

Parte II: Le forme letterarie della critica religiosa: la risposta di Aristofane a Euripide

Capitolo V: Le Tesmoforiazuse: tragedia euripidea e ‘corruzione’ dei riti tesmoforici

Nei capitoli precedenti abbiamo cercato di delineare linee di sviluppo continue nella rappresentazione della religione e del culto restituita dalla tragedia euripidea: sebbene non sia certo opportuno parlare di ‘ateismo’, si può tuttavia individuare una problematizzazione della questione religiosa, che, seppure spesso mediata dalla riflessione filosofica coeva, si risolve nell’interesse per dottrine e credenze che abbiamo a più riprese definito ‘non ortodosse’ in quanto ideologicamente e socialmente ‘marcate’. La peculiarità di tali interessi è d’altronde connotata anche in senso geografico: dello scenario religioso euripideo fanno infatti parti culti bacchici e metroaci ‘orientali’ (o sentiti come tali), ma anche quell’orfismo le cui attestazioni più direttamente riconducibili alla realtà rituale – le lamine d’oro – si collocano nelle ‘aree laterali’ e meno esposte del mondo greco (Creta, Tessaglia, Mar Nero, Italia meridionale, dove è opportuno rilevare che, se la colonia ateniese di Turi ci offre numerose e importanti testimonianze, esse sono invece assenti a Atene). A fronte di tutto questo abbiamo osservato la tendenza a superare la religiosità tradizionale dell’Attica e, in particolare, a reinterpretare il complesso mitico-rituale eleusino, a cui Euripide attribuisce nuovi significati e contenuti fino a trasformarlo in qualcosa di completamente diverso, come accade nel secondo stasimo dell’*Elena*.

Nel 411 a.C., l’anno dopo la presentazione, agli agoni tragici del 412, della trilogia di cui facevano parte *Elena*, *Andromeda* e, probabilmente, *Ifigenia in Tauride* (cfr. qui sopra cap. III), Aristofane porta in scena (forse alle Grandi Dionisie, laddove la *Lisistrata*, lo stesso anno, sarebbe stata presentata alle Lenee) le *Tesmoforiazuse*: con questa commedia Aristofane passa, per così dire, al vaglio l’arte euripidea, mettendone in luce non solo il modo degradato di fare tragedia che grazie a Euripide si sarebbe affermato (le parodie delle tragedie euripidee ne sviliscono e allo stesso tempo ne mettono a nudo l’inconsistenza tragica), ma anche l’insidioso contenuto religioso veicolato da quei drammi. Fin dalla parodia euripidea degli *Acarnesi* (425 a.C.), dove troviamo un Euripide rappresentato a testa in giù (cfr. vv. 407-489), Aristofane si pone il problema dei protagonisti dei drammi euripidei, πτωχοί (cfr. vv. 412-413, ma tutta la scena è incentrata sulla rievocazione degli ‘eroi straccioni’ di Euripide), e allo stesso tempo “loquaci e abili parlatori” (cfr. v. 429): Euripide, infatti, richiesto da Diceopoli di prestargli gli stracci di Telefo, esprime con nettezza la relazione diretta fra gli ‘stracci’ e gli espedienti retorici con le parole δώσω· πικρῆ γὰρ λεπτὰ μηχανᾶ φρενί (v. 445, “escogita espedienti sottili con mente acuta”), a cui infatti Diceopoli esclama οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμπίπλαμαι (v. 447, “come sono già pieno di paroline!”). Euripide rimarrà infatti, nella rappresentazione aristofanea, fino alle *Rane*, il poeta ‘filosofo’ del λογισμός (“ragionamento”) e

della σκέψις (cfr. *Ran.* vv. 973-974; cfr. anche vv. 954-958) e, allo stesso tempo, il poeta ‘realistico’ degli οἰκεῖα πράγματα (cfr. *Ran.* vv. 959-960), capace appunto di portare tale ‘svilimento’ del mito alle conseguenze estreme, ossia riducendone in stracci gli eroi (cfr. *Ran.* vv. 1063-1064, dove Eschilo accusa Euripide di aver vestito i re di cenci perché “destassero compassione”). D’altra parte, dagli *Acarnesi* alle *Rane*, la critica di Aristofane a Euripide si arricchisce e si fa più complessa: il realismo euripideo si configura infatti con nettezza, proprio nelle *Tesmoforiazuse*, come problema morale, in quanto veicolo di modelli sbagliati capaci di corrompere definitivamente la società. L’Eschilo aristofaneo enuncerà con precisione nell’agone delle *Rane* il pericolo insito nel realismo euripideo, che, per portare in scena la verità, tralascia quei χρηστά per mezzo dei quali la tragedia può svolgere appieno la sua funzione paideutica (cfr. *Ran.* vv. 1052-1056). Nelle *Tesmoforiazuse* il problema è posto, per così dire alla rovescia: le donne, per bocca della prima oratrice nell’assemblea, intendono processare Euripide perché colpevole di avere messo in piazza tutte le loro malefatte, con il terribile risultato di rendere i mariti più guardinghi e attenti rispetto alle loro mogli (vv. 381-432). Si tratta ovviamente di un paradosso comico, di cui Aristofane si serve per manifestare, appunto comicamente, la sua critica al realismo euripideo: Euripide, lungi dal rendere un servizio alla comunità svelando agli uomini le colpe delle donne, si limita a rispecchiare la società senza offrirle alcun modello positivo di riferimento, cosicché, denuncia Aristofane, il mondo è destinato a rimanere identico al teatro che lo rappresenta. Del resto, nell’ottica metateatrale della commedia antica, per cui, per dirla con Lionel Abel, *il mondo è teatro e il teatro è mondo*, Aristofane (a buon diritto, in quanto commediografo) porta sulla scena un mondo che, nel momento in cui si confronta con la tragedia e, nello specifico, quella euripidea, diventa necessariamente anche lo specchio di quel ‘cattivo’ teatro tragico venuto meno alla sua funzione educatrice¹.

¹ Sul problema della convinzione o meno, da parte di Aristofane, della reale utilità sociale della poesia e di quella drammatica in particolare, cfr. ora la recente analisi di Wright, *The Comedian as Critic*, pp. 17-24, dove si tende a vedere nella diffusa e accettata concezione della poesia come fonte di insegnamento uno dei bersagli o, quanto meno, degli oggetti di derisione sfruttati comicamente dalla commedia di Aristofane. Tuttavia, il fatto che il commediografo affronti con ironia, come il suo genere letterario richiede, determinati argomenti, operando semplificazioni e perfino banalizzazioni (uno degli esempi fatti da Wright è quello della ‘riduzione’ dei *Sette contro Tebe* o dei *Persiani* di Eschilo a drammi capaci di temprare lo spirito guerriero) non significa che la sua poesia non abbia alcun contenuto da trasmettere, se non lo scherzo più o meno finalizzato alla messa in discussione di luoghi comuni. L’aspetto paideutico della poesia tragica e comica, e il suo inscindibile legame con la vita della πόλις, su cui i cittadini-spettatori vengono invitati a riflettere, non sono una semplice *communis opinio* ma segnano tutta la produzione drammatica pervenutaci del V sec. a.C. e Aristofane, come ogni poeta suo contemporaneo, non è un Callimaco che pratica l’arte per l’arte, ma un artista del tutto immerso nella sua πόλις, sua fonte di ispirazione e allo stesso tempo sua destinataria: il suo messaggio, necessariamente mascherato e perfino distorto dalla forma comica, giungeva ai suoi contemporanei, capaci di decodificarlo e contestualizzarlo, senz’altro meglio di quanto non arrivi a noi, che siamo invece, a nostra volta, perfettamente in grado di capire, per esempio, quali siano i contenuti ‘seri’, di carattere politico, sociale o culturale, che si nascondono dietro le battute, anche le più dissacranti, dei nostri comici contemporanei. La tragedia, così come la commedia di età classica, operando ciascuna secondo le leggi del genere, danno entrambe il loro specifico contributo alla crescita culturale e al miglioramento della πόλις, con la fondamentale differenza che la commedia, con la sua libertà nella rottura dell’illusione drammatica, può ‘criticare’ la tragedia che non assolve o assolve ‘male’ al suo dovere.

Il problema morale della tragedia euripidea, prepotentemente portato da Aristofane all'attenzione dei suoi spettatori, appare comunque sia inscindibilmente unito a quello religioso: non è un caso che la seconda donna che prende la parola nell'assemblea tenuta dalle donne durante le Tesmoforie, aggiunga alle accuse fatte dalla prima oratrice (cfr. qui sopra) il venir meno della fede negli dei, per cui una povera venditrice di corone di mirto non riesce più a lavorare perché Euripide τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεοὺς (v. 451), dove è altamente probabile che Aristofane si riferisca espressamente alla celebre dichiarazione di ateismo del *Bellerofonte* (cfr. qui sopra, cap. I.3). Il messaggio *dis*-educativo euripideo, che agisce dunque tanto nell'ambito morale quanto in quello religioso (un binomio, che, come vedremo nel prossimo capitolo, è riproposto da Aristofane, negli stessi termini, nelle *Rane*), per quanto riguarda quest'ultimo, è identificato qui da Aristofane con una vera e propria forma di ateismo. Come abbiamo visto nel I capitolo, se, effettivamente, alcuni passi di Euripide, in particolare decontestualizzati, si prestano a questa interpretazione, la messa in discussione dell'esistenza degli dei è soltanto la manifestazione più estrema di un atteggiamento critico verso la religione, rintracciabile in gran parte della produzione euripidea, che, come abbiamo cercato di dimostrare nei capp. II, III e IV, sembra trovare una proposta di soluzione lontano dalla religiosità ufficiale e tradizionale della πόλις.

Vedremo ora come Aristofane elabori strategie drammatiche per mettere in ridicolo lo 'stravolto' mondo religioso euripideo nel suo complesso, dalle esplicite dichiarazioni di ateismo all'indulgere di Euripide verso dottrine 'non ortodosse': fra le numerose commedie aristofanee (comprese quelle giunteci frammentarie, il cui contesto non è più ricostruibile) in cui abbiamo attestazione di quell'εὐριπιδαριστοφανίζειν (cfr. fr. 342 *PCG*) con cui Cratino prendeva di mira la vera e propria 'ossessione' di Aristofane verso la poesia euripidea, dobbiamo osservare che sia le *Tesmoforiazuse* sia le *Rane*, entrambe strutturalmente concepite come una grande pagina di critica al teatro e a quello euripideo in particolare, presentano una notevole affinità nello sfondo religioso, costituito dal culto di Demetra, quello tesmoforico in un caso e quello eleusino nell'altro. Non possiamo infatti escludere, alla luce di quello che abbiamo considerato nei capitoli precedenti, che Aristofane abbia voluto contrapporre la solidità del più sacro dei culti attici, quello appunto tributato alla dea Demetra, alle 'stravaganti divagazioni' euripidee, che proprio di quel culto sembrano offrire rielaborazioni e reinterpretazioni. Non è un caso che le *Tesmoforiazuse* vadano in scena nel 411, all'indomani dell'*Elena*, dove Euripide aveva sfruttato l'ἄτιον mitico del culto eleusino e tesmoforico per l'affermazione della potenza del culto frigio della Madre degli dei, di fatto sostituendo questo con quello. Aristofane si rende conto che il messaggio religioso euripideo non consiste nella semplice negazione dell'esistenza degli dei, affermata da qualche personaggio nel culmine della disperazione, poi per questo severamente punito, e mette quindi direttamente a

confronto il *suo* Euripide con i culti tradizionali di Atene, nei confronti dei quali la tragedia euripidea costituisce un'insidia. Proprio nel momento in cui, negli anni terribili fra il 411 e il 405 (dal colpo di stato oligarchico all'inutile vittoria della Arginuse), la πόλις aveva quanto mai bisogno di attaccarsi alle sue tradizioni, culturali e religiose, che la avevano resa grande: si ricordi infatti che Erodoto, nel cap. 65 dell'VIII libro, racconta come fosse stata una grande nube sollevatasi da Eleusi sulla pianura a Triasia, accompagnata da una voce che gridava la mistica invocazione a Iacco, a annunciare all'esercito di Serse, prima della battaglia di Salamina, la sconfitta, manifestandosi come il soccorso portato dalle divinità eleusine alla città di Atene². La convinzione di una connessione stretta fra salvezza della πόλις e culto eleusino appare dunque, a chi lo voglia osservare, un dato di fatto fin dalla seconda guerra persiana.

Se le *Tesmoforiazuse* pongono in un certo senso le basi di quella che sarà la riflessione sul teatro, nonché sul modello religioso che dovrebbe essergli di riferimento, sviluppata nelle *Rane*, bisogna anche osservare che nella commedia del 411 a Aristofane sembra interessare principalmente mettere in ridicolo gli aspetti stilistici, morali e religiosi più controversi dell'arte euripidea e mostrarne la capacità di 'corrompere' la città, laddove le *Rane* sembrano piuttosto incentrate sul 'risanamento' del teatro e della città al tempo stesso. La 'corruttibilità' della società ateniese è rappresentata 'maschilisticamente' da Aristofane attraverso le donne, che non solo, pur dichiarandosi nemiche di Euripide, rappresentano il frutto stesso del degrado morale indotto dalle sue tragedie, ma, pur riunite per la celebrazione di una festa demetriaca di fondamentale importanza per la città, in quanto finalizzata a propiziare la fertilità, sembrano subire una progressiva influenza, anche dal punto di vista religioso, del modello euripideo. A differenza delle *Rane*, dunque, le *Tesmoforiazuse*, basate sulla parodia sistematica della tragedia euripidea, non indicano al teatro e alla città una possibile via da seguire (a prescindere da quanto seriamente si potesse prendere tale indicazione), cosicché lo spettatore rimane infine, per così dire, disorientato. Se per esempio, nel prologo delle *Rane*, Eracle spiega a Dioniso la via da percorrere indicandogli chiaramente come meta del viaggio l'incontro con gli iniziati ai Misteri di Eleusi, in quello delle *Tesmoforiazuse*, che presenta notevoli affinità strutturali con le *Rane* (anche qui due personaggi si recano alla porta di un terzo personaggio per ricevere da lui un aiuto nella presente difficoltà – nello specifico la necessità che qualcuno si introduca travestito da donna nel Tesmoforio a parlare in favore di Euripide), il tragediografo Agatone, a cui si rivolgono Euripide e il suo Parente (κηδεσθής, "parente acquisito"), è portatore di un messaggio dal significato più ambiguo.

² Sulla relazione fra questo passo erodoteo e le *Nuvole* di Aristofane, cfr. Byl, *Aristophane et Éleusis*, pp. 150-153.

§1 Il prologo della commedia: l'ἀμηχανία di Euripide, la 'religione' di Agatone e la teoria della μίμησις

La trilogia tragica portata in scena da Euripide nel 412 a.C., che, come abbiamo visto nel cap. III, comprendeva probabilmente, oltre all'*Elena* e all'*Andromeda*, anche l'*Ifigenia in Tauride* (le cosiddette "escape-tragedies"), costituisce la fonte principale a cui attinge Aristofane, l'anno successivo, per costruire il suo attacco a Euripide nelle *Tesmoforiazuse*: come dimostra infatti Wright nel suo saggio dedicato alle "escape-tragedies" di Euripide, sia l'*Elena* sia l'*Ifigenia in Tauride* sono pervase dall'influsso della filosofia gorgiana³ e, di conseguenza, dalla rappresentazione della realtà come qualcosa di illusorio che non può essere colta dai nostri sensi né espressa dal nostro λόγος; il mito stesso, come consegnato dalla tradizione, si rivela contraddittorio e incapace di fornire all'uomo una risposta adeguata ai suoi dubbi. Il risultato è un totale abbandono dell'uomo in balia dell'ἀμηχανία e dell'incertezza su ciò che lo circonda⁴. Euripide tuttavia, come abbiamo visto nel capitolo III (cfr. qui sopra in particolare cap. III.3), non sembra del tutto escludere la possibilità di trovare risposte all'*impasse* in cui si trovano i personaggi delle sue "escape-tragedies": nell'*Elena* infatti la religiosità incarnata dalla profetessa egizia Teonoe⁵ o quella

³ Si pensi a quanto possiamo leggere del trattato *Sulla natura* (o *Sul non essere*) in DK 82 B3: ἐν μὲν καὶ πρῶτον ὅτι οὐδὲν ἔστιν, δεύτερον ὅτι εἰ καὶ ἔστιν, ἀκατάληπτον ἀνθρώπῳ, τρίτον ὅτι εἰ καὶ καταληπτὸν. ἀλλὰ τοῖ γε ἀνέξοιστον καὶ ἀνεμῆνευτον τῷ πέλας.

⁴ Il tema realtà-illusione, che costituisce il fulcro delle "escape-tragedies" (anche se per l'*Andromeda* è più difficile formulare ipotesi precise al riguardo), sarebbe appunto affrontato da Euripide sulla falsariga della riflessione filosofica di Gorgia, al cui *Encomio di Elena* Wright riconduce anche la scelta euripidea di volgersi nello specifico al mito di Elena (cfr. Wright, *Euripides' Escape Tragedies*, pp. 270-278). Elena e Ifigenia, nei rispettivi discorsi pronunciati nel prologo, rivelano fin da subito come falsi i miti tradizionali su di loro, mettendo quindi in discussione la nostra possibilità di credere al mito; la 'confusione' parmenidea di essere e non-essere emerge poi nettamente, nell'*Elena*, nel dialogo fra Elena e Teucro, dove si parla della sorte dei due Dioscuri, riguardo ai quali Teucro afferma τεθνᾶσι κοῦ τεθνᾶσι· δύο δ' ἔστιν λόγῳ (v. 138). Che la comprensione della realtà sia preclusa all'uomo è ribadito anche laddove Euripide insiste sull'inaffidabilità dei sensi: sia Teucro (cfr. vv. 115-122, sebbene i vv. 121-122 siano espulsi da Diggle su proposta di Ribbeck) sia Menelao (cfr. vv. 562-596), nella convinzione che quanto hanno vissuto a Troia sia *reale*, fanno appello al fatto che abbiano 'visto con i loro occhi' Elena a Troia (si affidano cioè al senso della vista, come dato esperienziale più certo degli altri, ma di fatto anche questo appare vacillante). Nello stesso senso occorre leggere le sconolate esclamazioni di Ifigenia e Oreste nell'*Ifigenia in Tauride* sul disperato stato degli uomini (vv. 568-573): Oreste afferma, parlando in terza persona, di trovarsi οὐδαμοῦ καὶ πανταχοῦ e Ifigenia non può che concludere di avere a che fare con dei sogni (ψευδεῖς ὄνειροι, χαιρετε); Oreste risponde che "sia fra gli dei sia fra gli uomini" domina un πολὺς ταραγμός. Per un'analisi dettagliata della rappresentazione contraddittoria e confusa della realtà nelle "escape-tragedies" euripidee, cfr. Wright, pp. 280-337, che conclude infatti come in esse "everything that we previously held to be sources of knowledge – appearances, words, and myths – is shown to be deceptive or, at best, confusing and contradictory. In the end the only answer that the plays give about reality is that it is beyond human grasp" (p. 337). La lettura nichilistica di Wright può essere tuttavia temperata dall'apertura di Euripide verso 'forme di sapere' che in qualche modo superino le apparenze (cfr. avanti nel testo): è significativo infatti che l'incertezza di Menelao circa l'identità della donna che afferma di essere Elena sia 'risolta', in un certo senso, dal μῦθος dello schiavo, che riferisce la sparizione πρὸς αἰθέρος πτυχᾶς dell'εἰδωλον, il quale rivela esso stesso il suo essere opera delle Ἥρας μηχαναί (cfr. vv. 605-621). Osserviamo come tale μῦθος abbia in effetti qualche relazione con il μῦθος cosmogonico di cui si serve l'Euripide aristofaneo nel prologo delle *Tesmoforiazuse* per cercare di uscire dal suo stesso involuto ragionamento sulla mutua esclusività dell'udire e del vedere (vv. 14-18): anche qui Euripide, senza riuscire a chiarire in realtà alcunché, ma anzi peggiorando la situazione (cfr. avanti nel testo), ricorre all'αἰθήρ e al concetto di μηχανή (v. 16) – in questo caso è l'αἰθήρ stesso l'autore della μηχανή.

⁵ Se Wright (cfr. *Euripides' Escape Tragedies*, pp. 263-266) tende a escludere la possibilità di riconoscere il preciso referente dottrinario di Teonoe e a ritenere i vv. 1013-1016 dell'*Elena* sostanzialmente disgiunti dal resto della tragedia,

che emerge dal secondo stasimo rappresentano tentativi di scorgere qualche verità a cui credere e sottrarsi così al dramma dell'incomprensione. L'*Ifigenia in Tauride* stessa sembra suggerire un modello di religiosità a cui l'uomo si possa finalmente affidare nella re-interpretazione 'barbara' dei culti attici.

Secondo la recente analisi proposta da Ashley Clements in *Aristophanes' Thesmophoriazusai. Philosophizing Theatre and the Politics of Perception in Late Fifth Century Athens*, le *Tesmofoiazuse* porterebbero in scena, parodiandola e allo stesso tempo attaccandola, la passiva ἀμυχανία in cui la tragedia euripidea ridurrebbe gli spettatori-cittadini annullandone ogni senso critico. Le prime battute del prologo, infatti, rivelerebbero proprio la volontà di Aristofane di mettere gli spettatori di fronte allo stato contraddittorio in cui finiscono inevitabilmente per cadere Euripide stesso e, con lui, coloro che si lasciano trascinare dalla sua retorica – ruolo che, sulla scena, è svolto dal Parente. Aristofane offrirebbe così, sempre secondo Clements, una rappresentazione di Euripide e del suo Parente basata su quella degli “uomini dalla doppia testa” di Parmenide, il cui modello agirebbe anzi sull'intera struttura del prologo delle *Tesmofoiazuse*, trascinati sul sentiero della δόξα, che conduce a confondere essere e non-essere e quindi a affermare che “le cose che sono non sono”⁶.

§1.1 Lo scambio di battute fra Euripide e il Parente nei primi versi del prologo (vv. 1-38)

Nei primi dieci versi del prologo il Parente sottopone Euripide a un vero e proprio ἔλεγχος sui concetti di ἀκούειν e ὁρᾶν, scaturito dal fraintendimento da parte del Parente stesso delle parole con cui Euripide si rifiuta di spiegargli dove siano diretti: ἀλλ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα / ὄψει παρεστώς (vv. 5-6). Il Parente, che intende questo discorso come se si trattasse di un divieto di ascoltare in genere, induce Euripide a definire il non-ascoltare “vedere” (v. 7) e l'ascoltare “non-vedere” (v. 8), rendendo così le due attività (vedere e ascoltare) reciprocamente esclusive. Euripide,

secondo Ashley Clements, che pure accoglie in generale la lettura proposta da Wright delle “escape tragedies” e basa su di essa quella delle *Tesmofoiazuse* aristofanee, vede in Teonoe l'unico personaggio “distinguished positively”, in quanto “eschews untested appearances and, at least by the end of the play, has proved not only to be the sole sure conduit to reality, but also one who will deceive others in accordance with justice” (cfr. Clements, *Aristophanes' Thesmophoriazusai*, pp. 163-172, in particolare pp. 166-167). Abbiamo considerato qui sopra in cap. III.3 la possibile relazione delle dottrine di Teonoe con l'orfismo, a cui può essere ricondotto del resto anche il tema dell'αἰθήρ stesso, che attraversa l'intero dramma: è interessante a questo proposito notare come il μῦθος rivelatore dello schiavo di Menelao, relativo al ricongiungimento dell'εἰδωλον all'αἰθήρ (cfr. qui sopra, nota 4) trovi una significativa corrispondenza con le parole di Teonoe sulla γνώμη ἀθάνατος che, alla morte dell'individuo, si getta εἰς ἀθάνατον αἰθέρα (vv. 1015-1016).

⁶ Se le “escape tragedies” euripidee mostrano un fortissimo legame con le teorie gorgiane, che, a loro volta, facevano proprie premesse eleatiche (nonché empedoclee) per rifiutare le argomentazioni eleatiche stesse, secondo Clements, il prologo delle *Tesmofoiazuse* si servirebbe delle premesse parmenidee per rifiutare un Euripide “muddled, eclectically philosophical, comic [...], the recent dramatizer of Parmenidean mortal confusion and Gorgianic ideas about the primacy of *doxa* and the epistemological limits of perception”; Aristofane proporrebbe dunque una versione comica del parmenideo “vagare metafisico” dei mortali incapaci di distinguere l'essere dal non-essere, di cui Euripide esemplifica appunto appieno l'ἀμυχανία intellettuale (cfr. Clements, *Aristophanes' Thesmophoriazusai*, pp. 46-48).

confondendo così essere e non-essere, riduce se stesso e chi lo ascolta nella condizione, come conclude appunto il Parente, di non dovere né ascoltare né vedere (v. 10), dato che le due attività non possono svolgersi contemporaneamente. I δίκρανοι parmenidei (cfr. DK 28 B6.5), che ritengono essere e non-essere la stessa cosa, sono appunto coloro che vagano senza meta κωφοὶ ὁμῶς τυφλοὶ τε (“sordi e ciechi”). Euripide, messo di fronte a tale paradosso, è costretto, ‘platonicamente’, a rinunciare al λόγος per ricorrere al μῦθος, un μῦθος cosmologico, mirante a dimostrare la necessità di distinguere l’occhio dall’orecchio sulla base della loro origine ‘cosmogonica’⁷.

D’altra parte lo sguardo di Aristofane sulla tragedia euripidea ne include anche la peculiare proposta religiosa, a cui, come abbiamo visto qui sopra, il commediografo contrappone la necessità di un ritorno alla tradizione religiosa attica. Il μῦθος cosmogonico dell’Euripide aristofaneo appare per certi versi proprio una rielaborazione di quelle cosmogonie ‘orficheggianti’ delle tragedie note, con una particolare attenzione al fr. 484 della *Melanippe saggia*, intrise di elementi tratti dalle speculazioni filosofiche presocratiche (l’orfismo stesso, del resto, presenta al suo interno tali influssi, come dimostra il commento conservato nel Papiro di Derveni)⁸. Nel passo aristofaneo si fondono dunque (come doveva del resto già avvenire negli ‘originali’ euripidei) influenze riconducibili a Empedocle (cfr. in particolare frr. DK 31 B49; 62; 73; 84; 86; 87), ma anche a Orfeo: a quest’ultimo potrebbe per esempio rimandare la preminenza accordata all’Etere, posto al principio del processo cosmogonico, e al Sole, chiamato in causa come modello dell’occhio umano⁹ (abbiamo visto come alcune versioni cosmogoniche orfiche presentino infatti una stretta associazione fra l’Etere e la luce divina di Protogonos, che qui Aristofane riproporrebbe

⁷ Per l’analisi dettagliata, in questa prospettiva, dei primi dieci versi del prologo, cfr. Clements, *Aristophanes’ Thesmophoriazusai*, pp. 12-27; 53-86.

⁸ Per una rassegna bibliografica relativa alle interpretazioni della cosmogonia euripidea delle *Tesmoforiazuse*, se in essa sia da ravvisare una vera e propria parodia di passi euripidei (quali il fr. 484 della *Melanippe saggia*) o piuttosto una caricatura del cosmo empedocleo, nonché influenze di altri presocratici (Parmenide, Anassagora, Diogene di Apollonia, Democrito), cfr. Clements, *Aristophanes’ Thesmophoriazusai*, nota 29, pp. 25-26. In ogni caso questi aspetti, come abbiamo detto, non si escludono affatto l’un l’altro.

⁹ L’Euripide aristofaneo utilizza a questo proposito un’espressione particolare (vv. 16-17): ἐμηχανήσατο / ὀφθαλμὸν ἀντίμιμον ἡλίου τροχῷ. L’utilizzo dell’aggettivo ἀντίμιμος, qui alla sua prima attestazione, che indica una “stretta imitazione”, non può non essere messo in relazione con la successiva teoria della μίμησις, posta poco dopo da Agatone alla base della poesia drammatica: si osservi come all’elevata consapevolezza teatrale di Agatone Aristofane contrapponga le stravaganti teorie mimetiche di Euripide. Il nesso τοῦ ἡλίου ἀντίμιμον compare inoltre nel fr. XIII dei *Catasterismi* di Eratostene, in riferimento alla costruzione del carro, a imitazione del carro del Sole, per opera di Eretteo; poiché subito dopo Eratostene parla della nascita di Eretteo dalla Terra, sotto forma di serpente, riferendo questa notizia direttamente a Euripide, si è pensato che anche quell’ἀντίμιμον ἡλίου potesse essere euripideo (per una discussione sulla questione, cfr. Clements, *Aristophanes’ Thesmophoriazusai*, nota 31, p. 26). Nel testo di Eratostene, tuttavia, il materiale tratto da Euripide sembra limitato a quanto riguarda la γένεσις di Eretteo (περὶ γενέσεως) – Kannicht in effetti, in *TrGF* vol. V.2 F925, fra gli *incerta* euripidei, non include il passo sulla costruzione del carro. D’altra parte, anche se si può verosimilmente pensare a una ripresa nei *Catasterismi* del passo di Aristofane (cfr. Prato, *Le donne alle Tesmoforie*, nota 17, p. 143), non è nemmeno da escludere, poiché, avanti, nel canto di Agatone (v. 120), figura una meglio documentata ripresa euripidea proprio dall’*Eretteo*, che Aristofane abbia parodiato questa stessa tragedia già nelle prime battute del prologo (in tal caso, non solo il fr. 925 appartenerrebbe all’*Eretteo*, ma in esso dovrebbe essere incluso anche l’episodio della costruzione del carro e l’espressione τοῦ ἡλίου ἀντίμιμον).

comicamente in questa rappresentazione del Sole come *modello usato dall'Etere* per la creazione dell'occhio umano).

