

## Il nome e il genere

Il dramma satiresco e il 'quarto dramma' nel teatro greco

Laura Carrara

# II L'obbligo del dramma satiresco in tetralogia: testimonianze e deduzioni di antichi e moderni

**Sommario** II.1 La struttura interna delle tetralogie: attestazioni complete e parziali. – II.2 Riflessioni antiche su luogo e ruolo del dramma satiresco nella tetralogia. – II.3 L'*Alceste* e «l'espressione oscura dell'antica *hypothesis*»: eccezione, innovazione o minoritaria tradizione?

## II.1 La struttura interna delle tetralogie: attestazioni complete e parziali

La convinzione che ogni tetraide di drammi portata in scena alle Grandi Dionisie contenesse – dovesse contenere – un dramma satiresco si rivela essere, in primo luogo, una deduzione tratta dalla strutturazione interna delle tetralogie note in composizione sicura e integrale.<sup>1</sup> Di queste tetralogie – nove in tutto<sup>2</sup> – sei presentano, all'ultimo posto

<sup>1</sup> Tra i non molti studiosi ad esplicitare questo presupposto sono FriebeI, Larsow 1837, 12 («ex tetralogiis intelligitur», vedi *supra*, § I n. 9); Aly 1921, 236 («Als fester Bestandteil der tragischen Aufführungen erscheint nach den erhaltenen Didaskalien an letzter Stelle [das Satyrspiel]»); cf. Sansone 2015b, 4.

<sup>2</sup> Tra queste, la tetralogia eschilea delle *Danaidi* è invero soltanto «virtually certain» (così, giustamente, Seaford 1984, 21; anche Gantz 1979, 303: «partially attested») poiché il testimone, il celebre *P.Oxy.* 2256 fr. 3 (*TrGF* DID C 6 = Aesch. T 70 R. = fr. 122 Mette), reca leggibili ai rr. 3-4 solo quelli che sono i due plausibili ultimi membri della serie, Δαν[αί]σι Ἀμφ[ι]μώνη: ma altri due titoli eschilei, Ἰκετίδες e Αἰγύπτιοι, sono tanto

nei rispettivi elenchi didascalici<sup>3</sup> (conservati negli *argumenta* manoscritti e papiracei, in scoli e altri *loci* eruditi), un titolo qualificato da σατυρικός/-ή ο σατύροι. In due ulteriori casi,<sup>4</sup> quelli del *Prometeo* finale di tetralogia nella *hypothesis* manoscritta ai *Persiani* di Eschilo (Aesch. T 55a R. = *TrGF* DID C 2 ἐπιτὶ Μένωνος τραγωδῶν Αἰσχύλος ἐνίκᾳ Φινεΐ, Πέρσαις, Γλαύκῳ, Προμηθεΐ) e dell'*Amimone* seguente alle *Danaidi* in *P.Oxy.* 2256 fr. 3 (vedi n. 2), l'etichetta satiresca è assente, nel caso dell'*Amimone* probabilmente solo a causa della lacuna sul papiro (Ἀμυ[...]);<sup>5</sup> ma la satiricità è per entrambi – quasi<sup>6</sup> – unanimemente assunta dalla critica (per questi due titoli vedi ancora *infra*). L'unica deviazione certa da questo *pattern* è la tetraide euripidea del 438 a.C., che reca in coda la a-satiresca *Alceste*: il titolo difetta dell'epiteto satiresco nella notizia didascalica, conservata nella *hypothesis* (che si studierà *infra*, § II.3), e il testo del dramma, conservato, conferma lo statuto tragico (nell'accezione minimalista di Justina Gregory: «there is no chorus of satyrs, no drunken Silenus»<sup>7</sup>).

pertinenti allo stesso μῦθος da aver imposto la ricostruzione, vedi le discussioni di Garvie 1969, 13-14; Taplin 1977, 195-8; Gantz 1980a, 134, 141-2; Bowen 2013, 7-10; Cipolla 2020; scetticismo radicale in Yoon 2016, 261 n. 15, contraria a esistenza e normatività della tetralogia legata. Per Ἰκέτισι e Αἰγυπτίοις vedi anche *infra*, n. 41.

**3** Che la sequenza delle didascalie non debba per forza riflettere quella delle scene è uno dei principali argomenti della critica di Sansone 2015a e 2015b alla *communis opinio*: *contra* vedi Di Marco 2016, 3-4, 7-8, 20.

**4** Non in uno solo (quello del *Prometeo*), *pace* Antonopoulos 2021a, 11.

**5** Vedi Garvie 1969, 3: «It is impossible to tell whether Ἀμυμώνη was followed by σατυρικῆι written in full, or contracted as in line 8», i.e. σατυ (così Lesky 1954, 11): sul misterioso referente dell'etichetta satiresca a r. 8, con cui il papiro si interrompe, vedi la Prima Parte, § II.2.2 nr. 6 dell'elenco. Snell, Kannicht 1986<sup>2</sup>, 44 considerano in app. cr. la possibilità di intendere σατυ integrato dopo Ἀμυ[μώνη] come σατύ(ροις) oltre che σατυ(ρικῆι), vedi la Prima Parte, § II.2.1 n. 87. Snell 1953, 438 (con lui Mette 1959, 43) stampa per esteso σατυρικῆι, mentre Ἀμυμώνη σατυρικῶι di Friis Johansen-Whittle 1980, 25 è inutilmente complicato: con titolo femminile il neutro σατυρικόν potrebbe essere soltanto sostantiv(at)o, «con l'*Amimone*, dramma satiresco», il che non rientra nelle sue facoltà semantico-linguistiche e restituisce una sequenza altrimenti non attestata (vedi la Prima Parte, § I.2.1.1). Vedi anche Cipolla 2020, 54 n. 5, 55 n. 14 (che ammette non potersi sapere se Ἀμυμώνη fosse seguito o meno dal compendio satiresco); Radt 1983, 193.

**6** L'eccezione è ora Tsantsanoglou 2020, 281-8, il quale sviluppa un argomento tanto stimolante quanto – e perché – eretico, l'identità di questo Προμηθεύς con il *Prometeo Incatenato*: argomento speculativo e implausibile (tra le difficoltà, il carattere né lieve né conclusivo di *PV*, ricco di segreti e vaticini irrisolti: su questi elementi vedi ora Yoon 2016, 266-71; secondo Tsantsanoglou questi verrebbero lasciati aperti in vista del *Prometeo Liberato*, membro di una produzione successiva, una *Prometheia* comprendente anche una re-performance dell'*Incatenato*: ciò obbliga, però, a pensare che Eschilo scrivesse *PV* con il *Liberato* già in mente), ma salutarmente stimolante su quanto finora sempre ritenuto scontato (cioè che *PV* non avesse nulla a che fare con il Προμηθεύς dell'anno dei *Persiani*: così e.g. Radt 1986b, 10).

**7** Gregory 2006, 113, citato più ampiamente *supra*, § 0 n. 17.

Questi dati e fatti sono risaputi,<sup>8</sup> ma converrà riepilgarli e tabularli per comodità, cogliendo l'occasione per qualche precisazione e presa di posizione:

Eschilo				
1	2	3	4	5
<b>472 a.C.</b>	<b>467 a.C.</b>	<b>ca. 463 a.C. (?)<sup>9</sup></b>	<b>458 a.C.</b>	<b>466-59 a.C. (?)<sup>10</sup></b>
<i>Fineo</i>	<i>Laio</i>	<i>Supplici</i>	<i>Agamennone</i>	<i>Edoni</i>
<i>Persiani</i>	<i>Edipo</i>	<i>Egizi</i>	<i>Coefore</i>	<i>Bassaridi</i>
<i>Glauco Potnio</i>	<i>Sette contro Tebe</i>	<i>Danai</i>	<i>Eumenidi</i>	<i>Neaniskoi</i>
<i>Prometeo</i>	<i>Sfinge</i>	<i>Amimone</i>	<i>Proteo</i>	<i>Licurgo</i>
	<i>σατυρική</i>	<i>(σατυρική)</i>	<i>σατυρικός</i>	<i>σατυρικός</i>

  

Euripide		Senocle <sup>11</sup>	
6	7	8	9
<b>438 a.C.</b>	<b>431 a.C.</b>	<b>415 a.C.</b>	<b>415 a.C.</b>
<i>Le Cretesi</i>	<i>Medea</i>	<i>Alessandro</i>	<i>Edipo</i>
<i>Alcmeone a Psocide</i>	<i>Filottete</i>	<i>Palamede</i>	<i>Licaone</i>
<i>Telefo</i>	<i>Ditti</i>	<i>Troiane</i>	<i>Baccanti</i>
<i>Alcesti</i>	<i>Theristai</i>	<i>Sisifo</i>	<i>Atamante</i>
	<i>σάτυροι</i>	<i>σατυρικός</i>	<i>σατυρικός</i>

Nulla si può dedurre in ordine alla presenza del dramma satiresco - se finale e/o obbligata - da altre sei διδασκαλίες<sup>12</sup> conosciute in modo incompleto: per quattro di queste è nota la designazione complessiva ma non i singoli titoli e neppure sempre, a rigore, il numero dei drammi afferenti (tre o quattro?):

- *Licurgia* di Polifrasone (*TrGF* DID C 4 = *TrGF* 7 T 3);<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Utili liste, con dettagli dei *testimonia* (che saranno in larga parte ricordati anche nelle note in queste pagine), in Antonopoulos 2021a, 10-11; Sansone 2015b, 5 n. 5 (cf. Di Marco 2016, 4 n. 5); Wright 2006, 27-8 e n. 18 (cf. Yoon 2016, 261 n. 16); vedi anche Seaford 1984, 21-2 e, su Eschilo, Radt 1985, 111 (A. Tetralogiae certae).

<sup>9</sup> Per la data delle *Supplici* e il *P.Oxy.* 2256 fr. 3 vedi la Prima Parte, § II.2.2 n. 45, con la bibliografia ivi citata.

<sup>10</sup> Questa datazione in West 1990, 48-50, che pospone la *Licurgia* di Eschilo a quella di Polifrasone per varie ragioni, anche drammaturgiche, seguito e.g. da Avezzù 2003, 79; Del Rincón Sánchez 2007, 331-2, 334; vedi ora anche Berardi 2023, 19 n. 3.

<sup>11</sup> Di questo poeta è oggi noto soprattutto il trionfo su Euripide nel 415 a.C. grazie ad Ael. *VH* 2.8, che fa memoria delle tetralogie intere di ambedue i poeti: su di lui vedi Wright 2009, 171-2; 2016, 106-7; Cropp 2022<sup>2</sup>, 134-40; vedi anche *infra*, § IV.1 n. 58 per la sua menzione in Ar. *Ra.* 86.

<sup>12</sup> Per διδασκαλία nell'accezione di 'rappresentazione coagonale dionisiaca', vedi la Prima Parte, § I.2.2.3 n. 29.

<sup>13</sup> Terza nell'anno della vittoria della tetralogia tebana di Eschilo (467 a.C.), verso superstita: vedi Wright 2016, 96-7; Del Rincón Sánchez 2007, 329-34; Cropp

- *Pandionis* di Filocle I (*TrGF* 24 T 6c);<sup>14</sup>
- *Edipodia* di Meleto (*TrGF* DID C 24 = *TrGF* 47 T 1 [Meletus I], 48 F 1 [Meletus II]);<sup>15</sup>
- *Telepheia* di Sofocle (*TrGF* DID B 5 r. 8), su cui *omnia incertissima*: vedi *infra*, § IV.2.

Le altre due διδασκαλίας sono tramandate comprensive di soli tre e non quattro titoli:

- *Perseo, Tantalò, Palaistai satyroi*<sup>16</sup> di Pratina (al secondo posto nel 467 a.C., per la regia del figlio Aristia, *TrGF* DID C 4b);
- *Ifigenia in Aulide, Alcmeone a Corinto, Baccanti* di Euripide (prodotta postuma a cura di un discendente omonimo del poeta, *TrGF* DID C 22: vedi l'analisi svolta *infra*, § IV.1).

Non si è inclusa qui tra le διδασκαλίας note parzialmente la serie di titoli euripidei *Enomao, Crisippo, Fenicie* da taluni invece considerata tale sulla base di un passo della (mal) conservata *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio a quest'ultima tragedia, Eur. *Ph. hyp. g*, rr. 6-7 Diggle δεύτερος Εὐριπίδης < > ἤκαθηκε διδασκαλίαν περὶ τούτου. καὶ γὰρ ταῦτα ὁ Οἰνόμαος καὶ Χρῦσιππος καὶ < > οὐ> σφύζεται (*TrGF* DID C 16a). È dubbio che con questo dettato (peraltro palesemente corrotto) la *hypothesis* indicasse una presentazione scenica delle *Fenicie* con i due titoli successivi<sup>17</sup> (che sono, peraltro, al caso nominativo e non dativo come è invece negli elenchi ipotesiografici),<sup>18</sup> e non esprimesse piuttosto un'associazione dei drammi su altra base,

2022<sup>2</sup>, 53; Cipolla 2022, 60 n. 57.

**14** Sopravvive l'incipit (corrotto) della tetralogia e/o della tragedia *Tereo* (forse la prima?); *TrGF* 24 F 1; su Filocle I, nipote di Eschilo (albero genealogico in Sutton 1987a, 12, 14), e la *Pandionis* (precedente al 414 a.C. perché parodiata negli *Uccelli* di Aristofane) vedi Wright 2016, 97-100; Cropp 2022<sup>2</sup>, 126-33.

**15** Nessun frammento superstite; l'identità dell'autore rimane incerta, essendo esistenti due drammaturghi di tal nome, forse padre e figlio (e forse ambedue distinti dall'accusatore di Socrate), vedi Snell, Kannicht 1986<sup>2</sup>, 186, 188, con bibliografia precedente; Sutton 1987a, 19; Wright 2016, 196-7; Farmer 2017, 201-2; Cropp 2022<sup>2</sup>, XV n. 29. Lupi 2020, 39 ritiene di poter datare l'*Edipodia* al 399 a.C.

**16** Sui tre drammi, soprattutto dal punto di vista mitografico, vedi Del Rincón Sánchez 2007, 288-99.

**17** La serie *Enomao, Crisippo, Fenicie* e «satyr-play unknown» è nella lista di Wright 2006, 28 con data 410 a.C. (essa è trattata come trilogia coagonale in Hubbard 2006, 231-3 e Pickard-Cambridge 1968<sup>2</sup>, 81, senza cenni al dramma satiresco; Ferguson 1969, 111 e 1972, 506 ritiene seguisse il pro-satirico *Oreste*); la serie manca negli elenchi di Sansone 2015b, 5; Di Marco 2016, 4 n. 5; Antonopoulos 2021a, 10-11 (né è in Marshall 2001, 232 n. 24).

**18** Lo rileva Mastrorandè 1994, 37-8, il quale confronta la sequenza al nominativo ὅ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις nella *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio all'*Alceste* (studiata *infra*, § II.3), che non intende certamente indicare una comune rappresentazione dei due drammi, ma è dovuta a tutt'altra ragione; sulla diversità di caso rispetto alle

mitico-tematica.<sup>19</sup> Οἰνόμαος e Χρῦσιππος sono stati legati in un'ipotetica tetralogia non solo con le precedenti *Fenicie* ma anche con due titoli ritenuti periti nella supposta successiva lacuna, uno tragico e uno allora satiresco previa l'integrazione <σατυρ ... οὐ> σῴζεται di Adolf Kirchoff.<sup>20</sup> ma (a parte i dettagli e le possibili integrazioni di *nomina fabulae*)<sup>21</sup> il punto è che l'inserimento di σατυρ- per congettura in questa sede è dovuto proprio all'assunto che il quarto *item* debba essere satiresco ed è dunque, nella prospettiva qui adottata, circolare.

Parimenti esclusa dal novero delle *didaskaliai* attestate è stata qui la terna *Ipsipile, Fenicie, Antiope* menzionata nello scolio antico ad Ar. Ra. 53a (III.1<sup>a</sup>, p. 12 Chantry) διὰ τί μὴ ἄλλο τι τῶν πρὸ ὀλίγου διδαχθέντων καὶ καλῶν, Ὑψιπύλης, Φοινισσῶν, Ἀντιόπης; «perché non un qualche altro tra quelli [*scil. drammi*] prodotti poco prima e belli, *Ipsipile, Fenicie, Antiope*?»: <sup>22</sup> nulla obbliga a ritenere questa terna coagonale<sup>23</sup> (anzi, sarebbe strano che i pezzi migliori dell'ultimo

*didaskaliai* vedi anche Hubbard 2006, 231 n. 24, che però non la ritiene decisiva per escludere l'indicazione di coagonalità.

**19** Così Richard Kannicht nell'*addendum* a *TrGF* DID C 16a (Snell, Kannicht 1986<sup>2</sup>, 344); Müller 1984, 68; Mueller-Goldingen 1985, 8-9 con nn. 8-9 per ulteriori riferimenti bibliografici (tra cui Webster 1967, 112); Poole 1990, 140-1; Mastronarde 1994, 13; discussione in Carrara 2014, 241-2 n. 80 (seguita da Meccariello 2019, 203 n. 17; 2021, 285-6 n. 10) e vedi anche Kannicht 2004, 591-2 (Eur. *Oenomaus* test. i).

**20** Kirchoff 1855, 92; sulla stessa linea poi Kannicht, Snell 1986<sup>2</sup>, 47 in app. cr. a *TrGF* DID C 16a <... σατυρ, ὅς οὐ>; Kannicht 1996, 28 <... σατυρικός/-ή?, ὅστις / ἦτις οὐ> e vedi anche la nota successiva.

**21** Luppe 1987b, 33-4 proponeva (ma vedi già Müller 1984, 68 e n. 195) ὁ Οἰνόμαος καὶ Χρῦσιππος καὶ <Οιδίπους καὶ - - - σατυρικός (bzw. -ή oder - bei pluralischem Titel - σάτυροι) οὐ> σῴζεται: una tetralogia, cioè, impostata sull'empietà in varie generazioni, da Pelope e Enomao passando per Laio e Crisippo (figlio di Pelope) fino ad Edipo (figlio di Laio), con dramma satiresco irrecuperabile ma 'tebano' anch'esso: ma è tutto alquanto speculativo (lo obietta anche Porter 1994, 294 n. 15; vedi, però, Hose 1990, 14 n. 34).

**22** Lo scolio continua e conclude: ἡ δὲ Ἀνδρομέδα ὀγδόω ἔτει προεσιῆκται ἄλλ' οὐ συκοφαντιτέα ἦν τὰ τοιαῦτα, «l'*Andromeda* era precedente in scena di otto anni; ma su tali cose non c'è da cavillare»; il commentatore si chiede perché in Ra. 53 (τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος) Dioniso stia leggendo proprio l'*Andromeda* (412 a.C.) quando altri δράματα, nuovi e belli, sarebbero stati altrettanto e più adatti, ma rinuncia a risponderci: vedi Klimek-Winter 1993, 95-6 con rinvio a Moorton 1987 per possibili spiegazioni della preferenza del dio (la suggestione marittima si legge già nella nota *ad loc.* di van Leeuwen 1896, 15).

**23** Questo pare insito nello scolio invece a Müller 1984, 67; Mueller-Goldingen 1985, 7-8 e nn. 4-5 (bibliografia); Luppe 1987b, 29; Hose 1995, 16-17; discute la trilogia unitaria Webster 1967, 7, 162, 205-19 (con *Antiope* in testa; già 1965, 26). Dubbi sulla data bassa dell'*Antiope*, insostenibile su base metrico-statistica (che punta allo stile 'semi-severo'), in Cropp, Fick 1985, 74-6, con l'ipotesi che il titolo corretto (i.e. una volta scritto nello scolio o che lo scoliaste avrebbe dovuto scrivere, ma si sbagliò) fosse Ἀντιγόνη; la proposta di correzione viene presa in più o meno seria considerazione in Porter 1994, 294 n. 15; Marshall 2001, 232 n. 23; Collard, Cropp, Gibert 2004,

Euripide si fossero tutti concentrati nello stesso anno);<sup>24</sup> e, comunque, seppur lo fosse, non c'è traccia per essa del quarto dramma, satiresco o meno.<sup>25</sup>

Delle sei διδασκαλίας parzialmente note, soltanto della più antica, la *joint venture* Pratina-Aristia, è conosciuto il titolo del dramma satiresco, grazie alla qualifica σάτυροι appostavi nella fonte (si tratta dei *Palaistai*, dei quali nulla sopravvive oltre, appunto, a titolo e genere).<sup>26</sup> Per le quattro titolature cumulative *Licurgia*, *Pandionis*, *Edipodia*, *Telepheia* il pezzo satiresco è sempre ignoto<sup>27</sup> e, nella visuale adottata in questa indagine, anzitutto da dimostrare esistito;<sup>28</sup> non è neppure sempre esplicitamente documentato che si trattò sempre di tetradi (e non triadi, eventualmente consistenti solo di tragedie?); certezza in merito si ha soltanto per *Licurgia* (*hyp. Aesch. Sept. = TrGF DID C4 a e b Λυκούργεια τετραλογία*)<sup>29</sup> e *Pandionis* (*TrGF 24 T 6c τῆ Πανδιονίδι τετραλογία*),<sup>30</sup> non per *Edipodia* e *Telepheia*: an-

269; Jouan, van Looy 1998, 221; Collard, Cropp 2008a, 175. Salva la datazione scoliastica Castellaneta 2020.

**24** Dibattito in Carrara 2014, 241-2 n. 80 con l'obiezione ripresa qui a testo e ulteriore bibliografia; contro la coagonalità anche Mastronarde 1988, 15 (disposto, comunque, a credere alla triade dello scolio più che a quella della *hypothesis*); Poole 1990, 140; Mastronarde 1994, 11-14; Porter 1994, 294 (con la giusta osservazione che il minimo comun denominatore tra i drammi è il finale enfatico dello scolio καὶ καλῶν, non πρὸ ὀλίγου: il giudizio estetico, non il periodo comune); Mastronarde 2009, 65-6. Giustamente prudente già Bond 1963, 144; vedi ora Castellaneta 2020, 2-3, 13.

**25** Müller 1984, 67 e n. 192 coopta l'*Oreste* (datato al 408 a.C., *TrGF DID C 19*: arcontato di Diocle) come dramma quarto, analogo all'*Alcesti*: così anche Mueller-Goldingen 1985, 9-11; Luppe 1987b, 29-30; Hose 1990, 14 n. 34; 1995, 17; scettici Mastronarde 1994, 14 (l'*Oreste* è enorme in uno *slot* conclusivo dopo le già lunghissime *Ipsipile* e *Fenicie*); Marshall 2001, 232 n. 23 (il quarto posto del 408 a.C. andò al *Ciclope*, l'*Oreste* fu una delle precedenti tragedie). Ampia confutazione in Porter 1994, 292-5. Sull'*Oreste* di quarto posto vedi poi *infra*, § III.1, nn. 17, 21, 43, 163.

**26** Sui *Palaistai* vedi quanto detto nella Prima Parte, § I.2.1.1 n. 123 (stesso soggetto del *Cercione* eschileo?), § II.1 n. 20 (identità tra eponimi del dramma e coro) e *passim* (etichetta satiresca σάτυροι e non σατυρικοί); § II.2.2 nr. 3 nell'elenco. Sulla possibile trama (lotta Anteo vs Eracle o Cercione vs Teseo?) vedi Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 77-80; Del Rincón Sánchez 2007, 298-9; O'Sullivan, Collard 2013, 502; Lämmle 2013, 247 n. 6, 248 n. 8; L. Carrara 2013, 43 n. 29.

**27** Vedi Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 35 n. 168; in realtà sono ignoti tutti i titoli singoli: Lupi 2020, 39.

**28** L'inferenza di Del Rincón Sánchez 2007, 332 sul dramma satiresco anche qui doveroso e dovuto non è garantita.

**29** Lo stesso per la Λυκούργεια di Eschilo, certamente quaternaria: *schol. vet. Ar. Th.* 135 (III.2/3, p. 25 Regtuit) = Aesch. T 68 R. Λυκούργειας: τὴν τετραλογίαν λέγει Λυκούργειαν, Ἰδωνοῦς, Βασσαρίδας, Νεανίσκου, Λυκοῦργον τὸν σατυρικόν. Del Rincón Sánchez 2007, 327, 331-2, 334 chiama ambedue «trilogía», poiché stacca le tragedie dal satiresco; per questa opzione nomenclatoria vedi anche Yoon 2016, 257 n. 2.

**30** La *Pandionis* è più che «usually supposed to have been a tetralogy» (Richards 1877, 284): essa è detta tale nella fonte, *schol. vet. Ar. Av.* 281a (II.3, p. 50 Holwerda); questa

zi, la possibile applicazione della titolatura collettiva Ὁρέστεια non solo alla τετραλογία<sup>31</sup> ma anche alla τριλογία χωρίς τῶν σατυρικῶν in *schol. vet. Ar. Ra.* 1124 (vedi la Prima Parte, § I.2.2.3) lascia sussistere l'eventualità per cui questi due ultimi raggruppamenti ricevessero la denominazione collettiva su base ternaria (ammessa la differenza rispetto all'*Orestea* che, nel loro caso, il dramma satiresco non fu separato a posteriori ma mai neppure scritto).<sup>32</sup> L'ultima delle sei διδασκαλῖαι in esame, quella di Euripide, fu a quanto pare priva sia di un quarto elemento sia del dramma satiresco: *Ifigenia in Aulide*, *Alcmeone a Corinto* e *Baccanti* sono tre tragedie (vedi *infra*, § IV.1).

