 2008, 139 (adapted).

⁷² Cf. HUNTER 1983, 228-230.

⁷³ Eub. fr. 137. The same view about Cynics is shared by Ath. 3, 113f (with reference to Diogenes of Sinope).

⁷⁴ Eng. trans. by OLSON 2007, 39-41 (adapted).

whole⁷⁵, deep parody towards philosophers in Middle Comedy is arguably of the same ‘hybrid’ kind that is also exercised towards contemporary politicians; *i.e.* recategorization is still implemented but without any grudge, enmity, or bitter resentment. Instead, Plato (the commonest target) is almost always pictured as a goofy philosopher, who has everyone’s sympathetic understanding for his eccentric habits.

Nevertheless, apart from the political figures and the philosophers (popular comic targets in both Middle and Old Comedy, despite the rudimentary differences in the nature and scope of satire in each period), there are two distinct professional categories that stand out for the extremely caustic satire and the conspicuous deep parody that is exercised against them in the surviving fragments of Middle Comedy; these are the fishmongers⁷⁶ and the hetairai (though mostly the *μεγαλόμισθοι*, *i.e.* the “high-priced” ones⁷⁷). Although, as we have seen, deep parody against politicians and philosophers in Middle Comedy appears significantly milder, funnier and less anodyne (having turned into a caricaturistic version of Old Comedy’s acrimony), when it comes to hetairai and fishmongers deep parody against them is phenomenally caustic, spiteful, and relentless, and explicitly communicates an intense feeling of rancour and indignation, to say the least, against them both, as if the comic poets were looking to take vengeance for some past wrongdoing. As a matter of fact, this uninhibited antipathy and animosity against hetairai and fishmongers is reminiscent of and can be paralleled with the deep parody against Cleon⁷⁸, in terms of both intensity and content (comparison with beasts/monsters). It is noteworthy that this extremely sharp, almost hostile, deep parody against hetairai and fishmongers constantly visualizes them as thoroughly unlikeable individuals (often even as voracious creatures and man-eating mythical monsters – recategorization is blatantly at work here), who capriciously charge astronomical fees for their services and products and regularly use scheming ways (beautifying tricks and sale of rotten fish respectively), in order to deceive their customers and thus increase their profit and amass wealth. Ultimately, deep parody against both hetairai and fishmongers repeatedly clings on the thorny question of money, on the riches heaped up by these professionals.

A most revealing passage, where hetairai are assimilated to monstrous mythological creatures, is the following fragment by Anaxilas⁷⁹:

⁷⁵ Allowing perhaps for a couple of exceptions, *e.g.* Ephipp. fr. 14 (against Plato’s students) and Eub. fr. 137 (against Cynics).

⁷⁶ Cf. the analysis of all surviving fragments targeting fishmongers in PAPACHRYSTOMOU 2020b.

⁷⁷ The prices charged by the grand hetairai are discussed by SCHNEIDER RE 8.1343-4; cf. FURLEY 2009, 131 (on Men. *Epit.* 136).

⁷⁸ In the second parabasis of Aristophanes’ *Wasps* Cleon is visualized as a grotesque, inhuman monster (1031-1036). I discuss the affinities with Cleon *below*.

⁷⁹ Cf. the detailed analysis of this fragment by TARTAGLIA 2019, 120-156.

ὅστις ἀνθρώπων ἑταίραν ἠγάπησε πώποτε,
 οὐ γένος τίς ἂν δύναίτο παρανομώτερον φράσαι;
 τίς γὰρ ἢ δράκαιν' ἄμικτος, ἢ Χίμαιρα πύρπνοος,
 ἢ Χάρυβδις, ἢ τρίκρανος Σκύλλα, ποντία κύων,
 Σφίγξ, ὕδρα, λέαιν', ἔχιδνα, πτηνά θ' Ἀρπυιῶν γένη,
 εἰς ὑπερβολὴν ἀφίικται τοῦ καταπτύστου γένους;
 οὐκ ἔνεσθ', αὐταὶ δ' ἀπάντων ὑπερέχουσι τῶν κακῶν⁸⁰

If anyone's ever grown attached to a hetaira –
 could you name a more criminal bunch?
 Because what fearsome dragon, or fire-breathing Chimaera,
 or Charybdis, or three-headed Scylla, or shark,
 Sphinx, Hydra, lion, poisonous snake, or winged flock of Harpies
 outdoes this revolting group?
 It's impossible, for they exceed all evil!⁸¹

And further down the same fragment:

ἢ δὲ Νάννιον τί νυνὶ διαφέρειν Σκύλλης δοκεῖ;
 οὐ δὲ ἀποπνίξασ' ἑταίρους τὸν τρίτον θηρεύεται
 ἔτι λαβεῖν; ...
 ἢ δὲ Φρύνη τὴν Χάρυβδιν οὐχὶ πόρρω που ποεῖ
 τὸν τε ναύκληρον λαβοῦσα καταπέπωκ' αὐτῷ σκάφει;⁸²

What difference can you see today between Nannion and Scylla?
 After she strangled two boyfriends, isn't she angling now
 to catch a third? ...
 And isn't Phryne behaving just like Charybdis,
 by grabbing the ship-owner and gulping him down, boat and all?⁸³

And the fragment concludes (Anaxil. fr. 22, 30-31): συντεμόντι δ' οὐδὲ ἔν / ἔσθ' ἑταίρας
 ὅσα πέρ ἐστὶν θηρί' ἐξωλέστερον ("to sum up, however many wild beasts there are,
 nothing's more pernicious than a hetaira!"⁸⁴). The imagery of hetairai eating up their
 lovers (*i.e.* making them spend entire fortunes buying their services) recurs in Macho (fr.

⁸⁰ Anaxil. fr. 22, 1-7.

⁸¹ Eng. trans. by OLSON 2010, 237 (adapted).

⁸² Anaxil. fr. 22, 15-19.

⁸³ Eng. trans. by OLSON 2010, 239.

⁸⁴ Eng. trans. by OLSON 2010, 241 (adapted).

18, 423-426)⁸⁵, who testifies how the hetaira Nico was nicknamed “She-goat” (Αἴξ), “because she once gobbled up a wealthy lover named Thallus”⁸⁶.

Deep parody and recategorization are manifestly at work here; the relentless greediness and rapacity of hetairai becomes the vehicle that enables the comic playwrights to recategorize them and project them as non-humans, monstrous creatures. This monster imagery is germane with another deep parody imagery, the one that portrays hetairai as traps and female hunters (again, recategorization is more than manifest). A female hunter is precisely the title-figure of a play by Philetærus: *Κυναγίς*. In the following fragment by Theophilus an elderly appears anxious about protecting and preventing a younger lad from becoming entrapped by hetairai⁸⁷:

τοῦ μή ποτ' αὐτὸν ἐμπεσεῖν εἰς Λαῖδα
φερόμενον ἢ Μηκωνίδ' ἢ Σισύμβριον
... ἢ τούτων τινὰ
ᾧν ἐμπλέκουσι τοῖς λίνοις αἱ μαστροποὶ⁸⁸

(to save him) from falling with a rush into the hands
of Lais or Meconis or Sisymbriion
or Barathron or Thallousa or anyone of those (women),
in whose nets the brothel-keepers entangle you.⁸⁹

Likewise, in the following fragment by Amphis the speaker reckons – with disappointment – that Plutos frequents only certain famous hetairai:

τυφλὸς ὁ Πλοῦτος εἶναι μοι δοκεῖ,
ὅστις γε παρὰ ταύτην μὲν οὐκ εἰσέρχεται,
παρὰ δὲ Σινώπῃ καὶ Λύκᾳ καὶ Ναννίῳ
ἐτέραις τε τοιαύταισι παγίσι τοῦ βίου
ἔνδον κάθητ' ἀπόπληκτος οὐδ' ἐξέρχεται⁹⁰

I think Plutos is blind,
for he does not enter the house of this girl,
but in the homes of Sinope, Lyca, and Nannion,

⁸⁵ Cf. GOW 1965, 131-132. There is a witty pun on the lover's name, *Θαλλός*, which means “young shoot/branch” that goats love to graze on.

⁸⁶ Eng. trans. by OLSON 2010, 369.

⁸⁷ It is instructive that, even much later, in Lucian (*DMeretr.* 11, 2), *Παγίς* (“Trap”) features as a hetaira's nickname.

⁸⁸ Theophil. fr. 11, 1-4.

⁸⁹ Eng. trans. by PAPACHRYSTOSOMOU 2008, 273-274.

⁹⁰ Amphis fr. 23.

and other similar traps of life
he sits senseless inside and never comes out.⁹¹

In these lines the imagery of personified Plutos (stemming from the obvious antecedent, *i.e.* Aristophanes' homonymous play) sitting in the houses of some grand hetairai is an acute metaphor for the riches that 'have settled in' the houses of these and other, similar figures. Remarkably, the hetairai are bluntly described as "traps of life". The wealth enjoyed by the grand hetairai (along with the accompanying capricious behaviour and selective availability of theirs) constitutes a basic (better say, the most fundamental) reason why the comic playwrights exhibit such a strong antipathy towards them. In the next fragment by Aristopho the disgruntled comic character concludes:

αἱ τῶν ἑταιρῶν γὰρ διοπετεῖς οἰκίαι·
γεγόνασιν ἄβατοι τοῖς ἔχουσι μηδὲ ἓν⁹²

The houses of the courtesans are surely taboo;
they have become places unapproachable to those who have not a thing.⁹³

Via this grotesque imagery the houses of hetairai are transformed into sacrosanct places (NB this is the only occurrence of the epithet διοπετής in Comedy; lit. "fell from Zeus"); as such ("touched by Zeus"), the houses have become taboo and inaccessible to common people. Accordingly, the hetairai living in such elysian habitats are automatically recategorized and turned into goddesses. Having exactly the swaggering attitude of a goddess, rich hetairai capriciously accept and reject customers at will and according to their mood. Most typical is Phryne's terse reply in the following fragment⁹⁴:

Φρύνην ἐπεῖρα Μοίριχος τὴν Θεσπικὴν
κᾶπειτεν αἰτήσασαν αὐτὸν μνᾶν μίαν
ὁ Μοίριχος, "μέγ'," εἶπεν. "οὐ πρόφην δύο
χρυσοῦς λαβοῦσα παρεγένου ξένω τινί;"
"περίμενε τοίνυν καὶ σύ," φησ', "ἔως ἂν οὐ
βινητιάσω, καὶ τοσοῦτον λήψομαι"⁹⁵

Moerichus was trying to get Phryne of Thespiae into bed,
and then, when she asked him for a mina,

⁹¹ Eng. trans. by PAPACHRYSTOSOMOU 2016, 150.

⁹² Aristopho fr. 4.

⁹³ Eng. trans. by PAPACHRYSTOSOMOU 2008, 102.

⁹⁴ Cf. GOW 1965, 135-136.

⁹⁵ Macho fr. 18, 450-455.

Moerichus said: “That’s a lot; didn’t you settle
for two gold (staters) when you slept with some foreigner the other day?”
She said: “Well then, you can hang around too, until
I feel like getting laid and then I’ll take that much.”⁹⁶

The same pretentiousness/unavailability and pursuit of the wealthiest customers are traits also attributed to the hetaira Lais by Epicrates, in a fragment where the speaker recalls the following:

αὕτη γὰρ οὖν ὀπότ’ ἦν νεοττός καὶ νέα,
ὑπὸ τῶν στατήρων ἦν ἀπηγριωμένη,
εἶδες δ’ ἂν αὐτῆς Φαρνάβαζον θᾶπτον ἄν⁹⁷

when she was a young nestling,
she was driven wild by the staters
and you would have got an audience with
Pharnabazus sooner than with her.⁹⁸

The vanity and snobbishness of well-off hetairai, who do not need to take up every single customer (because of their affluence), is another cause for rancour against them and another common point with the fishmongers (see further below).

