

MECHANEMA E TRAVESTIMENTO DAL *TELEFO* DI EURIPIDE
AGLI ACARNESI DI ARISTOFANE

Il costume, e ciò che esso rappresenta, l'impersonificazione, ossia l'atto per cui un attore *fin*ge di essere un personaggio del dramma, sono gli elementi base già del teatro greco¹. Ed è proprio sull'identità dei personaggi e sui costumi indossati che si fonda, e trova le sue molteplici possibilità di creazione e realizzazione, l'intrigo sulla scena: il *mechanema*, lo stratagemma, che permette a un personaggio di giocare con le convenzioni della 'performance' teatrale, realizzando una messinscena attraverso ulteriori impersonificazioni, di solito mediante il travestimento e l'acquisizione di una falsa identità, che abbia come fine proprio la persuasione o l'inganno degli altri personaggi del dramma. Con la complicità degli spettatori, che, investiti del ruolo onniscente proprio del drammaturgo, divengono sponda necessaria del *mechanema*, un personaggio può divenire, a sua volta, "artefice" (*poietés*) di un 'dramma nel dramma': attraverso una sorta di 'moltiplicazione dei piani della realtà', dovrà mettere in scena un altro 'sé', tanto verosimile da risultare credibile e, dunque, efficace ai fini della risoluzione del 'nodo' drammaturgico².

Maestro di intrighi, travestimenti ed espedienti 'metateatrali' è Euripide, il quale porta questi elementi drammaturgici alla più completa realizzazione soprattutto nell'ultima fase della sua carriera teatrale. In tragedie come *Ifigenia fra i Tauri*, *Elena*, *Ione*, *Oreste*, i protagonisti si trovano a fronteggiare una serie complessa di casualità e coincidenze fortuite, situazioni di frustra-

¹ Muecke 1982, 23.

² In un celebre passo della *Poetica*, Aristotele individua nel "verosimile" (τὸ εἰκός) il fondamento di una narrazione poetica: compito del poeta è "dire le cose [...] quali possono avvenire, cioè quelle possibili, secondo verisimiglianza o necessità (κατὰ τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαιόν)" (*Po.* 1451a.36-1451b.5, trad. Lanza 1987); sul ruolo del "verosimile" e del "necessario" alla base della mimesi poetica, si rimanda alle riflessioni di Halliwell 1986, 134-37; Belfiore 2003, 151-78. Lo Stagirita argomenta poi che il discorso relativo al valore universale del verosimile è applicabile in particolare ai testi teatrali, tragici e comici: ne consegue che, per Aristotele, il drammaturgo diviene ποιητής proprio in virtù della *mimesi*, e ciò che deve imitare sono le "azioni" (πράξεις) degli uomini; suo compito è raccontare qualcosa che *appaia* pienamente e universalmente possibile, sì da risultare credibile, e, dunque, convincente per il pubblico che assiste alla messinscena (*Po.* 1451b.27-32; cfr. 1449b.36-1450a.6; 1450a.16-22; 1450b.3-4; e vd. Jones 1967, 21-29, Belfiore 2003, 113-22; più in generale, sul concetto di mimesi in Aristotele, cfr. Halliwell 2009, 137-58). Si ha pertanto un doppio livello di significato del termine ποιητής, "poeta" in senso ristretto, ma, soprattutto, in senso più generale, "costruttore", in quanto è in grado di organizzare le vicende in un intreccio unitario e coerente: "by manipulating his material [...] he will form them into a μῦθος with beginning, middle, and end, and due logical cohesion" (Lucas 1972, 124; e cfr. Lieberg 1982, 159 s.; Lanza 1987, 149, n. 5).

zione e di impotenza da cui è possibile uscire solo tramite trovate ingegnose che conferiscono agli intrecci un carattere avventuroso, talvolta (come in *IT* ed *Hel.*) amplificato da un'ambientazione esotica. E se, ad esempio, l'*IT* porta in scena un inganno che parte da una situazione *vera* (la contaminazione della statua di Artemide a seguito del contatto con il sangue dei sacrifici umani a lei offerti) per costruirne una *verosimile* (la necessità di un rito di purificazione in mare officiato dalla stessa ideatrice del *mechanema*, Ifigenia, che si trasforma, in realtà, in uno stratagemma per la fuga)³, è certamente l'*Elena* il dramma in cui il *mechanema*, realizzato attraverso il ripetuto gioco tra *alétheia* e *dóxa*, tra ciò che è vero e ciò che *sembra* vero, viene elevato a motivo centrale del 'plot'⁴. In particolare, nella seconda parte del dramma, l'organizzazione e la realizzazione della *μηχανή σωτηρίας* (1034, e cfr. 813), che rendono possibile la fuga dall'Egitto, ordita, ai vv. 1031-1106, dall'eroina spartana e da suo marito Menelao ai danni del re Teoclimeno, prendono avvio da una situazione 'vera' sulla quale viene poi successivamente costruita una situazione 'falsa', ma verosimile, perché perfettamente coerente con il contesto di partenza, noto alla vittima dell'inganno, e, dunque, credibile ai suoi occhi: su suggerimento di Elena, dovrà essere messo in scena un 'dramma nel dramma', in cui Menelao (che è davvero un naufrago, e indossa gli stracci che provano l'avvenuto naufragio)⁵ dovrà fingere agli occhi di Teoclimeno, e con la complicità di Teonoe, che è a conoscenza dell'inganno, di essere 'un generico naufrago' che ha assistito alla morte del re spartano. A sua volta Elena dovrà 'travestirsi' da vedova: interpretando il dramma che lei stessa ha ideato, dovrà dismettere l'abito bianco e la parrucca che ha indossato fino a quel momento, per comparire in scena con il capo rasato, le guance graffiate, vestita di nero in segno di lutto⁶.

Questa propensione al *mechanema*, all'inganno e al travestimento, particolarmente evidente, si è detto, negli ultimi drammi di Euripide, è in realtà presente fin dagli inizi della sua carriera teatrale, come dimostra il perduto

³ Cfr. *IT* 1152-1233, su cui vd. Burnett 1971, 59-72; Kyriakou 2006, 370-91; Parker 2016, 292-304.

⁴ Sul sistematico gioco tra apparenza e realtà, tra vero e verosimile nell'*Elena*, si rimanda a Allan 2008, 66-72; Mastronarde 2010, 54-58. Sulle analogie tra *Elena* e *Ifigenia fra i Tauri*, in particolare per quanto riguarda l'organizzazione e la realizzazione del *mechanema*, che prevede in entrambe il medesimo 'movimento della beffa e fuga felice', si rimanda a Questa-Raffaelli 1997, 22-32; e cfr. Parker 2016, xxxv-xl.

⁵ Alla condizione di naufrago di Menelao e agli stracci da lui indossati si fa riferimento più volte nel dramma: vv. 420-24, 554, 1079-80, su cui vd. Wright 2005, 332-35, Marshall 2014, 286-88; e cfr. *infra* n. 16.

⁶ Cfr. 1184-92, e già 1087-89, in cui Elena preannuncia il suo 'travestimento': su questo insolito 'cambio' di maschera e costume, si rimanda a Wright 2005, 329-31; Susanetti 2007, 177-79; Blondell 2013, 212-18; Marshall 2014, 285 s.

Telefo, tragedia dall'intreccio complesso e ricco di colpi di scena, che faceva parte della tetralogia comprendente *Cretesi*, *Alcmeone a Psocide* e *Alceste*, classificatasi terza alle Dionisie del 438 a.C.⁷

L'episodio mitico di riferimento, narrato nei *Cypria* e probabilmente sconosciuto a Omero⁸, aveva come protagonista Telefo, re di Misia, figlio di Eracle e dell'arcade Auge⁹, che aveva opposto una valorosa resistenza agli Achei i quali, guidati da Calcante, erano sbarcati, per un errore di navigazione, sul suo territorio: nel corso del successivo scontro, nel quale aveva ucciso Tersandro, figlio di Polinice, e aveva ferito Patroclo, era stato a sua volta ferito a una coscia dalla lancia di Achille. Avendo appreso da un oracolo di Apollo che la ferita avrebbe potuto essere risanata solo da chi l'aveva causata¹⁰, Telefo si recava nel campo greco, dove gli Achei si stavano organizzando per una seconda spedizione, e otteneva l'aiuto di Achille in cambio dell'impegno a guidare l'esercito greco alla volta di Troia.

La vicenda – e, in particolare, l'episodio in cui l'eroe si presentava al campo acheo per ottenere udienza e impetrare la guarigione da Achille – era stata portata in scena già da Eschilo nel *Telefo*¹¹: è probabile che il re dei

⁷ La data di rappresentazione del *Telefo* e il suo piazzamento (al secondo posto, dopo Sofocle) sono attestati dalla notizia didascalica tramandata dalla *hypothesis* dell'*Alceste*: test. ii Kn. = *Did* C 11 Sn.-Kn. Sulla tetralogia euripidea del 438, cfr. Preiser 2000, 64-71.

⁸ La vicenda è narrata a grandi linee da Proclo (*Chrest.* 1.36-42, pp. 40 s. Bernabé) e in lungo scolio all'*Iliade* (*schol. Il.* 1.59 + Eust. *in Il.* p. 46.36-42 = *Cypria* fr. 20, 22 Bernabé). Che il mito di Telefo non fosse del tutto sconosciuto al poeta dell'*Iliade* sostiene invece Kullmann 1992, 11, 162, 192, 395.

⁹ Aristotele includeva Telefo nel novero dei personaggi e delle famiglie le cui vicissitudini avevano fornito "le migliori tragedie" (*Po.* 1453a.19-21); le complesse circostanze della nascita di Telefo saranno portate in scena da Euripide vent'anni dopo, nell'*Auge*, cui si ispirerà Sofocle nel comporre le *Aleadi*, tragedia incentrata sulla turbolenta adolescenza dell'eroe, con il riconoscimento, avvenuto alla corte del re Aleo, dopo l'uccisione degli zii materni, gli Aleadi, e il successivo esilio in Misia, dove Telefo, in circostanze drammatiche (che probabilmente costituivano il nucleo narrativo dei *Misi* di Eschilo e di Sofocle), ritrovava sua madre e veniva adottato da Teutra, al quale succedeva come re di Misia. Per una ricostruzione della storia del mito di Telefo e della sua fortuna letteraria e iconografica, si rimanda a Brizi 1928; Preiser 2000, 41-63; Aguilar 2003.

¹⁰ Eust. *in Il.* p. 46.42 (*Cypria* fr. 22, III Bernabé); cfr. Apoll. *Epit.* 3.19 ὁ τρώσας ἰατρὸς γήνεται.

¹¹ Poco sappiamo del *Telefo* di Eschilo, di cui si sono conservati solo tre frammenti (frr. 238-40 Radt; cfr. Preiser 2000, 53-58), e ancora meno dell'omonima tragedia di Sofocle, di cui si è conservata una sola parola (fr. 580 Radt²; cfr. Jouan, in Jouan-Van Looy 2002, 94 s.), ed è impossibile stabilire se l'*Achaion Syllogos* di Sofocle (frr. 143-46 Radt²) facesse riferimento a questo episodio del mito (vd. Collard-Cropp 2008, II, 186, n. 1); è analogamente impossibile ricostruire la trama delle numerose tragedie omonime, composte da Iofonte (*TrGF* I² 22, test. 1a), da Agatone (*TrGF* I² 39, fr. 4) e, in seguito, da Cleofonte (*TrGF* I² 77, test. 1) e da Moschione (*TrGF* I² 97, fr. 2). La fortuna del personaggio in ambito comico è

Misi si rifugiasse come supplice presso il focolare domestico e prendesse tra le braccia il piccolo Oreste per ottenere l'attenzione di Agamennone. Che questa scena fosse entrata a far parte dell'immaginario collettivo dei Greci proprio a partire dal dramma eschileo è dimostrato dalla sua assenza nelle testimonianze vascolari anteriori alle rappresentazioni di quella tragedia, ed è altresì possibile che ad ispirare il tragediografo fosse stato un episodio, avvenuto nel 471 a.C. (per cui cfr. Thuc. 1.136 s.; Plut. *Them.* 24; Diod. 11.56), allorché Temistocle, bandito da Atene, si era presentato in veste di supplice alla corte di Admeto, re dei Molossi, per richiedere asilo, tenendone in braccio, su consiglio della regina, il figlio¹².

Rispetto alla versione fornita dal mito e alla sua drammatizzazione eschilea, Euripide sembrerebbe aver introdotto due innovazioni fondamentali: nel timore di una reazione ostile da parte dei Greci, Telefo si presentava sotto mentite spoglie, vestendo i panni di un mercante greco coperto di stracci, depredato e ferito dai pirati mentre costeggiava la Misia, e, per ottenere ascolto dai suoi interlocutori, strappava il piccolo Oreste dalle mani di Clitemestra minacciando di sgozzarlo¹³. È lecito ipotizzare che queste novità introdotte da Euripide avessero ottenuto un forte impatto emotivo sul pubblico: la scena in cui Telefo parla ai Greci travestito da mendico, appoggiato all'altare, brandendo il coltello in una mano e tenendo, con l'altra, il piccolo Oreste, ha avuto grande fortuna nell'iconografia¹⁴, ed è stata parodiata per due volte da Aristofane nel corso della sua produzione drammaturgica: nel 425 a.C., negli *Acarnesi* (280-384), e, nel 411 a.C., nelle *Tesmoforiazuse*

attestata in ambiente dorico: il titolo compare in una lista di opere di Dinoloco (P.Oxy. 2659, fr. 2 = test. 3.13 K.-A.), e a un *Telefo* di Rintone fa riferimento Polluce (10.35 = fr. 9 K.-A.). È possibile che le omonime tragedie latine di Ennio (fr. 125-31 Manuwald) e Accio (fr. 609-33 R.²⁻³) si rifacessero alla tragedia euripidea: cfr. Masiá 2000, 533-64.

¹² Sulla questione si rimanda all'ampia discussione in Csapo 1990, 44-52 (con bibliografia); e cfr. Jouan, in Jouan-Van Looy 2002, 94 s. e n. 8; Collard-Cropp 2008, II, 190.

¹³ L'ipotesi che il gesto violento di Telefo fosse una innovazione euripidea rispetto alla tragedia eschilea sembrerebbe confermata da una testimonianza vascolare: una *pelike* attica a figure rosse, custodita al British Museum e databile intorno al 460-50 a.C. (London E 382 = ARV² 632), rappresenta due figure riconoscibili rispettivamente come Agamennone e Telefo, il quale siede su un altare e tiene in braccio il piccolo Oreste. Le figure ostentano serenità: Telefo non mostra nei confronti del bambino il minimo segno di minaccia o di violenza, e Agamennone, a sua volta, gli si avvicina con il braccio sinistro proteso in un gesto che indica una volontà di interlocuzione: cfr. Csapo 1990, 44-46; Keuls 1990, 316-18.