La validità del μῦθος tuttavia, come osserva Clements¹⁰, è messa in discussione già dal risultato dell'ἔλεγχος immediatamente precedente e qui sopra più dettagliatamente riferito, ossia l'affermazione dell'impossibilità di ascoltare e vedere contemporaneamente: Euripide, infatti, con il suo μῦθος, credendo di offrire una spiegazione sulla diversa φύσις del vedere e dell'ascoltare (v. 11), ma allo stesso tempo trattando come “ontologicamente distinte” due entità definite in precedenza solo sulla base della negazione del loro opposto (tali quindi da escludersi reciprocamente), si trova nuovamente in realtà a parlare del non-vedere e del non-ascoltare (come sottolinea opportunamente il Parente al v. 12), quindi o a affermare, come i δίκρανοι parmenidei che “l'essere e il non essere siano la stessa cosa” (cfr. DK 28 B6.6). Il Parente deduce dunque che, proprio a causa dell'imbutito (χοάνη) che formerebbe l'orecchio, ossia “the deceptive physical κρίσις that it represents”, lui non possa né ascoltare né vedere, perché appunto le due cose si escludono *necessariamente* l'un l'altra – una devastante conclusione in un contesto teatrale¹¹. Anche quelle dottrine ‘orficheggianti’ tanto care a Euripide vengono così private della loro reale possibilità di offrire qualche risposta affidabile¹².

Clements interpreta il seguito della scena come una dimostrazione che il Parente, dapprima attivamente impegnato nell'ἔλεγχος, sia ormai del tutto ‘vittima’ della ‘logica’ euripidea¹³:

¹⁰ Cfr. Clements, *Aristophanes' Thesmophoriazusei*, pp. 75-86.

¹¹ Clements riconosce in questi versi la “drammatizzazione comica” del fr. B8.50-61 di Parmenide, dove troviamo l'esposizione dell'errore dei mortali che perseguono il cammino della δόξα, consistente proprio nella costruzione di una “cosmologia dualistica”, basata su μορφαί ontologicamente distinte l'una dall'altra (si osservi la corrispondenza fra il χωρίς ἀπ' ἀλλήλων al principio del v. 56 del frammento parmenideo con il χωρίς γὰρ αὐτοῖν al principio del v. 11 delle *Tesmoforiazusei*). L'esempio è qui quello del Giorno e della Notte (sul quale appunto sembra basarsi la contrapposizione occhio-orecchio in Aristofane), che sono appunto definiti come τῷ δ' ἐτέρῳ μὴ τῶντόν, quindi appunto come l'uno il non-essere dell'altro; da qui l'inaffidabilità della cosmologia della δόξα, i cui opposti non sono in realtà davvero indipendenti, ma tali da implicare una confusione di essere e non-essere (cfr. Clements, *Aristophanes' Thesmophoriazusei*, pp. 80-83). Il concetto stesso di φύσις, a cui si appella Euripide al v. 11, è in realtà anch'esso ingannevole, in una prospettiva parmenidea, in quanto associato alla “dottrina mortale del divenire” (cfr. Clements, p. 76).

¹² Euripide sembra proporre, nell'*Elena* una possibile via d'uscita dallo stato di confusione in cui si trovano i personaggi (laddove per esempio non riescono distinguere ciò che è da ciò che non è, cfr. qui sopra, nota 4) con le dottrine di Teonoe, anch'esse in qualche modo legate all'orfismo (vv. 1013-1016) e basate appunto sulla *distinzione*, nell'uomo, di una componente mortale e di una componente immortale, destinate a *separarsi* al momento della morte (si tratta tra l'altro, come abbiamo rilevato più volte nei capitoli precedenti, di un concetto che ricorre in numerosi passi euripidei): se Euripide sembra attribuire un valore ‘positivo’, in termini epistemologici, a tali dottrine, Aristofane, qui, sembra ridurre all'assurdo e al paradosso questa tendenza euripidea a cercare ‘rifugio’ in tali forme di σοφία.

¹³ Il Parente, ai vv. 20-21, dopo aver ‘compreso’, sulla base del μῦθος di Euripide, perché non possa né ascoltare né vedere, afferma di “avere piacere” in tali apprendimenti (ἡδομαι προσμαθῶν) e di trovare σοφαί compagnie come appunto quella di Euripide. Nell'agone delle *Rane*, Dioniso, nel momento di maggiore incertezza fra Eschilo e Euripide, arriva appunto alla conclusione (v. 1413) che l'uno – Eschilo – sia σοφός, mentre l'altro – Euripide – “gli piaccia” (τῷ δ' ἡδομαι): Dioniso, alla fine della commedia, raggiunge infatti una maggiore consapevolezza di quella che non possa avere il Parente – per giunta di Euripide – al principio delle *Tesmoforiazusei*: mentre il dio del teatro è capace di distinguere in che cosa consista la vera σοφία di un tragediografo, che sappia giovare alla città, il Parente scambia invece per σοφία l'ingannevole sapere di cui fa mostra Euripide.

Euripide, giunto a destinazione, davanti alla porta di Agatone, dopo aver richiamato il Parente a un positivo “vedere” (v. 26, ὄρᾱς τὸ θύριον τοῦτο;), lo invita a tacere (v. 27, σίγα νυν). Il Parente risponde con σιωπῶ τὸ θύριον (v. 27), una frase che Clements interpreta sia come “taccio riguardo alla porticina” sia come “faccio tacere la porticina”. Poiché tuttavia quest’ultimo significato per σιωπάω è scarsamente attestato (e in ogni caso al medio, cfr. Pol. XVIII.46.4), occorre ipotizzare, come riconosce Clements stesso, un costrutto “ricercato”, il cui valore causativo si desumerebbe per analogia con verbi di suono quali κτυπέω, ἄχω, ψοφέω (quest’ultimo è attestato in questo senso, proprio con θύραν come oggetto, in Men. *Misantr.* 689-90): in tal caso sarebbe quindi messa in crisi l’intera comunicazione, dato che il Parente, inseguito all’ordine di Euripide di “ascoltare” e “tacere”, con la risposta ἀκούω καὶ σιωπῶ τὸ θύριον, giungerebbe a affermare, contraddittoriamente, di “ascoltare” la porticina e allo stesso tempo “farla tacere”¹⁴.

Se dunque nella produzione euripidea si osserva una generale tendenza al ‘realismo’, inteso come ‘svilimento’ del mito, di cui Aristofane mette in luce, come abbiamo detto qui sopra, sia nelle *Tesmoforiazuse* sia nelle *Rane*, il potenziale ‘pericoloso’ in termini di ruolo *paideutico* della poesia, le “escape tragedies” propongono invece la sfida epistemologica relativa alla non apprensibilità della realtà, che Aristofane, invitando i suoi spettatori a non cadere vittima dei ‘discorsi sottili’ euripidei, sottopone a una feroce parodia (dati i suoi effetti ugualmente perniciosi). Lungi infatti dal diventare “sordo e cieco” il θεατής – che è allo stesso tempo un cittadino impegnato anche a prendere decisioni sulla vita della πόλις – deve avere orecchie e occhi vigili per essere in grado di discernere il ‘vero’: il parmenideo invito a percorrere la via dell’essere, nell’epistemologia della commedia aristofanea non può che fondarsi, dato che ci troviamo a teatro, sull’uso corretto dell’udito e della vista¹⁵. Il ‘vero’, inoltre, per quel che concerne in particolare la religione, non può ovviamente risiedere in un improbabile e ingannevole misticismo di matrice straniera (per esempio egizia, come nel caso della sacerdotessa Teonoe), ma nelle credenze che sono patrimonio comune dei cittadini dell’Attica: non è forse un caso che il culmine della rivelazione, e quindi della

¹⁴ Cfr. Clements, *Aristophanes’ Thesmophoriazusei*, pp. 87-122.

¹⁵ Secondo Clements (cfr. *Aristophanes’ Thesmophoriazusei*, pp. 156-157), le *Tesmoforiazuse* rappresenterebbero nel loro complesso un invito di Aristofane alla consapevolezza critica degli spettatori, la cui capacità di leggere correttamente l’illusione drammatica permette appunto loro di non cadere vittima dell’inganno della tragedia e di quella euripidea in particolare (nel seguito della commedia gli spettatori sono infatti chiamati a riconoscere e a comprendere le parodie euripidee). Clements (cfr. pp. 193-194) conclude infatti che “against the larger philosophical enterprise of questioning the epistemic authority of the senses, epitomized here [nelle *Tesm.*] by Euripidean tragedy’s reduction of its audience to helplessness, Aristophanic comedy expressly reenfranchises its audience by constantly returning it to its sensory perceptions. This it does most obviously by peddling its own brand of popular epistemology. But in 411, against the political implications of its own audience’s apparent surrender to tragic ἀμηχανία, it also does so subtly and spectacularly: philosophizing theatre to awaken its spectators to the truth of their own deception, and liberate them from the *aporia* of the naïve and tragic search for another reality beyond”. Questo richiamo di Aristofane all’uso critico dei sensi non riguarda solo il teatro, ma si allarga anche alla politica, in quanto il pessimismo epistemologico euripideo non può non comportare anche la distruzione della capacità di partecipazione attiva alle vita della πόλις (cfr. ancora Clements, pp. 160-161; 185-190).

conoscenza necessaria per completare l'iniziazione, sia costituito nei Misteri di Eleusi dall'*ascolto* dei λεγόμενα¹⁶ e soprattutto dalla *visione* (ἐποπτεία) degli oggetti sacri. Raggiungere il grado finale dell'iniziazione, a Eleusi, significa diventare ἐπόπτης, ossia 'avere visto, contemplato'.

L'ambientazione demetriaca della commedia, seppure incentrata sui riti femminili tesmoforici, del resto non può non comportare anche qualche richiamo al massimo culto attico in onore di Demetra; all'apparire sulla scena di Agatone, subito dopo lo scambio di battute fra Euripide e il Parente, possiamo infatti forse scorgere anche qualche riferimento alla realtà culturale specificamente eleusina.

§1.2 Agatone

Agatone, da cui Euripide si aspetta un così fondamentale aiuto, viene fatto entrare in scena da Aristofane secondo il modello delle epifanie divine (l'annuncio del suo arrivo da parte dello schiavo rafforza ulteriormente questa impressione)¹⁷: il giovane tragediografo, nello stallo intellettuale in cui sono intrappolati Euripide e il Parente, appare in effetti portatore di un messaggio di 'verità', i cui contenuti tuttavia non appaiono così nettamente decifrabili. L'ambiguità della sua figura, uomo e donna allo stesso tempo, che si riversa sul suo canto, infatti, se da un lato sembrerebbe quasi rafforzare l'ἀμηχανία dominante nei dialoghi precedenti, potrebbe anche, dall'altro lato, trovare una sua spiegazione all'interno di quella 'teoria della μίμησις' che costituisce il contributo principale di Agatone. La 'verità' di Agatone, relativa appunto al teatro, è comunque sia connotata inevitabilmente anche in senso religioso: dopo avere rappresentato l'incapacità del teatro euripideo di comunicare (dato che parla a sordi e ciechi), Aristofane si serve di Agatone per riflettere sul teatro in generale e sui suoi possibili referenti religiosi e culturali.

Secondo Clements, coerentemente con la sua generale analisi del prologo, anche Agatone dovrebbe essere considerato in una prospettiva parmenidea: in DK 28 B12 Parmenide rappresenta la cosmologia fondata sul dualismo della δόξα come opera di una δαίμων ἢ πάντα κυβερνᾷ, che causa ἰ' ἄρσενι θῆλυ μιγῆν, quasi il rovescio della medaglia della dea di Verità che compare al principio del poema. Tale divinità della δόξα è dunque l'artefice della μίξις degli opposti e di quel divenire, che i mortali credono reale e per cui cadono invece in uno stato di ἀμηχανία. Allo stesso modo Agatone, rappresentato da Aristofane (che gioca così sulla nota effeminatezza del personaggio) come donna e uomo allo stesso tempo, incarna "the processes at the very heart of the generation of this illusory world, wherein there is no ontological stability [...] and where, even as they are

¹⁶ Mylonas interpreta i λεγόμενα come "brief comments accompanying the *dromena*", ossia formule rituali finalizzate a rendere chiaro agli iniziati il δράμα μυστικόν in cui appunto consistevano i δρώμενα eleusini (cfr. Mylonas, *Eleusis*, pp. 272-273).

¹⁷ Sul dibattito relativo alla possibilità di assimilare o meno Agatone a una figura divina (nel secondo caso il 'comico' scaturirebbe appunto dalla mancata epifania di una vera divinità), cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, nota 144, p. 140.

necessarily combined, the σήματα (and μορφαί) of male and female simply recapitulate as fallacious the dualism that infects all mortal thinking”¹⁸.

Terminato il suo canto (vv. 101-129), d'altra parte, Agatone è esposto alla 'critica' del Parente, il quale, piuttosto che concentrarsi sul brano appena eseguito, osserva l'abbigliamento di Agatone e gli oggetti che il tragediografo ha con sé (vv. 136-140): il Parente, coerentemente con il modo di ragionare per opposti appreso da Euripide, individua solo un "disordine" (τάραξις), che cerca appunto di organizzare per coppie binarie sul modello dell'opposizione maschile/femminile (βάρβιτος/κροκωτός, λύρα/κεκρύφαλος, λήκυθος/στρόφιον, κάτροπτον/ξίφος)¹⁹. È tuttavia Agatone stesso a rivelare al Parente come tale τάραξις sia soltanto il frutto di un'illusione teatrale in quanto il poeta, nel momento in cui si accinge a comporre, deve far proprio, mediante l'"imitazione" (μίμησις) ciò che non possiede direttamente, come per esempio i τρόποι femminili. Aristofane svela quindi, attraverso il personaggio di Agatone, la dimensione illusoria del teatro e, nello specifico, del teatro tragico (alla commedia appartiene infatti piuttosto una dimensione metateatrale; sulla questione, cfr. qui sotto, nota 20) e ricorda così agli spettatori che la manipolazione della realtà operata da Euripide, i cui ragionamenti binari e contraddittori riducono lo spettatore alla confusione, si svolge in effetti all'interno di un mondo fittizio, da tenere distinto dalla realtà.

Eppure, al di là dell'illusione creata dal tragediografo, si profila qui l'esistenza di una realtà, che, secondo quanto dice Agatone, interviene direttamente nella creazione artistica: la realtà interagisce infatti con l'arte sia in quanto oggetto di imitazione sia in quanto φύσις del poeta (v. 167). Quest'ultima, in particolare, per quanto appaia anch'essa per certi versi 'costruita' (al v. 172 Agatone parla infatti dell'opportunità di "prendersi cura di se stessi"), mantiene una sua stabilità ("Frinico era bello e quindi erano belli anche i suoi drammi", cfr. vv. 165-166) e costituisce anzi una necessità rispetto al risultato finale (due volte viene ripetuto da Agatone il fondamentale concetto di ἀνάγκη, vv. 167;172). Agatone, ripercorrendo il procedimento che è alla base della nascita di una tragedia, individua insomma in esso un progressivo incontro fra illusione/artificio e realtà (cfr. qui sopra, cap. I.4). Poiché esiste una realtà di riferimento al di fuori dell'illusione creata

¹⁸ Cfr. Clements, *Aristophanes' Thesmophoriazusai*, pp. 130-139.

¹⁹ Per una discussione sulle considerazioni del Parente ai vv. 136-140 come una parodia del ragionamento binario per coppie di opposti che si escludono reciprocamente, cfr. Clements, *Aristophanes' Thesmophoriazusai*, nota 252, p. 138. Giulia Sissa insiste sul problema del "crude binary thinking" alla base delle considerazioni del parente su Agatone: questi, il cui corpo non si adatta alla netta distinzione maschio/femmina, esce dai canoni del modo comune di pensare, quelli dell'ateniese medio, per così dire, che il Parente rappresenta: la Sissa interpreta quindi la reazione del Parente alla luce della reazione dell'*ordinary man* ("to Inlaw's binary thinking, Agathon responds with a poetics of versatile, protean shape-shifting"); cfr. Sissa, *Agathon and Agathon*, pp. 49-57, in particolare 55-57. D'altra parte non possiamo non tenere conto anche di come l'apprendistato euripideo abbia influenzato il modo di pensare del Parente e di come appunto gli effetti della poesia euripidea Aristofane intenda attaccare nelle *Tesmoforiazuse*.

dal teatro, lo spettatore, consapevole del carattere appunto illusorio dello spettacolo teatrale, non deve considerare altrettanto illusoria la realtà, che appunto interagisce con il prodotto artistico²⁰.

Tuttavia non possiamo non accorgerci di come Aristofane renda manifesta un'ambiguità di fondo nella figura di Agatone, consistente nel fatto che, mentre questi rivendica il carattere mimetico e quindi 'artificiale' della sua femminilità, rimane l'impressione che egli abbia una *reale* tendenza all'effeminatezza, che gli rende particolarmente facile l'immedesimazione in personaggi femminili. Del resto, l'ambiguità della personalità *reale* di Agatone finisce per riflettersi sul suo canto, dove, per esempio, i versi 123-125 sembrano appunto un'evidente spia della non del tutto risolta identità del loro autore: σέβομαι Λατὸν τ' ἄνασσαν / κίθαριν τε **ματέρ'** ὕμνων / **ἄρσενι** βοᾷ δόκιμον²¹. L'attribuzione di un "grido maschio" alla "madre degli inni" appare l'unica scelta possibile di un poeta che non ha ancora fatto pienamente chiarezza su se stesso. Aristofane sembra così invitarci a riflettere anche sul fatto che, soltanto percependo la *complessità* della realtà che è dietro l'illusione teatrale, potremo comprendere appieno l'una e l'altra. Al Parente di Euripide, che rimane intrappolato nei suoi ragionamenti binari, senza riuscire a cogliere tale complessità né a distinguere l'illusione del teatro dalla realtà stessa, non resta che una disperata ἀμηχανία e la percezione di una vana τάραξις.

Inoltre, se l'Euripide delle "escape tragedies" tende a negare alla realtà qualsiasi apprensibilità e finisce quindi per rifugiarsi in improbabili dottrine misticheggianti o in forme 'straniere' di religiosità, per cui del resto mostra interesse ben prima della trilogia tragica del 412, Agatone, più capace – almeno a livello teorico – di distinguere l'illusione del teatro dalla realtà, che non sembra mettere in discussione nella sua esistenza e conoscibilità, sembra allo stesso tempo

²⁰ Secondo l'interpretazione di Clements (cfr. *Aristophanes' Thesmophoriazusai*, pp. 141-142), infatti, ai vv. 159-167 Agatone esporrebbe una teoria solo apparentemente diversa da quella della μίμησις (cfr. qui sopra, cap. I.4), in quanto la φύσις del poeta non sarebbe in realtà altro che una 'costruzione' (cfr. qui sopra, nota 11): la teoria costruzionista e quella essenzialista non sono dunque in contraddizione perché anche la natura del poeta, perennemente in flusso, si trasformerebbe, con un continuo processo mimetico, a seconda del dramma in composizione. L'operazione di Aristofane, dunque, attraverso il personaggio di Agatone, consisterebbe nello spostare l'illusione di cui gli uomini sono vittime dal piano della realtà fenomenica della δόξα parmenidea a quello del teatro: se il mondo della tragedia è quello ingannevole di una para-δόξα percepita passivamente, la commedia ha il compito di svelare la 'realtà' (cfr. Clements, pp. 144-145). D'altra parte, nonostante che la commedia abbia senz'altro rispetto alla tragedia il privilegio della consapevolezza di sé (possa cioè essere metateatrale) e possa quindi svelare l'illusione che è alla base del teatro, poiché qui si tratta nello specifico della ricezione non del teatro tragico in generale ma di quello euripideo, non è forse da escludere, come abbiamo proposto qui sopra, la possibilità di individuare, nell'intervento di Agatone, oltre alla rivelazione della dimensione illusoria del teatro, particolarmente il 'perverso' rapporto fra illusione e realtà nella tragedia euripidea: dell'ἀμηχανία è infatti vittima chi, confondendo passivamente l'artificio teatrale con la realtà, si lascia convincere da un modo di ragionare come quello indotto dal teatro euripideo, che rappresenta la realtà stessa come inconoscibile e illusoria.

²¹ Secondo Bierl, dall'invocazione a Latona in associazione con la cetra asiatica emerge una duplice "perversione" della *performance* di Agatone: non solo l'ambiguità del "maschio grido" emesso dalla "madre degli inni" riflette quella di Agatone che vuol cantare come una donna, ma anche il fatto che Latona rappresenti il modello del canto monodico accompagnato dalla cetra, che riproduce però il canto corale e la danza di una collettività, riflette il paradosso della performance di Agatone, ossia quella di un singolo che canta come se fosse un coro (cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 143-144).

portatore di un messaggio religioso più ortodosso. Sono state avanzate numerose ipotesi circa la maschera divina indossata da Agatone, che è stato di volta in volta identificato con Afrodite (data la forte connotazione erotica connessa al personaggio) o con Persefone²². D'altra parte, considerando il canto dal lui stesso composto al suo ingresso in scena (di fatto un dialogo fra corifea e coro, dove entrambe le parti sono recitate da Agatone stesso), osserviamo non solo una tradizionale ambientazione troiana, ma anche un sistema religioso di riferimento che si articola fra le figure delle “due dee Ctonie” – Demetra e Kore – e la triade apollinea composta da Apollo, Artemide e Latona, con Apollo in posizione dominante (dopo l'invocazione alle dee Ctonie, v. 101, il dio, in una sorta di *Ringkomposition*, apre e chiude la successiva invocazione alla triade che a lui fa capo, cfr. vv. 107 e 128)²³. Agatone si presenta dunque come una figura ‘apollinea’, impegnato a celebrare la grandezza del dio e del tipo di musica che alla sua figura pertiene, quella della κίθαρις (v. 124). Se attribuiamo dunque a questo canto ‘corale’ (presentato in una fase precedente alla vera e propria messa in scena, quella della composizione) il valore di προοίμιον, come è stato ipotizzato²⁴, possiamo dire che la commedia, dopo una sorta di ‘anti-preludio’ euripideo senza via d'uscita, abbia un nuovo inizio, come si conviene, in onore del dio patrono della musica e dell'arte.

Inoltre, l'associazione Demetra/Kore-Apollo (il quale, una volta associato alle due dee Ctonie, viene infatti affiancato anch'egli dalla madre, oltre che dalla sorella) si configura come pertinente al contesto specifico del dramma in cui ci troviamo immersi, ossia le *Tesmofoiazuse*, ambientate nel corso di una festa dedicata appunto alle due dee Ctonie: il tributo di Agatone è dunque rivolto sia al dio dell'arte in generale sia alle dee che sono coinvolte nel contesto specifico

²² Interpretando il personaggio aristofaneo di Agatone sulla falsariga della “dea della δόξα” parmenidea, artefice della μίξις dei generi e quindi del nascere e del divenire, Clements individua un parallelismo con il ruolo di Afrodite, in quanto “creatrice dell'Eros”, nella “costituzione del mondo fenomenico” (cfr. Clements, *Aristophanes' Thesmophoriazusiai*, p. 133). Secondo l'analisi delle *Tesmofoiazuse* proposta da Bowie (cfr. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 205-227), che individua piuttosto nella commedia il modello del mito del ratto di Persefone e della conseguente ricerca di Demetra, il ruolo di Persefone sarebbe svolto dal Parente, tenuto prigioniero dalle donne nel Tesmoforio, e quello di Demetra da Euripide (cfr. pp. 214-215): considerando infatti la trasformazione del Parente in donna grazie agli abiti che gli fornisce appunto Agatone (vv. 213), quindi la sua assimilazione al giovane tragediografo, possiamo considerare quest'ultimo come una ‘controparte’ di quella stessa Kore, a cui il Parente assomiglierà sempre di più nel seguito della commedia (per una discussione sulla relazione Persefone-Agatone, cfr. Clements, nota 230, pp. 128-128).

²³ Sulla centralità della figura di Apollo nel canto di Agatone e sulle affinità fra quest'ultimo e l'*Inno omerico a Apollo* (cfr. in particolare vv. 189-206), anche per quanto riguarda il corteggio del dio, che compare in entrambi i testi come capo-coro (in Aristofane di un coro Grazie, v. 122 – ma si ricordi anche il tiaso delle Muse in visita presso Agatone, per cui cfr. v. 41 –; in Omero di un coro di Muse, Grazie e Ore, nonché altre divinità), cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 146-148.

²⁴ Come Tucidide (III.104.3-4) ci attesta il nome di προοίμιον per l'*Inno a Apollo*, così anche il canto di Agatone funziona da preludio che prepara l'ingresso in scena del coro delle donne che celebrano le Tesmoforie (cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, p. 147; diversamente da quanto da noi argomentato qui sopra nel testo, ricordiamo che Bierl interpreta Agatone come un'immagine distorta del poeta Aristofane, in quanto se quest'ultimo a sua volta guida e dirige la sua compagnia di coro e attori *reali*, il coro di Agatone è *immaginario*).

della commedia aristofanea²⁵. Possiamo comunque sia forse provare a individuare una motivazione più profonda di questa relazione, se non nell'ambito delle Tesmoforie, almeno in quello dei Misteri eleusini²⁶. Nella gerarchia del sacerdozio eleusino, infatti, le due cariche principali erano quelle dello ierofante e del daduco ("portatore di fiaccola") e quest'ultima, in particolare, era appannaggio della famiglia ateniese dei Kerykes. Abbiamo qualche testimonianza sull'abbigliamento del daduco come molto sontuoso, nonché caratterizzato da una certa effeminatezza: Plutarco, in particolare, nella *Vita di Aristide* (cap. 5.6), ci racconta che, dopo la battaglia di Maratona, un barbaro aveva scambiato il daduco Callia per un re proprio διὰ τὴν κόμην καὶ τὸ στρόφιον, suggerendo quindi che l'aspetto della seconda più alta carica eleusina non dovesse essere troppo dissimile da come vestivano i nobili nell'impero persiano (a tal punto che secondo le categorie di un barbaro un personaggio vestito come Callia non potesse essere altro che un re). In particolare occorre sottolineare lo στρόφιον come elemento caratteristico dell'abbigliamento di Callia e che proprio lo στρόφιον sia uno degli oggetti che Agatone ha con sé (v. 139)²⁷. Ateneo (*Deipn.* I.21e = *TrGF* vol. III T103) attribuisce poi addirittura a Eschilo l' 'invenzione' di abiti – per la scena – particolarmente sontuosi, tanto da essere "emulati" dallo ierofante e dal daduco (καὶ Αἰσχύλος δὲ οὐ μόνον ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἦν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δαδοῦχοι ἀμφιέννυνται). Sappiamo infine che i membri della famiglia dei Kerykes, da cui appunto provenivano i daduchi, officiavano anche nel servizio di Apollo Pizio a Delo²⁸, quasi che rappresentassero un ponte fra l'Attica e uno dei principali culti del mondo ionico.

²⁵ Sull'invocazione a Demetra e Kore, con cui si apre il canto di Agatone, come 'aggancio' al contesto religioso della commedia e al successivo coro delle donne che celebrano le Tesmoforie, cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, p. 142.

²⁶ Una connotazione eleusina della Demetra invocata da Agatone è suggerita in particolare dalla rappresentazione dello schiavo che prepara l'ingresso in scena di Agatone come ἱεροκῆρυξ (cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, p. 142), l'araldo a cui nelle cerimonie eleusine spettava il compito di intimare il silenzio (cfr. infatti *Tesm.* vv. 39 ss.); sui sacerdoti di Eleusi, cfr. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, pp. 229-237.

²⁷ Anche se i sacerdoti portavano lo στρόφιον verosimilmente intorno alla testa, mentre le donne intorno al petto, sembrando quindi profilarsi una differenza fra i due oggetti, la parola utilizzata è la stessa e lo spettro delle possibilità in una messa in scena non escludono né l'una né l'altra alternativa. Del resto non possiamo sapere con certezza nemmeno se Agatone indossasse davvero tutti gli oggetti che il Parente menziona o se questi fossero presenti sulla scena in altro modo, per esempio sparsi sulla κλινὴ menzionata al v. 261: poiché infatti, quando ha luogo il travestimento del Parente da donna (vv. 249 ss.), questi indossa appunto gli indumenti menzionati poco prima in relazione a Agatone, nel primo caso dovremmo immaginare che Agatone avesse tutto doppio o che si spogliasse per porgere i suoi abiti e accessori al Parente (per una riflessione su quello che effettivamente Agatone avesse indossato, se per esempio fosse più simile a una donna 'contemporanea' o a un poeta come Anacreonte, e sulla dinamica del travestimento del Parente sulla scena, cfr. Muecke, *A Portrait of the Artist as a Young Woman*, pp. 49-50). Osserviamo inoltre che lo στρόφιον è posto dal Parente in diretta contrapposizione con il λήκυθος: è questo uno degli esempi più chiari dell'insufficienza della logica binaria nella comprensione sia del teatro sia della realtà: si tratta infatti di una coppia in cui l'elemento 'maschile' e quello 'femminile' non sono tanto facilmente distinguibili, tanto che non risulta essere davvero un'opposizione, se consideriamo il duplice significato sia dello στρόφιον (indumento femminile ma anche la benda sacra indossata dai sacerdoti, cfr. Liddell-Scott, *s.v.*) sia del λήκυθος (contenitore dell'unguento per gli atleti ma anche boccetta per il profumo usata dalle donne, cfr. Liddell-Scott, *s.v.*). Sull'opposizione στρόφιον/λήκυθος esclusivamente in termini femminile/maschile, cfr. Austin; Olson, *Thesmophoriazusae*, p. 102; sulla questione cfr. anche qui sotto, nota 30.

