

SULLA COLLOCAZIONE DEL DRAMMA SATIRESCO NELLA TETRALOGIA DRAMMATICA

La tesi di Sansone

In un ampio saggio pubblicato sul precedente numero di questa rivista¹, David Sansone ha sollevato consistenti dubbi su un dato sin qui considerato pressoché certo: sul fatto, cioè, che nel corso del V secolo a.C., almeno a far data dai primi decenni della carriera artistica di Eschilo, il dramma satiresco occupasse il posto finale nella tetralogia che ciascun autore tragico presentava alle Grandi Dionisie in Atene². Secondo lo studioso americano, tale ‘certezza’ non solo non avrebbe un solido supporto documentario nelle fonti epigrafiche e letterarie di cui disponiamo, ma verrebbe addirittura smentita da un’analisi non preconcepita dei frammenti dei drammi satireschi eschilei riconducibili a tetralogie ‘legate’³: da questa analisi si evincerebbe, piuttosto, che di norma la collocazione del dramma satiresco era non alla fine ma all’inizio della tetralogia.

Si tratta di una tesi indubbiamente audace, che, se si rivelasse fondata, ci costringerebbe a riscrivere per intero parti importanti dei nostri studi sul dramma satiresco, sulle sue funzioni e sui suoi rapporti con la tragedia. Ma è, per l’appunto, una tesi fondata?

Sansone sa di avere contro di sé quanto si legge in Diog. Laert. 3.56, ove la testimonianza di Trasillo (= fr. 6, *FGH* III 505) relativa all’organizzazione dei dialoghi platonici in tetralogie, da lui concepita sull’esempio delle tetralogie drammatiche, è corredata dall’esplicita affermazione che il dramma satiresco era rappresentato come quarto⁴; e, allo stesso modo, sa di non poter ignorare le non poche testimonianze ‘didascaliche’ che, nel riportare i titoli dei quattro drammi di una tetralogia, collocano sempre il dramma satiresco

¹ Sansone 2015.

² Tale era già la convinzione di Casaubon 1605, 159-160: “Mos autem tragicorum Graecorum fuit Athenis, ut modo singulas committerent fabulas, modo plures. Unde τριλογίαι et τετραλογίαι τραγικών δραμάτων sunt appellatae: semper autem postrema fabula satyrica fuit”.

³ Uso la terminologia adottata da Croiset 1888 (“tétralogies liées”); altre definizioni: “echte Tetralogien” (von Blumenthal 1934); “Inhaltstetralogien” (tra gli altri Krumeich-Pechstein-Seidensticker 1999). Sansone 2015 parla di “connected tetralogy”.

⁴ Θράσυλλος δέ φησι καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν ἐκδοῦναι αὐτὸν τοὺς διαλόγους, οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο (Διονυσίους, Ληναίους, Παναθηναίους, Χύτροις), ὧν τὸ τέταρτον ἦν σατυρικόν· τὰ δὲ τέτταρα δράματα ἐκαλεῖτο τετραλογία. Cf. anche Anon. *Proleg. in Plat.* 24-25 Westerink διὰ τεσσάρων δραμάτων ἠγωνίζοντο τὸν αὐτὸν ἐχόντων σκοπὸν, ἐν δὲ τῷ τελευταίῳ εἰς ἡδονὴν κατήντων.

in coda alle tragedie⁵. Tali testimonianze – rileva tuttavia – dipendono in ultima istanza dalle *Didaskaliai* di Aristotele, il quale aveva sì consultato gli archivi ufficiali di Atene, ma non era gran che interessato al dramma satiresco; dunque riesce facile pensare – è questo il passo successivo della sua argomentazione – che egli abbia potuto decidere di privilegiare le tre tragedie menzionandole regolarmente per prime e relegando all’ultimo posto il σατυρικὸν δράμα, quale che fosse stato l’ordine reale della rappresentazione: “We do not know in what position the titles of satyr-plays were listed in the Athenian archives, nor do we know to what extent Aristotle may have rearranged the material that he found in his source. Aristotle ignores satyr-plays in his *Poetics* and seems have had little interest in the genre. Consequently, in the section of his *Didascaliae* dealing with the results of the tragic competition at the Dionysia he may have relegated the titles of satyr-plays to last place, even if they appeared in a different order in the official record”⁶.

Si sarebbe così ingenerato un clamoroso equivoco, tale da trarre in inganno tutta l’erudizione successiva, antica e moderna.

Nel suo considerare assolutamente marginale e trascurabile il dramma satiresco, Aristotele avrebbe rispecchiato quello che in fondo era il comune sentire dei Greci. Lo testimonierebbe il fatto che i tragici di V secolo, che pure componevano anche drammi satireschi, vengono costantemente qualificati solo in rapporto alla loro produzione di tragedie⁷: Agatone nelle *Tesmofoiazuse* è introdotto come τραγωδοποιός (v. 30), Sofocle è designato da Diod. Sic. 13.103.4 come ποιητῆς τραγωδιῶν, e perfino Pratina, l’inventore del dramma satiresco, è ricordato nella *Suda* (π 2230 Adl.) come ποιητῆς τραγωδίας.

⁵ Arg. A. Pers. (= DID C 2): Eschilo, *Fineo, Persiani, Glauco di Potnia, Prometeo*; arg. A. Sept. + P.Oxy. 2256 fr. 2 (= DID C 4): Eschilo, *Laio, Edipo, Sette contro Tebe, Sfinge*; arg. A. Ag. + schol. Ar. Ran. 1124 (= DID C 7): Eschilo, *Agamennone, Coefore, Eumenidi, Proteo*; schol. Ar. Thesm. 135 (= Aesch. T 68 Radt): Eschilo, *Edoni, Bassaridi, Neaniskoi, Licurgo*; arg. E. Med. (= DID C 12): Euripide, *Medea, Filottete, Ditti, Mietitori*; Ael. VH 2. 8 (= DID C 14): Xenocle, *Edipo, Licaone, Baccanti, Atamante* ed Euripide, *Alessandro, Palamede, Troadi, Sisifo*; cui vanno aggiunti arg. A. Sept. + P.Oxy. 2256 fr. 2 (= DID C 4a): Aristia (che mette in scena opere di Pratina), *Perseo, Tantalò, Palaistai*, e P.Oxy. 2256 fr. 3 (= DID C 6): Eschilo, ...] *Danaidi, Amimone*. Un caso a sé costituisce, com’è noto, la tetralogia euripidea del 438 a.C., testimoniataci da arg. E. Alc. (DID C 11): *Cretesi, Alcmeone a Psocide, Telefo, Alcesti*.

⁶ Sansone 2015, 7. Superfluo rilevare l’assoluta gratuità, sotto il profilo logico, dell’avverbio “consequently”.

⁷ In effetti non c’è un termine specifico che li individui come autori di σατυρικὰ δράματα: “satirografo” (σατυρογράφος), designazione invalsa presso i moderni, compare solo in Diog. Laert. 5.85 in riferimento a Demetrio di Tarso (*TrGF* I 206).

Un siffatto ragionamento presta il fianco a obiezioni di metodo e di merito. Che proprio Aristotele, il fondatore di un metodo scientifico di osservazione applicato a ogni ambito del sapere, sia venuto meno al suo *habitus* di rigore in un'opera di ricerca storico-antiquaria appare ipotesi priva di qualsiasi credibilità⁸. Ancor meno plausibile appare tuttavia la motivazione che, secondo Sansone, avrebbe indotto il filosofo a derogare dai canoni di fedeltà al dato documentale: lo scarso interesse per un genere drammatico ritenuto 'minore'. È facile obiettare che le *Didascalie* non erano un'opera di poetica o di critica letteraria, ma di raccolta e presentazione oggettiva di informazioni relative alla storia della cultura teatrale ateniese⁹: non v'era dunque nessun motivo per cui l'autore avrebbe dovuto sentirsi sollecitato a modificare l'ordine delle rappresentazioni.

Lo stesso presunto disinteresse che Aristotele avrebbe manifestato per il dramma satiresco merita peraltro qualche precisazione. Sansone, com'è evidente, si riferisce al fatto che al dramma satiresco nella *Poetica* quasi non si accenna¹⁰. Ma più che di disinteresse sarebbe opportuno parlare, in questo caso, di una deliberata e motivata espunzione del dramma satiresco dal quadro teorico del trattato. Per ragioni che non è difficile intuire: (1) il dramma satiresco ibrida il 'tragico' e il 'comico': è fuori del sistema binario (generi alti vs generi bassi) su cui si fonda la classificazione aristotelica dei generi; (2) autore del dramma satiresco era lo stesso poeta tragico: dare enfasi alla compresenza in un medesimo poeta di una vena seria e di una vena burlesca avrebbe messo in crisi il presupposto stesso in base al quale Aristotele articola la sua tassonomia diadica, cioè il preliminare e naturale dividersi dei poeti in *σεμνότεροι* ed *εὐτελέστεροι* (*Poet.* 4.1448b 24 ss.); (3) il *μῦθος* del dramma satiresco mostra tratti di estrema semplificazione¹¹, e l'*ethos* dei

⁸ È anzi la credibilità stessa di Aristotele come nostra fonte a essere messa in gioco. Lo studioso sembra non rendersene conto e anzi, con una singolare inversione dell'onere della prova, esige piuttosto che siano quanti accolgono l'ordine trådito ad "account for [...] why it was felt important preserve a record of the order in which plays were performed" (Sansone 2015, 28).