Furthermore, the over-elaborate beautifying tricks of hetairai constitute a common comic butt, providing the grounds for parody (surface and also deep at times). Most typical and most detailed is the following fragment by Alexis, where the speaker expatiates on what Athenaeus 13, 568a (who preserves the fragment) describes as *ἐταιρική παρασκευή* (“how the hetairai prepare for business”):

πρῶτα μὲν γὰρ πρὸς τὸ κέρδος καὶ τὸ συλᾶν τοὺς πέλας
πάντα τᾶλλ’ αὐταῖς πάρεργα γίγνεται, ῥάπτουσι δὲ
πᾶσιν ἐπιβουλὰς. ἐπειδὴν δ’ εὐπορήσωσιν ποτε,
ἀνέλαβον καινὰς ἐταίρας, πρωτοπείρους τῆς τέχνης·
εὐθὺς ἀναπλάττουσι ταύτας, ὥστε μήτε τοὺς τρόπους
μήτε τὰς ὄψεις ὁμοίας διατελεῖν οὔσας ἔτι.
τυγχάνει μικρὰ τις οὔσα· φελλὸς ἐν ταῖς βαυκίσιν
ἐγκεκάττυται. μακρὰ τις· διάβαθρον λεπτὸν φορεῖ
τὴν τε κεφαλὴν ἐπὶ τὸν ὤμον καταβαλοῦσ’ ἐξέρχεται·
τοῦτο τοῦ μήκους ἀφεῖλεν. οὐκ ἔχει τις ἰσχία·
ὑπενέδυσ’ ἔρραμέν’ αὐτήν, ὥστε τὴν εὐπυγίαν

⁹⁶ Eng. trans. by OLSON 2010, 371.

⁹⁷ Epicr. fr. 3, 11-13.

⁹⁸ Eng. trans. by OLSON 2010, 305 (adapted).

ἀναβοᾶν τοὺς εἰσιδόντας⁹⁹

...

τὰς ὀφρῶς πυρρὰς ἔχει τις· ζωγραφοῦσιν ἀσβόλω.
 συμβέβηκ' εἶναι μέλαιναν· κατέπλασεν ψιμυθίω.
 λευκόχρως λίαν τις ἐστίν· παιδέρωτ' ἐντρίβεται¹⁰⁰

Everything else, first of all, is less important to them than making a profit and plundering the people they associate with, and they stitch together plots against everyone. And whenever they get rich, they take new courtesans, novices at the craft, into their houses. They immediately reshape them, so they don't act or look the same any more.

A girl happens to be short; cork's attached to the soles of her shoes. She's tall; she wears a thin-soled shoe and rests her head on her shoulder when she goes outside, reducing her height. She's got no ass; her mistress discreetly puts a pad on her, so that people who see her comment loudly on what a fine rear end she has.

...

A girl's got blond eyebrows; they draw them in with soot. Her skin happens to be dark; her mistress covers her with white lead. Another one's skin's too white; she rubs rouge on herself.¹⁰¹

The above report is overwhelmingly descriptive and graphic. The hetairai are manifestly mocked through surface parody for the sensationalistic usage of faux means to increase their attractiveness. Yet, one could also argue that deep parody is at work here (at least, up to a point); as the speaker notes, the mistresses “immediately reshape” (εὐθὺς ἀναπλάττουσι) the novices, so that “they don't look the same any more” (μήτε ... ὁμοίας διατελεῖν οὔσας ἔτι). The transformation of hetairai into something alien to their nature is arguably an adapted version of recategorization.

Likewise, the repulsive result of such a profound make-over is vividly recorded by Eubulus in the following fragment, where the speaker addresses a group of hetairai with excessive make-up (ὕμεις, line 2) and employs this gross image of theirs as a counter-example (οὐδ' ὥσπερ, line 2) for some other women who refrain from using these crafty methods.

μὰ Δί' οὐχὶ περιπεπλασμένοι ψιμυθίοις
 οὐδ' ὥσπερ ὑμεῖς συκαμίνω τὰς γνάθους

⁹⁹ Alex. fr. 103, 1-12.

¹⁰⁰ Alex. fr. 103, 16-18.

¹⁰¹ Eng. trans. by OLSON 2010, 293.

κεχριμέναι. κἄν ἐξίητε τοῦ θέρους,
 ἀπὸ τῶν μὲν ὀφθαλμῶν ὕδρορροαὶ δύο
 ῥέουσι μέλανος, ἐκ δὲ τῶν γνάθων ἰδρῶς
 ἐπὶ τὸν τράχηλον ἄλοκα μιλτώδη ποεῖ,
 ἐπὶ τῷ προσώπῳ δ' αἱ τρίχες φορούμεναι
 εἴξασι πολιαῖς, ἀνάπλεω ψιμυθίου¹⁰²

not plastered with white lead, by Zeus,
 or with their cheeks smeared with mulberry juice,
 like you! If you go outside during the summer,
 two streams of ink flow
 from your eyes, the sweat cuts a bright red furrow
 from your cheeks to your neck,
 and the hairs that grow on your face
 turn gray, they're so full of white lead!¹⁰³

To return to the monster/beast visualization of Anaxil. fr. 22, 31 (“however many wild beasts there are, nothing’s more pernicious than a hetaira”), it is remarkable that the same term, ἐξωλέστερον (“more pernicious”), occurs in another fragment, in Antiph. fr. 157, 11-12, where the reference is to the fishmongers; the raging speaker declares that ἔθνος / τούτου (*sc.* τῶν ἰχθυοπωλῶν) γὰρ οὐδὲν ἐστὶν ἐξωλέστερον (“there is no group more pernicious than them [*sc.* the fishmongers]”)

The two professional groups, hetairai and fishmongers, share further similarities in the way they are parodied. In Philippid. fr. 5 the hetaira Gnathaina is described as ἀνδροφόνος; this is a Homeric epithet meaning *murderous, man-slaying*. In the following fragment by Amphis the entire breed of fishmongers is similarly described as ἀνδροφόνοι (“murderers”). The implication, in both cases, is that both hetairai and fishmongers cause economic annihilation to the persons who buy their services and products. In addition, the individuals of both groups are portrayed as extremely arrogant, pretending they are constantly preoccupied with their business and condescend to their customers. Below the fishmongers are unfavourably compared to the Athenian generals (who would have every right to be unavailable to converse with, given their high office)¹⁰⁴:

πρὸς τοὺς στρατηγούς ῥᾶόν ἐστιν μυρίαίς
 μοίραις προσελθόντ' ἀξιοθῆναι λόγου
 λαβεῖν τ' ἀπόκρισιν <ῶν> ἂν ἐπερωτᾷ τις ἢ

¹⁰² Eub. fr. 97.

¹⁰³ Eng. trans. by OLSON 2010, 237.

¹⁰⁴ For detailed analysis of this fragment cf. PAPACHRYSTOMOU 2016, 190-203.

πρὸς τοὺς καταράτους ἰχθυοπώλας ἐν ἀγορᾷ
οὓς ἂν ἐπερωτήσῃ τις <ἀνα>λαβὼν τι τῶν
παρακειμένων, ἔκυψεν ὥσπερ Τήλεφος
πρῶτον σιωπῇ (καὶ δικαίως τοῦτό γε·
ἅπαντες ἀνδροφόνοι γὰρ εἰσὶν ἐνὶ λόγῳ)¹⁰⁵

It is infinitely easier to come before
the generals and obtain a hearing
and receive an answer to whatever one inquires about, than
it is to approach the damned fishmongers in the market.
Whenever someone, picking up something of the wares on display,
asks them a question, he hangs his head like Telephus
in silence first (and they do this with reason;
for, to put it in a word, they are all murderers)¹⁰⁶

In these lines the fishmongers, apart from “murderers”, are also said to be *κατάρατοι* (“damned”). A strikingly parallel scenario is visualized in Alex. fr. 16¹⁰⁷, where the fishmongers are similarly cursed (line 5: τοὺς κάκιστ’ ἀπολουμένους: “to be perished in the worst possible way”) and are portrayed behaving more arrogantly than even the generals. As already mentioned (cf. Epicr. fr. 3 quoted above), hetairai are charged with the same haughtiness and the same fake unavailability as fishmongers.

Furthermore, a constant parameter that generates deep parody against fishmongers is their insatiable avarice and unscrupulousness; not only do they charge preposterously high prices for their ware, but they also try to dupe their customers so that they maximize their – largely illicit – profit. Thus, they are recategorized; from merchants of the Athenian marketplace they transform into professional bandits and egocentric crooks, who, additionally, exhibit a disproportionately (compared to their status) insolence and superciliousness. Here are some of the most representative cases: the speaker in Antiph. fr. 164 wittily assimilates the fishmongers to the Gorgons; for, when he lays eyes on the prices they charge, he feels “outright paralyzed” (line 7: πῆγνυμαι σαφῶς) and he “immediately turn(s) to stone” (line 4: λίθινος εὐθὺς γίγνομαι). The comic character in Xenarch. fr. 7 graphically describes an imaginative trick of fishmongers; they set up a fake fight, so that they can pretend they throw water on anyone who feigns fainting, whilst they actually throw water on stale fish to make them look fresh again. The speaker in Alex. fr. 204 compares the excessively high prices of fish to “tribute-payments large

¹⁰⁵ Amphis fr. 30, 1-8.

¹⁰⁶ Eng. trans. by PACHRYSTOMOU 2016, 191.

¹⁰⁷ On the striking convergence between the two fragments cf. ARNOTT 1996, 98-99 and NESSELRATH 1990, 294.

enough for kings" (line 3: βασιλικούς φόρους), and comes up with a pertinent metaphor whereby he visualizes fishmongers "taxing the properties at 10%" (lines 4-5: δεκατεύουσι γὰρ τὰς οὐσίας). The aggrieved comic character in Diph. fr. 32 proves even more resourceful; he figures that, if Poseidon (being the befitting god) received 10% of the fishmongers' profit, he would have been by far the richest god of all. At the same time, he admits that, in order to buy just a conger eel, he paid an extravagant amount of money, comparable to the ransom that Priam gave to recuperate Hector's body. In another fragment by Diphilus (fr. 67) we hear of a crooked fishmonger who makes profit by cheating on currency, choosing at will between the Attic and Aeginetan coinage (he receives payment in one currency but gives change in the other).

The visualization of hetairai as monsters, murderous beasts, traps, and hunters constitutes a case of deep parody. Likewise, the portrayal of fishmongers as insatiable murderers, pernicious and abominable individuals, prone to deceiving and double-crossing their customers, adds up to deep parody as well. Apart from the fragments quoted in full or referred to above, there are many more comic passages that attest to this visualization; *e.g.* on hetairai: Amphis fr. 24, Timocl. fr. 16 and 25, Antiph. fr. 27, 10-11, Anaxipp. fr. 1, 31-32; and on fishmongers: Antiph. fr. 159, 217, 204, Diph. fr. 31, Alex. fr. 130, 131, 76, 78, Archipp. fr. 23, Arched. fr. 3¹⁰⁸.

All these comic fragments attest to a disproportionately intense deep parody against hetairai and fishmongers, especially at a time (fourth century) when deep parody against other targets (politicians and philosophers) appears considerably milder and much more softened. As mentioned above (n. 78), Cleon becomes relevant to the present discussion; for there is a common parameter, of socio-economic dimensions, that links Cleon to hetairai and fishmongers: they all lack aristocratic / noble origin; they are not eupatrids¹⁰⁹ (far from that, most hetairai used to be slaves). Yet, they manage to become substantially rich¹¹⁰ and they amass wealth, which nonetheless originates from banausic activities, *i.e.* activities other than land-owning. Thus, they breach and subvert a deeply rooted belief, according to which wealth was inseparably – almost teleologically – linked with noble origin. This is what the comic character emphatically asserts in the following fragment by Alexis:

¹⁰⁸ There is also one example from Old Comedy: Ar. fr. 402.

¹⁰⁹ The eupatrids were the noble aristocrats of pre-Solonian Athens; cf. DUPLOUY 2003 and PIERROT 2015. The division of Athenian society into the "noble aristocrats" (εὐπατρίδαι) on one hand and the occupational classes of "farmers" (ἄγροικοὶ / γεωμόροι) and "craftsmen" (δημιουργοί) on the other is attested in [Aristot.] *Ath.* 13.2; yet, RHODES (1981, 183) draws attention to the fact that ἄγροικοὶ and δημιουργοί were the "product of later theory". Cf. further RHODES 1981, 71-72, 74-76.

¹¹⁰ Cleon even leads the city, having become "extremely popular among the people", as Thucydides cares to testify twice (3, 36: τῷ τε δήμῳ παρὰ πολὺ ἐν τῷ τότε πιθανώτατος, and 4, 21: τῷ πλήθει πιθανώτατος); NB the superlative degree (πιθανώτατος) in both instances, pleonastically accompanied by παρὰ πολὺ at 3, 36.

