

Anna Maria Belardinelli

*Aristofane e la Medea di Euripide**

Εἰμὶ δ'οὐκ ἄγαν σοφὴ
Eur. Med. 305

Abstract

One of the most discussed aspects of Aristophanes' poetics is the conspicuous presence in his plays of elements that are characteristic of tragedy. This constant attention towards the other distinctive Attic theatrical genre has been studied both in monographs and in commentaries on individual plays: it is evident that Aristophanes often used tragic parody – that is, *paratragodia*, a literary form that comically distorts a tragic model – and that he not only made fun of the forms and structures of tragedy but, above all, of one of its authors, Euripides. The latter frequently appears as an active character on the scene (in the *Acharnians*, in *Thesmophoriazusae*, in *Frogs*), and became Aristophanes' favourite target also by virtue of the *detorsio in comicum* (in the *Acharnians*, in *Peace* and in *Thesmophoriazusae*) of a number of scenes of great dramatic impact, drawn from five Euripidean tragedies (*Telephus*, *Bellerophon*, *Palamedes*, *Andromeda* and *Helen*). However, scholars have never highlighted Aristophanes' attention for the staging of *Medea*. This is remarkable if we take into account the fact that this tragedy, like *Telephus*, *Bellerophon*, *Palamedes*, *Andromeda* and *Helen*, presents dramaturgically relevant scenes of great spectacular impact. The analysis of the final scene of *Medea*, in particular, allows us to identify in the *Clouds* a further reprise of Euripidean dramatic technique and, at the same time, to suggest that in Aristophanes' comedies *paratragodia* not always coincides with parody, or the comic distortion of a tragic model.

Uno degli aspetti più discussi della poetica di Aristofane è la cospicua presenza di elementi propri della tragedia. Questa viva e costante attenzione del commediografo nei confronti dell'altro genere teatrale distintivo della produzione drammatica attica è stata oggetto di studio sia in saggi monografici sia nei commenti alle singole commedie, dai quali emerge che Aristofane è ricorso spesso alla parodia tragica – ovvero alla *paratragodia*, una forma letteraria che consiste nello stravolgimento a fini comici di un modello tragico – e che della tragedia non ha preso in giro solo le forme e le strutture (come, per es., i dialoghi, le monodie o le *rheseis* dei Messaggeri), ma, soprattutto, uno dei suoi autori, Euripide. Non di rado personaggio attivo sulla scena (negli *Acarnesi*, nelle *Tesmoforiazuse*, nelle *Rane*), il tragediografo è stato bersaglio privilegiato della derisione aristofanea anche in virtù della *detorsio in comicum* (negli *Acarnesi*, nella *Pace* e nelle *Tesmoforiazuse*) di scene drammaturgicamente rilevanti e di grande impatto spettacolare, tratte da cinque tragedie euripidee (*Telefo*, *Bellerofonte*, *Palamede*, *Andromeda* ed *Elena*). Tuttavia gli studiosi non hanno mai evidenziato un'attenzione da parte di Aristofane nei confronti della messa in scena della *Medea*. Un dato notevole se si tiene conto del fatto che anche questa tragedia, al pari del *Telefo*, del *Bellerofonte*, del *Palamede*, dell'*Andromeda* e dell'*Elena*, presenta scene drammaturgicamente rilevanti e di grande impatto spettacolare.

* Ringrazio vivamente quanti hanno discusso l'argomento di queste pagine in occasione di un seminario da me tenuto il 17/5/2013 a Potenza, su invito di Michele Bandini e Aldo Corcella. Rivolgo inoltre un particolare ringraziamento a Michele Napolitano, che ha letto e discusso con me diversi punti di questo lavoro fornendomi preziose indicazioni. Desidero infine dedicare queste mie riflessioni a Giuseppe Mastromarco che mi ha insegnato a leggere Aristofane e non solo. La responsabilità delle tesi qui sostenute è naturalmente soltanto mia.

L'analisi scenica del finale della *Medea*, in particolare, consente, invece, di individuare nelle *Nuvole* un'ulteriore ripresa della drammaturgia euripidea e, al tempo stesso, di suggerire che nelle commedie aristofanee la *paratragodia* non sempre coincide con la parodia, ovvero lo stravolgimento in ridicolo del modello tragico.

Uno degli aspetti più discussi della poetica di Aristofane è la cospicua presenza di elementi propri della tragedia, che denota, da parte del commediografo, un notevole interesse nei confronti dell'altro genere teatrale distintivo della produzione drammatica attica.

Questa viva e costante attenzione di Aristofane alla tragedia è stata oggetto di studio sia in saggi monografici sia nei commenti alle singole commedie, dai quali emerge che il commediografo è ricorso spesso alla parodia tragica – ovvero alla *paratragodia*, una forma letteraria che consiste nello stravolgimento a fini comici di un modello tragico – e che della tragedia non ha preso in giro solo le forme e le strutture (come, per es., i dialoghi, le monodie o le *rheseis* dei Messaggeri), ma, soprattutto, uno dei suoi autori, Euripide¹. Non di rado personaggio attivo sulla scena (negli *Acarnesi*, nelle *Tesmofoiazuse*, nelle *Rane*), il tragediografo è stato bersaglio privilegiato della derisione aristofanea anche in virtù della *detorsio in comicum* (negli *Acarnesi*, nella *Pace* e nelle *Tesmofoiazuse*) «di scene drammaturgicamente rilevanti e di grande impatto spettacolare, tratte da cinque tragedie euripidee (*Telefo*, *Bellerofonte*, *Palamede*, *Andromeda* ed *Elena*)»².

Delle altre tragedie euripidee Aristofane si è limitato a prendere in giro versi isolati o brevi contesti: solo per citare uno dei più esilaranti, esemplare è il passo della *Lisistrata*, nel quale Cinesia, in preda a uno sfrenato desiderio erotico causato dalla prolungata assenza da casa di Mirrine, – che, insieme a Lisistrata e ad altre donne greche, ha occupato l'Acropoli e partecipa allo sciopero sessuale in segno di protesta antibellica –, si esprime come Admeto, che, nell'*Alceste*, si dispera per l'inesorabile vuoto lasciato in casa dalla moglie dopo la morte³.

La *Medea*, a parere della critica, viene parodiata in un numero esiguo di passi attraverso l'uso di citazioni di singoli versi per lo più modificati. Nella *Pace*, quando Trigeo, in risposta all'intervento di Hermes pronunciato in difesa degli Spartani, commenta l'operato delle triremi ateniesi – i cui marinai hanno mangiato i fichi degli avversari –, approvando tale azione di rappresaglia che ha giustamente punito gli

¹ Sulla parodia tragica di Aristofane si veda RAU (1967), che resta, a tutt'oggi, uno studio fondamentale a riguardo. Le prime indagini in questo campo risalgono alla fine dell'Ottocento: cf. RIBBECK (1864, 267-326) e di VAN DE SANDE BAKHUYZEN (1887).

² MASTROMARCO (2006, 155 n. 3) cui si rinvia per un ampio e recente *status quaestionis* suggestivamente orientato alla ricostruzione della storia del testo e delle *performances* tragiche. E si veda anche MASTROMARCO (2008a e 2008b).

³ *Lys.* 864b-69 ~ *Alc.* 941-47b.

Spartani, colpevoli di avergli spezzato l'albero di fichi neri da lui piantato e tirato su: quest'ultima espressione ricalca le parole pronunciate da Giasone nei confronti di Medea, che gli ha ucciso i figli da lui generati e cresciuti⁴. Negli *Uccelli*, quando Pisetero, dopo aver appreso dal Messaggero che un non meglio identificato dio ha attraversato le porte di Nubicuculia sfuggendo al controllo delle sentinelle, si chiede chi possa essere l'autore di un'azione tanto terribile, ripetendo, in questo modo, le parole del Messaggero, che, giunto in scena per invitare Medea a fuggire poiché ha ucciso la figlia di Creonte, si rivolge a lei in quanto autrice di un'azione terribile⁵. Nelle *Tesmoforiazuse*, quando, nella scena in cui viene parodiata l'*Andromeda*, Euripide-Perseo, minacciato dall'Arciere Scita che gli impedisce di liberare il Parente-Andromeda, si chiede cosa possa fare, a quali parole debba ricorrere dal momento che la barbara stirpe, cui appartiene l'Arciere, non può comprendere: proporre a persone ignoranti un nuovo sapere è fatica vana⁶. Con questa riflessione Euripide-Perseo cita un pensiero espresso da Medea, che, in risposta a Creonte intimorito da lei, abile maga, esperta di malefici, e, per di più, sofferente per il tradimento subito dal suo uomo, afferma, all'interno di considerazioni di carattere più generale a proposito della *sophia*, che colui il quale propone agli ignoranti nuovi saperi è giudicato inutile o fastidioso⁷. Infine nelle *Rane*, quando Euripide, nella celebre scena della pesatura dei versi, dà inizio all'agone in cui la sua arte teatrale viene messa a confronto con quella del grande Eschilo, citando l'*incipit* del prologo della *Medea*⁸.

⁴ *Pax* 629 ~ *Med.* 1349 con ἐφύτευσα «piantai» detto in luogo dell'euripideo ἔφουσα «generai».