²⁸ Sui rapporti particolari dei Kerykes non solo con il santuario di Apollo a Delo, ma anche con quello di Delfi, cfr. Foucart, *Les Mystères d'Eleusis*, p. 157.

Agatone sembra dunque ancorato a una tradizione religiosa tutt'altro che anomala, ma, anzi profondamente legata alla *realtà* del culto attico²⁹. Il Parente di Euripide, d'altronde, pur intrappolato nella sua generale logica binaria e quindi nella sua generale ἀμηχανία di fronte all'aspetto e al canto di Agatone (l'abbigliamento del resto è presentato da Agatone come una sorta di 'preparazione' del canto stesso), introduce un ulteriore spunto interpretativo, che complica e allo stesso tempo arricchisce il quadro fin qui delineato: Agatone gli appare infatti come al re Licurgo appariva Dioniso (il cui nome non viene comunque sia fatto esplicitamente) κατ' Αἰσχύλον / ἐκ τῆς Λυκούργειας (vv. 134-135), dove appunto, negli *Edoni* in particolare, Licurgo attaccava pesantemente l'aspetto femminile del dio con parole irriverenti, ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή; (v. 136), mostrando verosimilmente sconcerto per lo strano spettacolo di un uomo in abiti femminili. Il Parente, dunque, se da una parte suggerisce di affrontare il problema dell'aspetto femminile di Agatone in un'ottica 'dionisiaca', dall'altra, vittima delle sue nette contrapposizioni (maschile/femminile) senza uscita, non riesce a comprendere, proprio come il Licurgo eschileo, la complessa personalità di Dioniso e, quindi, del teatro stesso, di cui Dioniso è appunto il dio³⁰.

²⁹ Un preciso riferimento al culto attico sembra anche l'epiteto ἀγροτέρα per designare Artemide (v. 115), che, come abbiamo visto in cap. III.2.2, era venerata appunto come ἀγροτέρα a Atene nel distretto di Agra, proprio dove si svolgevano le cerimonie preliminari dei Misteri di Eleusi, i cosiddetti Piccoli Misteri di Agra. La giustapposizione che osserviamo nel canto di Agatone fra Troia e Atene (sebbene sia molto discussa la possibilità di dedurre dalla menzione di Apollo come fondatore di Troia l'ambientazione troiana del canto di Agatone, cfr. Muecke, *A Portrait of the Artsit as a Young Woman*, pp. 46), e in particolare delle rispettive divinità più rappresentative (triade apollinea/coppia Madre e Figlia), potrebbe del resto anche spiegarsi in un'ottica politica, con particolare riguardo alla situazione di Atene nel 411 a.C., l'anno del colpo di stato oligarchico. Si considerino i versi iniziali del canto di Agatone (vv. 101-103): ἱερὰν χθονίαν / δεξάμεναι λαμπάδα, κοῦραι, ξὺν ἐλευθέρῃ / πατρίδι χορεύσασθε βοᾶν. La caratteristica fiaccola del rito demetriaco (che avrà avanti nella commedia un più importante ruolo, qui anticipato) sembra collocare direttamente la scena a Atene (solo al v.110 del resto potremo intuire l'ambientazione troiana), che possiamo identificare con quella "patria libera", in cui il seguito del canto ci fa riconoscere Troia libera dall'assedio acheo. In realtà Troia è soltanto vittima di un δόλος, esattamente come Atene che si illude soltanto di essere libera: del resto, come osserva Clements (cfr. *Aristophanes' Thesmophoriazusai*, pp. 142-143) in merito all'illusoria libertà celebrata dalle fanciulle di Troia, una delle tematiche fondamentali affrontate nel prologo delle *Tesmoforiazuse* è appunto l'inganno dell'illusione teatrale e come essa possa annullare il senso critico degli spettatori-cittadini se manipolata da poeti come Euripide: la demistificazione operata dalla commedia infatti non dovrebbe agire soltanto nella dimensione del teatro, ma dovrebbe ripercuotersi positivamente anche nell'agire politico dei cittadini. È significativo che tali fondamentali richiami alla realtà politica di Atene in un momento difficilissimo della sua storia siano affidati da Aristofane a Agatone (riferimenti a pericoli antidemocratici sono espressi anche dal coro comico vero e proprio, cfr. vv. 337-339 – un ulteriore elemento per considerare il canto di Agatone una vera e propria anticipazione dei temi principali, religiosi, letterari, politici, della commedia): il giovane tragediografo si contrappone a Euripide anche per la sua maggiore consapevolezza politica, oltre che teatrale. Alla luce di tutto questo appare inutile (cfr. infatti Austin; Olson, *Thesmophoriazusai*, p. 90), oltre che di grave nocimento per la profondità del testo, accogliere, come fa Wilson, la congettura di Wecklein *πραπίδι* ("mente, animo") per il tradito πατρίδι.

³⁰ Ampio è il dibattito in merito a che cosa vi sia di effettivamente riconducibile a Eschilo ai vv. 134-140: rimandiamo all'apparato di Radt in *TrGF* vol. III F61 per un'ampia panoramica sulle proposte che sono state avanzate in merito. Sicura sembra l'attribuzione agli *Edoni* delle parole ποδαπὸς ὁ γύννις, secondo l'indicazione dello scoliasta, ma non possiamo escludere che Aristofane abbia qui sviluppato e arricchito di ulteriori elementi, funzionali al particolare contesto delle *Tesmoforiazuse*, l'idea di una contrapposizione confusa e poco chiara di maschile e femminile già presente nel testo eschileo. Il confronto (suggerito da Deichgräber) con il fr. 18 Ribbeck³ dal *Licurgo* di Nevio, dove le baccanti vengono descritte come vestite *pallis patagiis crocotis malacis mortalibus*, permetterebbe di ipotizzare che il κροκωτός, un tipo di abbigliamento senz'altro femminile, fosse già presente nel testo di Eschilo come proprio di Dioniso (del resto cfr. anche *Ran.* v. 46); Austin e Olson (cfr. *Thesmophoriazusae*, p. 102, dove è offerta anche una panoramica sulla ricorrenza della veste color croco nelle testimonianze letterarie) propongono di riconoscere nel fr. 59

Considerando poi il rapporto per certi aspetti conflittuale – non possiamo sapere se e in che modo risolto – fra Apollo e Dioniso, che la *Licurgia* metteva in scena, almeno nelle *Bassaridi* (cfr. qui sopra cap. IV.2.1), sembra quasi che il Parente intenda spostare l'asse della religiosità di Agatone da Apollo a Dioniso³¹.

degli *Edoni* un riferimento al κροκωτός, ma in realtà lì si parla di χιτῶνας βασσάρας τε Λυδίας, che sono senz'altro da distinguere dal κροκωτός (le βασσάραι erano chitoni lunghi e variopinti, cfr. *Lex. Rhet.* P. 222.26 Bekker). È dunque possibile che i κροκωτοί giungano a Nevio non direttamente da Eschilo (forse per la mediazione di Aristofane stesso). Comunque sia, poiché, come dimostra l'aggettivo Λυδίας, la veste dionisiaca degli *Edoni* aveva una connotazione orientale, non è da escludere che anche il κροκωτός evocasse, in quanto oggetto di lusso e 'mollezza' (cfr. Austin e Olson, p. 102), l' 'Oriente': il coro dei Persiani nell'omonima tragedia eschilea invoca infatti l'ombra di Dario, sottolineando dell'aspetto del re la κροκόβαπτος εὔμαρις (una tipica calzatura orientale) e la tiara (vv. 660-661). Inoltre anche il κεκρύφαλος (una sorta di 'cuffia' per contenere i capelli, cfr. Austin; Olson, p. 102), che suggerisce che Agatone avesse i capelli lunghi, può essere inteso come una connotazione dell'aspetto del tragediografo in senso orientale. Del resto, abbiamo ricordato qui sopra non solo l'episodio in cui il daduco dei Misteri di Eleusi, Callia, "per la sua chioma e per il suo στρόφιον" viene scambiato da un barbaro, a Maratona, per un re proprio per il suo abbigliamento evidentemente affine a quello che in Oriente era considerato adatto a un principe o a un sovrano, ma anche la notizia di Ateneo secondo cui proprio Eschilo avrebbe "inventato" abiti particolarmente sontuosi per lo ierofante e il daduco. L'abbigliamento di Agatone si presta dunque a associazioni molteplici e complesse, che superano il sistema binario per coppie di opposti: gli oggetti presi fin qui in considerazione possono infatti anche evocare, oltre a uno stravagante abbigliamento femminile, uno scenario più complesso, dove gli elementi 'orientali' si spiegherebbero, per esempio, con la possibile ambientazione appunto orientale, più precisamente troiana, del canto di Agatone – ciò che il poeta indossa del resto, come afferma lui stesso, è funzionale alla composizione della sua poesia. Analogo discorso vale per le eventuali associazioni eleusine, dato che il canto si apre con un'invocazione a Demetra e Persefone. Inoltre, come abbiamo osservato anche qui sopra, le contrapposizioni del Parente sono formate da coppie molto ambigue, dove non è così chiara la distinzione fra l'elemento maschile e quello femminile, a dimostrazione del fatto che occorre un'analisi più approfondita per comprendere la complessità sia del teatro sia della realtà (cfr. qui sopra, nota 27 per la coppia στρόφιον/λήκυθος). Non solo dunque gli oggetti che Agatone ha con sé hanno una loro ragion d'essere in virtù delle necessità imposte dall'arte e dalla sua potenza mimetica, ma sfuggono anche alla logica binaria a cui il Parente vorrebbe adeguarli. Si pensi anche all'opposizione κροκωτός/βάρβιτος, che sembrerebbe fondata sul fatto che un determinato strumento musicale sia inadatto a un abito femminile: eppure proprio il βάρβιτος, legato alla scuola musicale di Lesbo, si adatta in particolare alla figura della poetessa-donna per eccellenza, Saffo, che a quella scuola appunto apparteneva, come dimostra il celebre vaso del pittore di Brygos, conservato alle Antikensammlungen di Monaco di Baviera, ca. 470 a.C.), dove compaiono Saffo e Alceo, entrambi con un βάρβιτος fra le mani. Del resto Agatone menziona proprio Alceo (v. 162) fra i suoi poeti di riferimento, insieme con Anacreonte, anch'egli poeta φιλοβάρβιτος (cfr. Liddell-Scott, s.v. φιλοβάρβιτος). Quanto alla menzione della lira, essa appare addirittura necessaria fra le mani di un poeta che intoni un canto in onore di Apollo. Gli oggetti di scena che Agatone reca con sé appaiono dunque aperti a interpretazioni che vanno al di là della logica binaria del Parente nonché, in linea con la teoria della μίμησις, profondamente connessi all'argomento del canto corale appena composto da Agatone. È stata messa in luce anche la possibilità di riconoscere in essi significative associazioni dionisache, sottolineate con particolare forza dalla Lada-Richards in *Initiating Dionysus*, pp. 33-36, dove sono ricondotti senz'altro a Dioniso, sulla base di testimonianze letterarie e iconografiche, oltre alla veste lunga e al copricapo femminile, anche il βάρβιτος, lo specchio (su cui cfr. qui sopra cap. II.2.1 e IV.2.2), la spada (questi ultimi due sono senz'altro gli elementi più irriducibili rispetto all'opposizione maschile/femminile; sull'eventuale stupore destato dal contrasto, negli *Edoni* di Eschilo, fra attributi guerrieri – lo scudo – e attributi pacifici – la coppa di vino – di Dioniso cfr. il commento di Radt al fr. *TrGF* vol. III F61a): se, come abbiamo visto, tali associazioni dionisiache non sono le sole possibili, è pur vero che Dioniso, proprio in quanto dio del teatro e quindi dotato di un'identità non definita, in un certo senso le sussume in sé.

³¹ Quasi a rafforzare il riferimento alla *Licurgia* eschilea, il Parente, subito prima di citare il nome di Eschilo, si rivolge a Agatone come ὁ νεανίσκος e sappiamo appunto che la *Licurgia*, oltre che da *Edoni* e *Bassaridi*, era composta anche dai *Neaniskoi* (la possibilità di questo nesso è accennata, seppure senza essere approfondita, anche in Austin; Olson, *Thesmophoriazusaie*, p. 102). L'assenza di testimonianze sufficienti per ricostruire (anche soltanto a grandi linee) l'argomento dei *Neaniskoi* non ci permette di cogliere nemmeno il significato di questa probabile allusione: se, secondo l'ipotesi di West (cfr. qui sopra, cap. IV.2.1), i *Neaniskoi* erano davvero incentrati sul culto di Apollo, potremmo leggere il richiamo a questa tragedia come una spia della difficoltà del Parente di adattare il modello dionisiaco, alla luce del quale vorrebbe leggere la figura di Agatone, a quello apollineo. Il Parente del resto, come sappiamo, è incapace di interpretare la complessità e appunto particolarmente complessa doveva essere la rappresentazione dei rapporti fra Apollo e Dioniso nella *Licurgia* stessa. Le nostre scarse notizie ci permettono di immaginare un conflitto fra Dioniso e Apollo scatenato dalla conversione di Orfeo al culto solare, ma, allo stesso tempo, ci parlano anche di un celebre culto

Il giovane tragediografo tuttavia, spiegando al Parente che quanto in lui c'è di femminile è dovuto a un processo di μίμησις, ossia alla necessità, per un poeta che si accinga a scrivere un 'dramma femminile', di far propri i τρόποι delle donne, fa in un certo senso sua la rappresentazione 'dionisiaca' proposta dal Parente, chiarendone appieno il significato (in realtà non colto dal Parente stesso): il richiamo al carattere illusorio del mondo costruito dal tragediografo, che la teoria della μίμησις implica, si relaziona infatti perfettamente a Dioniso in quanto *dio del teatro*³² e appunto nella dimensione dell'*illusione teatrale* si 'smontano' le vane contrapposizioni di stampo euripideo. Del resto non solo il teatro è ben più complesso della logica binaria essere/non essere (il teatro per sua natura è e non è allo stesso tempo), ma lo è anche la realtà, che con l'illusione del teatro interagisce.

D'altra parte Agatone, pur riconoscendosi nella sfera del dio degli agoni drammatici, delle Lenee e delle Grandi Dionisie, non rinuncia al modello religioso apollineo: alla proposta dionisiaca del Parente, che evoca il culto di Dioniso nei suoi aspetti più controversi e 'barbari' (e all'interno di un più ampio quadro di rapporti con l'orfismo, per cui cfr. qui sotto), secondo la rappresentazione che doveva essere offerta dagli *Edoni* di Eschilo, Agatone risponde infatti richiamandosi a quella *complessità* non riconosciuta dal Parente stesso, cioè tale da conciliare l'appartenenza alla sfera apollinea con l'affinità alla personalità del dio del teatro³³.

Possiamo infine considerare la possibilità di un ulteriore collegamento, proposto da Vincenzo Di Benedetto, dell'Agatone aristofaneo con la figura di Orfeo, associazione pienamente autorizzata dal riferimento alla *Licurgia* eschilea. Il canto di Agatone presenterebbe infatti diversi indizi che conducono a Orfeo e in particolare a quello delle *Bassaridi* di Eschilo (cfr. qui sopra cap. IV.2.1), dalla devozione per Apollo, alla preminenza data alla κίθαρις (sulla cetra come strumento caratteristico di Orfeo, cfr. qui sopra, cap. IV.2.2), al riferimento alla μούσα (cfr. v. 107)³⁴, il cui

oracolare di Dioniso in Tracia: un frammento eschileo (seppure non attribuibile con certezza alla *Licurgia*, cfr. fr. *TrGF* vol. III F341), in particolare, sembra rappresentare appunto Dioniso come un "Apollo coronato di edera". Benché non sia da escludere che, alla fine della trilogia, fosse sancita una forma di compresenza delle due divinità, in Tracia, in modo analogo a quanto avveniva a Delfi (cfr. qui sopra, cap. IV.2.1), la relazione fra Apollo e Dioniso non doveva essere priva di aspetti ambigui (il fr. 341 stesso, se appartenesse alla *Licurgia*, potrebbe costituire una fonte di 'confusione'), che, rievocati qui nella τάραις del Parente, sottolineano ulteriormente la sua incapacità di comprendere.

³² Come osserva Bierl (cfr. *Ritual and Performativity*, pp. 142-143), infatti, la connessione di Agatone con Dioniso rende manifesta la duplice natura del canto corale, che è insieme il coro delle fanciulle troiane liberate dall'assedio greco e un coro 'comico' (anche soltanto per la tipologia delle divinità invocate il coro di Agatone anticipa i successivi canti delle donne che celebrano le Tesmoforie, quindi il coro comico vero e proprio cfr. anche qui sopra nota 29). La parola κῶμος al v. 104 è infatti interpretabile come un "performative shifter" e così lo ἱερὸν γέρας al v. 113 come un riferimento alla vittoria nell'agone comico (per una diversa interpretazione del verso, cfr. qui sotto, nota 34).

³³ Non possiamo ovviamente sapere se e in che misura la *Licurgia* di Eschilo affrontasse il problema dell'identità di Dioniso come dio del teatro, maestro dell'illusione, analogamente a quanto avverrà per esempio nelle *Baccanti* di Euripide. Agatone sembra in ogni caso suggerire di proiettare la relazione fra Apollo e Dioniso in ambito 'artistico', ossia fra i due dei patroni rispettivamente della musica e del teatro (cfr. infatti Bierl, *Ritual and Performativity*, p. 143).

³⁴ Gli editori (fra i più recenti cfr. Prato; Austin e Olson; Wilson) stampano questo verso secondo le congetture di Bentley e Bergk, ossia, al posto del tradito ὄπλιζε Μούσα, ὄλιβε μούσα ("rendi felice con il canto"), in entrambi i casi

legame con Orfeo è altrettanto forte che con Apollo³⁵. Se consideriamo poi le parole pronunciate dal servo di Agatone per annunciare l'ingresso del padrone sulla scena, possiamo individuare ulteriori tratti 'orfici' nella rappresentazione del tragediografo: dalla sua 'intimità' con le Muse, il cui θίασος è in visita presso la dimora del poeta (vv. 40-42), alla rappresentazione della mansuetudine a cui la musica di Agatone riduce gli πτηνῶν γένη e i θηρῶν ἀγρίων πόδες (vv. 45-46). Osserviamo infine che Agatone, per comporre la sua musica, debba uscire πρὸς τὸν ἥλιον (v. 69): ricordiamo come, nella testimonianza di Eratostene sulla trama delle *Bassaridi* eschilee, Orfeo, convertitosi al culto solare, si recasse appunto a assistere allo spettacolo del sorgere del Sole (cfr. qui sopra cap. IV.2.1).

Rievocando proprio il Dioniso degli *Edoni*, dunque, il Parente di Euripide stabilirebbe un legame, presente forse già nel dramma di Eschilo (cfr. qui sopra, cap. IV.2.1), fra l'Orfeo apollineo, con cui Agatone sembra identificarsi, e il culto dionisiaco. D'altra parte Agatone non solo, come abbiamo detto qui sopra, sembra ricondurre la sua relazione con Dioniso all'interno del contesto del *teatro*, ma ribadisce anche l'appartenenza di Orfeo alla sfera apollinea richiamandosi indirettamente alla trama delle *Bassaridi*: Agatone rifiuta infatti nettamente di introdursi nell'assemblea femminile a parlare in favore di Euripide, quasi che temesse di fare appunto la fine di Orfeo dilaniato dalle

con il successivo Φοῖβος del v. 109 come complemento oggetto. Come osservano Austin e Olson (cfr. *Thesmophoriazuse*, p. 91), infatti, l'ultima sillaba del v. 107, uno ionico + epitrito II, richiederebbe una lunga. Eppure, poiché il v. 107, dopo la menzione delle due dee Ctonie, può essere considerato una sorta di secondo inizio del canto, un'invocazione alla Musa non sarebbe del tutto fuori luogo; inoltre il verbo ὀπλίζω potrebbe essere una metafora che segna il passaggio dalla guerra, ormai finita, alla pace celebrata con gli inni in onore degli dei: la Musa dovrebbe armare il dio dall'arco d'oro, che ha fondato Troia (vv. 108-110), non con un'arma, ma verosimilmente con lo strumento musicale che verrà menzionato avanti, al v. 124, la cetra. Fra gli oggetti che Agatone ha con sé compaiono infatti una spada (un'arma appunto) e degli strumenti musicali. Si tratta di un'ipotesi interpretativa non esente da dubbi, ma tale da fornire un ulteriore motivo di consonanza fra il modo in cui Agatone si presenta in scena e il suo canto. Il tema delle "muse" ricorre anche nei versi che seguono immediatamente la rievocazione della fondazione di Troia da parte di Apollo: la celebrazione poetica del dio è infatti indicata con il nesso ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς (sul significato dei vv. 112-113 cfr. la traduzione proposta in Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, p. 449, "tu che nelle celebrazioni poetiche esibisci il sacro premio"; cfr. inoltre la spiegazione offerta in Austin; Olson, *Thesmophoriazuse*, pp. 92-93 "by acknowledging that the debt the Trojans owe him is appropriately repaid by celebrations such as this"; sulla questione cfr. anche Bierl, *Ritual and Performativity*, nota 155, p. 143). È altresì interessante osservare la rarità del composto εὐμουσος, che compare, prima del periodo romano, solo in Euripide, nell'*Ifigenia in Tauride* (v. 145; cfr. Prato, *Le donne alle Tesmoforie*, p. 172; Austin; Olson, p. 95). Se consideriamo la possibilità che quest'ultima fosse una delle tre tragedie del 412 parodiate nelle *Tesmoforiazuse* (cfr. avanti §3), questi versi di Agatone/Aristofane appaiono quasi una risposta 'polemica' ai versi euripidei: come in Euripide abbiamo un dialogo fra Ifigenia e coro (che funge tra l'altro da parodo del dramma), il canto di Agatone si articola come un dialogo fra corifea e coro (cfr. Mastromarco; Totaro, nota 17, p. 449); nell'*Ifigenia* è il coro a prendere per primo la parola invocando la figlia di Latona come Δίκτυννα οὐρεῖα, invocando quindi un'Artemide doppiamente straniera (cretese e titolare di un culto barbaro, sul Mar Nero), laddove nelle *Tesmoforiazuse* abbiamo un'invocazione a Apollo seguita da una a Artemide, bensì "fra i monti" (v. 114), ma con un epiteto attico, ἀγροτέρα (v. 115, cfr. qui sopra, nota 29); infine, l'aggettivo εὐμουσος compare in Euripide in negativo, in un contesto in cui si vuole sottolineare il carattere doloroso del canto di Ifigenia, che è appunto οὐκ εὐμουσος e ἄλυρος (vv. 145-146). Agatone 'risponde' dunque a Euripide partendo anch'egli da un tema 'troiano', ma orientandolo in una dimensione attica e, dal punto di vista musicale, sottolineando il carattere 'melodioso' del suo canto (che lungi dal essere "privo di lira" celebra anzi la cetra alla stessa stregua di una divinità, v. 124) rispetto al canto euripideo.

³⁵ Cfr. Di Benedetto, *Osservazioni su alcuni frammenti dell'Antiope*, p. 101.

baccanti³⁶. Alla luce di queste osservazioni è significativo che Agatone, per rifiutare a Euripide il suo aiuto (cfr. v. 194), si serva proprio di celebri parole euripidee, quelle con cui il padre di Admeto, nell'*Alceste*, rifiuta di morire al posto del figlio (cfr. *Alc.* 691): χαίρεις ὀρῶν φῶς, πατέρα δ' οὐ χαίρειν δοκεῖς; Si tratta infatti di una tragedia in cui Euripide, a differenza di quanto avverrà nei drammi successivi, si mostra ancora molto vicino alla rappresentazione di un Orfeo 'apollineo'. (cfr. qui sopra, IV.2.1).

Aristofane, dunque, sembra cercare in un certo senso di tenere distinta la figura di Orfeo in quanto 'divino cantore' legato alla sfera apollinea, dal suo ruolo di 'fondatore' di culti misterici, lontani dalla religiosità tradizionale della πόλις, incentrati su una particolare versione e interpretazione delle vicende e dei miti relativi a Dioniso. Il problema dell'identità, e di quella cultuale in particolare, di Dioniso viene tuttavia lasciato tutto sommato insoluto: per questo occorrerà aspettare le *Rane*. Se infatti il terreno di scontro, sul piano del modello religioso offerto alla πόλις, fra Aristofane e Euripide, sembra principalmente quello del culto di Demetra, poiché ci troviamo in ambito teatrale, viene inevitabilmente chiamato in causa anche il dio del teatro, a cui è problematico fornire un'identità cultuale, dato il suo carattere sfuggente. Abbiamo osservato come gli autori tragici, fin da Eschilo, ne offrano una rappresentazione controversa e come Euripide, in particolare, da una parte insista sulla sua origine straniera e sulla sua associazione a divinità straniere (il binomio Dioniso-Madre degli dei vale tanto per Creta quanto per l'Asia Minore), dall'altra avvicini talora la sua figura a riti e dottrine riconducibili all'orfismo. Aristofane, nelle *Rane*, contrapporrà a questo Dioniso, in linea con quella che abbiamo interpretato come la sua generale impostazione religiosa, un Dioniso 'attico', il dio delle Antesterie, nonché mistagogo, in virtù dell'identificazione con Iacco, nella processione eleusina (cfr. avanti, cap. VI). Nelle *Tesmoforiazuse* il 'problema di Dioniso' e della sua identità, benché non abbia la centralità che ha nelle *Rane*, dove il dio è protagonista, si affaccia nel prologo e nel canto corale ai vv. 946-1000,

³⁶ Cfr. Di Benedetto, *Osservazioni su alcuni frammenti dell'Antiope*, p. 101. Di Benedetto collega la rappresentazione di Agatone come Orfeo al dialogo iniziale fra Euripide e il Parente, incentrato sul tema del non udire/non vedere e su una para-cosmogonia che pone l'Etere al principio (per cui Di Benedetto propone un diretto confronto con l'incipit della cosmogonia di Amfione nell'*Antiope* euripidea, cfr. qui sopra cap. IV.1), entrambi elementi connessi con la cultura misterica e in particolare con l'orfismo. Secondo lo studioso, inoltre, il riferimento alle *Bassaridi* eschilee, rispetto ai rapporti Apollo-Dioniso-Orfeo, sarebbe funzionale in Aristofane "a prendere le distanze da una concezione ormai superata dai tempi. Divenuta materia di riso, la versione seguita o riinventata da Eschilo in riferimento a uno scontro violento fra Dioniso e Orfeo non creava più problemi di confronti e di valutazioni. Aristofane con le *Tesmoforiazuse* venne incontro a un'esigenza reale. Euripide [con l'*Antiope*] era d'accordo e gli fece da cassa di risonanza". Eppure la figura di Agatone non sembra in realtà funzionale a una parodia religiosa, cosicché non appare oggetto di parodia la concezione apollinea di Orfeo in Eschilo: il modello religioso incarnato da Agatone risulta infatti, come abbiamo visto, pienamente comprensibile all'interno dell' 'ortodossia' religiosa, ossia di una sfera apollinea strettamente connessa con la realtà cultuale attica (in particolare demetriaca); sembra piuttosto il Parente di Euripide a richiamarsi agli *Edoni* per 'trasformare' Agatone in un 'Dioniso orfico' (sui rapporti fra Orfeo e Dioniso negli *Edoni*, cfr. qui sopra cap. IV.1), come lo incontriamo nei *Cretesi*, nell'*Ippolito* e, forse, perfino nell'*Elena* di Euripide. Agatone 'sfugge' a questa rappresentazione riconoscendosi in Dioniso in quanto dio del teatro e in un'Orfeo non in quanto sacerdote di Dioniso (con tutte le conseguenze che ciò poteva implicare sul piano religioso e dottrinario) ma poeta seguace di Apollo, che teme di essere dilaniato dalle 'baccanti'.

fra suoni e danza, il risultato finale appaia armonioso)⁴². Benché sia senz'altro possibile che tali effetti ritmici siano da ricondurre alle tendenze della 'Nuova Musica', il fatto che la danza, data l'assenza del coro, non avesse effettivamente luogo sulla scena, doveva indubbiamente ridurre la potenzialità di questi effetti, quasi che Aristofane volesse sottolineare in Agatone una 'sperimentazione' musicale non del tutto compiuta (si ricordino i macroscopici fenomeni tipici della 'Nuova Musica' parodiati da Aristofane, in relazione alle monodie e dei canti corali di Euripide, nell'agone delle *Rane*, vv. 1309 ss.) – potremmo dire alla stessa stregua della sua identità sessuale.