⁹ La trattazione più ampia è in Blum 1977, 54-62; sull'affidabilità 72: "Die Angaben, die auf die aristotelischen *Didaskaliai* zurückgehen, gelten im allgemeinen als glaubwürdig".

¹⁰ Che nel *σατυρικόν* menzionato da Aristotele in riferimento al processo di formazione della tragedia (*Poet.* 4.1449a 20) si debba riconoscere una forma di spettacolo ancora lontana dal dramma satiresco istituzionalizzato di V secolo è un dato ormai ampiamente acclarato dalla critica: "*σατυρικόν* here means neither 'satyr-play', which would probably have been expressed by *ἐκ τῶν σατυρικῶν*, nor merely 'boisterous', but 'satyr-play-like', just as by *τραγικόν* Aristotle can mean a quality appropriate to tragedy (*Rhet.* 1406b8)" (Seaford 1984, 11).

¹¹ A ciò si aggiunge la manifesta tendenza dei satirografi a privilegiare un numero piuttosto ridotto di 'pattern' drammatici: ciò spinge Lämmle 2013, 245 ss. a parlare addirittura del dramma satiresco come "Serie und Kollektivprojekt".

personaggi – viepiù del coro satiresco – è costruito in funzione degli effetti di ilarità che l'autore programmaticamente persegue. La cifra principale del genere, infatti, è l'ironia o almeno il burlesco¹²: l'azione rappresentata, in conseguenza dell'introduzione di creature semiferine e assolutamente fantastiche quali i satiri, assume un'impronta decisamente surreale, sì che lo spettatore non solo non è indotto all'immedesimazione nelle vicende dei protagonisti del dramma, ma – al contrario – è costantemente sollecitato a prenderne le distanze. Ancora una volta, com'è evidente, siamo ben lontani dall'orizzonte speculativo di un'opera come la *Poetica* che, viceversa, mira a definire le strategie e le scelte più idonee ad attivare nell'animo dello spettatore le reazioni di *phobos* ed *eleos* e il conseguente processo di catarsi. Aristotele, dunque, aveva buoni motivi per passare sotto silenzio il dramma satiresco. Ma ciò non autorizza a pensare – né abbiamo alcuna evidenza al riguardo – che egli lo deprezzasse o avesse nei suoi confronti un atteggiamento supercilioso.

Quanto all'*usus*, testimoniato dalla nomenclatura più antica, di ricomprendere nell'unica denominazione di 'poeta tragico' anche la figura dell'autore di drammi satireschi, il fenomeno è in sé perfettamente comprensibile. Anche prescindendo dall'assiologia relativa dei due generi e a voler guardare al semplice dato numerico, non c'è dubbio che i tragici di V secolo fossero davvero in primo luogo compositori di tragedie: sì che – dovendosi privilegiare nella comunicazione una denominazione sintetica – era del tutto logico e inevitabile che venissero designati come *τραγωδοποιοί*¹³. Né va trascurato, al contempo, che il dramma satiresco era per molti aspetti certamente avvertito come strettamente e funzionalmente associato alla tragedia: una *τραγωδία παίζουσα*, come appunto ebbe a definirlo Demetrio (*De eloc.* 169)¹⁴.

Inutile dire che lo scetticismo radicale che caratterizza l'approccio di Sansone al nostro tema si estende anche all'analisi delle teorie ellenistiche sul dramma satiresco. Queste teorie presuppongono inequivocabilmente un dramma satiresco posto a conclusione della tetralogia. Anche questo, tuttavia, sarebbe frutto dell'equivoco involontariamente creato da Aristotele: "the only connection between fifth-century satyr-plays and the tragedies with which they were originally produced was the listing of titles in the dida-

¹² Di Marco 2007 = 2013, 53-68.

¹³ Analoghe designazioni che tengono conto del genere per cui principalmente l'autore è noto sono, ad es., Ἀσκληπιιάδην... τὸν ἐπιγραμματογράφον (*schol.* Theocr. 7.40a, p. 89 Wendel = Asclep. T 3(b) Sens); ὁ Τιμῶν ὁ σιλλογράφος (Athen. 1.22d).

¹⁴ Di Marco 2000 = 2013, spec. 11-12; Lämmle 2013, 53-83, spec. 53-55. Pienamente condivisibile la formulazione di Yzique 2001, 3: "S'il est peut-être excessif de voir en lui (*scil.* nel dramma satiresco) une 'tragédie qui s'élève', cette expression d'un auteur ancien a le mérite de replacer le drame satyrique dans son horizon culturel légitime, celui de la tragédie".

scaliae, which must have given the impression that they were performed as a sort of postlude to a sequence of three tragedies”¹⁵.

Di qui la svalutazione – almeno per l’aspetto che qui più ci interessa – della testimonianza fornitaci dai versi dell’*Ars poetica* in cui Orazio raccomanda che nessun dio o eroe già comparso agli occhi del pubblico in abiti sfarzosi sulla scena tragica perda la sua dignità nel successivo dramma satiresco¹⁶. Eppure Orazio attinge, com’è noto, a una buona fonte ellenistica, probabilmente Neottolemo di Pario, ed è difficile credere che nel discutere del dramma satiresco i critici d’età alessandrina si lasciassero fuorviare dalla presunta manipolazione aristotelica degli elenchi trasmessi dalle didascalie. Occorre non dimenticare che, se Aristotele (almeno l’Aristotele a noi noto) trascura il dramma satiresco, uno dei suoi allievi più produttivi, Cameleonte, scrisse un Περὶ σατύρων dedicato specificamente all’argomento (fr. 37a-c Wehrli²): è impensabile che egli non conoscesse in quale posizione i drammi satireschi del V secolo erano stati portati in scena. Ed è altrettanto impensabile che alla sua opera non facessero riferimento quanti successivamente si interessarono al tema. Né è facilmente smontabile, per le medesime ragioni, la testimonianza offertaci dalla scheda che si legge nel *Lexicon Platonicum* di Timeo sofista e poi rifluita in Fozio, che, individuando nella διάχυσις degli spettatori la funzione del dramma satiresco, chiaramente ne postula una collocazione successiva alla trilogia tragica¹⁷.

Pur ritenendo – come abbiamo testé visto – che sull’attendibilità delle testimonianze sin qui richiamate gravi l’ipoteca di un probabile fraintendi-

¹⁵ Sansone 2015, 27. Secondo lo studioso, le discussioni sul carattere ‘prosatirico’ dell’*Alcesti* sarebbero inficiate dal medesimo equivoco: “the tradition of listing the satyr-play – when there was one – last is all that is needed to account for the tendency, on the part of Hellenistic and some modern critics, to discover ‘satyric’ and ‘comic’ elements in this play” (28).

¹⁶ Cfr. soprattutto vv. 225-229 *verum ita risores, ita commendare dicacis / conveniet Satyros, ita vertere seria ludo, / ne, quicumque Deus, quicumque adhibebitur heros, / regali conspectus in auro nuper et ostro, / migret in obscuras humili sermone tabernas* (con il commento di Brink 1971, 281-282). Secondo Sansone 2015, 27, la convinzione di Orazio potrebbe essere stata rafforzata dalla prassi romana di mettere in scena gli *exodia* al termine delle tragedie.

¹⁷ Timae. Soph. *Lex. Plat.* 192-193 R.-K. (= ζ 2 Valente) = Phot. II 502 P. σατυρικά δράματα: πλείονα ἔθος ὑποκρίνεσθαι, ἐν οἷς μεταξύ ἐμίγνουσιν ταῦτα πρὸς διάχυσιν. Non potendosi ipotizzare che la rappresentazione del dramma satiresco interrompesse la sequenza delle tragedie, il μεταξύ dovrà intendersi riferito al fatto che il σατυρικὸν δράμα viene qui visto come una sorta di interludio tra una trilogia tragica e l’altra. La stessa fraseologia ricorre nelle testimonianze, che ugualmente sottolineano la funzione di *delectatio* e *relaxatio* svolta dal dramma satiresco, di Diom. *GL I*, 491.5-7 K. *ut spectator inter res tragicas seriusque Satyrorum iocis et lusibus delectaretur* e Mar. Vict. *GL VI*, 82.2-4 K. *ludendi iocandique causa, quo spectatoris animus inter tristes res tragicas Satyrorum iocis et lusibus relaxetur*. Di queste testimonianze Sansone non fa menzione.

mento delle *Didascalie* aristoteliche, lo stesso Sansone per altro verso mostra – saggiamente, direi – un atteggiamento di maggiore prudenza nell'accennare all'unico testo che pure sembrerebbe trasmetterci una indicazione perfettamente consonante con la sua tesi. Si tratta dell'illustrazione dell'*aition* del proverbio οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον fornitaci da Zenobio 5.40. Il paremiografo spiega che, dopo la fase degli inizi, il venir meno in teatro dei temi dionisiaci – relativi cioè al dio in onore del quale veniva celebrata la festa ed erano organizzati gli agoni – avrebbe provocato l'irritazione del pubblico: ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον· Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ. Una spiegazione analoga si legge nella *Suda* (o 806 Adl.), che mostra di attingere almeno in parte al Περὶ Θέσπιδος di Cameleonte (fr. 38 Wehrli²).