ἔστιν δὲ ποδαπὸς τὸ γένος οὗτος; (B.) πλούσιος.
 τούτους δὲ πάντες φασὶν εὐγενεστάτους
 < εἶναι >· πένητας δ' εὐπάτριδας οὐδεὶς ὄρα¹¹¹

(A.) What sort of family is this fellow from? (B.) He is rich.
 Everyone agrees that they're the noblest people there are;
 no one has ever seen a pauper from a noble background.¹¹²

In these lines the comic character reflects in terms of- and reproduces a preconstructed, old-fashioned ideology that features a conspicuous dichotomy; any given individual must be either rich *and* noble or pauper *and* non-noble. Even if we allow for a degree of hyperbole, in the sense that the reference to this dichotomy is finalized to the effectivity of the comic joke, the present allegation must have had a (substantial) core of truth; otherwise, the comic joke could not have worked and the poet would not have introduced it in the first place. Alexis' fragment suggests that this ideology was still familiar and topical (though not necessarily universally and/or fervently revered) in Athens in the fourth century BC. Hetairai and fishmongers markedly breach this long-established ideology, since they represent a new typology of plutocracy that consists of well-off individuals from non-noble background¹¹³. The very existence of wealthy, albeit non-noble, hetairai and fishmongers challenges this rigid, theoretical social structure that pre-dates Solon. Both professional groups manage to transgress the boundaries of their original, non-noble, social rank by accumulating wealth. It comes as no surprise that the comic playwrights picked up on this tangible social anxiety and projected it upon the comic stage, albeit neither straightforwardly nor passively (for this is not how Comedy reflects reality), but through the complex mechanisms of the comic genre, which we can now describe (borrowing the terminology from the discipline of Psychology) as deep parody.

Besides, there is substantial evidence that Athenian society (especially during the post-classical era) was fairly hostile towards ostentatious display of wealth and conspicuous consumption. This spitefulness is often manifested in alleged attacks on corruption

¹¹¹ Alex. fr. 94.

¹¹² Eng. trans. by OLSON 2007, 265 (adapted).

¹¹³ The same is true for Cleon, Hyperbolus, and Cleophon in the fifth century, whom Old Comedy consistently deprecates through their visualizations as a tanner, lamp-maker, and lyre-maker respectively. Whether the tanner imagery of Cleon is Aristophanes' own invention or not is a debatable issue; cf. LIND 1990, 87-164 and LAFARGUE 2013, 89-110. Both Cleophon and Hyperbolus were portrayed by the comic playwright Plato (in his two plays named after them) as foreigners and low-born figures; cf. PIRROTTA 2009, 143-153, 319-337. Hyperbolus was also targeted and belittled by Eupolis in his *Marikas*; cf. OLSON 2016, 121-226.

by the orators, who maintain that individual properties should be modest, whilst ostentation should be the preserve of the state buildings. For example, in 349 BC Demosthenes (*Ol.* 3, 29) observes that ἔνιοι δὲ τὰς ἰδίας οἰκίας τῶν δημοσίων οἰκοδομημάτων σεμνοτέρως εἰσὶ κατεσκευασμένοι, ὅσῳ δὲ τὰ τῆς πόλεως ἐλάττω γέγονεν, τοσοῦτῳ τὰ τούτων ἠΰξεται (“some have reared private houses more stately than our public buildings, while the lower the fortunes of the city have sunk, the higher have their fortunes soared”¹¹⁴)¹¹⁵. Likewise, in 330 BC Aeschines (3, 250) deplores the civic decline noticing how ambassadors from foreign cities now go to the private houses of the leading politicians rather than to the Council of Five Hundred and the Popular Assembly: τὸ μὲν βουλευτήριον καὶ ὁ δῆμος παρορᾶται, αἱ δ’ ἐπιστολαὶ καὶ αἱ πρεσβεῖαι ἀφικνοῦνται εἰς ἰδιωτικὰς οἰκίας (“the Council and the Popular Assembly are coming to be ignored, while the letters and ambassadors come to private houses”¹¹⁶). The same extravagance and arrogant display of wealth is also attested by Pliny (*NH* 37, 3) for fourth-century musical professionals (acquisition and flaunting of expensive, precious stones). In addition, Polybius (14, 11, 3-4, *ap.* Ath. 13, 576f), whilst in Alexandria, realizes with disdain that “some of the finest houses” (αἱ κάλλισται τῶν οἰκιῶν) belonged to Myrtion (a mime-actress)¹¹⁷, and to Mnesis and Potheine (hetairai/pipe-girls)¹¹⁸. A later manifestation of this attitude materializes in Posidonius (*FGrH* 87 F 14), who takes offense at the grandiose mausoleum dedicated to the hetaira Pythonice by her lover Harpalus:

τοῦτο δὲ τὸ μὲν πρῶτον, ὅπερ εἰκόσ, ἢ Μιλτιάδου φήσειεν <ἂν> σαφῶς ἢ Περικλέους ἢ Κίμωνος ἢ τινος ἐτέρου τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν εἶναι, <καὶ> μάλιστα μὲν ὑπὸ τῆς πόλεως δημοσίᾳ κατεσκευασμένον, εἰ δὲ μὴ, δεδομένον κατασκευάσασθαι. πάλιν δ’ ὅταν ἐξετάσῃ Πυθιονίκης τῆς ἐταίρας ὄν, τίνα χρῆ προσδοκίαν λαβεῖν αὐτόν;

Initially, as one might expect, one would be likely to say that this must certainly belong to Miltiades, or Pericles, or Cimon, or to some other distinguished individual, and that it was doubtless erected by the city at public expense, or failing that, that public permission must have been granted for its construction. But then, when he looks and sees that it belongs to the hetaira Pythonice, what is he supposed to think?¹¹⁹

¹¹⁴ Eng. trans. by VINCE 1930, I, 59.

¹¹⁵ For an analysis of Demosthenes’ attitude towards the wealth of Athens, cf. KEIM 2016.

¹¹⁶ Eng. trans. by ADAMS 1919, 503 (adapted).

¹¹⁷ STEPHANIS 1988, no. 1761.

¹¹⁸ STEPHANIS 1988, nos. 1729 and 2076, respectively.

¹¹⁹ Eng. trans. by OLSON 2011, 5-7 (adapted).

All things considered, there is a good case to be made for a further, germane argument; the embitterment felt and expressed by the comic playwrights (reflecting the overall aura of contemporary society) against hetairai and fishmongers through the means of deep parody is not exclusively directed against these two professional groups. Although hetairai and fishmongers are the primary recipients of scorn and spite, there is also an indirect, collateral target; this is none other than the customers of these two groups, who must have been sufficiently wealthy, so that they could afford to buy expensive fish and pay huge fees to the grand hetairai for their company – and still not go bankrupt. Through the attack on hetairai and fishmongers, Comedy records the contemporary financial boom and the subsequent appearance of *nouveau riche* (especially non-aristocrats), who are eager to flaunt and enjoy their newly acquired wealth¹²⁰. The comic poets capture and describe a specific socio-economic behavioural pattern, according to which both ordinary and distinct, named individuals squander huge amounts of money, even entire properties, through the expensive habits of fish-purchases and pursuit of grand hetairai. References to impetuously squandered patrimonies occur in *e.g.* Anaxandr. fr. 46, Antiph. fr. 27 and 236, Anaxipp. fr. 1, 31-32, Alex fr. 128, 1-2 and 110¹²¹. Indeed, it is not uncommon for Comedy to provide us with a fleeting glimpse into its contemporary milieu and register the ongoing socio-economic transformations.

To conclude, an all-inclusive overview of Middle Comedy yields the following results regarding the surface and deep parody pattern of approach:

- (i) surface parody and playful laughter continue to be omnipresent and literally embedded within the comic fabric (as was during Old Comedy too) and, accordingly, occur much more frequently than deep parody; besides, surface parody is fairly uncomplicated and straightforward.
- (ii) deep parody against politicians and philosophers assumes a hybrid nature; despite the presence of recategorization, the parody is much milder and appears to have lost the overbrimming animosity and antipathy of the Old Comedy texts, albeit recategorization of targets is still manifest;
- (iii) two new targets of deep parody emerge, hetairai and fishmongers, against whom the comic poets unleash a relentless attack that is reminiscent of Aristophanes' attack against Cleon; socio-economic connotations of contemporary Athens are traceable behind the comic playwrights' bitterness.

All in all, the psychological pattern of surface and deep parody does prove a useful methodological tool in distinguishing stylistic and notional nuances within the comic genre; yet, one should be constantly aware of two variables: (i) the audience's multi-dimensional and intricate nature and (ii) the long-established and clear-cut demarcation

¹²⁰ Regarding the economy of fourth century Athens, cf. FRENCH 1991, SHIPTON 2000, CHRISTESEN 2003.

¹²¹ Cf. ARNOTT 1996, 295-296 for further examples. Cf. BILES/OLSON 2015, 413.

between reality and the – variously distorted and grotesquely exaggerated – world of Comedy; both (i) and (ii) multifariously frame and unpredictably interact with the pattern of surface and deep parody. Thus, the ultimate impact of the comic stage upon contemporary (fourth century) reality remains an unprecedented – and, arguably, elusive – amalgam of literary conventions, unmediated engagement with political affairs, ever-changing socio-economic climate, and varying audience tastes.

Bibliography

- ADAMS 1919 = C.D. Adams, *Aeschines. Speeches*, Cambridge (MA) 1919.
- APOSTOLAKIS 2019 = K. Apostolakis, *Timokles. Translation and Commentary*, Göttingen 2019.
- ARNOTT 1996 = W.G. Arnott, *Alexis. The Fragments: A Commentary*, Cambridge 1996.
- ASTBURY 1985 = R. Astbury, *M. Terentii Varronis Saturarum Menippearum fragmenta*, Leipzig 1985.
- BATTEZZATO 2008 = L. Battezzato, *Pythagorean Comedies from Epicharmus to Alexis*, "Aevum(ant)" 8 (2008), 139-164.
- BEARD 2014 = M. Beard, *Laughter in Ancient Rome*, Berkeley 2014.
- BELARDINELLI 2008 = A.M. Belardinelli, *Filosofia e scienza nella commedia nuova*, "Sem-Rom" 11 (2008), 77-106.
- BERGSON 1911 = H. Bergson, *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic* (trans. C. Brereton and F. Rothwell), New York 1911.
- BILES/OLSON 2015 = Z. Biles, S.D. Olson, *Aristophanes. Wasps*, Oxford 2015.
- BOWIE 1998 = E. Bowie, *Le portrait de Socrate dans les Nuées d'Aristophane*, in M. Trédés-Boulmer, P. Hoffmann (edd.), *Le rire des anciens*, Paris 1998, 53-66.
- BOYD 2004 = B. Boyd, *Laughter and Literature: A Play Theory of Humor*, "Ph&Lit" 28 (2004), 1-22.
- BROCK 1990 = R. Brock, *Plato and Comedy*, in E.M. Craik (ed.), 'Owls to Athens': *Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford 1990, 39-49.
- BURKERT 1972 = W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge 1972.
- CAREY 1994 = C. Carey, *Comic Ridicule and Democracy*, in R. Osborne, S. Hornblower (edd.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford 1994, 69-85.
- CAREY 2000 = C. Carey, *Old Comedy and the Sophists*, in F.D. Harvey, J.M. Wilkins (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 419-436.
- CHRISTESEN 2003 = P. Christesen, *Economic Rationalism in Fourth-Century BCE Athens*, "G&R" 50.1 (2003), 31-56.