Osserviamo inoltre che per il v. 120 è attestata dall'*Etimologicum Magnum* (p. 153-32) una parodia dell'*Eretteo* di Euripide (fr. *TrGF* 24 F370): benché il testo euripideo, pervenutoci frammentario grazie al *P.Sorb.* 2328, ci permetta di ricostruire un contesto in cui si trattava di musica e strumenti musicali (vv. 8-9), in particolare di “aulo libico” (Λίβυος ἀχάεντος λωτοῦ) e cetra (κιθαρίδος βοαῖς), le parole che secondo il lessicografo sarebbero oggetto di parodia, ossia Ἀσιάδος κρούματα, non sono riconoscibili; non possiamo tuttavia escludere che la lacuna segnalata da Kannicht al v. 9, dopo κιθαρίδος βοαῖς (di ca. 13 lettere), possa essere integrata proprio sulla base del testo aristofaneo⁴³. Non possiamo escludere che il richiamo lessicale, quale che fosse, segnalasse una parodia più ampia: il coro euripideo è cantato infatti da vecchi ateniesi che auspicano la partecipazione di una νέα παρθένος al loro coro (cfr. vv. 10-11). Tale allusione si adatta perfettamente al contesto aristofaneo, in cui il femminile Agatone, dopo aver cantato il suo brano, viene appunto 'insidiato', anche piuttosto brutalmente, da una coppia di vecchi, composta da Euripide e dal Parente: la composizione del giovane tragediografo risulterebbe così influenzata dalla vista dei due personaggi che lo aspettano fuori casa. Inoltre, alla luce di quanto abbiamo detto qui sopra sulla 'religiosità' del canto di Agatone, non è forse un caso che Aristofane prenda di mira una tragedia in cui Euripide affrontava in modo per alcuni aspetti peculiare (come del resto è solito fare) questioni connesse al culto eleusino (cfr. cap. IV.2.4)⁴⁴.

Non possiamo sapere con esattezza quale fosse la *pointe* della parodia sul versante musicale: sia nel caso di Aristofane sia, come sembra, nel caso di Euripide nell'*Eretteo*, il riferimento è a

⁴² Trad. Del Corno: “E [celebrando] Latona e i toni d'Asia di ritmo contrario armonioso, note [secondo il testo tradito dal Ravennate, διανεύματα] delle Grazie di Frigia”; trad. Mastromarco; Totaro: “E [celebrando] Latona e i tocchi della cetra d'Asia che discordano e concordano con il ritmo del piede, al cenno delle Cariti di Frigia”. Secondo la spiegazione di Austin e Olson (cfr. *Tesmofoiazuse*, pp. 94-95), “keeping time with the dance against the rhythm by the aid of nods of the Phrygian Graces”.

⁴³ Questa è la proposta di Maurizio Sonnino, che, nella sua recente edizione dell'*Eretteo* (discussa come tesi di dottorato presso l'Università di Roma Tre) propone di ricostruire, dopo βοαῖς: συντόνοις Ἀσιάδος ποδί, ossia “i suoni acuti della cetra asiatica che tengono dietro al passo della danza”. In questo caso, l'Agatone aristofaneo risponderebbe a Euripide con l'immagine 'più ardita' del passo di danza che *non* concorda, invece, con i suoni della cetra (cfr. qui sopra nel testo), i quali invece tengono il ritmo (εὔρυθμα) grazie ai cenni delle Grazie di Frigia.

⁴⁴ Se ricordiamo quanto detto qui sopra sulla probabile reminiscenza dell'*Ifigenia in Tauride* nell'uso dell'aggettivo εὔρυθμος e il particolare contrasto con il contesto del canto euripideo (cfr. qui sopra, nota 34), si spiega ancor meglio anche la parodia dell'*Eretteo*.

quella “κίθαρις asiatica”, la cui invenzione si faceva risalire a Terpandro di Lesbo e che, con l’affermarsi delle tendenze della ‘Nuova Musica’ aveva visto aumentare le sue corde fino a undici⁴⁵. Se Agatone la colloca in un contesto apollineo, tanto da celebrarla accanto alla divina madre di Apollo e Artemide, Euripide insiste invece altrove sulla sua pertinenza alla sfera dionisaca, come avviene nel *Ciclope* (vv. 443-444) e nell’*Ipsipile* (cfr. *TrGF* 71 F752g, vv. 9-10; F759a, v. 1622)⁴⁶: è del resto proprio il Parente di Euripide a tentare un’interpretazione dionisaca della figura di Agatone. Euripide mostra infatti, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, una indubbia predilezione per il dionisismo (anche nelle tragedie precedenti alle *Baccanti*), anche nei suoi aspetti più lontani dalla ‘religiosità’ ufficiale e, soprattutto nelle tragedie più tarde, per quel tipo di musica entusiastica a quello connessa e verosimilmente caratteristica della ‘nuova ditirambografia’: come argomenta Csapo, infatti, la ‘Nuova Musica’ dovette trovare in una sorta di *revival* dionisiaco il suo canale di diffusione privilegiato⁴⁷. Due delle tragedie di argomento troiano parodiate nelle *Tesmoforiazuse*, ossia il *Palamede* e l’*Elena*, dimostrano tale predilezione euripidea connettendo direttamente l’ambientazione ‘frigia’ (o meglio, genericamente ‘esotica’, se si considera anche l’Egitto dell’*Elena*) ai culti metroaci e dionisiaci.

Benché la menzione delle “Grazie” di Frigia” (vv. 121) e l’ampio ricorso ai metri ionici, nel canto di Agatone, sembri per certi versi giustificare la ‘lettura’ del Parente di Euripide, non possiamo dire che Agatone sia ‘macroscopicamente’⁴⁸ rappresentato come ‘innovatore’. È innegabile bensì la presenza di alcune ‘arditezze metriche’, ma nel complesso Agatone sembra cercare di innovare pur rimanendo all’interno della tradizione, senza cioè snaturarla del tutto: non è

⁴⁵ Cfr. Hagel, *Ancient Greek Music*, p. 444.

⁴⁶ Per una discussione relativa alla “cetra asiatica” nell’*Ipsipile* rimandiamo al cap. IV.2.2; osserviamo qui che, data la datazione certamente successiva dell’*Ipsipile*, non è da escludere che l’insistenza in questa tragedia sul tema “della cetra asiatica” rimandi direttamente al prologo delle *Tesmoforiazuse* (cfr. avanti).

⁴⁷ “Far from embodying the final collapse of the religious impulse, New Music constitutes a revival of the Dionysian element in theatre music, at a time when it had come close to extinction, to judge from the dithyrambs of Bacchylides and the dramatic music of Sophocles and early Euripides [...]. The later Euripides and the New Musicians self consciously put their music in cultic and Dionysiac music, Dionysiac cult, and Dionysiac dance” (cfr. Csapo, *Later Euripidean Music*, p. 417 e pp. ss.).

⁴⁸ La critica, a partire almeno da Rau (cfr. *Paratragodia*, pp. 105 ss.) ha spesso considerato il canto di Agatone alla luce dei suoi effetti musicali, osservando una sorta di dicotomia fra l’aspetto linguistico, generalmente tradizionale, e quello ‘musicale’, aperto invece alle innovazioni (per una panoramica su tale tendenza esegetica, cfr. Nieddu, *Il canto di Agatone nelle Tesmoforiazuse*, pp. 246-247). Nieddu sottolinea piuttosto come l’aspetto linguistico del canto riveli un tale sfoggio di ricercatezza e raffinatezza espressiva da dare l’impressione finale di un vuoto formalismo (si pensi ai vv. 108-110; 117-118; 125). La parodia dell’elaborazione linguistica di Agatone e della sua eventuale ‘audacia’ in ambito musicale non sembra comunque sia avere gli effetti negativi che comunica per esempio nelle *Rane* la parodia della musica di Euripide: qui la ‘Nuova Musica’, più visibilmente parodiata (vv. 1309 ss., su cui cfr. qui sopra, nota 40) si accompagna alla tendenza euripidea alla trivialità, alla riduzione del mito alla quotidianità, nonché a modelli di religiosità discutibili (cfr. avanti cap. VI). La ricercatezza poetico-musicale di Agatone, il quale rivendica tuttavia forti legami con la tradizione arcaica, sembra invece finalizzata alla comunicazione di un contenuto religioso e politico ‘utile’ alla πόλις. Se Eschilo censura nella musica di Euripide le “dodici posizioni” di Cirene (1327-1328), il Parente paragona Agatone, al suo ingresso in scena, alla stessa celebre cortigiana: il Parente tuttavia, come sappiamo, non ha capito alcunché di Agatone (v. 98), tant’è vero che nelle *Rane* Aristofane ci dice che la vera Cirene è proprio Euripide.

forse un caso che i suoi modelli poetici e musicali di riferimento non siano certamente ‘moderni’ (vv. 160-165), ma appartengano alla fase ‘arcaica’ della tragedia e della melica monodica e corale, ionica e eolica (Frinico, Ibico, Anacreonte, Alceo): la κίθαρις di cui si servivano questi poeti doveva essere più simile a quella di Terpandro che a quella di Timoteo⁴⁹.

La metrica del canto intende evocare senza dubbio un’ambientazione ‘orientale’ (in virtù di quella μίμησις di cui Agatone fornisce subito dopo la spiegazione), ma con effetti che non sembrano riducibili solo alla rappresentazione di un ‘oriente effeminato’, come percepisce invece il

⁴⁹ È sicuramente molto tormentata la storia dell’interpretazione metrica del canto di Agatone: Parker (cfr. *The Songs of Aristophanes*, p. 402), nella sua puntuale analisi, afferma che “the key to interpretation of this parody is lost, since we know nothing about Agathon’s lyric”, osservando altresì la non-eccezionalità della metrica di questo brano (“certain recurrent phrases emerge, phrases which are moreover quite normal in Attic lyric”). Innegabili sono la notevole incidenza dei ritmi ionici e una certa disinvoltura nel ricorso alle soluzioni: se Parker, data la rarità di queste ultime perfino in Euripide, ritiene solo ipotetico che Aristofane intendesse con queste parodiare una specifica caratteristica dello stile di Agatone, Prato, invece, insiste proprio sull’ “estrema libertà dell’uso degli ionici come una deliberata scelta del poeta per parodiare l’arte decadente di Agatone” e in particolare parla della soluzione della prima o seconda lunga dello ionico come “ritenuta comune ai nuovi ditirambografi” (cfr. *Le donne alle Tesmoforie*, p. 346). Secondo la lettura di Parker ci troveremmo di fronte a uno ionico soluto solo al v. 122, un dimetro ionico catalettico. Prato individua invece, come casi di tale risoluzione, oltre al 122, anche i vv. 110; 113; 121, di cui solo il 121 (παράρθμ’ εὔρθμα φρυγίων) non è catalettico. A proposito di questo verso, di cui abbiamo parlato qui sopra, rileviamo la scelta di Prato di porre la fine del verso 120 dopo ποδι, a differenza di Parker, Austin e Olson e, ora, Wilson, così da avere al v. 121 uno ionico e al v. 120 una combinazione di epitrito III, anapesto e ionico. La scansione alternativa interpreta invece il v. 120 come “eneasillabo eolico” e il v. 121 come un coriambico (con la prima lunga risolta) + adonio (anch’esso con l’inusuale lunga forte dello spondeo risolta): Λατώ τε κρούματά τ’ Ἀσιάδος / ποδι παράρθμ’ εὔρθμα Φρυγίων (cfr. Austin; Olson, *Thesmophoriazusae*, p. 89; Parker, p. 404 rinuncia invece a tentare un’identificazione). Possiamo comunque sia rilevare una concentrazione di ‘anomalie’ e peculiarità proprio in questi versi 120-122, che, come abbiamo detto, sono quelli che più nettamente rimandano alle tendenze della ‘Nuova Musica’; non è forse un caso che proprio per questi versi sia documentata la possibilità di uno sfondo parodico euripideo. Quanto ai frequenti anacreontici (dimetri ionici anaclastici, cfr. vv. 104; 107; 117; 118; 123; 124), mentre Parker (seguito a da Austin e Olson), include fra questi anche i vv. 107; 117; 118 e 123, che presentano al secondo colon un epitrito (ditrocheo) in quanto “variazione dell’anacreontico”, presente sia in Anacreonte sia in Eschilo (cfr. p. 402), Prato preferisce un’interpretazione del tipo ionico + epitrito II. Del resto occorre considerare il fatto che l’anacreontico è sostanzialmente la ionizzazione dell’enoplio e che l’associazione di quest’ultimo con gli epitriti è attestata in Pindaro (cfr. per esempio *Pit.* IV, vv. 1-14, dove solo al v. 7 compare un vero e proprio enoplio anacreontico, mentre nelle strofe successive l’enoplio assume la stessa forma dei vv. 107; 117; 118 e 123 del canto di Agatone), Bacchilide (cfr. per esempio *Ep.* V) e in Eschilo, che, nel *Prometeo*, alterna in responsione il doppio epitrito all’enoplio anacreontico (cfr. vv. 526-35; 536-44). Se dunque l’enoplio, nella sua forma ionizzata (anacreontico) appare in un certo senso come un ‘ponte’, nel canto di Agatone, fra i dimetri trocaici (vv. 105; 111; 112, dove il v. 105 è tale solo con la congettura di Dindorf e Meineke; cfr. altrimenti Prato, p. 345) e i metri ionici, possiamo osservare un’amalgama nel complesso piuttosto omogeneo e continuo. Nella parte finale del canto di Agatone c’è una prevalenza di ritmi dattilici (vv. 126-128), di cui possiamo scandire i vv. 126-127, con Prato (cfr. p. 346), come decasillabi alcaici o alcmani: è interessante il confronto con un frammento di Ibico (fr. S151.23-26 Davies), uno dei poeti di riferimento di Agatone, che associa, in un carme di argomento troiano, due alcmani all’*hemiepies* maschile e a un enoplio del tipo ‘ionico con seconda lunga soluta + epitrito II’. Tali associazioni non mancano del resto nemmeno nella parodo dei *Persiani* di Eschilo (per cui cfr. qui sotto, nota 50), dove, per esempio, troviamo ritmi cretici, trocaici e dattilici (vv. 115-139) dopo una lunga serie di ionici. La predilezione di Agatone per la lirica monodica di Alceo e Anacreonte lo induce infine a ricorrere anche a metri coriambici che sono stati interpretati come “eptasillabi eolici” (cfr. vv. 106; 110; 113; 119; 125, per cui rimandiamo a Parker, p. 403 e a Austin; Olson, pp. 88-89) oppure, con una lettura più complessa, i vv. 110; 113 come ionici con soluzione e i vv. 106; 119; 125 come cretico + coriambico. Quest’ultima associazione è tuttavia sempre tale che il cretico ha il terzo piede soluto: si tratta cioè di un peone, il metro del peana, come se Agatone intendesse rifuggire il cretico, un *metron* non appartenente al repertorio eolico e ionico, e, allo stesso tempo, evocare la figura di Apollo. Quello che comunque sia possiamo notare nel complesso è bensì un certo sperimentalismo, ma posto all’interno di una tradizione consolidata, che trova perfino in Eschilo un importante testimone; inoltre l’amalgama creato da Agatone sembra voler conciliare, come vedremo, l’ambientazione orientale e la presenza di un coro femminile con i temi della guerra e del lutto, che la vicenda troiana richiede.

Parente di Euripide nelle sue semplicistiche considerazioni. Nonostante il suo ‘virtuosismo’ metrico (cfr. qui sopra, nota 49), infatti, Agatone sembra porsi, per certi aspetti, sulla scia di Eschilo, che, per esempio, nei *Persiani* si serve bensì degli ionici per creare una sorta di *couleur locale*, ma il contesto, come ben dimostra la parodo (vv. 65-139), è quello del presentimento di lutti e sciagure, a cui seguirà infatti la notizia una tremenda sconfitta, subita dall’impero allora più potente – una situazione non dissimile da quella della guerra di Troia stessa (del resto Erodoto, cfr. I.3, pone in diretta relazione le guerre persiane con la guerra di Troia). Gli ionici (nella forma di anacreontici) compaiono anche nelle *Coefore* nel compianto funebre di Agamennone, eroe, appunto, della guerra di Troia (cfr. vv. 327-330; 357-360)⁵⁰. Gli ionici di Agatone si inseriscono dunque in questa tradizione, che ci permette di ampliare lo stereotipo dello ionico come ritmo languido, effeminato: essi ricreano l’ambientazione ‘orientale’ della guerra di Troia e allo stesso tempo lasciano intuire la tragica fine della città. L’aspetto effeminato dello ionico è del resto controilanciato da Agatone per mezzo di enopli, epitriti e ritmi dattilici, che potrebbero avere una relazione con lo sfondo ‘bellico’ del canto di Agatone, interpretabile appunto come il canto di gioia delle fanciulle troiane per la fine di una guerra che in realtà non è finita.

Non sembra nemmeno che allo ionico possa essere attribuito in questo caso un particolare potere evocativo rispetto alla religiosità dionisiaca (cfr. qui sotto, nota 57; Eschilo, nelle *Supplici*, sembrerebbe suggerire piuttosto un’associazione apollinea, cfr. qui sopra, nota 50): Agatone non sembra interessato a rappresentare un ‘oriente frigio’ patria di una religiosità quale poteva essere quella dei culti ‘orientali’ di Dioniso o della Grande Madre⁵¹, mentre con l’ambientazione troiana del suo canto sembra piuttosto cogliere l’occasione per parlare di Atene, delle due dee Ctonie, così importanti nella vita religiosa della πόλις, e della loro connessione con il culto apollineo. La predominanza stessa del tema apollineo ‘attutisce’ la possibile connotazione dionisiaca dei ritmi ‘orientali’ e di eventuali concessioni alle tendenze della ‘Nuova Musica’⁵².

⁵⁰ Se la parodo è, nei *Persiani*, il brano più ricco di ionici, occorre ricordare che il coro canta in ionici anche all’apparizione del fantasma di Dario, per esprimere rispetto e timore di fronte al re (vv. 694-695; 700-701), così come in ionici parla Serse (vv. 950-953; 962-965), in due momenti molto significativi del suo dialogo con il coro, quando descrive la tremenda vittoria degli “Ioni” sui persiani a Salamina (due volte Ἴάων è ripetuto in forte anafora a inizio di verso e seguito da nome di Ἄρης stesso all’inizio del v. 952). Gli ionici descrivono dunque sia i persiani, un popolo sottomesso a un re, non libero, ma allo stesso tempo potente e terribile in guerra, sia gli ioni, la cui vittoria è dovuta, dal punto di vista dei persiani, al sostegno di Ares – il dio della guerra stesso viene evocato con un ritmo ionico. Nelle *Coefore* il coro canta in ionici sia per ‘minacciare’ vendetta reclamata da chi muore per il danno di qualcuno sia per descrivere la figura di Agamennone, la cui gloria in vita si perpetua anche nell’aldilà. Occorre infine menzionare l’ampio ricorso di Eschilo agli ionici nell’esodo delle *Supplici* (cfr. vv. 1018-1061): l’argomento ‘femminile’ della tragedia potrebbe qui davvero far pensare alla connotazione ‘effeminata’ dello ionico, anche se dobbiamo ricordare che si tratta di protagoniste che rifiutano il ruolo principale della donna, ossia quello di moglie; è poi significativo che con un verso in metro ionico Eschilo esprima la massima delfica apollinea per eccellenza, che induce a tenere sempre la giusta misura, soprattutto riguardo alle “cose divine”: τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν (v. 1061).

⁵¹ Cfr. invece Austin; Olson, *Thesmophoriazusaie*, p. 95.

⁵² La differenza fra ‘compostezza’ della musica apollinea e ‘frenesia’ di quella dionisiaca è senz’altro un’errata semplificazione, date le frequenti intersezioni fra i due ambiti, anche nel contesto culturale delfico stesso; d’altra parte,

Quanto al riferimento all'armonia frigia, riconosciuto nella menzione delle Grazie di Frigia dallo scolio al passo, non possiamo essere del tutto certi che il canto di Agatone fosse stato composto secondo l'armonia frigia (anche perché nel testo stesso di Aristofane non sembra trattarsi di ἀρμονία, cioè di "connessione" della sequenza melodica, ma di fatti di ritmo). In ogni caso, il riferimento in questione può essere considerato anche in questa luce: nonostante gli indubbi collegamenti fra armonia frigia e dionisimo (nonché metroacismo) e fra quest'ultimo e la 'Nuova Musica', è opportuno forse qui considerare la particolare interpretazione fornita da Platone nel III libro della *Repubblica* (399b-c) appunto sull'armonia frigia, che, pur tendenzialmente associata a eccessi entusiastici⁵³, viene rappresentata come "pacifica" in quanto μίμημα di chi agisce σωφρόνως τε καὶ μετρίως ἐν πᾶσι τούτοις. È dunque significativo che in questo passo del III libro della *Repubblica*, un libro che senz'altro deve molto alla teoria della μίμησις dell'Agatone aristofaneo (si tratta anche qui di 'imitazione'), Platone possa avere subito l'influenza anche della peculiare 'compostezza' delle "Grazie frigie" di quello stesso Agatone. Del resto, Platone, sorprendentemente, esclude dal suo stato ideale il flauto, tradizionalmente connesso con l'armonia frigia, e accetta λύρα e κιθάρα, definiti τοῦ Ἀπόλλωνος ὄργανα (cfr. II.399d-e): non è dunque improbabile una relazione con la celebrazione della κίθαρις, elevata quasi al rango divino, fatta da Agatone nel suo canto⁵⁴.

la connotazione dionisiaca della 'Nuova Musica' dovette senz'altro favorire, almeno in una prima fase, questa contrapposizione: Euripide, per esempio, nell'*Eracle*, sembra fare una distinzione fra il canto apollineo, accompagnato dalla κιθάρα, per la celebrazione delle fatiche di Eracle (vv. 348 ss.) e la descrizione della follia di Eracle, per la cui rappresentazione si serve di un immaginario (anche musicale) dionisiaco (vv. 878-895); i due mondi sembrano però trovare un punto di incontro nel secondo stasimo, dove, ai vv. 674 ss., Dioniso, con il flauto, suo strumento caratteristico, sembra in un certo senso integrato nel contesto apollineo e nel peana in onore di Apollo e Eracle (sulla questione, cfr. anche Csapo, *Later Euripidean Music*, p. 419). Nei capitoli precedenti, abbiamo visto come, nelle tragedie successive, Euripide mostri invece una tendenza sempre più accentuata a esaltare la musica e il culto dionisiaco, anche nella sua connotazione 'straniera'. La maggiore resistenza della musica associata al culto e alla figura di Apollo sembra comunque sia emergere da un papiro ellenistico (*DAGM*, n. 20, del 128-127 a.C.) contenente la musica del Peana Delfico di Ateneo, di cui colpisce come la prima sezione, in onore di Apollo, evochi melodie arcaiche, mentre la seconda, marcatamente dionisiaca, sia caratterizzata dalle rapide modulazioni tipiche della 'Nuova Musica': Hagel (cfr. *Ancient Greek Music*, pp. 281-283) interpreta questo testo alla luce di Plut. *E Delf.* 389a-b, dove si contrappongono le modulazioni del ditrambo dionisiaco alla compostezza del peana apollineo.

⁵³ Cfr. Gostoli, *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele*, pp. 137-141 (per la relazione fra armonia frigia e culto dionisiaco e metroaco, cfr., per esempio, Eur. *Bacc.* 155-159; Ps. Plut. *Mus.* 1137d; Arist. *Pol.* 1342a32-b2).

⁵⁴ Sul problema dell'armonia frigia in Platone, cfr. Gostoli, *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele*, pp. 133-144. Secondo Nieddu, la divinizzazione della cetra, nel canto di Agatone, "costituisce un'evidente iperbole e scopre l'intento parodico, sottilmente critico, di Aristofane, che vuole probabilmente alludere al (deprecabile) primato assunto dalla musica sulla parola nelle nuove tendenze poetiche" (cfr. Nieddu, *Il canto di Agatone nelle Tesmoforiazuse*, pp. 247-248). Eppure Agatone potrebbe ricorrere alla celebrazione della cetra per ribadire il carattere apollineo del suo canto, lasciando per così dire sullo sfondo l'αὐλός dionisiaco, che accompagna il canto del coro sia tragico sia comico, ma che è appunto evocato da quel κῶμος al v. 104 (nonché dalle "Grazie frigie" stesse, dato che la chiave caratteristica del flauto è quella frigia, cfr. Hagel, *Ancient Greek Music*, p. 283), quasi per ricordare metateatralmente la realtà della rappresentazione e la presenza della figura di Dioniso in quanto dio del teatro. Allo stesso tempo però sembra emergere l'intento di sfuggire alla sfrenatezza dionisiaca della 'Nuova Musica' (con i suoi eventuali riflessi cultuali), ricercando una dimensione di maggiore compostezza e equilibrio (cfr. le considerazioni sul 'composto dionisismo' di Anacreonte in Gostoli, pp. 138-139). Quanto all'introduzione dell'armonia frigia in tragedia,

Agatone appare dunque nel complesso, nella rappresentazione di Aristofane, un poeta ancora fortemente ancorato alla tradizione, dal punto di vista religioso e poetico-musicale, ma, allo stesso tempo, sensibile alle innovazioni, in ambito sia linguistico sia musicale⁵⁵: è proprio tale

essa risalirebbe a Sofocle (per la bibliografia relativa, cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 19, p. 451), quindi a una fase precedente a quella dello sperimentalismo dei ‘nuovi ditirambografi’. Possiamo infine aggiungere che, in virtù della possibile connotazione orfica di Agatone, la divinizzazione della cetra potrebbe essere ricondotta al mito del catasterismo della cetra di Orfeo, dopo la morte di questi, di cui ci parla Eratostene nello stesso passo in cui riferisce la morte di Orfeo nelle *Bassaridi* di Eschilo (cfr. qui sopra, cap. IV.2.1).

⁵⁵ La vicinanza del giovane Agatone al mondo degli intellettuali ‘effeminati’, aperti allo sperimentalismo linguistico e musicale, emerge per esempio in quell’ ὄ καταπύγων con cui il Parente gli si rivolge (v. 200): nella parabasi delle *Nuvole* (v. 529) è infatti definito καταπύγων (termine dalla pesante connotazione negativa, in senso morale e sessuale, in contrapposizione con il fratello σώφρων) il co-protagonista dei *Banchettanti*, la prima commedia di Aristofane. Si trattava appunto di un personaggio appartenente alla cerchia dei sofisti, da loro influenzato nel comportamento lascivo e contrario all’antica παιδεία ateniese e, verosimilmente, perfino nei gusti musicali, come attesta il fr. 232 *PCG*, dove il καταπύγων si rifiuta di zappare, perché abituato a dilettersi fra “lire e flauti” (“facendo, s’intende, della musica ‘moderna’”, suggerisce Cassio, cfr. *Banchettanti*, p. 74). Eppure non bisogna dimenticare che tale interpretazione della figura di Agatone è quella del Parente di Euripide, influenzato dalla pessima παιδεία euripidea: Agatone è una figura, come abbiamo detto, molto più complessa, che non può essere ridotta a quella del giovane intellettuale raffinato, seguace di Socrate e Euripide, come diventa per esempio il Fidippide delle *Nuvole* dopo il ‘trattamento’ del *phrontisterion* o come doveva essere il καταπύγων stesso dei *Banchettanti*. È significativo infatti che quest’ultimo, nell’agone della commedia, fosse sottoposto alla prova di recitare uno scolio di Alceo e di Anacreonte (fr. 235 *PCG*), poiché appunto il canto simposiale e la musica ‘tradizionale’ a questo associata non interessava più ai giovani intellettuali (cfr. la scena analoga in *Nuv.* 1353 ss.; sul frammento cfr. anche il commento di Cassio in *Banchettanti*, pp. 78-79). Agatone pone invece proprio Alceo e Anacreonte fra i suoi poeti di riferimento. Il parallelo dei *Banchettanti* ci conferma dunque la complessità della figura di Agatone, non riducibile a uno stereotipo preciso, ma, come abbiamo detto, oscillante fra tradizione e innovazione: è ovviamente ravvisabile una certa audacia, dal punto di vista musicale, nel suo canto, ma anche un’ispirazione religiosa pienamente inscrivibile negli schemi della religiosità attica tradizionale. È d’altra parte possibile che le tendenze innovative del giovane Agatone (che tra l’altro dovette essere allievo di Gorgia) abbiano in seguito avuto il sopravvento e che, dal punto di vista musicale, questi abbia sempre più fatto propri i moduli compositivi della ‘Nuova Musica’: Plutarco (cfr. *Quest. Conv.* 645e), per esempio, afferma che Agatone sia stato il primo poeta introdurre in tragedia, in particolare nei *Misi* (una tragedia, quindi, di argomento orientale), il *genus chromaticum* (su cui cfr. Hagel, *Ancient Greek Music*, pp. 446 ss.), sebbene secondo Anon. *De trag.* 5 tale innovazione sia attribuita piuttosto a Euripide, mentre a Agatone spetterebbe l’introduzione dell’armonia cosiddetta “ipofrigia” (per una rassegna bibliografica sulla questione, cfr. Austin; Olson, *Thesmophoriazuse*, pp. 87-88; Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 19, p. 451). Nelle *Tesmoforiazuse* il Parente, subito prima che Agatone entri in scena si chiede come sarà il suo canto: μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινυρίζεται; (“[canterà] le vie della formica o in tono flebile?”). Il Parente – si tenga sempre presente che il punto di vista è il suo – propone per Agatone un’alternativa fra un canto secondo le nuove tendenze (la metafora della formica compare anche in Fererate, fr. 155 *PCG* per la musica di Timoteo; sul ricorso a tali immagini in riferimento alla ‘Nuova Musica’, cfr. Hagel, pp. 269-270) o un canto languido: il verbo μινύρομαι compare anche nelle *Ecclesiazuse* (vv. 877 ss.) in riferimento a canti d’amore alla maniera “ionica”. Come abbiamo visto, è appunto questa, fra le due opzioni iniziali, l’impressione predominante che fa al Parente il canto di Agatone: il Parente di Euripide doveva essere abituato a più vistosi virtuosismi. Ricordiamo inoltre che Aristofane parla di Agatone anche nelle cosiddette *Tesmoforiazuse seconde*, successive di qualche anno rispetto alle *Tesmoforiazuse*, dove il tragediografo veniva preso in giro per le sue “antitesi rasate” (fr. 341 *PCG*), con un doppio riferimento a una caratteristica del suo stile ricercato (sbeffeggiata anche da Platone il Comico secondo Ateneo *Deipn.* V.187c) e alla sua effeminatezza (il tema del rasoio del resto è presente anche in *Tesm.* vv. 215 ss.). Il contesto della commedia non è purtroppo per noi più ricostruibile (forse più ampio spazio dovevano avere le effettive fasi in cui si svolgeva la festa e in particolare l’alternanza fra digiuno del secondo giorno e banchetto del terzo giorno, cfr. fr. 333; 334); il tema ‘femminile’ doveva essere anche qui ovviamente preponderante (cfr. fr. 332, con un lungo elenco di oggetti tipici dell’abbigliamento delle donne (fra cui ξυρόν, κάτοπτρον, v. 1, στρόφον, v. 4, e κεκρύφαλον, v. 6, compaiono anche nel ‘guardaroba’ di Agatone delle *Tesmoforiazuse prime*), ma, al di là dell’aggettivo “rasato” del fr. 341 non sappiamo in che modo fosse connesso con la figura di Agatone né se questi comparisse fra i personaggi della commedia. La parodia euripidea era invece forse più organica, come dimostrerebbero quello che sappiamo del prologo, recitato da una divinità alla maniera di Euripide (Καλλιγενεία, nello specifico, connessa a Demetra, cfr. fr. 331) e un frammento con la parodia del nome di Amfione con evidente riferimento all’*Antiopè* euripidea (fr. 342, per cui si veda un commento in Carrière, *Les comédies perdues d’Aristophane*, p. 219). Date le peculiarità religiose e forse anche musicali di questa tragedia (cfr. qui sopra, cap. IV.1), non sorprenderebbe una specifica parodia di Aristofane. Quest’ultimo menziona Agatone anche in un frammento da una *fabula incerta* (fr. 592, in cui Kassel e Austin uniscono

‘oscillazione’ fra legami con il passato e nuove tendenze a renderlo tuttavia una figura ancora non ben definita (la sua ambiguità sessuale simboleggia in un certo senso tutto questo), che non può per questo rappresentare per la πόλις la salda guida culturale di cui questa avrebbe bisogno. Eschilo, che nelle *Rane* risulterà il solo a poter assumere questo ruolo, non a caso appare qui sullo sfondo del dialogo fra Agatone e Euripide, proprio in relazione alla figura del dio del teatro.