Secondo Zenobio, dunque, il dramma satiresco sarebbe stato introdotto negli agoni come preludio alle tragedie. Ma quale valore ha questa notizia e, soprattutto, a quale fase delle rappresentazioni teatrali ateniesi si riferisce?

Proprio per evitare l'*inconcinnitas* con un dramma satiresco altrove documentato come ultimo in tetralogia, Hermann proponeva di correggere προεισάγειν in προσεισάγειν. Il suo emendamento non ha trovato favore, e molti hanno preferito piuttosto pensare a un'evoluzione nell'organizzazione degli spettacoli alle Grandi Dionisie: agli inizi sarebbero state rappresentate solo singole tragedie, poi – appunto in seguito alla protesta degli spettatori – tragedie precedute da un dramma satiresco, e solo tra la fine del VI secolo e la prima decade del V, quando si istituì l'obbligo della tetralogia, solo allora il dramma satiresco sarebbe stato spostato in posizione finale¹⁸. E questo sarebbe rimasto lo statuto degli agoni tragici almeno per tutto il V secolo e probabilmente anche per i primi decenni del IV. Secondo altri studiosi, invece, l'innovazione segnalata da Zenobio potrebbe riferirsi alla prassi instauratasi a un certo punto nel corso del IV secolo¹⁹ e documentataci dalle *Didascalie* per gli anni 342/41-340/339 (*IG II² 2320*)²⁰. Esse, in effetti, ci mostrano un quadro almeno in parte diverso dall'assetto del secolo precedente: gli autori continuano a gareggiare con tre tragedie ciascuno, ma ora vi è, nel contesto complessivo dello spettacolo, un solo dramma satiresco, rappresentato per primo e certamente fuori concorso. E a quest'unico dramma satiresco fa seguito, subito dopo, la rappresentazione di una παλαιὰ τραγωδία, evidentemente anch'essa fuori gara. È solo dopo questo omaggio al

¹⁸ Cfr., tra gli altri, Levi 1908, 222-233 con nota 4; Pohlenz 1927, 302-303 (= 1965, II, 477-478); Rossi 1972, 267-268 (= 1989, 233-234); Seidensticker 1999, 9.

¹⁹ Wilamowitz 1914, 18; Pickard-Cambridge 1962, 124-125.

²⁰ Cfr. Millis-Olson 2012, 61-69.

passato e alla tradizione che si dà avvio alla rappresentazione delle nuove tragedie.

Sulla questione Sansone non prende posizione, limitandosi a sottolineare che la testimonianza di Zenobio e quella di *IG II² 2320* non farebbero altro che confermare “the uncertain nature of the evidence on which we are forced to rely”²¹. Sulla “tenuous evidence” che sorreggerebbe la convinzione che il dramma satiresco fosse rappresentato per ultimo lo studioso insiste anche altrove²². È un’opinione dalla quale, come ormai sarà apparso chiaro, il mio dissenso è totale, ma che è difficile ‘dimostrare’ erronea, in quanto è lo stesso assioma su cui essa si fonda, cioè il presunto ‘peccato originale’ di Aristotele, che – per quanto intrinsecamente poco credibile – a rigore non può essere dimostrato come falso.

La medesima osservazione può essere estesa all’analisi che Sansone dedica al vaso di Pronomos. Anche in questo caso, infatti, un disperante alone d’incertezza ci impedirebbe di interpretare in senso univoco l’evidenza iconografica offertaci dalla celebre immagine vascolare effigiata sul cratere. Com’è noto, il fatto che Sileno e i satiri-coreuti tengano quasi tutti la maschera tra le mani, che numerosi personaggi abbiano il capo cinto da corone e che a lato della scena siano posti due tripodi ha generalmente fatto pensare alla raffigurazione di una ‘troupe’ teatrale vincitrice negli agoni che ha da poco concluso la rappresentazione della propria tetralogia – ovviamente con il dramma satiresco portato in scena per ultimo²³. Secondo Sansone, invece, la presenza dei tripodi e delle corone non sarebbe decisiva “and does not guarantee that what is depicted is the victorious cast after the performance has ended”²⁴. Con altrettanta plausibilità – così egli sostiene – si potrebbe immaginare che gli attori non abbiano concluso la loro fatica ma, al contrario, si stiano preparando per entrare in scena²⁵ in vista di una ‘performance’ che li vedrà impegnati a rappresentare un’intera tetralogia e per la quale il ceramografo, attraverso i tripodi e le corone, già allude chiaramente a un esito vittorioso. Con il che, come ben si comprende, la prospettiva temporale risulterebbe radicalmente invertita: “That the actors are wearing the cos-

²¹ Sansone 2015, 9. Cfr. tuttavia 24 n. 47 – nonché 28 – a proposito di *IG II² 2320*: “If this reflects the order in which the events took place, [...] it may be seen as evidence for a persistent tradition of producing satyr-plays first”.

²² Talora anche in maniera ingiustificatamente apodittica: “the widespread conviction that satyr-plays were performed after the tragedies at the Dionysia in fifth-century Athens has no direct support in the ancient evidence” (Sansone 2015, 27).

²³ Vd. da ultimo Taplin 2010.

²⁴ Sansone 2015, 32.

²⁵ Alla possibilità che la scena raffiguri la compagnia teatrale “forse *prima* di uno spettacolo” accenna anche Molinari 2013, 206 (il corsivo è nell’originale).

tumes appropriate to satyr-play may, therefore, be seen as alluding to the fact that the satyr-play was the first item on the program of the tragic competition”²⁶.

Alla sistematica svalutazione delle testimonianze secondarie condotta dallo studioso americano abbiamo fin qui opposto obiezioni di verosimiglianza e di plausibilità, senza tuttavia entrare nello specifico del problema trattato: senza, cioè, immettere nella discussione il referto che ci viene direttamente dai testi drammatici effettivamente messi in scena in Atene nel V secolo. Passando all’analisi di questi testi, il discorso – come vedremo – acquista ben altra concretezza: ché, ragionando sulla struttura e sui temi delle tetralogie legate, avremo a disposizione, pur nella scarsità dei frammenti superstiti, tutta una serie di elementi su cui poter più solidamente vagliare la congruità della nuova e, torno a sottolineare, audace ricostruzione che ci viene proposta. È lo stesso Sansone che ci invita a farlo, dedicando all’esame dei drammi satireschi eschilei sicuramente incardinati in tetralogie legate la parte centrale del suo studio. Si tratta – lo verificheremo subito – delle pagine in cui è più facile toccare con mano la debolezza delle sue argomentazioni.

Licurgo

Emblematico è il caso del *Licurgo*, il dramma satiresco che corredeva la *Licurgia* tragica di Eschilo (*Edoni, Bassaridi, Neaniskoi*). La prima delle tre tragedie era incentrata, come sappiamo, sullo scontro tra Dioniso, il dio che giunge dall’oriente per imporre la sua nuova religione, e il re tracio, che tenta di opporsi alla penetrazione nella sua terra di un culto sentito come estraneo ed eversivo. Dioniso è qui rappresentato come un giovinetto dai tratti femminili, alla guida del suo tiaso. Ebbene, ritenendo impossibile che il dramma satiresco trattasse, seppure in altra chiave, le stesse vicende che fornivano materia a uno o più drammi della trilogia tragica, Sansone si mostra convinto che nel *Licurgo* venisse tematizzata un’antica variante del medesimo mito: quella testimoniataci da un noto passo dell’*Iliade*, in cui Diomede, a conferma della stoltezza del mortale che pretenda di contendere con un dio, ricorda la triste sorte toccata appunto a Licurgo (6.130-140). In questo passo Dioniso, ancora bambino, trova rifugio in mare presso Teti, incalzato da Licurgo che infierisce contro le sue nutrici (τιθήναι): secondo Sansone, nel dramma eschileo il ruolo di nutrici del dio bambino sarebbe stato ricoperto dai satiri, “as it surely was in *Trophoi*, another of his satyr plays”²⁷.

²⁶ Sansone 2015, 33.

²⁷ In realtà nelle *Trophoi* i satiri dovevano comunque affiancare le Ninfe di Nisa: cfr. *arg. E. Med.* (= Aesch. fr. 246a Radt). Il titolo del dramma (Τροφοί, *scil.* σάτυροι) indica che, come in altre circostanze, essi usurpavano un ruolo che non era il loro (evidentemente per

L'ipotesi che il dramma satiresco proponesse agli spettatori un episodio dell'infanzia di Dioniso avrebbe, secondo lo studioso, il duplice vantaggio di evitare: (1) una intollerabile sovrapposizione cronologica tra gli eventi portati sulla scena dalla trilogia tragica e quelli del dramma satiresco; (2) la necessità di postulare che tornasse ad agire sulla scena, nel pieno del suo vigore e della sua potenza, quel Licurgo che nella trilogia tragica era già stato severamente punito dal dio e forse era già morto.