Non appena si pone mente al fatto che nell'Atene classica le tetralogie rappresentate (a tacere di quelle scritte o ideate ma non ammesse al coro e alla scena) furono diverse centinaia,<sup>33</sup> appare evidente che i dati superstiti qui sintetizzati, al netto di incertezze e diversità d'opinioni su punti singoli (e pur con il calcolo più generoso e favorevole possibile alla tesi dell'obbligo satiresco, vedi poco oltre), non possono essere ritenuti né interamente indicativi né tantomeno vincolanti. Il fatto che le διδασκαλῖαι documentate complete di dramma satiresco siano nove – si contano, a fianco delle sei tetralogie per questo aspetto sicure,<sup>34</sup> quale settimana quella dei *Persiani* (il cui *Prometeo* conclusivo è stato inferito satiresco anche dalla posizione occupata nell'elenco dei titoli, vedi *infra*), quale ottava quella con l'*Amimone* (titolo che un'etichetta di genere nel papiro testimone probabilmente aveva, ora però perita in lacuna: vedi *supra*, n. 5 e *infra*) e quale nono *item* anche il trittico di Pratina-Aristia con i satireschi *Palaistai* –, unito al fatto che una sola sia, invece, la tetralogia a-satiresca (quella dell'*Alceste*), può essere rivelatore di una

---

prosegue con l'origine del nome, ἦν Ἀριστοτέλης ἐν ταῖς Διδασκαλίαις ἀναγράφει (Arist. fr. 619 Rose = fr. 443 Gigon), frase su cui vedi la Prima Parte, § I.2.2.3 n. 12.

**31** Brown 1990, 56 n. 36 stabilisce l'equivalenza titolo collettivo = tetralogia (tali furono *Orestea*, le due *Licurgia* e *Pandionis*: così anche Sommerstein 2002a, 5 n. 15, pur pensando che in tutti i casi fossero recuperabili dalle *Didaskaliai* i titoli singoli dei drammi); su questi nomi collettivi vedi anche Yoon 2016, 259 con n. 8; Lupi 2020, 39; già Pickard-Cambridge 1933, 76-7.

**32** Per l'*Edipodia* sfiorano l'ipotesi trilogica Wright 2016, 196 e Yoon 2016, 260 n. 11; alla *Telepheia* la critica si riferisce con insistenza, e di preferenza, come a una trilogia: così e.g. Wilamowitz 1930, 244; Fromhold-Treu 1934 (nel titolo); Szantyr 1938 (pure già nel titolo); Else 1957, 398; Pickard-Cambridge 1968<sup>2</sup>, 55; Radt 1983, 195 n. 14; 1999<sup>2</sup>, 474; ora Avezzù 2012, 39 con n. 2; Finglass 2015, 214-15 con n. 42; Jackson 2020, 87; Lupi 2020, 40 (con punto di domanda).

**33** Ne calcola 480 Antonopoulos 2021a, 10 (tre all'anno per 160 anni di Grandi Dionisie a pieno regime). Sulla portata del fenomeno teatrale attico e l'enormità delle perdite cifre in Blume 1991<sup>3</sup>, 6-8 (anche per la commedia e soprattutto in Kannicht 1995, 25: nel V sec. a.C. 1290 drammi (1230 senza le repliche), oggi 175 *Oxfordbände*).

**34** Tre di Eschilo, due di Euripide e una di Senocle: sono le colonne 2, 4, 5 e 7, 8, 9 della tabella soprastante; si giunge, dunque, a raccogliere e valutare la stessa base di dati di Antonopoulos 2021a, 10-11, ma con esiti argomentativi diversi.

tendenza, anche di una predilezione dei poeti per l'inserzione di un dramma satiresco in (coda a?) ciascun loro contributo concorsuale dionisiaco; ma non è sufficiente a stabilire una regola ferrea. Al contrario: su siffatta proporzione potrebbe basarsi con altrettanta ragione anche la proiezione opposta, quella per cui una διδασκαλία ogni nove (una su dieci) era – doveva essere – priva della *pièce* satiresca.

Non solo a livello quantitativo ma anche qualitativo i dati disponibili esposti rischiano di non essere fedeli rappresentanti della prassi dell'agone delle Grandi Dionisie ma di restituirne un'immagine unilaterale: infatti, una buona metà delle διδασκαλίες documentate certamente ovvero ricostruite verisimilmente come comprensive di dramma satiresco, cinque su nove,<sup>35</sup> è di mano di uno stesso poeta, Eschilo, cosicché la regola tetralogica potrebbe doversi dedurre valida in prima battuta – soltanto – per lui.<sup>36</sup> Invero il correttivo di cautela 'sistemica' insito nel cambio di prospettiva di questa ricerca investe a rigore anche Eschilo:<sup>37</sup> presa sul serio – non accantonata come stramberia – la tetralogia a-satiresca conclusa da *Alceste*, né per il *Prometeo* del 472 a.C. né per l'*Amimone* del 463 a.C. (?) la *Satyrspiel-qualität* taciuta nelle fonti può essere data per scontata solo in virtù della loro posizione finale nelle rispettive didascalie (posizione certa per il primo, molto plausibile per la seconda: vedi *supra*, n. 2), come invece s'è fatto sempre sia per l'uno<sup>38</sup> sia per l'altra.<sup>39</sup> Invertendo

**35** Documentazione certa e completa: coll. 2, 4, 5 in tabella; incompleta: coll. 1 (*Prometeo*) e 3 (*Amimone*). Insiste anche su questo («the sample size is [...] not] random enough to allow for such a deduction») Yoon 2016, 263, argomentando contro la generalizzazione della 'tetralogia legata' dall'opera di Eschilo al teatro attico in generale.

**36** Così Untersteiner 1954, 241 («si deve pensare che Eschilo si presentasse sempre con tre tragedie e un dramma satiresco»); Collinge 1958, 28 n. 5 («his [scil. Aeschylus] confirming, if not inaugurating, the convention»); Rossi 1972, 292 («Penseremo allora che la tetralogia di tipo classico, come forma costante degli agoni, sia nata e morta con Eschilo?», con tendenza a risposta positiva); vedi anche *supra*, § 0 n. 11.

**37** Così fa Tsantsanoglou 2020, 283.

**38** Cipolla 2019, 54 n. 50: «La didascalia dei *Persiani* menziona un *Prometeo* come quarto dramma (dunque, evidentemente satiresco), ma senza ulteriori specificazioni»; 2018, 121: «il *Prometeo* menzionato nella *hypothesis* dei *Persiani* come pezzo conclusivo della tetralogia (quindi, un dramma satiresco)»; O'Sullivan, Collard 2013, 282-3: «the fourth play and by implication therefore the satyr-play»; Sommerstein 2008, 211: «the fourth play (i.e. the satyr-drama)»; Brown 1990, 52: «since it is listed fourth in its set, it was doubtless a satyr play»; vedi anche Sutton 1974a, 126 nr. 11.

**39** Garvie 1969, 2: «now [con *P.Oxy.* 2256] we have confirmation that Ἀμύμωνη was the satyr play»; analogamente Radt 1983, 193; vedi anche Snell 1954, 3; Winnington-Ingram 1961, 141; Bowen 2013, 7 («*Danaides* is wholly plausible as the third play and *Amymone* as the satyr-play»: meglio sarebbe stato dire «as the fourth play»). Sutton 1974a, 123 nr. 1 riporta *P.Oxy.* 2256 come unica prova della qualità satiresca dell'opera; Cipolla 2020, 56.



l'ordine del ragionamento,<sup>40</sup> la satiricità va stabilita in primo luogo tramite indizi indipendenti a cui lo *slot* didascalico finale – in assenza, questo è il punto decisivo, della qualifica σατυρικός/-ή – può servire al più da conferma.<sup>41</sup> Indizi satireschi esistono in buona e solida quantità per ambedue le *pièces* – in sintesi davvero estrema si richiama per il *Prometeo* almeno<sup>42</sup> l'anapesto, inaudito in tragedia, in quarta sede nel trimetro λίνδα δὲ πίσσα κωμολίνου μακροί τοιοὶ (Aesch. fr. 205 R.)<sup>43</sup> assegnato da Polluce (10.64 [2.208.10-12 Bethe]) al *Prometeo Pyrrhaeus* di Eschilo,<sup>44</sup> identificato dai più con il *Prometeo* privo

**40** Cf. invece lo svolgersi del ragionamento in Cipolla 2012-13, 83: «Nessuna fonte antica attest[a] esplicitamente l'esistenza di un *Prometeo* satiresco di Eschilo ([...] mai ricorre tale titolo associato alla qualifica σατυρικός oppure σάτυροι [...]), [ma] essa è dimostrata con certezza da numerosi indizi. Il primo, e il più eloquente, è la didascalia dei *Persiani* [...] La posizione finale del *Prometeo* e la natura tragica dei primi tre drammi impone di pensare che si trattasse di un dramma satiresco». Argomenta ora nel senso qui raccomandato (pur con conclusione arditissima) Tsantsanoglou 2020, 282, 286 (Προμηθεΐ = PV!).

**41** Invertono in questo senso il ragionamento Lobel 1952, 31 e Pieraccioni 1952, 290 (anche Friis Johansen-Whittle 1980, 23): se l'*Amimone* era, come pare, un dramma satiresco [*quod demonstrandum*, NdA], ciò è congruente con la sua posizione finale nella lista dei drammi eschilei dell'anno e suggerisce di integrare, prima di Δαν[α]ῖσι, due titoli – i tematicamente affini Ἰκέτισι e Αἰγυπτίοις, vedi *supra*, n. 2 – per giungere a quattro. Lesky 1954, 12 obiettava all'integrazione di Ἰκέτισι, Αἰγυπτίοις un'eccessiva lunghezza e proponeva τριλογία riferito al successivo Δανῶσι (nome collettivo): ma vedi le discussioni di Garvie 1969, 2-3; Friis Johansen-Whittle 1980, 23, contrarie a τριλογία. Se Δανῶσι fosse il nome dell'intera trilogia (di tragedie), allora Ἀμμωνή sarebbe *ipso facto* (cioè anche senza etichetta) rivelato satiresco dalla sua menzione a parte: così Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 91 con n. 1; vedi anche Cipolla 2020, 56.

**42** Vedi, inoltre, Aesch. fr. \*\*204b R. = *P.Oxy.* 2245 fr. 1 col. II, un corale celebrativo del dono del fuoco da parte del Titano assegnato ormai unanimemente al satiresco *Pyrrhaeus*, vedi P. Carrara 2013, 190 e ora Jackson 2021, 197, 224-5; per le evidenze iconografiche su *Prometeo*, il fuoco e i satiri vedi ora Krumeich 2021, 627-8.

**43** Vedi Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 169 n. 2; Sommerstein 2008, 210; Cipolla 2012-13, 85; O'Sullivan, Collard 2013, 283. Per Brown 1990, 52 n. 19 un trimetro con un tale anapesto può essere solo comico.

**44** Il titolo anche in Poll 9.156 (2.189.12-14 Bethe) ὁ δ' ἐμπήσας τάχ' ἄν πυρκαεὺς ὀνομάζοιτο, κατ' Αἰσχύλον καὶ Σοφοκλέα οὕτως ἐπιγράψαντας τὰ δράματα, τὸν μὲν τὸν Προμηθεά, τὸν δὲ τὸν Ναύπλιον. Il titolo Προμηθεὺς πυρφόρος nel Catalogo di M (Aesch. T 78d r. 14 R., cf. Aesch. fr. 208-208a R.) designa verosimilmente un diverso dramma, tragico, sulla prigionia di *Prometeo* per 30.000 anni (cf. *Schol.* M ad Aesch. PV 94a Herington ἐν γὰρ τῷ Πυρφόρῳ τρεῖς μυριάδας φησὶ δεδέσθαι αὐτὸν = Aesch. fr. 208a R. = fr. 341 Mette; vedi e.g. Steffen 1952, 136; Untersteiner 1954, 240; Lesky 1963<sup>3</sup>, 285; Gantz 1980a, 143; 1980b, 212 n. 5, 213 n. 7). Meno probabile che il *cognomen* πυρκαεὺς di Polluce sia solo una variante di πυρφόρος (vedi Schmid 1934, 192 n. 7), che dovette dunque essere il pezzo satiresco del 472 a.C.: vedi Brown 1990, 53-4, seguito da Sommerstein 2008, 213; 2010a, 7 n. 23 e cf. Garvie 2009a, xliii con n. 100. Non prende posizione sul *cognomen* Lämmle 2013, 12 n. 3. Per un riesame della questione, che si interseca di necessità con quella della *Prometheia* di Eschilo e dell'autenticità del PV (non affrontabili in questa sede), vedi Cipolla 2012-13; anche Yziquel 2001, 7 n. 13.

sia di etichetta generica sia di epiclesi nella *hypothesis* ai *Persiani*;<sup>45</sup> per l'*Amimone* la presenza di satiri nella vicenda mitografica di questa figlia di Danao (insidiata alla fonte), tono e dettato osceno-lascivo dei lacerti superstiti (Aesch. fr. 13-15 R.)<sup>46</sup> e talune possibili evidenze iconografiche.<sup>47</sup> Lo statuto di genere di questi due drammi non è mai stato veramente incerto (non a caso, per l'*Amimone* lo si era arguito a partire dal  $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$  fin dall'Ottocento,<sup>48</sup> ben prima della scoperta del papiro di Ossirinco) e scopo di queste pagine non è sollevare ora dubbi e confusioni<sup>49</sup> quanto, piuttosto, sensibilizzare per gli orizzonti di nuove logiche e scoperte che si aprono al largo di credenze inveterate – anche se per l'*Amimone* l'esperimento è accademico poiché, come detto più volte, la marca di genere manca nel papiro verosimilmente soltanto per accidente meccanico. Quel che importa qui è reimpostare la questione di principio, e cioè, per metterla da un altro punto di vista: nei *records* superstiti delle *didaskaliai* tragiche alle Grandi Dionisie la qualifica satiresca per l'ultimo dramma non è registrata

**45** Già Richards 1877, 288; Dieterich 1893, 142 n. 3; poi Gantz 1980a, 143; 1980b, 210 n. 2; Radt 1985, 321; West 1990, 71; Conrad 1997, 86; Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 169; Yziquel 2001, 5, 7; Podlecki 2005, 7(d); O'Sullivan, Collard 2013, 282-3; Cipolla 2019, 54 n. 50 e cf. Untersteiner 1954, 240. Tsantsanoglou 2020, 281-8 individua in Προμηθεΐ della *hypothesis* dei *Persiani* il conservato *Prometeo Incatenato* (di cui si dimostra *ipso facto* la paternità eschilea) e sposta il *Pyrkaeus* in coda alla *Prometheia* (per ricostituire la quale come tetralogia, però, deve reimpiegare l'*Incatenato*, da immaginarsi riperformato e non in quarta posizione).

**46** Su questi tre brevi testi vedi Conrad 1997, 91-2 (sul fr. 13 R.); Yziquel 2001, 13-16; López Eire 2003, 390 n. 17 (βάκκαρις in fr. 14 R.), 400 (θρόσκω in fr. 15 R.); Lämmle 2013, 72, 195 n. 180, 354-5, 439 n. 388; Cipolla 2020, 58-68 (con nuovo testo, apparato e commento); Hedreen 2021, 714-15.

**47** Vedi la rassegna degli indizi in Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 91-7 e gli studi citati nella Prima Parte, § II.2.4 nn. 33-4 circa la trama reperibile in Apollod. 2.14 Wagner; vedi anche Krumeich 2021, 628 (vasi); Harrison 2021, 788-90 (mosaici). Approfondire la rivisitazione operata dall'*Amimone* del tema portante delle tre tragedie, i rapporti tra i sessi sospeso tra coercizione e volontà, porterebbe lontano: alcuni spunti in Winnington-Ingram 1961, 147, 151; Cipolla 2003, 3; Di Marco 2007, 174; Papadopoulou 2011, 23-4; Cipolla 2020, 68-71.

**48** La palma dell'intuizione va a Hirt 1822, 280 (che nella nota asteriscata riferisce dell'analogia opinione epistolare di Friedrich August Wolf); cf. Nauck 1856, 5; Nauck 1889<sup>2</sup>, 6. Esistette però, a quanto pare, pure un'*Amimone* tragica di IV sec. a.C., del poeta Nicomaco rappresentata alle Lenee (*TrGF* 36 T 2, ma per questa vedi *infra*, § II.2 n. 19, § IV.1 n. 68), il che rende opinabile affermare che «eine dramatische Gestaltung des Stoffes ohne Satyrn, also als Tragödie, kaum denkbar ist» (Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 91 n. 4). Per l'*Amimone* di Eschilo vedi anche Ussher 1977, 289-90, con la giusta osservazione che «ancient citations do not note it as satyric»; Cipolla 2020, li p. 55.

**49** Dando ad esempio spazio all'idea espressa da Casaubon 1605 (in un *addendum* a p. 170) di invertire – proprio in virtù dell'assenza della marca di genere a Προμηθεΐς nella *hyp.* ai *Persiani* – l'ordine reciproco di quel titolo e del precedente Γλαῦκος Ποτινιεύς, che diverrebbe così il pezzo satiresco: vedi in proposito Cipolla 2018, 121-2 (il Γλαῦκος satiresco di Eschilo è oggi considerato all'unanimità il Πόντιος, nominato nel Catalogo: Aesch. T 78d r. 3 R.: vedi e.g. Sutton 1980a, 22; Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 125-6; Podlecki 2005, 12 nr. 11).

per mero dovere di cronaca, quando invece avrebbe potuto essere lasciata alla deduzione dei fruitori della documentazione,<sup>50</sup> bensì *pour cause*, a fronte della concreta possibilità alternativa di una conclusione a-satiresca.<sup>51</sup> Se, per sfortuna, dell'*Alcesti* non fosse sopravvissuto il testo in tradizione manoscritta ma soltanto l'*argumentum* con l'elenco dei titoli Κρήσσαις, Ἀλκμέωνι τῷ διὰ Ψωφίδος, Τηλέφῳ, Ἀλκήστιδι, chi non avrebbe creduto all'errata omissione di σατυρικῆ in corrispondenza dell'ultimo titolo, spinto dalla regola tetralogica e in virtù del fatto che tali omissioni e sviste occorrono davvero nelle fonti antiche (se ne dirà di più *infra*, § III.2, § III.3)? Ma ciò avrebbe travisato lo stato delle cose per quella tetralogia.<sup>52</sup>

Si può dubitare che la quindicina di διδασκαλία afferrabili per intero (9) o parzialmente (6) nelle fonti antiche costituisca una base documentaria e statistica sufficiente per una attendibile generalizzazione.<sup>53</sup> Il dubbio della scarsa validità statistica dei dati tràditi si è fatto largo per altre grandezze basilari della storia del teatro la cui deduzione si basa sullo stesso *pool* di dati<sup>54</sup> quali la normalità della tetralogia legata nell'opera di Eschilo rispetto agli altri poeti (fu un marchio di fabbrica del poeta eleusino, inesistente prima e in disuso dopo di lui?)<sup>55</sup> oppure, in via ancora più fondamentale, la normatività della struttura tetralogica (dominatrice incontrastata

**50** Così Sutton 1980b, 160.

**51** Cf. Tsantsanoglou 2020, 282-3 a proposito della mancata qualifica satiresca di Προμηθεΐ nella *hypothesis* ai *Persiani*, che lascia aperto lo spazio all'identificazione con il non satiresco *PV*; inoltre, il termine τραγῳδῶν all'inizio della *hypothesis*, prima dei titoli (ἐπι Μένωνος τραγῳδῶν Αἰσχύλος ἐνικά), in sé superfluo in quella sede (non c'è necessità di distinguere da κομῳδῶν), potrebbe voler enfatizzare il carattere tragico di tutte le quattro *pièces*: l'evidenza nuda e cruda parla per un *Prometeo* quarto a-satiresco. In realtà, τραγῳδῶν (gen. plur.) è ereditato dai *Fasti* (*IG* II<sup>2</sup> 2318 col. 1 rr. 4-6 = *TrGF* DID A 1), dove è invece perfettamente funzionale (per l'accezione ampia di τραγῳδῶν nei *Fasti*, non 'poeti tragici' ma 'drammaturghi', vedi Palmisciano 2022, 26-7).

**52** Un esperimento simile e opposto fa Cipolla 2017a, 191 a proposito dell'apparente terminologia di genere applicata al dramma nella sua *hypothesis* (studiata *infra*, § II.3): «se l'*Alcesti* non ci fosse pervenuta [...], probabilmente molti studiosi sarebbero portati a interpretare alla lettera σατυρικώτερον e a classificare il dramma come satiresco».

**53** Yoon 2016, 260: «we must guard against allowing the vagaries of canon formation to exert undue influence».

**54** Cf. Brown 1990, 55-6 a proposito della rappresentabilità alle Grandi Dionisie ateniesi di una dilogia prometeica eschilea comprendente il *Desmotes* e il *Lyomenos* (insieme ad altri due drammi di altro tema): è vero che di questo formato non si conoscono altri esempi, ma il materiale di confronto, le tetralogie integralmente note, è scarso; vedi soprattutto Yoon 2016, lì p. 258: «Yet the evidence for the connected trilogy is disturbingly weak, and it is high time to reexamine it with a critical eye».

**55** Vedi Webster 1965, 22 (peculiarità dell'Eschilo tardo); Gantz 1980a, 134-5 (con l'annessa panoramica critica); 1980b, 219-20; più flessibile Untersteiner 1954, 241; cf. Croiset 1888, 379-80. Vedi le discussioni in Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 34-5; Garvie 2009a, xli n. 90 con bibliografia e ora Cipolla 2022, 58-63 (la tetralogia legata precede Eschilo e forse pure Frinico); Catrambone 2023, 54 n. 2 in dibattito con

del festival dionisiaco per decenni o aperta a deviazioni, e in quale misura?).<sup>56</sup> Accennando solo a grandi linee a queste grandi questioni e alle relative discussioni, per la prima si accetta la citata tetralogia con i *Persiani* – tragedia storica inframezzata a due mitiche – come un caso di ‘slegatura’ precoce ed eschilea,<sup>57</sup> dall’altro si sottolinea l’emergere tardivo di tetralogie legate come l’*Edipodia* di Meleto (ca. 400 a.C.), ammettendo flessibilità d’uso per ciascun poeta e stadio cronologico;<sup>58</sup> inoltre, si è giustamente interrogato e raffinato il concetto di ‘legatura’, meglio inteso in modo non strettamente binario ma graduato, a coprire relazioni e sequenze di vario calibro tra i drammi, dalla «geschlossene Handlung» a «selbständige Einzelstücke aus einem Sagenkreis»<sup>59</sup> (l’*Oresteia*, del primo tipo, risulta diversamente ‘legata’ rispetto alla *Licurgia*, probabilmente del secondo tipo;<sup>60</sup> a questo tipo si riporta la tetralogia ‘troiana’ di Euripide del

Yoon 2016, che nega la preferenza eschilea per la ‘tetralogia legata’ (peccando, forse, però di ipercriticismo: vedi lì pp. 261-2).

**56** Cf. le posizioni diversamente calibrate di Wartelle 1971, 37: «il se peut même que cette règle ait été suivie plus strictement dans la première moitié de ce siècle que par la suite» e Gantz 1979, 291: «The evidence leans heavily toward four plays as the norm for one’s day presentation, even though certainty is precluded and exceptions always a possibility» (cf. 1980b, 221 n. 37); vedi anche Lanza 1992, 291; Carrara 2007, 254-5. Ciò detto, la tesi dell’inesistenza del formato tetralogico, mero costrutto critico serio-re, avanzata da Richards 1877 è eccessiva.

**57** Gantz 1979, 297 n. 46; Conrad 1997, 86 (spia che Eschilo arrivò relativamente tardi alla tetralogia legata); Totaro 2011, 219-20. Tentativi di scoprire anche qui nessi tematici non sono mancati (Sommerstein 2010a ne fa una trilogia sulle Guerre Persiane – o meglio una tetralogia, incluso anche il dramma satiresco; un’attualizzazione del *Prometeo* satiresco su sfondo bellico persiano anche in Cipolla 2012-13, 105-7; Tsantsanoglou 2020, 284), ma non convincono: vedi Gantz 1980a, 134 e n. 5; Radt 1986b, 10; Conrad 1997, 86; Yziquel 2001, 7 n. 12; Garvie 2009a, xlili-xlvi; Yoon 2016, 262 n. 19. Vedi sul tema la bibliografia indicata in Totaro 2011, 220 n. 7, che analizza poi *Fineo* e *Glaucos*; ora Catrambone 2023, 54 n. 2, che favorisce «a different (i.e. historical) form of connection».

**58** Così Wright 2016, 196 n. 92 (anche sulla *Telephea*, lì assegnata a Sofocle il Giovane, vedi *infra*, § IV.2), 200; 2019, 68.9; vedi Brown 1990, 56: «the amount of linkage between the plays was left, more or less, to the dramatist’s discretion». Una posizione intermedia è vedere nelle tetralogie legate di Meleto e Filocle reviviscenze dell’uso eschileo, dopo decenni di invalsa ‘slegatura’: Webster 1965, 24, 27, discusso da Gantz 1979, 296; più radicale Croiset 1888, 379-80, secondo cui dopo Sofocle le tetralogie legate furono solo rare curiosità.