Euripide, tuttavia, dovette essere senz’altro molto influenzato dalle problematiche affrontate da Aristofane in questo prologo: l’irriso tragediografo sembra infatti quasi rispondere al commediografo – in un certo senso accettando la rappresentazione di Aristofane, secondo un meccanismo che incontriamo altrove nelle questioni di rivalità letteraria –⁵⁶ nelle di poco successive *Antiope* e *Ipsipile* (per cui cfr. qui sopra, cap. IV; si tenga inoltre presente la parodia dell’*Antiope* nelle *Tesmofoiazuse seconde*, per cui cfr. qui sopra, nota 55), dove viene affermata e ribadita la connessione fra orfismo e dionisismo (‘approvata’ anche da Apollo), con i suoi riflessi in ambito musicale, verosimilmente secondo le tendenze della ‘Nuova Musica’ (si ricordi, nell’*Ipsipile*, la storia degli Euneidi, discendenti di Dioniso e allievi di Orfeo). Nelle ancora più tarde *Baccanti*, Euripide approfondisce ulteriormente tale rappresentazione del dionisismo, insistendo in particolare sulla sua origine orientale (ma anche cretese) e sulla sua connessione con il culto metroaco⁵⁷: se,

un frammento papiraceo, *P.Oxy.* 212, contenente i resti di un dialogo piuttosto osceno fra due donne, a una testimonianza di Ateneo, il v. 35, in cui viene appunto fatto il nome di Agatone): è significativo che al tragediografo sia ricondotta l’espressione πύκας φωσφόρους, che, forse, potrebbe implicare qualche richiamo demetriaco. Del resto potremmo ipotizzare un’appartenenza del frammento proprio alle *Tesmofoiazuse seconde*, dato che si parla di organi sessuali maschili, le cui riproduzioni avevano probabilmente qualche ruolo nel rituale tesmoforico (per il ποσθίω al v. 24, cfr. *Tesm.* 254; 515; 1988).

⁵⁶ Che gli autori teatrali, almeno per la commedia, nel presentare al pubblico le loro produzioni, indossassero essi stessi una maschera cucita loro addosso dai rivali è un fatto accettato nella critica: Wright (cfr. *The Comedian as Critic*, pp. 10-16, in particolare, pp. 12-13) mette per esempio in rilievo che nel fr. 488 *PCG*, dall’*Accampamento delle donne*, Aristofane sfrutta la fama della sua ‘ossessione’ per Euripide e se ne ‘giustifica’ ribadendo la superiorità del suo intelletto, analogamente a quanto fa Cratino nella *Damigiana* con la sua fama di ubriacone (dovuta in gran parte proprio a Aristofane). Se Wright sottolinea il fatto che si tratti di maschere probabilmente senza un reale aggancio con la realtà (non possiamo sapere che cosa davvero Aristofane pensasse di Euripide), quello che comunque sia a noi interessa, in fase di analisi dei testi, è rilevare quanto emerge da questi ultimi e non i reali pensieri o comportamenti dei loro autori. Sulla questione della rivalità in ambito comico, cfr. ancora Bakola, *The drunk, the reformer and the teacher*, pp. 1-29. Se la *Damigiana* di Cratino è del resto un caso esemplare di scontro letterario fra poeti comici (Cratino prende spunto dal ritratto polemico che Aristofane fa di lui in *Cav.* 531-536 per celebrare se stesso e la sua arte), gli *Acarnesi* di Aristofane ripropongono lo stesso meccanismo questa volta a partire dal confronto fra generi rivali più che fra poeti che praticano lo stesso genere letterario, tanto che nella parola τραγωδία stessa, messa in diretto contrasto con κωμωδία (cfr. *Acarn.* 499-500), è possibile scorgere una forte carica polemica; cfr. Zanetto, *Tragodia versus trugodia*, pp. 307-323. La vicenda letteraria che coinvolge Aristofane e Euripide conosce dopo gli *Acarnesi* ulteriori sviluppi, in cui i due autori, ognuno secondo le leggi del proprio genere, risponde all’altro basando una parte importante della propria identità poetica stessa nella relazione, assurda a vero e proprio caso letterario (come dimostra l’εὐριπιδαριστοφανίζων di Cratino nel fr. 342 *PCG* – forse, come ipotizza Zanetto, dalla *Damigiana* stessa) con il ‘rivale’.

⁵⁷ Non è un caso che le *Baccanti* siano la tragedia in assoluto più ricca di ionici, che evocano bensì, come nel canto di Agatone, un’ambientazione orientale (la Frigia e la Lidia da cui provengono le baccanti seguaci di Dioniso), ma anche una dimensione religiosa assolutamente dionisiaca e metroaca (i metri ionici, associati a metri eolici, dominano nella parodo, vv. 64-169; nel primo stasimo, vv. 370-432; nel secondo stasimo, vv. 519-575). Aristofane si servirà degli ionici nella parodo delle *Rane* (vv. 323-336; 340-352, nell’invocazione a Iacco, quasi a volersi ricollegare al Dioniso delle *Baccanti* euripidee, ma allo stesso tempo contrapporvisi, associando immediatamente Dioniso a un contesto ben diverso da quello ‘orientale’ euripideo, ossia quello ateniese della processione eleusina).

come analizza puntualmente Cerri sulla scorta di un'intuizione di Di Benedetto⁵⁸, la scena della vestizione di Penteo da baccante (vv. 810 ss.), in una sorta di "paracommedia", si basa su quella del Parente di Euripide da donna (vv. 213 ss.) – in entrambi i casi si tratta poi della violazione di un culto, quello dionisiaco da una parte e quello demetriaco dall'altra –, è significativo che Euripide ascriva a Dioniso il ruolo che Aristofane aveva attribuito a lui stesso (artefice della *μηχανή* e del travestimento del personaggio-vittima), quasi come per rivendicare per sé una *corretta* (almeno dal suo punto di vista) interpretazione della figura del dio del teatro, soprattutto a livello religioso. Nelle *Tesmoforiazuse*, è invece l'apollineo Agatone a dar voce a una teoria del teatro, che lo avvicina bensì a Dioniso, ma, a quanto sembra, non a quelle forme di religiosità care a Euripide e da lui celebrate anche nella recentissima *Elena* (cfr. qui sopra cap. III).

§2 La 'violazione' delle Tesmoforie: il caso esemplare della parodia dell'*Elena*

Poiché, come abbiamo detto, Agatone si rifiuta di soccorrere Euripide – di fatto rifiutandosi di 'violare' le cerimonie sacre a cui solo le donne hanno accesso – il Parente accetta di travestirsi da donna e di recarsi nel Tesmoforio per perorare la causa di Euripide: Agatone fornisce bensì il materiale per il travestimento, ma senza partecipare in altro modo a un'azione drammatica che è interamente euripidea. La bassa qualità del risultato finale della trasformazione del Parente in donna è la spia stessa dell'inverosimiglianza delle trame di Euripide: mentre la mimesi di Agatone è talmente ben riuscita da indurre il Parente a paragonarlo a Cirene, per se stesso il Parente non trova altro raffronto che Clistene (v. 235), cioè non una vera donna, ma un noto omosessuale⁵⁹.

Se la partecipazione del Parente ai riti tesmoforici rappresenta già di per sé un atto di empietà nei confronti dei riti di Demetra, Aristofane approfondisce ulteriormente l'estraneità di Euripide rispetto al culto demetriaco nel corso dei vari tentativi fatti da lui stesso e dal Parente di sottrarsi all'ira delle donne dopo la scoperta, da parte di queste ultime, del travestimento del Parente. Allo stesso tempo le donne, sebbene riunite per partecipare ai sacri riti, rivelano, con il procedere della commedia, sempre più la loro 'corruzione', anche rispetto alle cerimonie stesse a loro riservate.

Con l'ultima trilogia tragica, andata in scena nel 412 a.C., Euripide aveva esplorato l'illusorietà della realtà e la sua non-apprensibilità per l'uomo, ma quello che rimproverano le donne a Euripide è proprio la sua eccessiva aderenza alla realtà, nei suoi aspetti peggiori: le loro accuse sono infatti rivolte a drammi precedenti al 412 (cfr. per esempio la menzione esplicita di Fedra e Melanippe al v. 546, su cui cfr. qui sotto). In entrambi i casi, del resto, il modo di Euripide

⁵⁸ Cerri, *Un caso di 'paracommedia' in tragedia*, pp. 99-116.

⁵⁹ Cfr. Sissa, *Agathon and Agathon*, pp. 52-53.

di trasporre la realtà sulla scena (la sua μίμησις) risulta *dis*-educativo, in quanto o porta gli uomini a essere “ciechi e sordi” (come avviene con la trilogia del 412, dove infatti non compaiono donne ‘corrotte’, ma anzi Elena, la γυνή πονηρά per eccellenza, viene liberata dalle sue colpe) o riproduce modelli di comportamento negativi. Tali modelli non riguardano solo la morale, ma anche la religione – i due aspetti sono ovviamente indissolubilmente legati: se la Prima donna che prende la parola contro Euripide (vv. 383-432) insiste sul fatto che il tragediografo denunci i *reali* crimini domestici delle donne, rendendo così gli uomini più guardinghi nelle loro case, la Seconda donna (vv. 443-458) accusa invece Euripide di “aver persuaso gli uomini che gli dei non esistano” (v. 451), facendo così diminuire le pratiche di devozione (anche in questo caso il punto di vista è quello comicamente utilitaristico di una donna che non riesce più a vendere corone di mirto⁶⁰). Si osservi tuttavia che questo secondo discorso di accusa è impostato in modo diverso dal precedente: non si tratta infatti di *svelare* oscenità della vita quotidiana, ma di *persuadere* di qualcosa di falso, in particolare sul piano religioso, appunto che gli dei non esistano. È in fondo proprio questo il problema principale ravvisato delle “escape-tragedies” del 412, messo in rilievo nelle prime battute del prologo, un contenuto conoscitivo e religioso fallace. Notiamo inoltre che i due discorsi sono legati – a dimostrazione del fatto che debbano essere letti l’uno alla luce dell’altro – da un esplicito riferimento alla vicenda di Stenebea e Bellerofonte, a cui allude sia la Prima donna con la “menzione dell’ospite corinzio” (vv. 401-406) sia la Seconda con il riferimento al celebre fr. 286 del *Bellerofonte* (per cui cfr. qui sopra, cap. I.3)⁶¹. È dunque legittimo leggere i due ‘atti d’accusa’ l’uno alla luce dell’altro, riconoscendo in entrambi la denuncia da parte di Aristofane dell’incapacità di Euripide di adempiere correttamente al suo ruolo paideutico: come abbiamo detto al principio di questo capitolo, infatti, le donne stesse che lo accusano di denunciare le loro malefatte non sono altro che il ‘risultato’ di tale pessima παιδεία; anche da Euripide dipende la corruzione ‘morale’ delle donne, nonché l’abbandono della religiosità tradizionale nella πόλις. Quando il Parente prende la parola per la sua maldestra difesa, menziona esplicitamente il personaggio di Fedra, e ancora Fedra e Melanippe chiama in causa la Prima donna, nella sua risposta alle parole del Parente, per tornare a accusare Euripide: oltre alla fama e notorietà dell’*Ippolito*, è opportuno ricordare, per valutare l’insistenza su questa tragedia in questo contesto, la particolare connotazione religiosa dell’amore di Fedra per Ippolito, che, come abbiamo visto nel

⁶⁰ Considerando l’incidenza della religiosità cretese nelle tragedie euripidee, fino all’*Ifigenia in Tauride*, dove Artemide è invocata appunto come Δίκτυνν’ οὐρεία (v. 127), è interessante osservare che a Dictinna sia attribuito il rifiuto del mirto nel suo culto (alla dea, infatti, nella sua fuga da Minosse, sarebbe rimasta impigliata la veste in un ramo di mirto, cfr. Call. *Inn. Art.* 201-203); cfr. Jessen, *RE*. s.v. “Diktyнна”, pp. 585-586.

⁶¹ Il primo riferimento è alla *Stenebea* (*TrGF* 61 F664), mentre il secondo al *Bellerofonte*: non solo le due tragedie sono legate fra di loro dall’argomento, ma le due allusioni aristofanee sono entrambe relative al personaggio di Bellerofonte stesso, che nel primo caso viene evocato con le parole “ospite corinzio”, nel secondo per mezzo della sua professione di ateismo stessa nella tragedia che porta il suo nome.

Il capitolo, assume la forma di una vera e propria violazione dell'ἐποπτεία stessa dei Misteri di Eleusi⁶². Il riferimento al personaggio di Melanippe potrebbe poi collegarsi direttamente alla paracosmogonia euripidea del prologo (cfr. qui sopra, §1) e quindi alle tendenze orficheggianti della religiosità euripidea⁶³. È interessante infine osservare che troviamo un'esplicita citazione dell'*Ippolito* e della *Melanippe saggia* al termine del prologo, quando il Parente chiede a Euripide di giurare che, se il piano non funzionasse, userebbe ogni τέχνη per salvarlo (vv. 272-276): Euripide giura con le parole della *Melanippe saggia*, ὄμνυμι τοίνυν Αἰθέρ', οἴκησιν Διὸς (*TrGF* 44 F487), a cui il Parente reagisce citando alla rovescia (e vanificandone così il contenuto) il celebre verso 612 dell'*Ippolito* (μῆμνησο τοίνυν ταῦθ', ὅτι ἢ φρήν ὄμοσεν/ ἢ γλῶττα δ' οὐκ ὁμώμοκ' οὐδ' ὄρκως' ἐγώ, cfr. *Tesm.* 275-276). Abbiamo già preso in esame la possibilità di scorgere uno sfondo orfico dietro entrambi questi versi (cfr. qui sopra, capp. I.1-2; II.2.2): allo sviluppo di una precisa 'critica religiosa' di Aristofane a Euripide potremmo dunque attribuire la continuità dei riferimenti fatti alle sue tragedie da cui sono tratti non solo nelle *Tesmofoiazuse*, ma anche nelle *Rane* (dove ricompaiono entrambi ai vv. 100-102 del prologo).

Vedremo ora più nel dettaglio come la commedia di Aristofane mostri l'influenza negativa della tragedia euripidea sul piano religioso, specificamente rispetto al culto demetriaco, e come appunto le donne, con il procedere della commedia, rivelino sempre di più il loro adeguamento alla 'corrotta' e 'traviata' religiosità euripidea⁶⁴.

⁶² La menzione di Fedra nella difesa di Euripide da parte del Parente (vv. 497-501) implica, secondo Cowan (cfr. *Nothing to do with Phaedra?*, pp. 315-320), una più ampia parodia euripidea, di cui è una spia quell'ἐγκεκαλυμμένον / τὸν μοιχόν ai vv. 500-501, che sembra rimandare direttamente al titolo della prima versione dell'*Ippolito*, quella in cui Fedra doveva tenere un comportamento ben più riprovevole che nella seconda versione della tragedia (cfr. qui sopra, cap. II.1). Il Parente fa questa allusione al Καλυπτόμενος nella sua enumerazione di tutti i crimini delle donne che Euripide non avrebbe svelato, mettendo in un certo senso in contrapposizione quello che accade effettivamente nella realtà (una donna che distrae il marito mentre l'amante scappa via travestito) e quello che Euripide 'si limita' a mettere in scena (un giovane che fugge, velato, la matrigna che gli ha proposto un incesto). Cowan, sulla scia di Bowie (cfr. qui sotto, nota 64), interpreta infatti il discorso di accusa della Prima donna (vv. 383-432), metateatralmente, alla luce della colpa di Euripide di aver superato il limite della tragedia occupandosi di temi (la perversità delle donne, per esempio) che spettano alla commedia; il Parente, nella sua difesa (vv. 466-520), risponde che le tragedie euripidee in realtà non superano quel limite, ma anzi, tacciano la gran parte dei crimini femminili, ribadendo così la maggiore efficacia e aderenza alla realtà della commedia nel trattare questi argomenti. Del resto, a differenza della tragedia, la commedia ha, fra le sue leggi di genere, quella di rappresentare la realtà nei suoi aspetti peggiori (secondo la definizione di Aristotele in *Poet.* 49a32, μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ, laddove la tragedia è μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, cfr. *Poet.* 49b24-25); sulla questione cfr. anche avanti, nota 79.

⁶³ Abbiamo fin qui considerato le allusioni esplicite a determinati drammi (*Bellerofonte*, *Stenebea*, *Ippolito*, *Melanippe saggia*); per altri possibili, ma soltanto impliciti riferimenti nel discorso di accusa della Prima donna e nella successiva risposta del Parente, cfr. Cowan, *Nothing to do with Phaedra?*, pp. 319-320.

⁶⁴ L'approccio di Bowie alle *Tesmofoiazuse* è tale da stabilire una netta corrispondenza fra significato della festa che fa da sfondo alla commedia e parodia della tragedia euripidea (cfr. invece il parere di Sommerstein, *Thesmophoriazuse*, p. 10, che ritiene che i singoli rituali della festa non siano di grande aiuto per l'interpretazione della commedia): poiché Euripide è accusato di portare sulle scena oscenità di ogni tipo, dalle "tensioni fra uomini e dei" alle cause della sterilità o della "fertilità disordinata" (quali adulterio, matricidio, figli bastardi, ecc...), e alcune di queste coincidono con "specifici divieti tesmoforici", la tragedia euripidea – o, più precisamente, le tragedie anti-femminili di Euripide – si rivelerebbero come da porsi in corrispondenza con le Tesmofozie stesse, mentre la commedia ha il compito di riportare la normalità (se le Tesmofozie rappresentano un mondo rovesciato, in cui le donne si isolano

Le partecipanti alle Tesmoforie, che appaiono fin dalle loro accuse stesse a Euripide così ‘degne allieve’ della παιδεία del tragediografo, al loro ingresso in scena, con la parodo (vv. 295-371)⁶⁵, esprimono tuttavia sentimenti religiosi del tutto in accordo con la religiosità tradizionale di Atene e dell’Attica, riproponendo tra l’altro nella loro preghiera l’associazione fra divinità tesmoforiche (vv. 295-297)⁶⁶ e ‘triade apollinea’ (vv. 315-316; 320-321), intorno alla quale si articolava il canto di Agatone (e di cui abbiamo qui sopra considerato la possibile connessione con il culto eleusino). Le donne ampliano qui la loro preghiera alla divinità poliade di Atene (vv. 317-319) e, significativamente, a Posidone (vv. 322-324), con riferimento alla contesa fra le due divinità per il possesso dell’Attica (prima ancora che venga menzionato Posidone, Atene è infatti definita πόλις περιμάχητος, vv. 318-319). Le divinità invocate non solo delineano uno scenario perfettamente congruente con la religiosità tradizionale di Atene e dell’Attica, ma si inseriscono anche in un contesto musicale che esclude qualunque tipo di legame con le innovazioni musicali:

paralizzando la fertilità della città, tale rovesciamento è appunto finalizzato a favorire la fertilità stessa per l’anno successivo): il patto fra Euripide e le donne alla fine del dramma, con la promessa del tragediografo di non recare più loro alcun danno con le sue tragedie, sancisce appunto quel ritorno alla normalità della tragedia euripidea stessa dopo la ‘pausa’ tesmoforica, così come la città torna alla normalità al termine della festa. “*Thesmophoriazuse* has brought to an end this period of ‘abnormal’ tragedy as effectively as Calligeneia (il terzo giorno della festa, quello del banchetto) replaced Nesteia (il secondo giorno, riservato al digiuno) at the festival”. La commedia “purifica e rigenera” dunque la tragedia euripidea e allo stesso tempo rivendica per sé il ruolo di denigrare le donne, che Euripide si era abusivamente arrogato, varcando il limite che separa tragedia e commedia (cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 226-227). D’altra parte possiamo forse considerare il rapporto fra Euripide e le donne rispetto alla religione anche nel senso di una cattiva influenza dell’uno sulle altre: la corruzione dei personaggi euripidei va infatti al di là della semplice sterilità rituale tesmoforica e rivelano un vero e proprio sovvertimento morale e religioso, a cui le donne sono propense a adeguarsi. Per un’analisi delle diverse posizioni assunte dai critici circa la relazione fra la commedia e il culto, cfr. Auffarth, *Ritual, Performanz, Ritual*, pp. 387-409, dove si sottolinea in particolare come l’introduzione in una commedia del riferimento a uno specifico “Ritualensembles” crei un orizzonte di attesa negli spettatori, che conoscono e hanno esperienza di quel rituale, e allo stesso tempo, quando viene rotta o alterata la sequenza prevista, generi così “den Witz der Komödie” (cfr. pp. 408-409).

⁶⁵ Per un’analisi ampia e dettagliata della parodo delle *Tesmoforiazuse*, cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 149-171, dove si propone una lettura su tre livelli, quello del coro delle donne che celebrano le Tesmoforie, quello delle donne che si sostituiscono agli uomini tenendo un’assemblea popolare di fatto coincidente con l’ἐκκλησία, e, infine, quello, metateatrale, del coro comico, composto da cittadini maschi travestiti, che cantano e recitano in occasione delle Grandi Dionisie. È il rituale stesso, del resto, secondo Bierl, a unire questi tre livelli, che si intrecciano e si sovrappongono nel corso della parodo: il coro dei cittadini onora gli dei nell’orchestra, il coro delle donne che celebrano le Tesmoforie celebrano le divinità pertinenti alla festa e perfino “le cerimonie introduttive di un’assemblea popolare si servono di epiteti culturali” (cfr. Bierl, p. 150). Sulla fusione di contesto politico e religioso nella parodo delle *Tesmoforiazuse*, cfr. anche Habash, *The Odd Thesmophoria of Aristophanes’ Thesmophoriazuse*, pp. 25-31; Prato, *Le donne alle Tesmoforie*, pp. 217-219.

⁶⁶ La donna araldo introduce la parodo con queste parole (vv. 300): εὐφημία ἔστω, εὐφημία ἔστω. Εὐχεσθε ταῖν Θεσμοφόροις {τῇ Δημήτρῃ καὶ τῇ Κόρῃ} καὶ τῷ Πλοῦτῳ καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ καὶ τῇ Κουροτρόφῳ {τῇ Γῆ} καὶ τῷ Ἑρμῇ καὶ <ταῖς> Χάρισιν. Per l’analisi delle relazioni interne a questo gruppo di divinità e la loro connessione con le Tesmoforie, cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 153-154. In particolare, sull’associazione della Terra, di Ermes, delle Grazie e Plutone a un contesto demetriaco, cfr. Bierl, nota 183, p. 154. Ricordiamo inoltre che in un calendario di sacrifici datato al 480-460 a.C. (di cui abbiamo parlato qui sopra in cap. III.2.3) troviamo a breve distanza l’una dall’altra (nonostante lo stato molto frammentario dell’iscrizione), la menzione della Κουροτρόφος, delle Grazie e di Artemide (cfr. *IG I³ 234.9-15*), mentre subito prima, alle righe 3-5, sono ricordati Ζεὺς Μιλίχιος e la Μήτηρ ἐν Ἄγρας (sulla cui identificazione, cfr. qui sopra cap. III.2.3), riconducibili entrambi ai culti praticati nel distretto di Agra, dove avevano luogo i riti preparatori ai Misteri di Eleusi (un possibile richiamo a Agra era presente anche nell’epiteto di Artemide ἀγροτέρα, presente nel canto di Agatone, cfr. qui sopra §1). Occorre infine rilevare che l’invocazione al silenzio della Donna araldo richiama direttamente l’εὐφημος πᾶς ἔστω λαός (v. 39), con cui il servo di Agatone introduce l’arrivo del giovane tragediografo sulla scena.

sulla base di quanto abbiamo osservato qui sopra (cfr. §1), cioè come la musica associata a Apollo rappresentasse una sorta di baluardo della tradizione e della ‘vecchia maniera’, possiamo interpretare in questo senso l’insistenza del coro sul motivo della ‘cetra di Apollo’, che compare sia nell’epiteto del dio (χρυσολύρα, v. 315) sia in un’invocazione specifica allo strumento stesso (vv. 327-329), χρυσέα δὲ φόρμιγξ / ἰαχήσειεν ἐπ’εὐχᾶϊς / ἡμετέραις, che rimanda direttamente al canto di Agatone (dove compare ugualmente l’aggettivo χρύσεος, ma riferito all’arco di Apollo).

È notevole d'altronde che per il suono di tale cetra si dica che ἰαχήσειεν: come osserva Bierl⁶⁷, “the Apollonian sound must here ring out in an almost Dionysiac fashion; the verb thus reminds one of the cry of *iakkhos* at the Eleusinian procession”. Sembra dunque delinearsi una presenza dionisiaca sullo sfondo, inserita anch’essa in un complesso culturale attico, nello specifico quello dei Misteri di Eleusi: se nelle *Rane* Aristofane svilupperà appunto decisamente in tal senso il problema dell’identità culturale di Dioniso, nelle *Tesmoforesie* la sua figura appare più sfuggente e di difficile definizione. La prospettiva della critica al ‘diseducativo’ teatro euripideo, che Aristofane assume in tutta la commedia, sembra infatti rendere quasi impossibile una rappresentazione positiva, anche dal punto di vista religioso, del dio del teatro, di cui, come abbiamo visto, Euripide delinea, fin dai *Cretesi*, una raffigurazione complessa e per certi versi controversa. Si direbbe che la parodo, come anche il prologo, nasconda Dioniso dietro un immaginario prevalentemente apollineo (la Donna araldo al termine della sua preghiera introduttiva alle Tesmoforesie e alle divinità a queste associate grida tre volte ἡ παίων, quasi a invitare il coro a cantare in onore di Apollo⁶⁸), come se Aristofane si servisse di Apollo per recuperare determinati valori culturali messi in discussione dalla tragedia euripidea⁶⁹. È del resto significativo, in questa prospettiva, che quanto nella parodo potrebbe alludere al culto dionisiaco nelle sue diverse manifestazioni, come per esempio l’ὄρειβάσια (cfr. vv. 320; 326), sia mediato da Artemide e dalle Ninfe, compagne abituali della dea, e appaia di conseguenza inglobato in una dimensione apollinea; potremmo anche ricordare che il verbo ἰαχέω compare nell’*Inno omerico a Artemide* in riferimento ai suoni della foresta attraversata dall’infuriare della caccia della dea (v. 7)⁷⁰. Rispetto al canto di

⁶⁷ Cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, p. 163.

⁶⁸ Sui possibili significati del “peana” in questo contesto, cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 157-158.