⁵ *Av.* 1175 ὦ δεινὸν ἔργον καὶ σχέτλιον εἰργασμένος ~ *Med.* 1121 ὦ δεινὸν ἔργον παρανόμως εἰργασμένη. In realtà il verso euripideo viene ritenuto spurio da DIGGLE (1984, 141), seguito da MASTRONARDE (2002, 149), il quale nota che il verso, assente da uno dei rami della tradizione medievale, «seems to have been added to heighten the emotion of the address and to make the messenger's moral disapproval of Medea's action more apparent» (p. 352). Ma non ci sono motivi convincenti per espungere il verso, che viene, invece, mantenuto da tutti gli altri editori.

⁶ *Thesm.* 1008-1135. La trama dell'*Andromeda*, ora perduta (cf. fr. 114-56 Kannicht), si ispirava al mito dell'omonima eroina, che il padre Cefeo, re di Etiopia, fece legare a una rupe circondata dal mare come vittima sacrificale di un mostro marino, inviato da Posidone per vendicarsi di un'offesa ricevuta dalle Nereidi, rispetto alle quali la madre di Andromeda, Cassiopea, si era vantata di essere superiore in bellezza. Andromeda viene messa in salvo da Perseo, che, durante il 'volo' di ritorno dalle imprese compiute, nota l'eroina e, innamoratosi di lei, dopo aver pietrificato il mostro con la testa della Gorgone, la libera e la conduce in sposa ad Argo: per cui cf. JOUAN – VAN LOOY (1998, 147-52). Il 'volo' di Perseo era reso possibile grazie ai calzari alati, un attributo distintivo di questa figura eroica, che, a stare alle testimonianze vascolari, indossava anche un cappello alato. Perseo viene, inoltre, raffigurato con un falchetto in una mano e nell'altra un sacco contenente la testa della Gorgone: cf. STONE (1981, 325-27) e, più di recente, JONES ROCCOS (1994).

⁷ *Thesm.* 1130 ~ *Med.* 298 con γάρ τοι (v. 1130) in luogo dell'euripideo μὲν γάρ (v. 298). Il μάτην ἀναλίσκοις ἄν del v. 1131 riprende l'espressione λόγους ἀναλοῖς detto da Creonte al v. 325 (e cf. analogamente *Soph. Aj.* 1049 ἀνήλωσας λόγον). È notevole che nella tragedia euripidea l'affermazione di Medea, una barbara, è riferita ai Greci e che nella commedia aristofanea questa espressione detta da Euripide suona come un'autocitazione: cf. AUSTIN – OLSON (2004, 332). Per il significato di questo passo nella tragedia cf. *infra*.

⁸ *Ran.* 1382 ~ *Med.* 1.

In realtà, un altro riferimento parodico alla *Medea* è stato individuato negli *Acarnesi*, quando Diceopoli, respinto da Euripide, al quale ha chiesto oggetti delle sue tragedie che possano conferirgli un aspetto tale da suscitare il massimo della compassione presso i vecchi coreuti-carbonai di Acarne, si rivolge al proprio cuore perché gli dia coraggio per affrontare le accuse di tradimento della patria rivoltegli appunto dagli Acarnesi: come Medea, che, decisa ormai a uccidere i figli, invita il cuore ad armarsi, a farsi coraggio, a non indugiare nel compiere il gesto terribile e necessario⁹. Questo esempio, tuttavia, appare molto incerto, in quanto l'invocazione al proprio cuore, alla propria anima, è un modulo poetico, che, di matrice omerica e ben attestato da Archiloco a Ibico a Teognide, è frequentemente presente in Euripide¹⁰. Allo stesso modo non può essere una ripresa parodica della *Medea* l'espressione usata da Euripide-Perseo nel succitato passo delle *Tesmofoiazuse*, quando, di fronte alle minacce dell'Arciere Scita, si chiede cosa debba fare: sebbene questa domanda venga posta anche da Medea, allorché, in presenza dei figli, viene colta, pur decisa ad ucciderli, da un'umana esitazione¹¹, si tratta di un modulo tipicamente tragico, cui ricorrono i personaggi al culmine della disperazione¹².

In ogni caso gli studiosi non hanno mai evidenziato nella produzione di Aristofane un'attenzione da parte del commediografo nei confronti della messa in scena della *Medea*. Un dato notevole se si tiene conto del fatto che anche questa tragedia, al pari del *Telefo*, del *Bellerofonte*, del *Palamede*, dell'*Andromeda* e dell'*Elena*, presenta «scene drammaturgicamente rilevanti e di grande impatto spettacolare». L'analisi scenica del finale della *Medea*, in particolare, consente, invece, a mio parere, di individuare nelle *Nuvole* un'ulteriore ripresa della drammaturgia euripidea e, al tempo stesso, di suggerire che nelle commedie aristofanee la *paratragodia* non sempre coincide con la parodia, ovvero lo stravolgimento in ridicolo del modello tragico¹³.

⁹ *Ach.* 480 ~ *Med.* 1242. L'espressione ὦ θυμὲ/ὦ καρδίᾳ ricorre in realtà più volte in questo contesto: cf. già v. 450 e, successivamente, vv. 483, 485.

¹⁰ Ritengono che in questo passo degli *Acarnesi* ci sia derisione della *Medea* RAU (1967, 37s.) e OLSON (2002, 191s.), sebbene notino la tradizione poetica del modulo. In particolare OLSON (2002, 191) annota che «the repeated resort to it in this scene [...] suggests a specific allusion of some sort, if not to *Tel.* then presumably to *E. Med.* 1056 (the dramatic high point of the play and the only address to the speaker's own θυμός in tragedy)».

¹¹ Cf. *Thesm.* 1128 αἰαί, τί δράσω ~ *Med.* 1042 αἰαί, τί δράσω.

¹² Cf., ad es., Aesch. *Suppl.* 380 e *Ch.* 899: per cui si veda SNELL (1928, 16ss., 73s., 157s.).

¹³ Così SILK (1993), a parere del quale «*paratragedy* is the cover term for all comedy's intertextual dependance on tragedy, some of which is parodic, but some is not; and [...] *parody* is any kind of distorting representation of an original, which in the present context will be a tragic original. All Aristophanic parody of tragedy, then, is paratragic; but not all Aristophanic paratragedy is parodic» (p. 479); e si veda anche SILK (2000, 351 n. 2).

1.

Con la *Medea*, rappresentata nell'agone dionisiaco del 431 a.C., Euripide porta in scena uno dei più efferati delitti: l'infanticidio commesso da una madre, cui la decisione di togliere la vita ai figli procura, si è detto, un momento di profonda incertezza, che mette in crisi la sua statura di maga e di esperta di veleni, grazie ai quali ha già ucciso senza pietà la figlia di Creonte, futura sposa di Giasone, e Creonte stesso.

Un dramma, dunque, complesso, in cui, per rappresentare questo 'scottante' argomento, Euripide ricorre a una messa in scena, che, pur nel pieno rispetto delle norme del teatro antico, – un teatro di convenzione, dove la componente acustica prevale su quella visiva –, rende in qualche modo 'realistica', utilizzando, a tal fine, tecniche proprie di un teatro moderno, dove, invece, la componente visiva prevale su quella acustica¹⁴.

Compiuto l'infanticidio cui il Coro e il pubblico hanno assistito mediante le grida retrosceniche emesse dai due figli nell'atto di sfuggire la mano omicida della madre¹⁵, Medea esce di casa per la seconda e ultima volta, dopo che Giasone, venuto a conoscenza di quanto avvenuto, ordina ai servi di aprirgli le porte del palazzo perché possa vedere i corpi¹⁶. Medea, però, non esce dalla *skéné*: appare in alto, a bordo del carro alato, – dono del Sole, suo nonno –, con il quale intende lasciare Corinto e 'volare' alla volta di Atene, dove poter seppellire i figli e mettersi in salvo.

Per la realizzazione di questa scena Euripide ricorre alla *mechané*, alla macchina del volo¹⁷, il cui uso costituisce, evidentemente, una deroga alla prassi convenzionale,

¹⁴ Il principio di 'convenzione scenica' applicato al teatro antico è un'acquisizione degli studiosi moderni, a partire dagli anni 1960 del secolo scorso, sulla base di un confronto con esperienze teatrali analoghe, ma lontane nel tempo e nello spazio, come ad esempio, il teatro elisabettiano e il teatro Noh giapponese: cf. ARNOTT (1962), seguito, tra gli altri, da TAPLIN (1977) e da NEWIGER (1979).

¹⁵ Cf. vv. 1270a-78. Una delle norme del teatro attico antico era rappresentata dall'interdizione di qualsiasi atto violento che imponesse la morte davanti al pubblico. Le grida retrosceniche sono un espediente drammaturgico, cui Euripide ricorre al fine di superare, ai versi citati, questa oggettiva difficoltà registica creata anche da un'altra norma, quella che precludeva, comunque, alla vista degli spettatori, l'interno della facciata scenica. Quest'ultima norma, com'è evidente, era dettata dai limiti tecnico-architettonici del teatro di Dioniso. Nella *Medea* le grida retrosceniche sono presenti anche ai vv. 96-213, dove, grazie a tale espediente, gli spettatori 'entrano' in casa di Medea, la quale, urlando tutta la sua disperazione e la sua rabbia nei confronti di Giasone da lei maledetto insieme ai suoi figli, completa la presentazione del suo stato psichico iniziata dalla Nutrice sia nel monologo (vv. 1-45) sia nel dialogo con il Pedagogo (vv. 49-95). Per un'analisi di tale espediente drammaturgico, in particolare nella *Medea*, si vedano DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 49-69). Per l'effetto 'realistico' che la loro articolazione produce in questa tragedia, cf. BELARDINELLI (2012, 370-75).