**59** Per impiegare due formule di Luppe 1969, 149, che vede nella *Telephea* di (un) Sofocle un esempio della prima tipologia, nella tetralogia alcmeonide di (un) Timoteo un esempio della seconda; per gradi e modi di legatura vedi anche Finglass 2011, 35 (sempre sulla *Telephea*, vedi *infra*, § IV.2 n. 81) con rinvio in generale a Wright 2006, 27-8; anche Caspers 2012, 131. Errato è il tentativo di Szantyr 1938, 292-4 di trattare l’*Oresteia* come l’unica declinazione possibile della forma tetralogica ‘legata’ sia per Eschilo sia per Sofocle (denominata ‘tetralogia reale’): *contra*, a ragione, von Blumenthal 1942, 65.

**60** Yoon 2016, 260-1, con rinvio a Sienkewicz 1976, 110 (per cui la *Licurgia* nemmeno può valere come ‘legata’). Approfondire quest’ultimo punto obbligherebbe a riprendere la ricostruzione delle singole trame della *Licurgia* (in particolare delle *Bassaridi*), il

415 a.C.). Per la seconda questione si è valutata l'idea che le terne di titoli (peraltro non legate, almeno non dal punto di vista strettamente mitografico-narrativo) di Pratina-Aristia e d(eg)li Euripide siano tracce di un *modus operandi* sì del tutto minoritario ma accettabile<sup>61</sup> (e, dunque, teoricamente ripetibile e ipotizzabile),<sup>62</sup> non stravagante bisognose di spiegazioni *ad hoc* (in entrambi i casi si è pensato che il pro-genitore - supposto<sup>63</sup> - defunto avesse lasciato in eredità solo tre *pièces*, il che impose uno spettacolo più corto)<sup>64</sup> e nemmeno ombre di realtà mai esistite, risultanti da errori di trasmissione (omissioni di titoli o simili) venuti a sfigurare originarie tetralogie.<sup>65</sup>

che non si può svolgere in questa sede: vedi ora Berardi 2023 (contro West 1990, 32-46). La tematica (anche) orfico-apollinea delle *Bassaridi* non è sufficiente a compromettere la 'legatura' (così, invece, Sienkewicz 1976, 110; cf. anche Lucas de Dios 1983, 301; Finglass 2011, 35, ponderando il possibile caso parallelo della *Telepheia* non 'legata'), poiché resta centrale il tema della *θεομαχία*.

**61** Così, in pagine aperte alla varianza, già Wiesmann 1929, 56-8; poi Rossi 1972, 266-7 n. 52 e n. 54 (per Aristia), 288 n. 109 (per Euripide); Wright 2006, 44; 2016, 200 (per Aristia); cf. già Untersteiner 1954, 241 e Mazon 1935, 302 (nel valutare come dilogia dionisiaca la coppia *Alcmeone, Alfesibea* di un Τιμόθεος su cui vedi *infra*, § IV.2). Caspers 2012, 129 descrive il pubblico abituato a fruire della tragedia in gruppi di tre o quattro.

**62** Esempio della rigida posizione contraria su cui si vuol qui far riflettere - senza entrare nel merito della proposta (contro cui vedi Yoon 2016, 127 n. 2) - è Focke 1930, 270, il quale, isolata la dilogia *Prometeo Incatenato e Liberato*, la ritiene improponibile ad Atene come a sé stante (cioè nonostante la terna di Pratina-Aristia offrisse due sole tragedie prima del dramma satiresco: ma è detta essere fatto occasionale) e la relega in Sicilia, come esotismo.

**63** Se per (gli) Euripide il carattere postumo della rappresentazione vittoriosa è esplicito nelle due fonti (testo e analisi *infra*, § IV.1), si tende a dimenticare che così non è per Aristia-Pratina: che il padre fosse già scomparso nel 467 a.C. è inferito dal fatto stesso che le sue *pièces* furono presentate dal figlio, oltre che dalla difficoltà cronologica di una sua attività teatrale ancora a una data tanto avanzata: la deduzione è più che plausibile, ma rimane tale (ne resta consapevole Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>, 67 n. 5, che, peraltro, accetta la decurtazione dell'offerta drammatica a due sole tragedie).

**64** Così per Aristia-Pratina Snell, Kannicht 1986<sup>2</sup>, 80 a *TrGF* 4 T 2 («aut tetralogia non confecta erat aut nomen unius tragoediae intercidit»: per la seconda opzione vedi la nota successiva); Gantz 1979, 290 e n. 12, cf. p. 297 n. 46; Sutton 1980a, 134 n. 398 (tuttavia, quella di Pratina-Aristia non fu «except for *Alcestis*, the only attested deviation from the usual format»: ci fu anche la postuma di Euripide); Kannicht et al. 1991, 272 n. 6; Cipolla 2003, 31 n. 10; 2022, 61 n. 59. Per Euripide vedi Russo 1960, 167 e *infra*, § IV.1.

**65** Per Aristia-Pratina, Garrod 1920, 130 aveva integrato come terza tragedia il titolo Ἀντιάφ attestato per Aristia (*TrGF* 9 F 1, sul frammento vedi L. Carrara 2013), da ritenersi caduto dopo il simile Ταντάλωφ «since, obviously, four plays are required» [corrispo nell'originale], guadagnandosi l'assenso di Pickard-Cambridge 1968<sup>2</sup>, 80; contro ogni ipotesi di corruzione della *paradosis* è, invece, Wiesmann 1929, 57 e n. 17. Il *P. Oxy.* 2256 fr. 2 = *TrGF* DID C 4a assegna tutte le tragedie prodotte da Aristia a Pratina (δευτέρος Ἀριστίας ταῖς τοῦ πατρὸς Πρατινοῦ τραγωδίαῖς, vedi la Prima Parte, § II.1 n. 38); ciò sconsiglia di supplire il titolo di un dramma del figlio, come obiettano Gantz 1979, 290 n. 10; Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 75 n. 3; Cipolla 2003, 31 n. 10; Del Rincón Sánchez 2007, 277; Cipolla 2022, 61 n. 59 (che rileva, inoltre, come l'*Anteo* di Aristia probabilmente fosse satiresco, dunque inadatto a quella posizione,

Fatte queste concessioni di flessibilità e variabilità su fenomeni di organizzazione dello spettacolo teatrale affini per natura, rilevanza e documentazione a quello in oggetto,<sup>66</sup> tanto più stupisce la resistenza della critica ad applicare lo stesso elastico metro di giudizio alla presenza, fissa o meno, del dramma satiresco in tetralogia;<sup>67</sup> essa si sbarra, invece, la strada in maniera più o meno implicita con considerazioni che possono, al limite, avere una valenza secondaria rispetto alle nude, e solide, cifre e proporzioni che si andranno analizzando nei seguenti paragrafi (tale effetto di blocco ha esercitato, ad esempio, la riflessione di Arthur Pickard-Cambridge sul presunto danno causato alla *fairness* della competizione dalle deviazioni rispetto alla regola tetralogica:<sup>68</sup> il principio della *fairness* in sé sarà anche valido, ma era un'ultima casella tragica e non satiresca davvero tanto deturpante e falsante?). Imboccando con coerenza la direzione indicata dai calcoli numerici (e da altri fattori), il dramma satiresco si rivelerà da (ri)pensare come elemento ricorrente e caratteristico della tetralogia ma non fisso e tassativo; di conseguenza, *l'Alceste*, invece che un'eccezione (in)giustificabile, sarà da valutare come una prova del fatto che ai tragediografi di età classica era possibile rinunciare al *satyrikón* senza creare un caso letterario, dare scandalo, deludere il pubblico o perdere la gara (vedi *infra*, § II.3 n. 19), ma in conseguenza di una libera scelta di poetica.

la terza). All'omissione erronea del titolo di una tragedia pensano e.g. Croiset 1888, 380 (fu tetralogia slegata); Mazon 1935, 303 (pur valutando la dilogia tragica); Sutton 1980a, 134 n. 398; Gallo 1988, 1918; Brown 1990, 56 n. 37; Matelli 2022, 84. Per la trilogia di Euripide vedi *infra*, § IV.1.

**66** In altro campo si può ricordare anche la concessione alla varietà ipotizzata da Wright 2019, 94 per la formazione del coro, forse non sempre sfruttato al completo con i 12 o 15 membri disponibili qualora ciò fosse inutile o problematico (ad esempio per un coro di Muse, soltanto nove nella mitografia tradizionale).

**67** Un'apertura in tal senso fa Wright 2006, 44, anche sulla base della scarsità di evidenze qui studiata: ma rifiutando di vedere nei quarti drammi senza satiri opere *sui generis*; un fugace cenno in Sansone 2015b, 28, che parla di «tradition of listing the satyr-play last» e insinua: «when there was one».

**68** Vedi Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>, 66. Sull'equità della gara come argomento nella ricostruzione di *didaskaliai* di dubbia composizione, e dimensione, si tornerà in chiusura, § IV.1 n. 98.

## II.2 Riflessioni antiche su luogo e ruolo del dramma satiresco nella tetralogia

Dopo le deduzioni dei moderni (in questa sede sospettate poggiare in larga parte su generalizzazioni tratte dalla struttura delle poche tetralogie note), vanno considerate le visioni antiche del legame intercorrente tra dramma satiresco e (ultimo *slot* della) tetralogia dionisiaca. Nulla in merito si trova ad un 'indirizzo' che pure si sarebbe potuto credere foriero di informazioni, la *Poetica* di Aristotele: da un lato, infatti, lì non si menziona<sup>1</sup> né altrimenti tematizza<sup>2</sup> la struttura tetralogica, dall'altro si impiega σατυρικόν una sola volta e non per il «genere letterario autonomo»<sup>3</sup> oggi noto come dramma satiresco bensì, secondo l'esegesi ormai maggioritaria del celebre passo (dal capitolo quarto, Arist. *Po.* 1449a 20 διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν: su di esso vedi più estesamente *infra*, § II.3 nn. 48-52), con accezione figurata e metaforica ('a mo' di dramma satiresco'), lasciando dunque all'oscuro su questa (la sua necessità in tetralogia) così come su tutte le altre questioni inerenti a questo componente dello spettacolo teatrale greco.<sup>4</sup>

Una testimonianza tanto apparentemente chiara quanto invece, come si vedrà, scivolosa sull'obbligatorietà del dramma satiresco

**1** Lo osserva Croiset 1888, 380, con un tentativo di spiegazione (la tetralogia legata era già disusata all'epoca del filosofo); Richards 1877, 280, 281-2, 288 deduceva dal silenzio di Aristotele l'inesistenza *tout court* di quella entità in età classica; vedi anche Yoon 2016, 258-9 sulla mancanza di indicazioni relative alla pratica di «writing plays with connected storylines for consecutive performance» in Aristotele (e altrove).

**2** Uno degli anonimi *referees* osserva che Arist. *Po.* 1459b 21-2 πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγωδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν menziona la quantità di tragedie ammesse in un'unica audizione (la dimensione delle quali andrebbe rispettata anche dai componimenti epici: quelli omerici sono troppo lunghi): ma non è, appunto, detto che l'orizzonte di riferimento sia la struttura tetralogica classica (ciò è probabile per Valgimigli 1964, 193 n. 390) e non piuttosto, ad esempio, l'uso di rappresentazione della seconda metà del IV secolo a.C., che era diverso (così Lucas 1968, 222, per il quale, ad ogni modo, Aristotele da critico letterario doveva ben conoscere la tetralogia). Per una lettura 'tetralogica' del passo di Aristotele vedi anche Serrao 1977, 239, ove s'istituisce un interessante parallelo con Apollonio Rodio, il cui poema epico *Argonautiche* - in quattro libri di ca. 1400-1600 versi ciascuno, i.e. un libro equivale all'incirca al volume di una tragedia - «evidentemente ha voluto attuare il principio aristotelico». Ma infine il punto è questo: quand'anche la misura(zione) della tetralogia sia insita nel passo di Aristotele, proprio l'implicito non permette che niente di più, e di più preciso, affiori sul dramma satiresco: era sempre presente nell'audizione? in quale posizione? quanto contribuyente alla lunghezza totale? Guastini 2010, 339 vede qui intesa «la consuetudine di rappresentare le tragedie per trilogie», lasciando, dunque, fuori il dramma satiresco.

**3** Così, invece, Federico 2015, 247, da cui il virgolettato; per opinioni concordi vedi la Prima Parte, § I.2.1.1 n. 17.

**4** Sul 'silenzio di Aristotele' circa il dramma satiresco vedi la sezione così intitolata del saggio di Rossi 1972 (pp. 281-8) con le precisazioni di Di Marco 2016, 5-6 sulla causa fondamentale di tale silenzio (l'estraneità del dramma satiresco all'orizzonte teorico della *Poetica*, sotto tanti aspetti) e la definizione di «dato ampiamente acclarato» (n. 10) per la lettura di σατυρικόν data qui a testo e *infra*, § II.3.

in tetralogia proviene da un passo delle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, D.L. 3.56 (cf. *Baustein* 48.1 Dörrie-Baltes, *Thrasyll.* T 22 Tarrant):<sup>5</sup>

Θράσυλλος δέ φησι καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν ἐκδοῦναι αὐτὸν [*scil.* Πλάτωνα] τοὺς διαλόγους, οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο (Διονυσίους, Ληναίους, Παναθηναίους, Χύτρους), ὧν τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικόν· τὰ δὲ τέτταρα δράματα ἐκαλεῖτο τετραλογία.

Trasillo poi dice che ancora alla maniera della tetralogia tragica egli [*scil.* Platone] rese pubblici i dialoghi, allo stesso modo in cui quelli concorrevano con quattro drammi (alle Dionisie, Lenee, Pannatenee, *Chytroi*), dei quali il quarto era (un) satiresco; i quattro drammi si chiamavano 'tetralogia'.

Questo passo segue immediatamente a un altro, piuttosto noto nel dibattito sugli inizi della tragedia (*TrGF* 1 T 7 [Thespi] = Aesch. T 102 R. = Soph. T 97 R.) e di matrice aristotelica,<sup>6</sup> in cui lo sviluppo della filosofia, nelle sue varie fasi, è messo in parallelo a quello della tragedia: come su uno spettacolo all'inizio eseguito dal solo coro (πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν) Tespi innestò il primo attore (per dare al coro una pausa di riposo), Eschilo il secondo e Sofocle il terzo, così il λόγος filosofico, all'inizio univoco e fisico (πρότερον [...] μονοειδὴς ὡς ὁ φυσικὸς), divenne etico con Socrate e dialettico con Platone.<sup>7</sup> L'asserzione sulla τετραλογία sopra trascrit-

<sup>5</sup> Questa pericope di testo (insieme a parti dei due paragrafi seguenti) è passata in *Sud.* τ 395 Adler s.v. «τετραλογία»: κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν ἐξέδωκε Πλάτων τοὺς διαλόγους· ἐκεῖνοι γὰρ τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο, Διονυσίους, Ληναίους, Παναθηναίους, Χύτρους ὧν τὸ δ' ἦν Σατυρικόν. τὰ δὲ δ' δράματα ἐκαλεῖτο τετραλογία.

<sup>6</sup> Vedi Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>, 70 (nr. 11), 78; 1968<sup>2</sup>, 130-1 e cf. Arist. *Po.* 1449a 15-19 (Aesch. T 100 R. = Soph. T 95 Radt) καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἠγάγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς, passo «a cui è riferibile anche l'idea evolutiva della tragedia» (Perego 2019, 287) che si ritrova simile in Diogene Laerzio - ma ove manca Tespi (a differenza che in Diogene): questi s'incontra come creatore dell'attore (o, più precisamente, come primo recitatore in scena) in *Them. Or.* 26.316d (*TrGF* 1 T 6 = Aesch. T 101 R. = Soph. T 96 R.) καὶ οὐ προσέχωμεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ἦδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρε κτλ.; Quest'ultimo brano (nella forma, una domanda retorica) non è oggi di solito accolto tra i resti di Aristotele (un'eccezione è Laurenti 1987, 216-18, fr. 4c, dal περὶ ποιητῶν): ma vedi le rivalutazioni di Lesky 1972<sup>3</sup>, 51-2 (con bibliografia e ripresa dell'ipotesi che la fonte sia il περὶ ποιητῶν, cf. Schreckenberg 1960, 114); Maisano 1995, 858 n. 28 (nota *ad loc.*, pure con bibliografia); Spineto 2005, 203; Perego 2019, 234, 247, 288-9, 321, 421 (con la giusta precisazione che Temistio riporta a Tespi non l'invenzione o l'introduzione dell'ὑποκριτής bensì - solo - della ῥῆσις); vedi anche Zucchelli 1962, 32 (come cosa certa: «Aristotele, citato da Temistio»).

<sup>7</sup> Questo - cioè l'uscita da un tutto indistinto e unitario (vedi Del Grande 1962<sup>2</sup>, 4) - pare essere il senso del parallelo, più che il numero preciso dei passaggi per ciascuna



ta continua il parallelismo tra teatro e filosofia così impostato, ora sull'autorità di (un) Trasillo (comunemente identificato con l'erudito e astronomo di età tiberiana originario di Mende in Egitto)<sup>8</sup> e, attraverso costui, di Platone; fu *ancora* (καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογία ν κτλ.)<sup>9</sup> un fatto teatrale, l'ordinamento tetralogico dei drammi, a influenzare il filosofo, fornendogli il modello per la divulgazione dei propri dialoghi: questi come quelli si sistemarono a gruppi di quattro (e – altro possibile punto di contatto, da Trasillo/Diogene non esplicitato – ebbero una ricezione in prima battuta orale-aurale: anche i dialoghi passarono per «premières, or a sort of vernissage» e non sfociarono subito nella pubblicazione libraria).<sup>10</sup> Ci sia o meno del vero in questa ricostruzione genetica delle tetralogie platoniche,<sup>11</sup> essa dà l'occasione per l'*excursus* sul concetto e termine di τετραλογία con cui si chiude il paragrafo, una sorta di definizione manualistica di questa entità:<sup>12</sup> τετραλογία si chiamava (ἐκαλεῖτο) il gruppo dei quattro drammi (τέτταρα δράματα, τέτρασι δράμασιν) con cui quelli (ἐκκεινοῖ, i.e. i poeti, ma il soggetto è inespresso) gareggiavano all'agone (ἡγωνίζοντο), il quarto dei quali era satiresco (ὄν τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικόν).

arte (così Dörrie, Baltes 1990, 338; Tarrant 1993, 89: ma il teatro attraversa quattro stadi [coro solo, poi tre attori: lo vede bene Perego 2019, 287] di contro ai tre della filosofia [fisica, etica, dialettica]). Sul passo, anche nel suo più ampio contesto, vedi anche Susemihl 1895, 568; Zucchelli 1962, 30 e n. 3, 32 e n. 16, 35, 51 n. 96 (sull'origine dell'ὑποκριτής al di fuori della dinamica di risposta al coro); Dörrie, Baltes 1990, 338 («seltsam assoziativ [...] als Analogie seltsam schwach»); Tarrant 1993, 89-90.

**8** «Though it is really conjecture» (Richards 1877, 283). Sul lavoro di Trasillo al *corpus Platonicum* vedi Tarrant 1993, 17-30, 89-98; Mansfeld 1994, 58-74; Tarrant 2000, 77-80, secondo i quali Diogene vi attinse tramite una fonte intermedia. Susemihl 1895 faceva terminare l'estratto da Trasillo a D.L. 3.62, cf. ancora in fine di D.L. 3.61 οὗτος [scil. Θράσυλλος] μὲν οὕτω διαίρει, καὶ τινες; sulle fonti di Diogene in questo passo vedi le indicazioni, anche bibliografiche (e favorevoli a lettura diretta), in Motta 2014, 64-5 n. 48; 2018b, 83 n. 194.

**9** L'irrinunciabilità logica e grammaticale di καὶ coglie giustamente Susemihl 1895, 568 n. 5, contro l'espunzione di Usener 1892, 209. *De re* vedi anche D.L. 9.45 Τὰ δὲ βιβλία αὐτοῦ [scil. Δημοκρίτου] καὶ Θράσυλλος ἀναγέγραφε κατὰ τάξιν οὕτως ὡσπερὶ καὶ τὰ Πλάτωνος κατὰ τετραλογία ν.

**10** Su questo aspetto e sul valore di ἐκδίδωμι come 'rendere pubblico' in questo passo vedi Mansfeld 1994, 61 nn. 105-6 (con i passi rilevanti per ἔκδοσις in questo senso); vedi anche Motta 2014, 124 e n. 204.

**11** Non lo crede Usener 1892, 213, nell'ambito di una ricostruzione che esclude un ruolo di rilievo per Trasillo; su questo punto, e in generale sul dibattito tema delle edizioni e sistemazioni del *corpus* platonico in antico, quella per tetralogie (opera di Trasillo o piuttosto già precedente, dell'Accademia?) e quella per trilogie (alessandrina, di Aristofane di Bisanzio e forse anche di Aristarco, vedi anche la Prima Parte, § 1.2.2.3 e n. 48 su D.L. 3.61), vedi e.g. Schironi 2005, 431-2, con la bibliografia relativa; anche Motta 2014, 63-72; 2018b, 18 n. 7, 82-3, 94.

**12** La sola superstita dall'antichità secondo Boeckh 1874, 509, che si rifiutava di vedervi esposta o intesa, oltre alla quadripartizione, anche la comunanza di soggetto mitico come criterio definitorio; *contra* Gantz 1979, 292-3.

Così presentato nel suo testo e contesto, il passo laerziano con i suoi antecedenti trasillei e platonici parrebbe essere un buon teste antico della generale validità della proporzione 1:4<sup>13</sup> qui sottoposta a revisione (contribuendo con la sua esistenza a rendere tale revisione superflua). Diffidenza sulla bontà del *testimonium* suscita, tuttavia, l'elenco dei nomi delle quattro feste Διονύσια, Λήναια, Παναθήναια, Χύτροι inserito nel bel mezzo della definizione di τετραλογία: in qualsiasi rapporto lo si metta con questa e con τέταρτον σατυρικόν (tra le possibilità: ciascun drammaturgo distribuiva i quattro elementi della propria tetralogia annuale uno per festa, con il dramma satiresco rappresentato sempre per ultimo;<sup>14</sup> in ciascuno dei quattro festival il programma prevedeva quattro drammi, tre tragedie e l'ultimo satiresco;<sup>15</sup> le feste del teatro ad Atene erano quattro – di cui si fanno i nomi –, come quattro i drammi della tetralogia),<sup>16</sup> tale elenco non riesce ad acquistare senso<sup>17</sup> perché l'agone teatrale in formato tetralogico aveva luogo solo alle Grandi Dionisie e non altrove: agli agoni teatrali delle Lenee, istituiti nel decennio 440-30 a.C., erano previste commedie di cinque autori e due coppie di tragedie,<sup>18</sup> senza *satyrikón*;<sup>19</sup> alle Panatenee il dramma non aveva parte, almeno in

**13** Così lo valutava Schöll 1839, I, che apriva con le parole di Diogene la propria trattazione (segue poco oltre la dichiarazione normativa «es muss eine feststehende Sitte, ein Gesetz gewesen sein», su cui vedi *supra*, § I n. 9); inquadra il passo laerziano come «Angabe [...] allgemein» su un *usus* satiresco («häufiger [...] das Gewöhnliche»), senza però affatto escludere altri casi simili all'*Alceste*, Schöll 1859, 85.

**14** Dunque ai *Chytroi*? così legge il passo Mansfeld 1994, 60; Sansone 2015b, 4 obietta che i *Chytroi* nel calendario ateniese non erano l'ultima festa in ordine di tempo ma cadevano tra Lenee (invernali) e Dionisie (primaverili); così intendeva già Richards 1877, 283, 289 (qui con l'ipotesi di correggere la lista di Diogene in quattro feste veramente dionisiache: per questo vedi *infra*, a testo).

**15** Così parafrasa Perego 2019, 185-6.

**16** Così pare intendere la lista Tarrant 1993, 90, secondo cui le non drammatiche Panatenee (vedi *infra*, n. 20) furono aggiunte a (s)proposito per raggiungere la quaterna – ma dallo stesso Trasillo (vedi *infra*, n. 24).

**17** Accuse di insensatezza ovvero inaffidabilità alla lista delle feste in Droysen 1844, 103; Richards 1877, 290; Wiesmann 1929, 30; poi in Dörrie, Baltes 1990, 339 («unpassenderweise»); Mansfeld 1994, 60 («quite unhistorically»); Sansone 2015b, 4 («faulty»).

**18** Sugli agoni tragici alle Lenee vedi Pickard-Cambridge 1968<sup>2</sup>, 40-1; Russo 1960, 165 con n. 1; Müller 1985; Spineto 2005, 147 e *infra*, § III.1 n. 116 (Euripide alle Lenee), § III.2 n. 17 (Sofocle alle Lenee), § III.3 n. 28 (Sofocle) e § IV.1 n. 78 (Euripide minor alle Lenee?). Vedi ora Lupi 2020, 39 n. 2 (per la data di istituzione, incerta ma spesso posta per convenzione al 432 a.C.) e Sidoti 2020, 13-14 con n. 67 (ove rifiuto della teoria di Luppe 2009, il quale tramite rilettura di IG II<sup>2</sup> 2319 fa anche delle Lenee una gara tetralogica come le Dionisie, ma con due concorrenti).