⁶⁹ Se davvero l’*Ifigenia in Tauride*, come abbiamo discusso nel III cap., faceva parte della trilogia tragica euripidea andata in scena nel 412, occorre tenere presente la controversa immagine di Apollo e Artemide delineata da Euripide in quella tragedia: entrambi appaiono legati a regioni e culti barbari, da cui si origina la fondazione di culti ateniesi. In particolare, come abbiamo visto qui sopra (cfr. cap. III.2.3), dopo avere offerto a Atene l’occasione per il rito di fondazione dei Χόες (vv. 947-960), Oreste, secondo l’ordine di Apollo, si reca nella Tauride a prendere l’ἄγαλμα di Artemide per portarlo a Atene, stabilendo quindi una continuità fra il culto ateniese di Dioniso e quello taurico (o presunto tale) di Artemide, poi trapiantato a Atene.

⁷⁰ Sulle connessioni dionisiache delle Ninfe ὄρειπλάγκτοι (v. 326), del verbo ἰαχέω (v. 32), nonché, eventualmente (ma mancano dirette associazioni in tal senso, se non la comune pertinenza alla sfera della μανία) anche dell’aggettivo οἰστροδόνητος, riferito agli abissi del mare, sede di Posidone (v. 324), cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 162-163.

Agatone, infine, dove alla rappresentazione di un Apollo troiano sono associati riferimenti all'armonia frigia (cfr. qui sopra, §1; qui, invece, le Grazie invocate dalla Donna araldo al v. 300 non sono più "frigie"), nella parodo, Apollo è il dio di Delo (v. 315, il santuario dove appunto officiavano anche i Kerykes eleusini) e sono quindi assenti allusioni a culti o musiche 'straniere'⁷¹.

Del resto tale scenario ricco di riferimenti alle tradizioni religiose e, più in generale, culturali della πόλις, è, come abbiamo detto, subito incrinato dalle accuse stesse che le donne rivolgono a Euripide e con cui esse si mostrano così simili ai personaggi euripidei. La prima grande scena di paratragedia, relativa al *Telefo* euripideo (vv. 689-764)⁷², che permette tra l'altro a Aristofane di

⁷¹ Bierl osserva l'assenza di riferimenti alla "danza circolare" del coro, in contrasto con il canto successivo ai vv. 947-1000, spiegando che "the element of body language [...] is suppressed because it is not in keeping with the discourse of the popular assembly that is introduced here", anche se non rinuncia a scorgere allusioni alla danza qui come già nel canto di Agatone (cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 153; 161; 172) e specificamente – ma ancora più difficilmente – a una danza di tipo circolare/vorticoso. La possibilità di connettere la danza di Ninfe, Nereidi e delfini alla sfera dionisiaca (cfr. Bierl, nota 214, p. 162) spiega perché essa compaia in molti contesti euripidei riconducibili alla 'Nuova Musica' e alle tendenze del 'Nuovo Ditirambo' (le figlie di Nereo sono del resto cinquanta come cinquanta sono i danzatori del coro ditirambico); per una disamina dei passi in questione, cfr. Csapo, *Later Euripidean Music*, pp. 420-422. Per esempio, in *Elettra* 434-437, si parla della danza delle Nereidi e del delfino φιλαιλος, le cui evoluzioni vengono descritte con la parola ειλισσόμενος, le cui possibili associazioni con il tipo di danza circolare caratteristica dei 'Nuovi Ditirambi' abbiamo ricordato qui sopra in nota 40. Anche l'*Elena* e l'*Ifigenia in Tauride*, strettamente legate alle *Tesmofoiazuse* (cfr. avanti) ci offrono esempi significativi in tal senso: in *Elen.* 1454-1455 troviamo "delfini dalle belle danze", nonché le danze circolari sia di Kore e delle sue compagne (v. 1312) sia delle baccanti (v. 1362-1363); nell'*Ifigenia in Tauride* danzano ancora in cerchio le cinquanta Nereidi (vv. 427-429). Il contesto in cui compaiono le Ninfe nella parodo resta comunque sia non così marcato come nel coro già menzionato dei vv. 947-1000 (cfr. qui avanti con la nota 97). Zimmermann (cfr. *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, vol. I, pp. 114-115) individua infatti, nella struttura metrica del canto, influenze del 'Nuovo Ditirambo' (si veda tuttavia l'analisi di Prato in *Le donne alle Tesmofozie*, pp. 347-348), ravvisabili in particolare "nelle numerose μεταβολαί ritmiche"; è invece forse troppo generico annoverare fra le caratteristiche 'Nuova Musica' la corrispondenza di unità metriche e unità di senso. Comunque sia Aristofane, al di là del suo intento 'parodico', in questo caso riconducibile a un'eventuale connotazione delle sue donne come seguaci delle 'nuove' tendenze, non rinuncia a servirsi delle risorse 'moderne' per esprimere i *propri* contenuti, piegando le novità musicali anche all'espressione di sentimenti religiosi tradizionali, come avviene in questa parodo o nel canto di Agatone stesso (cfr. infatti Zimmermann, p. 115). Se davvero certe strutture metriche, come quella del v. 316 (peone + coriambo) o come l'inserimento di uno ionico isolato al v. 328 e di un peone isolato al v. 323, sono da considerare 'novità', come ritiene Zimmerman (non univoca è per esempio l'interpretazione del v. 937 degli *Uccelli* come peone + coriambo, nella parodia del canto del Poeta; cfr. le diverse scelte di Zanetto e di Wilson nella costituzione del testo), esse appaiono funzionali a definire la figura divina specificamente invocata: il peone + coriambo è per esempio riferito a Apollo 'apollineo' di Agatone (per la connessione del peone con Apollo, cfr. qui sopra, nota 49, dove abbiamo osservato come tale struttura compaia anche nel canto apollineo di Agatone, vv. 106; 119). Il v. 328 (ιαχήσειεν ἐπ'εὐχαίς), interpretato da Parker (cfr. *The Songs of Aristophanes*, p. 408) e Prato (cfr. *Le donne alle Tesmofozie*, p. 347) come baccheo + adonio, è considerato da Zimmermann (che considera breve la prima α) un dimetro ionico: in tal caso avremmo il ritmo ionico concilierebbe uno strumento apollineo, la φόρμιγξ, con un riferimento dionisiaco, ma all'interno del contesto della processione eleusina in onore di Iacco (per la presenza degli ionici nelle Rane, appunto nell'invocazione a Iacco, cfr. qui sopra, nota 57). D'altra parte Aristofane sfrutta le potenzialità delle moderne tendenze ritmiche e musicali anche in altre occasioni, come per esempio nella monodia dell'Upupa negli *Uccelli* (vv. 227-262), dove a ogni volatile è associata una specifica struttura ritmica: Aristofane non si compiace di un virtuosismo fine a se stesso (un pericolo insisto nelle sperimentazioni dei 'Nuovi Ditirambografi'), adattando a ogni diverso contesto comico ogni risorsa poetica e musicale a sua disposizione (sulla relazione fra la 'Nuova Musica' e la monodia di Upupa, cfr. Zimmermann, pp. 70-79; Zanetto; Del Corno, *Gli Uccelli*, pp. 201).

⁷² Secondo la lettura della commedia proposta da Clements (cfr. *Aristophanes' Thesmophoriazousai*, pp. 144-158, in particolare, pp. 145-149), se il prologo ci mostra il mondo della tragedia come il mondo ingannatore di una para-*doxa* acquisita passivamente, attribuendo invece alla commedia il compito di rivelare la realtà, il resto delle *Tesmofoiazuse* consisterebbe in una dimostrazione di tutto questo, rivolgendo "un implicito invito" al pubblico "a impegnarsi criticamente nei processi del teatro" e a fare nuovamente esperienza della "finta realtà" delle costruzioni euripidee. L'artificio comico della festa demetriaca (anticipato nel canto di Agatone con l'invocazione alle due dee ctonie, cfr. vv.

ricollegarsi direttamente agli *Acarnesi*, dove appunto la parodia euripidea era incentrata su questa tragedia, rivela l'aperta violazione del 'digiuno' del secondo giorno della festa: la 'bambina' che il Parente prende in ostaggio, come faceva appunto Telefo con il piccolo Oreste nella tragedia di Euripide, non è altro che un otre di vino (vv. 730-738)⁷³. La festa demetriaca si trasforma ampiamente (in quanto si tratta della violazione del digiuno rituale) in una festa *para*-dionisiaca, con l'assunzione, da parte delle donne che celebrano le Tesmoforie, di comportamenti da baccanti⁷⁴.

Se, con Bierl, possiamo leggere il sottotesto dionisiaco che, con maggiore o minore forza, emerge nella commedia anche in un'ottica metateatrale, ossia come un 'ritorno' alla realtà della celebrazione dionisiaca nel contesto della quale si svolgono gli agoni drammatici, ricordiamo qui,

101-104) ha il compito appunto di rivelare come agisca l'illusione tragica nel suo tentativo di determinare la realtà e di ridurci all'ἀμηχανία.

⁷³ Il Parente, resosi conto dell'inganno delle donne, prorompe in un'invettiva contro queste ultime come θερμόταται, ποτίσται / κάκ παντός ὑμεῖς μηχανώμεναι πειν (vv. 735-736). Del resto, secondo la Prima oratrice, nell'assemblea, Euripide avrebbe accusato le donne di essere appunto οἰνοπίπας (v. 393): la scena della parodia del *Telefo* è una conferma di come le donne rispecchino perfettamente la tragedia euripidea, allo stesso tempo come fonte di ispirazione e come risultato della sua cattiva παιδεία. Osserviamo inoltre che il tema del vino è collegato da Aristofane a quello della principale festa dionisiaca di Atene (oltre, ovviamente, agli agoni drammatici), ossia le Antesterie: il Parente, scoperto ormai l'inganno dell'otre, ironizza sull'età della 'bambina', suggerendo un'età di τρεῖς Χοῶς [il riferimento è appunto alla festa dei "Boccali"] ἢ τέτταρας (v. 746), a cui la 'madre' risponde con le parole σχεδὸν τοσοῦτον χῶσον ἐκ Διονυσίων (v. 747). Come vedremo nel prossimo capitolo, le Antesterie rappresenteranno un momento fondamentale della 'ricostruzione' dell'identità di Dioniso operata da Aristofane nelle *Rane* quasi in risposta al Dioniso euripideo; qui il riferimento alle Antesterie appare invece del tutto decontestualizzato, collocato com'è all'interno di un momento di digiuno rituale da cui il vino dovrebbe essere bandito. Aristofane sembrerebbe quasi suggerire l'altrettanto improbabile scelta, da parte di Euripide nell'*Ifigenia in Tauride*, di fare delle Antesterie (di cui la tragedia riferisce l'ἄγριον religioso) il punto di partenza del viaggio di Oreste verso la Tauride, da cui viene importato a Atene un culto 'barbaro' di Artemide, idealmente legato, in tal modo, alle Antesterie stesse (cfr. qui sopra nota 69). Si osservi infatti come, subito dopo la menzione delle "feste di Dioniso" da parte della donna, il Parente torni a recitare il ruolo di Telefo e si rifugi presso l'altare, rifiutandosi di restituire la 'bambina': l'altare in questione, sebbene nella 'realtà' della rappresentazione comica sia quello del Tesmoforio, diventa qui – secondo il 'copione' del *Telefo* – di Apollo, la stessa divinità che nell'*Ifigenia in Tauride* è responsabile delle peregrinazioni di Oreste, prima a Atene (con la conseguente istituzione della festa dei "Boccali", a cui si fa esplicito riferimento qui al v. 746), poi nella Tauride. Le donne, a differenza di quanto accadrà nella successiva parodia dell'*Elena* (cfr. avanti), non 'correggono' il Parente e, senza frapporre alcuna distanza fra di loro e la tragedia di Euripide, accettano che si tratti di un altare di Apollo.

⁷⁴ Come abbiamo riferito qui sopra (§1), è probabile che le *Tesmoforiazuse* abbiano profondamente influenzato la composizione delle *Baccanti* euripidee: questo non vale solo per l'influenza del travestimento del Parente su quella del travestimento di Penteo, ma, come osserva Cerri, anche nella "scena in cui le tesmoforianti attaccano il Parente, destinata a risultare somigliantissima a quella in cui le baccanti attaccheranno Penteo appollaiato sull'abete. Le donne, infatti, decidendo di punire il Parente con il fuoco, ordinano a una schiava di andare a prendere la legna (v. 728): la schiava si chiama Μανία, in cui possiamo riconoscere un nome femminile frigio, tipico di schiave e etere, forma femminile di Μανῆς. Nonostante la diversa lunghezza dell'α (breve in un caso, lunga nell'altro), il greco μανία, evocato dal nome frigio, rimanda direttamente al delirio bacchico, come suggerisce anche il fatto che la Frigia fosse appunto considerata la patria dei culti bacchici: conclude quindi Cerri che "la scelta onomastica non è casuale" in quanto "conferisce un'inconfondibile connotazione dionisiaca alla furia delle tesmoforianti all'attacco", suggerendo altresì che l'invocazione possa essere rivolta anche alla "Follia, in qualche modo divinizzata". Il fatto stesso che la 'bambina' sia in realtà un otre di vino può essere interpretato nello stesso senso; Cerri considera "allucinazioni da menade" anche i lamenti disperati della 'madre' di fronte al pericolo che minaccia la 'bambina'. La sezione finale (vv. 987 ss.) del canto corale stesso ai vv. 947-1000 (su cui cfr. avanti), incentrata sulla figura di Dioniso, in riferimento, nello specifico, al contesto culturale del Citerone, rivela un'affinità particolare con lo scenario religioso delle *Baccanti*. Del resto, il tema della follia (μανία, λύσσα), in questo caso come causa dell'infrazione di un rituale, tale cioè da attirare la conseguente punizione divina, ricorre già ai vv. 679-686 e sarà ripreso nel quarto stasimo delle *Baccanti* (cfr. Cerri, *Un caso di 'paracommedia' in tragedia*, pp. 103-105).

assumendo la prospettiva della critica euripidea, come il secondo stasimo dell'*Elena*, con il suo rimprovero all'eroina di essersi sottratta al ruolo di baccante, trasformasse il culto demetriaco in un culto metroaco 'orientale', quasi identificato, a sua volta, con il culto bacchico. Anche in questa luce può quindi essere letta la violazione del rito tesmoforico che emerge dalla parodia del *Telefo*, quasi come se Aristofane intendesse qui rivelare *in anticipo* (rispetto alla successiva parodia delle "escape-tragedies") la tendenza delle donne a 'tradire' la religiosità demetriaca per diventare seguaci di un Dioniso 'euripideo'. La *μηχανή* a cui ricorre il Parente, ormai prigioniero delle donne, è tratta infatti da un'altra tragedia di argomento troiano, come il *Telefo* e l'*Elena*, ossia il *Palamede*, dove, nonostante che ci sia preclusa una reale possibilità di ricostruzione dello sfondo religioso del dramma, troviamo ancora il binomio culturale Dioniso-Madre degli dei (cfr. *TrGF* 52 F586, su cui si vedano le considerazioni fatte qui sopra in cap. III.2.3), che, seppure in quel caso verosimilmente riferito a un'ambientazione frigia, viene rappresentato da Euripide nella successiva *Elena* come una necessità a cui nessun mortale può sottrarsi (analoga sarà la prospettiva delle *Baccanti*)⁷⁵. Si osservi a questo punto anche la contrapposizione fra la Troia apollinea che emergeva dal canto di Agatone e lo scenario culturale che fa da sfondo alle vicende troiane – o connesse alla guerra di Troia – in Euripide.

Il problema religioso della critica di Aristofane a Euripide emerge del resto, con particolare forza, nella successiva *μηχανή* a cui ricorre il Parente, "imitando" (v. 850) appunto l'*Elena*. Da questo momento in poi le tragedie che interagiscono con la trama comica sono solo le più recenti, *Elena*, *Andromeda* e *Ifigenia in Tauride*, quelle, appunto, la cui problematicità epistemica e religiosa sembra essere alla base del progetto stesso delle *Tesmoforiazuse* aristofanee come occasione di parodia e, allo stesso tempo, critica al teatro euripideo nel suo complesso. Il Parente, infatti, constatata l'inutilità del *Palamede* (definito *ψυχρός*, "insulso, insipido"⁷⁶) per trarsi dai guai, ricorre alla *κατηνὴ Ἑλήνη* (v. 850), la cui 'novità', oltre che riferibile alla vicina data di rappresentazione (solo l'anno precedente) e alla peculiare trattazione del mito⁷⁷, potrebbe forse avere anche qualche risvolto religioso. Come nel caso della parodia del *Telefo*, infatti, anche qui è coinvolto direttamente il contesto della festa delle Tesmoforie e il luogo (il Tesmoforio, appunto) in

⁷⁵ Si confronti invece, in contrapposizione con tutto questo, la connotazione apollinea di Troia nel canto di Agatone.

⁷⁶ Si tratta di un termine divenuto poi 'tecnico' nella critica letteraria e, a questo riguardo, definito da Teofrasto (cfr. *Demetr. Eloc.* II.114) "ciò che va oltre gli opportuni mezzi espressivi": lo troviamo, per esempio, nella forma *ὑπόψυχρος*, nell'anonimo *Commento* medioplatonico (una datazione verosimile è fra il I e il II sec. d.C.) al *Teeteto* di Platone, dove è usato (col. III.30) dall'autore per definire la scarsa qualità di un prologo alternativo del *Teeteto*, che circolava nell'antichità e di cui non è rimasta traccia nella nostra tradizione manoscritta.

⁷⁷ Cfr. Austin; Olson, *Thesmophoriazuse*, p. 278; Wright, *The Comedian as Critic*, pp. 157-158.

cui la cerimonie sacre hanno luogo, con la fondamentale differenza che, da questo momento in poi Euripide interviene in prima persona nelle *μηχαναί* tratte dalle sue tragedie stesse⁷⁸.

Se nella precedente scena ispirata al *Telefo* le donne accettano di recitare i ruoli imposti dal ‘copione’ euripideo (la madre della ‘bambina’ presa in ostaggio si comporta con l’opportuna angoscia richiesta dalla situazione tragica, sebbene il suo scopo sia solo quello di nascondere l’otre di vino), le parodie dell’*Elena* e dell’*Andromeda* sono costruite appunto sul rifiuto delle donne di partecipare all’ ‘illusione’ tragica euripidea e, di conseguenza, sulla sistematica decostruzione dell’artificio tragico, messo a diretto confronto con la ‘realtà’ della rappresentazione comica, che, proprio in virtù della sua coscienza di sé, ha potere demistificante. Quelle stesse donne così profondamente influenzate, come abbiamo detto, dai drammi euripidei, si rivelano ora – almeno inizialmente – non disposte a accettare l’inverosimile manipolazione della realtà attuata da Euripide nelle “escape tragedies” – si rifiutano, in un certo senso, di diventare “sorde e cieche” come il Parente nel prologo della commedia⁷⁹. La strenua difesa della ‘realtà’ (quella demistificante della

⁷⁸ Come osserva Bierl (cfr. *Ritual and Performativity*, p. 224), Euripide accetta di intervenire in soccorso del Parente solo nel momento in cui quest’ultimo smette di recitare ruoli maschili (*Telefo* nell’omonimo dramma e *Eace* nel *Palamede*) e, coerentemente con il suo travestimento femminile (v. 851), accetta la parte prima di *Elena* e poi di *Andromeda*: Euripide, infatti, secondo Bierl, aspetta un segnale da una figura femminile, in quanto nelle sue “romantic rescue tragedies” sono le donne a “determinare l’azione”.

⁷⁹ Abbiamo visto qui sopra (cfr. §1 e nota 72) come per Clements la paratragedia nelle *Tesmofoiazuse* sia lo strumento con cui Aristofane mette i suoi spettatori di fronte al mondo illusorio costruito da Euripide, per sottrarli all’*ἄμυχαια* e richiamarli alla consapevolezza critica della realtà (un’operazione con determinanti risvolti anche politici). Secondo Rossella Saetta Cottone (cfr. *Agathon, Euripide et la ΜΙΜΗΣΙΣ*, pp. 466-469), che esclude che Aristofane possa rivendicare su Euripide una superiorità della ‘propria commedia’ sul maldestro ‘realismo’ comico proprio delle tragedie euripidee (su tale linea interpretativa, a cui fa capo Bowie, per cui cfr. qui sopra nota 64, cfr. Saetta Cottone, nota 59, p. 466), in quanto la commedia, essendo principalmente metateatro, non è affatto realistica, le parodie tragiche hanno piuttosto nelle *Tesmofoiazuse* appunto il compito di rivelare l’eccessiva artificiosità delle *μηχαναί* euripidee: la superiorità della commedia consiste semmai nel fatto che non debba “obbedire alla necessità tragica” di far credere agli spettatori che quello che accade sulla scena sia la realtà. Euripide risulta troppo poco credibile proprio perché le storie che racconta non corrispondono alla realtà condivisa dagli spettatori (la Saetta Cottone ricorre all’esempio dei vv. 874-888 della parodia dell’*Elena* per esemplificare la dimostrazione aristofanea dell’artificiosità delle situazioni messe in scena da Euripide). Wright (cfr. *The Comedian as Critic*, pp. 156-162) vede a sua volta nella parodia aristofanea dell’*Elena* la “riproduzione” del “generale tono di confusione e dubbio” che pervade la tragedia di Euripide: il personaggio di Critilla sarebbe appunto funzionale a tale scopo, in quanto rifletterebbe l’atteggiamento dubbioso dei personaggi euripidei, pronti a metter tutto in discussione. Non bisogna comunque sia dimenticare che il ruolo di Critilla, nonostante la sua indubbia difficoltà nel comprendere la sceneggiata di Euripide e del Parente, è prevalentemente quello di richiamarli alla *realtà*, piuttosto che quello di porsi domande sulla realtà stessa. Un’altra prospettiva da cui è stata analizzata la relazione fra *Tesmofoiazuse* e tragedia euripidea è quella rituale: Bierl (cfr. *Ritual and Performativity*, pp. 220-244), che amplia il discorso di Bowie sui rapporti fra la commedia e la festa che le fa da cornice (cfr. qui sopra, nota 64), ritiene infatti che Aristofane rappresenti, sulla falsariga dello sviluppo e delle finalità della festa demetriaca, un processo per cui il Parente, regredito a uno stato intermedio fra condizione femminile e maschile (‘efebico’), attraverso il percorso iniziatico del “rito di passaggio” recupera infine il suo stato iniziale, ritornando da sua moglie e dai suoi figli. Analogamente le donne, durante il periodo delle Tesmoforie, regrediscono allo stato pre-matrimoniale di *κόραι*, dopodiché, al termine della festa, l’ordine sociale viene ristabilito e le donne tornano alle loro case (cfr. qui sopra, nota 64). In questo contesto, due drammi come l’*Elena* e l’*Andromeda* assumono un preciso significato, in quanto entrambi rappresentano due eroine nella condizione liminare fra fanciullezza e età adulta. L’*Elena* euripidea, per esempio, corrisponde a *Kore* in quanto fanciulla che fa esperienza del passaggio alla condizione di sposa, e allo stesso tempo partecipa al culto spartano delle Leucippidi, anch’esse figure liminari fra stato verginale e matrimoniale, e di Giacinto (rispettivamente il secondo e il terzo stasimo dell’*Elena* stabiliscono tali associazioni; cfr. Foley, *Anodos Dramas*, pp. 144-146); eppure, poiché *Elena*, di fatto, è già una donna sposata, il dramma euripideo la rappresenta in una condizione affine a quella delle donne che celebrano le Tesmoforie, appunto quella di donne sposate e di *κόραι* in

rappresentazione comica) da parte di Critilla, la donna che ha il compito di fare la guardia al Parente, contro l'*illusione* euripidea ha d'altra parte, nel caso specifico della parodia dell'*Elena*, anche un preciso significato religioso: considerando che Critilla è identificabile (così nell'edizione di Wilson) con la donna che, nell'assemblea delle donne, prende la parola per accusare Euripide di ateismo (cfr. qui sopra), questo appare pienamente congruente con l'avversione alla religiosità euripidea che emerge nei suoi interventi durante la parodia dell'*Elena*. Poiché infatti in questa tragedia il culto e il mito demetriaco sono non solo reinterpretati in senso metroaco-dionisiaco, con il conseguente trasferimento nel contesto geografico frigio, ma anche intrisi di credenze e dottrine riconducibili all'orfismo (che trovano soprattutto nel personaggio di Teonoe un punto di riferimento, cfr. qui sopra cap. III), ci potremmo così spiegare la scelta di Aristofane di insistere sul carattere illusorio e artificioso dell'*Elena*.

Non appena il Parente comincia a recitare alcune battute del prologo della tragedia (in particolare cfr. *Elen.* 1-3), Critilla cerca dapprima di richiamarlo alla 'realtà' (cfr. vv. 855-861), poi si limita a interrompere la declamazione del Parente con battute da βωμολόχος (cfr. vv. 865; 868). All'ingresso in scena di Euripide nei panni di Menelao, Critilla inizia sistematicamente a contrapporre a ogni riferimento alla scena tragica da parte del Parente-Elena, interrogato da Euripide-Menelao, una 'correzione' secondo la 'realtà' della scena comica: in particolare il Parente e Euripide vengono 'corretti' per quanto riguarda il Tesmoforio⁸⁰, scambiato per il palazzo di Proteo in Egitto (vv. 874-880) e per l'altare del tempio, scambiato per la tomba di Proteo (vv. 886-888)⁸¹. Euripide, che proprio nell'*Elena* aveva così profondamente travisato il significato del mito

virtù di un *temporaneo* ritorno allo stato pre-matrimoniale. La messa in scena paratragica dell'*Elena* non si rivela tuttavia efficace per salvare il Parente: secondo Bierl infatti il Parente "as Helen, becomes a player who is yet one step further removed from the staged reality of the Thesmophoria plot [...]. The removal of the separation of the sexes and the bringing together of man and woman as goal of the festival of Demeter cannot be achieved here since the assembly of the ritual, which is articulated long structurally similar lines, does not correspond to the comically enacted reworking thereof. Ultimately it emerges that this Helen is a man" (p. 226).

⁸⁰ Sulla possibilità che le Tesmoforie non fossero amministrate dalla πόλις centrale, ma dai singoli demi in cui la festa veniva celebrata e che l'*Eleusinion* di età classica coincidesse con il sito delle Tesmoforie amministrate dalle donne del demo di Melite, cfr. Clinton, *The Thesmophoria in Central Athens and the Celebrations of the Thesmophoria in Attica*, pp. 111-125; per una interpretazione della rappresentazione aristofanea alla luce di questa ricostruzione basata su fonti epigrafiche e archeologiche, cfr. p. 20. Nell'ipotesi più diffusa, invece, di un'organizzazione centrale delle Tesmoforie, le principali proposte per l'ubicazione del santuario sono relative alla Pnice (sulla base di Aristofane stesso, *Tesm.* 83; 89; 277-278; 880) o all'*Eleusinion* urbano: per un'analisi dei pro e i contro di ciascuna ipotesi, cfr. Di Cesare *Topografia di Atene*, tom. II, pp. 345-346.

⁸¹ L'intreccio fra testo euripideo e testo aristofaneo è dettagliatamente ricostruito da Austin e Olson nel loro commento alle *Tesmoforiazuse*, cfr. pp. 280-292. Aristofane non rinuncia comunque sia a inserire, all'interno della scena, un verso tratto da un altro autore, come il fr. 493 dal *Peleo* di Sofocle, al v. 870 (cfr. Austin; Olson, p. 283; Wright, *The Comedian as Critic*, p. 160, dove si sottolinea soprattutto l'aspetto della sfida al pubblico 'colto' nel riconoscere un verso non euripideo), con cui si conclude la prima sezione della parodia dell'*Elena*, corrispondente in un certo senso al prologo di questa, da cui proviene infatti la gran parte delle battute del Parente (cfr. vv. 855-857; 859-862; 864-866; 868). L' 'intrusione' segna inoltre l'ingresso in scena di Euripide nei panni di Menelao: poiché Euripide interviene qui (v. 871) per la prima volta come salvatore del Parente e, allo stesso tempo, interprete dei suoi stessi drammi, Aristofane sembra voler segnalare l'importanza del momento, dal punto di vista dello sviluppo della trama della *commedia*, con il ricorso a un verso non di Euripide, che è l'oggetto di derisione, ma di Sofocle. Si consideri poi che le prime parole di

di Demetra e Kore, alla base sia dei Misteri di Eleusi sia delle Tesmoforie⁸², facendone l'ἄτιον di un culto metroaco orientale, viene *comicamente* rappresentato da Aristofane come incapace di riconoscere il tempio stesso delle due dee, dove si svolgono i loro riti: con questo stratagemma metateatrale Aristofane rivela dunque l'aspetto religioso della 'mistificazione' euripidea.