In realtà, così qui come nella considerazione di altri drammi che esamineremo in seguito, la ricostruzione che ci viene offerta appare fortemente condizionata da una presunzione del tutto infondata: cioè che gli eventi dell'intera tetralogia – non solo quelli delle tre tragedie ma anche quelli del dramma satiresco – si dipanassero come azioni successive, per cui sarebbe da escludersi che un personaggio morto in una tragedia potesse ricomparire vivo nel dramma satiresco finale²⁸. Una presunzione che, tuttavia, sconta gravi e insormontabili aporie. La prima delle quali è che un dio ancora bambino difficilmente poteva essere il protagonista del dramma. Sarebbe venuta a mancare la dialettica, essenziale in questo tipo di spettacolo, tra il personaggio negativo e l'eroe (o, nel nostro caso, il dio). Riesce in effetti difficile immaginare una trama scenica imperniata sul conflitto tra un Dioniso ancora piccino e il suo persecutore: il Dioniso dell'episodio omerico sembra ancora privo di autonomia (6. 135-137 Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς / δύσεθ' ἄλὸς κατὰ κύμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ / δειδιότα· κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὀμοκλή) e incapace di far ricorso alle sue doti divine; non a caso in Omero la stessa punizione inflitta a Licurgo è opera di Zeus (6.138-140 τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ῥεῖα ζῶντες, / καὶ μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς· οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν / ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν)²⁹.

Un secondo rilievo di non minore peso è nella constatazione che ci troveremmo in presenza di una duplicazione assolutamente eccezionale e inattestata dello scontro tra Dioniso e Licurgo: dapprima, con Dioniso bambino, nel presunto dramma satiresco iniziale; poi, con Dioniso ormai giovinetto,

poter essere più vicini alle Ninfe); ma le cure del dio infante non potevano assolutamente prescindere da una presenza femminile: vd. Di Marco 1982 = 2013, spec. 176-177.

²⁸ Si vedano le critiche mosse a Levi 1908 e 1909 per le sue ricostruzioni della *Sfinge* e del *Licurgo*: "He seems not be troubled by the appearance in what he takes to be the tetralogy's concluding drama of two characters whose deaths had been presented to the audience earlier in the sequence" (Sansone 2015, 17).

²⁹ Un'ulteriore evidente difficoltà è data dalla sorte dei satiri. Sansone suppone che essi fossero fatti prigionieri da Licurgo (così è in ps. Apollod. 3.5.1), ma non chiarisce come venissero alla fine liberati: ciò, in realtà, poteva avvenire solo a opera di un Dioniso che tuttavia non poteva certo essere il dio-bambino che si rifugia tra le braccia di Teti. Ma potevano i satiri – in contrasto con lo *happy ending* canonico del genere – attendere per la loro liberazione l'evolversi degli eventi della trilogia tragica?

negli *Edoni*. In realtà tutto lascia supporre che in Omero e negli *Edoni* non venissero presentati due episodi del mito dionisiaco distinti e distanti nel tempo, ma che si trattasse di due varianti, seppur profondamente diverse, di uno stesso episodio³⁰: del resto, lo stesso Diomede, che in Omero evoca l'affronto subito dal dio, afferma che dopo il suo atto di *hybris* Licurgo “non visse a lungo” (*Il.* 6.130 s. οὐδὲ ... δῆν / ῆν); ciò significa che, almeno in Omero, non v'era spazio per un *sequel*. Un dio non può essere impunemente sfidato e oltraggiato: immaginare che in Eschilo nessuno degli dèi intervenisse a sanzionare immediatamente Licurgo e che Dioniso dovesse attendere l'adolescenza per potersi vendicare appare ipotesi assolutamente inverosimile. L'unica soluzione possibile è quella che Sansone decisamente nega: il *Licurgo* doveva effettivamente consistere nella ‘riscrittura’, in una prospettiva scherzosa, di una fase dello scontro, già presentato al pubblico nella trilogia tragica, tra Dioniso e il re tracio, coprendo il medesimo tempo drammatico di una o più di una delle tragedie precedentemente rappresentate³¹.

Sfinge

La prospettiva di un intreccio fortemente depotenziato a causa dell'assenza di un personaggio in grado di tener fronte al protagonista malvagio del dramma e infine sconfiggerlo si ripresenta in termini ancor più problematici nell'ipotesi di ricostruzione che Sansone propone della *Sfinge* eschilea.

³⁰ La scena omerica ha contorni per noi enigmatici. La sua collocazione sui monti di Nysa è coerente con le versioni del mito che ci parlano di Nysa come luogo in cui Dioniso trascorre la sua infanzia, ma su dove fosse Nysa gli antichi avevano opinioni diverse: Etiopia, Libia, Arabia, Scizia ecc.; la sua identificazione con una località della Tracia, che si legge negli scoli omerici (ad *Il.* 6.133; cfr. Hesych. v 742 Latte), potrebbe discendere unicamente dal fatto che nella tradizione successiva Licurgo è costantemente presentato come re degli Edoni. Tuttavia l'età di Dioniso apre un problema di non poco conto: il dio, nella vulgata, si muove dall'oriente verso la Grecia quando ha ormai raggiunto l'adolescenza: questa, peraltro, era con ogni evidenza la versione seguita dallo stesso Eschilo nella trilogia tragica. Appare chiaro, in ogni caso, che “l'autore sunteggia un racconto più diffuso” e che molti particolari sono “irrecuperabili perché isolati dal contesto che li illustrava” (Privitera 1970, 83 e più in generale, per una dettagliata analisi dell'episodio, 53-81). Secondo Deichgräber 1939, 232-238, il testo omerico accentuerebbe il carattere sanguinario di Licurgo presentandolo come ἀνδροφόνος e suscitando l'impressione che “höchstens sekundär ist die Auseinandersetzung mit Dionysos auch ein Kampf gegen die dionysische Religion”, 238).

³¹ Sommerstein 2008, 126 ritiene che “the dramatic time of *Lycurgus* must logically have been the same as that of *Edonians*”: una siffatta coincidenza presupporrebbe che il trionfo del dio su Licurgo si realizzasse già al termine della prima tragedia della trilogia, ma il dato mi pare tutt'altro che sicuro. Un riflesso del dramma satiresco eschileo si coglie forse nel fr. 4 (= *SH* 778) dei *Silli* di Timone, che sembra rinviare a una scena in cui Licurgo, evidentemente in preda alla follia, cerca di colpire con la scure i satiri che ormai gavazzano all'interno del suo palazzo (Di Marco 1987 = 2013, 201-210).

Secondo lo studioso, infatti, Edipo non vi avrebbe avuto alcun ruolo, e “the satyrs could have escaped the clutches of the monster using their own ingenuity”³². Viene invocata al riguardo la celebre immagine vascolare di un cratere da Paestum in cui dinanzi alla Sfinge assisa compare un vecchio satiro che tiene tra le mani un uccello. Già prima di Robert, al quale Sansone rinvia, Otto Crusius aveva ipotizzato una connessione con la fab. 36 Perry di Esopo, ove la pianificazione della medesima astuzia era attribuita a un miscredente intenzionato a confutare l’oracolo delfico: evidentemente il satiro poneva alla Sfinge il quesito se l’uccello era vivo o morto; l’uccello era vivo, ma la Sfinge avrebbe perso in ogni caso: qualora infatti avesse risposto che l’uccello era vivo, il satiro avrebbe provveduto immediatamente a tirargli il collo³³. Ma non si vede perché una scena siffatta, ammesso che davvero figurasse nella *Sfinge* eschilea³⁴, dovrebbe indurci a escludere Edipo dal novero dei personaggi del dramma. L’idea che il motivo dell’indovinello si prestasse a una elaborazione burlesca e che al centro di questa rivisitazione in chiave ‘parodica’ fosse il coro satiresco appare non solo suggestiva³⁵, ma riceve conforto dalla scena dei vecchi satiri vestiti da *bouleutai* dinanzi al mostro effigiata sull’idria Fujita e da quella, per molti versi analoga, ricostruibile attraverso i frammenti di una kalpis-hydria ateniese (Fetichie Tzami 1955, NAK 850) pubblicati da Tiverios, ove pure si indovinano satiri anziani di fronte alla Sfinge³⁶. Ma si sarà pur sempre trattato della duplicazione di un motivo che, nella sua versione ‘seria’ e realmente determinante ai fini dell’esito dell’azione scenica, vedeva protagonista Edipo. Escludere Edipo dall’intreccio della *Sfinge* – atteso che al motivo della finale liberazione dei satiri neppure Sansone sembra disposto a rinunciare – non solo ci imporrebbe di immaginare una sconfitta seppur parziale e provvisoria del mostro a opera dei soli satiri, ma ci costringerebbe a derubricare il fr. 235 Radt, in cui si parla di una “corona per lo straniero”, un’espressione tradizionalmente intesa come riferita all’azione vittoriosa di Edipo³⁷, a una semplice profezia da parte della stessa Sfinge “about someone who will come from

³² Sansone 2015, 17.

³³ Crusius 1893; Robert 1915.

³⁴ Dubbi, da ultimo, in Tiverios 2000, 482 n. 40.

³⁵ Per l’*ainigma* come *topos* del dramma satiresco vd. Voelke 2001, 273-299; Lämmle 2013, 428-434.

³⁶ Simon 1981 e 1989, 393-395; Tiverios 2000.