**19** Speculativa ma intrigante l'ipotesi di Sutton 1980b (anticipato in 1980a, 206) circa la presenza di drammi satireschi al concorso lenaico almeno nel IV sec. a.C., fondata sulla menzione del titolo *Amimone* di Nicomaco (*TrGF* 36 T 2, *TrGF* DID A 2b rr. 87-8 [negli *Addenda* in *TrGF* II, p. 325]) nell'iscrizione SEG 26.203 relativa alle Lenee degli anni 365/364-363/362 a.C.: il titolo è supposto essere satiresco (al pari dell'*Amimone* di

età classica;<sup>20</sup> ai *Chytroi* - le 'Pentole', terzo e ultimo giorno delle An-  
teterie - andavano in scena solo commedie, con una gara riservata  
agli attori.<sup>21</sup> La confusione - se non proprio l'ignoranza - che l'elenco  
delle feste palesa su un dato cruciale come l'unico vero *Sitz im Leben*  
della gara tetralogica ad Atene getta ombre sul brano intero, compre-  
sa la specifica seguente e qui rilevante ὧν τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικών;  
si è, infatti, giunti a sospettare che tutta la pericope che va dalla lista  
dei festival (se non già da οἶον ἐκεῖνοι)<sup>22</sup> fino alla fine del paragrafo  
non risalga alla citata *auctoritas*, Trasillo, e non rifletta le conoscenze  
di un erudito di buona scuola ed epoca (tiberiana?) ma sia o un'inser-  
zione autonoma di Diogene Laerzio o persino una glossa esplicativa  
tarda apposta al verbo ἡγωνίζοντο (o al dativo Διονυσίοις) introdotta  
a posteriori nel testo delle *Vite del filosofi*. Fino a «concorrevano  
con quattro drammi alle Dionisie» questo testo può considerarsi  
grammaticalmente intelligibile, fattualmente corretto nonché logi-  
camente utile (seppur non strettamente indispensabile)<sup>23</sup> a illustrare  
l'analogia tra le tetralogie tragiche e quelle platoniche, mentre irrile-  
vanti allo scopo sono i nomi precisi delle feste e il cenno al dramma

---

Eschilo) essendo il *mythos* della Danaide poco adatto alla tragedia (per questo aspet-  
to vedi *supra*, § II.1 nn. 47-8). Su questa iscrizione vedi ora Millis, Olson 2012, 118-21,  
i quali presentano Ἀμύμωνη senz'altro come il nome della prima tragedia (l'altro tito-  
lo è perduto in lacuna, T[ ] con cui Nicomaco giunse terzo; non si esprime sul genere  
di questa *Amimone* Wright 2016, 182 n. 22. Ma il problema posto da Sutton 1980b, 160  
è reale: si ammetterà o un'*Amimone* tragica oppure edizioni delle Lenee almeno tardi-  
vamente e/o eccezionalmente 'satiresche', vedi anche *supra*, § II.1 n. 48 e *infra*, § IV.1  
n. 68. Un dramma satiresco, *l'Iride* di Acheo (*TrGF* 20 F 19-23), legge Luppe 2009, 38-9  
in Eip[ di *IG* II<sup>2</sup> 2319 col. III r. 67 (*TrGF* DID A 2b r. 67, 420 a.C.): ma l'argomento a fon-  
damento dell'ipotesi è speculativo.

**20** Il passo di Diogene Laerzio viene tradizionalmente ritenuto (insieme a *IG* II<sup>2</sup> 3157,  
I sec. d.C. = *TrGF* DID B 14 rr. 4-5) indizio di un'introduzione tarda di gare drammati-  
che anche nel programma delle Panatenee, vedi Pickard-Cambridge 1968<sup>2</sup>, 56; Snell,  
Kannicht 1986<sup>2</sup>, 42 in app. cr. («de tragoediis actis Panathenaeis diebus festis») e poi  
Tracy, Habicht 1991, 203-4 (a proposito della nuova iscrizione lì studiata, che pare re-  
trodatare [col. III rr. 39-43] gli agoni scenici alle Panatenee al II sec. a.C.); P. Wilson  
2007, 9 e n. 15 (confronto con le Targelie, a-teatrali).

**21** Sugli ἀγῶνες χύτρινοι vedi Pickard-Cambridge 1968<sup>2</sup>, 15-16; Bianchetti 1980, 5-7;  
Spineto 2005, 119-23; Perego 2019, 184-6, con giudizio di inattendibilità sulla testimo-  
nianza di Diogene.

**22** Così Wiesmann 1929, 30-1 (sulla scia di Daniel Wyttenbach), ritenendo tutta la fra-  
se inutile nell'argomento di Trasillo e, dunque, superficiale e inesatta chiosa di Dioge-  
ne su τραγική τετραλογία; vedi già Richards 1877, 284. Le recenti edizioni critiche di  
Diogene Laerzio (Marcovich 1999, 226; Dorandi 2013, 272) sono prudenti con l'espun-  
zione e si limitano a mettere tra parentesi tonde i nomi delle feste.

**23** Su questo insiste Wiesmann 1929, 30 (che, infatti, espunge già da οἶον ἐκεῖνοι, ve-  
di la nota precedente): Trasillo, fatta l'analogia tra tetralogie drammatiche e platoniche,  
proseguì subito dando il numero dei dialoghi genuini (56), cf. D.L. 3.57 Εἰσι τοίνυν,  
φησὶν [*scil.* Θράσυλλος], οἱ πάντες αὐτῷ γνήσιοι διάλογοι ἕξ καὶ πενήτηκοντα.

satiresco;<sup>24</sup> il finale τὰ δὲ τέτταρα δράματα ἐκαλεῖτο τετραλογία è chiosa banale e tautologica di quanto precede, che chiunque avrebbe potuto aggiungere.<sup>25</sup> Vivisezionato così il dettato di Diogene, sulla base malferma da esso costituita si può affermare che il dramma satiresco valeva da quarto elemento della tetralogia-base (i.e. quella che si descrive in una definizione manualistica) per Diogene Laerzio se non per un suo anonimo e tardo interpolatore, senza che si possa riportare la formulazione della ‘proporzione 1:4’ più indietro nel tempo, all’età di Trasillo (I sec.d.C.) o, addirittura, di Platone; persane l’autorità trasilliana e platonica, della definizione tetralogico-satiresca depositatasi (o intrufolata?) nelle *Vite dei Filosofi* non si sa individuare la base documentaria: potrebbe essere la stessa della critica recente, cioè una deduzione di regolarità da una tendenza osservata più o meno di frequente. Inoltre, il nonsenso prodotto con la frase sulle festività permette scetticismo di fondo sulla qualità delle informazioni in possesso di questo autore, dunque anche sulla correttezza dell’affermazione ὧν τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικόν:<sup>26</sup> anche questa informazione, come quella sulle tetralogie alle quattro feste, potrebbe essere approssimativa.

Analogo tenore e valore probatorio – dunque scarso – del brano di Diogene Laerzio ha il passo inerente alla sistemazione in τετραλογία dei dialoghi di Platone<sup>27</sup> contenuto nei cosiddetti *Prolegomena philosophiae Platonicae*, un manuale introduttivo allo studio del filosofo trasmesso anonimo e in tradizione unica (codice capostipite: *Vindob. phil. gr.* 314, X sec.; ff. 29v-50v), prodotto della scuola neoplatonica alessandrina (forse da appunti ἀπὸ φωνῆς),<sup>28</sup> Anon. *Proll.* p. 24.20-3 e p. 25.20-7 Westerink:

**24** Diversamente Tarrant 1993, 90, senza specificare in quale misura il rinvio al dramma satiresco corrispondesse alle esigenze argomentative di Trasillo; lo fa, invece, alle pp. 69-72 e 95: ogni tetralogia platonica creata da Trasillo aveva un dialogo di carattere abnorme, simile in alterità al dramma satiresco in relazione alle tre tragedie.

**25** Questa è, in sostanza, la lettura di Sansone 2015b, 4 con n. 4 e Dörrie, Baltés 1990, 339; cf. anche Gantz 1979, 292-3: «The text at least in its festival must have suffered corruption (if not a mistaken gloss)».

**26** Così Dörrie, Baltés 1990, 339: con la raccogliatrice lista delle feste il glossatore non si fa alcuna buona pubblicità.

**27** Cf. Anon. *Proll.* p. 24.1-5 Westerink (esordio del capitolo X) Δέκατον κεφάλαιον ἔστω τὸ τὴν τάξιν τῶν Πλάτωνος διαλόγων μαθεῖν. Τινὲς τοῖνυν εἰρήκασι τὴν τάξιν αὐτῶν δεῖν λαμβάνεσθαι ἐκ τοῦ χρόνου καὶ ἐκ τῆς τετραλογίας, «Come decimo punto capitale ci sia quello di apprendere l’ordine (*tên táxin*) dei dialoghi di Platone. Alcuni hanno detto che il loro ordine deve essere considerato a partire dal tempo e dalla tetralogia» (traduzione di Motta 2014, 137); sull’ordine corretto di lettura per l’approccio a Platone vedi Festugière 1969, 281, con ulteriori riferimenti e fonti.

**28** Testi e/o traduzioni a stampa del trattato, con introduzione alla questione dell’autore (ancora irrisolta dopo l’abbandono dell’attribuzione tradizionale ad Olimpiodoro), in Westerink 1962 (inglese); Westerink, Trouillard, Segonds 1990 (francese); Motta 2014 (italiano). Sull’opera vedi Motta 2018a (con inquadramento nella temperie della scuola tardoantica); Layne 2018.

Ἐκ δὲ τῶν τετραλογιῶν [*scil.* ἡ τάξις τῶν Πλάτωνος διαλόγων] οὕτως· κατὰ τετραλογίαν φασὶν ἐκδεδῶσθαι αὐτῷ [*scil.* Πλάτωνι] τοὺς διαλόγους κατὰ μίμησιν τῶν τε τραγικῶν καὶ τῶν κωμικῶν, οἵτινες διὰ τεσσάρων δραμάτων ἠγωνίζοντο τὸν αὐτὸν ἐχόντων σκοπόν, ἐν δὲ τῷ τελευταίῳ [*scil.* δράματι] εἰς ἡδονὴν κατήντων [...]. οὐκ ἀποδεξόμεθα δ' αὐτοὺς λέγοντας αὐτὸν κατὰ μίμησιν τῶν τραγικῶν τὸν τῶν τετραλογιῶν εἶδος ἐπιτηδεῦσαι· αὐτὸς γὰρ διαβάλλων αὐτοὺς λέγει εἰδῶλα εἰδῶλων γράφειν. καὶ ἄλλως ἐστὶν δεῖξαι ὡς οὐ μιμεῖται αὐτούς· ἐκεῖνοι γὰρ τὸ τελευταῖον εἰς ἡδονὴν καταντῶσιν, οὗτος δ' ἐν τῷ Φαίδωνι, τελευταίῳ ὄντι τῆς πρώτης τετραλογίας, οὐκ εἰς ἡδονὴν κατήνησεν, ἀλλ' εἰς τελευτὴν τοῦ Σωκράτους· οὐκ ἄρα καλῶς λέγουσιν εἰς τετραλογίας ἐκδεδῶσθαι τοὺς διαλόγους αὐτοῦ. καὶ ἄλλως ἄλλος ἐστὶν σκοπὸς ἐν τῷ Εὐθύφρονι καὶ ἄλλος ἐν τῇ Ἀπολογία καὶ ἄλλος ἐν τῷ Κρίτωνι καὶ ἄλλος ἐν τῷ Φαίδωνι.

Secondo le tetralogie [*scil.* l'ordine dei dialoghi di Platone è] come segue: dicono che i dialoghi furono resi pubblici da lui stesso [*scil.* Platone] secondo la tetralogia, a imitazione di tragici e comici, i quali concorrevano per il tramite di quattro drammi aventi lo stesso fine, e con l'ultimo [*scil.* dramma] pervenivano al piacere.<sup>29</sup> [...] Ma non approveremo che essi dicano che egli [*scil.* Platone] abbia praticato il formato delle tetralogie ad imitazione dei poeti tragici; egli stesso infatti, criticandoli, dice che scrivono 'immagini di immagini'. Anche altrimenti è possibile dimostrare che egli non li imita: quelli, infatti, da ultimo pervengono al piacere, mentre questi nel *Fedone*, pur ultimo della prima tetralogia, non pervengono alla gioia, ma alla morte di Socrate; dunque, non correttamente dicono che i suoi dialoghi furono resi pubblici per tetralogie. E inoltre, uno è il fine nell'*Eutifrone*, un altro diverso nell'*Apologia*, un altro ancora nel *Critone* ed un altro nel *Fedone*.

**29** Α ἐν δὲ τῷ τελευταίῳ si è sottinteso δράματι, facilmente deducibile da δραμάτων di poco precedente, e cf. più oltre τελευταίῳ ὄντι [*scil.* διάλογῳ] riferito al *Fedone*; in alternativa, potrebbe trattarsi di espressione avverbiale: «alla fine, in chiusa», cf. poco oltre τὸ τελευταῖον 'in ultimo' in frase simile e *LSJ* s.v. «τελευταῖος» II «τὸ τ. as Adv., for the last time»; ma questo è, appunto, un accusativo avverbiale. Il soggetto di κατήντων (3° pers. plur. impf. di καταντάω) è il medesimo di ἠγωνίζοντο, i poeti tragici e comici (essi «gareggiavano» e «pervenivano»), anche se *ordo verborum* e senso preferirebbero un secondo participio congiunto riferito a δραμάτων e posto sullo stesso piano del primo, ἐχόντων: «con quattro drammi che hanno lo stesso *skopós*, e vanno a finire con l'ultimo nel piacere» (cf. Westerink 1962, 44: «with four plays dealing with the same subject, the last in a humorous vein»; Mansfeld 1994, 60 n. 104; Motta 2014, 137: «attraverso quattro drammi che avevano uno stesso *skopós*, e che pervenivano alla fine al piacere»); ma il gen. plur. neutro di tale participio sarebbe καταντώντων, cf. D.S. 16.85.2 τῶν δὲ νέων ἀπάντων προθύμως εἰς τὸν ἀγῶνα καταντώντων. Si concorda su entrambi i punti qui discussi con la resa di Westerink, Trouillard, Segonds 1990, 37: «qui présentaient au concours quatre pièces [...] et donnaient à la dernière un tour plaisant».

Nel riecheggiare il brano dal βίος di Platone di Diogene Laerzio (cf. soprattutto οἵτινες διὰ τεσσάρων δραμάτων ἠγωνίζοντο *Proll.* ~ ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο D.L.),<sup>30</sup> l'anonimo autore dei *Prolegomena* respinge il là affermato rapporto di derivazione delle tetralogie degli scritti platonici da quelle drammatiche per due ragioni:<sup>31</sup> la prima è la notoria avversione del filosofo per le arti sceniche, mimetiche e perciò fallaci in terzo grado, e pertanto inverosimili modelli;<sup>32</sup> la seconda, qui rilevante, è la radicale differenza strutturale esistente tra le due formazioni: se la tetralogia drammatica ha - ο, almeno, dai sostenitori dell'analogia con la platonica è detta avere - (a) in tutti i suoi membri identico *skopòs* e (b) nell'ultimo membro (ἐν δὲ τῷ τελευταίῳ) un movimento verso il piacevole (εἰς ἡδονήν), nulla di tutto ciò è vero per la tetralogia filosofica, come mostra l'esempio della prima di esse, ove ciascun dialogo ha un proprio *skopòs* e l'ultimo, il *Fedone*, termina con la morte di Socrate (cf. *Pl. Phd.* 118a 15-17 ἦδε ἡ τελευτή), fine certo non gioiosa.<sup>33</sup>

Se «sottolinea[re] l'unità in vista di un fine dei quattro drammi»<sup>34</sup> è una forzatura infondata per renderli più simili ai dialoghi (le opere di una tetralogia scenica condividono, al massimo e neppure sempre, la materia mitica: ὑπόθεσις),<sup>35</sup> la seconda osservazione degli anonimi critici (φασί) disapprovati nei *Prolegomena* relativa al finale εἰς ἡδονήν ha miglior fondamento, nel senso che si mostra consapevole di quella che, con efficace formula, è stata chiamata «theatrical psychology of the tetralogy»<sup>36</sup> con l'effetto di rasserenamento assegnato al suo pezzo finale; e tuttavia: che questo pezzo dovesse sempre essere satiresco nei *Prolegomena* non si dice (la radice σατυρ- è del tutto assente, cf. per differenza D.L. 3.56 τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικόν) né si lascia capire (se si legge ciò in note e parafrasi moderne,<sup>37</sup> sarà

**30** Così Mansfeld 1994, 60 n. 194 («inaccurately echoed»); sul rapporto tra i due passi vedi anche Motta 2014, 65; 2018a, 154 («termine di confronto»).

**31** Sull'argomentazione vedi Westerink 1962, xxxvii; Westerink, Trouillard, Segonds 1990, lxxvii; Motta 2014, 65.

**32** Sulla riflessione circa la μίμησις nei *Prolegomena* e altrove nella scuola platonica vedi Motta 2018b, 140-53.

**33** «A rather good argument» secondo Mansfeld 1994, 60 n. 104.

**34** Citazione da Motta 2014, 137-8 n. 264, di cui si vedano anche le altre osservazioni *ad loc.*

**35** Westerink, Trouillard, Segonds 1990, 37 e Mansfeld 1994, 60 n. 104 traducono σκοπός con «sujet» e «theme»; ma vedi Motta 2014, 68-9: σκοπός è l'immagine letteraria dell'Uno, il cui ottenimento dà unità e vitalità al dialogo.

**36** Da Sutton 1971, 69.

**37** In Motta 2014, 137-8 n. 264: «l'Anonimo accenna, qui e in *Proll.* 25.30, al carattere piacevole del dramma satiresco»; Mansfeld 1990, 60 n. 104: «the last one being amusing (i.e. a satyr play)» e vedi Tarrant 1993, 69-72, con l'idea che nella tetralogia platonica la posizione satiresca potesse essere anche la prima, introduttiva.

intanto per forza d'inerzia dell'opinione vulgata qui in esame). Con ciò, da indizio dell'obbligatorietà normativa o almeno performativa del finale satiresco in tetralogia il brano dei *Prolegomena* diventa segnale della presenza consueta in quello *slot* di un dramma lieto, indipendentemente dal suo genere letterario, e così un appoggio alla tesi che andrà prendendo corpo nelle pagine seguenti e compiutamente *infra*, in § V, per cui all'interno della tetralogia dionisiaca il 'quarto dramma' si configurava come *sui generis* prima delle e a prescindere dalle sue realizzazioni concrete (con o anche senza satiri).

La ripetuta messa in evidenza della positività dell'ultimo dei quattro drammi (διὰ τεσσάρων δραμάτων [...] ἐν δὲ τῷ τελευταίῳ εἰς ἡδονήν; ἐκείνοι γὰρ τὸ τελευταῖον εἰς ἡδονήν) è piuttosto un ostacolo alla tesi di David Sansone sulla mobilità dell'elemento altro (i.e. satiresco) nel costruito tetralogico; lo studioso relativizza la controprova sottolineando la lontananza temporale dell'anonimo autore (del VI sec. d.C.) dalla realtà di cui tratta (di età classica) nonché l'errore palese introdotto nel testo dalla menzione dei poeti comici come altri modelli 'tetralogici' di Platone oltre ai tragici (κατὰ μίμησιν τῶν τε τραγικῶν καὶ τῶν κωμικῶν)<sup>38</sup> quando è risaputo che quelli mai operarono κατὰ τετραλογία<sup>39</sup> e composero tutte le loro opere (non solo le ultime; ultime di cosa, poi?) - le commedie, appunto - mirando εἰς ἡδονήν. In effetti, la menzione di poeti comici in una trattazione sulla tetralogia drammatica è «odd»<sup>40</sup> tanto quanto quella di feste non drammatiche nel brano di Diogene Laerzio visto *supra*: ma tale *oddity* non va addebitata all'autore dei *Prolegomena* (del quale smaschererebbe, allora, ignoranza e inaffidabilità) bensì appartiene, come già detto presentando il passo, all'opinione che egli va a criticare, all'interno della cui esposizione, fatta in generica terza persona plurale, essa s'incontra (φασὶν ἐκδεδύσθαι [...] κατὰ μίμησιν τῶν τε τραγικῶν καὶ τῶν κωμικῶν): sono questi anonimi altri ad avere le idee confuse persino sul modello che essi stessi propongono per Platone (i comici oltre che i tragici) e a squalificarsi così da soli (lo stesso accade per la loro assegnazione di uno *skopòs* unitario alle tetralogie di drammi, infondata).<sup>41</sup> Può naturalmente darsi che l'Anonimo stia mettendo in

38 Sansone 2015b, 4 e n. 4.

39 Lo notava già Croiset 1888, 371, insieme all'assenza dell'ordinamento tetralogico in tutte le altre, non poche, produzioni musicali dei greci.

40 L'aggettivo è di Mansfeld 1994, 60 n. 104, che ritiene il cenno ai comici interpolato «in an earlier version» (cioè, par di capire, nella fonte dei *Prolegomena*, da cui questi pedissequamente hanno preso, senza vederla, l'assurdità).

41 Devo lo spunto ad Anna Motta, la quale mi suggeriva per *litteras electronicas* (20 novembre 2020) che quella commessa sui comici, così come altre imprecisioni e forzature della sezione dei *Prolegomena* in esame (cap. 10), siano quasi intenzionali, per far risaltare l'inaccettabilità dell'ordinamento tetralogico dei dialoghi proposto sulla

conto ai bersagli della propria polemica a bella posta un'affermazione falsa, per screditarli: la pseudo-informazione avrebbe potuto essergli suggerita dalla notizia data all'inizio dei *Prolegomena*, nel βίος di Platone (Anon. *Proll.* p. 3.9 Westerink), secondo cui questi «andò poi persino alla scuola dei poeti comici affinché il loro modo di esprimersi lo aiutasse. Senza dubbio ebbe come modello anche lo stile di Aristofane, il quale eccelleva tra gli altri comici»: <sup>42</sup> rarissima, quasi unica attestazione di un contatto tra il filosofo e la commedia. <sup>43</sup> Comunque sia (cioè: di chiunque sia, dell'Anonimo o dei suoi oppositori), l'accostamento tra la commedia come genere e l'esito nel successo del meccanismo drammatico (εις ἡδονὴν κατήντων, così i *Proll.*, vedi *supra*) ricorda per contenuti e lessico <sup>44</sup> il dibattito su analoghe tematiche nella *scholarship* (tardo)antica e bizantina come depositatosi nelle *hypotheses* manoscritte all'*Alceste* (τὸ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν [...] τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικώτερον ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει), all'*Oreste* (τὸ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν), in uno scolio antico a quest'ultima tragedia (v. 1691 τόδε τὸ δράμα κωμικῆ καταλήξει χρησάμενον) e infine in Giovanni Tzetze, nei cui scritti storico-teatrali il nesso καταντᾶν εἰς χαρὰν (o simili), «terminare in gioia», è formula fissa nella riflessione circa la proprietà distintiva della poesia satiresca (vedi la Prima Parte, § I.1.2, § I.2.1.2): tutti questi testi saranno studiati nei loro contributi esegetici – non sempre chiarissimi – nel prossimo paragrafo (§ II.3). Prima di procedere, resta da analizzare un'ultima asserzione su luogo e ruolo del dramma satiresco in tetralogia: quella, stavolta coeva al periodo d'oro del teatro attico e non successiva a esso di vari secoli come è per Diogene Laerzio e per l'Anonimo platonico, di Ione di Chio (ca. 490/480-422 a.C.). <sup>45</sup>

La testimonianza si trova nella *Vita di Pericle* di Plutarco (I-II sec. d.C.), che la derivò quasi certamente, e quasi altrettanto certamente per via diretta, dalle *Epidemiai*, <sup>46</sup> la maggiore opera in prosa – un

---

falsariga del dramma non da filosofi ma da retori letterati, ed aprirsi così la strada, nel capitolo 26, all'istituzione di un ordine di lettura dei dialoghi filosoficamente fondato.

<sup>42</sup> Ἐφοίτησεν δὲ καὶ κωμικοῖς, τὴν φράσιν αὐτῶν ὠφελήθηνα βουλόμενος. Ἀμέλει καὶ τὸν Ἀριστοφάνους ἀνεμάξατο χαρακτήρα, ὅς τῶν ἄλλων προὔχει κωμικῶν (la traduzione a testo è di Motta 2014, 92).

<sup>43</sup> In proposito vedi le note *ad loc.* di Westerink, Trouillard, *Segonds* 1990, 50 n. 34; Motta 2014, 92-3 n. 32.

<sup>44</sup> Nota alcune coincidenze di linguaggio tra i *Proll.* e le due *hypotheses* Sansone 2015b, 28 n. 61.

<sup>45</sup> Sulla figura e l'opera di Ione di Chio vedi Jacoby 1947; Huxley 1965; West 1985; Dover 1986 e i contributi raccolti in Jennings, Katsaros 2007 (con la severa recensione di Valerio 2010); Valerio 2013, 5-36.