- CLARK 1987 = M. Clark, *Humor and Incongruity*, in J. Morreall (ed), *The Philosophy of Laughter and Humour*, Albany (NY) 1987, 139-155.
- DAVIES 1971 = J.K. Davies, *Athenian Propertied Families 600–300 B.C.*, Oxford 1971.
- DAWSON 1997 = S. Dawson, *The Theatrical Audience in 5th-Century Athens: Numbers and Status*, "Prudentia" 29 (1997), 1-14.
- D'ERRICO/POGGI 2016 = F. D'Errico, I. Poggi, *The Bitter Laughter. When Parody Is a Moral and Affective Priming in Political Persuasion*, "Frontiers in Psychology" 7 (2016), 1-14.
- DESTRÉE 2019 = P. Destrée, *Aristotle on Why We Laugh at Jokes*, in P. Destrée, F.V. Trivigno (edd.), *Laughter, Humor and Comedy in Ancient Philosophy*, Oxford 2019, 35-51.
- DOBROV 2010 = G.W. Dobrov, *Comedy and her Critics*, in G.W. Dobrov (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden/Boston 2010, 3-33.
- DUPOUY 2003 = A. Duplouy, *Les Eupatrides d'Athènes 'nobles defunseurs de leur patrie'*, "CCG" 14 (2003), 7-22.
- FARMER 2017 = M. C. Farmer, *Playing the Philosopher: Plato in Fourth-Century Comedy*, "AJPh" 138.1 (2017), 1-41.
- FRENCH 1991 = A. French, *Economic Conditions in Fourth-Century Athens*, "G&R" 38.1 (1991), 24-40.
- FURLEY 2009 = W.D. Furley, *Menander. Epitrepontes*, London 2009.
- GIANGRANDE 1972 = L. Giangrande, *The Use of 'spoudaiogeloion' in Greek and Roman Literature*, Berlin/Boston 1972.
- GLASGOW 1995 = R.D.V. Glasgow, *Madness, Masks, and Laughter: An Essay on Comedy*, Madison/London/Toronto 1995.
- GOW 1965 = A.S.F. Gow, *Machon. The Fragments*, Cambridge 1965.
- GRIFFIN 1994 = D. Griffin, *Satire: A Critical Reintroduction*, Lexington 1994.
- HALL 1995 = E. Hall, *Lawcourt Dramas: The Power of Performance in Greek Forensic Oratory*, "BICS" 40 (1995), 39-58.
- HALL 2007 = E. Hall, *Introduction: Aristophanic Laughter across the Centuries*, in E. Hall, A. Wrigley (edd.), *Aristophanes in Performance*, London 2007, 1-30.
- HALL 2020 = E. Hall, *Play as Shared Psychological Register: Paidiá, Laughter and Aristophanes*, in P. Swallow, E. Hall (edd.), *Aristophanic Humour: Theory and Practice*, London 2020, 23-37.
- HALLIWELL 1984 = S. Halliwell, *Ancient Interpretations of ὀνομαστικὴ κωμωδεῖν in Aristophanes*, "CQ" 34 (1984), 83-88.
- HALLIWELL 1991 = S. Halliwell, *The Uses of Laughter in Greek Culture*, "CQ" 41 (1991), 279-296.
- HALLIWELL 2008 = S. Halliwell, *Greek Laughter*, Cambridge 2008.

- HALLIWELL 2014 = S. Halliwell, *Laughter*, in M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge 2014, 189-205.
- HENDERSON 1998 = J. Henderson, *Aristophanes. Clouds, Wasps, Peace*, Cambridge (MA) 1998.
- HENDERSON 2008 = J. Henderson, *Aristophanes. Fragments*, Cambridge (MA) 2008.
- HENDERSON 2014 = J. Henderson, *Comedy in the Fourth Century II: Politics and Domesticity*, in M. Fontaine, A.C. Scafuro (edd.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford/New York 2014, 181-198.
- HICKS 1925 = R.D. Hicks, *Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers*, vol. I, Cambridge (MA) 1925.
- HUNTER 1983 = R.L. Hunter, *Eubulus. The Fragments*, Cambridge 1983.
- IMPERIO 1998 = O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A.M. Belardinelli, O. Imperio et alii (edd.), *Tessere. Frammenti della Commedia Greca: Studi e Commenti*, Bari 1998, 43-130.
- KAZANTZIDIS/TSOUMPRAS 2018 = G. Kazantzidis, N. Tsoumpra, *Morbid Laughter: Exploring the Comic Dimensions of Disease in Classical Antiquity*, "ICS" 43.2 (2018), 273-297.
- KONSTAN 2014 = D. Konstan, *Crossing Conceptual Worlds: Greek Comedy and Philosophy*, in M. Fontaine, A.C. Scafuro (edd.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford/New York 2014, 278-294.
- KEIM 2016 = B. Keim, *Non-Material but not Immaterial: Demosthenes' Reassessment of the Wealth of Athens*, in E.M.A. Bissa, F. Santangelo (edd.), *Studies on Wealth in the Ancient World*, London 2016, 7-20.
- KIDD 2011 = S. Kidd, *Laughter Interjections in Greek Comedy*, "CQ" 61.2 (2011), 445-459.
- KINGSLEY 1995 = P. Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic: Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford 1995.
- KONSTANTAKOS 2015 = I.M. Konstantakos, *Tendencies and Variety in Middle Comedy*, in S. Chronopoulos, C. Orth (edd.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie / Fragmentary History of Greek Comedy*, Heidelberg 2015, 159-189.
- KOSTER 1975 = W.J.W. Koster, *Scholia in Aristophanem*, vol. I.1A: *Prolegomena de Comoedia*, Groningen 1975.
- LAFARGUE 2013 = P. Lafargue, *Cléon: Le guerrier d'Athéna*, Bordeaux 2013.
- LIND 1990 = H. Lind, *Der Gerber Kleon in den 'Rittern' des Aristophanes. Studien zur Demagogikomödie*, Frankfurt am Main 1990.
- MASTELLARI 2016 = V. Mastellari, *Middle Comedy: Not only Mythology and Food. The Political and Contemporary Dimension*, "AAntHung" 56 (2016) 421-433.
- MASTELLARI 2019 = V. Mastellari, *FrC 16.5: Eubulides – Mnesimachos*, Göttingen 2019.
- MEINEKE 1840 = A. Meineke, *Fragmenta Comicoorum Graecorum*, vol. III, Berlin 1840.
- MILLIS 2015 = B.W. Millis, *Anaxandrides. Introduction, Translation, Commentary*, Heidelberg 2015.

- MITCHELL 2009 = A.G. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, New York 2009.
- MUCCIOLI 2002 = F. Muccioli, *Pitagora e i Pitagorici nella tradizione antica*, in R. Vattuone (ed.), *Storici greci d'occidente*, Bologna 2002, 341-409.
- NESSLRATH 1990 = H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin/New York 1990.
- NESSLRATH 1997 = H.-G. Nesselrath, *The Polis of Athens in Middle Comedy*, in G. Dobrov (ed.), *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill 1997, 271-288.
- NESSLRATH 2015 = H.-G. Nesselrath, *Zur Periodisierung der griechischen Komödie in hellenistischer (und späterer) Philologie*", in S. Chronopoulos, C. Orth (edd.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie / Fragmentary History of Greek Comedy*, Heidelberg 2015, 16-34.
- OLSON 2007 = S.D. Olson, *Athenaeus. The Learned Banqueters*, vol. II, Cambridge (MA) 2007.
- OLSON 2008 = S.D. Olson, *Athenaeus. The Learned Banqueters*, vol. III, Cambridge (MA) 2008.
- OLSON 2010 = S.D. Olson, *Athenaeus. The Learned Banqueters*, vol. VI, Cambridge (MA) 2010.
- OLSON 2011 = S.D. Olson, *Athenaeus. The Learned Banqueters*, vol. VII, Cambridge (MA) 2011.
- OLSON 2016 = S.D. Olson, *Eupolis. Heilotes – Chrysoun genos (frr. 147-325)*, Heidelberg 2016.
- ORTH 2013 = C. Orth, *Alkaios – Apollophanes. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg 2013.
- PAPACHRYSTOSOMOU 2008 = A. Papachrystosomou, *Six Comic Poets. A Commentary on Selected Fragments of Middle Comedy*, Tübingen 2008.
- PAPACHRYSTOSOMOU 2009 = A. Papachrystosomou, *Οὐδὲν πρὸς τὴν πόλιν; Αναφορές σε πολιτικά πρόσωπα στη Μέση Κωμωδία του τετάρτου αιώνα π.Χ.*, "Ελληνικά" 59.2 (2009), 181-204.
- PAPACHRYSTOSOMOU 2016 = A. Papachrystosomou, *Amphis: Introduction, Translation, Commentary*, Heidelberg 2016.
- PAPACHRYSTOSOMOU 2020a = A. Papachrystosomou, *Surface and Deep Aristophanic Parody*, in P. Swallow, E. Hall (edd.), *Aristophanic Humour: Theory and Practice*, London 2020, 119-127.
- PAPACHRYSTOSOMOU 2020b = A. Papachrystosomou, *πλήθος ὅσον ἰχθύων ... ἐπὶ πινάκων ἀργυρῶν (Ath. Deipn. 6.224b): A Different Kettle of Fish*, in A. Lamari, F. Montanari, A. Novokhatko (edd.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama*, Berlin 2020, 617-645.

- PAPACHRYSTOMOU 2021 = A. Papachrystomou, *Ephippus: Introduction, Translation, Commentary*, Göttingen 2021.
- PIERROT 2015 = A. Pierrot, *Who were the Eupatrids in Archaic Athens?*, in N. Fisher, H. van Wees (edd.), *'Aristocracy' in Antiquity: Redefining Greek and Roman Elites*, Swansea 2015, 147-168.
- PIRROTTA 2009 = S. Pirrotta, *Plato Comicus: Die fragmentarischen Komödien; ein Kommentar*, Berlin 2009.
- POGGI/D'ERRICO 2013 = I. Poggi, F. D'Errico, *Towards the Parody Machine: Qualitative Analysis and Cognitive Processes in the Parody of a Politician*, in A. Petrosino, L. Maddalena, et alii (edd.), *New Trends in Image Analysis and Processing – ICIAP 2013*, Heidelberg 2013, 491-500.
- REHM 2002 = R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformations in Greek Tragedy*, Princeton 2002.
- REVERMANN 2006a = M. Revermann, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford/New York 2006.
- REVERMANN 2006b = M. Revermann, *The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens*, "JHS" 126 (2006), 99-124.
- RHODES 1981 = P.J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford 1981.
- RHODES 1994 = P.J. Rhodes, *The Polis and the Alternatives*, in D.M. Lewis, J. Boardman et alii (edd.) *The Cambridge Ancient History*, vol. VI, Cambridge 1994², 565-591.
- RIGINOS 1976 = A.S. Riginos, *Platonica. The Anecdotes concerning the Life and Writings of Plato*, Leiden 1976.
- ROBSON 2017 = J. Robson, *Humouring the Masses: The Theatre Audience and the Highs and Lows of Aristophanic Comedy*, in L. Grig (ed.), *Popular Culture in the Ancient World*, Cambridge 2017, 66-87.
- ROSELLI 2011 = D.K. Roselli, *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin 2011.
- ROSEN 2007 = R.M. Rosen, *Making Mockery: The Poetics of Ancient Satire*, Oxford 2007.
- ROSEN 2015 = R.M. Rosen, *Aristophanic Satire and the Pretense of Synchrony*, in J.M. Gonzalez (ed.), *Diachrony: Diachronic Studies of Ancient Greek Literature and Culture*, Berlin 2015, 213-232.
- ROSENBLOOM 2014 = D. Rosenbloom, *The Politics of Comic Athens*, in M. Fontaine, A.C. Scafuro (edd.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford/New York 2014, 297-320.
- SANCHIS LLOPIS 1995 = J.L. Sanchis Llopis, *Los pitagóricos en la Comedia Media: Parodia filosófica y comedia de tipos*, "Habis" 26 (1995), 67-82.
- SEALEY 1956 = R. Sealey, *Callistratus of Aphidna and his Contemporaries*, "Historia" 5 (1956), 178-203.

- SEALEY 1967 = R. Sealey, *Essays in Greek Politics*, New York 1967.
- SELLS 2019 = D. Sells, *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*, London 2019.
- SHIPTON 2000 = K. Shipton, *Leasing and Lending: The Cash Economy in Fourth-Century BC Athens*, London 2000.
- SIDWELL 2009 = K.C. Sidwell, *Aristophanes the Democrat: The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge/New York 2009.
- SILK 1993 = M.S. Silk, *Aristophanic Paratragedy*, in A.H. Sommerstein, S. Halliwell et alii (edd.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, 477-504.
- SILK 2000 = M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- SOMMERSTEIN 1997 = A.H. Sommerstein, *The Theatre Audience, the Demos and the Suppliants of Aeschylus*, in C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford/New York 1997, 63-79.
- SOMMERSTEIN 1998 = A.H. Sommerstein, *The Theatre Audience and the Demos*, in J. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura Española*, Madrid 1998, 43-62.
- SOMMERSTEIN 2009 = A.H. Sommerstein, *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford 2009.
- SOMMERSTEIN 2014 = A.H. Sommerstein, *The Politics of Greek Comedy*, in M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, New York 2014, 291-305.
- STEPHANIS 1988 = I.E. Stephanis, *Διονυσιακοὶ Τεχνίται*, Herakleion 1988.
- SWALLOW/HALL 2020 = P. Swallow, E. Hall (edd), *Aristophanic Humour: Theory and Practice*, London 2020.
- TARTAGLIA 2019 = G.M. Tartaglia, *Alkenor – (Asklepiodo)ros: Introduzione, Traduzione e Commento*, Göttingen/Heidelberg 2019.
- VINCE 1930 = J.H. Vince, *Demosthenes. Orations*, vol. I, Cambridge (MA) 1930.
- WEBSTER 1970 = T.B.L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1970².
- WEIHER 1913 = A. Weiher, *Philosophen und Philosophenspott in der attischen Komödie*, München 1913.
- WILSON 2000 = P. Wilson, *Powers of Horror and Laughter: The Great Age of Drama*, in O. Taplin (ed.), *Literature in the Greek and Roman Worlds: A New Perspective*, Oxford 2000, 88-132.
- ZHMUD 2012 = L. Zhmud, *Pythagoras and the Early Pythagoreans*, Oxford 2012.