Comunque sia, Critilla non si rende conto, se non alla fine della scena (vv. 920-922), che anche Euripide è in realtà un πανοῦργος in combutta con il Parente, come se l'inganno, almeno da parte di Euripide, funzionasse, almeno da principio e fosse solo la compromessa figura del Parente a renderlo inefficace. Critilla chiede infatti al Parente: τί, ὦ κακοδαίμων, ἐξαπατᾷς αὐτὸν ξένον; (v. 892), riconoscendo così a Euripide il ruolo che Menelao ha nell'*Elena*, ossia quello di ξένος. Anche di fronte alle καινά "escape tragedies", le donne appaiono dunque 'vulnerabili' rispetto alla capacità che ha Euripide di ingannare. Critilla riesce comunque sia poi a accorgersi delle reali intenzioni di Euripide e commenta la scena dell'*Elena* che i due hanno appena finito di recitare con le parole: οὐκ ἐτὸς πάλαι / ἠγγυπτιάζετ' (vv. 921-922)⁸³: Euripide con le sue più recenti tragedie ha

Euripide sono quelle pronunciate da Teucro, cfr. *Tesm.* 871 = *Elen.* 68, come se Aristofane volesse mettere in ridicolo anche il carattere ripetitivo della tragedia, costruita sul modulo dell'arrivo dello straniero – prima Teucro, poi Menelao – che si deve confrontare con la straniante figura di Elena. Anche il successivo incontro fra il Parente-Elena e Euripide-Menelao non è costruito solo con citazioni tratte dalla scena tragica del riconoscimento fra i due: il Parente assume infatti anche il 'ruolo' della portiera del palazzo di Teoclimeno con cui Menelao si 'scontra' appena entrato in scena (i vv. 874; 878; 881 sono adattamenti di *Elen.* 460; 461; 467). In particolare, il v. 886, con cui il Parente, ancora nel ruolo della vecchia portiera, indica a Euripide la tomba di Proteo, è un adattamento della prima metà del v. 466 dell'*Elena*: τὸδ' ἐστὶν αὐτοῦ σῆμα / τὸδ' ἐστὶν αὐτοῦ μνήμα. Secondo Austin e Olson (cfr. pp. 285-286), la scelta di Aristofane di sostituire μνήμα con σῆμα sarebbe dovuta alla volontà di ricorrere a un termine meno grandioso e di conseguenza "più offensivo" (si vedano tuttavia gli usi di σῆμα come "tomba, tumulo" in Omero, cfr. *Il.* II.814 – riferito addirittura alla lingua degli immortali –; VII.86). Austin e Olson (cfr. p. 286) ricordano il relativamente frequente ricorso dei tragediografi all'altare di scena come tomba (per esempio nei *Persiani* o nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Elena* stessa di Euripide) e interpretano la battuta di Critilla nel senso di una volontà di Aristofane di prendersi gioco di una convenzione teatrale; cfr. al riguardo anche il commento di Wright, p. 161. D'altra parte l'indignazione di Critilla, aumentata anche dal fatto che subito prima il Parente aveva scambiato il Tesmoforio per il palazzo di Proteo in Egitto, sembra andare al di là del mero gioco metateatrale sugli espedienti scenici dei drammaturghi per assumere una forte connotazione religiosa. Inoltre, considerando il fatto che quell'altare, fuori dalla duplice finzione scenica (altare del Tesmoforio e tomba di Proteo) è l'altare del teatro di Dioniso, può essere riconosciuta, sullo sfondo, una critica al trattamento riservato da Euripide non solo al culto di Demetra ma anche a quello di Dioniso stesso. Quanto infine all'eventuale comicità dell'*Elena*, che Aristofane qui prenderebbe di mira (cfr. Bowie, *Aristophanes: myth, Ritual and Comedy*, pp. 218 ss.), si vedano le riflessioni di Wright, in nota 76, p. 208.

⁸² Secondo Giulia Sfameni Gasparro, "lo schema generale del mito demetriaco, articolato nei momenti forti del rapimento di Persefone, delle dolorose peregrinazioni della Madre sulla terra e fra gli uomini fino alla soluzione positiva della crisi con il ripristino dei ritmi agrari ovvero largizione dell'agricoltura nelle forme del «dono» in ricompensa della *xenia* e della notizia, risulta essere stato, al di là di varianti e adattamenti a contesti particolari, il comune parametro di un'ampia e varia serie di culti, dai *mysteria* di Eleusi ai *Thesmophoria* [...]" (cfr. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, pp. 340-346, in particolare, p. 345).

⁸³ L'insistenza sul motivo dell'ambientazione egiziana è senz'altro notevole in tutta la scena aristofanea, come rileva Wright (cfr. *The Comedian as Critic*, p. 158), che sottolinea come Aristofane "by exaggerating the emphasis on strange, exotic features, is reflecting the fact that it was comparatively unusual for a tragedian to locate a play in a barbarian land": Aristofane cita infatti i primi tre versi del prologo dell'*Elena*, relativi al dettaglio geografico delle piene del Nilo (vv. 855-857), 'rincarando la dose' con l'aggiunta di quello etnografico relativo alle "vesti nere" o alle "nere purghe" (incerto è il significato di μελανοσυρμαῖος) degli egiziani. Al v. 878, poi, appena venuto a sapere di trovarsi in Egitto, Euripide-Menelao esclama con le parole del suo personaggio: ὦ δύστηνος, οἱ πεπλώκαμεν. Austin e Olson (cfr. *Thesmophoriazusaie*, pp. 284-285) osservano in proposito che, mentre nel dramma euripideo la portiera prende le parole di Menelao come un insulto alla sua terra, costringendolo a scusarsi (cfr. vv. 462-463), "in the Aristophanic version there is neither protest nor apology, and the sentiment may well be just as negative as it seems".

infatti reso ‘barbaro’, nel caso specifico dell’*Elena* egiziano, il mito greco, con la conseguenza che anche i modelli religiosi di riferimento divengono stranieri, è quanto si è già detto a proposito di un ‘doppio straniamento’ operato da Euripide nell’*Elena* rispetto al culto demetriaco, dovuto sia alla sovrapposizione della figura della frigia Cibele a quella di Demetra sia all’ambientazione del dramma in Egitto, che, secondo la notizia di Erod. II.171 e Diod. Sic. I.96-98⁸⁴, ‘contendeva’ all’Attica l’origine dei culti demetriaci (cfr. qui sopra in cap. III.3). Ora Aristofane, sottolineando per mezzo di Critilla l’assurdità e l’incongruenza del “fare gli egiziani” sembra dunque prendere di mira anche tali tradizioni ‘esterofile’ relative ai culti locali; si osservi in particolare come siano messi in netta contrapposizione l’Egitto e il Tesmoforio, ai vv. 878-880, quasi a sottolineare il fatto che le due cose non hanno niente a che fare l’una con l’altra.

Rispetto al legame fra Orfeo e l’Egitto, trasmesso dalla notizia di Diodoro Siculo (cfr. qui sopra), rileviamo inoltre come il fatto che venga direttamente chiamata in causa da Aristofane anche la figura di Teonoe non sia forse casuale, alla luce di quanto abbiamo detto qui sopra in cap. III.3 sul peculiare significato religioso di Teonoe, la cui connotazione religiosa è interpretabile anche in senso orfico: Critilla si rifiuta infatti di recitare il ruolo di Teonoe nell’*Elena* e quindi di farsi complice (come appunto Teonoe con Elena e Menelao) di Euripide e del Parente (vv. 897-899)⁸⁵. L’orfismo euripideo, che, nell’*Elena* in particolare (ma non soltanto nell’*Elena*, come sappiamo), si esprime, oltre che in un’identificazione – certamente difficile da accettare dal punto di vista della religione tradizionale attica – di Demetra con la Madre degli dei, anche in un’escatologia che sostiene la netta separazione del corpo dall’anima con la conseguente immortalità di quest’ultima, viene respinto da Aristofane con lo strumento metatetrare del rifiuto di Critilla di interpretare Teonoe (abbiamo visto qui sopra, in §1, come già nel prologo della commedia Aristofane prenda di mira le tendenze orficheggianti di Euripide).

⁸⁴ Cfr. anche Clem. Al. *Protr.* II.13.5, dove si attribuisce l’origine egiziana e l’importazione in Grecia da parte di Melampo alle “feste di Deò” (non sembra che Clemente faccia una precisa distinzione fra Misteri di Eleusi e Tesmoforie); sulla questione, cfr. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, pp. 196-201.

⁸⁵ Il Parente assume esplicitamente il ruolo di Elena ai vv. 890-891, abbandonando quindi quello della portiera; Euripide suggerisce allora di trasferire quest’ultimo su Critilla, che definisce γραῦς, come la portiera nell’*Elena* (v. 897), ma il Parente, identificandola con Teonoe, fa convergere su Critilla gli altri personaggi femminili della tragedia, tenendo per sé il ruolo di Elena (cfr. Austin; Olson, *Thesmophoriazousae*, p. 287). È inoltre significativo che Critilla rivendichi di essere “Critilla figlia di Antiteo del demo di Gargetto” (v. 889; così la traduzione di Prato; ma cfr. Austin; Olson, p. 288 dove il genitivo Ἀντιθέου è interpretato come “moglie di Antiteo”): Antiteo compare fra i nomi dei membri di un tiaso di Eracle (*IG*² II 2343, 402-403 a.C.) insieme con un Amfiteo. Il tiaso è stato messo in relazione con i *Banchettanti* di Aristofane e, nello specifico, questi due affiliati con i personaggi nominati rispettivamente in *Tesm.* 898 e *Acarn.* 46 ss.. L’Amfiteo degli *Acarnesi* rivendica per sé il compito di stipulare la pace con gli spartani in virtù della sua discendenza eleusina, addirittura da Demetra e Trittolemo. Se dunque davvero, secondo l’ipotesi di Dow (cfr. *Some Athenians in Aristophanes*, pp. 234-235; sulla questione cfr. anche Welsh, *IG II² 2343, Philonides and Aristophanes’ Banquetters*, pp. 51-55; Austin; Olson, p. 288) i due personaggi aristofanei, Amfiteo e Antiteo, fossero fratelli e potessero attribuire a entrambi, come suggeriscono gli *Acarnesi*, qualche attinenza con la religiosità eleusina, Critilla ribadirebbe qui ulteriormente il suo legame con Demetra.

D'altra parte, la figura di Orfeo, come emergerà con più chiarezza nelle *Rane* (cfr. avanti, cap. VI), viene in un certo senso fatta propria da Aristofane (che sembra quasi sottrarla così a Euripide) grazie alla mediazione della tradizione orfica cosiddetta 'eleusina': secondo la ricostruzione di Graf⁸⁶, infatti, il poema attribuito a Orfeo sul ratto di Persefone (per le testimonianze relative cfr. qui sopra, cap. III.3) presentava alcuni elementi specificamente legati al culto tesmoforico (il ruolo del porcaro Eubuleo come testimone del ratto, la connessione del personaggio di Baubo con la sfera sessuale⁸⁷) e dava a Demetra la particolare connotazione di θεσμοφόρος, in quanto elargitrice dell'agricoltura; Graf interpreta infatti tale poema come "aggiornamento della tradizione eleusina" (quale era riflessa nell'*Inno omerico a Demetra*) e come "veicolo della propaganda ateniese", dato che faceva appunto degli abitanti dell'Attica i primi destinatari del dono civilizzatore di Demetra (si ricordi del resto che le Tesmoforie sono una festa comune a tutto il mondo greco e che quindi, in tal modo, veniva anche creato un legame speciale con l'Attica, come nel caso dei Misteri di Eleusi). Tale complesso culturale si contrappone senz'altro allo scenario religioso 'barbaro' dell'*Elena*, intriso a sua volta di orfismo, e alla sua enfasi sui culti entusiastici orientali, legati alla sfera della spontaneità della natura selvaggia.

Eppure, come abbiamo visto, se Critilla mostra una resistenza a cedere all'inganno di Euripide, le donne, come emerge dalla scena dell'assemblea e della successiva parodia del *Telefo*, sono in realtà tendenzialmente disposte a lasciarsi influenzare da Euripide: nel canto corale che segue la parodia dell'*Elena*, infatti, sebbene questo appaia aperto a numerose interpretazioni, possono forse essere rintracciati indizi riconducibili al modello religioso che Euripide propone nel secondo stasimo dell'*Elena*, come se il tragediografo, anche con le *καίρια* "escape-tragedies" fosse riuscito già a far breccia nel modo di pensare e nel sentire religioso delle donne di Atene.

Secondo l'interpretazione di Bierl⁸⁸, il coro

on the one hand confirms in illocutionary fashion the present activity of the choral members, while on the other it also intended to have a casual effect of a perlocutionary nature, namely the summoning of Dionysus as a divine leader of the ritual performance, which includes both the dramatic plot involving Demeter and the actual performance involving Dionysus.

Bierl sottolinea infatti principalmente il ditirambo in onore di Dioniso che chiude il canto (vv. 985-1000) come un preciso riferimento alla realtà del contesto culturale degli agoni drammatici in onore di Dioniso⁸⁹. D'altra parte non possiamo non tenere conto del fatto che anche il secondo stasimo

⁸⁶ Cfr. Graf, *Orfeo, Eleusis y Atenas*, pp. 677-687.

⁸⁷ Sull'episodio dell'inghiottimento dei porcellini di Eubuleo nella voragine aperta da Ade al momento del ratto di Kore come αἴτιον dei riti tesmoforici, cfr. *schol Luc. Dial. Meretr.* II.1, p. 275 Rabe; Clem. Al. *Protr.* II.17.1; su tale interpretazione della figura di Baubo, cfr. Graf, *Orfeo, Eleusis y Atenas*, p. 686.

⁸⁸ Cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, p. 124.

⁸⁹ Cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 118-125. La progressiva trasformazione delle Tesmoforie in una festa dionisiaca è rilevata anche da Martha Habash (cfr. *The Odd Thesmophoria of Aristophanes' Thesmophoriazusa*, pp.

dell'*Elena* si conclude con la rappresentazione di uno scenario dionisiaco (vv. 1353-1368), concepito quasi come una prosecuzione del precedente scenario metroaco, senza soluzione di continuità fra l'uno e l'altro. Riguardo alla scena della parodia del *Telefo* abbiamo già potuto osservare l'inclinazione delle donne a trasformarsi da 'tesmoforanti' in 'baccanti': ora vediamo pienamente realizzata tale inclinazione. I precisi riferimenti, linguistici e metrici, al secondo stasimo dell'*Elena* (cfr. avanti) segnano infatti qui un netto allontanamento dal contesto demetriaco: celebrare Dioniso 'alla maniera di Euripide' significa, in questo caso celebrare anche una Madre degli dei (che non viene mai esplicitamente invocata), che, come appunto avviene in Euripide, si sostituisce a Demetra e al suo culto. Abbiamo del resto argomentato qui sopra (cfr. cap. II.1;2) come Euripide, fin dall'*Ippolito*, mostri una particolare tendenza a sovrapporre a Demetra e al suo culto attico i riti e le figure divine che appartengono alla sfera 'orientale' (e, nel caso dell'*Ippolito*, cretese) della Madre degli dei. Se ricordiamo poi il preminente ma controverso ruolo assunto dalla Madre degli dei a Atene in ambito politico, di cui abbiamo parlato nel cap. III (cfr. §2.3), assume senz'altro un significato particolare, alla luce di quanto abbiamo appena detto, il fatto che Aristofane intrecci, nella parodo della commedia, piano rituale e piano politico, e faccia sì che le prime divinità invocate dalla Donna araldo siano proprio le due dee Tesmofore⁹⁰.

Aristofane sottolinea quindi ancora una volta, e con maggiore forza, la capacità di Euripide di influire 'negativamente' sul suo pubblico, indirizzandolo verso forme di religiosità lontane dall'ortodossia, nonché di origine straniera, che finiscono per sovrapporsi ai culti tradizionali di Atene e dell'Attica. Se infatti Cerri interpreta il canto nella prospettiva 'para-comica' delle *Baccanti* (cfr. qui sopra, nota 74), non è illegittimo proporre una lettura retrospettiva alla luce di una 'para-tragedia' dell'*Elena*: non solo infatti il canto corale in questione segue immediatamente la parodia di questa tragedia, ma considerando che questa si conclude con l'ingresso in scena del Pritane, che rappresenta l' 'autorità locale' che sancisce la condanna del Parente (vv. 929 ss.), è lecito stabilire una diretta relazione con il secondo stasimo della tragedia, che appunto, nel dramma di Euripide, segue l'episodio in cui compare per la prima volta in scena Teoclimeno, il 'tiranno straniero'.

La prima sezione del canto (vv. 947-968) è interamente dedicata al tema della danza, che il coro, con notevole insistenza connota come "circolare" (cfr. vv. 954, εἰς κύκλον; 958, κυκλοῦσαν ὄμμα; 968, εὐκύκλου χορείας). Come abbiamo rilevato più volte, la vorticoso danza circolare è

32-40), che sottolinea come con questa forte immissione di elementi dionisiaci, uniti a quelli riconducibili al contesto propriamente politico (dominanti soprattutto nella parodo), all'interno delle *sue* Tesmoforie Aristofane intenda adattare queste ultime alle Grandi Dionisie e al loro ruolo nella vita della πόλις, tributando così un omaggio a questa istituzione insieme politica e religiosa.

⁹⁰ Riguardo alla preghiera della Donna araldo scrive Martha Habash: "Aristophanes has modified this 'civic prayer' to include elements relating to Demeter: The Chorus, while parodying civic formulae for humor also blend civic and religious terms and issues, and thereby underlines the women's perception of themselves as both Athenian civic leaders and celebrants of Demeter and Kore" (cfr. Habash, *The Odd Thesmophoria of Aristophanes' Thesmophoriazusae*, p. 27).

caratteristica del ‘Nuovo Ditirambo’, da cui Euripide è senz’altro influenzato soprattutto nella sua produzione più tarda, e Aristofane non manca talora di prendere di mira gli autori dei κύκλιοι χοροί, come fa per esempio in *Nuv.* 333 o in *Ran.* v. 366⁹¹. In questo secondo caso, tra l’altro, Aristofane si scaglia nello specifico contro l’empietà di un ditirambografo, proprio come avviene nei suoi attacchi a Euripide: è del resto notevole che l’identificazione non del tutto ortodossa fra Demetra e la Madre degli dei, oltre che nel secondo stasimo dell’*Elena*, sia attestata con sicurezza, nelle fonti letterarie coeve, solo nel ditirambografo Melanippide (fr. 764 *PMG*, per cui cfr. qui sopra, cap. III.3). Anche il secondo stasimo dell’*Elena* insiste sul motivo della ‘danza circolare’: l’aggettivo κύκλιος vi ricorre in riferimento sia alle danze alle quali viene sottratta Persefone (vv. 1312-1313), sia al il moto circolare del ῥόμβος nell’ambito del rituale dionisiaco. Se consideriamo che tali forme di danze vengono solo implicitamente alluse nel canto di Agatone e nella parodo, non è senza significato che esse divengano invece protagoniste in un passo che si pone in diretto rapporto di dipendenza con il secondo stasimo dell’*Elena* di Euripide. Il carattere particolarmente frenetico della danza è indicato dal coro con l’espressione χορομανεῖ τρόπῳ (vv. 961-962), che anticipa, connotando la danza come μανία, la scena dionisiaca finale⁹².

Come nella parodo, al principio del canto si ribadisce che le celebrazioni sono in onore degli ὄργια σεμνά delle “due sacre dee” (v. 948), poi si passa a onorare il γένος Ὀλυμπίων θεῶν (v. 960), riconfermando il posto di rilievo assegnato a Apollo Εὐλύρας (v. 969, per cui cfr. l’epiteto χρυσολύρης al v. 315 della parodo)⁹³ e Artemide τοξοφόρος (vv. 970-971): il coro, esplicitando metateatralmente la sua qualità di coro comico, invoca il “Lungisaettante” perché conceda la vittoria (v. 972), ma, a differenza che nel canto di Agatone e nella parodo, il tema apollineo, anche dal punto di vista musicale, non è ulteriormente sviluppato, come se le donne che compongono il coro intendessero ora esprimere la volontà di superare tale dimensione. Del resto il coro, subito prima di cominciare la sua celebrazione della stirpe degli “Olimpi”, descrive la sua danza come ἔργον καινόν (v. 967): non è improbabile che Aristofane intenda così segnalare la trasformazione, insieme musicale e religiosa, delle Tesmoforie in una festa in onore di Dioniso (la danza, senza

⁹¹ La danza circolare, in una forma particolarmente vorticoso, sembra essere uno degli elementi caratteristici delle esibizioni dei cori istruiti dai ‘nuovi ditirambografi’ (cfr. Csapo, *Later Euripidean Music*, pp. 419-424. D’altra parte, come rileva Bierl (cfr. *Ritual and Performativity*, pp. 99-106; cfr. in particolare nota 46, p. 104), il κύκλιος χορός appartiene senz’altro alla sfera rituale, oltre a ricorrere anche in situazioni teatrali in cui si intende rappresentare l’accerchiamento di un criminale, come in Esch. *Eum.* 321-396, direttamente rievocata nella parabasi delle *Tesmofoiazuse* (vv. 659 ss.)

⁹² Per un’analisi dell’auto-rappresentazione della danza del coro nella prima sezione del canto (vv. 947-968), cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 94-106. Sull’espressione χορομανεῖ τρόπῳ come anticipazione della μανία dionisiaca conclusiva, cfr. pp. 101-102.

⁹³ Si osservi che l’epiteto Εὐλύρας compare anche in Euripide, sempre riferito a Apollo, in *Alc.* 570: il coro sembrerebbe mostrare un avvicinamento a Euripide anche nella scelta degli epiteti.

cessare di essere circolare, potrebbe avere acquisito un'accentuata connotazione entusiastica, come suggerisce quel χορομανεῖ τρόπῳ)⁹⁴.

Prima di lanciarsi nella frenesia bacchica, le donne invocano altresì, dopo Apollo e Artemide, un'altra divinità strettamente connessa alle Tesmoforie, in virtù della relazione di queste ultime con la sfera matrimoniale, ossia Era (vv. 973-976)⁹⁵. Se tuttavia teniamo presente la centralità della figura di Era nell'*Elena* di Euripide, la sua menzione in questo punto della commedia acquisisce un significato che non è solamente rituale, ma anche metateatrale, cioè funzionale a indurre una riflessione sulla particolare connotazione dell'Era euripidea: quest'ultima, diretta antagonista e persecutrice (almeno fino a un certo punto della vicenda) dell'eroina, riveste infatti nella tragedia un ruolo ambiguo rispetto alla 'custodia' del matrimonio; inoltre, poiché nel secondo stasimo è indicata nella Madre degli dei la responsabile dei patimenti di Elena, sembrerebbe perfino profilarsi un'identificazione, non del tutto estranea a influenze orfiche, di Era appunto con la Madre degli dei (cfr. qui sopra, cap. III.3). Appare dunque legittimo scorgere tale rappresentazione euripidea dietro l'invocazione ai vv. 973-976 delle *Tesmoforiazuse* (tanto che in quel κληῖδας / γάμου φυλάττει riferito a Era potrebbe essere percepita una sfumatura ironica) e quindi la figura stessa della mai nominata Madre degli dei sullo sfondo.

Non a caso infatti, subito dopo la sposa di Zeus, vengono nominati Hermes νόμιος, Pan e le Ninfe (vv. 977-981): come abbiamo argomentato nei capitoli precedenti, si tratta di divinità *tutte* riconducibili alla sfera metroaca (cfr. qui sopra, cap. I.1.2). L'ambito pastorale stesso, evocato dall'epiteto di Hermes e dalla figura di Pan, ha nella Madre degli dei una delle sue 'sovrintendenti'. Il fatto che sia senz'altro possibile individuare connessioni anche con il mito e il culto di Demetra⁹⁶ dimostra che Aristofane non opta, in questo caso, come farà invece nell'agone delle *Rane*, per un'esplicita e diretta parodia di Euripide, ma per un avvicinamento progressivo – e non del tutto compiuto, anche alla fine della commedia – fra il *suo* coro comico e l'universo religioso, poetico e musicale di Euripide. Del resto, come osserva Bierl, i vv. 977-981 segnano il passaggio a uno

⁹⁴ Per una riflessione sui possibili significati da attribuire all'ἔργον καινόν, cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 102-106; condivisibile in particolare è l'opinione di Bierl secondo cui il καινόν al v. 967 non indichi alcuna interruzione o cambiamento rispetto alla danza circolare descritta nei versi precedenti, che effettivamente, come dimostra il v. 999, si protrae fino alla fine del canto; cfr. inoltre le considerazioni sulla 'novità' della danza circolare in quanto contrapposta alle più comuni processioni eseguite durante il canto degli inni, pp. 107-108.

⁹⁵ Cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 110-112, dove si sottolinea anche la connessione di Apollo, Artemide e Era con i cori femminili in contesti culturali.

⁹⁶ Cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 112-116 (cfr. nello specifico pp. 115-116 sulla relazione di Pan con il mito demetriaco e il contesto culturale tesmoforico). Hermes compare anche nell'invocazione della Donna Araldo alle divinità 'tesmoforiche', precedente alla parodo (vv. 295-300). Quanto alla presenza di specifici riferimenti al rito tesmoforico nel canto corale in questione, ricordiamo ai vv. 948-952 l'αἰσχρολογία (negata però ai vv. 963-965, quasi a segnalare la fine di un determinato passaggio rituale) e il digiuno (rievocato ancora al v. 984).

scenario montano e selvaggio (le Ninfe compaiono infatti già nella parodo come ὀρειπλαγκτοί, v. 326), tale da preparare l'immediatamente successiva festa dionisiaca⁹⁷.

Il Dioniso chiamato a partecipare e a guidare la danza del coro (vv. 985-1000) è infatti il dio dell'ὄρειβασία, ambientata in questo caso, come nelle successive *Baccanti* euripidee (è questo un altro elemento che connette strettamente i due drammi) sul Citerone (vv. 995-998). Sebbene tale celebrazione di Dioniso sia interpretabile come un diretto riferimento alla figura del dio del teatro e al contesto culturale degli agoni drammatici (cfr. qui sopra), l'accentuazione dell'elemento 'selvaggio' relativo al suo culto segna piuttosto un netto distacco dalla realtà cittadina, in cui sono immerse sia le Tesmoforie sia le Grandi Dionisie (o le Lenee stesse): a differenza di quanto avviene nella parodo, dove politica e religione appaiono intrecciate l'una all'altra, qui assistiamo a una vera e propria evasione dalla vita della πόλις. Se saranno le *Baccanti* la tragedia euripidea dedicata, più delle altre pervenuteci (o di cui possiamo ricostruire la trama), allo sviluppo di questi temi, Euripide insiste nell'*Elena* su tale aspetto della religiosità dionisiaca, proposta come modello religioso di riferimento in associazione con il culto metroaco, specificamente connesso alla sfera della natura 'selvaggia'. Del resto, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, Euripide sviluppa questi temi fin dalla parodo dei *Cretesi* e dell'*Ippolito*, dove la raffigurazione di uno scenario metroaco si anima di figure, oltre a quella della Madre Montana stessa, quali i Coribanti, Pan, Ecate, Dictinna (cfr. qui sopra, cap. I.1.2)⁹⁸.

Anche in questo canto delle *Tesmoforiazuse* dominano, inoltre, come nel secondo stasimo dell'*Elena* (cfr. vv. 1308-1309; 1347; 1351), la musica fragorosa delle percussioni, evocata dai

⁹⁷ Cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 111-114. Bierl sottolinea altresì le numerose e diversificate interrelazioni fra le diverse divinità invocate: Apollo e Artemide infatti si pongono per certi versi in una continuità rispetto alla dimensione 'selvaggia' più propriamente appartenente a Hermes, Pan e le Ninfe (se per Artemide questo aspetto è più evidente, si pensi ai legami di Apollo stesso con le Ninfe e con Pan, per la cui paternità rivaleggia con Hermes). L'epiteto νόμιος, poi, sebbene riferibile all'ambito pastorale, rimanda anche al νόμος citarodico e per questo è condiviso da Apollo. Nella prospettiva del ditirambo conclusivo, sulle connessioni fra Pan, le Ninfe, Hermes e Dioniso, cfr. nota 69, p. 111, e ancora pp. 112-116.

⁹⁸ Pan e Artemide, con cui Dictinna, come sappiamo, viene spesso identificata anche in Euripide, compaiono non a caso, come si è visto, nel canto corale delle *Tesmoforiazuse*. Ricordiamo che Pan figura nella parodo dell'*Elena* (dopo che il suo strumento, la σύριγξ, è invitata a accompagnare il lamento di Elena, che invoca anche Persefone stessa a unirsi al suo dolore, cfr. vv. 171 ss.), nel contesto montano, nel ruolo di aggressore di ninfe (vv. 186-189), una scena che in un certo senso anticipa lo stasimo che narra del dolore della Madre Montana per il ratto della figlia. Quanto a Ecate, viene invocata da Critilla con l'epiteto φωσφόρος (v. 858) non appena il Parente comincia a declamare il secondo stasimo dell'*Elena*: proprio nel corso del primo dialogo dell'*Elena* fra Elena e Menelao, quest'ultimo, in preda alla confusione, implora Ecate φωσφόρος perché gli mandi "fantasmi benigni", mentre Elena risponde di non essere una πρόπολος di Enodia (vv. 569-570). Aristofane riprende e rielabora spunti tratti dall'*Elena* stessa decontestualizzandoli o ricontestualizzandoli: Ecate, appunto, una divinità sulla cui venerabilità si insiste anche nelle *Rane* (v. 366), dove le statue della dea sono imbrattate da un ditirambografo ("autore di cori ciclici") – verosimilmente Cinesia – è invocata da Critilla 'contro' il Parente e la sua recitazione dell'*Elena*.

verbi συγκτυπεῖται (v. 995) e βρέμονται (v. 998) e uno scenario ‘montano’⁹⁹. Si confrontino dunque i seguenti versi:

Elen. 1330-1331

ποίμναις δ’ οὐχ ἴει **θαλεράς**
βοσκὰς εὐφύλλων ἐλίκων

Elen. 1360-1363

κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα
νάρθεκας εἰς ἱεροῦς
ρόμβου θ’ **εἰλισσομένα**
κύκλιος ἔνοσις αἰθερία

Tesm. 995-1000

ἀμφὶ δὲ συγκτυπεῖται
Κιθαιρώνιος ἦχῶ,
μελάμφυλλά τ’ ὄρη
δάσκια πετρώ-
δεις τε νάπαι βρέμονται
κύκλω δὲ περί σε **κισσὸς**
εὐπέταλος **ἔλικι** θάλλει.