<sup>46</sup> L'appartenenza dell'estratto alle *Epidemiai* è oggi opinione comune, vedi Leurini 2005, 256 n. 24; Valerio 2013, 13 e n. 52; Federico 2015, 58, 233 n. 9, con menzione



memorandum, o forse meglio: un album sui viaggi e soggiorni fatti e le personalità incontrate<sup>47</sup> – del poliedrico scrittore isolano, lui stesso drammaturgo di valore (*TrGF* 19).<sup>48</sup> Plutarco, dopo aver ammirato il portamento serio e distaccato di Pericle, frutto anche dell'educazione presso Anassagora (*Per.* 5.1-2), riferisce dell'opposto sentire del poeta di Chio, la cui preferenza andava al più amabile avversario di Pericle nonché suo conoscente personale, l'aristocratico Cimone – ma l'opinione ioniana viene accantonata con le parole d'interesse per la presente indagine, *Plu. Per.* 5.3 (ed. Ziegler) = *Ion FGrHist* 392 F 15 [ohne Buchtitel], fr. 6 von Blumenthal, fr. \*109 Leurini, \*frr. 21-3 Federico.<sup>49</sup>

ὁ δὲ ποιητῆς Ἴων μοθωνικὴν φησι τὴν ὀμιλίαν καὶ ὑπότυφον εἶναι τοῦ Περικλέους, καὶ ταῖς μεγαλαυχίαις αὐτοῦ πολλὴν ὑπεροψίαν ἀναμείχθαι καὶ περιφρόνησιν τῶν ἄλλων, ἐπαινεῖ δὲ τὸ Κίμωνος ἐμμελὲς καὶ ὕγρον καὶ μεμουςωμένον ἐν ταῖς <συμ>περιφοραῖς.<sup>50</sup> ἄλλ' Ἴωνα μὲν ὥσπερ τραγικὴν διδασκαλίαν ἀξιούντα τὴν ἀρετὴν ἔχειν τι πάντως καὶ σατυρικὸν μέρος ἔωμεν, τοὺς δὲ τοῦ Περικλέους τὴν σεμνότητα δοξοκοπίαν τε καὶ τῦφον ἀποκαλοῦντας ὁ Ζήνων παρεκάλει καὶ αὐτοὺς τι τοιοῦτο δοξοκοπεῖν, ὡς τῆς προσποιήσεως αὐτῆς τῶν καλῶν ὑποποιούσης τινὰ λεληθότως ζῆλον καὶ συνήθειαν.

Il poeta Ione, invece, dice che la compagnia di Pericle era impudente e arrogante e che alle sue vanterie erano mischiati grande

delle rare voci discordanti (Koepeke 1836, 74-5 [fr. 68] e Nieberding 1836, 81 [fr. D1], che pensavano agli Ὑπομήματα: ma questo titolo si è rivelato essere soltanto un'alternativa per *Epidemiai* nelle fonti antiche). Per la lettura diretta delle *Epidemiai* da parte di Plutarco vedi Sauppe 1867, 29-31; von Blumenthal 1939b, 4; Stadter 1989, lxi-lxii; Valerio 2013, 28 e n. 128; Federico 2015, 58-9, 245; cf. anche West 1985, 71 (sulla sopravvivenza di opere di Ione fino al II-II sec. d.C.), 74. Invece, Avezzù 1989, 161-2 sostiene l'idea – rimasta isolata – che Plutarco abbia attinto ad una fonte mediatrice, come ma avversa a Ione: *contra* Leurini 2005, 256 n. 23; Federico 2015, 234 n. 16, 245; sul rapporto tra Ione e Plutarco in generale vedi Leurini 2005; Pelling 2007, 88-106.

**47** Sulle *Epidemiai* vedi, oltre all'edizione commentata in Federico 2015 (con testo critico di Francesco Valerio), Pelling 2007, 75-88; Geddes 2007. La definizione di 'album' per le *Epidemiai* è in West 1985, 75.

**48** Su Ione drammaturgo vedi Valerio 2013, 7, 9-11; Federico 2015, 19, 29-30 e *infra*, nn. 64-5.

**49** Commento *ad lineam* al passo, anche linguisticamente notevole, in Stadter 1989, 79-81; vedi inoltre, su vari aspetti (tra cui anche il supposto tono anti-pericleo), Jacoby 1947, 12-15; Huxley 1965, 34-5; Leurini 2005, 255-6, più di recente Pelling 2007, 100-4; Geddes 2007, 111, 118-19, 127-32; Power 2007, 184-5; Federico 2015, 231-49; Bocksberger 2021, 188 n. 248, 189 n. 250 (ritratti di Cimone e Pericle come simposiasti, educato vs rozzo).

**50** Congettura (di Madvig 1871, 573, con argomentazione) comunemente accettata per il tràdito *περιφοραῖς*, difeso solamente da von Blumenthal 1939b, 11 (con il senso traslato di 'ciò che egli offriva verso l'esterno').

disdegno e disprezzo degli altri, mentre loda il modo di fare armonioso, affabile e curato di Cimone nei rapporti sociali. Ma lasciamo perdere Ione, il quale ritiene giusto che la virtù, come una rappresentazione tragica, abbia in ogni caso anche una parte satiresca; quelli che invece chiamavano la gravità di Pericle sete di fama e affettazione, Zenone<sup>51</sup> esortava ad avere loro stessi tale sete di fama, come se la stessa pretesa di attitudini virtuose creasse, in maniera inconsapevole, una certa qual aspirazione e consuetudine di quelle.

Questo brano contiene quanto di più simile esista ad una descrizione in termini generali, e per di più coevi - che si tratti di materia originariamente ioniana e non di invenzione plutarchea pare certo<sup>52</sup> -, della rappresentazione tragica (τραγικὴ διδασκαλία, i.e. tetralogia)<sup>53</sup> come comprendente un elemento (μέρος, i.e. dramma)<sup>54</sup> satiresco.<sup>55</sup> (Ciò ammesse le due - qui cruciali - equivalenze terminologiche e concettuali esplicitate nelle parentesi tonde, senza le quali il passo perderebbe d'interesse e considerazione). E tuttavia, mentre non v'è dubbio che Ione mai avrebbe potuto fare siffatta affermazione se il dramma satiresco non fosse stato parte dell'offerta consueta dei poeti

**51** Probabilmente l'Eleate, discepolo di Parmenide (e maestro di Pericle in Pl. *Per.* 4.5), non lo stoico di Cizio, per l'identificazione vedi Federico 2015, 232 n. 4, con bibliografia. La sezione zenoniana è omessa dalle edizioni di Ione: giustamente, essendo aggiunta di Plutarco; la si è riportata qui per completezza e chiarezza del contesto.

**52** Troppo scettico Gantz 1979, 291: «whether the conceit is Ion's or Plutarch's we cannot say»; se poi Plutarco abbia riprodotto fedelmente non solo il pensiero, ma anche il dettato ioniano, e se da una porzione unitaria di testo, è altra questione, vedi Wiesmann 1929, 37-8 (διδασκαλία è parola plutarchea, cf. anche la nota successiva); Jacoby 1955b, 125-6 n. 5 (σατυρικὸν μέρος è forse espressione ioniana); Pelling 2007, 101-2 e n. 90 (con l'osservazione che il termine 'satirico' occorrerà in Plu. *Per.* 13.16 per i lascivi costumi dei poeti comici, i quali calunniano quanti migliori di loro: καὶ τὶ ἄν τις ἀνθρώπους σατυρικοῦς τοῖς βίοις κτλ.; ma si tratta, appunto, dell'aggettivo σατυρικός nella sua accezione non teatrale ma morale - su cui vedi la Prima Parte, § I.2.2.2 nn. 33-4 - e in quest'altro passo della *Vita di Pericle* non c'è bisogno di supporre una qualche interferenza di genere del dramma satiresco sulla commedia; così invece Federico 2015, 235); Federico 2015, 233-4, 249.

**53** Senza esserne di per sé un sinonimo, διδασκαλία indica qui, nei fatti, lo stesso che τετραλογία (gruppo di quattro drammi coagonali, non - per forza - legati), vedi l'equivalenza di Schöll 1910, 5 διδασκαλία (= τετραλογία) e la parafrasi di Wright 2006, 29: «a complete dramatic production» (cf. anche Sheffield 2001, 193); in generale Croiset 1888, 369 con le precisazioni di Wiesmann 1929, 38.

**54** Per questa implicazione vedi, per tutti, Geddes 2007, 118: «a bit of the satyr play about it».

**55** Così legge Wright 2006, 29: «the anecdote implies that the satyr-plays [...] were thought to be integral [*scil.* to a complete dramatic production]»; anche Gantz 1979, 291: «the terms of the comparison do suggest that a tragic production consisted of a number of plays, of which a satyr drama formed a part»; Lämmle 2014b, 99; Flacelière, Chambry 1964, 227. Agnostico Usher 2002, 224: «What exactly Ion meant by this remark is not known».

tragici (lui incluso) al pubblico nelle Dionisie,<sup>56</sup> va dato rilievo, intanto, a un fatto grammaticale: l'avverbio cruciale πάντως, «in ogni caso, ad ogni costo» (cf. *LSJ* s.v. «πάντως» II 1 «in strong affirmations») pertiene grammaticalmente non al *comparans*, la διδασκαλία tragica, ma al *comparandum*, l'ἀρετή; è questa che Ione stima (dover) avere sempre e comunque anche una parte satiresca.<sup>57</sup> Inoltre, e soprattutto, in un caso come nell'altro si tratta di valutazione individuale di Ione, che non deve per forza riflettere uno stato reale e immutabile delle cose<sup>58</sup> né essere condivisa da tutti: così come ci sono personalità carenti della dimensione 'satiresca' (Pericle) e filosofi moralisti (Zenone, Plutarco stesso) che neppure la ritengono desiderabile,<sup>59</sup> così poteva esistere *malgré* Ione una tetralogia priva di σατυρικὸν μέρος. Altrimenti detto: l'estratto da Ione in Plutarco potrebbe esprimere - non più che - un doppio *wishful thinking* del poeta isolano, l'auspicio che sia la tetralogia sia la virtù abbiano a includere anche una parte satiresca, per ovvie ragioni di bilanciamento tonale.<sup>60</sup> Come ha ben visto Eduardo Federico, «il verbo usato da Plutarco in riferimento all'enunciato ioniano, ἀξιούντα, mostra chiaramente che la struttura tetralogica della virtù non era una semplice constatazione, ma un modello etico al quale secondo Ione [...] aspirare»<sup>61</sup> - e materia non di neutra constatazione quanto di personale convinzione poteva essere anche la composizione della tetralogia, oggetto del

**56** Gallo 1991, 152: dal motto del poligrafo (anche tragediografo) Ione si evince che «tragico e satiresco [sono] due forme indissolubilmente legate e complementari in età classica, con la seconda subordinata alla prima».

**57** Diversamente la traduzione di Flacèliere, Chambry 1964, 19: «comme dans toute représentation tragique»; cf. la trascrizione di Croiset 1888, 374 n. 1 limitata a τραγικὴν διδασκαλίαν [...] ἔχειν τι πάντως καὶ σατυρικὸν μέρος e la parafrasi di Hall 2010, 164: «virtue, like a complete tragic production». Correttamente, invece, e.g. Sidoti 2020, 19: «la virtù, come una didascalia tragica, non deve mai essere sprovvista di un elemento satirico».

**58** Così, da fotografia e prova di un fatto, adduce il passo di Plutarco Croiset 1888, 374 n. 1, per l'affermazione nel testo: «il [*scil.* le drame satyrique] fait partie de la représentation tragique, dont il est un élément nécessaire»; cf. ancora prima Welcker 1841, 942 (per la «stehende Einrichtung» della tetralogia, non per il dramma satiresco).

**59** Vedi Pelling 2007, 101-2: «Ion the poet [is] applying [...] a poet's expectations of tragedy quite inappropriately [...] it is 'tragic' theatricality and its concomitant satyr-play that is rejected, and once again Zeno captures Pericles' essence better»; anche Avezzù 1989, 162 sul tono da «detrattore» dell'osservazione ἀλλ' Ἴωνα [...] ἐῶμεν (senza necessità di pensare che venga da una fonte contemporanea di V sec., vedi *supra*, n. 46); per il rifiuto da parte di Plutarco della morale 'tetralogica' di Ione vedi Federico 2015, 58, 235-6, 246: non tutti, insomma, concordavano con il poeta chiota - ma lo faceva Platone nel *Simposio*, che esalta «(in Ion's phrase) that strange σατυρικὸν μέρος of Socratic ἀρετή» (Usher 2002, 225).

**60** Vedi Rossi 1972, 260 n. 37 (secondo cui, però, l'opposizione tra tragedia e dramma satiresco in tetralogia riflette «le contraddizioni nel carattere di Pericle»); Gallo 1991, 152 n. 3; Federico 2015, 247; anche Sansone 2018, 69.

**61** Federico 2015, 245-6.

medesimo verbo.<sup>62</sup> Per parte sua, Ione avrà dato seguito e concretezza a questa opinione sia con il proprio carattere e modo di vita<sup>63</sup> sia nel lavoro da drammaturgo<sup>64</sup> (probabilmente non a caso le cifre relative ai suoi δράματα nella voce della *Suda* a lui dedicata si prestano bene a una combinazione numerica rispettosa della 'proporzione 1:4'):<sup>65</sup> ma ciò non deve corrispondere automaticamente all'*usus* di tutti i poeti in tutti gli anni<sup>66</sup> né allo «schema ufficiale delle rappresentazioni drammatiche ateniesi»<sup>67</sup> immaginato come un monolite.

Per fare un bilancio dell'analisi qui condotta delle testimonianze antiche inerenti alla composizione della tetralogia tragica e, nello specifico, al luogo e al ruolo del dramma satiresco in essa, coglie nel segno il giudizio formulato nel 1910 da Fritz Schöll: queste testimonianze si rivelano essere non solo scarse e isolate (ridotte, in

**62** Si concorda *in toto* con la lettura di Schöll 1839, 1, che si riporta perciò *in extenso*: «Auch die Äußerung des Tragikers Ion ist hierfür [*scil.* per la proporzione 1:4, NdA] nicht schlechthin entscheidend. Seine Meinung, die Tüchtigkeit eines Mannes müsse zum vierten Theile satyrhaft sein [...], wird nicht Gebot jedes griechischen Sittenlehrers oder Gesetzgebers gewesen sein. So könnte auch, dass dieses Verhältnis der tragischen Didaskalie wesentlich sei, mehr seine Überzeugung als eine festgültige Sitte darlegen».

**63** «A bit of satyr play [...] a bit of buffoonery - just what we would have expected of Ion, a drinker of wine, a womanizer, a party goer» formula Geddes 2007, 118-19 sulla base di *FGrHist* 392 T 8 = Ion fr. 31 von Blumenthal = fr. 94 Leurini = T 9 Federico (*l'auctor* è Batone di Sinope); sfuma Federico 2015, 2: tale caratterizzazione della persona(lità) di Ione in alcune fonti fu tautologicamente tratta dalle sue opere.

**64** I numeri della *Suda* di cui alla nota seguente e il brano plutarcheo erano stati messi in relazione come qui a testo, i.e. come prove complementari della personale adesione di Ione alla 'regola tetralogica', già da Koepke 1836, 6 (che, però, computa 10, i.e. tetralogie, al posto di 12 - anche se non con l'esplicita correzione del greco δώδεκα in δέκα, come riferisce Welcker 1841, 942, il quale pure crede che lo Ione 'plutarcheo' operò solo per tetralogie).

**65** *Sud.* 1 487 Adler s.v. «Ἴων» = Ion *FGrHist* 392 T 1 = *TrGF* 19 T 1 = T 5 von Blumenthal = T 4 Leurini = T 1 Federico δράματα δὲ αὐτοῦ ἴβ', οἱ δὲ λ', ἄλλοι δὲ μ' φασιν, «i suoi drammi sono dodici, ma alcuni dicono trenta, altri quaranta»: la notizia è ormai unanimemente interpretata nel senso che dodici erano i drammi di Ione ancora leggibili ad Alessandria (undici sono i titoli oggi posseduti), quaranta quelli totali, trenta le tragedie; i dieci drammi ottenuti per sottrazione dalle ultime due cifre, non esplicitamente nominati, sarebbero i satireschi, al contempo equivalenti al totale di tetralogie scritte e di performance dionisiache: vedi Koepke 1836, 6 (vedi la nota precedente), poi von Blumenthal 1939b, 2 (con l'esegesi 'alessandrina' di 12, per cui vedi anche Welcker 1841, 941-2); Huxley 1965, 41; West 1985, 73 («his plays produced on ten occasions»); Pechstein 1998, 21 n. 36; Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 479; Coppola 2003, 104; Olding 2007, 45 (ma solo «perhaps»), 47; Valerio 2013, 9 e n. 12; Federico 2015, 29 n. 141; diversamente quasi solo Nieberding 1836, 17: dodici sono i drammi satireschi (22 o 32, invece, le tragedie), con l'inevitabile conseguenza matematica per cui Ione non rappresentò solo in tri- o tetralogie ma anche in drammi singoli (alla maniera dei più recenti Sofocle ed Euripide, non come l'antico Eschilo).

**66** Cf. Mancini 1896, 107: «ma di contro ad esso [*scil.* al 'pro-satirico'] altri dovettero attenersi all'antico costume».

**67** Espressione mutuata da Federico 2015, 247, che invece crede proprio a questa congruenza tra opinione ioniana e realtà dei fatti.

sostanza, al *bon mot* ioniano-plutarcheo sulla virtù e all'analogia di scuola platonica tra la sistemazione in tetralogie dei dialoghi del filosofo e quella dei drammi) ma anche, a una lettura attenta tanto al dettato quanto ai più ampi contesti e intenti, non abbastanza stringenti e inequivoche.<sup>68</sup> Che sul - presunto - «customary arrangement» tetralogico formato in età classica da tre tragedie e un dramma satiresco «we have no direct evidence» è affermazione severa ma, infine, non esagerata: forse «the customary arrangement [...] was not customary at all».<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Schöll 1910, 5.

<sup>69</sup> I virgolettati in inglese sono tratti da Wright 2016, 14, lì formulati per spiegare l'*output* sbilanciaticissimo sul versante satiresco di Pratina di Fliunte, su cui vedi la Prima Parte, § 1.3.1 n. 79.

### II.3 L'Alceste e «l'espressione oscura dell'antica hypothesis»: eccezione, innovazione o minoritaria tradizione?

Dopo le deduzioni moderne e le definizioni antiche dell'obbligatorietà del dramma satiresco in una – ciascuna? – *didaskalia* dionisiaca, è giunto il momento della prassi stessa del teatro: s'inizia dal celebre caso della tetraide euripidea dell'anno 438 a.C., che costituisce l'abnormità (almeno: quella certificata) nel panorama documentario analizzato *supra*, § II.1 e la 'pietra dello scandalo' all'origine di questa indagine (scandalo che si rivelerà, infine, più apparente che reale).

Com'è noto, in quell'anno Euripide mise in scena un quartetto di tragedie slegato sul versante mitico-tematico<sup>1</sup> comprendente le oggi perdute *Le Cretesi* (frr. 460-70a K.), *Alcmeone a Psocide* (frr. 65-73 K.), *Telefo* (frr. 696-727c K.) e, all'ultimo posto,<sup>2</sup> la conservata *Alceste* e non (si badi: non 'invece di') un dramma satiresco. Fonte della notizia è la seconda *hypothesis* manoscritta all'*Alceste*, trådita integralmente dal solo ms. V (*Vaticanus gr.* 909, ca. 1260)<sup>3</sup> e tradizionalmente attribuita ad Aristofane di Bisanzio<sup>4</sup> (ca. 257-180 a.C.;

<sup>1</sup> Su comunanze a vari altri livelli e motivi, ma non sul  $\mu\theta\omicron\varsigma$ , delle prime tre tragedie tra loro e con *Alceste* vedi e.g. Richards 1877, 288 (che rigetta l'idea di una «poetical unity in the idea of womanhood»); Torraca 1963, 49-53 («rapporti molto lati»); Preiser 2000, 64-71 (con bibliografia); Marshall 2000, 230-1, 233; Avezù 2003, 141. La formula tra virgolette nel titolo del paragrafo è di Zoboli 1999, 118.

<sup>2</sup> Anche di ciò dubita Sansone 2015b, 28, per cui l'ordine adottato nelle didascalie non dovette corrispondere per forza all'originaria esecuzione (vedi *supra*, § II.1 n. 3): *Alceste* poté, dunque, non essere l'ultima, e solo il posto in elenco ha provocato i tentativi di definizione di genere nella *hypothesis* che non hanno – altra – ragion d'essere (cf. Di Marco 2016, 7 n. 15); ma resta aperta la domanda su quale fu, allora, l'ultima opera euripidea offerta al pubblico quell'anno. Qualche dubbio sull'affidabilità della *hypothesis* affiora anche in Gregory 2006, 113-14.

<sup>3</sup> Sul codice vedi ora Mastronarde 2017, 199-216; vedi gli apparati *ad loc.* di Dale 1954, 1; Diggle 1984, 34; Parker 2007, 4 per le indicazioni sulle porzioni parziali di testo recate dagli altri codici testimoni, P [*Palatinus gr.* 287], B [*Parisinus gr.* 2713], O [*Laurentianus gr.* 31.10] nonché Va [*Palatinus gr.* 98, apografo di V] e Hn [*Hauensis* 417, apografo del precedente]. L'inizio della *hypothesis*, dal sunto della trama fino alla notazione sulla *mythopoiia*, è passato anche in uno scolio al *Simposio* di Platone (*schol.* Pl. *Smp.* 179b6 [lemma Ἀλκῆστις], p. 57.179bis Greene = p. 99.18 Cufalo), e si trova il cucito alla prima *hypothesis* alla tragedia (quella cosiddetta narrativa o dicearchea): per l'analisi di questo ramo della tradizione vedi Meccariello 2014a, 96-7, li n. 47 anche per l'inesattezza della sinossi aristofanea sulle modalità di salvataggio di Alceste rispetto al testo del dramma.

<sup>4</sup> L'attribuzione manca in V (vedi Tuilier 1968, 217 n. 6) e fu avanzata per la prima volta da Wuestemann 1823, 1\* (nota in calce), dietro confronto con la *hypothesis* II alla *Medea*, che è simile e reca il nome di Aristofane nei codici (ma Wuestemann dà il testo di hyp. *Alc.* solo fino a συμφοραῖς: forse quanto seguiva non gli pareva più aristofaneo?, vedi *infra*, l'analisi del par. [IV]). Diggle 1984, 34 stampa l'*inscriptio* <Ἀριστοφάνους γραμματικῶν ὑπόθεσις> anche per la *hypothesis* all'*Alceste*; gli indizi per l'attribuzione di questi paratesti al grammatico sono riassunti in Sutton 1973a, 119; Brown 1987, 428; già anche in Dale 1954, xxxviii-xxxix. Una recente panoramica sulle tipologie di *hypothesis* drammatiche è in Wöckener-Gade 2020, li p. 64 n. 3 per Aristofane di Bisanzio; su di lui quale «padre fondatore del genere ipotestiografico» vedi anche Caroli 2006, 7-8, con

ma vedi *infra* per l'origine probabilmente allotria del penultimo paragrafo).

Il testo di *hyp.* 2 Eur. *Alc.* recita così nell'edizione oxoniense (pp. 34-5, rr. 12-33 Diggle, cf. *TrGF* DID C 11; la numerazione progressiva dei righi [cifre arabe a margine], la suddivisione del brano in cinque paragrafi [numeri romani], la selezione di notazioni critiche in calce e la traduzione sono mie, per una minima informazione testuale e un miglior orientamento dell'analisi seguente):

- [I] Ἄλκηστις, ἡ Πελίου θυγάτηρ, ὑπομείνασα ὑπὲρ τοῦ ἰδίου ἀνδρὸς τελευτῆσαι, Ἡρακλέους ἐπιδημήσαντος ἐν τῇ Θετταλίᾳ διασφύζεται, βιασαμένου τοὺς χθονίους θεοὺς καὶ ἀφελομένου τὴν γυναῖκα. παρ' οὐδετέρῳ κέῖται ἡ μυθοποιία.
- 5 [II] τὸ δρᾶμα ἐποιήθη ἰζ'. ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλαυκίνου ἄρχοντος Ὀλυμπιάδι <πῆ ἔτει β'>. πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις [test. ii K.] Ἀλκμέωνι τῷ διὰ Ψωφίδος [test. i K.] Τηλέφῳ [test. ii K.] Ἀλκήστιδι, <τρίτος...>. τὸ δὲ δρᾶμα κωμικώτερον ἔχει τὴν καταστροφὴν.
- 10 [III] ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Φεραῖς, μιᾷ πόλει τῆς Θετταλίας· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἔκ τινων πρεσβυτῶν ἐντοπίων, οἱ καὶ παραγίνονται συμπαθήσοντες τῇ τῆς Ἀλκήστιδος συμφορᾷ. προλογίζει δὲ Ἀπόλλων. τείσιδ' ἔχορηγοίτ
- 15 [IV] Τὸ δὲ δρᾶμα ἔστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν. ἐκβάλλεται ὡς ἀνοικεῖα τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὁ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις, ὡς ἔκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν <δὲ> καὶ χαρὰν λήξαντα, <ᾶ> ἔστι μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα.
- 20 [V] Τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα· Ἀπόλλων, Θάνατος, χορὸς, θεράπαινα, Ἄλκηστις, Ἄδμητος, Εὐμηλος, Ἡρακλῆς, Φέρης, θεράπων. ἐξῶν ἔκ τοῦ οἴκου τοῦ Ἀδμήτου προλογίζει ὁ Ἀπόλλων ῥητορικῶς.