Abstract: The present study adopts an interdisciplinary approach towards the interpretation of Greek comedy, by using the recently established psychological model of “surface and deep parody” for the analysis of comic satire. According to this psychological model (where ‘parody’ is meant as ‘satire’), “surface parody” is defined as “simple distortion of reality by exaggeration”, whereas “deep parody” consists of a “re-categorization of the target”. In the present analysis this psychological pattern is applied *mutatis mutandis* to Middle Comedy fragments, with reference to the parody exercised against politicians, philosophers, hetairai, and fishmongers. The ensuing results are considered (i) under the light of a germane study regarding the application of the same psychological model in Aristophanic comedy, and (ii) with reference to the reality of fourth century Athens.

A PRANZO CON MENANDRO.
CONSIDERAZIONI SUL 'SISTEMA' DEI PASTI
NELLA COMMEDIA NUOVA

MATTIA DE POLI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
mattia.depoli@unito.it

1. Introduzione: *ariston* e regimi alimentari nell'Atene classica (V-IV secolo a.C.)

Dal punto di vista etimologico¹, il nome ἄριστον designa il pasto consumato nella parte iniziale della giornata e coincide sostanzialmente con la colazione, come mostra chiaramente un passo dell'*Odissea*: «alle prime luci dell'alba» (Hom. *Od.* 16, 2: ἄμ' ἠοῖ), dopo che tutti i guardiani dei porci sono stati mandati a pascolare gli animali, Odisseo ed Eumeo sono intenti alla preparazione dell'ἄριστον, che viene accompagnato anche dal vino e viene consumato insieme a Telemaco (Hom. *Od.* 16, 13-14 e 49-56). Il termine è utilizzato con questa accezione ancora da Eschilo nell'*Agamennone*: dopo il saccheggio notturno della città di Troia, i Greci, i vincitori, si aggirano per la città affamati, in cerca di quel cibo che possa fungere per loro da pasto mattutino (Aesch. *Ag.* 331). E ancora l'ἄριστον corrisponde alla colazione nel *Palamede* dello stesso tragediografo: ... σῖτον δ' εἰδέναι διώρισα, / ἄριστα, δεῖπνα δόρπα θ' αἰρεῖσθαι τρίτα, «... e distinti i pasti in modo che fossero noti: la colazione (*ariston*), il pranzo (*deipnon*) e la cena (*dorpon*), da prendere come terzo» (Aesch. fr. 182, 2-3 Radt). Tuttavia, uno scolio antico all'*Odissea*

¹ Vd. CHANTRAINE 1999, 109; *LSJ*, s.v. ἄριστον.

mostra come nel tempo il termine ἄριστον abbia mutato significato passando ad indicare il pranzo, che originariamente era designato come δεῖπνον, mentre la cena, che nel poema omerico è indicata come δόρπον, abbia finito per essere denominata δεῖπνον (schol. in *Od.* 2, 20f. Pontani):

τρισῑ τροφαῖς ἐχρῶντο οἱ παλαιοί. τὴν μὲν πρώτην ἐκάλουν ἄριστον, ἣν ἐλάβανον πρωΐας σχεδὸν ἔτι σκοτίας οὐσης [...] τὴν δὲ δευτέραν δεῖπνον, τὸ καθ' ἡμᾶς λεγόμενον ἄριστον [...] τὴν δὲ τρίτην δόρπον, τὸ καθ' ἡμᾶς λεγόμενον δεῖπνον.

Gli antichi prendevano tre pasti. Chiamavano il primo *ariston* e lo prendevano di mattina, quando era quasi ancora buio [...] il secondo *deipnon*, quello che ai giorni nostri è detto *ariston* [...] il terzo *dorpon*, quello che ai giorni nostri è detto *deipnon*.

Tale slittamento semantico sembra essere già avvenuto nella seconda metà del V secolo a.C., quando ἄριστον designa un pasto consumato nella parte centrale della giornata e corrisponde, con buona approssimazione, al pranzo: successivo alla colazione e distinto dal δεῖπνον serale, rispetto al quale è tendenzialmente più leggero². ἄριστον ha questo significato, ad esempio, nel *Ciclope* di Euripide: Polifemo (Eur. *Cycl.* 214) rivolge a Sileno la domanda ἄριστόν ἐστιν εὖ παρεσκευασμένον; («è tutto pronto per il pranzo?») di ritorno dalla battuta di caccia, che doveva aver occupato la mattinata³. Almeno un passo delle *Storie* di Erodoto mostra, invece, che il δεῖπνον corrisponde alla cena, data la sua contiguità con il riposo notturno: quei greci che accoglievano Serse e il suo seguito, dovevano sostenere ingenti spese per offrire loro il δεῖπνον, e gli ospiti, sazi dopo un pasto sontuoso, si trattenevano nello stesso luogo per la notte e ripartivano il mattino seguente (Hdt. 7, 118-120). Lo storico aggiunge che il re persiano non aveva l'abitudine di mangiare due volte al giorno ma, se fosse stato necessario preparare un pranzo abbondante come la cena, gli abitanti di Abdera avrebbero perso tutti i loro beni⁴.

² Vd. SALLARES 2012; DALBY 2003, 211; WILKINS 2000, 58.

³ Vd. USSHER 1978, 79-80; O'SULLIVAN/COLLARD 2013, 160.

⁴ Hdt. 7, 120, 2: παρέχειν γὰρ ἂν Ἀβδηρίτησι, εἰ καὶ ἄριστον προεῖρητο ὁμοῖα τῷ δεῖπνῳ παρασκευάζειν, ἢ μὴ ὑπομένειν Ξέρξην ἐπιόντα ἢ καταμείναντας κάκιστα πάντων ἀνθρώπων ἐκτριβῆναι, «infatti gli Abderiti, se fosse stato richiesto loro di fornire anche un pranzo con le stesse caratteristiche della cena, avrebbero dovuto o non attendere l'arrivo di Serse oppure aspettarlo e finire logorati nel modo peggiore al mondo». Cf. Hdt. 3, 26, 3. Il significato del termine ἄριστον come pranzo sembra suffragato anche da alcuni passi di Tucidide (Thuc. 4, 90, 3: τῆς πέμπτης μέχρι ἄριστου [i lavori di fortificazione di Delio, realizzati da un gruppo di ateniesi, iniziarono nel terzo giorno successivo alla loro partenza dall'Attica e proseguirono durante tutto il quarto giorno e «durante il quinto fino all'ora di pranzo», prima che fossero intraprese altre operazioni militari]; 7, 81, 1: περὶ ἄριστου ὥραν [i Siracusani, quando si accorsero, al sorgere del giorno, che gli Ateniesi erano riusciti ad allontanarsi, si misero a inseguirli e li raggiunsero «verso l'ora di pranzo»]) e di Senofonte (Xen. *Cyr.* 2, 1, 29: ἐπὶ τὸ ἄριστον καὶ τὸ δεῖπνον [Ciro imponeva ai suoi

Due diversi regimi alimentari – uno che prevedeva la consumazione di un solo pasto al giorno, il δειπνον, e l'altro che includeva l'ἄριστον – sono illustrati nel trattato ippocratico *Sulla dieta sana*⁵. Anche qui le osservazioni e le prescrizioni mediche lasciano intendere che l'ἄριστον possa essere identificato con il pranzo e il δειπνον con la cena: in determinate circostanze, infatti, si invita a consumare il primo dopo aver svolto alcune attività mattutine e successivamente si consiglia di dormire per un tempo di durata variabile ma sempre più breve del sonno notturno, successivo al δειπνον⁶.

La distinzione fra questi due pasti appare chiaramente anche nell'orazione *Contro Simone* di Lisia: la prima aggressione compiuta dall'accusato è avvenuta di notte (Lys. 3, 6: νύκτωρ), mentre il personaggio che si difende stava cenando insieme a Teodoto (Lys. 3, 7: ἐδειπνοῦμεν); la volta successiva, invece, era giorno e Simone e alcuni suoi amici, aspettando che il giovane uscisse di casa per rapirlo, trascorrevano il tempo pranzando e bevendo (Lys. 3, 11: ἡρίστων καὶ ἔπινον)⁷. In modo analogo Eschine utilizza il composto συναριστάω nell'orazione *Contro Timarco*: il giovane, atteso da Misgola e Fedro per aprire la processione in occasione delle Dionisie cittadine, non si è presentato all'appuntamento, lasciando agli altri due l'onere dei preparativi, e in seguito, condotte alcune ricerche, viene trovato a pranzo insieme ad alcuni stranieri (Aeschin. 1, 43: μετὰ ξένων τινων συναριστῶντα).

uomini attività fisiche faticose prima che andassero a pranzo o a cena]; 8, 1, 44: ὁπότε δὲ ὥρα εἴη ἀρίστου [durante una battuta di caccia, quando arrivava l'ora del pranzo, Ciro lasciava che mangiassero]; cf. anche Xen. *Cyr.* 1, 3, 11; 6, 2, 21; *An.* 6, 5, 1. Alcuni studiosi hanno utilizzato un altro passo della *Ciropedia* (Xen. *Cyr.* 6, 3, 21: αὐριον δὲ πρῶ [...] πρῶτον μὲν χρῆ ἀριστήσαι καὶ ἀνδρας καὶ ἵππους, «la mattina del giorno seguente [...] bisogna per prima cosa che uomini e cavalli consumino il loro pranzo») per sostenere che ancora in epoca classica ἄριστον poteva designare la colazione, ma qui Ciro vuole che i suoi soldati e cavalli siano pronti ad agire in qualunque momento della giornata, senza che essi sentano il bisogno di fermarsi per pranzare: per questo il pasto abitualmente consumato a metà giornata viene eccezionalmente anticipato all'alba.

⁵ Hippocr. *Vict.* 60, 3: Μονοσιτή ἰσχυαίνει καὶ ξηραίνει καὶ τὴν κοιλίην ἴσθησι [...]. ἄριστον δὲ τὰναντία διαπρήσεται τῇ μονοσιτῇ, «Il pasto unico fa dimagrire, asciuga e restringe lo stomaco [...]; l'*ariston* produce effetti contrari a quelli del pasto unico».

⁶ Hippocr. *Vict.* 68, 11; 73, 2; 74, 3; 82, 3: τοῖσι δὲ περιπάτοισι πρῶτῃ μὲν χρῆσθω, πρὸς τὴν ἔξιν ἱκανοῖσι καὶ ἀπὸ γυμνασίου πρὸς τὸν πόνον ξυμμέτροισιν· ἀπὸ δειπνοῦ δὲ μὴ περιπατεῖτω· λουτροῖσι δὲ χρῆσθω καὶ ὕπνοισι μαλακοῖσι καὶ ἀρίστῳ· ὕπνω τε μετὰ τὸ ἄριστον μὴ μακρῶ, «fare delle passeggiate mattutine, adeguate allo stato di salute e commisurate alla fatica degli esercizi ginnici; dopo **cena** non passeggiare; fare un bagno, dormire mollemente, e **pranzare**; dopo il **pranzo** non dormire a lungo»; 83.2: τὸ ἄριστον ποιήσασθαι πλέον τοῦ εἰθισμένου, καὶ πιεῖν ἱκανὸν οἶνον μαλακὸν, εἶτα ὕπνω χρῆσασθαι ἀπὸ τοῦ ἀρίστου ἱκανῶς· ἐς τὴν ἑσπέραν δὲ κούφοισι χρῆσάμενον γυμνασίοισι θερμῶ τε λουσάμενον, δειπνήσαι τὸ εἰθισμένον· περιπάτοισι δὲ μὴ χρῆσθαι ἀπὸ δειπνοῦ, διατρίβειν δὲ χρόνον, «consumare un **pranzo** più abbondante del consueto, e bere del buon vino nella giusta misura, quindi dopo **pranzo** dormire a sufficienza; verso sera, dopo aver fatto degli esercizi leggeri e aver fatto un bagno caldo, **cenare** come d'abitudine; non passeggiare dopo **cena**, ma passare il tempo».