¹⁶ Cf. vv. 1314-17. La prima apparizione di Medea ha luogo al v. 214, dove, con effetto a sorpresa, si mostra al pubblico non più in uno stato di furore e di prostrazione (come gli spettatori avevano inteso non solo dalle sue parole senza vederla, ma anche dalle parole accorate della nutrice), bensì in uno stato di lucido raziocinio e di forte volontà di reazione. Medea rimane in scena per ben mille versi circa (rientra nella facciata scenica solo al v. 1250), durante i quali, dapprima decide di procurare la morte alla nuova moglie di Giasone, poi si risolve a punire il marito uccidendo i figli.

¹⁷ Per cui cf. *infra*.

conferendo alla messa in scena un aspetto decisamente realistico e illusionistico: lo spettatore non deve ‘immaginare’ il volo di Medea, grazie alla parola dell’attore, ma si immedesima nell’azione scenica attraverso ciò che realmente si svolge sotto i suoi occhi.

Tuttavia, proprio il carattere convenzionale del teatro antico costringe Euripide a giustificare tale deroga con una ben precisa esigenza drammaturgica. L’infanticidio è un’innovazione del mito tradizionale, che Euripide non poteva non segnalare senza introdurre anche nella messa in scena una innovazione di un certo rilievo, fattore fondamentale per attirare l’attenzione del pubblico, il cui completo coinvolgimento nello spettacolo viene assicurato dall’effetto a sorpresa. Pertanto, sebbene l’azione compiuta nell’interno della casa avesse di per sé reso necessario, secondo la prassi scenica, l’uso di un’altra macchina teatrale, l’*ekkyklema*¹⁸, per mostrare il risultato dell’atto criminale, i cadaveri dei figli posti da Medea sul carro, Euripide ricorre invece alla *mechané*, con un sapiente *coup de théâtre*, sorpendendo gli spettatori e giustificando questa scelta registica con la motivazione che Medea vuole impedire a Giasone di prendere i cadaveri dei figli e vuole ‘volare’ ad Atene, dove, si è detto, procederà lei stessa alla sepoltura e si metterà in salvo.

Con l’apparizione in alto di Medea Euripide attribuisce una valenza simbolica al dislivello che si è creato fra Medea e Giasone. Il distacco tra i due personaggi, che da un punto di vista tematico costituiva la premessa stessa della vicenda¹⁹, viene ora ribadito e reso assoluto anche da un punto di vista visivo.

Inoltre, mediante l’uso della *mechané*, cui Euripide ricorrerà anche per le epifanie divine²⁰, viene messa in scena la ‘deumanizzazione’ di Medea. Presentata nel corso della tragedia come una donna mortale, oltraggiata e tradita, una donna sapiente, ma pur sempre una donna, Medea, libera dai ristretti spazi umani, si mostra, al pari di un personaggio divino, in una condizione di superiorità rispetto a Giasone: una dimensione a lei non estranea, dal momento che è la discendente del Sole.

In definitiva, con il finale della *Medea*, nella cui resa scenica la componente visiva prende il sopravvento su quella acustica, Euripide precorre i fondamenti teorici del teatro moderno, in quanto realizza uno spettacolo proprio di un teatro della simulazione, dell’illusione. Uno spettacolo tanto lontano dal gusto dell’epoca e tanto innovativo da penalizzare la tragedia con un clamoroso insuccesso²¹ e con un giudizio

¹⁸ Per il discusso e controverso uso dell’*ekkyklema*, cui il drammaturgo in alcuni casi poteva ricorrere per mostrare al pubblico l’interno della facciata scenica, che, come si è detto, era di norma precluso alla vista degli spettatori, si veda BELARDINELLI (2000, 243-65). Di questa macchina teatrale abbiamo notizia da Polluce (IV 128).

¹⁹ Cf. v. 16.

²⁰ Per cui cf. *infra*.

²¹ Come attesta l’*argumentum* che risale ad Aristofane di Bisanzio, la *Medea* è la prima tragedia di una tetralogia cui appartengono il *Filottete*, il *Ditti* e il dramma satiresco *I mietitori*, tutti ora perduti. Euripide si classificò terzo, dopo Euforione e Sofocle (cf. *Hypothesis* (a), rr. 40-43).

negativo espresso, ancora nel quarto secolo a.C., da Aristotele, che critica la *Medea*, la cui azione scenica non trova soluzione dal racconto stesso, ma ἀπὸ μηχανῆς²².

2.

Euripide è stato, quasi certamente, il primo dei drammaturghi antichi a utilizzare la *mechané*²³. Dopo la *Medea*, il tragediografo ha fatto ricorso a questa macchina teatrale, – una sorta di gru, munita di carrucole e di ganci con cui veniva imbracato l'attore –, per simulare il 'volo' di personaggi divini²⁴ o umani, quali Bellerofonte, nell'omonima tragedia²⁵, e Perseo nell'*Andromeda*²⁶.

I 'voli' di Bellerofonte e di Perseo sono stati presi in giro da Aristofane nella *Pace* (421 a.C.) e nelle *Tesmoforiazuse* (411 a.C.), dove la *detorsio in comicum* non prevede, però, l'uso della *mechané* in entrambi i casi.

Nella *Pace* il 'volo' di Bellerofonte, che, in groppa al mitico cavallo alato Pegaso, tenta di raggiungere il cielo per indagare i segreti degli dèi²⁷, si tramuta nel 'volo' del vecchio contadino Trigeo, in groppa a uno scarabeo stercorario, diretto verso la dimora di Zeus, a cui chiedere la tanto agognata fine della guerra²⁸: la parodia presente in questo passo, – che coinvolge non solo il linguaggio verbale, ma anche quello metrico-musicale –, a livello scenico implica, in particolare, l'uso della *mechané*: come prova la rottura dell'illusione scenica cui ricorre l'attore per rivolgersi direttamente al macchinista²⁹.

²² Cf. *Po.* 1454a 39-54b 1. In realtà non è certo se l'espressione ἀπὸ μηχανῆς vada intesa nel senso «dalla macchina del volo» o «da un artificio» (per cui cf. MASTRONARDE 1990, 264 n. 49). In ogni caso va ricordato che, a parere di Aristotele, – il quale si interroga a proposito della maggiore o minore qualità poetica di un'opera teatrale, in particolare di un'opera tragica, in base alla presenza della componente visiva nella messa in scena –, il ricorso a 'effetti spettacolari' non è per lo più ritenuto degno di una grande tragedia, la cui efficacia può sussistere anche senza rappresentazione e senza attori (1453b 1-14).

²³ Anche della *mechané* è testimone Polluce (IV 128), che attesta, inoltre, l'uso di una *geranos* (IV 130), con la quale Eos solleva il corpo del figlio Memnone per portarlo via. Ma che non si tratta di una notizia relativa alla *Psychostasia* di Eschilo (fr. 279-280a Radt) e che la *mechané* (anche se identificabile con la *geranos*) non è stata utilizzata dal tragediografo è argomentato da TAPLIN (1977, 433, 446), seguito da MASTRONARDE (2002, 287). Per la *mechané* nelle tragedie euripidee, si vedano, tra gli altri, HOURMOUZIADES (1965, 146-69); MASTRONARDE (1990, 264-66 cui si rinvia anche per la messa in scena del finale della *Medea*); DUNN (1996, 26-44) e MASTRONARDE (2002, 372s.).

²⁴ Cf., ad es., Artemide nell'*Ippolito*, Tetide nell'*Andromaca*, Iride e Lissa nell'*Eracle* (cf. n. 35), Castore e Polluce nell'*Elettra* e nell'*Elena*, Atena nello *Ione*, Apollo nell'*Oreste*: tragedie portate in scena in un periodo che va dal 428 a.C. (*Ippolito*) al 408 a.C. (*Oreste*).

²⁵ La rappresentazione del *Bellerofonte* è collocabile tra il 430 e il 425 a.C. (cf. da ultimi JOUAN – VAN LOOY 2002, 7).

²⁶ L'*Andromeda* fu rappresentata nel 412 a.C., nello stesso agone in cui fu portata in scena l'*Elena*: cf. *Thesm.* 1060s. (e scolio relativo), *schol. ad Thesm.* 1012 e *schol. ad Ran.* 53.

²⁷ Nella tragedia euripidea del volo di Bellerofonte, che, disarcionato, precipitava a terra e vagava, zoppo, per il mondo, si sono conservati i fr. 306-308 Kannicht.

²⁸ Cf. vv. 80-178. Per la parodia, cf. MASTROMARCO (2006, 171-74) e già RAU (1967, 89-97).