6 Ὀλυμπιάδι Nauck (-άδος iam Dindorf): τὸ Ἄ V <πῆ ἔτει β'> add. Dindorf πρῶτος... δεύτερος Dindorf: -ον... -ον V 8 <τρίτος> add. Kirchhoff lacunam statuens 9 καταστροφὴν V<sup>1</sup>: -σεκείν V 12 καὶ del. Schwartz 13 τῇ τῆς Ἀλκήστιδος συμφορᾷ Wecklein (sine articulo iam Nauck): τῆς Ἄλ- -ᾶς V: ταῖς Ἄλ- -αῖς BO 14 τείσιδ' ἔχορηγοίτ V, ubi verbum ἐχορήγει et nomen choragi latere vidit Dindorf (ipse Ἰσίδοτος, Τεισίας Bergk Wilamowitz), haec verba post Ἀλκήστιδι (8) trahens: εἰσὶ δὲ χορηγοί Hn Dale 16 τὸ τραγικόν. ἐκβ- Leo: τοῖς -οῖς ἐκβ- V: τῶν -ῶν ἐκβ- Dindorf al.: παρὰ τοῖς -οῖς del. Schwartz, <καὶ> addens 16 ἀνοικεῖα Va Hn: -ας V Garzya 16-17 τῆς τραγικῆς codd. et edd. omnes: τῇ τραγικῇ Garzya 18 <δὲ> add. Matthiae 19 <ᾶ> add. Hermann

bibliografia a n. 25; Meccariello 2014a, 7-11, con lista delle *hypotheses* drammatiche espressamente a lui ricondotte nei codici (n. 15) ed inquadramento di questa magmatica paraletteratura come «di stampo aristofaneo»; van Rossum-Steenbeek 1998, 31-3.

[I] Alceste, la figlia di Pelia, avendo accettato di morire per il proprio marito, si salva perché Eracle, di passaggio in Tessaglia, sconfigge con la forza gli dèi ctoni e riprende la donna. La materia mitica non si trova presso nessuno degli altri due [*scil.* tragici maggiori].

[II] Il dramma fu composto per diciassettesimo;<sup>5</sup> fu rappresentato sotto l'arconte Glaucino <nel secondo anno della 85° Olimpiade. Primo fu Sofocle, secondo Euripide con *Le Cretesi*, *Alcmeone a Psocide*, *Telefo*, *Alceste*, <terzo...>. Il dramma ha un rivolgimento tipico piuttosto della commedia.

[III] La scena del dramma è collocata a Fere, una città della Tessaglia. Il coro consta di alcuni vecchi del luogo, i quali invero sopraggiungono con l'intenzione di partecipare alla sventura di Alceste. Recita il prologo Apollo. †Eisid† fu corego (?).

[IV] Il dramma è di carattere satiresco, perché si rivolge verso gioia e successo contro al modo tragico. Si rigettano come estranei alla poesia tragica sia l'*Oreste* sia l'*Alceste*, in quanto, partendo dalla sventura, terminano in felicità e gioia, cose che sono proprie piuttosto della commedia.

[V] I personaggi del dramma: Apollo, Thanatos, il coro, serva, Alceste, Admeto, Eumelo, Eracle, Fere, servo. Uscendo dalla casa di Admeto, Apollo recita il prologo in maniera retorica.

5 Su funzione e origine dei numeri ordinali con cui taluni drammi sono contrassegnati su manoscritti e papiri vedi da ultimo (ma discussioni precedenti ad es. in Müller 1984, 61 n. 162; Schmid 1940, 330 n. 2) Caroli 2006, lì pp. 19-22 sull'*Alceste*, con discussione dei diversi tentativi di aggirare il problema posto dal fatto che la collocazione finale di questo dramma in tetralogia farebbe attendere per esso un multiplo di quattro: una tesi diffusa è che *Alc.* occupasse il 17° posto nell'elenco ordinato per anno di rappresentazione (non per alfabeto) dei drammi euripidei serbati alla biblioteca di Alessandria (così Dale 1954, v, xxxix, seguita e.g. da Zuntz 1965, 256 n. ††; Webster 1967, 7; Conacher 1988, 29; Jouan, van Looy 1998, XIV: i tre drammi mancanti al più vicino totale tetralogico accettabile, 20 [i.e. 5 tetralogie], sarebbero stati già perduti e non più contati; forse erano satireschi e tra loro stavano i *Theristai*, presto perito dramma satiresco della tetrate della *Medea*, vedi *infra*, § III.1 n. 81); Caroli obietta che il verbo ἐποίηθη indica composizione, non conservazione di drammi e preferisce la correzione di Bergk 1884, 493-4 n. 89 di ιζ´ = 17 in ις´ = 16 (l'*Alceste* fu ultima opera in quarta tetralogia; Euripide avrebbe allora scritto, nei diciassette anni trascorsi dall'esordio, nel 455 a.C., solo sedici drammi). Anche per Seeck 2008, 215 ἐποίηθη rimanda all'ordine di stesura delle opere, mentre l'ordinale 17° è sorprendente solo in un'angusta visuale tetralogica e dionisiaca: Euripide poté aver esordito con drammi singoli, fuori Atene (come pare essere accaduto all'*Andromaca*, cf. *schol.* MNOA Eur. *Andr.* 445 [2.284.20-3 Schwartz = 445 a1, p. 165.4-7 Cavarzeran] = Eur. T 64 K. = TrGF 124 T 2? (Democrats) = Call. fr. 451 Pfeiffer: secondo Seeck 2008, 3 n. 4, questa tragedia non riuscì a ottenere il coro dall'arconte e dovette migrare; ma sull'*Andromaca* vedi *infra*, § III.1 n. 76).



Se si ritorna sul tanto conosciuto (e tormentato) testo, è per rifiutare il supposto valore di prova dell'esistenza di un'antica classificazione dell'*Alcesti* come dramma 'pro-satirico' (nel senso di: simile ma alternativo al dramma satiresco) direttamente motivata e dipendente - è questo il punto decisivo - dalla sua posizione finale nella tetraide di appartenenza. Da più parti si tende, infatti, a leggere il paragrafo [IV] della *hypothesis* come se la lì rilevata 'satiricità' dell'*Alcesti* (τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικώτερον, r. 15) stia in rapporto di causa-effetto con la collocazione dell'opera nella casella finale della tetralogia, altrimenti - si crede - sempre occupato da un *drama satyrikón*; si fa cioè dire o implicare alla *hypothesis* che l'*Alcesti* è dramma «alquanto / piuttosto satirico»<sup>6</sup> in *primis* perché, o anche perché, sta al posto del dramma satiresco (e dunque lo supplisce agli effetti del meccanismo tetralogico); come rappresentante di questa linea esegetica si può citare D.F. Sutton, secondo cui grazie alla *hypothesis* manoscritta si sa che:

this play [*scil. Alcestis*] was not, strictly speaking, a tragedy, but rather a substitute for the usual fourth-place satyr play in the tetralogy of 438 B.C.<sup>7</sup>

Sempre a parere dello stesso studioso, l'espansione finale del paragrafo [IV] della *hypothesis* (da lui ritenuto non aristofaneo ma interpolato perché di natura argomentativa e non descrittiva di *realia* del dramma e della scena, come è, invece, il resto del brano):

has a certain interest as the first known attempt to come to grips with a question that is still live in scholarship concerning the *Alcestis*: [...] Our interpolator [...] was intelligent enough to realize that the fact that *Alcestis* was a fourth-place play required special attention.<sup>8</sup>

Tuttavia, ed è il punto fondamentale, il carattere di 'semi-', 'para-' o 'pro-satiricità' - che dir si voglia - applicato con σατυρικώτερον all'*Alcesti* non sta in *hyp.* [IV] in relazione con la sua posizione in

<sup>6</sup> Questa la traduzione italiana letterale del comparativo, con Viccei 2018, 78 (che lo definisce un «comparativo d'intensità»); sul suo valore al di là della traduzione vedi *infra*, n. 39.

<sup>7</sup> Sutton 1973b, 384; ancora più diretto 1980a, 184: «the *hypothesis* tells us that *Alcestis* was prosatyrlic» (discorda, giustamente, Parker 2007, xxii n. 33); Porter 1994, 292: «the Aristophanic *hypothesis* proves [*Alcestis*] pro-satyrlic» (ove «proves» è, comunque, meglio di «tells»: ma ciò che dimostra, non dice, è solo il quarto posto).

<sup>8</sup> Sutton 1973a, 119; altre voci analoghe *infra*, n. 39; cf. anche Marshall 2000, 234 con n. 20.

tetralogia, non è un'«eco», un «commento» o un'«allusione» a questa;<sup>9</sup> la quarta posizione affiora unicamente in un altro luogo del testo ipotesiografico, nel precedente paragrafo [II], e lì in maniera indiretta, non rilevata né sottolineata a parte ma (lasciata) implicita nella lista dei drammi.<sup>10</sup> È un'evidenza neutra e fattuale, riportata senza commento (come è proprio dello stile normale di questi testi, cf. e.g. Aesch. *hyp. Pers.* Αἰσχύλος ἐνίκα Φινεΐ, Πέρσαις, Γλαύκῳ Ποτινιεΐ, Προμηθεΐ). Nel paragrafo [IV] della *hypothesis* l'accostamento di *Alceste* e σατυρικόν avviene per un'altra ragione, non di posizione ma di meccanica dell'azione,<sup>11</sup> cioè a causa (ὄτι) dello sviluppo di quest'ultima «verso la gioia e il successo» (εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει, rr. 15-6: con ciò è inteso, naturalmente, il ritorno dell'eroina alla vita), sviluppo ritenuto contrario al tragico (παρὰ τὸ τραγικόν, r. 16).

Tale teoria costituisce lo sfondo di lettura necessario e (unico) lecito del testo,<sup>12</sup> e se ne dirà tra poco; ora importa ribadire che la *hypothesis* non asserisce, né nel paragrafo [IV] né altrove, che nella tetralogia euripidea del 438 a.C. *Alceste* occupa il luogo del dramma satiresco (così invece, per citare un solo esempio di parafrasi tra i tanti possibili e più o meno recenti, Mark Griffith: «a didaskalic record even informs us that *Alkestis* was performed fourth 'in place of a satyr-play'»)<sup>13</sup> né afferma che essa sia «un surrogato del dramma satiresco»: così evinceva, invece, da σατυρικώτερον suffragato dal dato sul quarto posto, «quello cioè riservato per uso al dramma satiresco», un tradurre d'eccezione della tragedia, il poeta Camillo Sbarbaro (che, peraltro, non l'amò molto).<sup>14</sup> Il ricorso a concetti come 'rimpiazzo' e 'surrogato' è un procedimento critico moderno che

<sup>9</sup> I tre termini, rispettivamente, da Dale 1954, xix n. 1; Hunter, Laemmle 2020, 2; Cataudella 1965, 176.

<sup>10</sup> Che *Alceste* «has been produced as the fourth play in its tetralogy» la *hypothesis*, cioè, non dice mai: «we learn from it» (così Conacher 1988, 29, 35: è la sola linea di parafrasi legittima).

<sup>11</sup> Lo vede bene Wright 2006, 44: «Indeed, the author of the hypothesis, even though he questions the play's genre on other ground, does not connect its supposed hybridism to its place as fourth play in the production - this is a crucial consideration»; anche Hunter, Laemmle 2020, 2-3 n. 10, rettificando l'idea espressa a testo che σατυρικώτερον sia un commento dovuto alla collocazione finale dell'opera; cf. Mastronarde 2010, 56 n. 34.

<sup>12</sup> Lo nega Cataudella 1965, 175, mentre finiscono per ammetterlo, almeno implicitamente o parzialmente, Griffith 2002, 236 n. 131; Hunter, Laemmle 2020, 2-3 n. 10.

<sup>13</sup> Griffith 2002, 235-6; ma il suo virgolettato non esiste nel testo greco; vedi lo stesso a p. 297 n. 5: «*Alkestis* as fourth play of the tetralogy, apparently instead of a satyr-play (2nd hypothesis)»; vedi anche e.g. Caroli 2006, 19: «in luogo di un dramma satiresco».

<sup>14</sup> Sbarbaro 1952, 6-7; vedi Zoboli 1999, 188 (che definisce «piuttosto cruda» questa resa di σατυρικώτερον δράμα) e Vicci 2018, 77-9 (che analizza correttamente il comparativo di intensità), ambedue anche per un'analisi delle concomitanti riflessioni di Sbarbaro sull'*Alceste* «genere ibrido, una specie di satira camuffata da tragedia» e mal riuscita su entrambi i piani, nonché per l'inquadramento culturale della traduzione.

traspone un *et hoc* (cioè: l'*Alcesti* valeva, per qualche dotto antico, come un δρᾶμα σατυρικώτερον e fu presentata da Euripide lì dove in altre tetradi stava un dramma satiresco) in un *propter hoc* (cioè: l'*Alcesti* valeva, per alcuni dotti antichi, come un δρᾶμα σατυρικώτερον perché, o anche perché, fu eseguita al posto ritenuto consueto del dramma satiresco).<sup>15</sup> Queste e altre simili affermazioni prendono illecitamente quelle che sono «literaturtheoretische Äußerungen» su natura e caratura poetica del dramma (della cui genesi e portata si dirà *infra*) per «didaskalische Zeugnisse» sul suo posto in tetralogia.<sup>16</sup> Questa conclusione si accorda perfettamente con la recente osservazione di Chiara Meccariello per cui «there seems to be no particular interest in such a question [i.e. the position of the play within its tetralogy] in ancient scholarship»:<sup>17</sup> la *hypothesis* all'*Alcesti* non deroga a questo uso e sorvola sul punto.

In maniera consequenziale al – e anzi complementare con il – focus posto sull'azione e non sulla posizione dell'*Alcesti*, la *hypothesis* non rileva né tantomeno lamenta l'assenza nella tetradè del 438 a.C. del dramma finale satiresco come se questo fosse invece «attendue et normale». <sup>18</sup> Anzi, dall'indifferenza con cui la *hypothesis* si rapporta a quello che buona parte della critica considera uno dei grandi scandali e casi letterari dell'antichità (costato a Euripide addirittura la vittoria nell'agone?)<sup>19</sup> si potrebbe dedurre che per il suo

<sup>15</sup> Sansone 2015b, 28 separa i due fatti, di classificazione di genere e di collocazione didascalica («According to the hypothesis [...] *Alcestis* [...] is described as 'having a more satyric character'»; «The hypothesis also gives us full didascalical information»), ma ritiene il primo causato dal secondo (a suo parere, peraltro, malcerto: vedi *supra*, n. 2). Simile concatenazione in Seidensticker 1982, 137: la *hypothesis* tocca il tema del genere; il dramma fu quarto; il pubblico aspettava un dramma satiresco: dunque con le sue elucubrazioni su σατυρικόν la *hypothesis* vuole spiegare l'attesa disattesa nella rappresentazione; prende la scorciatoia Seidensticker 2005, 50: «*Alcestis* [...] presented as the fourth play of the tetralogy, that is, as a satyr-play». Descrivono il passaggio dall'*et hoc* al *propter hoc* e.g. Porter 1994, 292; Parker 2007, xx; Collard, O'Sullivan 2013, 230 n. 3; vedi anche Gregory 2006, 113-14.

<sup>16</sup> Utile e giusta distinzione di Müller 1984, 67-8 n. 192 (nell'ambito di un meno condivisibile argomento a favore dell'*Oreste* pro-satirico); altrettanto corretta distinzione tra «value judgement» e (non) «statement of fact» relativamente a κωμικώτερον fa Sutton 1973a, 121.

<sup>17</sup> Meccariello 2023, 563.

<sup>18</sup> Per dirla con l'efficace formula, proveniente da tutt'altro contesto, del grande epigrafista Louis Robert (Robert 1978, 401).

<sup>19</sup> Così Sutton 1971, 55; 1973b, 384; 1980a, 184; anche Ferguson 1972, 505. L'effetto negativo dell'*Alcesti* non sarebbe stato, quindi, controbilanciato da quello del coagonale *Telefo*, per comune accordo tra le tragedie migliori di Euripide (anche stando alla cospicua ricezione posteriore, vedi e.g. Collard, Cropp, Lee 1995, 17; Preiser 2000, 1). Tuttavia, a battere l'*Alcesti* fu nientemeno che Sofocle, che è lecito attendersi autore di capolavori (i suoi titoli sono ignoti, tacendone la *hypothesis*; Lewis 1988 propone l'*Antigone*, abbassata di un triennio rispetto alla data tradizionale, per seguire la guerra di Samo, ma vedi in proposito Gregory 2006, 115 n. 9; Storey 2006, 186; neppure menzionato

estensore – almeno per quello del paragrafo [II], ove si trova la notizia didascalica – il fatto costituito dall'assenza del dramma satiresco non fosse poi così notevole. È questo un caso in cui l'*argumentum ex silentio* ha una sua forza, nel senso che, se davvero il dramma satiresco fosse stato elemento intrinseco e inamovibile di tetralogia e mai più rimosso, né prima né dopo il 438 a.C., un dotto del calibro di Aristofane di Bisanzio (o chi per lui, eventualmente nel suo circolo, ideò e scrisse le *hypotheses* drammatiche erudite) lo avrebbe saputo e, verosimilmente, voluto dire presentando l'opera che, unica, trasgrediva la norma.<sup>20</sup> Invece, il semplice elenco dei quattro drammi componenti la tetralogia, tutti tragici, in *hyp.* [II] potrebbe significare a rovescio – e, appunto, *ex silentio* – che «the 'normative' arrangement was in fact disrupted fairly often, so that its disruption would have borne no special significance».<sup>21</sup> Le definizioni moder-

in Scullion 2002a, 85-6). Inoltre, e soprattutto, gli argomenti di valore tratti dal podio dell'agone sono destinati a restare ipotetici, essendo gusti e criteri di arconti, giudici e spettatori ateniesi non livellabili su quelli moderni (vedi sul secondo posto di *Alcesti* Marshall 2000, 233; Seeck 2008, 3; in generale Bianchetti 1980, 38-9 n. 127): ci furono anche altri esiti (per noi) sorprendenti, cf. Soph. T 39 R. [*hyp.* Il Soph. *OT*, sull'autorità di Dicearco] e Soph. T 40 R. [Aristid. *Or.* 3.466 Lenz-Behr] sul secondo posto dell'*Edipo Re*, dopo Filocle: vedi Wright 2012, 584; 2016, 97 n. 32; Cropp 2022<sup>2</sup>, 132, che parla di pregiudizio classicista e ricorda l'indignazione di Eliano in *VH* 2.8 per la sconfitta di Euripide nel 415 a.C. ad opera di Senocle nonché Soph. T 31 R. = Cratin. fr. 17 K.-A. (*Boukoloi*) ὅς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν, | τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἂν ἠΐσιον ἔγω' | ἐμοὶ διδάσκειν οὐδ' ἂν εἰς Ἀδώνια (in Ath. 14.638e-f, vedi Olson 2020b, 197 e il commento di Bianchi 2016, 119-20); sul tema in generale vedi Wright 2009, 169-72. Vedi Caroli 2020, 247-9 per riflessioni sulle conseguenze, anche legislative, di trasgressioni alle norme teatrali; vi potrebbe paragonare l'ipotesi di Zieliński 1927 sulla ricezione negativa della *Milètou Halosis* di Frinico, punita (vedi Hdt. 6.21.2 = *TrGF* 3 T 2) perché, a suo avviso, fece terminare la *didaskalia* con lacrime invece che con gioia satiresca: ma la collocazione tri- o tetralogica della *Milètou Halosis* è ignota, vedi Del Rincón Sánchez 2007, 220-3.

**20** Come si affrettano a fare gli studiosi moderni, i quali (a differenza di Aristofane), trascritta la serie di titoli *Le Cretesi*, *Alcmeone a Psocide*, *Telefo*, *Alcesti*, volentieri vi appongono chiose come «L'*Alcesti*, dunque, occupava nella tetralogia il quarto posto, figurando così in luogo del dramma satiresco, che regolarmente seguiva alla trilogia di tragedie» (per prendere l'esempio da Torraca 1963, 49).

**21** Così ancora Wright 2006, 44 (cf. *supra*, n. 11); stesse premesse e conclusioni in Dale 1954, xix: «one would expect this [il silenzio delle fonti, NdA] to mean that the phenomenon was by no means isolated»; considera l'assenza della nota «instead of a satyr play» eloquente anche Mastrorarde 2010, 56 n. 33: ma forse si è perduta.

ne<sup>22</sup> di *Alceste* quale novità,<sup>23</sup> eccezione,<sup>24</sup> *unicum*,<sup>25</sup> esperimento<sup>26</sup> o simili si rivelano poggiare sulle attese generate dalla struttura standard della tetralogia,<sup>27</sup> la cui esile base documentaria si è però svelata *supra*, § II.1;<sup>28</sup> non hanno dalla loro prove o asserzioni in questo senso nelle fonti antiche, inesistenti<sup>29</sup> (come non esistono, a dire il vero, evidenze positive circa la ripetibilità e ripetizione della soluzione a-satiresca esperita con l'*Alceste*:<sup>30</sup> il che, ovviamente, avrebbe chiuso la questione).

*Rebus sic stantibus* l'onere della prova circa la tesi della singolarità dell'*Alceste* nel panorama del teatro attico resta a carico dei suoi sostenitori; la dimostrazione può partire dal quarto posto dell'elenco ipotesigrafico ma non può né deve esaurirsi con esso, perché

**22** Una voce fuori da (questo) coro della critica ottocentesca è Dindorf 1840, 561: che il caso dell'*Alceste* «unicum fuisse atque singulare, nemo sibi facile persuaderit» (per la sua idea pro-satirica vedi *infra*, § III.1 n. 12).

**23** E.g. Sutton 1971, 55: «new kind of play»; 1973b, 384: «new dramatic form»; Di Marco 2013b, 70: «innovazione euripidea» (ma reiterata).

**24** E.g. Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>, 62: «[the] only one known exception» alla 'regola tetralogica'. È interessante notare che la prima edizione dell'opera (1927, p. 90) aveva adottato una posizione meno rigida: «only one or two known exceptions, such as the *Alcestis* of Euripides». Di «some exceptions» parlano ora Hunter, Laemmle 2020, 24 (ma il riferimento a n. 69 è alla sola *Alceste*; cf. Lämmle 2014b, 113 n. 3: «einzige [bekannte] Ausnahme»); vedi anche Shaw 2010, 3 n. 7: «for the three-plus-one formula, there is at least one exception»; Coe, Uhlig 2019a, 1 n. 2: «the sole attested exception to the 'three-plus-one' format».

**25** E.g. Marshall 2000, 229: «a unique variation», 235: «a unique Euripidean experiment» (anche 2001, 238 n. 46; 2014, 94); 2005, 103: «uniquely prosatyrical *Alcestis*»; Caroli 2006, 19: «l'*Alceste* è notoriamente l'unica tragedia posta a completamento della tetralogia [...], in luogo di un dramma satiresco».

**26** E.g. Sutton 1971, 55: «bold, unprecedented experiment»; Ferguson 1972, 505 (ma l'esperimento si ripeté, con Sofocle); Seidensticker 1979, 226: «gewagt[es] Experiment»; Porter 1994, 297: «a unique experiment never to be repeated»; Cohn 2015, 552: «Euripides' experimentation», di breve durata (ma vedi lì a n. 28 per una confessione dell'evidenza insufficiente); Voelke 2015-17, 159, 183-4.

**27** Lo dice Slater 2005, 85: «The position of *Alcestis* on the program remains the chief and strongest argument» per sorprendersi; Hedreen 2021, 713.

**28** Vedi Wright 2016, 14 e n. 43, con «a reminder of how little we really know about the structure and ordering of competition entries».

**29** Vedi Sutton 1980a, 184: «we are never told that *Alcestis* was the only play of this kind»; già Schöll 1859, 84: «dieses uns keineswegs als eine Sonderbarkeit bezeichnete Beispiel», che prosegue giustamente: «[es] [...] für das einzige seiner Art zu erklären, wäre willkürliche Voraussetzung».