⁷ Vd. TODD 2007, 318-319.

Già nella seconda metà del V secolo a.C. ad Atene il pranzo poteva essere un pasto consistente e oneroso: il sofista Antifonte segnala, infatti, che «qualcuno ha dilapidato in pranzi il patrimonio proprio e quello degli amici» (Antipho fr. 73 Diels/Kranz: ὅτε δή τις πράγματα τὰ ἑαυτοῦ ἢ τὰ τῶν φίλων κατηρόστηκεν). In queste occasioni il consumo di vino poteva incidere sui costi, sia per la qualità che per la quantità, e simili degenerazioni potrebbero essere state influenzate dai costumi degli Ioni d'Asia: Anacreonte (fr. 93 Gentili), ad esempio, utilizza il verbo ἀριστάω, affermando di aver pranzato solo con un piccolo pezzo di focaccia, ma precisa di aver bevuto un intero orcio di vino, trattandosi poi a suonare la cetra e a cantare una serenata per una donna, verosimilmente un'etera, proprio come in un simposio.

Questioni gastronomiche ed alimentari sono frequenti in commedia⁸ e non mancano i riferimenti all'ἄριστον come pranzo. Negli *Uccelli* di Aristofane, ad esempio, Pisetero promette agli ambasciatori divini, Poseidone, Eracle e Triballo, un invito a pranzo (Ar. *Av.* 1602: τοὺς πρέσβεις ἐπ' ἄριστον καλῶ), qualora riescano a trovare un accordo⁹. Si tratta dello stesso pasto che in precedenza il Corifèo aveva esortato Tereo a far preparare per i due ateniesi appena arrivati (Ar. *Av.* 659: ἀρίστισον εὔ), e in seguito Pisetero, parlando con Prometeo, aveva detto apertamente che l'azione drammatica si stava svolgendo quando era da poco passato mezzogiorno (Ar. *Av.* 1499: σμικρόν τι μετὰ μεσημβρίαν). Un pranzo sostanzioso era indice di opulenza, condizione in cui Atene si era trovata, almeno secondo il salsicciaio dei *Cavalieri*, al tempo di Temistocle che «impastò il Pireo per il pranzo della città» (Ar. *Eq.* 815: ἀριστώσῃ τὸν Πειραιᾶ προσέμαξεν). Al contrario, il Corifèo delle *Nuvole*, accompagnando Strepsiade nel processo di iniziazione alla sapienza, esalta le capacità non solo intellettive ma anche fisiche e morali, tra le quali figura anche l'astensione dal pranzo (Ar. *Nub.* 416: μήτ' ἀριστᾶν ἐπιθυμεῖς).

In Menandro le attestazioni del sostantivo ἄριστον e delle forme nominali e verbali derivate confermano che questo pasto corrisponde sostanzialmente al pranzo, e il *Dyskolos* fornisce degli indizi chiari in questo senso¹⁰. All'inizio della commedia Sostrato

⁸ A proposito della commedia antica, vd. ad esempio PELLEGRINO 2000.

⁹ Vd. DUNBAR 1995, 722-723. Cf. Ar. *Vesp.* 613: τὸν ταμίαν, ὅπότε ἄριστον παραθήσει. Inoltre, in almeno tre passi di altrettante commedie Aristofane utilizza i verbi ἀριστίζω e ἀριστάω alludendo al pasto di mezzogiorno, se è vero che negli anni della guerra del Peloponneso tali rappresentazioni avevano luogo in orario pomeridiano, dopo una mattinata occupata dagli spettacoli tragici: nella parabasi dei *Cavalieri* la rappresentazione della commedia di Cratete sembra avvenire proprio nell'orario del pranzo (Ar. *Eq.* 538: ὃς ἀπὸ σμικρᾶς δαπάνης ὑμᾶς ἀριστιζῶν ἀπέπεμπεν), nella parabasi degli *Uccelli* si allude al pasto consumato dagli spettatori presenti in teatro dopo aver assistito agli spettacoli tragici della mattinata (Ar. *Av.* 788: ἐκπτόμενος ἂν οὗτος ἠρόστησεν ἐλθὼν οἴκαδε, a proposito del quale vd. DUNBAR 1995, 480-481; MASTROMARCO/TOTARO 2006, 200 n. 169), mentre nella parodo delle *Rane* il Coro degli iniziati afferma di aver già pranzato nel momento in cui si sta svolgendo la rappresentazione (Ar. *Ra.* 377 ἠρόστηται δ' ἐξακούντως).

¹⁰ Per il testo e la numerazione dei versi del *Dyskolos*, vd. FERRARI 2001.

racconta di aver inviato il servo Pirria in cerca del vecchio Cnemone «all'alba» (Men. *Dysk.* 70) ed è sorpreso e preoccupato che non sia già arrivato da tempo (78-79)¹¹. Subito dopo (81), questi arriva e riferisce che il vecchio era andato nel campo a raccogliere le pere. Alla fine del primo atto Cnemone torna a casa e ha intenzione di farsi un bagno, prima di mangiare, mentre al principio del terzo atto esce per tornare a lavorare nel suo podere e pensa di rimanervi fino a sera inoltrata (428-429), ma la confusione causata dal sacrificio in onore di Pan, voluto dalla madre di Sostrato, e dai relativi festeggiamenti lo induce a rimanere in casa. Le operazioni per la celebrazione del rituale sono in ritardo, come osserva la stessa madre di Sostrato (430-431), ma ben presto il servo Geta e il cuoco Sicone possono dedicarsi alla preparazione del pasto (554-555: τεθύκαμεν ἄρτι καὶ παρασκευάζομεν ἄριστον ὑμῖν), che viene consumato nella parte centrale della giornata, come il pranzo. Nel quarto atto arriva dalla campagna anche Callippide: il padre di Sostrato teme di essere in ritardo per l'ἄριστον, ma viene rassicurato dal figlio, che lo invita ad entrare nel santuario per mangiare (778-780)¹².

Per quanto riguarda, in generale, le possibili caratteristiche di questo pasto, il fr. 83 dall'*Hauton timoroumenos* e il fr. 625 da una commedia incerta sembrano fornire delle indicazioni utili, ma richiedono un riesame attento e un'opportuna contestualizzazione.

2. Menandro, fr. 83 (*Hauton timoroumenos*): l'ἄριστον e le *secundae mensae*

†μετ' ἄριστον γὰρ ὡς ἀμυγδαλὰς ἐγὼ†
 παρέθηκα καὶ τῶν ῥοιδίων ἐπρώγομεν

†dopo pranzo infatti, quando io† offrii †delle mandorle†
 e mentre sgranocchiavamo delle melagrane

Il frammento è conservato da Ateneo nel quattordicesimo libro dei *Deipnosophisti* (14, 64, 27-28 = 651a): verso la fine del banchetto dei sapienti, vengono portate le «cosiddette seconde tavole» (14, 44, 2 = 639b: αὶ δεύτεροι καλούμεναι τράπεζαι) e tale circostanza offre lo spunto per un approfondimento su questa consuetudine e sulle pietanze che la caratterizzavano. Dopo una rassegna dettagliata delle torte, viene elencata la frutta, tra cui figurano anche le melagrane menzionate da Menandro nell'*Hauton timoroumenos* (fr. 83).

¹¹ Visto che il borgo di File, dove è ambientata la commedia, dista dalla città di Atene, dove abita Sostrato, circa 20 km e visto che lo stesso Sostrato ha avuto il tempo di recarsi a File in prossimità della casa di Cnemone, anche senza voler costringere la drammaturgia antica a un rigido realismo, è lecito immaginare che la vicenda comica rappresentata sulla scena abbia inizio nella tarda mattinata.

¹² A proposito di alcune peculiarità e degli sviluppi di questo pranzo, vd. *infra* (§ 3).

Rudolf Kassel e Colin Austin comprendono l'intero primo verso fra *cruces* per un problema metrico legato al sintagma μετ' ἄριστον, che in quella posizione non è compatibile con la struttura del trimetro giambico:

μετ' ἄριστον γὰρ ὡς ἀμυγδαλὰς ἐγὼ
 υ - □ - υ | - υ - υ - υ -

La seconda sillaba di ἄριστον è lunga¹³, ma si trova in corrispondenza del terzo elemento del trimetro giambico, che deve essere realizzato da una sillaba breve:

x - □ - x | - υ - x - υ -

La questione metrica può essere risolta intervenendo sul pronome personale ἐγὼ: o lo si espunge, segnalando una lacuna all'inizio del trimetro giambico in corrispondenza dei primi due elementi¹⁴, oppure lo si anticipa all'inizio del verso¹⁵, come anche Alfred Körte ha ritenuto accettabile¹⁶. In entrambi i casi la seconda sillaba di ἄριστον viene a coincidere con il quinto elemento del verso, un elemento libero, che può essere realizzato anche da una sillaba lunga:

ἐγὼ μετ' ἄριστον γὰρ ὡς ἀμυγδαλὰς
 υ - υ - □ - υ | - υ - υ -
 x - υ - □ - υ | - x - υ -
 παρέθηκα καὶ τῶν ῥοιδίων ἐπρώγομεν

io infatti dopo pranzo, quando offrii
 delle mandorle e sgranocchiamo delle melagrane

¹³ Di norma in Menandro la seconda sillaba di ἄριστον (e derivati) coincide con un elemento lungo o con un elemento libero del trimetro giambico oppure con un elemento lungo o con un elemento libero del tetrametro trocaico catalettico.

¹⁴ BENTLEY 1710, 25.

¹⁵ SCHWEIGHAEUSER 1805, 597, dopo aver ricordato la correzione proposta da Bentley, osserva: «qui cur abiectum quam initio versiculi repositum pronomen maluerit, causam nullam video equidem». Questa correzione è accolta da LEO 1913, 242 n. 1. Lo slittamento del pronome alla fine del verso potrebbe essere stato favorito dalla presenza di due verbi coniugati a due diverse persone: ἐγὼ, quindi, originariamente soggetto di una frase sovraordinata, sarebbe stato inglobato nella subordinata temporale introdotta da ὡς e accostato al verbo coniugato alla prima persona singolare (παρέθηκα).

¹⁶ KÖRTE 1953, 58, *ad fr.* 133.

Rudolf Kassel e Colin Austin segnalano anche la possibile corruzione del termine ἄριστον, già sospettata sulla base della discrepanza fra questo frammento menandro e i vv. 455 ss. dell'*Heautontimorumenos* di Terenzio¹⁷, dove si menziona una *cena* anziché un *prandium*. Eppure, nulla nel contesto della citazione sembra aver favorito un simile errore: nei *Deipnosophisti* le riflessioni e i passi citati a proposito delle «seconde tavole» fanno spesso esplicito riferimento al δεῖπνον, che corrisponde anche alla situazione presentata da Ateneo, tanto che questa allusione al pranzo risulta piuttosto singolare. Se è difficile ipotizzare che l'errore sia nato in qualche momento nella tradizione dell'opera di Ateneo, è altrettanto improbabile che l'autore abbia citato in modo impreciso il testo menandro, soprattutto in considerazione del fatto che egli subito, nel primo libro, chiarisce proprio le differenze fra i due pasti denominati ἄριστον e δεῖπνον (Ath. 1, 19 = 11 b-f). Al contrario, non si può escludere una modifica del modello greco da parte di Terenzio¹⁸. A Roma le *secundae mensae*, imbandite di frutta fresca o secca, dolci o focacce, venivano allestite dopo la consumazione delle portate principali del pasto, quando iniziava il momento deputato al bere, il simposio, e costituivano il momento conclusivo della *cena*.

Di solito, la stessa cosa avveniva anche in Grecia con le δεύτεραι τράπεζαι, preparate alla fine del δεῖπνον, ma almeno un'altra commedia di Menandro evoca in alcuni passi un ἄριστον che presenta tratti molto simili a quelli di un banchetto serale¹⁹. La vicenda degli *Epitrepontes*²⁰ si svolge proprio mentre nella casa di Cherestrato viene allestito un pranzo, a cui prende parte anche Carisio: questi è in attesa, senza far nulla, mentre il cuoco è in ritardo con i preparativi (fr. 2)²¹:

¹⁷ La sospetta corruzione di ἄριστον è attribuita a Wilhelm Dindorf, ma in DINDORF 1846 la sezione dedicata ai frammenti di Menandro e Filemone è stata curata da Friedrich Dübner e i suoi sospetti riguardano l'intera espressione μετ' ἄριστον: vd. pp. 15-16, ad fr. 7.