²⁹ Cf. vv. 173-76. Il riferimento al macchinista si trova anche nel *Dedalo* (fr. 192 K.-A.) e nel *Geritade* (fr. 160 K.-A.), due commedie composte nella cosiddetta seconda fase poetica della produzione

Nelle *Tesmoforiazuse* il ‘volo’ di Perseo viene ridicolizzato con la messa in scena dell’arrivo di Euripide-Perseo, che giunge a salvare il Parente-Andromeda³⁰. Tuttavia questa parodia, che pure avviene a livello linguistico, metrico-musicale e scenico, esclude l’uso della *mechané*, come sembra indicare la mancanza di indizi testuali, presenti, invece, nella *Pace*. Anzi i verbi ἐκδραμών e ἤξει³¹, con i quali il Parente-Andromeda fa riferimento all’arrivo salvifico di Euripide-Perseo, «meglio convengono a un personaggio giunto a piedi piuttosto che ‘in volo’»³². In questo caso la parodia diventa, dunque, ancora più pungente, perché, eliminando la *mechané*, presente nel modello euripideo, Aristofane «avrà inteso proporre al suo pubblico una irridente degradazione del modello tragico: in luogo del giovane, mitico eroe, che giunge in volo in soccorso di Andromeda legata alla roccia, Aristofane porta sulla scena un attempato Euripide, che, al pari di un comune mortale, giunge a piedi in soccorso del vecchio Parente, che, in abiti femminili e legato alla gogna, agisce da grottesca controfigura della giovane, bellissima principessa etiope»³³.

Del ‘volo’ delle divinità le commedie aristofanee conservate per intero non offrono, invece, un esempio di parodia che possa riferirsi a una ben precisa tragedia euripidea. Un ‘volo’ divino ha luogo negli *Uccelli* (414 a.C.), dove Iride, messaggera di Zeus, giunge a Nubicuculia per dire agli uomini di sacrificare agli dèi olimpi, di immolare le greggi sull’altare³⁴. Il carattere parodico di questa scena viene messo in evidenza dalle numerose espressioni linguistiche e soluzioni metriche tratte dalla tragedia, più che dallo stravolgimento in ridicolo di una determinata scena euripidea in cui appariva una divinità³⁵. È tuttavia notevole che il riferimento al movimento attraverso l’aria e al suono prodotto dal vortice delle ali di Iride richiama, ad esempio, il rumore provocato dal movimento di Tetide, che, nel finale dell’*Andromaca*, giunge *ex*

aristofanea che, iniziata nel 421 a.C. «nel contesto, palpitante di generale euforia e di grandi speranze, che si era creato in Atene all’indomani della pace di Nicia», si conclude nel 404 a.C. «con l’abbattimento delle Lunghe Mura, simbolo della potenza militare ed economica della democrazia ateniese»: MASTROMARCO (1994, 75).

³⁰ Per cui cf. n. 6.

³¹ Cf. rispettivamente i vv. 1011 e 1014.

³² MASTROMARCO (2006, 179).

³³ MASTROMARCO (2006, 180).

³⁴ Vv. 1196-1261. Per l’uso della *mechané*, reso sicuro dai numerosi riferimenti alle ali di Iride (cf. vv. 1217-19, 1230, 1260) e al suo arrivo in volo annunciato dal Messaggero (cf. vv. 1173, 1176) e dal Corifeo (cf. vv. 1197s.), si vedano, tra gli altri, anche NEWIGER (1979, 97 e n. 8) e MASTROMARCO (1990, 287).

³⁵ Per le riprese paratragiche, linguistiche e metriche, cf. DUNBAR (1995, 612-30). Iride, divinità ‘volante’ secondo la rappresentazione tradizionale attestata nella letteratura e nell’arte greca, giunge sulla *mechané* anche, si è detto, nell’*Eracle*, in cui appare insieme a Lyssa (vv. 815-73). L’incertezza di datazione della tragedia e il ruolo di Iride, al servizio di Era e non di Zeus, non consente, però, di ritenere l’*Eracle* «a likely source for the parody»: cf. DEARDEN (1976, 81). RAU (1967, 177) ritiene di individuare il modello tragico nel *Prometeo*, dove l’annuncio dell’arrivo delle Oceanine contiene un analogo riferimento al battere delle ali (vv. 125s.). Quest’ultima ipotesi meriterebbe, in realtà, una più approfondita discussione, in quanto non solo l’uso della *mechané* per l’apparizione delle Oceanine è abbastanza incerto, ma anche la paternità eschilea della tragedia è questione altrettanto controversa: cf. TAPLIN (1977, 245-60, 460-69).

machina per riferire quanto accadrà a ogni personaggio e fornire dunque la soluzione della vicenda: Andromaca sposerà l'indovino troiano Eleno, suo figlio sarà il capostipite della stirpe dei Molossi, Peleo sarà divinizzato e abiterà con la moglie Tetide nella casa di Nereo³⁶.

Alle epifanie divine Aristofane si sarebbe ispirato per la messa in scena dell'apparizione di Socrate³⁷, che, nelle *Nuvole* (423 a.C.)³⁸, si mostra, sospeso, seduto in una cesta, a uno stupito e attonito Strepsiade, recatosi al Pensatoio per imparare quel Discorso Peggioro, grazie al quale potrà non pagare i debiti contratti dal figlio Fidippide, a causa della smodata passione per i cavalli³⁹. Un'ipotesi che potrebbe essere avvalorata dalla presenza dell'espressione altisonante τί με καλεῖς, ὦ φήμερε, con cui il filosofo, al pari di un dio che parla a un mortale, indirizza Strepsiade, il quale, a sua volta, gli si rivolge con l'imperativo ἀναβόησον e con ἀντιβολῶ, propri della preghiera⁴⁰. Ma, poiché mancano sia riprese tragiche linguistiche e metriche sia espliciti riferimenti alla *mechané* e, dunque al 'volo', – elementi che, si è visto, sono, invece, presenti in tutti e tre i casi succitati – è stato anche suggerito che questo passo sembra provare un uso della *mechané* da parte di Aristofane senza intento parodico, ma solo con finalità scenica. Gli spettatori, la cui attenzione sarà stata attratta dall'apparizione di Socrate proprio per il movimento della macchina, avranno visto per primi il filosofo e con la loro reazione «avranno provocato l'occhiata di Strepsiade verso l'alto»⁴¹.

3.

A un attento esame della drammaturgia di questa scena delle *Nuvole*, in realtà, appare chiaro che l'uso della *mechané* risponde a una volontà teatrale di Aristofane del tutto diversa da quella mostrata nei casi precedentemente analizzati.

Va innanzitutto notato il modo con cui la *mechané* viene utilizzata. L'arrivo in scena di Socrate ha luogo dopo una preparazione, che ha inizio quando Strepsiade, prima di risolversi ad andare di persona al Pensatoio, cerca di persuadere Fidippide a imparare gli insegnamenti di Socrate⁴², e continua nella scena in cui, dopo aver bussato alla porta del *phrontisterion*, Strepsiade viene accolto, dapprima, da un Discepolo, che

³⁶ Av. 1173, 1198 ~ *Andr.* 1226-30.

³⁷ Così DEARDEN (1976, 82): «Aristophanes makes fun of Socrates throughout the scene by equating him with the gods, and again the tragic influence can be seen with his appearance on the *mechané* automatically living him a divine air».

³⁸ Di questa commedia, che, rappresentata negli agoni dionisiaci, si classificò al terzo posto, Aristofane curò una seconda redazione, la cui composizione viene collocata, a parere degli studiosi, prima dell'ostracismo del demagogo Iperbolo (417-16 a.C.): cf., tra gli altri, MASTROMARCO (1994, 53).

³⁹ Vv. 218-39.

⁴⁰ Cf. vv. 220, 223s. Come osserva DOVER (1968, 125s.), «Socrates is looking down on Strepsiades as a god might look down from Olimpos on a mortal».

⁴¹ RUSSO (1984², 181).

⁴² Cf. vv. 78-128.

gli illustra le trovate geniali del Maestro⁴³. Sbalordito da quanto gli viene riferito e, quindi, più che mai impaziente di conoscere Socrate, Strepziade chiede al Discepolo di aprire le porte del Pensatoio perché il filosofo possa mostrarsi a lui⁴⁴. Escono, invece, gli altri Discepoli intenti a studiare l'astronomia. Ma, poiché non è loro possibile rimanere a lungo fuori dal Pensatoio, i Discepoli, a un certo punto, rientrano nel *phrontisterion*, e, mentre Strepziade e il Discepolo esaminano gli strumenti relativi all'astronomia e alla geometria, nonché una mappa geografica⁴⁵, Socrate finalmente appare seduto sulla cesta⁴⁶.

Vero è che anche Trigeo nella *Pace* si mostra al Servo II (e agli spettatori) dopo una preparazione, durante la quale il Servo II racconta, dapprima, dialogando con il Servo I, poi commentando le grida retrosceniche di Trigeo, la 'mania' del suo padrone (quella di incontrare Zeus)⁴⁷. Ed è altrettanto vero che l'apparizione 'ritardata' di Socrate e di Trigeo non è casuale nella costruzione della scena, in quanto entrambi i passi fanno parte della sezione prologica della commedia, dove, com'è noto, vengono narrati gli antefatti e le premesse dell'azione scenica.

Tuttavia l'apparizione di Socrate si distingue, in primo luogo, per l'effetto a sorpresa creato dalla collocazione inaspettata: se Trigeo si mostra in alto, in groppa allo scarabeo, come il Servo II (e il pubblico) *si aspetta*, dal momento che tutti sanno dello scarabeo dotato di ali, al pari di Pegaso, e dell'intenzione del vecchio di 'volare' verso Zeus, Socrate appare sì in alto, seduto sulla cesta, ma come Strepziade (e il pubblico) *non si aspetta*, dal momento che tutta la presentazione del filosofo, si è visto, è concentrata sulla descrizione dei suoi insegnamenti che si svolgono nel Pensatoio e, dunque, nella *skéné*.