¹⁴ Che l'episodio del rapimento di Oreste nella tragedia euripidea avesse luogo sulla scena e non fosse narrato da un messaggero (come ipotizza ad es. Webster 1967, 45 s.) è provato dalla ripresa puntuale che Aristofane ne realizza in *Acarnesi* e *Tesmoforiazuse*, nonché dalle numerose testimonianze iconografiche: vd. Heath 1987, 275 s., 279; M. Strauss s.v. *Telephos* in *LIMC* I, 866-68; II, 599-602; MacDowell 1995, 54-56; Preiser 2000, 89-92, 99-109; Jouan, in Jouan-Van Looy 2002, 104; Taplin 2007, 205-10.

(687-764), e sono proprio questi passi, con i relativi scoli, a fornire circa la metà dei trentanove frammenti conservati del *Telefo* euripideo¹⁵.

Ambientata ad Argo, la tragedia aveva inizio con l'arrivo di Telefo al palazzo di Agamennone; l'eroe, vestito di stracci¹⁶, apriva la sua *rhesis* illustrando la propria genealogia e il significato del proprio nome, e rievocando brevemente le tappe salienti della sua vita (fr. 696 Kn.). Subito dopo il prologo, o in una scena immediatamente successiva, Telefo incontra Clitemestra¹⁷, alla quale si rivolgeva con un'espressione (fr. 699 Kn. ἄνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλευματος) che farebbe pensare a un coinvolgimento della regina, evocata nelle sue qualità di donna determinata e responsabile, in grado di gestire piani e decisioni, nel ruolo di complice nell'organizzazione del *mechanema*, o, almeno, di mediatrice tra il re misio e Agamennone. Non è chiaro se l'eroe rivelasse proprio alla donna la vera causa della sua ferita¹⁸, il

¹⁵ I frammenti di tradizione indiretta sono trentasei (696-727 Kn.), cui si aggiungono tre testimonianze papiracee: P.Mediol.15 (che conserva i primi sedici versi del prologo, i primi sette dei quali sono tramandati anche per tradizione indiretta) = fr. 696 Kn.; P.Oxy. xxviii 2460 + P.Berol. 9908 (= fr. 727a, c Kn.) e P.Ryl. 482 (= fr. 727b Kn.). È oggetto di discussione se i frammenti di una *hypotesis* tramandata da un frustolo di papiro (P.Oxy. xxviii 2455 fr. 12 = test. *iiiib Kn.) siano effettivamente da ricondurre alla tragedia. Per una ricostruzione della trama del *Telefo* di Euripide sulla base delle testimonianze e dei frammenti conservati, si rimanda a Handley-Rea 1957; Ditifeci 1984; Heath 1987; Preiser 2000, 71-97; Jouan, in Jouan-Van Looy 2002, 91-114; Collard-Cropp 2008, II, 185-91; Silva 2012.

¹⁶ Cfr. fr. 697 Kn. πτόχ' ἀμφίβληστρα σώματος λαβὼν ῥάκη / ἄλκτήρια... τύχης, fr. 698.1 Kn. δεῖ γάρ με δόξαι πτόχον. Allusioni all'aspetto da mendico (πτόχος) sono presenti anche in fr. 703, **712a, 727a.30 e 87 Kn., e vd. Cavallone 1980, 101-7; Preiser 2000, 122 s. Cfr. Eur. *Hel.* 1079-80 καὶ μὴν τάδ' ἀμφίβληστρα σώματος ῥάκη / ξυμμαρτυρήσει ναυτικῶν ἐρείπιων: con questa espressione, che sembra riecheggiare quella pronunciata da Telefo nel prologo, Menelao fa riferimento agli stracci che ha indosso, conseguenza del naufragio di cui è stato vittima (cfr. vv. 423, 554, 790); stracci che ben si prestano a fornire credibilità e verosimiglianza al 'falso personaggio' che dovrà interpretare per ingannare Teoclimeno (cfr. Kannicht 1969, 121 s.; Allan 2008, 262; Silva 2012, 218; Farmer 2017, 176 s.). L'inganno portato in scena nell'*Elena* (del 412 a.C.) sembra rifarsi a quello ordito da Telefo, dal momento che entrambi sono fondati sulla messinscena di una 'falsa identità' basata su una circostanza 'vera': come Telefo (effettivamente ferito) finge di essere un mercante greco che è stato ferito e depredato dai pirati, Menelao, che, in seguito a un vero naufragio, indossa vesti lacere e consunte, dovrà svolgere, al cospetto di Teoclimeno, la parte di un (falso) naufrago che annuncia la sua 'morte'.

¹⁷ Il confronto con *Ach.* 394-406, *Thesm.* 39-70 ed *Hel.* 435-82, in cui si ripete il medesimo schema drammaturgico, che vede un personaggio bussare a una porta e ritrovarsi coinvolto in un alterco con un guardiano o un membro della servitù che gli si oppone, sembrerebbe supportare l'ipotesi a suo tempo avanzata da Hartung 1843, 204 (e condivisa da molti: cfr. da ultimo, Jouan, in Jouan-Van Looy 2000, 99 e n. 22; ma vd. *contra* Preiser 2000, 76-80), secondo cui l'eroe, recatosi a bussare alla reggia di Argo, "introitum a ianitore flagitando impetrasset", attirando l'attenzione della regina.

¹⁸ I fr. 705 (κώπης ἀνάσσειν κάποβας εἰς Μυσίαν / ἐτραυματίσθη<ν> πολέμῳ βραχίονι) e 705a Kn. (ληστὰς ἐλαύνων καὶ κατασπέρχων δορί), che descrivono le circostanze del ferimento di Telefo, se contigui, appartenerebbero allo stesso contesto (il prologo ovvero la lunga *rhesis* in cui l'eroe travestito racconta ai capi achei una versione falsa della vicenda), oppure potrebbero collocarsi in due momenti diversi del dramma, e, in particolare, il fr. 705a (in cui i

suo piano e probabilmente l'oracolo che lo aveva spinto al campo greco, o se questi contenuti fossero narrati nella seconda parte del prologo¹⁹: è comunque probabile che, come forse già accadeva nell'omonima tragedia eschilea, a un certo punto del dramma, Telefo ricevesse dalla donna il suggerimento di prendere in braccio il piccolo Oreste al momento di supplicare Agamennone²⁰. Scopo principale del travestimento di Telefo sarà stato quello di accedere sotto mentite spoglie a palazzo per riuscire a parlare con Agamennone, con l'intento di rivelare poi la propria identità e chiedergli, in cambio della promessa di guidare i Greci a Troia, di intercedere con Achille per la sua guarigione. Dopo l'ingresso del coro, composto di cittadini argivi (come sembra potersi evincere dal fr. 713 Kn.), aveva luogo uno scontro tra Agamennone e Menelao sull'opportunità di una seconda spedizione a Troia per riportare in Grecia Elena (frr. 722-23 Kn.): è possibile che, nel corso di quello scontro, intervenisse Telefo (che recitava la parte di un mercante greco ferito dai pirati lungo le coste della Misia), dando inizio, con una *captatio benevolentiae* che alludeva alla sua misera condizione di mendico (fr. 703 Kn.), a un discorso in difesa dei Misi contro l'invasore greco, che conteneva anche una perorazione in favore della pace tra Greci e Troiani (cfr. frr. 706-11 Kn.)²¹. A un certo punto, però,

λησταί sarebbero forse da identificare con i capi greci sbarcati in Misia per errore) potrebbe far parte della narrazione della verità dei fatti, rivelata da Telefo o nel monologo iniziale o nella scena con Clitemestra: cfr. Jouan, in Jouan-Van Looy 2002, 101, n. 30 e 119; Kannicht *TrGF* V, 2, 693 s.; Collard-Cropp 2008, II, 187.

¹⁹ Sulle diverse ipotesi di ricostruzione proposte per la seconda parte della *rhesis* prologica, cfr. Preiser 2000, 239-41.

²⁰ Non è chiaro il ruolo svolto nella vicenda da Clitemestra, l'unico personaggio ad essere al corrente della vera identità di Telefo: la regina poteva limitarsi a mediare tra Agamennone e il re misio (come ipotizzano Collard-Cropp 2008, II, 197, n. 1) o, più verosimilmente, poteva svolgere un ruolo attivo nell'organizzazione del piano, proponendo di utilizzare Oreste come mezzo per far pressione sul marito. Nel secondo caso resta comunque difficile capire le ragioni di questa complicità: la donna era forse mossa da pietà nei confronti di Telefo ovvero (come sostiene Hyg. *fab.* 101 = test. *iic Kn.) da collera e desiderio di vendetta nei confronti di Agamennone, il quale si preparava a sacrificare (o aveva già sacrificato) Ifigenia? Non è d'altra parte possibile collocare con certezza nel dramma il momento in cui la regina offriva a Telefo la sua collaborazione: subito dopo il prologo ovvero nel momento in cui l'inganno dell'eroe veniva scoperto? Le numerose raffigurazioni vascolari in cui compaiono Clitemestra e Telefo sembrano suggerire un ruolo 'positivo' della donna, come madre amorevole nei confronti del figlio, e la ritraggono spaventata nel momento in cui l'eroe minaccia di sgozzare il bambino: sul ruolo di Clitemestra nel *Telefo* di Euripide, si rimanda a Ditifeci 1984, 210-13; Keuls 1990, 317-24; Nelson 1990; Preiser 2000a; Silva 2012, 228-33.

²¹ Le due lunghe sequenze sceniche degli *Acarnesi* (325-556) e delle *Tesmofoiazuse* (466-764), evidentemente modellate sull'originaria struttura del *Telefo*, contengono due ampie *rheseis* che, pronunciate dai protagonisti davanti a una platea ostile (*Ach.* 496-556; *Th.* 466-419), possono essere considerate come la trasposizione comica dell'originario contesto tragico, e permettono, almeno in parte, di fare luce sulle modalità e sugli argomenti della tirata dell'eroe misio (cfr. Ar. *Ach. Hypoth.* I, 10-11 καὶ στολισθεὶς τοῖς Τηλέφου ῥακόμασι παρωδεῖ τὸν ἐκείνου λόγον). In particolare, gli *Acarnesi*, che ci forniscono per molti aspetti "l'ossatura della vicenda nelle sue chiavi di volta essenziali, le caratteristiche salienti della rappresentazione, e perfino le direttrici ideologiche a cui la tragedia si ispirava" (Paduano 1967, 330), lasciano ipotizzare che il pacifismo e il superamento del nazionalismo costituissero il fondamento politico e ideologico del discorso di Telefo. E tuttavia, rispetto all'ipotesi,

la falsa identità di Telefo probabilmente veniva smascherata, e per tutto il campo greco si scatenava l'affannosa, concitata ricerca di un individuo sospetto, un infiltrato, come sembrerebbe suggerire proprio la scena delle *Tesmofoiazuse* aristofanee che la parodia (574-691)²²: l'eroe, una volta scoperto, a quanto pare invocava, in preda al terrore, Apollo (cfr. fr. 700 Kn. ὃ Φοῖβ' Ἀπολλων Λύκιε, τί ποτέ μ' ἐργάσει;), e, dopo aver strappato il piccolo Oreste dalle mani di sua madre, correva a rifugiarsi presso un altare, minacciando di sgozzarlo (cfr. fr. 727 Kn. ἀπέπτυσ' ἐχθροῦ φωτὸς ἐχθιστον τέκος). Doveva aver quindi luogo una qualche negoziazione, probabilmente gestita da Odisseo: il P.Ber. 9908 (fr. 727c Kn.) tramanda la conclusione di un canto corale da cui emergeva l'origine greca di Telefo²³ e l'inizio di una scena in cui Odisseo, in presenza dell'eroe, chiedeva ad Achille, rientrato da Sciro, di risanargli la ferita²⁴. A un iniziale rifiuto del Pelide di aiutare un nemico²⁵, doveva seguire un accordo: il fr. 724 Kn., riferito, come afferma il testimone, alla 'ferita di Telefo' può essere attribuito a un messaggero, che descriverebbe il risanamento della ferita, o, più verosimilmente, a Odisseo, il quale spiegherebbe il modo in cui curare Telefo alla luce della più giusta interpretazione dell'oracolo, secondo cui non Achille doveva guarire la ferita di Telefo, bensì la ruggine della sua spada²⁶. Appartiene verosimilmente al finale, che tuttavia non può essere ricostruito in modo chiaro, il fr. 727a, 94-102 Kn., in cui compagno Achille e Telefo riconciliati che si dirigono verso le navi in partenza per Troia.

Come si è detto, la spettacolare scena dell'altare, con la minaccia di morte nei confronti del piccolo Oreste, che doveva essere il fulcro drammatico della tragedia, è oggetto di parodia in ampie scene di due commedie aristofanee²⁷. Negli *Acarnesi* il protagonista, Diceopoli, minaccia di distrug-

avanzata sulla base del modello aristofaneo (cfr. e.g. Heath 1987, 274; Foley 1988, 33-35), che l'eroe pronunciava due diversi discorsi in momenti differenti del dramma (uno incentrato sulla sua situazione personale e l'altro in difesa della condotta di Misi e Troiani), sembra preferibile attribuire a Telefo una sola *rhexis*, nell'ambito della quale i due temi si sviluppavano in successione: l'eroe poteva essere costretto dall'insofferenza e dal disprezzo mostrati dal suo uditorio (i fr. 712, 712a, 706 Kn. sembrano delle reazioni al suo discorso, dovute soprattutto al fatto che a parlare sia un povero mendicante: cfr. fr. 721 Kn.) a passare dal ruolo di vittima dei Misi a quello di difensore di un popolo ingiustamente attaccato (cfr. Jouan, in Jouan-Van Looy 2002, 101).

²² Cfr. inoltre la testimonianza fornita dal P.Oxy. 2460: fr. 727a, nr. 1 Kn.; e vd. Rau 1967, 24 s.; Preiser 2000, 433-35; Kannicht *TrGF* V, 2, 704 s.

²³ Cfr. fr. 727c, II, 31-34 Kn. σὲ γὰρ Τε[γ]εῖα τὶς ἡμῖν, / Ἑλλάς, οὐ[χ]ὶ Μυσία, τίκται / ναύταν σὺν τινὶ δὴ θεῶν / καὶ πεμπτήρ' ἀλίων ἐρετμῶν, e vd. Preiser 2000, 162-64, 483-500.

²⁴ Cfr. fr. 727c, II, 35-48 Kn.

