

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-Ixi, 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 abbaire; 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 κλητίειν, 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, aringando, 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, emerga 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 *περὶ τραγωδοποιῶν* (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 'Ἀναγυράσιος 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, annunciassero 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 ἀγών 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 διασκευὴ 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 τὸναντίον / 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/LEE 1995, 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. Iginio (*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 disperde 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 *Tesmofoviaziuse* 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 *Tesmofoviazuse* 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 *Tesmofoviazuse* 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 Convegno 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'Ippolito 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 paradosso 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.