Inoltre, poiché la sezione prologica di un dramma comprende anche la presentazione del protagonista, che, quanto più è estesa e dettagliata, tanto più accresce la *suspence* degli spettatori, va messo in evidenza che, mentre Trigeo appare solo dopo ottanta versi, Socrate si mostra dopo più di duecento versi, di cui ben quarantadue seguono l'ordine di Strepziade di aprire le porte del *phrontisterion*.

Questa diversa modalità dell'uso della *mechané* corrisponderà, quindi, a una diversa funzione, strettamente legata alle differenti caratteristiche del personaggio coinvolto nella messa in scena delle *Nuvole*. Se Trigeo è un vecchio contadino inurbato, un uomo comune, che, afflitto dalla guerra, ritiene nella sua semplicità di poter chiedere la pace addirittura a Zeus verso la cui dimora deve 'volare', Socrate è un filosofo, non solo un 'sofista', che insegna la dialettica a pagamento⁴⁸, ma anche un pensatore

⁴³ Cf. vv. 129-79.

⁴⁴ Cf. vv. 180-83.

⁴⁵ Cf. vv. 184-217.

⁴⁶ Cf. v. 218.

⁴⁷ Cf. vv. 1-79. Trigeo appare al v. 80.

⁴⁸ Questa immagine di un Socrate 'sofista' (per cui cf. vv. 245s.) è, com'è noto, un'immagine alquanto problematica, cui è legato uno dei nodi storici della 'questione socratica', in quanto la letteratura

naturalista, il cui interesse scientifico verso τὰ μετέωρα, – che lo induce a considerare divinità il sole, l'etere, le nuvole e a non avere fede negli dèi tradizionali –, lo connota come personaggio con un comportamento stravagante (*atopos*) e austero (*semnos*)⁴⁹ e con conseguente presunzione di essere superiore ai comuni mortali, sopra le teste dei quali deve necessariamente porsi⁵⁰. È quindi evidente che la *mechané*, la cui funzione nel caso di Trigeo è quella di inscenare un 'volo' diretto verso Zeus, per quanto riguarda Socrate, deve comunicare visivamente al pubblico la caratterizzazione del filosofo, che, sospeso su una sorta di cesta⁵¹ e intento nell'indagare τὰ μετέωρα, si trova in una

apologetica nega che Socrate abbia mai fatto professione di retorica a pagamento. Nella caratterizzazione di Socrate 'sofista' va anche menzionato il ricorso, da parte del filosofo, alle categorie della ὀρθόπειρα e della ὀρθότης ὀνομάτων, soprattutto protagoree, che occupavano un posto centrale nelle disquisizioni linguistiche sulla poesia e sulla prosa condotte dalla sofistica del quinto secolo a.C. ed erano oggetto privilegiato delle indagini onomatologiche di Prodicò: a Strepsiade, impegnato nella ricerca di una idea audace che possa finalmente liberarlo dai debiti, Socrate suggerisce infatti di distinguere ed esaminare i fatti a poco a poco *correttamente* (v. 742). E nella lezione di retorica impartita a Strepsiade (vv. 627-99) Socrate assume i panni del sofista 'protagoreo', quando manifesta l'intenzione di insegnare al vecchio il modo con cui distinguere *correttamente* i generi nominali.

⁴⁹ Per l'*atopia* di Socrate cf. i vv. 171s., in cui il Discepolo racconta la caduta degli escrementi di un gecko nella bocca aperta del filosofo intento a osservare il corso della luna. Questa immagine del pensatore, distratto e assorto nella sua meditazione, viene significativamente attribuita anche a Talete, «ingegnoso nelle tecniche» (Plat. *Resp.* 600a), a cui non a caso viene paragonata la genialità di Socrate (v. 180): in un celebre aneddoto, raccontato dallo stesso Platone (*Theaet.* 174a-b), si narra che il naturalista di Mileto, mentre contemplava i corpi celesti cadde in un pozzo, suscitando l'ilarità di una serva tracia, la quale gli fece notare che egli si preoccupava di conoscere le cose del cielo ma non si accorgeva di ciò che aveva davanti a sé. La *semnotes* di Socrate viene invece stigmatizzata nella parodo, dove la corifea lo saluta come colui che ha un'aria solenne (σεμνοπροσωπεῖς, v. 363).

⁵⁰ Socrate incarna dunque la maschera del σοφιστής, comica caricatura dell'intellettuale. Per una storia del termine σοφιστής, che, inizialmente sinonimo di σοφός, tende ad assumere, a partire dalla seconda metà del quinto secolo e poi nel corso del quarto anche una connotazione negativa nel senso di "imbroglione", "ciarlatano", attestato soprattutto in commedia (nelle *Nuvole*, cf. vv. 331-33), in quanto espressione polemica nei confronti della sofistica e della cultura in genere, si vedano, tra gli altri, UNTERSTEINER (1961², xvi-xxiii) e GUTHRIE (1969, 27-34). Per Socrate, nella cui caratterizzazione si possono riconoscere alcune categorie di σοφισταί, cf. ZIMMERMANN (1998, 97-110); IMPERIO (1998) e, più di recente, SAMPINO (2012) cui si rinvia per una analisi del linguaggio usato dal filosofo in questa commedia.

⁵¹ In realtà l'oggetto in cui si trova seduto Socrate viene chiamato κρεμάθρα (v. 218) o παρρός (v. 226), due termini che, a stare alle testimonianze, non indicano propriamente una cesta: la κρεμάθρα sarebbe una dispensa pensile per gli avanzati (cf. *Suda* κ 2370 Adler e *schol. ad Nub.* 218b Holwerda) o una sorta di àncora alla rovescia (Aristot. *Rhet* 3, 11); il παρρός (voce attica per παρσός) è genericamente un oggetto piatto e viene identificato, in particolare, con un ἔκτριον su cui stavano appollaiate le galline (*schol. ad Nub.* 226a Holwerda) ovvero, sulla base dell'etimologia (παρσός ha lo stesso radicale di τέρσομαι «essicare»), con un arnese per stagionare (cf. ad esempio Hom. *Il* IX 219, dove si parla di graticci che si piegano sotto il peso dei formaggi). Con quest'ultima accezione si allinea AMBROSINO (1984-1985), secondo la quale in questo modo sarebbe più evidente la parodia delle teorie di Diogene di Apollonia presente ai vv. 227-34, dove Socrate sostiene di starsene sospeso lontano dal suolo perché l'umidità nuoce all'intelletto: man mano che la filosofia di Diogene perdeva d'attualità e veniva dimenticata, sostiene AMBROSINO (1984-1985), si perdeva anche il riferimento alle sue teorie presente in questo passo delle *Nuvole*; di conseguenza, non riuscendo più a spiegarsi perché Socrate apparisse proprio su un graticcio per formaggi, «i commentatori hanno ritenuto più efficace, dal punto di vista comico, ricorrere ad un altro oggetto, trespolo o canestro, considerato che anche i canestri sono di vimini intrecciati come il παρρός» (p. 62).

posizione di superiorità, logistica e morale, rispetto ai comuni mortali e, in particolare, rispetto a Strepsiade. Non a caso al vecchio che, meravigliato di vederlo apparire in alto, gli chiede cosa stia facendo, Socrate risponde con l'espressione ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον, «mi muovo attraverso l'aria e studio il sole»⁵², fraintesa da Strepsiade, il quale, prevenuto nei confronti degli insegnamenti impartiti nel Pensatoio che mettono in dubbio appunto l'esistenza degli dèi tradizionali, equivoca περιφρονῶ con ὑπερφρονῶ, mostrando di intendere che Socrate affermi di disprezzare gli dèi⁵³.

E non a caso la stessa espressione ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον, in una efficace contrapposizione drammaturgica, viene detta nel finale della commedia da Strepsiade, che, sul tetto del *phrontisterion*, al quale ha dato fuoco perché si è reso conto di aver sbagliato nell'aver poi creduto agli insegnamenti di Socrate, sbeffeggia il filosofo e sancisce il suo trionfo⁵⁴. La sconfitta di Socrate (o della nuova religione) e la vittoria di Strepsiade (o della religione tradizionale) viene realizzata con una messa in scena che segnala il rovesciamento dei ruoli dei due personaggi, ponendo Socrate in basso, sulla piattaforma scenica, nell'atto di fuggire via e Strepsiade, in alto, sul tetto della *skéné*, nell'atto di imitare l'atteggiamento del filosofo. D'altra parte, l'apparizione in alto di Strepsiade avviene sul tetto e non mediante la *mechané*, non solo perché il vecchio è un comune mortale, ma anche perché in questo modo viene meglio rappresentato il suo sarcastico trionfo su chi ha avuto la presunzione, in quanto filosofo e depositario di un nuovo sapere, di ritenersi superiore, come un dio ritiene di esserlo rispetto agli uomini⁵⁵.

Alla luce di quanto osservato, risulta dunque che nelle *Nuvole* con la *mechané* viene portato in scena un personaggio 'deumanizzato', la cui apparizione non può tuttavia essere posta sullo stesso piano delle epifanie divine, proprio in virtù delle

⁵² Cf. vv. 218, 224s. Il verbo ἀεροβατεῖν, un neologismo creato da Aristofane a fini comici, al pari di ναυβάτης, ἵπποβάτης, ὄρεσιβάτης, indica il mezzo grazie al quale viene compiuto il movimento da Socrate, che, quindi, pronunciando questo termine, direbbe: «the air is the medium in which I move» (cf. DOVER 1968, 126).