²⁵ Cfr. fr. 716 Kn. (in cui Telefo si rivolge direttamente ad Achille, esortandolo ad avere il coraggio di "guardarlo in faccia" e ammonendolo a non opporsi al volere degli dèi) e fr. 718 Kn. (probabile allocuzione rivolta ad Achille dallo stesso Telefo, o, forse, da Odisseo).

²⁶ Plut. *De aud.* 16, p. 46F τὸ Τηλέφου τραῦμα 'πριστοῖσι λόγχης θέλγεται ῥινήμασιν'. Cfr. Apoll. *Epit.* 3.20; Hyg. *fab.* 101.4 = test. *iic, 9-11 Kn. *Tunc Ulixes ait*: "non te dicit Apollo, sed auctorem vulneris hastam nominat"; *quam cum raissent remediatus est*. Sulla questione del risanamento della ferita di Telefo nella tradizione epica e nella tragedia euripidea, si rimanda a Preiser 2001a.

²⁷ La caratteristica più evidente della parodia aristofanea del *Telefo* è la sua ricorrenza nel teatro superstite del commediografo con una frequenza quasi "ossessiva" (Paduano 1967,

gere, dopo averla presa in ostaggio, una cesta di carboni²⁸, e successivamente, invertendo la struttura originaria del dramma parodiato, per assicurarsi la simpatia del coro di carbonai di Acarne, prende in prestito dal tragediografo il costume da mendicante di Telefo, e, ricalcando l'articolazione del piano dell'eroe tragico, pronuncia un lungo discorso a favore della pace nel quale rievoca l'*incipit* e i principali argomenti della difesa del re dei Misi (*Ach.* 497-98, 540-43, 555-56, cfr. fr. 703-708-710 Kn.)²⁹. Nelle *Tesmofo-riazuse* il Parente di Euripide, infiltratosi in abiti femminili nel Tesmoforio per persuadere il coro che le accuse di misoginia rivolte al tragediografo sono ingiustificate, pronuncia una lunga *rhexis* sui comportamenti disonesti delle donne, a conclusione della quale, ai vv. 518 s., secondo quanto attesta lo scolio, riprende, adattandola al contesto, una battuta del *Telefo*³⁰; ma, una volta scoperto, si rifugia presso un altare, in atteggiamento di supplice, e, parodiando la scena della tragedia euripidea, ai vv. 689-764, minaccia di sgozzare, dopo averla sottratta a una delle donne, una 'bambina', la quale si rivela essere, in realtà, un otre di vino dotato di 'scarpette persiane'³¹.

331): oltre alle estese riprese in *Acarnesi* (cfr. *Teleph.* fr. 698, 703, 705a, 707, 708-710, 712, **712a, 717, 720 Kn.) e *Tesmofo-riazuse* (*Teleph.* test. vb¹, fr. 711 Kn.), riferimenti al dramma euripideo sono presenti anche in *Eq.* 813 (= *Teleph.* fr. 713 Kn.), 1240 (= *Teleph.* fr. 700 Kn.); *Nu.* 891 (= *Teleph.* fr. 722 Kn.), 921-24 (= *Teleph.* test. iiii Kn.); *Pax* 528 (= *Teleph.* fr. 727 Kn.); *Lys.* 706 (= *Teleph.* fr. 699 Kn.), *Ra.* 852-55, 863-64 (= *Teleph.* test. ia Kn.). In particolare, in *Ra.* 842, 864, 1062-64 (= test. ivb Kn.), come già in *Ach.* 383-446 (= test. iva Kn.), la polemica di Aristofane è rivolta a una specifica caratteristica del teatro euripideo, quella di portare in scena eroi vestiti di stracci: "qui non viene colpito il fatto di essere ceniciosi o mendicchi, ma proprio di volersi fingere tali per raggiungere un particolare scopo" (Paduano 1967, 340; cfr. Preiser 2000, 183-86; Slater 2002, 53-55). È suggestiva ipotesi di Sommerstein 1994, 6, n. 36, che quella del 438 fosse la prima tetralogia euripidea cui dovette assistere il commediografo: in quest'ottica, "le reiterate parodie del *Telefo* e dell'*Alcesti* (la tragedia, dopo il *Telefo*, che ci risulta maggiormente parodiata da Aristofane) rappresenterebbero una sorta di 'tributo sentimentale' del commediografo allo spettacolo che verosimilmente aveva segnato la sua scelta di vita di uomo di teatro" (Mastromarco 2006, 151; e cfr. Avezzù 2003, 141). Sulla parodia del *Telefo* nella produzione aristofanea, cfr. Rau 1967, 19-50 (in particolare, sull'abbigliamento da mendico, 29-36); Platter 2007, 143-75; Slater 2002, 42-67, 249-62; Farmer 2017, 167-72; Sells 2019, 23-52.

²⁸ È certamente un errore dello *schol.* [vet Tr] *Ar. Ach.* 332a Wilson (= test. va Kn.) l'attribuzione ad Eschilo della scena parodiata da Aristofane: l'interpolazione si spiega forse anche alla luce della presenza, nel dramma eschileo, di una scena affine (Csapo 1990, 42 s.; Preiser 2000, 193-96; e vd. *supra* n. 13).

²⁹ Cfr. Olson 2002, lviii-lxi. Riprese parodiche del modello tragico sono presenti anche nello scontro con Lamaco (*Ach.* 577-577b, cfr. fr. 712, 712a Kn.) e nella descrizione della sconfitta finale del soldato (*Ach.* 1204-26, cfr. fr. 705a Kn.).

³⁰ *Schol. Ar. Th.* 518 s. Regtuit = Eur. *Teleph.* fr. 711 Kn. εἶτα δὴ θυμούμεθα / παθόντες οὐδὲν μᾶλλον ἢ δεδρακότες; cfr. Preiser 2000, 340-45; Austin-Olson 2004, 208.

³¹ Sulla parodia del *Telefo* nelle *Tesmofo-riazuse*, si rimanda a Rau 1967, 42-50; Preiser

Sono tuttavia soprattutto gli *Acarnesi* a fornire, nell'ampia parodia della tragedia, la maggior parte delle notizie utili per la sua ricostruzione, e a chiarire l'obiettivo 'metateatrale' che il commediografo si propone attraverso la degradazione del modello tragico: prendere di mira il 'modo di fare teatro' di Euripide, in particolare il suo ricorso all'espedito del travestimento, la trovata del protagonista che, coperto di stracci, propone una falsa identità, attraverso la quale, in virtù della sua straordinaria eloquenza, rag- gira e persuade gli Achei.

Evocata forse fin dai primi versi della commedia³², la tragedia euripidea comincia a fungere esplicitamente da modello parodico subito dopo la parodo: interrotto dall'intervento dei carbonai di Acarne mentre è intento a celebrare con la famiglia le Dionisie rurali, dopo aver concluso la sua 'pace separata' con Sparta (280-302), Diceopoli espone i propri argomenti pacifisti, che suscitano la rabbia e l'indignazione del coro. L'uomo si offre allora di perorare la propria causa con la testa su un tagliere (317 s.), alludendo a un'affermazione con cui, a quanto attesta lo Stobeo (3.13.3), Telefo, nella tragedia, si rivolgeva ad Agamennone, dichiarandosi incapace di tacere le proprie ragioni "giuste" (δικαία), anche a rischio di essere ucciso³³. La sua

2000, 71-97; Jouan, in Jouan-Van Looy 2002, 91-132; Austin-Olson 2004, lvi-lviii; Platter 2007, 164-73; Farmer 2017, 167-72. In particolare, sul 'Cratere di Würzburg', un cratere a campana apulo a figure rosse datato al 370 a.C. che, custodito presso il Martin-Von Wagner Museum dell'Università di Würzburg (n. H5697), raffigura il Parente/Telefo nell'atto di sgozzare l'otre-bambina (*Th.* 750-56), si rimanda almeno a Csapo 1986; Taplin 1993, 36-41; Corrente 2009, 210-16.

³² È suggestiva ipotesi di López Cruces 2011, 188 che già il primo verso della commedia (ὄσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἔμαντοῦ καρδίαν, "quante volte ho sentito una fitta qui, al cuore") sia "a direct quotation of the *Telephos* of Euripides"; e che l'espressione al v. 8 (ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι) sia ripresa parodica di un verso di quella tragedia, che terminava con il medesimo emistichio (cfr. fr. 720 Kn. κακῶς ὄλοιτ' ἄν· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι) è sostenuto dallo *schol.* [vet Tr] Ar. *Ach.* 8a Wilson (cfr. Suid. π 715). E tuttavia, riguardo a quest'ultimo caso, da più parti si è ritenuto improbabile che il verso assolvà a una funzione paratragica, dal momento che si colloca in un contesto (vv. 1-42) caratterizzato da un linguaggio eminentemente comico: potrebbe essere piuttosto considerato come un'espressione originariamente poetica, poi passata nell'uso corrente (cfr. e.g. *Adesp. Com.* fr. 1109.5 K.-A. ἄξιον γ[άρ] ἐστὶ σοί, e vd. Dover 1970, 14 s.). Suggestivo è anche il parallelo suggerito da Olson 2002, 68 tra il passo euripideo, che contiene una violenta maledizione nei confronti di chi avrebbe danneggiato l'Ellade (pronunciata forse da Achille contro Telefo, prima della mediazione di Odisseo, ovvero da uno dei capi greci contro Paride o Elena o contro lo stesso Telefo: cfr. Jouan, in Jouan-Van Looy 2002, 128, n. 91; Collard-Cropp 2008, II, 209), e il contesto aristofaneo, in cui analoga ostilità e desiderio di vendetta manifesta Diceopoli nei confronti di Cleone, esplicitamente menzionato al v. 6.

³³ Fr. 706 Kn. Ἀγάμεμνον, οὐδ' εἰ πέλεκυν ἐν χεροῖν ἔχων / μέλλοι τις εἰς τράχηλον ἐμβαλεῖν ἐμόν, / σιγήσομαι δικάα γ' ἀντειπεῖν ἔχων ("Agamennone, nemmeno se qualcuno con una scure nelle sue mani stesse per colpire il mio collo io resterò in silenzio, dal momento

offerta viene però respinta, e Diceopoli annuncia l'intenzione di prendere in ostaggio e uccidere quanto è di più caro agli Acarnesi: entrato in casa, ne esce poco dopo con una cesta di carboni che minaccia di sgozzare, se non gli sarà concessa la parola, e dà così avvio alla parodia della celebre scena euripidea in cui il re dei Misi minacciava di sgozzare Oreste (325-49).

Il vecchio contadino rientra poi in casa per recuperare quel tagliere ora tanto invocato anche dai carbonai di Acarne che, terrorizzati, sono ansiosi di ascoltare le sue opinioni (359-65), e sta per dare inizio al suo discorso in difesa della tregua con Sparta³⁴, quando è preso dal timore per le probabili reazioni avverse dei suoi interlocutori, manipolati dalla propaganda democratica, e, con un'improvvisa uscita extradrammatica, la prima di una lunga serie in questa sezione della commedia, passa a esprimersi a nome del commediografo³⁵, rievocando, in prima persona, il processo, fondato su calunnie, menzogne e imbrogli, che Cleone aveva tentato contro di lui l'anno precedente: "so io quali guai mi fece passare Cleone a causa della commedia dell'anno scorso: mi trascinò dinanzi al consiglio e la sua lingua mi sommergeva di calunnie e di menzogne; urlava quasi fosse il Cicloboro: un vero diluvio. E fui sul punto di morire soffocato dalla melma dei suoi imbrogli" (377-382)³⁶. Il pensiero del rischio altissimo che si accinge a correre lo persuade

che ho ragioni giuste da obiettare"); cfr. *Ach.* 317 s. *κᾶν γε μὴ λέγω δίκαια μηδὲ τῷ πλήθει δοκῶ, / ὑπὲρ ἐπιζήνου ἑελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν* ("e se non dico cose giuste, se il popolo non le ritiene giuste, voglio dirla con la testa su di un tagliere"). L'esagerazione retorica contenuta nell'affermazione di Telefo è presa da Diceopoli 'alla lettera' (cfr. Newiger 1957, 122-24; Olson 2002, 160): l'interlocutore offre se stesso come garanzia estrema della veridicità e della giustezza delle proprie argomentazioni. A quanto attesta Demostene (24.139), era usanza dei Locresi chiedere a chi proponesse una nuova legge di parlare "avendo una corda al collo" (ἐν βρόχῳ τὸν τράχηλον ἔχων νομοθετεῖ): qualora la proposta fosse apparsa buona e utile, il proponente avrebbe avuto salva la vita, in caso contrario sarebbe stato impiccato.

³⁴ L'espressione con cui Diceopoli si rivolge agli Acarnesi, subito dopo essere riapparso in scena con il ceppo, chiarisce la funzione che il coro assumerà nella realizzazione del *mechanema*: "ecco, guardate!" (ἰδοὺ θεᾶσθε, 366; seguo qui il testo proposto da Olson 2002, 170, rispetto alla *lectio* θέασαι tramandata da R): "they are the *spectators* of what follows" (Slater 2002, 50).

³⁵ "The playwright has stepped out from behind the persona of one of his characters" (Slater 2002, 51; e si vedano già Russo 1984, 60 = 1994, 34; Muecke 1977, 57).

³⁶ Qui e in seguito per gli *Acarnesi* adotto la traduzione a cura di Mastromarco 1983. Il riferimento è al processo tentato da Cleone contro Aristofane dopo la rappresentazione dei *Babilonesi* alle Dionisie del 426. La commedia (per la cui ricostruzione sulla base delle testimonianze e dei frammenti conservati, si rimanda a Orth 2017, 350-77) doveva toccare il tema scottante del rapporto tra Atene e le città alleate-suddite, e probabilmente conteneva allusioni alle brutali proposte esposte in assemblea da Cleone, l'anno precedente, sulla sorte dei cittadini ribelli di Mitilene. A questo attacco del demagogo, che, secondo gli scolii, avrebbe accusato Aristofane di ἀδικία εἰς τοὺς πολίτας e di ξενία (*schol.* [vet Tr] *Ar. Ach.* 378 Wilson = *Babyl.* test. iv K.-A.), il commediografo alluderà più avanti, ancora una volta in prima

allora della necessità di adottare, prima di parlare, un travestimento che “desti il più possibile compassione” (cfr. 383 s. πρὶν λέγειν ἔασατε/ ἐνσκευάσασθαι μ’ οἷον ἀθλιώτατον): un sotterfugio, un inganno (come già sospettano i contadini di Acarne infastiditi da questa improvvisa dilazione dello scontro, cfr. 385 τί ταῦτα στρέφει τεχνάζεις τε καὶ πορίζει τριβάς;)³⁷ che può realizzare solo attingendo al maestro per eccellenza di questo genere di espedienti drammaturgici: Euripide (cfr. 394 μοι βαδιστέ’ ἐστὶν ὡς Εὐριπίδην).