³⁷ Τῶ δὲ ξένῳ γε στέφανος κτλ. Con fine sensibilità linguistica Sommerstein 2008, 241 n. 1 ha osservato che “the particles δὲ... γε contrast this reward strongly to one which has apparently just been proposed for someone else”. Di qui la sua ipotesi che a parlare sia Sileno, “suggesting to Creon that Oedipus should be given a token reward while he himself should get the substantive one (presumably the kingship of Thebes and the hand of Iocaste)”.

elsewhere to put an end to her depredations once and for all³⁸. In realtà il gioco scenico non poteva fondarsi esclusivamente sulle *bouffonneries* dei satiri: da questo punto di vista la presenza di un personaggio che interloquisse e interagisse sia con la Sfinge sia con il coro satiresco (l'esempio del *Ciclope* euripideo è illuminante) doveva rivelarsi imprescindibile. E chi altri poteva essere costui, se non Edipo?

Ma a rendere difficilmente accettabile la ricostruzione di Sansone sono anche altre obiezioni: (1) secondo la vulgata mitica la Sfinge poteva essere sconfitta una volta soltanto e quell'unica sconfitta le sarebbe stata fatale. Ciò poteva avvenire, anche in un dramma satiresco, soltanto a opera di Edipo³⁹. In proposito è bene riaffermare che il dramma satiresco è sì riscrittura in chiave burlesca del mito tradizionale, ma all'interno di un perimetro ben circoscritto, il medesimo che Aristotele fissa per la tragedia: τούς... παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν (*Poet.* 14.1453b 22-23); (2) l'ipotesi di un dramma senza un eroe positivo con cui i satiri potessero far fronte comune contro il nemico è priva di qualsiasi verosimiglianza: possiamo facilmente immaginare, infatti, che nel dramma la Sfinge venisse allegramente sbertucciata dai satiri; ma ciò poteva accadere solo se i satiri, esseri vili e infingardi per natura, potevano contare sul sostegno e la tutela di qualcuno in grado di contrapporsi autorevolmente al mostro. E l'unico personaggio idoneo a svolgere questo ruolo era ovviamente Edipo.

Proteo

Sulla vicenda drammatizzata nel *Proteo* le opinioni divergono. L'ipotesi prevalente è che Eschilo traesse ispirazione dall'episodio omerico in cui Menelao, trattenuto nell'isola di Faro dalla collera degli dei, riesce a catturare il Vecchio del Mare e a farsi spiegare da lui come placare l'ira divina (*Od.* 4.331 ss.). Nei frammenti eschilei è menzionato il personaggio di Eidò, cioè Eidotea, la figlia di Proteo che in Omero fornisce a Menelao l'aiuto indispensabile per immobilizzare il vecchio. Da Proteo, nell'*Odissea*, Menelao apprende l'avvenuto assassinio di Agamennone a opera di Egisto: ne consegue che, se Eschilo ha seguito il modello omerico, l'azione del dramma satiresco si inserirebbe, cronologicamente, tra l'*Agamennone* e le *Coefore*.

³⁸ Sansone 2015, 17.

³⁹ Diversamente Robert 1915, II 97 n. 17, secondo cui non Edipo, ma Sileno avrebbe liberato Tebe dal mostro. Quanto alla Sfinge, essa sarebbe stata punita non con la morte, ma con una punizione "wie sie Silen und Satyrn schlimmen Frauen zu vollziehen pflegen". Se effettivamente anche i satiri si cimentavano nel tentativo di risolvere l'indovinello posto dalla Sfinge, è presumibile – come ben osserva Sommerstein 2008, 239-241 – che essi fallissero e rischiarono di essere divorati dal mostro: a salvarli da sicura morte doveva provvedere appunto l'intervento di Edipo.

L'ipotesi di una semplice ripresa dell'episodio odissiaco è stata messa in discussione da alcuni studiosi. Tra questi, recentemente, Cunningham e Griffith, per i quali a offrire materia al *plot* eschileo potrebbe essere stata una storia simile a quella trattata da Euripide nella sua *Elena* e già anticipata da Stesicoro (*PMG/PMGF* 192-193) e forse addirittura da Esiodo (fr. dub. 358 M.-W.): a Troia sarebbe andato un *eidolon* dell'eroina, e Menelao ritroverebbe la 'vera' moglie in Egitto⁴⁰.

Sansone preferisce invece pensare all'arrivo di Elena e Paride in Egitto dieci anni prima della caduta di Troia, come è narrato da Hdt. 2.112-120⁴¹. Lo studioso crede di trovare sostegno alla sua ipotesi in due dettagli: (1) Hdt. 2.113.1 racconta che Elena e Paride, portati fuori rotta dai venti, approdano alla foce canopica del Nilo, ἐς Ταρχείας, una località che prendeva il suo nome dalla presenza di stabilimenti per la salatura del pesce; ebbene, poiché in Eschilo si fa menzione del γάρπος (fr. 211 Radt καὶ τὸν ἰχθύων γάρπον) e questa salsa – lungi dall'essere un cibo d'emergenza⁴² – richiedeva una elaborata preparazione, se ne dovrebbe inferire che il *Proteo* non fosse ambientato nella deserta isola di Faro, ma sulla terraferma⁴³; (2) nell'*Elena* euripidea l'eroina si premura di dire che la figlia di Proteo, che ora ha il nome di Teonoe, da piccola era chiamata Eidò (vv. 11-13); l'occorrere nel *Proteo* appunto dell'ipocoristico Eιδώ (fr. 212 Radt) potrebbe essere una spia del fatto che il dramma eschileo effettivamente trattasse di un evento avvenuto molti anni prima dell'azione rappresentata nell'*Elena* euripidea⁴⁴.

Si tratta in realtà di indizi assolutamente deboli: se davvero anche in Eschilo, come nell'*Odissea*, lo 'Hungermotiv' aveva un qualche rilievo, si può facilmente immaginare che il γάρπος venisse semplicemente evocato da Menelao tra le prelibatezze di cui al momento egli conservava solo il ricordo o avvertiva la mancanza⁴⁵. Quanto a Eιδώ, altri drammi satireschi ci mostrano come l'uso dell'ipocoristico o del diminutivo del nome proprio

⁴⁰ Cunningham 1994; Griffith 2002, 239-254.

⁴¹ Sansone 2015, 14. Ivi anche l'osservazione che "Herodotus even provides an exotic villain, appropriate for a satyr-play, in the form of the overseer Thonis, who detains Paris and his ships".

⁴² Che esso potesse servire al sostentamento di Menelao e del suo equipaggio è stato, in effetti, supposto da molti: cfr. per es. Wilamowitz. 1914, 330; R. Germar in Krumeich-Pechstein-Seidensticker 1999, 179; Yziquel 2001, 12; Sommerstein 2008, 221-23.

⁴³ Onde addirittura l'ipotesi che "Herodotus may be following Aeschylus (or Aeschylus' source?) in locating the Egyptian landfall of Paris and Helen in the pungent neighborhood of the local fish-industry" (Sansone 2015, 14).

⁴⁴ Cfr. Sansone 2015, 15: "his (*scil.* di Euripide) deliberate adoption of the Aeschylean form of the name, with the specification that it applies to a chronologically early stage of the story, may be an indication that Aeschylus' play dealt with that earlier stage".

⁴⁵ Per la predilezione del dramma satiresco per il tema gastronomico cfr. Degani 1994.

possa prescindere da qualsiasi considerazione di ordine anagrafico e servire, semmai, a blandire un determinato personaggio al fine di conquistarne la benevolenza: cfr. E. *Cycl.* 266 Κυκλώπιον, Achae. *TrGF* 20 F 26.2 ὃ κάλλιστον Ἡρακλείδ<ιον> (dal *Lino*), Anon. *TrGF* 590 Ἡρῦλλος (con la testimonianza di Paus. att. η 18 Erbse Ἡρακλῆς ὑποκοριστικῶς ἐν τοῖς σατύροις)⁴⁶. Ed Eidotea era certamente utile ai piani di Menelao o poteva magari essere oggetto di morboso interesse da parte dei satiri.

Al di là di questi rilievi, che interessano elementi di dettaglio, le ragioni per cui sia la proposta di Sansone che quella di Cunningham e Griffith non mi paiono convincenti sono di ordine generale. Il titolo del dramma satiresco autorizza a ipotizzare che Proteo avesse un ruolo centrale nella vicenda rappresentata. E l'episodio omerico, con il camuffamento di Menelao e dei suoi compagni come foche e le successive mirabolanti trasformazioni di Proteo, doveva essere magistralmente sfruttato da Eschilo dal punto di vista spettacolare: penso – naturalmente a titolo puramente esemplificativo – ai burleschi commenti che potevano accompagnare i preparativi del camuffamento, alla possibilità di affidare ai satiri l'esecuzione di un canto e magari di una danza mimetica mentre fuori scena veniva teso l'agguato a Proteo, alla vivacità e alla ricchezza di dettagli del racconto di chi riferiva della cattura del Vecchio del Mare ecc.