¹⁸ Secondo KÖRTE 1953, 58, ad fr. 133, Terenzio avrebbe sostituito il pranzo con la cena per adattare la vicenda alle consuetudini romane e alle aspettative del suo pubblico: *Terentius mores Romanos veritus pro prandio cenam posuit, qua re coactus est inter secundum et tertium actum noctem interponere; in comoedia Graeca nullum exemplum actionis in duos dies distribuitae mihi notum est*. GAISER 1966, 197-201, ha ridimensionato il fenomeno, ipotizzando che la vicenda si svolgesse in due giorni già nella commedia di Menandro e che il fr. 83 di Menandro vada messo in relazione con i vv. 901-907 dell'*Heautontimorumenos* di Terenzio, nel corso della seconda giornata, nonostante nella commedia latina non figurino alcun riferimento alla consumazione di un pasto: si tratterebbe di un comune caso di dettaglio tralasciato o semplificato. Vd. anche GAISER 1972, 1086-1087 n. 286. Pur riconoscendo che l'articolazione della trama in due giorni potesse già essere nel modello greco, BROTHERS 1988, 175 ad v. 170, e 193-194 ad vv. 455ff., ritiene che l'ἄριστον della commedia menandrea sia stato effettivamente trasformato da Terenzio in una *cena* (Ter. *Heaut.* 170, 455). LEFÈVRE 1994, pur occupandosi del rapporto fra la commedia latina e il suo modello greco, non approfondisce la questione.

¹⁹ KÖRTE 1953, 58 ad fr. 133, osserva che negli *Epitrepontes* e nella *Perikeiromene* viene preparato un ἄριστον *temulentum*.

²⁰ Per il testo e i frammenti degli *Epitrepontes*, vd. BLANCHARD 2013.

²¹ Per la possibile ricostruzione della situazione scenica, vd. BLANCHARD 2013, 229-230 n. 3; FERRARI 2001, 966-967; GOMME/SANDBACH 1973, 293.

infastidirmi! [...]
 Povera me! Non lascia neppure ch'io mi sdrai 435
 vicino a lui, mi tiene a distanza.
 [...]
 Pura e immacolata, come si dice, è già 440
 il terzo giorno che me ne sto lì seduta.

Sempre nel terzo atto, la stessa Abrotono osserva che Carisio è ormai ubriaco (522: μεθύων γε) e potrebbe essere indotto più facilmente a parlare dello stupro di cui fu autore. Allusioni al bere e ad una ψάλτριά si trovano, in seguito, anche nel monologo di Smicrine (583-602), che precede la considerazione a proposito della singolarità del pranzo tenutosi nella casa di Cherestrato (609-610): (Σμ.) ποικίλον / ἄριστον ἀριστῶσιν, «(Sm.) Un pranzo davvero pieno di imprevisti, il loro!». Tutti i convitati, infatti, abbandonano la sala da pranzo, causando la reazione indignata del cuoco: questo, uscendo dalla casa di Cherestrato, si lamenta che il pranzo non è andato come aveva previsto e Smicrine, il suocero di Carisio, commenta a parte che devono esserne successe di tutti i colori²³.

In ogni caso, vino, etere ed intrattenitrici sono caratteristiche del simposio, a cui si accompagnano le «seconde tavole» con una varietà di dessert: di solito tutto questo avveniva alla fine della cena²⁴, ma appare chiaro che doveva essere possibile anche a conclusione di un pranzo²⁵. Tali considerazioni permettono di conservare l'espressione μετ' ἄριστον nel fr. 83 dall'*Hauton timoroumenos*, dove le mandorle e le melagrane devono essere intese come dessert serviti a conclusione del pasto. Analoga funzione dovevano avere le bacche di mirto bianco, che in qualche modo venivano richiamate nelle *Synaristosai* dello stesso Menandro (fr. 336)²⁶.

3. Menandro, fr. 625 (*adespota*), e Alessi, fr. 296 (*adespota*): a proposito dell'ἀριστόδειπνον

Nel sesto libro dell'*Onomastikon* di Polluce, in una sezione dedicata ai pasti, vengono elencati alcuni termini derivati da ἄριστον e da δειπνον, e fra questi viene segnalato anche il composto ἀριστόδειπνον, impiegato da Menandro in una commedia imprecisata (6, 102, 2):

²³ Per una ricostruzione della situazione, vd. BLANCHARD 2013, 103 n. 3.

²⁴ Cf. anche Men. *Epitr.* 754-755.

²⁵ Sullo sfondo della *Perikeiromene* si consumano due pranzi: uno coinvolge Polemone e gli amici che cercano di consolarlo (175), l'altro è interamente femminile e coinvolge Glicerica e Mirrine, la madre di Moschione (307; cf. anche 545). I partecipanti al primo bevono anche del vino fino all'ubriachezza, come rileva Pateco (471-473), ma non è chiaro se fosse previsto un momento particolare assimilabile al simposio oppure se la consumazione del vino avvenisse contestualmente a quella del cibo.

²⁶ Per una possibile interpretazione del fr. 336 di Menandro, vd. DE POLI 2020.

καὶ ἀριστόδειπνον Μένανδρος εἶρηκε καὶ ἄδειπνον ἐν Ὀργῇ.

Menandro ha usato anche il termine *aristodeipnon* [pranzo-cena], e *adeipnon* nell'*Orge* (*Ira*)²⁷.

Nella voce corrispondente del *Lessico* di Esichio (α 7262) il significato è spiegato così:

ἀριστόδειπνον· ὅταν τὸ ἄριστον τῷ δείπνῳ συνάψωσιν.

aristodeipnon [pranzo-cena]: quando congiungono il pranzo (*ariston*) alla cena (*deipnon*).

Si può immaginare, dunque, che questo «pranzo-cena» sia un pranzo (*ariston*) che si protrae fino all'orario della cena (*deipnon*), tanto da formare un tutt'uno indistinto con essa. Nell'opera lessicografica del V secolo d.C. il singolare composto non è attribuito ad un autore in particolare, ma esso, oltre che nel frammento di Menandro, risulta attestato solamente in un frammento di Alessi (fr. 296) da commedia incerta²⁸.

Nel secondo libro dei *Deipnosofisti* Ateneo si sofferma su alcune pratiche alimentari e su specifici termini legati ai pasti. Fra questi viene segnalato anche l'uso di ἀριστόδειπνον da parte di Alessi (Ath. 2, 28, 25 = 47 e):

ἀριστόδειπνον δ' εἶπεν Ἀλεξίς·

ἀφ' ὧν γένοιτ' ἂν ἡμῖν σύντομον²⁹
ἀριστόδειπνον

Alessi ha utilizzato il termine *aristodeipnon*:

dai quali (?) noi potremmo avere un breve
aristodeipnon

Le difficoltà interpretative connesse a questo singolare composto risultano evidenti da due recenti traduzioni del testo di Ateneo. Antonia Marchiori lo traduce con la perifrasi «colazione dopo cena»³⁰, che non appare spiegabile in alcun modo: da un lato sembra

²⁷ Il testo di Polluce non consente di stabilire con certezza se il termine ἀριστόδειπνον sia stato utilizzato da Menandro nell'*Orge*, come ἄδειπνον (cf. fr. 270-271), o in un'altra imprecisata commedia.

²⁸ Vd. ARNOTT 1996, 790; STAMA 2016, 499.

²⁹ A proposito dell'aggettivo σύντομον, vd. ARNOTT 1996, 790: anche con l'avverbio συντόμως («velocemente») la frase mantiene un carattere paradossale, derivante dal composto ἀριστόδειπνον.

³⁰ Vd. CANFORA 2001, I, 138-139.

recuperare il significato arcaico di ἄριστον come colazione, dall'altro intende il δεῖπνον nell'accezione classica di cena, creando di fatto un ircocervo. Douglas Olson, invece, pur riconoscendo in nota che la traduzione letterale di ἀριστόδειπνον è «lunch-dinner», nel testo utilizza il termine *brunch*³¹: questo, derivando dalla fusione di due sostantivi, *breakfast* e *lunch*, che indicano altrettanti pasti, ha il pregio di rendere nella lingua moderna un'idea del composto greco, ma risulta fuorviante sul piano semantico³². Il *brunch* è un pasto consumato in tarda mattinata e, da solo, sostituisce colazione e pranzo. L'ἀριστόδειπνον non solo si svolge in un momento diverso della giornata, ma si caratterizza per una durata particolarmente lunga, che rende paradossale – e potenzialmente comica³³ – l'espressione σύντομον ἀριστόδειπνον, «breve *aristodeipnon*», utilizzata da Alessi.

Per avere un'immagine più precisa del pranzo che si congiunge alla cena, può giovare ancora una volta l'attenta lettura di una commedia di Menandro, e in particolare del *Dyskolos*, dove l'ἄριστον organizzato dalla madre di Sostrato³⁴ presenta caratteristiche e sviluppi particolari.

I invitati sono numerosi. Nel secondo atto il servo Geta entra in scena portando sulle spalle un carico consistente di coperte, su cui siederanno gli invitati durante il pasto all'interno del santurio di Pan, e paragona il loro peso al carico di quattro asini; il cuoco Sicone immagina, quindi, che al pranzo parteciperanno molte persone (Men. *Dysk.* 402-406). All'inizio del terzo atto, insieme alla madre di Sostrato, arriva effettivamente una gran folla, che infastidisce il vecchio Cnemone (431-432). In seguito, il numero dei partecipanti cresce ulteriormente: quando Geta informa il padroncino del pranzo che stanno preparando (554-555), Sostrato decide di invitare anche Gorgia e il suo servo Davo per garantirsi il loro aiuto nel tentativo di ottenere in sposa la figlia del vecchio Cnemone (558-560), ed effettivamente alla fine del terzo atto vi si uniscono anche loro (607-619). È atteso anche il padre di Sostrato, Callippide (556), ma questi è un ricco agricoltore sempre molto indaffarato e arriva in ritardo: nel quarto atto, teme che gli altri abbiano già finito e se ne siano già andati, mentre lui sembra essere assai affamato, ma il figlio lo invita ad entrare, assicurandolo in merito al fatto che c'è rimasto da mangiare anche per lui (773-780). Il pranzo sembra essersi protratto oltre le previsioni e ancora non se ne vede la fine. Nel quinto e ultimo atto, infatti, si combina un doppio matrimonio: Sostrato sposa la figlia di Cnemone e Gorgia sposa la sorella di Sostrato e figlia di Callippide, e per entrambi è il momento di fare festa con tutti i familiari. Callippide invita la madre e

³¹ Vd. OLSON 2006, 268-269.

³² Per lo stesso motivo è imprecisa anche la traduzione come aperì-cena.

³³ Se si ipotizza che queste parole fossero pronunciate da un parassita in un dialogo con un altro parassita (cf. ἡμίῃν), il loro punto di vista sulla durata dell'ἀριστόδειπνον probabilmente non coincideva con quello degli ospiti (cf. ἀφ' ὧν) che lo avrebbero allestito.

³⁴ Vd. *supra* (§1).

la sorella di Gorgia ad unirsi alle donne³⁵ della sua famiglia nel santuario di Pan (847-849), dove si sono radunate per il pranzo, e Sostrano ritiene che debba venire anche il vecchio Cnemone (852-853).

A questo punto, però, il giovane inizia ad immaginare festeggiamenti che si prolunghino persino durante la notte (850-852)³⁶: ormai, alla fine della giornata, bisogna provvedere ad organizzare un *πότος καλός*, una «bella bevuta», per gli uomini, mentre le donne saranno impegnate in una *pannychis*, una «veglia notturna» (855-857). Suo padre Callipide, cavalcando il *topos* comico della donna amante del vino, è persuaso che succederà il contrario, ma non solleva altre obiezioni e si adopera affinché tutto avvenga come Sostrato desidera (857-859). In ogni caso, questa bevuta avverrà in circostanze molto simili a quelle dei simposi, che solitamente si svolgevano dopo la cena. Cnemone non vuole partecipare alla festa nuziale ma, per rimanere solo in casa, pretende che la sua serva Simiche ci vada (868-869): altra persona che si aggiunge al gruppo già numeroso.