Con l’arrivo di Diceopoli a casa di Euripide ha inizio, a mio avviso, la scena più illuminante ai fini della presente analisi: ai vv. 407-79 è attivo, come maschera teatrale, il personaggio storico di Euripide, forse un’assoluta novità per quanto riguarda la presenza di maschere di poeti teatrali nell’*archaia*³⁸; in questo caso la parodia del *Telefo* fornisce al commediografo il pretesto per una straordinaria prova di metaetatro, in cui oggetto della *detorsio in comicum* non sono solo i punti nodali del ‘plot’ euripideo, bensì il modo stesso di ‘comporre tragedie’ del drammaturgo, e, in particolare, il suo ricorso all’espedito del ‘falso personaggio’ che, travestito, propone un discorso e una ‘performance’ *verosimili* agli occhi dei destinatari³⁹. Un indizio di questo approccio può essere colto già nell’espressione ἐνσκευάσασθαι, adoperata da Diceopoli al v. 384 (e, nuovamente, al v. 436), per alludere al ‘travestimento’ a cui si prepara a fare ricorso: il termine appartiene infatti esplicitamente al linguaggio ‘tecnico’ della prassi teatrale, in quanto indica l’atto della vestizione scenica da parte dell’attore/personaggio drammatico, e può essere riferito sia agli accessori di scena che al costume vero e proprio:

persona, sovrapponendosi al personaggio di Diceopoli, ai vv. 502 s., 515 s. e, per bocca del Corifeo, nella parabasi (659-64). Sulla questione si rimanda a Mastromarco 1979, 163-65; Halliwell 1980, 34-41; Sommerstein 1980, 32 s.; Olson 2002, xxviii-xxxi, xlv-xlvii; Imperio 2004, 61-66: che bersaglio del processo intentato dal demagogo non fosse Aristofane, bensì Callistrato, il regista dei *Babilonesi*, è ipotesi di MacDowell 1995, 40-45, a cui si vedano le condivisibili obiezioni di Olson 1998 xxii-xxiii.

³⁷ La considerazione appena espressa da Diceopoli circa la predisposizione dei cittadini ateniesi, e in particolare dei vecchi giudici, a essere manipolati e raggirati, chiarisce il successo della trovata ‘tragica’ della minaccia di sgozzare il cesto di carboni e ha una funzione prolettica rispetto a quello che sta per avvenire in scena: nel momento in cui si prepara a utilizzare lo stratagemma del travestimento da *Telefo* per persuadere i suoi interlocutori, il commediografo stabilisce una connessione strettissima tra dimensione politica e dimensione teatrale, per cui “the unsettling effect is to demonstrate his point: assembly and juries can be tricked by theatrical devices” (Slater 2002, 50).

³⁸ Cfr. Tammaro 2006, 249-52; Mastromarco 2017, 81.

³⁹ Questo inciso metaetatrale costituisce una sorta di ‘a parte’ fra Diceopoli ed Euripide, da cui il coro è escluso, e che invece coinvolge direttamente gli spettatori: è sotto i loro occhi che “si vuol dare plastica evidenza alla trasformazione di Diceopoli da supplice davanti agli Acarnesi a supplice davanti agli Ateniesi, e, nel frattempo, supplice davanti ad Euripide” (Russo 1984, 86 = 1994, 50).

“insomma, non basta qui, a fare teatro, il gesto – di brandire il coltello o di posare la testa sul ceppo –, ma occorre proprio l’abito giusto, quello per la scena giusta”⁴⁰.

La parodia delle strategie compositive del tragediografo emerge immediatamente, nelle contraddittorie e ambigue parole in stile tipicamente ‘euripideo’ che il servo adopera in risposta alle richieste di Diceopoli (395-402)⁴¹; prosegue nell’invito, rivolto dal vecchio a Euripide, a “servirsi dell’ecciclema” (ἀλλ’ ἐκκυκλήθητ’, 408; e cfr. in 409 l’assenso del drammaturgo ἀλλ’ ἐκκυκλήσομαι)⁴², che rompe bruscamente l’illusione scenica⁴³, e culmina, attraverso un’assimilazione tra ποιητής e ποιήσις, nell’improvvisa e spettacolare apparizione del tragediografo sull’ecciclema, disteso su un letto, intento a comporre con i piedi sollevati e vestito di stracci, che suscita la stupita reazione di Diceopoli: “componi con i piedi in alto (ἀναβάδην)⁴⁴, pur

⁴⁰ Bonanno 2006, 72. Con il medesimo significato il verbo ricorre in *Ra.* 523, per descrivere il travestimento di Santia con gli indumenti caratteristici di Eracle, e, probabilmente, anche in *Phryn. Com. fr.* 39 K.-A., su cui vd. Stama 2014, 234.

⁴¹ Cfr. in particolare 395-99: “È in casa Euripide? – È in casa e non è in casa (οὐκ ἔνδον ἔνδον ἔστιν): non so se mi intendi. – Com’è possibile? È in casa e non è in casa? – Proprio così, vecchio. La mente non è in casa: è uscita a raccogliere versetti, ma lui è in casa a comporre una tragedia”. È evidente la parodia di espressioni astruse e paradossali tipiche del tragediografo: cfr. e.g. *Alc.* 521 (ἔστιν τε κοῦκέτ’ ἔστιν); *IT* 512 (φεύγω τρόπον γε δὴ τιν’ οὐχ ἑκὼν ἑκὼν); *Hel.* 138 (τεθνᾶσι καὶ οὐ τεθνᾶσι); *Hp.* 612 (ἡ γλῶσσ’ ὀμώμοχ’, ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος); cfr. Rau 1967, 29 s.; Olson 2002, 197; Tammaro 2006, 249 s.

⁴² L’uso dell’*ekkyklema* come dispositivo paratragico in questa scena (e nell’analogo episodio che ha come protagonista Agatone, in *Th.* 95-265), segnalato dallo scolio al verso, è innegabile: sembra infatti poco credibile che Aristofane (come pure ritengono, ad es., Russo 1984, 88-92 = 1994, 50-59; Di Benedetto-Medda 1997, 23, n. 28) usi ἐκκυκλεῖν (ed εἰσκυκλεῖν: *Th.* 265; cfr. *Ach.* 479 κλῆε πηκτὰ δομάτων) per stigmatizzare soltanto ‘verbalmente’ l’uso euripideo della macchina, laddove l’ipotesi più ‘economica’ resta quella della parodia scenica. L’uso del termine tecnico ἐκκυκλεῖν in questo contesto corrisponderà agli avvertimenti al *mechanopoiòs* che troviamo altrove riferiti all’uso parodico di un’altra macchina teatrale, la *mechané* (cfr. e.g. *Pax* 174-76; *fr.* 160, 192 K.-A.), ed avrà pertanto “sapore giocosamente metateatrale e paratragico: si scherza sul meccanismo adottato nelle rappresentazioni tragiche, ma anche sul poeta che per contrappasso vi è collocato di peso, alla stregua dei suoi personaggi” (Tammaro 2006, 51). Sulla funzionalità dell’*ekkyklema* nel teatro tragico del V secolo, e, in particolare, sul suo uso in funzione paratragica in Aristofane, la bibliografia è molto ampia: mi limito a rimandare ai recenti contributi di Bonanno 2006; Lucarini 2016; Casanova 2017.

⁴³ Sulla controversa questione dell’effettiva esistenza di un’illusione scenica nella commedia antica si vedano, almeno, Sifakis 1971, 7-14; Bain 1977, 1-12. Con questa espressione, evidentemente ‘anacronistica’, intendo fare riferimento al fenomeno per cui “the fiction may therefore be interrupted and be shown to be fiction being contrasted with the reality of the performance” (Muecke 1977, 55; e cfr. Slater 2002, 51 s.).

⁴⁴ Difficoltà suscita l’interpretazione di ἀναβάδην, che ricorre due volte a breve distanza, ai vv. 399 e 410. Se i moderni studiosi concordano nel ritenere che nel secondo caso l’avver-

potendo posarli per terra. Naturale che crei degli zoppi! Ma perché indossi questi cenci da tragedia (τὰ ῥάκι' ἐκ τραγωδίας), miserabile abbigliamento? Naturale che crei dei pitocchi! (πρωχούς)" (vv. 410-13).

È qui riconoscibile, con un'evidente esagerazione comica, il principio poetico per cui le composizioni poetiche avrebbero in qualche modo il potere di rispecchiare il mondo reale: il servo di Euripide non è che l'immagine del suo padrone, parla come lui; Euripide stesso si esprime in stile tragico perché compone tragedie e, in virtù di un reciproco processo di condizionamento e rispecchiamento tra autore e opera, è uno straccione perché i protagonisti dei suoi drammi sono vestiti di stracci⁴⁵, si serve dell'ecciclopedia perché le sue tragedie vi fanno ricorso, se ne sta con i piedi in aria perché la

bio, come di recente argomenta Casanova 2017, 13 s., faccia riferimento alla posizione di Euripide, che se ne sta disteso "con i piedi in aria", pur potendo posarli "per terra" (καταβάδην), già gli antichi scoliasti non erano concordi sul significato da attribuirgli al v. 399: "con i piedi sollevati da terra" ovvero "al piano superiore" (*scholl. Ach.* [vet] 399a, [Tr] 399b Wilson; cfr. Suid. α 1796; Hsch. α 4185 Cunn.). Ambiguo appare l'uso dell'avverbio anche in *Plu.* 1123 (νυὶ δὲ πεινῶν ἀναβάδην ἀναπαύομαι), inteso da molti come "con i piedi sollevati da terra" (cfr. Sommerstein 1980, 173; Olson 2002, 178), laddove "sublimis, in pergula" è l'interpretazione di Van Leeuwen 1904, 167. Sebbene la questione non sia di univoca soluzione, mi pare tuttavia condivisibile l'interpretazione di ἀναβάδην al v. 399 nel senso di "su, al piano superiore" proprio alla luce del contesto drammaturgico; è infatti verosimile che Euripide parli retroscenicamente, ai vv. 407-9: "se mai al v. 399 gli spettatori fossero rimasti indecisi sul significato dell'ambiguo ἀναβάδην, al v. 409 non avrebbero più avuto dubbi, ché non potevano intendere l'assoluto καταβαίνειν se non nel significato generico di «scendere (da un piano superiore a uno inferiore)»" (Mastromarco 1983a, 250). Si può dunque immaginare che già al v. 399 un gesto dell'attore verso la parte superiore della facciata scenica suggerisse il senso corretto in cui intendere l'avverbio, e che, subito dopo, con un sorprendente *aprosdoketon* scenico, Euripide si mostrasse, al v. 410, sull'*ekkyklema*, al piano di sotto, disteso sul letto, con i piedi "in alto" (ἀναβάδην).

⁴⁵ La concezione di mimesi artistica qui espressa, che fa affiorare i termini di un dibattito culturale vivo ai tempi di Aristofane, soprattutto in ambito retorico-sofistico (su cui cfr. De Sanctis 2018, 33-41), tornerà nelle *Tesmofoiazuse*, all'interno dell'ampia sezione prologica (39-265) che può, per molti aspetti, essere ritenuta una sorta di 'ripetizione' di questa scena degli *Acarnesi*. Nelle *Tesmofoiazuse* è lo stesso Euripide, terrorizzato dal coro ostile delle donne, a recarsi in visita a casa di un tragediografo, Agatone; come negli *Acarnesi*, il visitatore si imbatte in un servo del poeta, che ne illustra il processo compositivo; anche Agatone compare improvvisamente in scena sull'*ekkyklema*, abbigliato in un modo che 'imita' la sua tecnica drammaturgica, e teorizza che "i poeti debbono adeguare i loro comportamenti ai drammi che compongono [...]. ciò che non abbiamo per natura dobbiamo procurarcelo con l'imitazione (μίμησις)" (149-56). Anche in questo caso la scena si conclude con il prestito da parte di Agatone (al Parente di Euripide, che si è offerto come suo sostituto) di un costume analogo a quelli che è solito indossare (vesti femminili), che permetta di affrontare il coro per persuaderlo a cessare le ostilità. Sulle affinità, ma anche sulle differenze tra le due scene, si rimanda a Jouanna 1997; Muecke 1982, 41-55; Sietta-Cottone 2003, 446-50; Austin-Olson 2004, lvi-lviii, 126-39; Tammaro 2006, 254 s.; Farmer 2017, 163-72.

sua drammaturgia è piena di zoppi⁴⁶. Sulla base di queste considerazioni mi pare peraltro lecito ipotizzare che Euripide, identificandosi con i suoi personaggi, indossi effettivamente un abito fatto di stracci, piuttosto che adoperare i ῥάκια come coperta, come pure è stato ipotizzato⁴⁷: l'espressione al v. 412 (τὰ ῥάκι' ἐκ τραγωδίας) alluderà, in ogni caso, a generici stracci 'da tragedia', non appartenenti a uno specifico dramma, visto che il bersaglio del poeta è il modo di concepire il genere tragico da parte di Euripide.

Diceopoli non menziona subito, esplicitamente, il *Telefo*, ma si limita a chiedere ad Euripide "uno straccio" del suo "vecchio dramma" (ῥάκιον τοῦ παλαιοῦ δράματος, 415). L'espressione, così generica e vaga, offre l'occasione per una nuova sezione parodica: il tragediografo è nel suo 'laboratorio compositivo', circondato dagli accessori e dai costumi delle sue tragedie, e questi ultimi appaiono come una serie confusa di stracci, simili a quelli che ha indosso, disseminati ovunque, sul letto, per terra e appesi, ben visibili al pubblico (come è possibile dedurre dai deittici ὁδὶ, οὐτοσί in 418 e 427), e arrotolati in modo da sembrare rotoli di papiro, che fungono metaforicamente da "fasce" (σπάργανα, 431) dei suoi drammi⁴⁸.

A ben vedere, anche la richiesta, rivolta a Euripide, di uno dei suoi compassionevoli costumi di scena sembra caricarsi, a sua volta, di una connotazione metateatrale: è evidente infatti che le parole pronunciate da Diceopoli a giustificare la necessità di tale prestito, più che al contadino di Acarne, saranno da attribuire, extradrammaticamente, all'attore che ne interpreta il personaggio, il quale annuncia che si appresta a "recitare al coro un lungo discorso" (δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν, 416). In tale ottica, questo primo scambio di battute tra i due può essere inteso anche in funzione programmatica rispetto ai versi successivi: tutta la scena ambientata in casa

⁴⁶ La propensione di Euripide a portare sulla scena personaggi zoppi, qui enfatizzata dalle ripetute allusioni in 406, 412, 426-29, sarà un motivo ricorrente nella parodia aristofanea del tragediografo: cfr. *Pax* 146-48; *Th.* 22-24; *Ra* 846.