Ma il mio disaccordo è motivato soprattutto da un'altra considerazione: è estremamente improbabile che Elena, che soprattutto nell'*Agamennone* è oggetto di dura esecrazione (basti ricordare *Ag.* 689-690 ἐλένας ἔλανδρος ἐλέπτολις), figurasse nel dramma satiresco come sposa irreprensibile e fedele. Vero è che il dramma satiresco è un genere burlesco, una “tragedia scherzosa”; ma riesce davvero difficile credere che Eschilo scegliesse di presentare nell'ambito di una stessa tetralogia due immagini così dissonanti – meglio: antitetiche – di uno stesso personaggio. Da questo punto di vista non aggiunge forza alla ricostruzione di Sansone il ricordare come l'*Agamennone* pulluli di riferimenti a Elena e Paride (vv. 61; 363; 399-428; 688-708; 799-800; 984-87). Secondo lo studioso, “this emphasis – obsession, almost – with the circumstances of the elopement of Paris and Helen [...] could well be accounted for if the play that immediately preceded *Agamemnon* depicted a stage in that elopement”⁴⁷: assai più plausibilmente, io credo che tali riferi-

⁴⁶ Cfr. Lämmle 2013, 65-66.

⁴⁷ Sansone 2015, 15-16. Va invece valorizzato, a livello di richiami interni alla tetralogia, l'indizio offerto da *Ag.* 617 ss., ove il coro chiede all'araldo se Menelao sia giunto sano e salvo in patria: in questo passo si è voluto vedere, giustamente, un'anticipazione dell'avventura di Menelao in Egitto. Assolutamente forzato il tentativo di Sansone di rovesciare il rapporto intertestuale: “The passage [...] could just as well have been prepared for by a prophecy in

menti rientrano in una strategia di *auxesis* della colpa di Elena e rendano di fatto improponibile – come si è detto – la caratterizzazione che l’eroina, secondo le ipotesi che immaginano un qualche suo ruolo nel *Proteo*, avrebbe ricevuto nel dramma satiresco eschileo⁴⁸.

Amimone

È unanime convinzione degli studiosi che l’*Amimone* drammatizzasse l’episodio dell’incontro tra l’omonima figlia di Danao e Poseidone di cui narrano in particolare lo ps. Apollodoro (2.1.4) e Igino (*Fabulae* 169 e 169a): Argo è colpita dalla siccità a causa dell’ira di Poseidone nei confronti di Inaco, reo di avergli preferito Era nella disputa sul possesso di quella regione, e Amimone è inviata dal padre in cerca d’acqua; la fanciulla, inoltrata nel bosco, con una freccia ferisce involontariamente un satiro, che cerca di violentarla; viene tuttavia salvata dall’intervento di Poseidone, il quale, dopo essersi unito a lei, le rivela (o fa sgorgare per lei) le fonti di Lerna; dalla loro unione nascerà poi Nauplio.

Quando aveva luogo questo episodio? Secondo Sansone, l’incontro tra Amimone e Posidone si collocherebbe prima dell’inizio delle *Supplici*. Un indizio in tal senso ci sarebbe offerto dai vv. 1024-1029 delle stesse *Supplici*, dove si celebra la terra di Argo come ricca di acque (αἴνος δὲ πόλιν τάνδε Πελασγῶν / ἐχέτω, μηδ’ ἔτι Νείλου / προχοᾶς σέβωμεν ὕμνοις, / ποταμοὺς δ’ οἱ διὰ χάρας / θελεμὸν πῶμα χέουσιν / πολύτεκνοι, λιπαροῖς χεῦμασι γαίας / τόδε μειλίσσοντες οὔδας): “Poseidon’s union with Amymone served as the aition for the end of Argos’ waterless state; the end of that state must have occurred before the chorus of *Supplices* could celebrate the bountiful waterways of the land of Argos”.

Lo studioso sorvola su una prima evidente difficoltà: nelle *Supplici* le figlie di Danao sono appena approdate ad Argo e si trovano in un luogo non lontano dal mare, unicamente preoccupate di cercare asilo. Nulla, nel testo della tragedia, autorizza a supporre che una di esse, Amimone, abbia già vissuto la straordinaria esperienza di cui riferisce il racconto mitico⁴⁹. Non a caso nella narrazione dello ps. Apollodoro, cui pure Sansone si appella, la ri-

a first-place *Proteus* predicting Menelaus’ arrival in Egypt in ten years’ time to claim his wife” (2015, 16).

⁴⁸ Diversa, evidentemente, la valutazione di Griffith 2002, 249-250: “A satyr play restoring Helen to her husband and reaffirming the joys of coniugal fidelity and bliss would be welcome after the horrors perpetrated by Paris, Klytimestra, Aigisthos, Agamemnon, and Kasandra”.

⁴⁹ A una collocazione dell’episodio appena dopo lo sbarco pensa invece Brillante 2004, 45-46, il quale è però poi costretto a supporre che “Danaos non conoscesse le condizioni in cui si trovava la regione da lungo tempo”.

cerca dell'acqua da parte di Amimone si colloca in una fase in cui Danao si è ormai insediato ad Argo e vi ha assunto stabilmente il potere. È significativo, anzi, che solo ora il mitografo faccia menzione della siccità che aveva colpito il paese a seguito dell'ira di Poseidone – una condizione la cui origine in realtà rimontava a diverse generazioni addietro. Il recupero di una tessera narrativa omessa in precedenza si spiega certamente con il fatto che lo ps. Apollodoro ha qui inserito il racconto che ricavava dall'ipotesto offertogli dal dramma satiresco eschileo: in Eschilo il motivo della siccità aveva un'importanza centrale, e dunque andava richiamato esattamente a questo punto⁵⁰. Ma proprio per questa ragione non c'è motivo di dubitare che egli segua Eschilo anche per la collocazione temporale dell'episodio: se ne deduce che nell'*Amimone* la vicenda della fanciulla salvata dall'insidia del satiro e poi fatta sua dal dio si intercalava tra la violenza tentata dagli Egizi nelle *Supplici* e la successiva decisione di Danao – maturata dopo una certamente non breve fase di ripensamento – di cedere infine alla loro richiesta di avere in spose le fanciulle.

Si può ancora aggiungere che, secondo una tradizione che risale almeno al *Catalogo delle donne* esiodeo, le Danaidi o Danao avevano insegnato agli Argivi a scavare pozzi: fu così che Ἄργος ἄνυδρον ἐὼν Δαναὶ θέσαν Ἄργος ἔνυδρον (fr. 128 M.-W.)⁵¹. La rivelazione delle fonti di Lerna ad Amimone segnava dunque, a ben vedere, solo l'inizio della cessazione dello stato di siccità di cui da tempo la regione soffriva; ma perché il territorio potesse beneficiare di un adeguato approvvigionamento idrico – è questa la situazione fotografata dal canto dei vv. 1024-1029 – c'era ancora bisogno dell'esperienza di Danao, non a caso proveniente dall'Egitto, “the land where the art of irrigation was so highly developed”⁵². E anche questo, ovvero la necessità di dover postulare una serie di escavazioni e canalizzazioni perché Argo tornasse a essere irrigua, induce a escludere l'ipotesi di Sansone

⁵⁰ Sulla derivazione da Eschilo del racconto cfr. von Fritz 1936, 268. L'obiezione di Nathansky 1910, 24-25 che nel dramma dovevano figurare solo due attori impersonanti rispettivamente Amimone e Poseidone, sì che a insidiare la fanciulla doveva essere piuttosto l'intero coro dei satiri, non tiene conto dell'autonomia scenica che il genere riserva a Sileno: era quasi certamente lui, come rappresentante del coro, a interloquire con Amimone e a corteggiarla pesantemente. Istruttiva può essere la situazione in cui viene a trovarsi Danae nel fr. 47a Radt dei Δικτυοῦλκοί: per una ricognizione delle analogie tra i due drammi vd. Sutton 1974.

⁵¹ Così il testo tramandato da Strab. 8. 6. 8; Eustazio (*in Od.* 4.171, p. 461.7) riporta invece Ἄργος ἄνυδρον ἐὼν Δαναὸς ποίησεν ἐνυδρον.

⁵² Per la tradizione che attribuisce a Danao o alle Danaidi l'invenzione degli ὑδρεῖα cfr. Strab. 1.2.15; 8.6.8. Tomlinson 1972, 10: “How Danaos achieved this must remain something of a mystery. He was reputed to have invented the digging of wells, so presumably the water was raised for the resources under the Argive plain”.

che in quei versi il coro delle Danaidi stia celebrando una situazione che – secondo la ricostruzione dello studioso – dovremmo invece immaginare mutata di colpo e tutta insieme appena poco prima dell’incontro delle fanciulle con Pelasgo.

Come spiegare allora il riferimento di *Suppl.* 1024-29? Una possibile soluzione – fortemente speculativa, lo ammetto – potrebbe forse venirci dalle osservazioni di Marcel Piérart sull’idrografia dell’Argolide, che mettono in luce come fosse possibile già per gli antichi distinguere tra due aree che presentavano caratteristiche profondamente diverse: arida la zona a nord, dove sorgeva Argo; acquitrinosa invece la zona di sud-ovest⁵³. Si potrebbe allora supporre che a essere colpita dalla siccità fosse stata solo una parte della regione, quella attorno ad Argo, e che Danao avesse mandato le sue figlie a cercare l’acqua verso sud, dove sapeva che avrebbero potuto trovarne⁵⁴: questo – com’è evidente – ridimensionerebbe almeno in parte l’importanza del dono di Poseidone, che sarebbe consistito nel mostrare ad Amimone una sorgente particolarmente ricca ed abbondante.