Pochi versi dopo, dentro il santuario di Pan la bevuta ha già avuto inizio e Geta dall'esterno sente un «gran baccano» (901-902). In combutta con Sicone, il servo porta Cnemone fuori di casa, senza che questi se ne avveda, e, quando il cuoco racconta al vecchio i festeggiamenti che si è perso rimanendo da solo in casa, la bevuta tra uomini viene indicata proprio come un «simposio» (940-941: *ἡὐτέπιζον συμπόσιον ἐγὼ τι τοῖς ἀνδράσιν*). E tutto si è svolto secondo il rituale simposiale (943-953):

(Στ.) ...

σπονδὴ παρῆν· ἐστρώννυτο στιβάς χαμαί· τραπέζας
ἔγωγε – τοῦτο γὰρ ποεῖν ἐμοὶ προσῆκ' – ἀκούεις;
μάγειρος ὦν γὰρ τυγχάνω, μέμνησο. (945)

[...]

(Στ.) ἄλλος δὲ χερσὶν Εὐῖον γέροντα πολιὸν ἤδη
ἔκλινε κοῖλον εἰς κύτος, μειγνύς τε νᾶμα Νυμφῶν

³⁵ La separazione fra donne e uomini durante il banchetto è suggerita anche dalla distinzione fra «tripodi» (solitamente destinati agli uomini) e «tavoli» (destinati alle donne), presente nelle parole di Sicone (916).

³⁶ Il testo dei vv. 850-852 è lacunoso; vi si legge, comunque, l'accusativo τὴν νύκτα all'inizio del v. 850, presumibilmente con valore temporale («durante la notte»), l'indefinito πάντες («tutti») all'inizio del verso successivo, e le parole τοῖς γάμοις / ποιήσομεν («celebreremo le nozze») tra la fine del v. 851 e l'inizio del v. 852. Con le integrazioni generalmente proposte (MARTIN 1958, 89; DIANO 1968, 77), Sostrato manifesterebbe l'intenzione che tutti si trattenessero lì per l'intera notte e che le nozze avessero luogo il giorno seguente. Vd. la traduzione proposta da FERRARI 2001, 171: «[Trascorreremo] la notte [restando] tutti [qui, e domani] celebreremo le nozze». D'altra parte, a partire da LLOYD-JONES 1960, gli editori britannici preferiscono segnalare la lacuna senza accogliere alcuna integrazione. Vd. GOMME/SANDBACH 1973, 263. HANDLEY 1965, 280, ritiene che il testo sia troppo lacunoso, ma osserva comunque che «the sacrifice and feast originally arranged by Sostratos' mother to propitiate Pan is now to become an all-night party, the first stage of the wedding celebrations».

ἔδεξιούτ' αὐτοῖς κύκλωι, καὶ ταῖς γυναιξὶν ἄλλος.
 ἦν δ' ὡσπερεὶ 'ς ἄμμον φοροίης· ταῦτα μανθάνεις σύ;
 καὶ τις βραχεῖσα προσπόλων εὐήλικος προσώπου (950)
 ἄνθος κατεσκιασμένη χορεῖον εἰσέβαινε
 ὄυθμὸν μετ' αἰσχύνης ὁμοῦ μέλλουσα <καὶ> τρέμουσα,
 ἄλλη δὲ συγκαθῆπτε ταύτηι χεῖρα κἀχόρευεν.

(*Si.*) La libagione era pronta. Sistemavano le coperte per terra, io le tavole: è compito mio – mi ascoltate? – perché il cuoco sono io, ricordatelo!

[...]

(*Si.*) Uno, tenendolo in braccio, faceva scivolare il vecchio liquore di Bacco, già spumeggiante, nel concavo orcio, vi mesceva la sorgente delle Ninfe e lo serviva agli uomini seduti in circolo, un altro alle donne. Era come bagnare la sabbia. Capisci che cosa voglio dire? E una serva, un po' ebbra, celando nell'ombra il fiore del suo volto radioso, si muoveva a ritmo di danza con pudore, incerta e tremante. Poi un'altra le teneva la mano e danzava.

Dopo l'offerta delle libagioni, sono state sistemate le coperte su cui sedersi e il cuoco ha portato le «tavole» (ovvero le seconde tavole); poi il vino è stato miscelato nel cratere ed è stato versato agli uomini ma, come aveva previsto Callippide, anche le donne ne hanno bevuto, e in quantità; in seguito, un paio di serve hanno iniziato anche a ballare³⁷. Alla fine, quando Cnemone si piega e accetta di entrare nel santuario per la festa nuziale, Geta chiede che vengano portate le corone e le torce tradizionalmente impiegate durante queste cerimonie, che di solito si svolgevano in orario serale (963-964).

Nel *Dyskolos* l'ἄριστον, ovvero il pasto consumato nella parte centrale della giornata, un po' per il gran numero di partecipanti, un po' per l'abbondanza del cibo, un po' per il ritardo con cui arrivano alcune persone, un po' per gli imprevisti sviluppi della vicenda, si prolunga oltre l'orario preventivato. Così il pranzo si protrae fino a sera, fino all'orario in cui normalmente si consuma la cena, il δεῖπνον, tanto che i due pasti si congiungono l'uno all'altro in quello che alla fine possiamo immaginare come un ἀριστό-δειπνον. E questo è seguito da una bevuta che è in tutto e per tutto un simposio, come quelli che tradizionalmente si svolgevano dopo la cena.

4. Conclusioni

Le vicende degli *Epitrepontes* e del *Dyskolos* permettono: 1) di conservare l'espressione μετ' ἄριστον del fr. 83 e di immaginare la situazione a cui allude; 2) di comprendere il

³⁷ Nel v. 880 Geta si rivolge all'auleta che ha inopportunitamente iniziato a suonare: vd. FERRARI 2001, 964.

significato del nome composto ἀριστόδειπνον, che da solo costituisce il fr. 625 di Menandro e che altrove è attestato solamente nel fr. 296 di Alessi; 3) di cogliere in quest'ultimo caso il valore paradossale, e probabilmente comico, dell'espressione «breve *aristodeipnon*».

Nelle commedie di Menandro, e in generale in quelle del IV secolo a.C., un pranzo particolarmente ricco poteva prevedere due momenti distinti, il banchetto e il simposio, proprio come la cena, e nel corso della bevuta potevano essere allestite le «seconde tavole» con i dessert. Personaggi ricchi, come Carisio negli *Epitrepontes*³⁸, possono permettersi pasti tanto abbondanti in più giorni, anche consecutivi³⁹; altre volte il pranzo si protraeva fino all'ora di cena, diventando un «pranzo-cena». Simili lussi confermano una tendenza che nel secolo precedente era già stata denunciata da Antifonte (fr. 73 Diels/Kranz) e additata come pericolosa e orientaleggiante da Eupoli nei *Kolakes*⁴⁰.

Bibliografia

- ARNOTT 1996 = W. G. Arnott, *Alexis. The Fragments: A Commentary*, Cambridge 1996.
- BENTLEY 1710 = R. Bentley, *Emendationes in Menandri et Philemonis reliquias*, Utrecht 1710.
- BLANCHARD 2013 = A. Blanchard, *Ménandre*, vol. II, Paris 2013.
- BROTHERS 1988 = A. J. Brothers, *Terence. The Self-Tormentor*, Warminster 1988.
- CANFORA 2001 = L. Canfora, *Ateneo. I Deipnosofisti (I dotti a banchetto)*, 4 voll., Roma/Salerno 2001.
- CHANTRAINE 1999 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1999.
- DALBY 2003 = A. Dalby, *Food in the Ancient World from A to Z*, London/New York 2003.
- DE POLI 2020 = M. De Poli, *Frammenti e mosaici: la tavola e il vino nel primo atto delle Synarostosai di Menandro*, in L. Austa (ed.), *The Forgotten Theatre II. Mitologia, drammaturgia e tradizione del dramma frammentario greco-romano*. Atti del secondo convegno internazionale sul dramma antico frammentario (Università di Torino, 28-30 Nov. 2018), Baden-Baden 2020, 325-350.
- DIANO 1968 = C. Diano, *Menandro. Dyskolos ovvero sia Il selvatico*, Padova 1968².
- DIELS/KRANZ 1952 = H. Diels, W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. II, Berlin 1952⁶.
- DINDORF 1846 = W. Dindorf, *Aristophanis comoediae et deperditarum fragmenta. Accedunt Menandri et Philemonis fragmenta auctiora et emendatiora*, Paris 1846.
- DUNBAR 1995 = N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.

³⁸ Per la ricchezza di Carisio, cf. Men. *Epitr.* 127-131, 436-441.

³⁹ Cf. Men. *Epitr.* 383-384.

⁴⁰ Cf. Eup. fr. 158, 162, 165, 166, 169, 174, 176. Vd. in proposito NAPOLITANO 2012.

- FERRARI 2001 = F. Ferrari, *Menandro e la commedia nuova*, Torino 2001 (= Milano 2007).
- GAISER 1966 = K. Gaiser, *Einige Menander-Fragmente in Verbindung mit Plautus und Terenz*, "WS" 79 (1966), 191-201.
- GAISER 1972 = K. Gaiser, *Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern*, in H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, vol. I.2, Berlin 1972, 1027-1113.
- GENTILI 1958 = B. Gentili, *Anacreon*, Roma 1958.
- GOMME/SANDBACH 1973 = A. W. Gomme, F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- HANDLEY 1965 = E. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965.
- KÖRTE 1953 = A. Körte, *Menandri quae supersunt*, vol. II: *Reliquiae apud veteres scriptores servatae*, Leipzig 1953.
- LEFÈVRE 1994 = E. Lefèvre, *Terenz' und Menanders Heautontimorumenos*, München 1994.
- LEO 1913 = F. Leo, *Geschichte der Römischen Literatur*, vol. I: *Die archaische Literatur*, Berlin 1913.
- LLOYD-JONES 1960 = H. Lloyd-Jones, *Menandri Dyscolus*, Oxford 1960.
- LSJ = H. G. Liddell, R. Scott, H. S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1968.
- MARTIN 1958 = V. Martin, *Papyrus Bodmer IV. Ménandre: Le Dyscolos*, Cologny-Genève 1958.
- MASTROMARCO/TOTARO 2006 = G. Mastromarco, P. Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino 2006.
- NAPOLITANO 2012 = M. Napolitano, *I Kolakes di Eupoli*, Mainz 2012.
- OLSON 2006 = S. D. Olson, *Athenaeus. The Learned Banqueters*, vol. I: *Books I-III.106e*, Cambridge 2006.
- O'SULLIVAN/COLLARD 2013 = P. O'Sullivan, C. Collard, *Euripides. Cyclops. And Major Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford 2013.
- PELLEGRINO 2000 = M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'archaia*, Bologna 2000.
- PONTANI 2007 = F. Pontani, *Scholia Graeca in Odysseam*, vol. I: *Scholia ad libros α-β*, Roma 2007.
- RADT 1985 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. III: *Aeschylus*, Göttingen 1985.
- SALLARES 2012 = R. Sallares, *Meals*, in S. Hornblower, A. Spawforth, E. Eidinow (edd.), *The Oxford Classical Dictionary*, 4th ed., Oxford 2012, 916.
- SCHWEIGHAEUSER 1805 = J. Schweighaeuser, *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas post Isaacum Casaubonum*, vol. VII: *Animadvers. in lib. XIII et XIV*, Strasbourg 1805.
- STAMA 2016 = F. Stama, *Alessi. Testimonianze e frammenti*, Castrovillari 2016.
- TODD 2007 = S. C. Todd, *A Commentary on Lysias. Speeches 1-11*, Oxford 2007.
- USSHER 1978 = R. G. Ussher, *Euripides. Cyclops*, Roma 1978.

WILKINS 2000 = J. Wilkins, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000.

Abstract: Plots and texts of Menander's comedies, like *Dyskolos* and *Epitrepontes*, give us some hints that help our comprehension of Menander, fr. 83 (*Hauton Timoroumenos*) and fr. 625 (*incertae fabulae*), and even Alexis, fr. 296 (*incertae fabulae*). After lunch (*ariston*), men drink wine lying on couches together with *etairai* and *psaltria*: this situation looks very like a *symposium*, so we can guess that they also eat some desserts. Sometimes lunch continues until the evening and even longer: a meal like this is not just a lunch but a "lunch-dinner". These situations may be the evidences of some changing habits in (the late 5th and) 4th-century Athens.