⁴⁷ Macleod 1980, e cfr. le obiezioni di Slater 2002, 255, n. 45.

⁴⁸ Piuttosto che da veri e propri rotoli di papiro (come ritengono ad es. Starkie 1909, 93; Mastromarco 1983, 146 s.), in questa scena i drammi del tragediografo sarebbero rappresentati, con efficace simbolismo, proprio da stracci, arrotolati probabilmente in modo da sembrare rotoli papiracei, a indicare l'assoluta miseria e inconsistenza della sua ispirazione poetica: Euripide "crea" (cfr. ποεῖς, 410) mendichi e Diceopoli gli chiede "uno straccio della sua tragedia" (415), "because the text of his work, the very material it is made of, are nothing but rags" (Macleod 1974, 222). La presenza dei deittici ὁδὶ (418) e οὐτοσί (427), riferiti rispettivamente a Eneo e a Bellerofonte, potrebbe lasciare intendere che, accanto agli stracci che ne costituivano il costume (cfr. ἐν οἴῳ, 418), fossero presenti in scena anche le relative maschere, a rappresentare i personaggi e, con una rottura della verosimiglianza scenica, le tragedie stesse che avevano partecipato negli anni precedenti agli agoni teatrali (cfr. Jouan 1989, 26; Slater 2002, 53, 255, n. 44; *contra* Olson 2002, 183).

del tragediografo risulterà infatti dominata da una costante, suggestiva e a tratti sfumata oscillazione tra due piani, quello del dramma, in cui agiscono i personaggi Diceopoli ed Euripide, e quello extradrammatico, in cui dialogano e interagiscono tra loro l'attore/commediografo e il compositore di tragedie⁴⁹.

Alla richiesta avanzata da Diceopoli, Euripide risponde menzionando e indicando, in una *climax* ascendente di sciagure, miserie e infelicità, gli stracci appartenenti a una serie di sfortunati eroi dei suoi drammi (Eneo, Fenice, Filottete e Bellerofonte, 418-29)⁵⁰, che vengono rifiutati a vantaggio di quelli di Telefo (429): a differenza del vecchio Eneo e del cieco Fenice, che, ingiustamente esiliati, erano stati riaccolti nella società e reintegrati al termine delle relative tragedie, e diversamente dagli sventurati personaggi di Ino, Tieste, Filottete e Bellerofonte, che avevano patito sofferenze e isolamento nei rispettivi drammi, il re misio non è affatto una vittima dell'esilio, bensì adotta deliberatamente il travestimento da mendico per difendere le sue giuste azioni. Alla base della scelta di Diceopoli stanno dunque proprio la manipolazione operata da questo eroe sul suo travestimento e il suo statuto ambiguo, uniti alla sua grande abilità verbale⁵¹.

Diceopoli indossa prontamente il mantello stracciato dell'eroe euripideo⁵², e chiede al tragediografo il berretto misio, che serve come più preciso

⁴⁹ “È l'applicazione di un metateatro radicale, una situazione pirandelliana portata alle estreme conseguenze: assistiamo infatti non tanto a una 'prova' della commedia, che si sostituisce alla commedia, ma alla creazione letteraria nel suo momento di gestazione. Grazie alla sovrapposizione dell'eroe comico e del poeta, l'uditorio accompagna in tempo reale la produzione del testo teatrale: la commedia diventa la messa in scena della confezione della commedia stessa” (Zanetto 2006, 310; e cfr. Slater 2002, 55).

⁵⁰ Attraverso questa lunga sequenza di eroi straccioni e infelici, protagonisti di altrettante tragedie euripidee, Aristofane sembra voler parodiare il realismo del tragediografo, come farà più tardi, per bocca di Eschilo, nelle *Rane* (1060-64): è probabile, come osserva Muecke 1982, 22, che il commediografo accusi Euripide di aver trasformato un espediente teatrale efficace (quello dell'eroe tragico che, dopo una catastrofe, fa il suo ingresso scenico in stracci, il cui esempio più antico può essere individuato nel Serse dei *Persiani* eschilei, v. 909, su cui vd. Taplin 1977, 123 s.) in un *cliché*, attraverso la riproposizione di scene analoghe: è il caso del *Fenice* e del *Bellerofonte*, ma verosimilmente anche del *Filottete* e dell'*Eneo*, tragedie in cui le sciagure dei protagonisti dovevano essere visibili fin dal loro primo ingresso in scena, proprio in virtù dei costumi indossati.

⁵¹ Cfr. Foley 1988, 36 s.

⁵² L'invocazione a Zeus “che volge lo sguardo per ogni dove” (διόπτα καὶ κατόπτα πανταχῆ, 435), di sapore marcatamente tragico (cfr. Sommerstein 1980, 177; Olson 2002, 188), allude al fatto che il costume di Telefo è talmente disseminato di buchi e di strappi da permettere di guardarvi attraverso, quasi fosse trasparente. Una volta indossati, quegli stracci lasceranno intravedere il costume comico che ricoprono, rivelando visivamente l'ambiguità del travestimento di Diceopoli/Telefo (Foley 1988, 40; Slater 2002, 65). Mi chiedo se non si possa cogliere in questa suggestiva immagine una sorta di 'raffigurazione plastica' della paratragedia:

identificativo di Telefo⁵³, con cui il contadino di Acarne deve ora immedesimarsi, per apparire altro da sé (437-39): non sarà un caso che, secondo quanto riferito dagli scoliasti, proprio un passo del *Telefo*, verosimilmente appartenente al prologo, in cui l'eroe faceva riferimento alla trovata del travestimento, sia ripreso in 440-41: δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον, / εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μὴ (“bisogna che per oggi io paia un mendico: debbo essere quel che sono, ma non sembrarlo”)⁵⁴. La citazione euripidea è seguita da quello che, con Rau, potremmo definire un *commentarius comicus*⁵⁵: una sorta di ‘didascalia’ metateatrale che, in un certo senso, ne fornisce un’interpretazione parodica, adattandola alla situazione di Diceopoli: τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ’ ὅς εἰμ’ ἐγώ, / τοὺς δ’ αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι, / ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω, “gli spettatori debbono sapere chi sono; i coreuti, invece, saranno presenti come stupidi: così potrò prenderli per il culo con le mie paroline” (442-44).

Anche in questo caso, come già al v. 416, l'attore che impersona Diceopoli parla ‘fuori dal personaggio’: scopo del travestimento è quello di mettere in scena un ‘falso sé’ che prende tuttavia le mosse da elementi verosimili. Come Telefo, probabilmente con la complicità di Clitemestra, che è al corrente della sua vera identità, si propone di raggirare e persuadere i Greci attraverso un *mechanema*, il quale prevede che la sua ferita e i suoi stracci, che sono *veri*, divengano la base su cui costruire il *verosimile* ‘personaggio’ del mendico, così negli *Acarnesi* il pubblico della commedia, che conosce la vera identità di Diceopoli, è invitato a partecipare alla beffa che il protagonista sta preparando, ma i coreuti, che si suppone non vedano quello che accade nella casa di Euripide, e sono dunque gli ignari destinatari dell’inganno, “saranno presenti come stupidi” (443) e potranno essere raggirati⁵⁶

una commedia ‘travestita’ da tragedia, che però lascia intravedere la propria vera natura.

⁵³ Il ‘berretto misio’ non doveva certo far parte del costume di Telefo nell’omonima tragedia, dato che il personaggio era travestito da mercante greco: in questo caso la richiesta dell’accessorio da parte di Diceopoli avrà lo scopo di evocare nel pubblico una sorta di identificazione tra il contadino e il re di Misia: cfr. Jouan 1989, 23.

⁵⁴ Cfr. fr. 698 Kn. δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν – × – υ –, / εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μὴ. A differenza di quanto afferma lo *schol.* [Tr] *Ach.* 440 Wilson (οἱ δύο στίχοι οὔτοι ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου), si tratterà evidentemente di una citazione non letterale, in quanto il v. 440 viola la legge di Porson: Aristofane avrà modificato e adattato al contesto comico l’originaria espressione euripidea (cfr. Dtifeci 1984, 215).

⁵⁵ Rau 1967, 33, n. 38; e vd. Muecke 1977, 63, n. 59.

⁵⁶ Il verbo σκιμαλίζειν (444), che significa propriamente “tastare con il ‘dito medio’ (σκιμαλλός) l’ano della gallina, per accertarsi che ci sia l’uovo” (cfr. *scholl.* Ar. *Pax* [vet]549a-[vet Tr] 549b Holwerda), indicava il gesto compiuto dall’*erastès* per avanzare una profferta di rapporto omosessuale (cfr. Jocelyn 1981, 281 s.), e finì, pertanto, per caricarsi di un significato osceno e oltraggioso, a indicare “that the recipient of the gesture was a pathic” (Henderson 1991, 213); l’espressione ha assunto per estensione il più generale significato metaforico

dall'abilità oratoria di cui Diceopoli si è impadronito indossando i panni di Telefo e assumendone *apparentemente* l'identità⁵⁷.

Come ha osservato Olson, non è da escludere, nel sovrapporsi dei ruoli drammaturgici, che in questo caso, come già in 377-82, a parlare in prima persona, sotto le spoglie di Diceopoli travestito da Telefo, sia lo stesso commediografo, e che dunque l'attore parli momentaneamente “«out of character», not in *propria persona* [...] but as ‘the poet’ and probably quite specifically as Ar.”, come proprio l'enfatico ἐγὼ sembrerebbe segnalare: “the clear implication of 443-44 is that the individual referred to as ‘I’ in 442 has no desire to be seen as endorsing all the wild charge made in the *Telephos*-speech at 497-556 [...] although he does have a pointed and very clear message for the external audience”⁵⁸. In quest'ottica, non si può non cogliere in 443-44 un'ulteriore allusione alle dinamiche interne al modello euripideo, nel quale già doveva essere presente una complessa stratificazione: come si è detto, lo scopo del travestimento di Telefo nella tragedia euripidea era quello di poter ottenere ascolto presso i Greci senza essere riconosciuto, dal momento che, se si fosse presentato con la sua vera identità, non gli sarebbe stato concesso di parlare, o, peggio, sarebbe stato respinto o ucciso; d'altra parte, la sua missione ad Argo non si concludeva con il provocatorio discorso in favore dei Misi e dei Troiani, e nemmeno con la rivelazione della sua identità (Telefo di Misia): era infatti necessario che i Greci lo riconoscessero come *greco*, capissero cioè che il re dei Misi non era uno straniero, bensì apparteneva alla loro medesima stirpe (vantata e celebrata dallo stesso Telefo nel prologo), perché di lui potessero fidarsi, lasciandosi condurre a Troia sotto la sua guida⁵⁹. Allo stesso modo, negli *Acarnesi*, perché il gioco drammatico sia completo ed efficace, non basta che il

di “fuck up the arse, take complete and systematic advantage of” (Olson 2002, 190; cfr. Ar. *Nu* 652-54; *Pax* 548-49).

⁵⁷ Sull'opposizione tra l'essere (εἶναι) e il sembrare (φαίνεσθαι), presente in questo passo e già nel testo tragico euripideo, quale spia sintomatica della tipologia di atto mimetico messo in pratica da Aristofane, cfr. De Sanctis 2018, 38. Per la fondamentale funzione drammaturgica svolta dal costume tragico indossato da Diceopoli in questa scena, si rimanda a Paduano 1967, 338; Rau 1967, 33, n. 37; Slater 2002, 56, 257 s., nn. 60 s.; Compton-Engle 2015, 90 s.

⁵⁸ Olson 2002, 190; dunque i vv. 442-44 sancirebbero esplicitamente una questione già implicita nella citazione tragica che li precede, ossia lo scarto tra l'onniscienza del pubblico, che sa bene chi si nasconde sotto il costume di Telefo ed è il vero destinatario del messaggio di pace di Aristofane, e l'ignoranza dei coreuti, che si limitano a credere vera l'apparenza (il travestimento): “the external audience has access to information about the hero's ‘true identity’ that the others characters lack” (Olson 2002 *ibid.*; e cfr. Foley 1988, 40 s.).

⁵⁹ Fr. 696 Kn. Ὡ γαῖα πατρίς, ἦν Πέλων ὀρίζεται / χαῖρ', ὅς τε πέτρων Ἀρκάδων δυσχείμερον / Πάν ἐμβατεύεις, ἐνθεν εὐχομαι γένος (1-3), “Ἕλληνας δὲ βαρβάρους ἤρχε ἔτεκτωνων” (14). Cfr. Handley-Rea 1957, 32 s.: “to fulfill his mission Thelephus had not only to be recognized, but to be recognized as Greek”.

pubblico sappia che a recitare la *rhesis* non è Telefo (come credono invece i coreuti), ma è necessario che riconosca anche *chi* si cela dietro la maschera di Diceopoli, ovverosia lo stesso Aristofane⁶⁰.

Culmine di questo processo di sdoppiamento tra vero e falso ‘sé’ è l’anfibologica affermazione al v. 446: Τηλέφω δ’ ἀγὼ φρονῶ (“capiti a Telefo quel che io medito”, *scil. γένοιτο κακά*: Kannicht *TrGF* V, 2, 695), anch’essa, secondo quanto attestano gli scoli, citazione dal *Telefo* euripideo⁶¹: l’espressione, che rientra perfettamente nell’ondivago stile espressivo del tragediografo, doveva essere pronunciata dal re travestito e giocava sull’ambiguità del personaggio, tra identità vera e apparente. I capi greci, che lo credevano un mercante greco in disgrazia, l’avrebbero interpretata come una maledizione, laddove la frase risuonava, per il vero Telefo, come una benedizione: analogamente la battuta, in bocca a Diceopoli, appare come un’imprecazione (“che Telefo se ne vada al diavolo”), ma, alle orecchie di Euripide, suona come espressione augurale⁶².

Indossati gli abiti consunti di Telefo, Diceopoli viene trasformato in uno

⁶⁰ Cfr. Dobrov 2001, 43-53; Slater 2002, 258, n. 61.