Osserviamo come Aristofane riecheggi, con precisi rimandi lessicali, il secondo stasimo dell’*Elena*: i vv. 995-1000 rappresentano il risuonare del Citerone, dei “monti ombrosi dallo scuro fogliame” (μελάμφυλλά τ’ ὄρη) e delle “valli petrose” e si concludono con l’immagine dell’ “edera dalle belle foglie” che fiorisce (θάλλει) intorno a Dioniso (περί σε) “in cerchio” (κύκλω) “con la sua voluta” (ἔλικι). Nello stasimo euripideo sono “fiorenti di volute dalle belle foglie” (θαλεράς εὐφύλλων ἐλίκων) i pascoli che la Madre degli dei abbandona, addolorata per la perdita della figlia; l’edera compare invece, nella sezione dionisiaca dello stasimo, “intrecciata ai sacri narteci” (κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα / νάρθεκας εἰς ἱεροῦς) e associata all’immagine dell’ “eterea scossa del rombo”, definita appunto “ciclica” (κύκλιος) e “volteggiante” (εἰλισσομένα). Tra l’altro il lessico delle volute, particolarmente frequente nell’ultimo Euripide, diventerà nell’agone delle *Rane* uno dei principali bersagli dell’Eschilo aristofaneo (cfr. *Ran.* 1321, βότρυος ἔλικα; 1316; 1348; Per cui

⁹⁹ Ai vv. 992-993 vengono esplicitamente indicati i “monti” come sede dei canti (definiti “pieni d’amore”, così da evocare anche Afrodite) e delle danze delle Ninfe, di cui Bacco si dovrebbe rallegrare; ai vv. 995-998, sono menzionati, oltre al Citerone, generici μελάμφυλλα [...] ὄρη e πετρώδεις [...] **νάπαι**. Analogo è il lessico euripideo, relativo alla carattere ‘boscoso’ e ‘roccioso’ dei luoghi: in *Elen.* 1303 si parla di ὑλᾶντα **νάπη** e al v. 1326 di πετρίνα δρία πολυνίφεα (“boschetti rocciosi pieni di neve”). Anche nel testo euripideo le Ninfe hanno sede in questo scenario: la Madre degli dei nelle sue peregrinazioni attraversa infatti le χιονοθρέμμοιαι Ἰδαιῶν Νυμφῶν σκοπαιί (“le alture che nutrono la neve delle Ninfe Idee”, cfr. vv. 1323-1324). Si ricordi infine che lo stasimo si apre con l’epiteto ὀρεῖα riferito alla Madre (v. 1301).

cfr. qui sopra, nota 40). Aristofane sembra aver ‘condensato’, in questi versi, immagini euripidee dionisiache e metroache – queste ultime in particolare tratte dalla sezione relativa ai pascoli, che sembrano quindi ricollegarsi direttamente a quell’Erme νόμιος –, riproponendo così, dopo aver anch’egli preso le mosse dall’invocazione alle “due sacre dee” (v. 948), la progressiva sostituzione del culto metroaco-dionisiaco a quello demetriaco, a cui assistiamo nel secondo stasimo dell’*Elena*¹⁰⁰.

Sembra possibile individuare anche un richiamo metrico fra i due testi: in Euripide domina il dimetro coriambico nelle sue diverse forme anaclastiche; gli ultimi cinque versi della seconda coppia strofica (vv. 1348-1352; 1364-1368) sono interpretabili come gliconei e ferecratei acefali (i vv. 1350 e 1366 più precisamente come emiasclepiadei II). Il canto aristofaneo, nonostante la sua complessa struttura metrica¹⁰¹, nella sezione ‘dionisiaca’ (vv. 985-1000), costituita da un mesodo (vv. 985-989) e da una coppia strofica (vv. 990-994; 995-1000), presenta, nell’uno, una prevalenza di ritmi giambici, che, nell’altra, fanno spazio a quei ritmi coriambici (anticipati già al v. 988b da un aristofanio) prevalenti nello stasimo euripideo¹⁰².

Con tale trasformazione delle tesmoforanti in baccanti, sul modello proposto da Euripide nell’*Elena*, e il conseguente allontanamento da una religiosità profondamente integrata con la vita della πόλις (quali in Attica sono i culti demetriaci) in favore di un’evasione verso spazi selvaggi e forme rituali straniere (quali sono i culti ‘orientali’ di Dioniso e della Madre degli dei), Aristofane mette in scena ancora una volta gli effetti ‘negativi’ della capacità persuasiva di Euripide e le potenzialità ‘corruttrici’, rispetto alle tradizioni della πόλις, della sua poesia (capacità tanto persuasiva che all’inizio delle *Rane* troviamo infatti il dio del teatro stesso pienamente convinto

¹⁰⁰ Vi sono anche alcuni elementi che collegano direttamente il canto corale in questione al precedente canto di Agatone, di cui quindi, in un certo senso, qui si accentua quell’interpretazione dionisiaca proposta dal Parente di Euripide (cfr. qui sopra, §1): l’εὐρύθμω ποδί al v. 985 rimanda al ποδί παράρυθμ’ εὐρύθμα di Agatone (cfr. v. 121, il punto in cui sono infatti più evidenti le ‘stravaganze’ ritmico-musicali dell’ode, connesse inoltre direttamente con la Frigia); ai vv. 988-989, il coro si propone di cantare Dioniso κόμοις φιλοχόροισι e la parola κῶμος compare appunto al v. 104 del canto di Agatone, seppure riferita, nei versi immediatamente seguenti, a un contesto apollineo.

¹⁰¹ Cfr. Parker, *The Songs of Aristophanes*, pp. 426 ss; Prato, *Le donne alle Tesmoforie*, pp. 352-353.

¹⁰² Cfr. Parker, *The Songs of Aristophanes*, pp. 434-436. È inoltre interessante osservare che, mentre negli ultimi tre versi della seconda e ultima coppia strofica del secondo stasimo dell’*Elena* troviamo un emiasclepiadeo II e due ferecratei acefali (o reiziani), in Aristofane, secondo la ricostruzione di Prato (cfr. *Le donne alle Tesmoforie*, p. 353; differisce invece la scansione in Parker, pp. 434-435, seppure si tenti anche qui un’interpretazione coriambica), i primi tre versi della coppia strofica ai vv. 990-994; 995-1000, che conclude il canto, sono interpretabili come due ferecratei e un emiasclepiadeo I. Fino al v. 985, con cui inizia la ‘sezione dionisiaca’, il canto è articolato, secondo la suddivisione di Enger, accolta in Parker, pp. 428, in una sezione di anapesti (vv. 947-952), una proode (vv. 953-958), una coppia strofica (vv. 959-962, 963-965), una mesode (vv. 966-968), una coppia strofica (vv. 969-976, 977-984): nonostante le difficoltà interpretative rilevate già dal Wilamowitz, osserviamo una prevalenza di ritmi trocaici e giambici (cfr. Parker, pp. 428 ss; Prato, pp. 352-353). Notevole è comunque sia l’inserimento, rilevato anche in Parker, p. 432, ai vv. 972-973, di due cola coriambici (due ferecratei acefali o reiziani), con cui il coro prega il “Lungisettante” di concedergli la vittoria: poiché, come abbiamo visto, i ritmi coriambici sono associati soprattutto alla figura di Dioniso, possiamo dire che anche Apollo, a differenza di quello che avveniva nei canti corali precedenti, è in un certo senso inglobato all’interno di una dimensione ‘dionisiaca’ (nell’antistrofe, i versi corrispondenti, vv. 980-981, menzionano invece la danza del coro, ταῖς ἡμετέραισι / χαρέντα χορείαις, che pochi versi dopo acquisirà una definitiva connotazione bacchica).

della superiorità di Euripide su ogni altro tragediografo). Del resto, abbiamo considerato qui sopra (cfr. §1) come l'invito che Aristofane rivolge ai suoi spettatori a non diventare "sordi e ciechi" e a fare uso del loro senso critico ha anche un inevitabile risvolto politico¹⁰³.

§3 L'accordo fra Euripide e il coro: la parodia dell'*Ifigenia in Tauride* e la definitiva corruzione del culto tesmoforico

Alla luce di questo avvicinamento, favorito dalle "escape tragedies" (dove non a caso troviamo una rappresentazione 'positiva' delle donne, compresa Elena, la γυνή πονερά per eccellenza), fra il coro e Euripide, la successiva parodia dell'*Andromeda* non vede la partecipazione attiva del coro, che però il Parente-Andromeda, come osserva Bierl, cerca di coinvolgere in un rinnovato clima di amicizia (cfr. v. 1015, φίλοι παρθένοι, φίλοι)¹⁰⁴; d'altra parte nessuna delle donne interviene nemmeno a contrastare la μηχανή di Euripide; questa volta è infatti l'Arciere scita, il nuovo guardiano del Parente, a svolgere un ruolo analogo a quello di Critilla nella precedente

¹⁰³ Anche se la questione non può essere approfondita in questa sede, osserviamo che la *Lisistrata*, portata in scena, a quanto pare, lo stesso anno delle *Tesmofoiazuse* e (se attribuiamo queste ultime alle Dionisie) verosimilmente alle Lenee, anticipa molti temi che abbiamo finora incontrato: la commedia si apre per esempio con le lamentele di Lisistrata intorno al fatto che le donne, benché chiamate a deliberare οὐ περὶ φαύλου πράγματος (v. 14), stiano ancora nelle loro case, laddove invece le strade sarebbero state ingombre di τύπανα se si fosse trattato di un Βακχεῖον o di una festa per Pan (il cui legame con Dioniso emerge anche nelle *Tesmofoiazuse*), per Afrodite Coliade o per la Genetillide (vv. 1-3). Le forme cultuali entusiastiche, in onore di Dioniso o Pan (per cui cfr. qui sopra), identificate dallo strepito dei loro strumenti musicali caratteristici, sono qui utilizzate come termine di confronto 'negativo' di attività rituali tipicamente femminili (non a caso sono seguite dalla menzione di divinità connesse con la sfera della riproduzione; per le Genetillidi, cfr. anche *Tesm.* 130), a cui le donne amano dedicarsi piuttosto che occuparsi delle "questioni importanti". Con altrettanto disprezzo, il Magistrato ricorda poi la partecipazione delle donne al τυμπανισμός dei riti di Sabazio e di quelli di Adone (cfr. vv. 387-390). Gli uomini in armi per l'ἀγορά, definiti μαινόμενοι, sono poi paragonati da Lisistrata, ancora ovviamente in 'negativo', ai Coribanti, figure associate a un altro culto entusiastico, ossia quello metroaco (vv. 555-558). Se consideriamo poi i due cori conclusivi, quello ateniese e quello spartano, rileviamo che, mentre il primo invoca (vv. 1279-1290) – nell'ordine – le Grazie, Artemide, Apollo (con l'epiteto Ἰήτιος) e Dioniso (con l'epiteto Νύστιος), di cui si menzionano "gli occhi deliranti" (1284), Zeus, Era e infine Afrodite, senza particolari connotazioni cultuali (il coro conclude infine associando il grido apollineo παιῶν, a quello dionisiaco, εἶοι, vv. 1291-1294), il coro spartano appare molto più ancorato alla realtà mitica e culturale di Sparta (con forti riflessi anche dal punto di vista linguistico), in quanto si riferisce esplicitamente al "dio di Amicle" (Apollo), a Atena Χαλκίκιος (Atena compare significativamente fra le divinità spartane) e ai due Dioscuri (vv. 1296-1301); segue poi l'immagine di fanciulle che danzano lungo l'Eurota, paragonate a Baccanti "che brandiscono il tirso" e a guidare tale danza è chiamata Elena stessa, paragonata a sua volta, con un altro riferimento dionisiaco, a una cerbiatta (vv. 1306-319). Aristofane, forse anche con intento parodico, sembra qui riecheggiare il terzo stasimo dell'*Elena*, dove l'eroina è chiamata a unirsi ancora alle danze delle Leucippidi "sulle rive del fiume" (alla cui menzione in *Elen.* 1465-1468 sembra rispondere direttamente quella dei Dioscuri, loro sposi, in *Lis.* 1300) in qualità di figura divina che sovrintende ai riti di passaggio dalla fanciullezza all'età adulta; Aristofane conclude altresì il canto degli spartani con l'immagine di 'Elena baccante', unita a fanciulle anch'esse rappresentate in preda a follia dionisiaca, ripresa a sua volta dal secondo stasimo dell'*Elena* euripidea. Significativamente la commedia si apre e si chiude con un riferimento ai riti delle baccanti (si ricordino i primi tre versi della commedia), collocati gli uni a Atene, gli altri a Sparta: se come abbiamo visto, per quanto riguarda Atene, la connotazione di tali riti entusiastici (quali quelli di Bacco, Pan, Sabazio e dei Coribanti) è 'negativa', nel caso di Sparta possiamo percepire sullo sfondo una parodia euripidea. Quanto al tema di 'Euripide nemico delle donne', intorno a cui sono costruite le *Tesmofoiazuse*, nella *Lisistrata* compare ai vv. 283-284; 368-369.

¹⁰⁴ Cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 234-235. Bierl osserva altresì che, nella parodia dell'*Andromeda*, ritorna il tema delle νόμφοι (un vero e proprio *Leitmotiv* della commedia a partire dalla parodo), alla cui condizione le donne devono ritornare per il breve periodo della festa delle Tesmoforie, condizione che il Parente ora mostra di condividere con le donne. La parodia della scena di Eco, in particolare (vv. 1056-1096), si spiega proprio rispetto allo *status* di νόμφοι che pertiene sia alle donne sia al Parente.

parodia dell'*Elena*, anche se con una differenza importante: mentre i richiami di Critilla erano finalizzati principalmente a contrapporre la 'realtà' culturale del Tesmoforio e della festa di Demetra allo scenario egizio dell'*Elena*, l'Arciere si limita a rilevare la 'stravaganza' dell'atteggiamento di Euripide-Perseo, che si presenta sulla scena 'follemente innamorato' del Parente-Andromeda, sulla cui assenza di attrattive l'Arciere riesce a attuare la sua unica forma di rottura dell'illusione drammatica (cfr. vv. 1099-1135): il suo essere straniero e quindi 'estraneo' alla realtà culturale dell'Attica non gli consente di 'correggere' il travisamento del contesto tesmoforico da parte di Euripide e, nonostante che si accorga che il Parente è un uomo, sostanzialmente accetta la finzione, riproposta ora da Euripide nel contesto comico, del dramma euripideo¹⁰⁵.

Allo stesso tempo, d'altra parte, l'Arciere, proprio in virtù della sua origine straniera, si rivela particolarmente adatto a partecipare attivamente alla messa in scena delle "escape tragedies", tutte caratterizzate dall'ambientazione 'barbara' (con la conseguente 'barbarizzazione' anche dei modelli religiosi di riferimento, cfr. qui sopra cap. III): Euripide riesce infatti a coinvolgerlo nella sua ultima *μηχανή*, quella che risulterà decisiva per la liberazione del Parente. Quest'ultima prevede il travestimento di Euripide da vecchia mezzana e la presenza di una giovane danzatrice, che, distraendo lo scita, renda possibile la liberazione del Parente. La scena è stata interpretata come l'abbandono, da parte di Euripide, delle risorse tragiche per ricorrere a un tipico espediente da commedia (travestirsi da vecchia mezzana in compagnia di una giovane danzatrice) – quasi da commedia *véα* – così da sancire la definitiva superiorità della commedia sulla tragedia¹⁰⁶. Tuttavia, come mette opportunamente in rilievo Matthew Wright, (approfondendo ora una linea esegetica precedente, risalente a Bobrick¹⁰⁷), la scena finale delle *Tesmoforiazuse* è ricca di riferimenti all'*Ifigenia in Tauride*, il che confermerebbe ulteriormente l'ipotesi dello stesso Wright circa l'appartenenza di *Elena*, *Andromeda* e *Ifigenia in Tauride* a un'unica trilogia tragica¹⁰⁸. La struttura della scena ricalca infatti quella della tragedia euripidea, con i ruoli così distribuiti:

¹⁰⁵ Per una dettagliata analisi della parodia dell'*Andromeda* (vv. 1009-1135), cfr. Mastromarco, *La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, pp. 177-188.

¹⁰⁶ Cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 224-225; cfr. anche Saetta Cottone, *Agathon, Euripide et la MIMHΣΙΣ*, pp. 408-409 (a cui si deve il paragone con la commedia *véα*), dove, benché non si parli di superiorità della commedia sulla tragedia, si accetta l'idea di un Euripide, che, in quanto incapace di fare il suo mestiere di poeta tragico, deve infine trasformarsi in poeta comico. Bierl interpreta invece la scena finale della commedia come il compimento dell'iniziazione, ossia il matrimonio (in un certo senso simboleggiato dall'unione, fuori scena, fra la flautista e l'arciere scita), con il ritorno di personaggi e del coro alle loro case: il patto fra Euripide e il coro, che rende possibile tutto questo, è 'preparato' già dall'avvicinamento fra il Parente e il coro che ha luogo durante le parodie dell'*Elena* e, soprattutto, dell'*Andromeda* (cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 238-241).

¹⁰⁷ Cfr. Bobrick, *Iphigeneia Revisited*, pp. 67-75.

¹⁰⁸ Cfr. Wright, *Euripides' Escape-Tragedies*, pp. 51-52; Clements, *Aristophanes' Thesmophoriazuse*, pp. 151-153, che osserva in particolare come il successo della *μηχανή* ispirato all'*Ifigenia in Tauride*, questa volta non esplicitamente dichiarata, a differenza di quanto accade con le parodie di *Palamede*, *Elena* e *Andromeda*, non provi tanto la necessità dell'abbandono della tragedia per la commedia, ma riveli che il pubblico, esattamente come l'Arciere, è sempre disposto a lasciarsi ingannare dalla finzione tragica, senza nemmeno rendersi conto di essere ingannato (l'illusione scenica è infatti presentata, nella scena finale, come se fosse realtà, non come teatro, analogamente agli casi precedenti).

Euripide/Artemide (Ἀρτεμισία è infatti il nome che Euripide si attribuisce, v. 1200), Parente-danzatrice/Ifigenia, Arciere scita/Toante (entrambi infatti sono provenienti dal Mar Nero). Eventuali incongruenze (osservate da Wright) sono facilmente superabili: è bensì vero che non è Artemide a salvare Ifigenia da Toante, ma la dea appare comunque sia come ‘salvatrice’ di Ifigenia in tutto il dramma. Quanto all’identificazione fra la danzatrice e Ifigenia (la danzatrice condivide questa identificazione con il Parente in quanto ha il compito di sostituire quest’ultimo nell’attenzione dello scita), il nome Ἐλάφιον (“piccola cerbiatta”, v. 1172) rimanda direttamente all’animale in cui Ifigenia è trasformata da Artemide sulle spiagge dell’Aulide (la cerva-danzatrice sostituisce dunque il Parente-Ifigenia). Wright nota altresì che le grida dell’arciere per aver perso Ἀρτεμουξία (= Ἀρτεμισία secondo la sua pronuncia barbara, cfr. vv. 1216-1225) rievocano il furto della statua di Artemide ai danni di Toante; come poi il coro, nell’*Ifigenia*, ritarda l’inseguimento di Toante con un inganno (vv. 1294-1301), così nelle *Tesmofoiazuse* il coro si prende gioco dell’Arciere per favorire la fuga di Euripide (vv. 1218 ss.).

L’intera μηχανή è in questo caso incentrata sulla figura dell’Arciere scita, che proviene appunto da quelle regioni sul Mar Nero dove è ambientata la tragedia euripidea. Quest’ultima ha fra le sue tematiche principali la stretta relazione di dipendenza fra il culto attico di Artemide a Brauron e quello di Artemide Ταυροπόλος con il culto ‘barbaro’ dell’Artemide taurica: giocando sul motivo dell’arciere ‘barbaro’ Aristofane sembra appunto prendere di mira proprio quell’aspetto così determinante, anche per i suoi riflessi religiosi, del dramma euripideo, tanto più che un possibile riferimento al culto di Artemide Brauronia attraversa, secondo Bierl, tutta la commedia, ossia il κροκωτός, la veste rituale indossata dalle giovani che partecipavano ai riti del tempio di Brauron¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Cfr. Bierl, *Ritual and Performativity*, pp. 223; 228-229: i riferimenti al culto di Artemide sono collocati nel quadro di un’interpretazione generale della commedia alla luce dei riti di passaggio femminili; ai vv. 939-942, la richiesta del Parente di non essere condannato a morte con indosso la veste gialla è considerato da Bierl un’allusione al rito consistente nel gettar via il κροκωτός, che segnava la fine della fase di preparazione e segregazione nel culto di Artemide Brauronia. Il coro delle donne nella *Lisistrata*, nell’elencare le ‘tappe’ rituali che scandivano il passaggio, nella vita della donna, dall’infanzia all’età adulta, menziona anche il rito di Brauron, segnalato da due elementi, il κροκωτός e l’ἄρκτος (v. 645; secondo Bierl, p. 223, il servizio di ἀλετρις, nominato nel verso precedente, “evocherebbe Demetra e le Tesmoforie”). Nell’ambito di un confronto con le *Tesmofoiazuse*, è interessante notare inoltre che, pochi versi dopo (v. 675), come esempio di audacia femminile, viene ricordata la principessa caria “Artemisia”, che combatté valorosamente in mare nella flotta persiana durante la spedizione di Serse (cfr. Erod. VIII.87-88). È del resto assai probabile che l’Euripide aristofaneo scelga questo nome, nella scena finale delle *Tesmofoiazuse*, in modo tale da alludere sia all’Artemide dell’*Ifigenia in Tauride* (una tragedia tra l’altro dove sono centrali il mare e la navigazione) sia, allo stesso tempo (come suggeriscono i due passi della *Lisistrata*), a Artemisia e alle sue navi (cfr. Prato, *Le donne alle Tesmoforie*, p. 337, dove si sottolinea l’importanza in questo contesto del commento di Serse su Artemisia in Erod. VIII.87-88: “gli uomini sono diventati donne, le donne uomini”, il che ricorda anche l’intraprendenza e l’audacia delle eroine euripidee delle “escape tragedies”; sulla questione cfr. anche Austin; Olson, *Thesmophoriazuse*, pp. 345-346). Euripide ordina tra l’altro, poco prima (cfr. v. 1175), alla flautista che lo accompagna di suonare un περσικόν, un “motivo persiano”: possiamo interpretare tutto questo come un ulteriore attacco all’esterofilia del tragediografo. È notevole che il coro nella parodo, fra le possibili colpe contro le donne e più in generale contro la πόλις, annoveri “il mandare emissari a Euripide e ai medi”, associati in tal modo come destinatari di messaggi (cfr. vv. 336-337).

Si tenga infine presente che la liberazione del Parente e l'inganno ai danni dell'Arciere è reso possibile dalla complicità del coro: quest'ultimo, assente durante la parodia dell'*Andromeda*, torna in scena per il suo ultimo intervento lirico (vv. 1136-1159), che consiste in un'invocazione all'epifania sacra delle dee protettrici di Atene, Pallade e le due dee Tesmofore, innalzate anch'esse al ruolo di divinità poliadi. Sembrerebbe quasi che fosse ripristinato un 'ortodosso' contesto culturale demetriaco, e, con questo, fosse sancito un ritorno alla dimensione civica della religione¹¹⁰, in diretto contrasto con l'evasione montana del canto precedente. Con il messaggio finale del coro, che ribadisce, come nella parodo, la sua avversione alla tirannide e il suo auspicio per la pace (vv. 1143-1147), nonché, dal punto di vista religioso, la necessità di una stretta associazione di Atena e Demetra nel quadro della religiosità ufficiale della πόλις, Aristofane si *riappropria* dunque del suo coro comico, prima di trasformarlo definitivamente nel complice di Euripide, alla cui influenza le donne di Atene si sono rilevate assai sensibili in tutto lo sviluppo della commedia.

D'altra parte, proprio il patto stipulato fra Euripide e le donne ribadisce, ancora una volta, la straordinaria forza dell'illusione e dell'inganno della tragedia euripidea: qui sono rappresentate solo le donne come sue vittime, ma (come dimostra la parabasi, vv. 785 ss., dove le colpe delle donne vengono ridimensionate alla luce di quelle ben più gravi degli uomini), essa agisce su tutti gli spettatori-cittadini. Tra l'altro, significativamente, pur accettando di credere che il tragediografo non parlerà più, in futuro, male di loro (vv. 1165-1169), le donne chiedono a Euripide di "persuadere il barbaro" (v. 1170-1171): se infatti loro stesse sono state "persuase", vogliono ora assistere all'ultima μηχανή ai danni del 'barbaro', che non è invece in grado di comprendere le finezze euripidee (vv. 1128-1132)¹¹¹. Le donne riconoscono dunque a Euripide una straordinaria capacità persuasiva e allo stesso tempo mostrano di assistere *volentieri* alle sue messe in scena: si tenga invece che nelle *Rane* proprio la Persuasione, troppo leggera, farà perdere Euripide nello scontro (la pesa dei versi sulla bilancia) con Eschilo (cfr. v. 1391).

Come osserva Bowie¹¹², l'invocazione all'epifania delle dee Tesmofore si 'materializza' con l'apparizione sulla scena di Euripide travestito da vecchia mezzana – la Madre – e di una giovane danzatrice – la Figlia –, interpretabili come la versione svilita e degradata della coppia divina adorata nelle Tesmoforie e nei Misteri di Eleusi (considerando poi che l'epifania invocata dal coro

¹¹⁰ Atena è definita in una prospettiva civica come ἡ πόλιν ἡμετέραν ἔχει / καὶ κράτος φανερόν μόνη / κληροδοχός τε καλεῖται (vv. 1140-1142); ricordiamo che Era, nel canto corale precedente, è detta colei che κληῖδας γάμου φυλάττει (v. 975).

¹¹¹ Cfr. vv. 1170-1171: τὰ μὲν παρ' ἡμῖν ἴσθι σοὶ πεπεισμένα / τὸν βάρβαρον δὲ τοῦτον αὐτὸς πείθει σύ. Appare ancor più sconcertante la prontezza del coro a 'credere' a Euripide, se si considera che quest'ultimo è il poeta che giustifica lo spergiuo, in *Ipp.* 612, parodiato da Aristofane anche in *Tesm.* 275-276.

¹¹² Cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, p. 216, dove si rileva anche che l'idea stessa del patto fra Euripide e le donne riecheggia quella del patto fra Demetra e Ade, sancito dalla volontà di Zeus, in merito alla sorte di Persefone.

include anche Atena e che Euripide si presenta in scena accompagnato, oltre che da una danzatrice, da una flautista, la corrispondenza ‘numerica’ fra il canto del coro e l’epifania successiva risulta ancora più precisa): se si accetta la persuasione euripidea, queste infatti sono le disperate condizioni in cui si riduce il culto demetriaco, uno dei più sacri e importanti della πόλις (a cui, lo ripetiamo, è associata la figura di Atena stessa), l’unico in grado di salvare la città nelle fasi più critiche della sua storia¹¹³.

Non è un caso che nel 405, alla vigilia della definitiva disfatta di Atene, nelle *Rane*, Aristofane si ponga nuovamente il problema della salvezza della πόλις in quanto dipendente da quello della salvezza del teatro e lo affronti all’interno di un contesto religioso marcatamente eleusino, al quale viene anche ricondotto il dio del teatro stesso.

¹¹³ Abbiamo ricordato qui sopra l’episodio narrato da Erodoto (cfr. VIII. 65) sull’intervento delle divinità eleusine in soccorso di Atene prima della battaglia di Salamina. Il 411 a.C. rappresenta per Atene un anno altrettanto drammatico, quello del colpo di stato oligarchico: frequenti sono infatti i moniti del coro contro chi ambisce alla tirannide (cfr. vv. 338-339; 1144). In questo contesto è da tenere presente l’ipotesi di Vickers (cfr. *Alcibiades on Stage*, pp. 41-65), secondo cui le *Tesmofoiazuse* sarebbero attraversate da una critica alla propaganda relativa al ritorno in patria di Alcibiade, che Euripide avrebbe invece sostenuto nell’*Andromeda* e nell’*Elena* (cfr. qui sopra, cap. IV.3 sulla presenza di tale propaganda nelle *Fenicie*), nel cui secondo stasimo potrebbe essere perfino rintracciato appunto un riferimento a Alcibiade, ossia a quella Demetra da lui offesa con la parodia dei Misteri di Eleusi, e a quella Madre degli dei venerata a Magnesia sul Meandro, dove Alcibiade si era rifugiato nel 411 (cfr. Vickers, p. 62). In questa prospettiva, possiamo ipotizzare che Euripide, indebolendo la figura di Demetra e del suo culto attico in favore della religiosità metroaca in qualche modo ‘riducesse’ il peso della colpa di Alcibiade. Le osservazioni di Vickers richiedono tuttavia la posticipazione della data delle *Tesmofoiazuse* al 410, al fine di consentire l’individuazione di allusioni agli eventi dell’autunno del 411 nella commedia; numerose obiezioni alla tesi di Vickers, a partire dalla posticipazione della data, sono avanzate da Bierl (cfr. *Ritual and Performativity*, pp. 245-246), che, seppure forse, con troppa rigidità, rileva l’eccessiva tendenza di Vickers a scorgere in ogni personaggio e in ogni situazione non solo della commedia di Aristofane, ma anche delle due tragedie euripidee in questione, elementi riconducibili alla personalità di Alcibiade e alle sue vicende.