Qualora non si accetti questa ricostruzione, non resta altra possibilità se non quella di interpretare la celebrazione della ricchezza d’acque della regione alla luce dell’intento chiaramente eulogistico del passo: attraverso il coro delle Danaidi qui Eschilo, con una inavvertita proiezione fuori del tempo drammatico, celebra la realtà dell’Argo ‘storica’, effettivamente ricca d’acque⁵⁵. Il tema della siccità era un tema accessorio, che le *Supplici* ignorano e che verosimilmente doveva restare fuori dell’orizzonte mentale degli spettatori lungo tutto il corso della trilogia tragica. Esso veniva introdotto e messo a fuoco solo nel dramma satiresco; ma a questo punto era difficile che il pubblico potesse riandare con la memoria al canto delle *Supplici* e cogliere l’incongruenza⁵⁶.

⁵³ Cfr. Piérart 1992, 171: “Les mythes qui se rattachent à la dynastie d’Inachos ont affaire avec le Nord de la plaine et le sanctuaire d’Héra. Ceux qui ont trait à Danaos et ses filles se rapportent au Sud-Ouest de la plaine, à Lerne et dans la région voisine. Le clivage mythographique reflète le contraste observé entre la zone sèche et la zone marécageuse”.

⁵⁴ Cfr. ps. Apollod. 2.1.4 τὰς θυγατέρας ὕδρευσομένης ἔπεμψε (*scil.* Danao). Indicativo potrebbe essere il fatto che nel mitografo Poseidone non fa scaturire la sorgente di Lerna con un colpo di tridente, come in altre versioni dell’episodio (Hyg. 169 e 169a; *Mythogr. Vat.* 1.45), ma ne rivela l’esistenza (ἐμῆυσεν) alla fanciulla.

⁵⁵ La tragedia, del resto, non è priva di ‘anacronismi’ – suggeriti peraltro forse più da ragioni drammatiche che dai coevi eventi storici – volti a rappresentare Pelasgo come un re illuminato e Argo come una democrazia costituzionale. Per il ‘background’ ideologico e politico del dramma vd. Garvie 1969, 141-162 (e 2006, XV-XVI); Papadopoulou 2011, 55-65.

⁵⁶ Cfr. von Fritz 1936, 268: “die Amymonegeschichte, wie Apollodor, offenbar nach Aischylos, sie erzählt, ist eine Episode für sich, die sich streng genommen in der Gesamtgeschichte der Danaiden, wenn man diese als Einheit betrachtet, gar nicht mitzubringen lässt”.

Riflessioni finali

Come si è visto, l'ipotesi di un dramma satiresco posto all'inizio della tetralogia non appare sorretta da alcun indizio, ed è anzi in netto contrasto non solo con le testimonianze 'didascaliche' e le teorie ellenistiche ma anche con quanto, secondo ogni verosimiglianza, sembra potersi evincere dalla nostra ricostruzione delle tetralogie legate.

Contro una tale ipotesi vi è ancora un altro elemento, che ho tenuto deliberatamente per ultimo, ma che non è forse del tutto irrilevante. Il dramma satiresco traeva le sue note di soffusa comicità dal confronto tra i satiri e gli eroi; e, per quanto questi ultimi conservassero in larga parte la loro caratterizzazione di personaggi seri, non c'è dubbio che il vederli impegnati a interagire e a interloquire sulla scena con un coro di fantastiche creature semiferine dovesse provocare negli spettatori un effetto di straniamento. Va da sé che, ove il dramma satiresco fosse stato rappresentato all'inizio della tetralogia, quest'atmosfera surreale e bizzarra avrebbe influito negativamente sull'approccio del pubblico alle vicende cariche di pathos che le tragedie – protagonisti quasi sempre quei medesimi eroi – avrebbero messo in scena subito dopo. Ed è davvero difficile credere che questo rischio potesse sfuggire alla sensibilità di uomini di teatro come Eschilo, Sofocle ed Euripide⁵⁷.

Ben diversamente, la collocazione finale del dramma satiresco consentiva al poeta più ampia libertà di proporre al suo pubblico, una volta compiutosi il ciclo degli eventi tragici, uno spettacolo le cui caratteristiche di *paignion* ben si prestavano a chiudere in un clima di distensione le rappresentazioni sceniche della giornata. Non è questa la sede per discutere quale fosse la funzione del dramma satiresco nel V secolo; ma è evidente che la questione ha una sua qualche rilevanza anche in rapporto al problema della collocazione del $\sigma\alpha\tau\upsilon\rho\iota\kappa\acute{o}\nu$ $\delta\rho\acute{\alpha}\mu\alpha$ nell'ambito della tetralogia: ché – proprio sul piano della funzione assolta dal genere – c'è una sostanziale differenza di implicazioni tra il presupporre che esso fosse rappresentato per ultimo e l'ipotizzare che fosse rappresentato per primo.

È sintomatico che questo tema sia sostanzialmente eluso da Sansone, il quale, nel sostenere la tesi di una posizione incipitaria del dramma satiresco, si limita a parlare genericamente di quest'ultimo come di una 'introduzione' o 'premessa' alle tragedie successive⁵⁸. Mi sono soffermato altrove e in più

⁵⁷ Sembra avvedersene Sansone 2015, 29-30, secondo il quale "the fiction of a new day dawning was created precisely in order to expunge from the audience's consciousness the setting of the previous way". Ma che questo accadesse regolarmente dopo tutti i drammi satireschi è non solo indimostrabile, ma di per sé altamente improbabile.

⁵⁸ Così ad es. per il *Proteo*: "a suitable introduction to the first play of the *Oresteia*"; e per la *Circe*: "it served to forecast the action of the tragedies to follow" (Sansone 2015, 15 e 23).

occasioni sull'originalità di una forma di spettacolo che, proprio nel caso delle tetralogie legate, doveva trarre ricchezza di spunti e richiami appunto dall'essere collocato in coda alle tragedie⁵⁹. Ciò offriva al tragediografo la singolare opportunità di poter occhieggiare retrospettivamente alle tragedie precedenti e sollecitare così il pubblico – seppur implicitamente – a cogliere il gioco di riflessi e di contrappunti sulla base del quale determinati motivi tornavano a essere trattati, in ben altra chiave, nel 'divertissement' finale: è quel che doveva probabilmente accadere nel *Licurgo* e nella *Sfinge*, certamente nell'*Amimone*⁶⁰. Del resto, la correlazione tra il dramma satiresco e la trilogia tragica era ben avvertita dagli antichi ed anzi, a quel che sembra, doveva costituire la *condicio sine qua non* perché a rigore si potesse parlare di una vera e propria *τετραλογία*. È istruttivo, in tal senso, il dibattito relativo al *Proteo* di cui ci ha conservato testimonianza lo *schol. Ar. Ran.* 1224 (= Aesch. T 65c Radt). Del *Proteo*, come si è visto, era protagonista Menelao, un personaggio che non compare tra le *dramatis personae* delle tragedie precedenti; ebbene, ad alcuni filologi alessandrini la tenuità del legame del dramma satiresco con le vicende di quelle tragedie appariva tale da far ritenere che fosse lecito definire l'*Oresteia* solo in termini di *τριλογία*, con esclusivo riferimento al blocco costituito da *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*⁶¹.

In ogni caso, è la levità stessa del trattamento riservato al mito a suggerirci che il dramma satiresco fosse portato in scena dopo che erano già state rappresentate le tragedie. Parlo di levità, anche se alcune recenti interpretazioni tendono a fare del dramma satiresco un genere a suo modo impegnato a trasmettere un messaggio etico-politico, sociale, antropologico⁶². Queste interpretazioni focalizzano temi e aspetti importanti della produzione satiresca (l'*antiethos*, la marginalità, la primitività, l'esuberanza sessuale dei satiri), ma hanno il torto – a mio avviso – di associarli, o addirittura di considerarli subordinati, a una precisa e consapevole intenzione paideutica dell'autore: in questa prospettiva il dramma satiresco continuerebbe e integrerebbe, in altra forma, la funzione civica da tutti ampiamente riconosciuta alle tragedie.

In realtà la peculiarità del genere è proprio quella di trattare sì temi 'seri' ma privilegiando il registro ironico e scherzoso; e questa specifica connotazione burlesca era indubbiamente finalizzata – lo avevano ben visto già gli

⁵⁹ Cfr. in particolare Di Marco 1991; 2000; 2003; 2007. Tutti questi lavori sono confluiti, con integrazioni, in Di Marco 2013.

⁶⁰ Per il sottile rapporto tra i drammi satireschi e le relative tragedie di tetralogie eschilee vd. Di Marco 2013, spec. 22-25; 60-62.

⁶¹ Cfr. Wiesmann 1929, 29-30; Gantz 1979, 291-292; Lämmle 2013, 88-89.

⁶² Lasserre 1975; Paganelli 1989; Hall 1998; in parte anche Voelke 2001 e Griffith 2002 e 2005.

antichi – ad attivare un meccanismo di distensione negli spettatori: una distensione che naturalmente aveva un senso solo se il dramma satiresco era collocato alla fine, e non all’inizio, della tetralogia. D’altra parte soccorre, da un punto di vista comparatistico, anche l’esperienza di esempi analoghi di intrattenimenti teatrali di altre epoche e anche di altre culture, in cui la sequenza cronologica è dal serio al burlesco e non viceversa: è il caso del *kyogen* giapponese che riprendeva in forma parodica la vicenda drammatica che era già stata oggetto della rappresentazione del *noh* precedente; e si veda anche, nell’Inghilterra di Ben Johnson, l’*antimasque* che faceva seguito al *masque*⁶³.