⁶¹ *Schol.* [vet Tr] *Ar. Ach.* 446 Wilson παρὰ τὰ ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου ‘καλῶς ἔχοιμι [ἔχοι μοι Dobree et al.], Τηλέφω δ’ ἀγὼ φρονῶ’. Il passo euripideo è tramandato anche da Ath. V, 186c con un differente emistichio iniziale: εὖ σοι γένοιτο. Quest’ultima lezione (che ha il significato di “bene tibi sit”, e appartiene al lessico tragico, cfr. *Alc.* 627) è accolta in testo da Kannicht, fr. 707 e da Collard-Cropp 2008, II, 202: εὖ σοι γένοιτο· Τηλέφω δ’ ἀγὼ φρονῶ, cfr. *TrGF* V, 2, 695: “Aristophanes, lexin Euripidis propriam [...] παρὰ τὰ ἐκ Τηλέφου ultro ut videtur irridens”. La lezione καλῶς ἔχοι μοι, che appartiene più propriamente al lessico comico, e sembra piuttosto una sorta di parafrasi per il termine εὐδαιμονίης, adoperato da Aristofane nel primo emistichio del v. 446, è invece accolta in testo da Jouan, in Jouan-Van Looy 2002, 119.

⁶² Cfr. Sommerstein 1980, 178; Olson 2002, 191. Tra i procedimenti retorici più caratteristici della drammaturgia euripidea va senza dubbio considerato il ricorso frequente a questa particolare forma di anfibologia, che consiste in una manipolazione del discorso, “voluta e perseguita [...] al fine di trasmettere un messaggio il cui reale contenuto sia deliberatamente diverso dal senso apparente al quale sembrerebbe rinviare la parola” (Rispoli 1992, 17): un tipo di ironia che si basa evidentemente sul diverso livello di informazione e di conoscenza della realtà dei fatti in possesso dei protagonisti. Un ricco uso di espressioni anfibologiche caratterizzerà analogamente, nell’*Elena*, i versi della ‘messinscena dell’intrigo’, in cui l’ironia scaturirà ancora una volta dalla maggiore informazione che il personaggio di Elena e il pubblico hanno rispetto a Teoclimeno, oggetto della beffa: cfr. ad es. i vv. 1200 s., in cui, al re egiziano che domanda se sia giunto qualcuno a portare la notizia della morte di Menelao, Elena risponde ambiguamente: “sì: e spero che ora se ne vada dove gli auguro di andarsene (μόλοι γὰρ οἷ σφ’ ἐγὼ χρῆζω μολεῖν)”, una frase che può essere recepita da Teoclimeno come una maledizione rivolta al latore della cattiva notizia, e dallo spettatore (e da Menelao) come augurio di un felice ritorno in patria. Cfr. anche vv. 1288-1300; 1399-1406; 1422; e vd. Kannicht 1969, II, 695; Allan 2008, 285.

straccione⁶³ e, nel contempo, acquisisce anche quell'abilità oratoria ingannevole, che è propria innanzi tutto del tragediografo⁶⁴, e poi anche del suo personaggio. Tra tanti eroi straccioni e degni di compassione ha scelto Telefo proprio per la sua eloquenza e la capacità persuasiva delle sue parole: per cui, trionfante, al v. 447 esclama di sentirsi “già pieno di paroline” (οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμπίλαμαι), proprio quelle (cfr. ῥηματίους, 446) che saranno necessarie per sostenere la sua *rhesis makrà* destinata agli spettatori e finalizzata a raggirare i membri del coro⁶⁵.

Al v. 448, con la richiesta del bastone da mendico vagabondo, ha inizio la

⁶³ Che la comparsa in scena di Telefo, un re, con indosso abiti consunti e miserabili, qui enfattizzata e parodiata dal travestimento di Diceopoli, avesse continuato ad esercitare nel tempo un effetto notevole sulla memoria teatrale degli Ateniesi, è peraltro dimostrato dal fr. 6 K.-A. delle *Dionisiazuse* di Timocle, commediografo del IV secolo: nel passo, una lunga *rhesis* incentrata sulla funzione didattica e consolatoria della tragedia, all'interno di un elenco di personaggi tragici particolarmente infelici, spicca, ai vv. 10 s., in virtù di una confusione tra realtà e travestimento, la menzione di Telefo come “il pezzente per antonomasia” (πτωχότερον), confrontandosi con la cui miseria un povero sopporterebbe più facilmente la propria indigenza: cfr. Apostolakis 2019, 62 s.

⁶⁴ Esemplificativa in tal senso è la risposta di Euripide: “te lo dò: idee sottili ordisci con mente acuta” (πυκνῆ γὰρ λεπτὰ μηχανᾶ φρενί, 445), in cui la giustapposizione tra πυκνῆ e λεπτὰ “is an example of mock-Euripidean verbal subtlety” (Olson 2002, 191); un'espressione analoga ricorre in Anfide fr. 33.5 K.-A. φρόνησις οὔσα διὰ τὸ λεπτῶς καὶ πυκνῶς, su cui si rimanda a Papachrysostomou 2016, 217 s. Parimente significativo è l'uso da parte del tragediografo del verbo μηχανᾶν, che allude alla macchinazione, all'inganno, all'ideazione del *mechanema*, ed esprime quella propensione all'intrigo (μηχανή) che è propria dei suoi personaggi.

⁶⁵ Il diminutivo peggiorativo ῥημάτιον, qui enfattizzato dalla ripetizione, qualifica efficacemente l'eloquio persuasivo e manipolatorio di Telefo (e di Euripide): il termine è infatti frequentemente utilizzato da Aristofane per alludere all'oratoria ingannevole, forense o politica (cfr. *Eq.* 216; *Nu* 934; *V.* 668; *Pax* 534). Fin dai vv. 428 s., Diceopoli ha chiarito che la sua scelta è ricaduta sull'eroe misio non solo per il suo aspetto compassionevole, ma soprattutto per la sua abilità oratoria, che nella tragedia doveva essere paragonata a quella di Odisseo, come suggerisce il fr. 715 Kn., probabilmente pronunciato dal coro che assisteva a un agone tra i due: οὐκ ἄρ' Ὀδυσσεύς ἐστὶν αἰμύλος μόνος-/ χρεία διδάσκει, κἄν βραδύς τις ἦ, σοφόν (cfr. Preiser 2000, 122 s. e 178-83). E proprio nell'Odisseo dell'epica, l'eroe dall'eloquenza raffinata e ingannevole, che si era introdotto a Troia nei panni di uno schiavo, e, nel suo stesso palazzo di Itaca, travestito da mendicante, è stato individuato una sorta di ‘archetipo’ del personaggio tragico di Telefo, e, più in generale, di questa ricorrente modalità compositiva euripidea: Odisseo “mendicante presso la sua reggia e di fronte a tutti gli altri principi [...] rimane il prototipo di questo artificio che si evolve in tutta la produzione euripidea, [...] in un procedimento che rimane saldamente ancorato alla tecnica e agli espedienti del teatro” (Carpanelli 2005, 85; e cfr. Paduano 1967, 333-35). E che il Telefo intrigante e facondo oratore fosse un'innovazione tutta euripidea appare tanto più evidente se si considera che, con i *Misi* di Eschilo, in cui questo personaggio era privato della voce in conseguenza dell'assassinio dei fratelli della madre, si era affermata l'immagine proverbiale di un Telefo ‘muto’, che sarà parodiata sia da Alessi (fr. 183 K.-A., su cui vd. Arnott 1996, 545 s.; Stama 2016, 354; Farmer 2017, 55-57) che da Anfide (fr. 30.6-8 K.-A.: vd. Papachrysostomou 2016, 200).

sequenza dei tanti oggetti inutili che riempiono la dimora di Euripide e che metaforicamente costituiscono il materiale di scarso valore delle sue tragedie. Un cestino bruciato dalla lucerna, una ciotolina dall'orlo sbreccato, un pentolino tappato da una spugna, della verdura appassita (453-69), sono tutti 'accessori' che servono a completare e a dare credibilità al 'finto' personaggio di Telefo che sta per andare in scena, ma che sanciscono anche, di fatto, la progressiva identificazione di Diceopoli con il tragediografo. Trasformatosi in un "invadente, petulante, assillante" (452) mendico, Diceopoli si impadronisce delle funzioni di Euripide sia come poeta che come responsabile di tutti gli aspetti scenici della rappresentazione, finendo per spogliarlo di tutto il materiale insignificante che compone la sua arte, provocando, di conseguenza, le ripetute proteste del tragediografo in 464 e 470⁶⁶.

Prova di questa avvenuta identificazione è il fatto che Diceopoli cominci a parlare 'come se fosse Euripide'⁶⁷: per commentare il suo disagio si esprime con un verso preso in prestito dall'*Eneo* (471 s.)⁶⁸, e avverte come indispensabile, quasi fosse "l'oggetto da cui dipende tutta la sua vita", quel "prezzemolo" (σκανδικά, 478) che allude alla topica caratterizzazione comica della madre del tragediografo come erbivendola⁶⁹. Ai vv. 480-88, come

⁶⁶ Cfr. *schol.* [vet Tr] Ar. *Ach.* 463a Wilson (μμεῖται δὲ τὸν Τήλεφον): sulla 'mimesi drammatica' qui compiuta da Diceopoli rispetto al Telefo euripideo, cfr. Caciagli 2018, 88 s. Tutta la produzione drammaturgica di Euripide è parodicamente ricondotta ai miserabili resti di una messinscena: costumi, accessori, utensili consumati dall'uso, privato dei quali Euripide lamenta di essere stato defraudato della sua arte (cfr. 464 ἄνθρωπ', ἀφαιρήσει με τὴν τραγῳδίαν, 470 φροῦδά μοι τὰ δράματα). Ne deriva, in sostanza, il ritratto comicamente efficace di "un alazon, che vive nel chiuso della sua dimora, pomposamente intento a comporre su un letto, con i piedi all'aria [...] circondato da stracci e da oggetti da quattro soldi, di cui vivono le sue tragedie" (Tammaro 2006, 25; e cfr. Slater 2002, 55).

⁶⁷ Al termine della visita ad Euripide Diceopoli "è un nuovo personaggio, Telefo appunto, ha un nuovo eloquio, un nuovo stile recitativo, è attore non di una κωμῳδία, ma di una τραγῳδία – «canto del mosto» –, di una tragi...commedia" (Russo 1984, 86 = 1994, 50). Sul significato di τραγῳδία, vd. *infra*, n. 79.

⁶⁸ Lo *schol.* [vet Tr] Ar. *Ach.* 472 Wilson segnala che l'espressione ὀχληρός, οὐ δοκῶν με κοιράνους στυγεῖν parodia "oscuramente" (ἀσήμως) un verso dell'*Eneo* di Euripide (fr. 568 Kn.), ma aggiunge che Simmaco attribuisce anche questo verso al *Telefo*: l'ipotesi che esso possa appartenere a quest'ultima tragedia, ritenuta "probably without foundation" da Collard-Cropp 2008, II, 39, n. 1, sembrerebbe in realtà suggerita dal contesto, visto che risulta più probabile collocare queste parole sulla bocca di Telefo, a proposito dell'ostilità dei capi achei, laddove, per quello che è possibile ricostruire della trama dell'*Eneo*, il dramma non sembrerebbe presentare alcuna circostanza simile; è possibile peraltro ipotizzare che un verso analogo comparisse in entrambe le tragedie (cfr. Olson 2002, 195 s.).

⁶⁹ Sebbene varie e autorevoli fonti antiche concordino nell'affermare che Euripide avesse origini aristocratiche (cfr. e.g. Suid. ε 3695 = test. 3 Kn.), e che, in particolare, sua madre Clito provenisse "da una delle famiglie migliori di Atene" (Philoch. *FGrHist* 328 F 218; cfr. Theophr. fr. 576 Fort.), è ricorrente in Aristofane la degradazione parodica della donna come

già aveva fatto al v. 450, fa ricorso all'uso dell'artificio retorico di rivolgersi al proprio cuore per farsi coraggio: un espediente già presente in Omero e ben attestato nella lirica, che però, data l'insistenza con cui ricorre in questo contesto, potrebbe essere interpretato più specificamente come allusione paratragica alla patetica invocazione che Medea rivolge al proprio *thymòs*, nel monologo che prelude all'uccisione dei figli (1056-63)⁷⁰. E tuttavia, la probabile ripresa euripidea viene qui trasformata e degradata in una fitta interlocuzione, che si protrae con varie esortazioni e si conclude con una comica attestazione di stima ("Su, coraggio, avanza: ti ammiro mio cuore", 488), "a sottolineare parodicamente il topos dello sdoppiarsi del personaggio"⁷¹: in virtù del suo travestimento, Diceopoli *sembra* essere diventato Telefo. Aristofane, dunque, ha travestito la commedia 'da tragedia' e si prepara ad affrontare il pubblico sotto le spoglie del contadino di Acarne nei panni del re dei Misi, 'alla maniera di Euripide', quasi che, in una sorta di scherzosa *kataposis*, assumendone vesti e accessori, l'avesse "inghiottito", assimilandone le caratteristiche e i modi espressivi⁷².

Se, dunque, nella prassi teatrale, il costume, per definizione, garantisce un collegamento tra il poeta e il personaggio, in questo caso il travestimento, essendo una duplicazione del costume, richiama l'attenzione sulla trasformazione che Aristofane fa avvenire sotto gli occhi del suo pubblico nel

umile erbivendolo: cfr., oltre a questo passo, *Eq.* 19; *Th.* 387, 456; *Ra* 840. Le ragioni di questo scherzo comico restano oscure: c'è da chiedersi se esso "non fosse stato suggerito al commediografo dalla circostanza che la madre di Euripide appartenesse a una ricca famiglia proprietaria di terreni coltivati" (Mastromarco 1983, 148, n. 71; e vd. Olson 2002, 196 s. con ulteriore bibliografia).

⁷⁰ Cfr. Olson 2002, 191 s.; e vd. Rau 1967, 37 s. Per il *topos* dell'invocazione al proprio *thymòs*, cfr. *Od.* 5.298, 20.18; Archil. fr. 128.1 W².; Pind. *N.* 3.26, *O.* 2.89; Theogn. 695, 877; Neophr. fr. 2.1 Sn.-Kn.; Dickey 1996, 187.

⁷¹ Lanza 2012, 198.