**30** Come rilevano e.g. ancora Slater 2005, 84; poi Shaw 2014, 97 n. 68; Marshall 2014, 94 e n. 125; cf. già Wilamowitz 1907, 88 n. 53: ma contro l'*argumentum ex silentio* ha ragione Sutton 1971, 56: «the documentation [...] is so incomplete that the absence of such evidence is scarcely conclusive». Vedi anche Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 400; Mauduit 2017, 128 n. 1, la quale relativizza la sorpresa e l'eccezionalità dell'*Alceste* alla luce delle lacune di documentazione.

tale dato, da solo, non conferisce ancora patente di straordinarietà.<sup>31</sup> Consensi crescenti ha raccolto negli scorsi due decenni l'ipotesi politico-allegorica di C.W. Marshall, a parere del quale l'eccezionale *Alceste* sarebbe stata la reazione di Euripide a una contingenza storica altrettanto eccezionale, l'emanazione nel 440/439 a.C. del cosiddetto decreto di Morichide con divieto di κωμωδεῖν:<sup>32</sup> Euripide avrebbe ostentatamente preso alla lettera tale divieto, rinunciando in maniera eclatante persino al κῶμος del dramma satiresco (e scrivendo invece l'*Alceste*, non a caso ricca di cenni ma indiretti al κωμάζειν, vv. 343, 804, 815, 918).<sup>33</sup> Non sono mancate spiegazioni anche di altra natura – ad esempio tematico-letteraria,<sup>34</sup> metatestuale,<sup>35</sup> estetico-funzionalista:<sup>36</sup> se ne dirà ancora *infra*, § III.1 – dell'*affaire Alceste*, che nell'opinione più diffusa resta un gesto di rottura della tradizione<sup>37</sup> (anche di ciò si dirà *infra*, § III.1). Chi, invece, sia disposto ad ammettere in linea principio – e poi a vagliare nel concreto – tetradi

31 Esattamente all'opposto giudica Porter 1994, 297.

32 *Schol. vet. Tr. Ar. Ach.* 67 (I.1b, p.17 Wilson) τὸ ψήφισμα τὸ περὶ τοῦ μὴ κωμωδεῖν γράφειν ἐπὶ Μορυχίδου. Ἰσχυσε δὲ ἐκεῖνόν τε τὸν ἐνιαυτὸν καὶ τοὺς δύο ἐξῆς; su storicità e finalità di questo divieto di κωμωδεῖν (senza ὄνομαστί nel testimone, probabilmente però da sottintenderci) vedi e.g. Bianchetti 1980, 8-16; Storey 2006, 183-4 nn. 34-5; Shaw 2010, 5 n. 15; 2014, 98 e n. 69, tutti con ulteriore bibliografia.

33 Marshall 2000, seguito da Slater 2005, 84; Wright 2006, 45 n. 98; Lämmle 2014b, 113 n. 3; Shaw 2014, 97-100; Cohn 2015, 551; cf. Storey 2005, 201; Tsantsanoglou 2022, 289-90; scettico Voelke 2015-17, 173; espressamente *contra* Di Marco 2013b, 69-70; Mattelli 2022, 88. Il corollario dell'ipotesi (in Marshall 2000, 236) sulla 'reazione alla reazione' consistente nella commedia *Satyroi* di Callia del 437 a.C. (Call. test. \*4 r. 4 K.-A.), reintegrante in scena i satiri banditi da Euripide l'anno precedente, ha suggerito analoga lettura per il *Dionisalessandro* di Cratino, altra commedia con coro di satiri e datazione eventualmente possibile in quel torno d'anni (così Storey 2005, 214-15; 2006, 184-5); ma è tutto ipotetico, a partire dalla datazione del *Dionisalessandro* al 437 a.C.; sulle commedie con coro di satiri vedi ora la messa a punto di Bianchi 2022, lì pp. 233-6 sul decreto di Morichide.

34 Di Marco 2013b, 71: il repertorio dei μῦθοι volgibili in dramma satiresco era limitato e destinato a finire, dunque si dovette passare a scrivere un quarto dramma altro.

35 Esplicitando lo spunto di Wright 2016, 22, sulla scia di Parker 2007, xvi: nell'*Alceste* Euripide rivisitò l'omonimo dramma del predecessore Frinico (*TrGF* 3 F \*\*1c-3), per parte sua una proto-tragedia nel senso del σατυρικόν di Aristotele (questo inquadramento dell'*Alceste* frinichea è precedente, vedi i riferimenti in Torraca 1963, 85-6, lì anche pp. 147-9 per Frinico), e vi assegnò il quarto posto in tetralogia, quello consacrato al satiresco. Sull'*Alceste* di Frinico vedi Del Rincón Sánchez 2007, 204-13; Cropp 2022<sup>2</sup>, 30-3, lì rispettivamente p. 209 e p. 31 sul genere, anche in rapporto alla ripresa (?) euripidea; cenni anche in Avezù 2003, 140; Pickard-Cambridge 1962<sup>2</sup>, 64 (impossibile dire se fu dramma satiresco oppure no); Sansone 1978, 42 (non lo fu).

36 Rossi 1972, 289, 291-2; 1991, 16; 2002, 63, approvato da Di Marco 2013b, 70-1: il pubblico, ormai assuefatto alla tragedia, non aveva più bisogno di uno sfogo in un altro registro e genere (il satiresco).

37 E.g. Sutton 1980a, 180: «unprecedented departure from normal practice»; Voelke 2015-17, 172: «Pourquoi Euripide s'écarte-t-il d'une tradition longue de plusieurs décennies pour substituer une tragédie au drame satyrique?».

di drammi affini a quella dell'*Alceste* perché interessate dall'assenza - non: da rinuncia o sostituzione - del dramma satiresco si vede replicare che tali tetradi non si trovano con certezza e neppure plausibilità;<sup>38</sup> ma questa obiezione concerne semmai i modi e i luoghi in cui si sono cercate le 'sorelle' di *Alceste*, forse non opportuni e corretti: non la ricerca in sé (vedi *infra*, § III e § V).

Come già detto, il cortocircuito critico per cui *hyp. 2 Eur. Alc* è stata trattata più o meno (in)consapevolmente come una testimonianza esplicita della straordinarietà di una tragedia *in fine tetralogiae* è originato, o almeno favorito, dalla comparsa del termine σατυρικώτερον nel paragrafo [IV].<sup>39</sup> Tuttavia, come pure già accennato e ora da approfondire, dell'*Alceste* questa qualifica aggettivale vuole coglierne una, e una sola (e precisa),<sup>40</sup> affinità con il dramma satiresco: ambedue finiscono bene, e di un lieto fine annunciato,<sup>41</sup> diversamente da molte (altre) tragedie. Il comparativo σατυρικώτερον non vuole chiosare «la destinazione della tragedia nella organizzazione della tetralogia»<sup>42</sup> (cioè: l'*Alceste* stava *in fine tetralogiae* come un dramma satiresco, pertanto essa fu detta δράμα σατυρικώτερον)<sup>43</sup> ma insiste su un aspetto di trama e struttura, lo *happy end*; σατυρικώτερον va

**38** Vedi l'apodittico Seidensticker 1979, 226 n. 106: «Das alles bleibt reine Spekulation»; anche Lämmle 2013, 22 n. 12; Mastronarde 2010, 55, 57.

**39** Così di recente Hunter, Laemmle 2020, 2: «the author [...] who described it as σατυρικώτερον [...] may perhaps have felt that the fact that Euripides did not include a satyr play [...] called for comment»; Avezù 2003, 140: il quarto posto suggerì ai critici antichi l'assimilazione al satiresco; cf. Sutton 1980a, 191 (che la definisce «a charitable view», nel senso che dà maggior significato alla notazione). Un cenno, non condiviso, a questa lettura di σατυρικώτερον in Dale 1954, xix n. 1: «unless the adjective σατυρικώτερον (instead of κωμικώτερον) is a surviving echo of a discussion of the point» (i.e. la mancanza del dramma satiresco); vedi anche le esposizioni del ragionamento incentrato su σατυρικώτερον in Conacher 1988, 30; Parker 2007, xx; Wright 2006, 44.

**40** Agli altri tratti simil-satireschi da tempo rilevati nel dramma (la descrizione del simposio di Eracle; la sua lotta con Thanatos, creature folklorica; la permeabilità dei confini tra mondo dei vivi e dei morti etc.) la *hypothesis* non fa alcun cenno, come evidenzia Seeck 2008, 215; vedi per questi elementi e.g. Dale 1954, xxviii-xxi (con due altri, strutturali: brevità del testo e ricorso a due soli attori); Sutton 1973b (ma con la cautela di Seidensticker 1979, 226 n. 105); Sutton 1980a, 181; Conacher 1988, 36; Seidensticker 1982, 129-52; Seidensticker 2005, 50-1; Slater 2005, 86-7; Parker 2007, xx-xxiii (però prudente sull'effettivo ruolo di alcuni di questi elementi in *Alc.*); Avezù 2013, 142-3. Una sostenuta lettura tragica di *Alceste* contro canto di *Antigone* in Gregory 2006.

**41** Nell'*Alceste* il prologo di Apollo notifica la salvezza dell'eroina (vv. 20-1): su questa ulteriore affinità tra *Alc.* e dramma satiresco, oggi forse trascurata (ma cf. Humphreys 1880, 193; Sutton 1980a, 183, 188), insiste Porter 1994, 296.

**42** Così Cataudella 1965, 176; similmente, a rappresentare epoche e impostazioni critiche diverse, Patin 1894<sup>7</sup>, 307 e Gregory 2006, 115: «pro-satyrical by virtue of its order of presentation». Letture tra e sopra le righe anche in Sutton 1973a, 120: «he [scil. l'autore di *hyp. IV*] concluded that a 'satyr play' was merely a tragedy with happy ending and that tetralogies ended with such plays»: ma né il 'dramma satiresco' né la 'tetralogia tragica' figurano nella *hypothesis*.

**43** Così, invece, descrive il ragionamento di *hyp. [IV]* Porter 1994, 292.

inteso nel senso di 'a guisa, a mo' del dramma satiresco'<sup>44</sup> perché avente come quello sbocco positivo<sup>45</sup> (e non come 'sostitutivo del dramma satiresco' o affini). Ci si potrebbe, al limite, domandare se il comparativo non sia stato scelto per esprimere anche una nota di restrizione e relativizzazione: l'*Alceste* è 'piuttosto satiresca' perché oggettivamente positiva (l'eroina viene infine liberata dalla morte), ma non satiresca *tout court*, perché soggettivamente vi manca la spensieratezza che era propria dei satiri-coreuti liberati (solitamente dalle grinfie del *villain* di turno) nel genere loro dedicato:<sup>46</sup> il finale dell'*Alceste* lascia dietro di sé un retrogusto amaro avvertito da tanti suoi lettori e più di un'ombra sulla futura vita insieme di Admeto e Alceste, riuniti sì (anzi risposati) ma chissà se *happily ever after*.<sup>47</sup> Tuttavia, percepire tutto questo in σατυρικώτερον sarebbe probabilmente voler leggere troppo, e di troppo raffinato, nelle righe finali della *hypothesis*.

Più pertinente ed illuminante sul valore non generico-letterario ma modale di σατυρικώτερον risulta il confronto svolto da Paolo Cipolla con il celebre passo dal capitolo quarto della *Poetica* già richiamato *supra* in § II.2 (Arist. *Po.* 1449a 20),<sup>48</sup> ove la tragedia è detta, in rapporto alla dimensione (μέγεθος), aver subito una mutazione ἐκ σατυρικοῦ: questo sintagma è da tradursi, nell'opinione oggi dominante,<sup>49</sup> non come «dal dramma satiresco», inteso quale l'istituzionalizzata «composizione

<sup>44</sup> Giustamente Seeck 2008, 214 rende «satyrisch» e glossa «hat etwas von einem Satyrspiel an sich»; lo stesso per κωμικώτερον: «komisch (komödienhaft)».

<sup>45</sup> L'obbligatorietà del lieto fine nel dramma satiresco non ha bisogno di essere dimostrata e viene nella critica unanimemente postulata, e.g. Sutton 1975, 246; Seidensticker 1979, 249; Gallo 1989b, 136 («evidente necessità che l'azione satiresca si risolva a lieto fine»); Seidensticker 2005, 47. Cf. Catrambone 2023, 52-3 sul suicidio di Aiace come inadatto soggetto delle *Tracie* di Eschilo supposte satiresche (da Bocksberger 2021, 186, 190): non si saprebbe come far finire bene una tale vicenda. Vedi anche *infra*, § III.3 n. 144.

<sup>46</sup> Bibliografia sulla schiavitù dei satiri e la loro conseguente liberazione come ingredienti basilari del dramma satiresco elenca e.g. Lämmle 2013, 436, s.v. «\*Sklaverei».

<sup>47</sup> Dale 1954, xviii: «in spite of its happy ending it has a curiously tart, almost bitter flavour»; Conacher 1988, 36; Avezù 2003, 141; Seeck 2008, 46, 215; cf. Mauduit 2017, 144; per Roisman 2018, 445 lo *happy end* addirittura non c'è: Admeto dovrà morire. Invece, Slater 2005, 92, 94-6 ritiene il «remarriage» di Alceste ed Admeto *tout court* felice, o almeno tale nella visione dell'audience originale del dramma (nonché dall'autore di *hyp.* [IV]). Sulla sfaccettata attitudine del dramma satiresco (i.e. di satiri vs eroi) sul matrimonio, vedi Hedreen 2021, lì p. 713 per le nozze, definibili come simil-satiresche (dal punto di vista del *motif*), con cui si conclude dell'*Alceste*.

<sup>48</sup> Cipolla 2017a, 189-91; nega invece ogni rapporto tra σατυρικώτερον e σατυρικόν Cataudella 1965, 175.

<sup>49</sup> Così qualche altra voce più recente rispetto a quelle citate in Prima Parte, § I.2.1.1 n. 20: Scullion 2005, 27-8; Shaw 2010, 16; Hunter, Laemmle 2020, 22 («in the manner of satyr-play»), cf. Palmisciano 2021, 41; tra i commenti di Aristotele, vedi Lucas 1968, 84; Schmitt 2011<sup>2</sup>, 299: «satyrhafte Weise [...] sicher nicht das Satyrspiel».



drammatica presupponente necessariamente cori di satiri [...] come elemento ineliminabile e distintivo»;<sup>50</sup> bensì come «dal (tipo del) satiresco», inteso con ciò un formato di spettacolo paragonabile – almeno agli occhi del filosofo<sup>51</sup> – al dramma satiresco di età classica sugli aspetti rilevanti e subito dopo rilevati: μῦθος (*plot*: breve), ποίησις (composizione e fattura: orchestico-corale) e λέξις (dizione: ilare). I due testi, *Poetica* e *hypothesis*, s'illuminano a vicenda per l'uso di σατυρικόν: in entrambi, il termine è impiegato in senso ampio e non categoriale né tecnico; esso non mira all'individuazione di un genere o di un contenuto ma di un «modo» narrativo-drammatico.<sup>52</sup> Valore simile ha l'altro aggettivo comparativo usato dalla *hypothesis*, κωμικωτέραν nel paragrafo [II]: attraverso la frase τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν Aristofane di Bisanzio (o chi per lui) non intende certo catalogare l'*Alceste* tra le commedie<sup>53</sup> quanto dire che il suo «rivolgimento» – questa l'accezione-base di καταστροφὴ in greco, spesso riferita proprio allo sviluppo dell'azione drammatica<sup>54</sup> – è «piuttosto tipico della commedia», avviene «a guisa di commedia», cioè ha esito felice.<sup>55</sup>

Anzi, a ben vedere l'intero paragrafo [IV] di *hyp.* 2 ha l'aria di essere una chiosa secondaria alla concisa notazione τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει καταστροφὴν di [II];<sup>56</sup> quest'ultima ricorre identica anche nella

**50** Citazione da Cataudella 1965, 162, che pure non crede Aristotele abbia inteso questo, bensì «composizioni per cori di satiri, qualche cosa di simile [...] in stato embrionale a quello che sarà il dramma satiresco [...] posterior[e]»; analogamente e.g. Lesky 1972<sup>2</sup>, 27; Paganelli 1989, 222-3; agnostico sui legami del σατυρικόν aristotelico con il dramma satiresco vero e proprio Gallo 1988, 1915.

**51** Sottolinea bene questo punto, cioè trattarsi di impressioni comparative di Aristotele, Shaw 2010, 16.

**52** Così per prendere in prestito la terminologia di Donnarumma 2017, 99 in relazione al romanzo generazionale nella letteratura moderna.

**53** Così intende Wright 2006, 45, che ha poi gioco facile a criticare tale classificazione.

**54** Così già nel frammento dalla *Poiēsis* di Antifane (vedi Olson 2022, 336-7 per dubbi su genuinità e autorialità del testo, conteso con Aristofane, pure autore di una Ποίησις) sul compito arduo dei poeti comici (ai quali mancano le *facilities* dei colleghi tragici, ἀλλὰ πάντα δεῖ | εὐρεῖν, ὄνοματα καινά [...] πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν, | τὴν εἰσβολὴν, Antiph. fr. 189.17-21 K.-A.), mentre nella *Poetica* il termine non c'è mai; su καταστροφὴ in greco e lo slittamento semantico da 'rivolgimento del corso delle cose' (senza implicazione sull'esito) a 'catastrofe' in senso moderno, perché il mutamento è (sempre) in peggio, vedi Claessens 1995; Hebbeker 1998, 11-12; Meier 2007, 47-9; vedi anche Olson 2022, 346 nella nota ad Antifane («conclusion»).

**55** Sutton 1973a, 121: κωμικωτέραν è «value judgement», non «statement of fact»; 1980a, 191: «a rather comic ending, a means of indicating that it ends happily»; Griffith 2006, 51 n. 1; cf. Radermacher 1902, 280.

**56** Nella critica novecentesca vedi Dale 1954, xl: «redundant addition from another source» (ma in precedenza già Consbruch 1889, 225 con n. 2); Zuntz 1955, 139-40 n. 6: «silly aesthetic speculation»; Torraca 1963, 139: «maldestro ampliamento»; Tuilier 1968, 218; Sutton 1973a, 119; 1980a, 191; Conacher 1988, 30; Porter 1994, 292; Marshall 2000, 234 n. 20 (solo «probably» interpolata); O'Sullivan, Collard 2013, 230 n. 3; Parker 2007, 48 (cf. Mauduit 2017, 1 n. 1); Seeck 2008, 215. Wright 2006, 45 reputa

*hypothesis* di Aristofane di Bisanzio all'*Oreste*, lì senza ulteriori commenti (è stretta tra due notazioni sul personaggio προλογίζων e sull'assetto del dramma: *hyp.* 2 Eur. *Or.*, p. 188 rr. 31-3 Diggle προλογίζει δὲ Ἡλέκτρα. τὸ δρᾶμα κωμικώτερον ἔχει τὴν καταστροφὴν. ἡ δὲ διασκευὴ τοῦ δράματος ἔστι τοιαύτη); invece, *hyp. Alc.* [IV] pare voler espandere proprio τὸ δὲ δρᾶμα κωμικώτερον ἔχει καταστροφὴν di [II], riprendendone partitamente gli elementi (e obliterando l'intero [III], dedicato a *setting* e *dramatis personae*). La frase d'esordio di [IV] τὸ δὲ δρᾶμα ἔστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει νυολε esplicitare la ragione (ὅτι) alla base della definizione κωμικώτερον [...] καταστροφὴν di [II],<sup>57</sup> cioè la presenza del lieto fine: lo rivela la ripresa di καταστροφή [II] con καταστρέφει [IV], verosimilmente voluta. Nel far ciò, la frase iniziale di [IV] traspone κωμικώτερον di [II] in σατυρικώτερον e applica l'aggettivo comparativo non alla soluzione della vicenda (καταστροφή) ma al dramma tutto (τὸ δὲ δρᾶμα): dal punto di vista moderno, questa equivalenza lessicale confonde, più che chiarire, i contorni della questione;<sup>58</sup> ma è chiaro che 'a guisa di dramma satiresco' vale per l'autore di [IV] come interscambiabile con 'a guisa di commedia' nella misura in cui ambedue i generi, muovendo verso la gioia e il successo (εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν, *scil.* dal loro contrario, dolore e lutto), marcano una differenza rispetto al modo tragico (παρὰ τὸ τραγικόν).<sup>59</sup> Il secondo e più articolato periodo di [IV] fa un passo ulteriore e decisivo in questa direzione:<sup>60</sup> esso non si accontenta più degli aggettivi (τραγικόν, σατυρικώτερον) ma ricorre direttamente ai sostantivi di genere letterario per categorizzare i drammi; *Oreste* e *Alcesti* vengono espressamente espulsi dalla poesia tragica (τῆς τραγικῆς

interpolata solo la frase su *Or.* e *Alc.* (ἐκβάλλεται ὡς κτλ.) e critica Aristofane per l'uso parallelo di κωμικός e σατυρικός; Fantuzzi 2014, 226-7, 230-1 ritiene aristofanea l'intera *hypothesis*, vedi *infra*, a testo.

**57** Coglie il punto Seidensticker 1982, 132 n. 16, il quale pure crede trattarsi di aggiunta tarda (lo stesso a p. 135).

**58** Marshall 2000, 234-5 n. 20: «frustratingly, σατυρικώτερον is used as a clarifying expansion of κωμικώτερον»; Parker 2007, 48: «a rather repetitive and confused note to the effect that the play is σατυρικώτερον».

**59** Il nesso παρὰ τὸ τραγικόν è correzione comunemente accolta di Leo 1912<sup>2</sup>, 132 n. 3 per τοῖς τραγικοῖς di V; esso è meglio reso con «contrary to the tragic kind» di Conacher 1988, 63 che con «statt tragisch» di Seeck 2008, 214, traduzione che - oltre a non cogliere l'uso di παρὰ con accusativo nel senso di 'contrario a, difforme da' (*LSJ* s.v. «παρὰ» C III 4; Leo confrontava tre scoli antichi all'*Andromaca*, v. 107 παρὰ τὴν ἱστορίαν [2.259.11 Schwartz = 107c, p. 102 Cavarzeran], v. 330 ὡς παρὰ τὰ καθεστῶτα [2.277.23 Schwartz = 330a, p. 148 Cavarzeran], v. 362 ὡς παρὰ καιρὸν καὶ τὰ πρόσωπα [2.279.25-6 Schwartz = 361b, p. 153 Cavarzeran]) - introduce quella terminologia della sostituzione dei generi che non ha giovato alla comprensione e valutazione della *hypothesis* tutta. Per τὸ τραγικόν = 'il tragico' vedi la Prima Parte, § I.2.1.1 n. 20.

**60** Leo 1912<sup>2</sup>, 132 n. 3 lo definisce una «ausführlichere Fassung» di quanto precede.

ποιήσεως)<sup>61</sup> poiché li inappropriati (ἀνοίκεια) a causa del loro *happy end*, che è cosa più da commedia (μᾶλλον κωμωδίας).<sup>62</sup>

L'affermazione del carattere «piuttosto comico» dello sviluppo di un dramma presente nelle *hypotheses* di *Oreste* e *Alcesti* si inserisce e si spiega sullo sfondo del dibattito antico circa lo *happy end* quale indicatore di genere letterario, vivo da Aristotele all'età bizantina.<sup>63</sup> A questo contesto appartiene anche l'ampio scolio all'ultimo verso dell'*Oreste*:<sup>64</sup> l'inizio di questo testo espone la basilare differenza tra tragedia, dal finale luttuoso ovvero doloroso, e commedia, dal finale festivo e conciliatore; il resto del brano relativizza tale criterio e mantiene nella tragedia anche tre drammi con esiti positivi (seppur tra loro diversi), l'*Oreste* (terminante con la riconciliazione dei nemici: se ne constata e accetta la 'comicità',<sup>65</sup> τὸ δρᾶμα κωμικῆ καταλήξει χρησάμενον ~ τὸ δρᾶμα κωμικωτέρων ἔχει τὴν καταστροφὴν), l'*Alcesti* (con il ritorno in vita della protagonista) e la *Tiro* di Sofocle (con l'agnizione, i.e. tra madre e figli),<sup>66</sup> *schol.* MTAB Eur. Or. 1691 (1.241.8-14 Schwartz):

Ἡ κατάληξις τῆς τραγωδίας ἢ εἰς θρῆνον ἢ εἰς πάθος καταλύει, ἢ δὲ τῆς κωμωδίας εἰς σπονδὰς καὶ διαλλαγὰς. ὅθεν ὁρᾶται τὸδε τὸ δρᾶμα κωμικῆ καταλήξει χρησάμενον· διαλλαγαὶ γὰρ [γίνονται addiderit Schwartz] πρὸς Μενέλαιον καὶ Ὀρέστην. ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ Ἀλκήστιδι ἐκ συμφορῶν εἰς εὐφροσύνην καὶ ἀναβιοτήν. ὁμοίως καὶ ἐν Τυροῖ Σοφοκλέους ἀναγνωρισμὸς κατὰ τὸ τέλος γίνεται, καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν πολλὰ τοιαῦτα ἐν τῇ τραγωδίᾳ εὐρίσκεται.

**61** Legge bene qui Sutton 1973a, 120: «ἐκβάλλεται [...] does not mean that their authenticity is questioned, just that they are 'to be excluded from the canon of genuine tragedies'».

**62** Per valutazioni espresse con μᾶλλον κωμωδίας o simili negli scolii antichi vedi gli esempi raccolti negli scolii all'*Aiace* da Fantuzzi 2014, 220-1; cf. Arist. *Po.* 1453a 36 ἡδονὴ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία (citato *infra* nel suo contesto); *de re* vedi Seidensticker 1982, 135, secondo cui l'analisi in direzione comica di *hyp.* [IV] per *Alcesti* coglie nel segno.

**63** Così, chiaramente, Porter 1994, 291.

**64** Fantuzzi 2014, 226-8; vedi già Parker 2007, 48. Lo scolio finale è ora promosso a *hypothesis* nell'edizione degli *scholia vetera* all'*Oreste* di Donald Mastronarde («Or. Arg. 3: Anonymous comment», senza varianti testuali), vedi [https://euripidesscholia.org/Edition/OrestesScholia\\_all.html](https://euripidesscholia.org/Edition/OrestesScholia_all.html).