Concludendo il suo saggio, Sansone formulava un auspicio: “It is hoped that this paper will provoke the discussion that this matter deserves”⁶⁴. Il mio vuole essere un contributo in tal senso e, anche se le conclusioni che qui presento sono diametralmente opposte a quelle dello studioso americano, ritengo che gli vada ampiamente riconosciuto il merito di aver lanciato una provocazione utile a fare il punto su una questione certamente di grande interesse per la storia del teatro greco.

Università di Roma I “Sapienza”

MASSIMO DI MARCO

BIBLIOGRAFIA

- R. Blum, *Kallimachos und die Literaturverzeichnis bei den Griechen. Untersuchungen zur Geschichte der Bibliographie*, Frankfurt am Main 1977
- A. von Blumenthal, *Tetralogie*, *RE V A 1*, 1934, 1077-1084
- C. Brillante, *Genealogie argive: dall’asty Phoronikon alla città di Perseus*, in P. Angeli Bernardini (ed.), *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche* (Atti del Conv. Intern., Urbino 13-15 giugno 2002), Roma 2004, 35-56
- C. O. Brink, *Horace on Poetry: The ‘Ars Poetica’*, Cambridge 1971
- I. Casaubon, *De satyrica Graecorum poesi, & Romanorum satira libri duo*, Parisiis 1605
- M. Croiset, *De la tétralogie dans l’histoire de la tragédie grecque*, “REG” 1, 1888, 369-380
- O. Crusius, *Sphinx und Silen*, in *Festschrift für Johannes Overbeck*, Leipzig 1893, 102-108
- M. Cunningham, *Thoughts on Aeschylus: The Satyr-Play Proteus. The Ending of the Oresteia*, “LCM” 19, 1994, 67-68
- E. Degani, *Gastronomia e dramma satiresco*, in *Actas del VIII Congreso español de estudios clásicos II*, Madrid 1994, 139-144
- K. Deichgräber, *Die Lykurgie des Aischylos: Versuch einer Wiederherstellung der Dionysischen Tetralogie*, “NGG” N.F. 1.3, 1939, 231-309
- M. Di Marco, *La follia di Licurgo: una reminiscenza eschilea in Timone (fr. 778 Ll.J.-P.)*, “MD” 18, 1987, 167-175 (= Di Marco 2013, 201-210, con integrazioni)
- M. Di Marco, *Il dramma satiresco di Eschilo*, “Dioniso” 61.2, 1991, 39-61 (= Di Marco 2013, 89-109, con integrazioni)

⁶³ Lesky 1963; Seaford 1976, 210-12 e 1984, 12; Lämmle 2013, 105.

⁶⁴ Sansone 2015, 30.

- M. Di Marco, *L'ambiguo statuto del dramma satiresco*, in G. Arrighetti (ed.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*. Atti del Convegno di Pisa, 7-9 giugno 1999, Pisa 2000, 31-49 (= Di Marco 2013, 11-27, con integrazioni)
- M. Di Marco, *Sull'impoliticità dei satiri: il dramma satiresco e la polis*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*. Atti del Convegno intern., Siracusa, 19-22 sett. 2001, Palermo 2003, 168-187 (= Di Marco 2013, 29-51, con integrazioni)
- M. Di Marco, *Il riso nel dramma satiresco*, "Dioniso" 6, 2007, 168-181 (= Di Marco 2013, 53-68, con integrazioni)
- M. Di Marco, *Satyriká. Studi sul dramma satiresco*, Lecce-Brescia 2013
- K von Fritz, *Die Danaiden Trilogie des Aeschylus*, "Philologus" 91, 1936, 121-136; 249-269 (= *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin 1962, 160-192)
- T. Gantz, *The Aeschylean Tetralogy: Prolegomena*, "CJ" 74, 1979, 289-304
- A. F. Garvie, *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogia*, Cambridge 1969 (Exeter 2006²)
- M. Griffith, *Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the Oresteia*, "CA" 21, 2002, 195-258 (= Griffith 2015, 14-74)
- M. Griffith, *Satyrs, Citizens, and Self-Presentation*, in G. W. M. Harrison (ed.), *Satyrical Drama. Tragedy at Play*, Swansea 2005, 161-199 (= Griffith 2015, 75-107)
- M. Griffith, *Greek Satyr-Play: Five Studies*, Berkeley 2015
- E. Hall, *Ithyphallic Males Behaving Badly: or, Satyr Drama as Gendered Tragic Ending*, in M. Wyke (ed.), *Parchments of Gender: Deciphering the Bodies of Antiquity*, Oxford 1998, 13-37
- R. Krumeich - N. Pechstein - B. Seidensticker (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999
- R. Lämmle, *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg 2013
- F. Lasserre, *Le drame satyrique*, "RFIC" 101, 1973, 273-301 (= Seidensticker 1989, 252-286)
- A. Lesky, *Noh-Bühne und griechisches Theater*, "Maia" 15, 1963, 38-44
- L. Levi, *Intorno al dramma satirico*, "RSA" 12, 1908, 201-242
- L. Levi, *Il 'Licurgo' di Eschilo*, "A&R" 12, 1909, 241-247
- B. W. Millis - S. D. Olson (eds.), *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens: IG II² 2318-2325 and Related Texts*, Leiden 2012
- C. Molinari, *Il nodo di Pronomos*, "DeM" 4, 2013, 198-232
- A. Nathansky, *Des Aischylos Danaïs*, "WS" 32, 1910, 7-37
- L. Paganelli, *Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena*, "Dioniso" 59, 1989, 213-282
- Th. Papadopoulou, *Aeschylus: Suppliants*, London 2011
- A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2nd ed. revised by T. B. L. Webster, Oxford 1962
- M. Piérart, *Eau et sécheresse dans les mythes argiens*, in G. Argoud et alii (edd.), *L'eau et les hommes en Méditerranée et en Mer Noire dans l'antiquité. De l'époque mycénienne au règne de Justinien*. Athènes 1992, 167-180
- M. Pohlenz, *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius*, "NGG" 1927, 298-321 (= *Kleine Schriften*, Hildesheim 1965, II 473-496)
- G. A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970
- C. Robert, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum*, I-II, Berlin 1915
- L. E. Rossi, *Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico*, "DArch" 6, 1972, 248-302 (parzialmente ristampato, in trad. tedesca, in Seidensticker 1989, 222-251)

- D. Sansone, *The Place of the Satyr-Play in the Tragic Tetralogy*, “Prometheus” 41 (n.s. 4), 2015, 3-36
- R. Seaford, *On the Origin of Satyr Drama*, “Maia” 28, 1976, 209-221
- R. Seaford, *Euripides. Cyclops*, Oxford 1984
- B. Seidensticker (Hrsg.), *Satyrspiel*, Darmstadt 1989
- B. Seidensticker, *Philologisch-literarische Einleitung*, in Krumeich-Pechstein-Seidensticker 1999, 1-40
- E. Simon, *Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos*, “SHAW” 1981/5
- E. Simon, *Satyrspielbilder aus der Zeit des Aischylos*, in Seidensticker 1989, 362-403 (versione rielaborata di *Satyrplays on Vases in the Time of Aeschylus*, in D. C. Kurtz- B. A. Sparkes [eds.], *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens. Festschrift M. Robertson*, Cambridge 1982, 123-148)
- A. H. Sommerstein (ed. and transl.), *Aeschylus: Fragments*, Cambridge, MA-London 2008
- D. F. Sutton, *Aeschylus' Amymone*, “GRBS” 15, 1974, 193-202
- O. Taplin, *A Curtain Call?*, in Taplin-Wyles 2010, 255-264
- O. Taplin - R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and Its Context*, Oxford 2010
- M. Tiverios, *The Satyr-Play 'Sphinx' of Aischylos Again*, in J. Leclant (éd.), *Ἄγαθος δαίμων. Mythes et cultes: études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, “BCH” Suppl. 38, 2000, 477-487
- R. A. Tomlinson, *Argos and the Argolid: From the End of the Bronze Age to the Roman Occupation*, London 1972
- P. Voelke, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari 2001
- P. Wiesmann, *Das Problem der tragischen Tetralogie*, Diss. Zürich 1929
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschyli tragoediae*, Berlin 1914
- Ph. Yziquel, *Le drame satyrique eschyléen*, in *D'un 'genre' à l'autre. Études réunies par M.-H. Garelli et P. Sauzeau avec la participation de M.-P. Noel (= CGITA 14, 2001)*, 1-22

ABSTRACT:

This paper discusses D. Sansone's recent thesis (see “Prometheus” 41, 2015), according to which fifth-century satyr-plays would have been performed at the start of the dramatic tetralogy. A closer analysis of the evidence, especially of the remains of Aeschylus' satyr-plays belonging to “connected tetralogies”, tends to confirm the traditional view about the satyr-play's final position within the tetralogy.

KEYWORDS:

Satyr-play, Tetralogy, Aeschylus, Classical drama.