⁵³ Cf. v. 226. È evidente che la battuta di Strepsiade dà luogo ad un divertente gioco paronomastico. Per il rilievo che hanno, all'interno del testo aristofaneo, i giochi di parole (paronomasia, *aprosdoketon*, accumulazione verbale, metafore) si veda MASTROMARCO (1994, 88-92).

⁵⁴ Cf. vv. 1483-1507, in particolare il v. 1503. Per questo motivo è da escludersi che al v. 218 Socrate appaia sul tetto, un'ipotesi cui sembrerebbe invece indirizzare l'osservazione di CHANTRAINE (1968-1980), secondo il quale i termini in -βατος, -βατης «sont souvent techniques avec des emplois divers, de "marcher sur" à "saillir"» (s.v. βαίνω, 157). D'altra parte, Socrate, dopo che Strepsiade gli ordina di scendere (κατάβηθι, v. 237) perché possa ricevere i suoi insegnamenti, si trova sulla piattaforma scenica già al v. 239a. Infatti, se è vero che la discesa dell'attore mediante la scala interna alla *skéné* possa richiedere anche solo quattro versi (cf. MASTRONARDE 1990, 262 e MASTROMARCO 1994, 107s., sulla base dei vv. 885-88 della *Lisistrata*, che, recitati da Cinesia, in preda a un desiderio sfrenato di ricongiungersi con la moglie, coprono la discesa dal tetto di Mirrine, la quale, convinta dalla presenza del figlio, si decide a raggiungere il marito), è altresì vero che il tempo a disposizione di Socrate per scendere appare in questo caso davvero molto esiguo (poco più di un verso).

⁵⁵ Cf. il già citato v. 223b (τί με καλεῖς, ὦ φήμερε).

peculiarità drammaturgiche su esaminate. La repentinità dell'apparizione degli dèi in una tragedia euripidea si spiega con la loro funzione di fornire una svolta o una soluzione alla vicenda, a seconda che abbiano luogo nel corso dell'azione scenica (come accade nell'*Eracle*) o nel finale (come, si è visto, nell'*Andromaca*). Il passo delle *Nuvole*, invece, fa parte, si è detto, della sezione prologica.

Tra l'altro, le epifanie divine, in quanto tali, portano in scena degli dèi veri e propri e non un mortale 'deumanizzato'. E, infatti, se delle apparizioni divine c'è una ripresa in Aristofane, questa avviene negli *Uccelli*, dove Iride arriva *ex machina*.

Tra le tragedie euripidee, come si è visto, un mortale, che assume un aspetto divino e si pone su un piano superiore agli umani, si trova, invece, nella *Medea*, e, in particolare, nel finale. L'apparizione di Socrate, che pure condivide con la prima apparizione di Medea la lunghezza della presentazione (Medea e Socrate giungono in scena dopo poco più di duecento versi)⁵⁶ e la collocazione in sede prologica, presenta molte analogie con la seconda e ultima apparizione di Medea, con la quale condivide non solo l'uso della *mechané*, ma anche il modo e la funzione con cui questo congegno teatrale viene utilizzato. In entrambi i casi il personaggio non si mostra agli spettatori dalla porta della *skéné* da cui è atteso l'arrivo, dal momento che il pubblico è stato messo in collegamento con l'interno della facciata scenica o in virtù di un racconto (la descrizione delle trovate geniali riferita dal Discepolo a Strepsiade) o in virtù delle grida retrosceniche (quelle dei figli di Medea mentre vengono uccisi dalla madre). L'apparizione avviene, con effetto a sorpresa, in alto, mediante un oggetto (la cesta e il carro alato), rappresentato dalla *mechané*, che conferisce al personaggio una 'deumanizzazione' e gli consente di trovarsi in posizione sovrastante sull'altro personaggio in scena (Strepsiade ~ Giasone), rispetto al quale si ritiene superiore.

E, come l'apparizione di Medea sul carro alato comunica al pubblico, si è detto, anche visivamente, il tema fondante della vicenda, – il distacco tra Medea e Giasone –, allo stesso modo, l'apparizione di Socrate, seduto in una cesta, comunica agli spettatori anche visivamente il tema della commedia aristofanea, la polemica contro gli intellettuali⁵⁷.

4.

Se è giusta l'ipotesi ora avanzata, il riconoscimento nella *Medea* del modello tragico che sottende all'apparizione di Socrate sembra offrire un ulteriore esempio di *paratragodia*, intesa però non come parodia, ma come una «comedy's intertextual

⁵⁶ *Med.* 214 ~ *Nub.* 218.

⁵⁷ Giova ricordare che le *Nuvole*, al pari della *Medea* e di tutte le opere teatrali, antiche e moderne, presentano un testo polisemico: Aristofane «comunicava, dunque, con il suo pubblico non solo attraverso il linguaggio verbale, ma anche attraverso il linguaggio della scena, della metrica, della musica, della danza ecc.» (MASTROMARCO 1994, 127). Per la polisemia di un testo teatrale, cf. PAGNINI (1970, 121-40).

dependance»⁵⁸ da una tragedia, che, seppure rappresentata otto anni prima, sarà stata, per le peculiarità drammaturgiche succitate, un'opera teatrale rimasta impressa nella memoria del pubblico⁵⁹.

Socrate non rappresenta la *detorsio in comicum* di Medea: a differenza di Trigeo che è, invece, lo stravolgimento in ridicolo di Bellerofonte, il protagonista della tragedia parodiata.

Nel caso di Socrate si assiste a uno scivolamento della caricatura, dal personaggio tragico (Medea) a una figura sociale, nella fattispecie a quella del σοφιστής, l'intellettuale, ciarlatano e imbrogliatore.

Un esempio analogo si trova nella *Lisistrata* (411 a.C.), in particolare nel passo in cui si svolge lo scontro verbale tra la protagonista omonima della commedia e il Probulo⁶⁰. L'opposizione tra Lisistrata, che organizza un'azione contraria alle leggi stabilite (l'occupazione da parte delle donne di un luogo sacro come l'Acropoli), e il garante invece di quelle stesse leggi, giunto in scena a ristabilire l'ordine costituito, richiama certamente alla memoria lo scontro verbale nell'*Antigone* di Sofocle tra Creonte e Antigone, arrestata dalla Guardia dopo aver provveduto alla sepoltura di Polinice⁶¹: il Probulo è, al pari del re di Tebe, pieno di sé, arrogante, irragionevole, inflessibile⁶²; Lisistrata ha, come Antigone, la fierezza e l'audacia propria di chi possiede una forte consapevolezza di un agire determinato dalla propria volontà. Significativo, a me pare, a tal proposito, l'uso nel passo aristofaneo di *αὐτομάτη* detto da Lisistrata, che annuncia la sua uscita dall'Acropoli (e dunque dalla facciata scenica), da sé e non con la forza di spranghe e sbarre, come vuole il Probulo: un termine che ricorda l'*αὐτόνομος* con cui il Coro, nel celebre *kommòs* che precede la sepoltura da viva di Antigone, rimprovera all'eroina di essere andata incontro a tale punizione per

⁵⁸ Cf. n. 13.

⁵⁹ Senza contare poi le eventuali repliche della tragedia nei teatri dei demi attici, che, come quelli del Pireo e di Eleusi, «svolgevano una importante opera di divulgazione della cultura teatrale in Attica»: MASTROMARCO (1994, 147); e MASTROMARCO (2006), cui si rimanda anche, a proposito dell'importanza delle repliche e della loro funzione di acculturamento, per la *vexata quaestio* relativa alla circolazione libraria di entrambe le redazioni delle *Nuvole*: il celebre passo platonico dell'*Apologia*, – dove, Socrate, alludendo agli attacchi mossi contro di lui nella commedia aristofanea, afferma: «queste cose le avete viste (ἑωράτε) anche voi nella commedia di Aristofane: un Socrate che si fa portare qua e là (περιφερόμενον), e va dicendo che si muove attraverso l'aria (ἀεροβατεῖν), e parla a vanvera pronunciando molte altre sciocchezze» (19c) –, dimostra, a parere di Mastromarco, che per Platone un ateniese medio poteva conoscere il contenuto delle *Nuvole* «in quanto *spettatore* che frequenta il teatro, e non in veste di *lettore* che possiede un'edizione libraria della commedia» (p. 146).

⁶⁰ Cf. vv. 387-438.

⁶¹ Cf. vv. 441-525. La datazione dell'*Antigone* viene di norma collocata tra il 442 e il 441 a.C. (cf. GRIFFITH 1999, 1s.).

⁶² Il Probulo si esprime anche come Creonte: ai vv. 450s. afferma con decisione che non si lascerà mai sconfiggere dalle donne (ἀτὰρ οὐ γυναικῶν οὐδέποτε ἔσθ' ἡττητέα / ἡμῖν), ripetendo così le parole con cui il re di Tebe spiega al figlio Emone che l'ordine viene difeso e salvaguardato solo se non ci si lascia vincere da una donna (κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἡσσητέα, v. 678).

aver stabilito una legge da sé⁶³. D'altra parte l'epiteto ἀνδρειοτάτη con cui il Coro si rivolge a Lisistrata, quando appare per l'ultima volta in scena, ricorda la definizione data da Creonte ad Antigone, quando, indignato per la sua autorità messa in discussione, esprime la ferma volontà di punirla: altrimenti lui non è più un uomo, ma l'uomo è Antigone⁶⁴.