⁷² Cfr. v. 484: "Esiti? Non hai forse inghiottito (καταπιών)... Euripide?". L'interpretazione di questa espressione è controversa: Sommerstein 1980, 179 vi coglie un'allusione alla pratica, menzionata esplicitamente più volte in Aristofane (cfr. *Ach.* 166; *Eq.* 494, 946), di rimpinzare di aglio i galli da combattimento per renderli più aggressivi prima di uno scontro, laddove Olson 2002, 198 considera questo passo, insieme all'espressione al v. 447 (δηματίων ἐμπίλαμαι), una metafora che allude al processo imitativo: "posséder un auteur, en connaître à fond l'œuvre ou les idées, c'est l'avoir avalé ou dévoré" (Taillardat 1965, 447). Proprio in relazione a questa suggestiva immagine dell'inghiottimento è suggestiva l'ipotesi avanzata da Cataudella 1935, 196-98 secondo cui in questo contesto, nel quale viene descritta la fusione e la trasformazione di Diceopoli in Telefo, e dunque l'assorbimento di una personalità in un'altra, potrebbe cogliersi un riferimento scherzoso al mito della *kataposis*, attestato nella *Teogonia* esiodea (in cui si narra che Zeus aveva inghiottito Metis per poter generare Atena e le altre divinità della saggezza), e in diverse teogonie orfiche, in cui Zeus inghiotte Eros-Phanes per acquisire le qualità dei nuovi esseri che intende generare.

momento in cui Diceopoli indossa gli stracci di Telefo e acquisisce tutti gli altri accessori per mettere in scena la sua ‘performance’ euripidea: ma i costumi si confondono, i personaggi interpretati si sovrappongono, in un gioco eminentemente metateatrale⁷³.

In un certo senso, la metateatralità della scena potrebbe essere colta a un livello più generale: se Diceopoli ha effettivamente molti elementi in comune con Telefo, è lo stesso Aristofane che utilizza la difficile situazione del re dei Misi ad Argo per rispecchiare la sua personale e travagliata storia di commediografo operante ad Atene: come Telefo è stato ferito da Achille, e si è ritrovato a dover affrontare ostilità e calunnie, Aristofane si è trovato coinvolto in un violentissimo scontro con Cleone, fino a rischiare di “morire soffocato” per i suoi attacchi (381 s.); come Telefo difende la sua scelta di cacciare i Greci dalla Misia, così Diceopoli (e, attraverso il suo personaggio, il commediografo) difende le sue argomentazioni a favore della pace: entrambi otterranno alla fine un riconoscimento, per cui Telefo diventerà la guida dei Greci nel viaggio verso Troia, e Aristofane, nella parabasi, si auto-proclamerà come il ‘paladino degli Ateniesi’ (644-45). In perfetta affinità con il re misio, vittima dei Greci, Aristofane presenta se stesso “as the heroic and victimized underdog of comedy”⁷⁴, destinato, nonostante un nemico corrotto, a trionfare sull’uditorio ateniese: è evidente la corrispondenza tra il re vestito di stracci della tragedia euripidea, culturalmente emarginato, ferito, eppure, allo stesso tempo eroicamente influente, e la drammaturgia innovativa e coraggiosamente ‘impegnata’ attraverso la quale Aristofane si propone come esponente di spicco della commedia politica negli anni Venti del quinto secolo⁷⁵.

In questa singolare sovrapposizione, in cui “tragic hero, comic hero and

⁷³ Aristofane mette in scena il travestimento rappresentando l’attore nell’atto di indossare un costume per interpretare un nuovo personaggio, “or, rather, he comically confuses the two transformations. His awareness of costume as costume easily leads him into the realm of the meta-theatrical” (Muecke 1982, 23).

⁷⁴ Sells 2019, 24; e cfr. Foley 1988, 37 s. L’identificazione Telefo-Aristofane, a parere di Saetta Cottone 2005, 316 s., “potrebbe essere stata dettata anche da ragioni di ordine drammaturgico: Telefo si distingue tra gli altri eroi euripidei, perché non è una vittima dell’esilio, ma sceglie di adottare il travestimento da mendicante [...] il suo ruolo appare dunque particolarmente appropriato per un poeta che si proponga di difendere se stesso attraverso i suoi attori”; e cfr. Slater 2002, 58: “I suspect that Aristophanes, by wrapping himself in the parody of the Telephus and yet at the same time deliberately signaling that he is seeking behind the mask [...] is in effect giving, not the chorus, but Cleon the finger”.

⁷⁵ È evidente che la sfida tra i confini del proprio genere e quelli del genere rivale, che Aristofane porta in scena, non consiste solo in un isolato gioco letterario, bensì assolve a uno scopo politico ben preciso: il commediografo difende la sua produzione teatrale passata e rivendica la futura utilità della sua opera per la città (cfr. Slater 2002, 49; Imperio 2004, 132-34).

comic playwright are thus collapsed into a single complex figure”⁷⁶, Aristofane sfrutta dunque il gioco letterario e drammaturgico esperito da Euripide, l’insistenza sul contrasto, non privo di ironia, tra apparenza e realtà, tra vero e verosimile, per ottenere ascolto presso i suoi concittadini.

Illuminante su questa ‘sovrapposizione di ruoli’ è l’esordio della *rhesis makrà* di Diceopoli, in 496-501, che segna l’inizio della messinscena della ‘finta tragedia’ progettata a casa di Euripide: Μή μοι φθονήσητ’, ἄνδρες οἱ θεώμενοι, / εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ’ ἐν Ἀθηναίοις λέγειν / μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῶδιαν ποιῶν. / Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδία. / Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ (“Non me ne vogliate, spettatori, se, pur essendo un mendico, mi appresto a parlare della città fra voi Ateniesi, in una commedia: anche la commedia conosce il giusto; ed io dirò cose terribili, ma giuste”).

Al coro ostile dei vecchi carbonai, che scalpita perché lo ha visto avvicinarsi al tagliere, e, in 490-95, lo ha nuovamente incalzato a parlare, apostrofandolo come “un impudente, un duro” (ἀναίσχυντος σιδηροῦς τ’ ἀνήρ), dal momento che si appresta a parlare “da solo contro tutti” (ἅπασι μέλλεις εἶς λέγειν τάναντία), Diceopoli si presenta nei panni di Telefo, con un *incipit* paratragico (496-98) che attinge proprio alle parole con cui il re di Misia, sotto mentite spoglie, dava inizio al suo discorso rivolto ai Greci, alludendo alle proprie vesti cenciose⁷⁷; ma, come ha già annunciato a 442-44, e come emerge dall’invocazione di 496 (ἄνδρες οἱ θεώμενοι), il suo discorso non si rivolge solo al coro, ma anche e soprattutto al pubblico teatrale, al popolo di Atene, che nella sua maggioranza è favorevole alla prosecuzione della guerra. Alla sovrapposizione tra il personaggio tragico (Telefo) e il personaggio comico (Diceopoli) si aggiunge un terzo livello: quello metateatrale dell’‘attore’, il quale fa riferimento al costume che indossa, al personaggio che si accinge a interpretare e all’azione che sta per portare in scena.

Gli spettatori sono ovviamente consapevoli di assistere a una commedia, e riconoscono che a parlare è un personaggio comico, Diceopoli; ma i contadini di Acarne si trovano davanti Telefo, un personaggio tragico, che si esprime con lessico e tono tragici, così come, nel dramma euripideo, i Greci accampati ad Argo in attesa della nuova partenza per Troia si erano trovati davanti un mendicante greco, sotto le cui spoglie si celava il re dei Misi.

Ma come, nella tragedia omonima, Telefo travestito aveva esposto un lungo e coraggioso discorso in difesa di se stesso e, più in generale, delle ragioni del nemico troiano, sostenendo che mai, nemmeno con una scure sul collo, avrebbe potuto tacere, “avendo argomenti giusti (δίκαια) da obiettare”

⁷⁶ Olson 2002, lxi.

⁷⁷ Cfr. *Teleph.* fr. 703 Kn. μή μοι φθονήσητ’, ἄνδρες Ἑλλήνων ἄκροι, / εἰ πτωχὸς ὢν τέτληκ’ ἐν ἐσθλοῖσιν λέγειν. L’espressione al v. 1 del frammento sarà ripresa *verbatim* da Alessi, fr. 63.7 K.-A.: cfr. Arnott 1996, 198; Stama 2016, 148; Farmer 2017, 79 s.

(cfr. fr. 706 Kn.), così Aristofane, per bocca di Diceopoli, torna, dopo il cenno in 377-82, sulla questione del processo intentatogli da Cleone l'anno precedente, in occasione della rappresentazione dei *Babilonesi*, e reagisce alle accuse di *adikia* mossegli dal demagogo⁷⁸, rivendicando il diritto a “parlare della città” pur essendo un commediografo, poiché *anche* la commedia “conosce il giusto” (τὸ δίκαιον, 500): per cui dirà “cose terribili, ma giuste” (δεινὰ μὲν, δίκαια δέ, 501). E tuttavia, affinché questa coraggiosa rivendicazione della natura seria e impegnata del genere comico possa essere accettata, essa deve passare attraverso un travestimento: la commedia conosce il giusto, ma per essere *credibile* deve *fingere di essere* una tragedia; esemplificativo, a livello lessicale, dell'avvenuto gioco metaletterario, è l'uso del termine *τρυγῳδία* (499, 500), che istituisce un confronto e un'interazione tra i due generi, in quanto allude sostanzialmente alla “commedia nella sua opposizione alla tragedia”⁷⁹.

Telefo, Diceopoli e lo stesso Aristofane sono nel ‘giusto’, ma perché il loro discorso sia efficace, hanno bisogno di un travestimento *verosimile* che alteri non il contenuto del discorso, ma la sua apparenza (devono insomma

⁷⁸ Sul processo intentato da Cleone contro Aristofane nel 426 a.C., vd. *supra*, n. 36.

⁷⁹ Zanetto 2006, 310. L'incertezza sull'uso del termine *τρυγῳδία* per designare la commedia è attestata già nelle fonti antiche (un elenco completo delle quali offre Nesselrath 1990, 46 s.): derivato etimologicamente dal verbo *τρύαν*, “vendemmiare” e da *τρύγη* (o *τρύξ*), “vino non fermentato, mosto” (cfr. e.g. *scholl. Ar. Ach.* [vet]499a- [Tr] 499b Wilson; *Anon. de com [proleg. de com. III]* p. 7.5-7 Koster; e vd. *DELG s.v.* τρύξ, 1140), il termine potrebbe avere origine dal fatto che gli antichi κωμῳδοί ricevevano in premio τρύξ, cioè vino ‘nuovo’, non fermentato, ovvero dall'uso che questi facevano del mosto per tingersi il volto e non essere riconosciuti, e, da questo punto di vista, sembrerebbe riferirsi a uno stadio primitivo del teatro, comune alla tragedia e alla commedia (cfr. Imperio 2004, 117 s.). Da un'analisi delle varie occorrenze di *τρυγῳδία* e di termini simili, nel *corpus* teatrale attico, raccolte e discusse da Taplin 1983, risulta tuttavia evidente che il termine, che compare in *Ach.* 499 s. per la prima volta rispetto ai testi a noi noti e che potrebbe essere stato quindi coniato proprio in questa occasione da Aristofane, risulta utilizzato sempre in contesti in cui “some contrast with tragedy is intended” (Olson 2002, 200), e sembrerebbe alludere direttamente all'ambiguo *status* della commedia rispetto alla tragedia. Che in origine *τρυγῳδία* fosse una comica *detorsio* di *τραγῳδία* aveva sostenuto Pickard-Cambridge 1962, 284, e che in *Ach.* 499 s., il termine sia da intendersi nella specifica conotazione di “paratragedia”, è opinione, a mio parere convincente alla luce del contesto in cui si colloca, di Foley 1988, 34 s. e n. 14. Più di recente, Edwards 1991, 158-63 (con cui sostanzialmente concorda Zanetto 2006, 332 s.) ha ritenuto di poter individuare nel termine un'allusione alla commedia come a una sorta di ‘anti-tragedia’, in virtù del doppio significato di τρύξ (“mosto”, ma anche “feccia”): in tal senso *τρυγῳδία* codificherebbe le due ‘facce’ del genere: canto liberatorio, fertile e festivo, oppure “the low-brow twin of tragedy, a dealer in impropriety and scandalous ridicule”; da ultimo, Sells 2019, 24, interpreta *τρυγῳδία* come una “hybrid form of comedy”, di cui sarebbe espressione proprio l'ambiguo personaggio di *Telefo/Diceopoli*.

“essere quello che sono, ma non sembrarlo”⁸⁰: così Telefo è costretto a trasformarsi in un mendicante, Diceopoli a travestirsi da Telefo⁸¹, e la commedia stessa indossa i panni della tragedia, ma in tutti e tre i casi il pubblico è ben consapevole della reale identità di chi parla.

L’espedito drammaturgico del ‘travestimento’ e la conseguente duplicazione dell’identità, che diviene cruciale nel ‘plot’, adoperati da Euripide nel *Telefo*, nell’ambito dell’organizzazione del *mechanema*, sono recepiti da Aristofane sia come elemento costitutivo del dramma, sia come oggetto di parodia: la scena in cui il finto Telefo parla in assemblea non ha dunque solo lo scopo di permettere a Diceopoli di sostenere le ragioni della pace davanti a un coro ostile, bensì anche, se non soprattutto, quello di fornire al commediografo, in un luogo della commedia diverso da quello tradizionalmente destinato a tale funzione, vale a dire la parabasi, l’opportunità di difendersi come poeta davanti agli spettatori ateniesi, rivendicando alla commedia una dignità pari a quella del genere tragico.

La sovrapposizione e il contrasto costante tra le due identità (e dunque tra tragedia e commedia) attraversa l’intera *rhexis makrā* e si risolve solo con il riconoscimento di Diceopoli nel corso dello scontro con Lamaco: alle reiterate accuse e agli insulti del borioso soldato, che allude sprezzantemente alla sua condizione di πτωχός, Diceopoli/Telefo risponde: “Che? Io un mendico? (ἐγὼ γάρ εἰμι πτωχός; 594)”, rifiutando improvvisamente quella connotazione di ‘straccione’ che era stato l’elemento distintivo della sua maschera paratragica e della sua falsa identità ‘euripidea’, e, nel momento in cui Lamaco gli domanda “e perché, chi saresti?” (ἀλλὰ τίς γάρ εἶ; 594), finalmente “si toglie gli stracci euripidei, abbandona il travestimento da Telefo, tornando ad essere Diceopoli”⁸².

⁸⁰ Il ‘piano della realtà’ non viene stravolto, e i contenuti pronunciati sotto il travestimento sono ‘veri’: il personaggio rivendica la sua reale identità sotto il costume di Telefo, e l’espressione τὸ δίκαιον (500), pronunciata in concomitanza con τῆς πόλεως, al verso precedente, sembra avere la funzione di rievocare nella mente del pubblico il ‘nome parlante’ di Diceopoli, “il Giusto verso la Città, quegli che rende giusta la città, l’uomo modello per tutta la città” (Russo 1984, 61 = 1994, 34; e vd. Imperio 2004, 133, con ulteriore bibliografia).

⁸¹ È lecito ipotizzare che il travestimento di Diceopoli/Aristofane svolga anche una funzione protettiva e precauzionale per il commediografo: “le manteau de Thélèphe enveloppe des vérités qui ne se laissent voir qu’à travers les trous: [...] le public pouvait se demander si c’était à Aristophane ou à Euripide qu’il fallait les imputer. La paratragédie [...] devient une précaution politique” (Jouan 1989, 27).