Come è evidente, questo passo della *Lisistrata* non è una parodia dell'*Antigone*. Il modello tragico serve per creare un tessuto scenico su cui costruire la caratterizzazione di un personaggio che rappresenta la caricatura non del corrispondente personaggio tragico, ma di una figura sociale, quella del tiranno, i cui tratti salienti il Probulo non condivide solo con Creonte⁶⁵.

La scelta del finale della *Medea* come modello per l'apparizione di Socrate nelle *Nuvole* sarà stata senza dubbio dettata dal fatto che Medea è dotata di σοφία quanto Socrate e, in particolare, di una σοφία ritenuta pericolosa per la società quanto quella di Socrate, poiché nuova e dannosa per lei stessa quanto quella di Socrate per lui stesso, perché procura una cattiva fama. Significativo, a tal proposito, è il succitato intervento in cui Medea, in risposta a Creonte, – che, intimorito da lei, abile maga, esperta di malefici, e, per di più, sofferente per il tradimento subito dal suo uomo, intende mandarla in esilio –, esprime considerazioni sul sapere e sulle conseguenze che derivano a chi si dà da fare a proporlo a persone ignoranti: se qualcuno insegna qualcosa di nuovo, rischia di essere oggetto di invidia e di odio; lungi dall'essere considerato una persona istruita, costui viene considerato inutile per la società; ed è quanto ora tocca a lei, che non è poi così sapiente⁶⁶. È appena il caso di ricordare, tra l'altro, la cospicua ricorrenza del termine σοφός in questi versi, come nell'intero dramma, dove la nozione di σοφία e le sue implicazioni non riguardano solo la protagonista, ma esprimono i fermenti del contesto socio-culturale dell'epoca, nel quale era forte, appunto, l'avversione per gli intellettuali⁶⁷.

⁶³ Cf. *Lys.* 431 ~ *Ant.* 821. È notevole nell'*Antigone* la cospicua presenza di αὐτός e dei suoi composti (quali, αὐτόχειρ, αὐτάδελφος, αὐτόνομος, αὐτόγνωτος, αὐτούργος etc.), che, insieme all'uso del duale e alla frequenza di aggettivi appartenenti all'area semantica di διπλοῦς e κοινός, rappresenta uno degli elementi lessicali e morfologici inerenti al tema dell'identità, strettamente collegato al motivo dell'incesto, causa della creazione di un nucleo familiare caratterizzato da una mostruosa duplicità: Edipo è figlio e marito, padre e fratello; Giocasta è madre e moglie, madre e nonna; i figli sono anche fratelli e, di Giocasta, figli e nipoti. Per cui cf., da ultimo, GRECO (2011), cui si rinvia per la bibliografia relativa.

⁶⁴ Cf. *Lys.* 1108 ~ *Ant.* 484.

⁶⁵ «In *Lys.* the Proboulos is a burlesque bureaucrat with overtones of the stock tyrant: pompous, arrogant, unreasonable, stubborn, and ultimately ineffective. Like Sophokles' Kreon, Euripides' Pentheus, and Thukydides' Kleon, he can have won no sympathy from the spectators»: cf. HENDERSON (1987, 117).

⁶⁶ Cf. v. 305; e più in generale, vv. 271-315.

⁶⁷ D'altra parte non è forse un caso che l'apparizione di Medea non faccia da modello scenico anche alla succitata apparizione in alto di Strepsiade, che, pure, si esprime, si è visto, come Socrate sospeso nella cesta: il finale delle *Nuvole* rappresenta appunto la sconfitta della nuova σοφία. La figura di Medea aleggia, in realtà, anche nel personaggio di Trigeo, il quale rappresenta una vera e propria parodia della donna, sia per la μανία da cui è anche lui è affetto (vv. 54, 65) sia per le grida retrosceniche con cui manifesta il suo stato psichico (vv. 62s.); e, come Medea, appare in scena subito dopo (cf. nn. 15 e 16).

La posizione di Euripide nei confronti delle nuove correnti di pensiero è, come è noto, questione controversa. L'influenza dell'anassagoreismo e della sofistica sulla sua formazione e, dunque, sulla sua poetica teatrale, tanto ribadita dalle biografie antiche⁶⁸, non trova invece concorde la critica moderna⁶⁹.

Per quel che riguarda il rapporto di Euripide con la sofistica, una prova a favore dell'interpretazione moderna sembra essere offerta proprio dalla *Medea*, dove la contrapposizione tra *logos* e realtà, su cui è imperniato il celebre agone tra la protagonista e Giasone⁷⁰, si sviluppa, nel corso del dramma, secondo una progressiva affermazione dell'inutilità della parola rispetto alla verità dei fatti, al punto che, quando il Coro cerca di dissuadere Medea dal proposito di uccidere i figli, la donna reagisce bruscamente, affermando di voler passare subito all'azione perché ormai ogni discorso è superfluo e non si può più modificare quanto irreparabilmente è successo⁷¹.

Non si può tuttavia negare che nel corso della tragedia *Medea*, in contrapposizione con un Giasone miserabile e vigliacco, viene presentata, si è visto, come una donna non comune, di sinistra potenza, dotata di *sophia*, una *sophia* sovversiva (è una donna, per giunta barbara, a discutere di sapere), che la rende un personaggio solo, unico responsabile del proprio destino, non costretto ad obbedire a un comando soprannaturale⁷². Una presentazione che, ponendo tutto il peso della scelta dell'infanticidio su una decisione umana ed eliminando la necessità divina, sembra orientare verso l'ipotesi, sostenuta dalle biografie antiche, dell'ateismo di Euripide, e, quindi, di una simpatia del tragediografo nei confronti degli insegnamenti di Anassagora e di Socrate. In questo senso sono state intese, ad esempio, anche le parole pronunciate da Medea, allorché afferma di sapere quanto sia grande il male che sta per compiere, sebbene in lei più forte delle decisioni sia la passione, che è per l'uomo la causa dei mali più grandi⁷³. E in questo senso sembra debba intendersi il finale, che, concordemente definito il trionfo di Medea su Giasone, appare come il trionfo della *sophia*, di una *sophia* nuova, sulle credenze tradizionali.

⁶⁸ Cf., ad es., la testimonianza della *Vita di Euripide* di Satiro, secondo la quale il tragediografo sarebbe stato allievo dei sofisti Protagora e Prodicò, di Archelao, di Socrate e di Anassagora (F 6 fr. 37s. I Schorn). Per altre fonti antiche che attestano il legame tra il tragediografo e il naturalista di Clazomene si vedano Gellio (XV 20) e Vitruvio (VIII *praef.* 1), nei quali Euripide viene definito rispettivamente *Anaxagorou trophimos* (si tratta in realtà di una citazione di Alessandro di Etolia) e *auditor Anaxagorae*.

⁶⁹ Scetticismo nei confronti della testimonianza di Satiro è stato espresso soprattutto da LEFKOWITZ (1981, 92): ma vedi NAPOLITANO (2003, 29); del tutto convinto si mostra invece DIANO (1968, 145s.); più cauti DI BENEDETTO (1971, a parere del quale «non siamo autorizzati a parlare di Euripide come 'anassagoreo'», p. 307) e SCHORN (2004, 201).

⁷⁰ Cf. vv. 446-626.

⁷¹ Cf. DI BENEDETTO (1971, 84-88).

⁷² È ben diversa infatti la solitudine di Antigone, che, per quanto, si è visto, si sia fatta una legge da sé, ha agito nel rispetto degli ἀγραπτα νόμιμα, delle leggi non scritte degli dèi, dai quali, tuttavia, si sente abbandonata nel momento in cui sta per avviarsi alla morte (vv. 921-23).

⁷³ Cf. vv. 1078-1080. Per questa lettura del passo cf. SNELL (1946, 180); *contra* MASTRONARDE (2002, 343-45).

Se si segue l'ipotesi di Euripide, che, allievo di Anassagora e di Socrate, nega l'esistenza degli dèi, la ripresa della *Medea*, presente in una commedia che prende in giro Socrate e tutto ciò che il filosofo rappresenta, potrebbe essere interpretata come un ulteriore attacco di Aristofane al tragediografo. D'altra parte il finale delle *Nuvole* con la sconfitta di Socrate e il trionfo di Strepsiade potrebbe confermare tale chiave di lettura: Aristofane, si è detto, chiude la commedia con la vittoria del sapere tradizionale su quello nuovo, polemizzando, attraverso la figura di Socrate, con quanti posseggono quel sapere, compresa Medea, e con Euripide, sostenitore di quello stesso sapere.

Nelle *Rane*, una delle commedie in cui è personaggio attivo, Euripide, giova ricordare, verrà accusato, come Socrate, di aver insegnato agli uomini ad essere disertori, furfanti e imbrogliatori: a differenza di Eschilo, la cui poesia rende nobili e forti gli spettatori delle sue rappresentazioni⁷⁴. Non a caso, nel finale delle *Rane*, il Coro, commentando la sconfitta di Euripide, il quale, affranto, si allontana di scena, afferma che è piacevole non starsene seduto accanto a Socrate, abbandonando la poesia e rinunciando a quanto abbia dato di più alto la poesia tragica⁷⁵.