⁸² Russo 1984, 87 = 1994, 51; e vd. Harriott 1982, 39 s. L’autopresentazione di Diceopoli, che possiamo immaginare a questo punto nell’atto di spogliarsi degli stracci di Telefo, allude nuovamente ai temi ‘autobiografici’ cari al poeta, che definiscono l’identità del personaggio: “Chi sono? Un cittadino onesto (πολίτης χρηστός), non un arrivista; da quando c’è la guerra, un combattente (στρατωνίδης)” (595 s.).

Come è evidente, l'insistita parodia di alcuni aspetti della prassi compositiva di Euripide offre, in realtà, al commediografo l'opportunità di assimilarne e acquisirne, rielaborandoli e facendoli propri, molti elementi costitutivi di quel modo di 'fare teatro'; con gli *Acarnesi* Aristofane inaugura una precisa scelta poetica, che caratterizzerà tutta la sua produzione successiva, la quale individuerà proprio nella drammaturgia euripidea il suo bersaglio paratragico privilegiato⁸³. Basti ricordare che, quattordici anni dopo, nel 411, il commediografo porterà ancora una volta in scena, nelle *Tesmoforiazuse*, il personaggio di Euripide⁸⁴, e tornerà a parodiare, questa volta attraverso una parossistica ripetizione, gli espedienti euripidei del 'falso personaggio' e del travestimento in un divertito gioco metateatrale costruito attraverso diversi livelli drammatici: quello della commedia, in cui agiranno i personaggi del tragediografo e del Parente, e quello della tragedia in cui i due, con la complicità del pubblico, e nel tentativo di ingannare gli altri personaggi in scena, reciteranno a turno nel ruolo di Elena e di Menelao, di Andromeda e di Perseo, di Palamede, e, ancora una volta, di Telefo.

Università di Bari

PAOLA INGROSSO

⁸³ E proprio la scelta della drammaturgia euripidea come bersaglio paratragico privilegiato già nella prima fase dell'attività poetica di Aristofane, il quale, nel parodiare gli schemi compositivi del tragediografo finisce, in realtà, per appropriarsene, imitandolo, sarà verosimilmente alla base dell'accusa di εὐριπιδάριστοφανίζειν, mossagli nella *Damigiana* (Dionisie del 423 a.C.) dall'anziano rivale Cratino nel celebre e molto discusso fr. 342 K.-A., come già suggeriva il testimone del frammento, lo *schol.* [Areth.] Pl. *Ap.* 19c (ἐκωμωδεῖτο δ' ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὐριπίδην, μιμεῖται δ' αὐτόν): cfr. Nesselrath 1993, 185; Luppe 2000; Bakola 2010, 23-29; Mastromarco 2017; Olson-Seaberg 2018, 118-22.

⁸⁴ La maschera comica di Euripide ricoprirà ancora un ruolo da protagonista nelle *Rane*, portate in scena alle Lenee del 405; anche in questa commedia Aristofane farà ricorso agli espedienti del travestimento e dell'identità fittizia, facendo agire sulla scena, nel prologo, Dioniso nei panni di Eracle, e realizzando, ai vv. 494-673, il ripetuto e comicamente efficace scambio di identità (e di costume e accessori) tra Dioniso/Eracle e il servo Santia.

Riferimenti bibliografici

- R. M. Aguilar, *La figura de Télefo en la literatura y en el arte griegos*, "CFC" 13, 2003, 181-93.
- W. Allan, *Euripides: Helen*, Cambridge-New York 2008.
- K. Apostolakis, *Timokles*, Translation and Commentary, Göttingen 2019.
- W. G. Arnott, *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996.
- C. Austin, S. D. Olson, *Aristophanes Thesmophoriazusa*, edited with Introduction and Commentary, Oxford 2004.
- G. Avezzù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003.
- D. Bain, *Actors & Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977.
- E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2010.
- E. S. Belfiore, *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica (Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion, Princeton 1992)*, Roma 2003.
- R. Blondell, *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*, Oxford 2013.
- M. G. Bonanno, *L'ἐκκύκλημα di Aristofane: un dispositivo paratragico?*, in Medda-Mirto-Pattoni 2006, 69-82.
- G. Brizi, *Il mito di Telefo nei tragici greci*, "Atene & Roma" 9, 1928, 95-195.
- A. P. Burnett, *Catastrophe survived. Euripides' Plays of mixed reversal*, Oxford 1971.
- S. Caciagli, *Il lessico critico della mimesi*, "Prometheus" 44, 2018, 71-91.
- F. Carpanelli, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino 2005.
- A. Casanova, *La macchina teatrale chiamata eccicléma*, "Prometheus" 43, 2017, 3-42.
- Q. Cataudella, *Due note ad Aristofane*, "Athenaeum" 23, 1935, 195-204.
- M. Cavallone, *Il travestimento come espediente in Eschilo ed in Euripide*, "Boll. Class." 3, 1980, 93-107.
- Ch. Collard, M. Cropp, *Euripides Fragments, I-II*, Cambridge (Mass.)-London 2008.
- G. Compton-Engle, *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge 2015.
- G. Corrente, *Tragedia attica e iconografia fliacica*, in A. Martina, A.T. Cozzoli (eds.), *La tragedia greca: testimonianze archeologiche e iconografiche*, Roma 2009, 207-232.
- E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H 5697 (Telephus Travestitus)*, "Phoenix" 40, 1986, 379-392.
- E. G. Csapo, *Hikesia in the Telephus of Aeschylus*, "QUCC" 63, 1990, 41-52.
- D. De Sanctis, *Rappresentazione e imitazione. La consapevolezza della mimesis nella commedia di Aristofane*, "Prometheus" 44, 2018, 29-48.
- V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- E. Dickey, *Greek Form of Address. From Herodotus to Lucian*, Oxford 1996.
- M. T. Dtifeci, *Note al Telefo di Euripide*, "Prometheus" 10, 1984, 210-20.
- G. W. Dobrov, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford 2001.
- K. J. Dover, *Lo stile di Aristofane*, "QUCC" 9, 1970, 7-23.
- K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972.
- A. T. Edwards, *Aristophanes' Comic Poetics: Τρῶς, Scatology, Σκῶμμα*, "TAPA" 121, 1991, 157-179.
- M. C. Farmer, *Tragedy on the Comic Stage*, Oxford 2017.
- H. P. Foley, *Tragedy and politics in Aristophanes' Acharnians*, "JHS" 108, 1988, 33-47.
- S. Halliwell, *Aristophanes' Apprenticeship*, "CQ" 30, 1980, 33-45.
- S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986.
- S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Palermo 2009 (*The*

- Aesthetic of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford 2002).
- E. W. Handley, J. Rea, *The Telephus of Euripides*, "BICS" suppl. 5, 1957.
- R. M. Harriott, *The function of the Euripides scene in Aristophanes' 'Acharnians'*, "G&R" 29, 1982, 35-41.
- I. A. Hartung, *Euripides restitutus*, I, Hamburg 1843.
- M. Heath, *Euripides' Telephus*, "CQ" 37, 1987, 272-80.
- J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford 1991².
- O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*, Bari 2004.
- H. D. Jocelyn, *Difficulties in Martial, Book I*, "PLLS" 3, 1981, 277-84.
- J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, London 1967.
- F. Jouan, *La paratragédie dans les Acharniens*, "Cahiers du GITA" 5, 1989, 17-31.
- F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Tragédies. Tome VII, 3 Fragments*, Paris 2002.
- J. Jouanna, *Structures scéniques et personnages: essai de comparaison entre les Acharniens et les Thesmophories*, in P. Thiery, M. Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité* (Actes du Colloque de Toulouse 17-19 mars 1994), Bari 1997, 253-68.
- R. Kannicht, *Euripides Helena*, I-II, Heidelberg 1969.
- E. C. Keuls, *Clytemnestra and Telephus in Greek Vase-Painting*, in J.-P. Descœudres (ed.), *Eumousia. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, Sydney 1990, 313-24.
- W. Kullmann, *Homerische Motive. Beiträge zur Entstehung, Eigenart und Wirkung von Ilias und Odyssee*, Stuttgart 1992.
- P. Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin-New York 2006.
- D. Lanza, *Aristotele. Poetica*, Milano 1987.
- D. Lanza, *Aristofane. Acarnesi*, Roma 2012.
- G. Lieberg, *Poeta creator. Studien zu einer Figur der Antiken Dichtung*, Amsterdam 1982.
- J. L. López Cruces, *Is the first Line of the Acharnians paratragic?*, "Philologus" 155, 2011, 184-88.
- C. M. Lucarini, *L'ἐκκόκλημα nel teatro greco dell'età classica*, "Hermes" 144, 2016, 138-56.
- D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics*, Oxford 1972².
- W. Luppe, *The Rivalry between Aristophanes and Cratinus*, in D. Harvey, J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 15-20.
- D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens*, Oxford 1995.
- C. W. MacLeod, *Euripides' Rags*, "ZPE" 15, 1974, 221-22 (= *Collected Essays of Colin Macleod*, Oxford 1983, 47-48).
- C. W. MacLeod, *Euripides' Rags again*, "ZPE" 39, 1980, 6 (= *Collected Essays of Colin Macleod*, Oxford 1983, 48).
- C. W. Marshall, *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge 2014.
- A. Masiá, *Ennio. Tragedias. Alcmeo, el Ciclo Troiano*, Las Palmas 2000.
- G. Mastromarco, *L'esordio 'segreto' di Aristofane*, "QS" 10, 1979, 153-196.
- G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane I*, Torino 1983.
- G. Mastromarco, *Due casi di aprosdoketon scenico in Aristofane (Acarnesi 393-413, Vespe 526-538)*, in *Miscellanea di studi in memoria di F. Araldi*, "Vichiana" 12, 1983, 249-54.
- G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro e la memoria*, in Medda-Mirto-Pattoni 2006, 137-191.
- G. Mastromarco, *ἐπιπίδαριστοφανίζων (Cratino fr. 342 K.-A.)*, in F. Conti Bizzarro, G. Masiá, G. Matino (eds.), *Philoï Logoi. Giornate di studio su Antico, Tardoantico e Bizantino dedicate a Ugo Criscuolo*, Napoli 2017, 73-88.
- D. J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.

- E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni (eds.), *Κωμωδοτραγωδία. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006.
- F. Muecke, *Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes*, "Antichthon" 11, 1977, 52-67.
- F. Muecke, 'I Know You – By Your Rags'. *Costume and Disguise in Fifth-Century Drama*, "Antichthon" 16, 1982, 17-34.
- E. C. Nelson, *Clytemnestra and the Telephos Myth*, in S. MacEwen (ed.), *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*, Lewiston 1990, 35- 51.
- H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York 1990.
- H.-G. Nesselrath, *Parody and Later Greek Comedy*, "HSCP" 95, 1993, 181-95.
- H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes*, München 1957.
- S. D. Olson, *Aristophanes Peace*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1998.
- S. D. Olson, *Aristophanes Acharnians*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 2002.
- S. D. Olson, R. Seaberg, *Kratinos frr. 299-514. Translation and Commentary*, Göttingen 2018.
- Ch. Orth, *Aristophanes Aiolosikon-Babylonioi (fr. 1-100)*, Übersetzung und Kommentar, Heidelberg 2017.
- G. Paduano, *Il motivo del re mendicante e lo scandalo del Telefo*, "SCO" 16, 1967, 330-342.
- A. Papachrysostomou, *Amphis: Introduction, Translation, Commentary*, Heidelberg 2016.
- L. P. E. Parker, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford 2016.
- A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford 1962².
- Ch. Platter, *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore 2007.
- C. Preiser, *Euripides Telephos*, Einleitung, Text, Kommentar, Hildesheim 2000.
- C. Preiser, *Die Opferung der Ophigenie- Ein Motiv in Euripides' Telephos?*, "WJA" 24, 2000, 29-35.
- C. Preiser, *Achilleus' Heilmittel für Telephos in den 'Kyprien', in Euripides' 'Telephos', bei Plinius und bei Apollodor*, "RhM" 144, 2001, 277-86.
- C. Questa - R. Raffaelli, *Il ratto dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini*, Urbino 1997².
- P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen form des Aristophanes*, München 1967.
- G. Rispoli, *L'ironia della voce. Per una pragmatica dei testi letterari nella Grecia antica*, Napoli 1992.
- C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984² [Rev. and Expanded English Ed., Transl. by K. Wren: *Aristophanes an Author for the Stage*, London-New York 1994].
- R. Saetta Cottone, *Agathon, Euripide et le thème de la μίμησις dramatique dans les 'Thesmophories' d'Aristophane*, "REG" 116, 2003, 445-69.
- R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*, Roma 2005.
- D. Sells, *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*, London 2019.
- G. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses*, London 1971.
- M. de F. Silva, *El Télefo de Eurípides. Motivos de un éxito*, in A. Melero, M. Labiano, M. Pellegrino (eds.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce 2012, 213-36.
- N. W. Slater, *Spectator politics: metatheatre and performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002.
- A. H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes I: Acharnians*, ed. with translation and notes, Warminster 1980.
- A. H. Sommerstein, *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Warminster 1994.
- F. Stama, *Phynichos / Frinico*. Introd. traduzione e commento, Heidelberg 2014.

- F. Stama, *Alessi. Testimonianze e frammenti*. Testo, trad. e commento, Castrovillari 2016.
- W. J. M. Starkie, *The Acharnians of Aristophanes*, London 1909.
- D. Susanetti, *Euripide. Fra tragedia mito e filosofia*, Roma 2007.
- J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris 1965².
- V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in Medda-Mirto-Pattoni 2006, 249-61.
- O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- O. Taplin, *Tragedy and Tragedy*, "CQ" 33, 1983, 331-333.
- O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-paintings*, Oxford 1993.
- O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
- J. F. Van Leeuwen, *Aristophanis Plutus*, cum prol. et comm., Lugduni Batavorum 1904.
- M. Wright, *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of 'Helen', 'Andromeda' and 'Iphigenia among the Taurians'*, Oxford-New York 2005.
- T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- G. Zanetto, *Tragodia versus trugodia: la rivalità letteraria nella commedia antica*, in Medda-Mirto-Pattoni 2006, 307-25.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze Euripides' use of *mechanema* and disguise as a dramatic and metatheatrical device in *Telephus* and its reception both as a plot element and an object of parody in Aristophanes' *Acharnians*.

KEYWORDS

Euripides, Telephus, *mechanema*, disguise, Aristophanes, *Acharnians*.