Ma il fatto che la ripresa dell'apparizione finale di Medea ha luogo nella sezione prologica delle *Nuvole* induce ad altre riflessioni.

Innanzitutto sembra lecito chiedersi se davvero Euripide intendesse rappresentare il trionfo di Medea e della sua *sophia*. A ben vedere, Medea, pur recuperando la sua dimensione mitica, non vince: uccide i figli, di cui si priva con profonda sofferenza umana ed è costretta comunque ad andare via da Corinto. In fondo, a nulla le è valso essere una donna sapiente.

Una circostanza che può forse spiegare perché Aristofane ha modellato l'apparizione *iniziale* di Socrate sull'apparizione *finale* di Medea: il commediografo si sarà servito di questa ripresa scenica per alludere, come conviene in sede prologica, al finale della vicenda (la sconfitta di Socrate e dei nuovi saperi).

Questa interpretazione conduce, però, ad un'altra osservazione: l'apparizione di Socrate fornisce un esempio di *paratragodia*, in cui Aristofane non solo non stravolge in ridicolo il modello tragico, ma neanche attacca Euripide, anzi si allinea con il pensiero del tragediografo.

Tale conclusione può risultare meno azzardata di quanto sembri se non si tiene conto degli schemi precostituiti, ereditati anche dall'antichità, entro i quali bisogna necessariamente inquadrare, come in questo caso, la formazione di Euripide (ateo o non ateo) e l'atteggiamento di Aristofane nei confronti del tragediografo (polemico o non polemico).

⁷⁴ Cf. vv. 1006-1017.

⁷⁵ Cf. vv. 1491-95. Come nota SNELL (1946, 167), a parere di Aristofane, i sofisti, Socrate ed Euripide «altro non fanno che insegnare con raffinata abilità affaristica ogni sorta di malizie e di astuzie che sgretolano la semplice morale del bravo cittadino ateniese e l'antica solida struttura dello stato».

Che Euripide fosse oggetto di costante polemica da parte di Aristofane è certamente un dato non trascurabile. Ed è certamente un dato rilevante il fatto che la polemica aristofanea, insieme con gli elementi autoschediastici, ha favorito il fiorire di una ricca aneddotica negativa di cui si è nutrita la tradizione biografica di Euripide, dalla quale dipendono anche le nostre moderne interpretazioni.

Tuttavia, le stesse *Rane* dimostrano anche che, proprio perché incluso in un confronto, in cui, oltre a Eschilo, era compreso Sofocle⁷⁶, Euripide era comunque considerato da Aristofane uno dei tre grandi tragediografi⁷⁷. E la stessa frequenza degli attacchi polemicici denota comunque un interesse da parte di Aristofane, ben consapevole dell'innegabile abilità teatrale del collega tragediografo.

Se è giusto quanto osservato, si può forse attenuare il giudizio di Goethe, che, ammiratore di Euripide, definiva un pagliaccio Aristofane, colpevole di aver ispirato la critica di Schlegel, «quel povero sciocco», nei confronti del tragediografo; e si può forse condividere l'interrogativo, a proposito di Euripide, con cui Goethe concludeva questa riflessione: «ma c'è forse una nazione che abbia avuto dopo di lui un drammaturgo che sia appena degno di porgergli la pantofola?»⁷⁸.

⁷⁶ Giova ricordare che la morte di Sofocle, sopraggiunta nel 406-405 a.C., costrinse Aristofane a modificare le *Rane* poco prima di andare in scena.

⁷⁷ Della reputazione positiva goduta da Euripide attesta la circostanza che, proprio Sofocle, novantenne, per onore la memoria del tragediografo, morto in Macedonia nel 407-406 a.C., vestì a lutto e presentò i suoi coreuti e i suoi attori privi di corona in occasione del proagone degli agoni drammatici del 406 a.C. (T1 IA, rr. 39-41 Kannicht).

⁷⁸ Cf. SNELL (1946, 189).

riferimenti bibliografici

AMBROSINO 1984-1985

D. Ambrosino, *Aristoph.* Nub. 218-234 (*La “cesta” di Socrate?*), «Mcr» XIX-XX 51-69.

ARNOTT 1962

P.D. Arnott, *Greek Scenic Convention in Fifth Century B.C.*, Oxford.

AUSTIN – OLSON 2004

C. Austin – S.D. Olson (eds.), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford.

BELARDINELLI 2000

A.M. Belardinelli, *A proposito dell'uso e della funzione dell'ekkyklema: Eur. Hipp. 170-266, 808-1101; Men. Asp. 309-399, Dysc. 689-758a*, «SemRom» III/2 243-65.

BELARDINELLI 2012

A.M. Belardinelli, *Modernità di Euripide. Una prospettiva drammaturgica*, «Atene e Roma» VI/3-4 377-92.

CHANTRAINE 1968-1980

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.

DEARDEN 1976

C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London.

DIANO 1968

C. Diano, *Edipo figlio della Tyche*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, 119-65.

DI BENEDETTO 1971

V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino.

DI BENEDETTO – MEDDA 1997

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.

DIGGLE 1984

J. Diggle (ed.), *Euripidis fabulae*, Oxford.

DOVER 1968

K.J. Dover (ed.), *Aristophanes Clouds*, Oxford.

DUNBAR 1995

N. Dunbar (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford.

DUNN 1996

F.M. Dunn, *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New-York.

GRECO 2011

G. Greco, Autadelphos nell'Antigone di Sofocle, «AOFL» VI/1-2 342-54.

GRIFFITH 1999

M. Griffith (ed.), *Sophocles. Antigone*, Cambridge.

GUTHRIE 1969

W.K.C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, III, *The Fifth-Century Enlightenment*, Cambridge.

HENDERSON 1987

J. Henderson (ed.), *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford.

HOURMOUZIADES 1965

N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens.

IMPERIO 1998

O. Imperio, *La figura dell'intellettuale*, in A.M. Belardinelli et al. (a cura di), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, 43-130.

JONES ROCCOS 1994

L. Jones Roccas, *LIMC* VII 1, s.v. *Perseus*, 332-48.

JOUAN – VAN LOOY 1998

F. Jouan – H. van Looy (éds.), *Euripide. Tragédies*, Tome VIII, 1^e partie, *Fragments de Aigeus à Autolykos*, Paris.

JOUAN – VAN LOOY 2002

F. Jouan – H. van Looy (éds.), *Euripide. Tragédies*, Tome VIII, 2^e partie, *Fragments de Bellérophon à Protésilas*, Paris.

LEFKOWITZ 1981

M.R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, London.

MASTROMARCO 1994

G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari.

MASTROMARCO 2006

G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΟΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, 137-91.

MASTROMARCO 2008a

G. Mastromarco, *La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, «CFC (G): Estudios griegos y indoeuropeos» XVIII 177-88.

MASTROMARCO 2008b

G. Mastromarco, *Paratragedia e circolazione libraria nell'Atene del V secolo a.C.: Aristofane, Tesmoforiazuse 1009-1135*, in P. Esposito – P. Volpe Cacciatore (a cura di), *Strategie del commento a testi greci e latini*, Atti del Convegno (Fisciano, 16-18 novembre 2006), Soveria Mannelli, 131-51.

MASTRONARDE 1990

D.J. Mastronarde, *Actors on High: the Skené Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama*, «CA» IX 247-94.

MASTRONARDE 2002

D.J. Mastronarde (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge.

NAPOLITANO 2003

M. Napolitano (a cura di), *Euripide. Ciclope*, Venezia.

NEWIGER 1979

H.-J. Newiger, *Drama und Theater*, in G.A. Seek (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 434-503.

OLSON 2002

S.D. Olson (ed.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford.

PAGNINI 1970

M. Pagnini, *Per una semiologia del teatro classico*, «Strumenti Critici» XII 121-40.

RAU 1967

P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.

RIBBECK 1864

W.R. Ribbeck, *Die Acharner des Aristophanes. Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen und einem Anhang über die dramatischen Parodien bei den Attischen Komikern*, Leipzig.

RUSSO 1984²

C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze.

SAMPINO 2012

F. Sampino, *Linguaggio parafilosofico e parasocratico nelle Nuvole di Aristofane* «DeM» III 80-128.

VAN DE SANDE BAKHUYZEN 1887

W.H. van de Sande Bakhuyzen, *De parodia in comoediis Aristophanis. Loco ubi Aristophanes verbis Epicorum, Lyricorum, Tragicorum utitur, collegit et illustravit*, Traiecti ad Rhenum.

SCHORN 2004

St. Schorn, *Satyros aus Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel.

SILK 1993

M.S. Silk, *Aristophanic paratragedy*, in A.H. Sommerstein et al. (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990, Bari 477-504.

SILK 2000

M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.

SNELL 1928

B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, «Philologus» Suppl. XX (trad. it. Milano 1969).

SNELL 1946

B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg (trad. it. Torino 1963).

STONE 1981

L.M. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy*, New York.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.

UNTERSTEINER 1961²

M. Untersteiner, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, vol. I, Firenze.

ZIMMERMANN 1998

B. Zimmermann, *Die Griechische Komödie*, Düsseldorf-Zürich (trad. it. Roma 2010).