**65** Ma sulla reale *impasse* finale dell'*Oreste*, ove vengono estremizzati senza una vera soluzione sia gli aspetti tragici sia quelli comici di storia e figura del protagonista, vedi Dunn 1996, 26-44, 158-79; Roberts 2005, 144-5.

**66** Pelia e Neleo, esposti da infanti dalla madre perché frutto dell'unione segreta con il dio Poseidone e divenuti frattanto adulti; per la - o le - *Tiro* di Sofocle, due tragedie diverse o revisioni di una stessa trama, vedi l'analisi di alcuni frammenti e, soprattutto, dei loro testimoni nella Prima Parte, § I.2.1.1, con bibliografia relativa a n. 163.

La fine della tragedia si risolve infatti o sul lamento o sulla sofferenza, quella della commedia invece su accordi e riconciliazioni. Dal che questo dramma [*scil.* l'*Oreste*] si vede aver impiegato un finale comico; riconciliazioni infatti (hanno luogo) in rapporto a Menelao e Oreste; ma anche nell'*Alceste* (si passa) dalle sventure a gioia e ritorno in vita; allo stesso modo anche nella *Tiro* di Sofocle avviene un'agnizione alla fine, e per dirla semplicemente, molte cose simili si trovano nella tragedia.

Secondo Marco Fantuzzi (a cui si deve una recente trattazione organica di tutti i testi paraeruditi relativi allo *happy end*), lo scolio finale all'*Oreste* adotta una posizione più inclusiva e accomodante riguardo a quanto può lecitamente rientrare nella tragedia, opponendosi con ciò all'estremismo espulsivo dell'autore del paragrafo [IV] di *hyp.* 2 Eur. *Alc.* (a suo parere sempre Aristofane di Bisanzio, come il resto di quel testo).<sup>67</sup> Se, invece, si considera questo paragrafo un'aggiunta superiore al corpo della *hypothesis*, lo scolio a *Or.* 1691 potrebbe recare la dottrina dello stesso Aristofane<sup>68</sup> in forma più ampia e argomentata rispetto alla telegrafica formula ipotesigrafica τὸ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν; lo scolio, cioè, spiegherebbe in quale misura esistano – seppure, si avverte tra le righe, non dovrebbero – e dunque vadano accettate anche tragedie a lieto fine, per quanto questo tratto di per sé sia tipico della commedia. Anzi, proprio lo scolio all'ultimo verso dell'*Oreste* e la *hypothesis* a quella tragedia non sfigurerebbero tra gli antecedenti testuali e dottrinali a partire dai quali il tardo autore di *hyp. Alc.* [IV] elaborò la propria ristretta concezione del tragico; il dibattito a distanza con quei testi chiarirebbe perché l'*Oreste* si sia introdotto nella *hypothesis* premessa all'*Alceste*, andando a formare con questo titolo (e, si badi, al primo posto) in ὄτε Ὁρέστις καὶ ἡ Ἄλκηστις una coppia che è parsa alla critica «singolarmente inetta» e «abbastanza sorprendente»: <sup>69</sup> perché proprio materiale esege-

<sup>67</sup> Fantuzzi 2014, 227: lo studioso pare non avvedersi della presenza della frase τὸ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν anche nella *hypothesis* all'*Alceste* e valuta come traccia aristofanea in quel testo «another very similar observation, though the label adopted to classify the play is 'too satirical' rather than 'too comic'». Mastronarde 2000, 25 parla di «simplified and narrow definition» del genere di critici post-classici.

<sup>68</sup> Così Sutton 1973a, 120. Tuilier 1968, 217 riconduce il nucleo dottrinale dello scolio a Dionigi di Alicarnasso, identificato con il Διονύσιος spesso citato dagli scolii all'*Oreste* e alla *Medea* (nonché da Tzetze, vedi *infra*): ma, quand'anche così fosse (e non è affatto certo), questi poteva – doveva – dipendere da erudizione precedente.

<sup>69</sup> I due virgolettati rispettivamente da Dale 1954, xl e Parker 2007, 48 (tradotti dalle corrispondenti espressioni inglesi): la sorpresa è evidentemente data dalla diversità delle due opere anche nello stesso *happy end*, quello dell'*Alceste* atteso, quello dell'*Oreste*, invece, per nulla scontato, come suggeriscono Porter 1994, 296 e Seck 2008, 214. Per la vicinanza tra *Alc.* ed *Or.* in fatto di riso sardonico e ironia amara vedi Sutton 1980a, 183 e n. 493 (bibliografia).

tico all'*Oreste* fu alla base della redazione di quelle righe ipotesio grafiche.<sup>70</sup> (Per un'altra possibile ragione della strana coppia, derivante dalla cronologia avanzata del testo di [IV], vedi *infra*, a testo: le due spiegazioni non sono mutualmente esclusive).

A monte di questi commenti eruditi su effetto e ruolo del lieto fine del μῦθος tragico sta, ovviamente, la *Poetica* di Aristotele;<sup>71</sup> lo rivela anche, nell'ultimo scolio all'*Oreste*, la scelta della *Tiro* di Sofocle quale esempio di agnizione risolutiva: è memoria aristotelica.<sup>72</sup> Secondo il filosofo, lo *happy end* è una soluzione in linea di principio legittima in tragedia, consistendo la peripezia nel passaggio di stato in sé (Arist. *Po.* 1452a 22-3, cap. 11 ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολῆ) più che nel senso del medesimo (Arist. *Po.* 1451a 13-14, cap. 7 συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν; *Po.* 1455b 27-8, cap. 18 μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν). Vero è che nel denso capitolo 13 della *Poetica* la preferenza va al movimento dalla buona alla cattiva sorte (e non viceversa: Arist. *Po.* 1453a 12-15 ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον [...] μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν),<sup>73</sup> mentre la struttura a finali opposti, positivo per i 'buoni' e negativo per i 'cattivi' (come nell'*Odissea*:<sup>74</sup> Arist.

**70** Così Parker 2007, 48, che definisce lo scolio al v. 1691 modello e precedente di hyp. [IV], soltanto «far more coherent and intelligent»; così anche Sutton 1973a, 119, 121, che pensa ad una dipendenza di hyp. [IV] dalla *hypothesis* all'*Oreste*; Tuilier 1968, 218 e Torraca 1963, 141, per cui l'interpolatore di *arg. Alc.* in V attinge ad una versione proto-bizantina degli *scholia vetera* ad Euripide, risalenti all'insegnamento di Aristofane di Bisanzio. Vedi già Wilamowitz 1907, 112 n. 66.

**71** Sul finale dell'azione come criterio di genere letterario in e dopo Aristotele vedi Seidensticker 1982, 40-1, 254-5; Roberts 2005, 136-7, 142-3, 148; Fantuzzi 2014; già la nota di Gudeman 1934, 247 ad Arist. *Po.* 1453a 26.

**72** Cf. Arist. *Po.* 1454b 19-25 (cap. 16) εἶδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνολογία καὶ ἡ πλείστη χρόνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων [...] καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης (cf. Radt 1999<sup>2</sup>, 463); l'agnizione è trattata insieme alla peripezia, come uno dei suoi meccanismi attuativi, nel cap. 11, Arist. *Po.* 1452a 29-1452b 8.

**73** Vedi anche (più oltre nello stesso capitolo) Arist. *Po.* 1453a 25-8 καὶ αἱ πολλὰ [scil. τραγωδία] αὐτοῦ [scil. Εὐριπίδου] εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὡσπερ εἴρηται ὀρθόν [...] τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, passo da cui si può inferire che Euripide nel IV sec. a.C. era famoso e anzi famigerato per le tragedie «tragicissime» (Aristotele lo difende da critiche su di esse: *Po.* 1453a 23-5 διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις) invece che per quelle con finale lieto e disfatta evitata (vedi Fantuzzi 2014, 224-6), che erano invece, si può assumere, apprezzate da critica e soprattutto pubblico: vedi le note *ad loc.* di Gudeman 1934, 246-7 (calcola una solo lieve predominanza di finali εἰς δυστυχίαν in Euripide, compreso il perduto, rispetto a Sofocle) e soprattutto Else 1957, 400-1, per cui αἱ πολλὰ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν è un'interpolazione che enfatizza troppo la natura del finale, solo uno dei tre ingredienti aristotelici per la tragedia migliore (gli altri sono il μῦθος semplice e l'ἀμαρτία del protagonista); lo segue ora Guastini 2010, 262.

**74** Cf. in questo senso la conclusione della sintesi del poema al cap. 17, che oppone Odisseo ai Proci: αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε (Arist. *Po.* 1455b 22-3). καθάπερ ἡ Ὀδύσεια si riferisce sia a quanto precede, ἡ διπλῆν τὴν σύστασιν ἔχουσα

Po. 1453a 31-3 σύστασις [...] καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν), è detta generare un'estetica tipica della commedia (Arist. Po. 1453a 35-6 ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μάλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία) e costituire dal punto di vista della tecnica artistica soltanto un *second best* (Arist. Po. 1453a 30-1 δευτέρα [...] σύστασις, i.e. κατὰ τὴν τέχνην, Po. 1453a 22).<sup>75</sup> D'altro canto, il capitolo 14 della stessa *Poetica* presenta come tipo di *plot* massimamente potente (κράτιστον) in relazione al compimento del (mis-)fatto (πρᾶξι τὸ δεινόν) quello in cui lo stesso sta per essere commesso per ignoranza ma viene evitato all'ultimo dall'agnizione (Arist. Po. 1453b 34-6): trame, dunque, nei fatti a lieto fine, di cui gli esempi - euripidei - addotti sono il perduto *Cresfote* (Eur. fr. 448a-59 K.)<sup>76</sup> e la conservata *Ifigenia in Tauride*<sup>77</sup> (οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ [...] ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, Arist. Po. 1454a 5-7).<sup>78</sup>

È con questa articolata teorizzazione di Aristotele che si misurano sia quella depositatasi nel conciso τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν delle *hypotheses* a *Oreste* e *Alceste* sia quella, più ampia, leggibile nello scolio a Or. 1691 (che sia o meno di mano di Aristofane; di Bisanzio): questo supplemento di riflessione pone lo sviluppo εἰς πάθος (i.e. εἰς ἀτυχίαν) al centro della definizione di tragedia e però constatata come esistenti nella prassi anche casi difformi quali l'*Oreste*, accettandoli *ipso facto* anche nella teoria (seppur non senza

(Arist. Po. 1453a 31-2), sia a τελευτῶσα κτλ. che segue e specifica (vedi la nota *ad loc.* di Gudeman 1934, 250); sul διπλοῦς μῦθος e il doppio finale dell'*Odissea* vedi Craik 1970.

**75** L'implicazione di κατὰ τὴν τέχνην da Arist. Po. 1453a 22-3 (ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι) quale metro del giudizio di condanna delle trame doppie è richiesta dalla successiva constatazione per cui invece, secondo un altro canone, quello dei gusti del pubblico (a cui i indulgono i poeti), a siffatte trame tocca il primato (Arist. Po. 1453a 33-5): vedi la nota *ad loc.* di Gudeman 1934, 25; Janko 1987, 104.

**76** Eur. *Cresphontes* test. iic<sup>1</sup> K.= test. 8 Harder.

**77** Aristotele ricorre spesso a *IT* nella *Poetica*, nella discussione dell'ἀναγνώρισις (Po. 1452b 5-8, 1454a 7, 1454b 31-6, 1455a 18-19), e sceglie il suo *plot* per illustrare l'universale soggiacente alla resa scenica (Po. 1455b 2-15), sempre senza l'etichetta ἐν Ταύροις (mentre si specifica ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια in Po. 1454a 31-2, l'esempio di carattere incostante, vedi Schmitt 2011<sup>2</sup>, 533): forse una spia della celebrità della prima opera, l'*Ifigenia par excellence* al tempo? Janko 1987 118 suggerisce che, per Aristotele, in tragedia *IT* sta a *OT* come nell'epica l'*Odissea* sta all'*Iliade*. Per Aristotele e *IT* vedi anche Kyriakou 2006, 6 e n. 4, con bibliografia; per le due epicliesi a Ἰφιγένεια vedi anche *infra*, § IV.1 n. 91.

**78** Una lettura dei capitoli della *Poetica* relativi allo *happy end*, con presunte o vere contraddizioni (così le valuta Porter 1994, 291 n. 5, ove ulteriore bibliografia), offrono Fantuzzi 2014, 224-6 e n. 27 (bibliografia) e Torraca 1963, 138-9; già Else 1957, 450-2 e poi Guastini 2010, 269-72; cf. Mastronarde 2010, 58; Yoon 2016, 270.

rassegnazione e ribadendone l'affinità con la commedia).<sup>79</sup> Per parte sua, in *hyp. Alc.* [IV] la menzione quali esempi di lieto fine di due tragedie della selezione, *Oreste* ed *Alceste* – e non anche di (almeno) una delle 'alfabetiche'<sup>80</sup> che pure sarebbero servite allo scopo come *Elena*, *Ione* e *Ifigenia in Tauride*<sup>81</sup> (o, eventualmente, di altre oggi perite, come la *Tiro* di Sofocle) – potrebbe essere sì dettata dai materiali impiegati come fonti (scolii e *hypothesis* all'*Oreste*, vedi *supra*); ma potrebbe anche, allo stesso tempo e prima di ciò, essere stata obbligata dalla disponibilità concreta di testi e paratesti, già ridotta alla silloge antica (in cui non a caso *Alceste* e *Oreste* sono gli unici drammi, tra quelli salvati e forniti di scolii, a lieto fine): se così è, le righe di *hyp.* [IV] risalgono al più presto ai primi secoli della nostra era.<sup>82</sup>

A valle dei testi scolastici e ipotesigrafici qui analizzati, estrema propaggine del percorso storico-critico iniziato con la *Poetica*, si pongono alcuni passi relativi ai generi del dramma attico negli scritti sul teatro del grammatico bizantino Giovanni Tzetze (ca. 1110-80). Nelle due redazioni dei *Prolegomena de Comoedia* (Proemio I; Proemio II) e in uno scolio apposto da lui stesso a un verso del proprio poema in dodecasillabi *De differentia poetarum*<sup>83</sup> Tzetze cita gli stessi due titoli euripidei condannati come non tragici in *hyp. Alc.* [IV], *Oreste* e *Alceste*, e un titolo di Sofocle – non la *Tiro* (coinvolta nel discorso dallo scolio a Eur. Or. 1691) ma l'*Elettra*<sup>84</sup> – e chiama tutti e tre, senza

<sup>79</sup> Vedi per questa conclusione e ulteriore analisi Fantuzzi 2014, 228-9, seguito da Sansone 2015b, 28 n. 62; anche Porter 1994, 292-3. Torraca 1963, 139; Valgimigli 1964, 118 n. 172 e Parker 2007, 48 ritengono *κωμικωτέρων* in *hyp.* [III] dettato direttamente da *μᾶλλον τῆς κωμωδίας* di *Po.* 1453a 36: ma, a rigore, quest'ultimo nesso si riferisce al *μῦθος* doppio, di esito diverso per buoni e cattivi, di cui *Alceste* non è un esempio (alla fine, a parte *Thanatos* gabata, sono tutti 'felici e contenti', vedi Seidensticker 1982, 135).

<sup>80</sup> *Ecuba*, *Fenicie*, *Oreste* ('triade bizantina'), *Ippolito*, *Medea*, *Andromaca*, *Alceste*, *Reso*, *Troiane*, *Baccanti* vs 'Ελένη, 'Ηλέκτρα, 'Ηρακλείδα, 'Ηρακλῆς, 'Ικέτιδες, 'Ιφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι, 'Ιφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις, 'Ιων, Κύκλωψ. Sui *fata* del testo di Euripide nei secoli vedi di recente Finglass 2020; Hose 2020; Piccione 2020.

<sup>81</sup> Vedi su questo punto Ferguson 1969, 111.

<sup>82</sup> Così Dale 1954, xl; poi Torraca 1963, 139; Sutton 1973a, 119; 1980a, 192; Porter 1994, 292. L'ipotesi della combinazione di *Oreste* e *Alceste* come conseguenza, invece, del materiale esegetico consultato è di Parker 2007, 48-9 (vedi *supra*): ma appunto *a fortiori* se tardo (imperiale o addirittura bizantino) l'estensore di *hyp.* [IV] dovette volgersi a leggere in parallelo proprio i (para)testi di *Alceste* e *Oreste*, gli unici inerenti al tema disponibili nella selezione (come nota Fantuzzi 2014, 227 n. 28). Analogamente, secondo Parker 2007, 49 la *Tiro* fu omessa dall'autore di *hyp.* [IV] «because it meant nothing to him» o perché non euripidea (e dunque irrilevante): ma a insignificanza e irrilevanza può precedere l'inesistenza stessa del testo o comunque la sua uscita dai circuiti di lettura.

<sup>83</sup> Sia i *Prolegomena de Comoedia* sia il *De differentia poetarum* sono presentati e poi trattati nei loro *loci* significativi per la terminologia satiresca nella Prima Parte, § I.2.1.2 (per σατυρική) e § I.3.1 (per σάτυροι).

<sup>84</sup> Cantarella 1949, 43 (in app. cr.): «de hac tragoedia nusquam alibi hoc dicitur: aliquid huiusmodi legitur apud Schol. Eur. Or. 1691 de Sophoclis Tyro»: sulle ragioni possibili di questa sostituzione vedi *infra*, a testo.

mezzi termini, drammi satireschi: «an absurd view»<sup>85</sup> e però, a ben vedere, anche la conseguenza logica (seppur estrema) del comparativo σατυρικώτερον e dell'espulsione di *Alcesti* e *Oreste* dal perimetro del tragico in *hyp. Alc.* [IV]; se tragedie non sono, e se somigliano al σατυρικόν, questi drammi in cerca di genere dovranno allora essere adottati *tout court* tra i satireschi.

Nella prima e più articolata redazione dei *Prolegomena* (XIa I rr. 151-6 [I.1a, pp. 30-1 Koster] = Eur. T 221a K.) Tzetze così ritraffa la validità del criterio generico-classificatorio da lui usato in scritti precedenti per individuare il *satyrikòn drama*<sup>86</sup> sull'autorità di maestri rivelatisi fallaci:

τοῖς δὲ τραγικὰς βίβλους ἐξηγησαμένοις πεισθεῖς, οἷς καὶ οὔτοι [scil. Διονύσιος, Κράτης, Εὐκλείδης, cf. r. 111, p. 28 Koster] φασὶ τὰ αὐτὰ, εἶπον Ὅρεστην καὶ Ἄλκηστιν Εὐριπίδου καὶ τὴν Σοφοκλέους Ἥλέκτραν εἶναι σατυρικά δράματα, ὡς ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταλήγοντα, καὶ οὕτω μέτροις τε καὶ λοιποῖς μου συγγράμμασιν γράφων ἐδίδασκον, ἕως ἀναγνοῦς Εὐριπίδου πολλὰ δράματα εὐρον καὶ ἔγνων τὰ σατυρικά δράματα τέρψεις θυμελικὰς ἀμιγεῖς καὶ γέλωτα φέροντα.

Persuaso dagli esegeti di libri tragici, dei quali anche questi [scil. Dioniso, Cratete ed Euclide] dicono le stesse cose, affermavo che *Oreste* e *Alcesti* di Euripide e *Elettra* di Sofocle erano drammi satireschi, poiché dal dolore terminano in gioia, e insegnavo scrivendo in tal modo nei miei componimenti metrici e negli altri trattati in prosa, fino a quando trovai molti drammi di Euripide e, avendoli letti, riconobbi che i drammi satireschi contengono divertimenti scenici schietti e riso.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Giudizio di Janko 1984, 15, il quale afferma che la stessa idea è reperibile in *hyp. Alc.* [IV]: ma lì manca la diretta classificazione delle tre opere come σατυρικά δράματα.

<sup>86</sup> Nella produzione giovanile di Tzetze (precedente o circostante il 1140) si trovano quattro definizioni del dramma satiresco quale mescolanza di pianto tragico e riso e - oppure o - come dramma a lieto fine: potrebbero essere queste, pur prive degli esemplificativi titoli singoli (*Oreste*, *Alcesti*, *Elettra*), il bersaglio dell'autocritica dei *Prolegomena*: (1) *Ex Prolegomenis Tzetzae ad Lycophronem* XXIIb rr. 27-8 (I.1a, p. 113 Koster = 2.2.27-8 Scheer) ἡ δὲ σατυρική ποιήσις συγκρινᾷ ταῖς ὀλοφύρεσιν ἰλαρότητα καὶ ἀπὸ δακρύων εἰς χαρὰν καταντᾷ (vedi la Prima Parte, § I.2.1.2); (2) *Tz. Diff. Poet.* 74-5 (*Carmina Tzetzae* XXIa, I.1a p. 87 Koster) καὶ σατυρική σὺν ἅμα κωμωδία | ὁμοῦ σκυθρωποῖς τῇ χαρᾷ μεμιγμένη (vedi la Prima Parte, § I.2.1.2 n. 33); (3) *Tz. Diff. Poet.* 113 (*Carmina Tzetzae* XXIa, I.1a p. 90 Koster) τῶν σατύρων γέλων δὲ καὶ θρηνηδῖαν (vedi la Prima Parte, § I.3.1 n. 172); (4) *Tz. schol. De Metris* 15-19 (*An.Ox.* 3.309 Cramer) καὶ ἡ μὲν διαφορά τῶν στίχων ἐν τῷ κειμένῳ [scil. in *De Metris* 15-19] ἐλέχθη, ἐννοίας δὲ διαφέρουσα· ὅτι τὰ τραγικὰ θρηνητικὰ εἰσὶ, τὰ σατυρικά ἀπὸ λύπης εἰς χαρὰν καταντᾷ [sic]: τὰ δὲ κωμικὰ γέλωτα περιέχουσι μετὰ τινῶν προσώπων κεκρυμμένη διαβολῇ. Su questi passi di Tzetze 'prima maniera' vedi Koster 1975, 31 (in app. cr.); Carrara 2021b, 178-80.

<sup>87</sup> Traduzione di Carrara 2021b, 174 (con modifiche), li pp. 173-5 per una presentazione del brano; esso è riportato anche nella Prima Parte, § I.1.2, lì per la doppia occorrenza del sintagma σατυρικά δράματα.



Unito allo scolio al *Differentia poetarum* di cui si dirà *infra*, questo passo, con la dichiarazione di lettura diretta ἕως ἀναγνούς Εὐριπίδου πολλὰ δράματα, costituisce uno dei principali indizi adducibili - e in concreto addotti - a supporto della tesi della sopravvivenza di larga parte dell'opera euripidea sulla scrivania di e/o nella biblioteca frequentata da un erudito della Capitale prima della conquista crociata del 1204.<sup>88</sup> Senza riprendere qui la questione di quali e quanti drammi euripidei (satireschi o meno) Tzetze avesse davvero letto (e trovato?),<sup>89</sup> nel passo dei *Prolegomena* egli fa mostra di aver tratto da tali privilegiate letture l'insegnamento per cui la classificazione generica di un δράμα non va fatta dipendere da un fattore in certo modo estrinseco come la meccanica del *plot* ma da tono e carattere della poesia stessa: satireschi non sono i drammi che - perché - dal lutto terminano in gioia (ὡς ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταλήγοντα), quel che aveva guadagnato l'epiteto σατυρικώτερον all'*Alceste* e causato la condanna sua e dell'*Oreste* come estranei alla tragedia in *hyp. Alc.* [IV] (ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν <δὲ> καὶ χαρὰν λήξαντα, con l'identico εἰς χαρὰν καταλήγειν);<sup>90</sup> bensì i drammi - interamente, verrebbe da aggiungere - gioiosi, festanti e scherzosi, il che coglie un ingrediente realmente centrale del genere.<sup>91</sup> Il lieto fine è condizione necessaria ma non sufficiente per fare di un *drama* un *satyrikón* se manca il corrispondente γέλως. È da notare che, nel fare la palinodia delle proprie opinioni giovanili, Tzetze non fa alcun commento sulla posizione finale e/o 'pro-satirica' dell'*Alceste*.

Una concatenazione un po' diversa di elementi di pensiero e discorso simili (ma non identici: manca il vanto di più vaste letture euripidee come motore della ritrattazione)<sup>92</sup> offre l'altro luogo rilevante

**88** Vedi di recente Meccariello 2014a, 102, sulla scia di Masciadri 1987; Luppe 1996 e soprattutto Luzzatto 1999, 44, 100-1, 162; *contra* Sutton 1988.

**89** Sul tema vedi le ricerche sull'Euripide satiresco e quello tragico oggi perduto ma eventualmente ancora disponibile a Tzetze, e anche ai suoi *peers*, in Carrara 2021b (lì pp. 181-91 sulla frase incriminata ἀναγνούς Εὐριπίδου πολλὰ δράματα εὔρον καὶ ἔγνων); Carrara 2022a; 2023, con conclusione scettica e ridimensionante. Seguono ed elaborano questi risultati Braccini 2022; Magnani 2022b.

**90** L'analogia verbale è notata anche da Sutton 1988, 89; Pechstein 1998, 52 n. 30 (vedi lì pp. 51-3 sui *loci* tzetziani).

**91** A buon titolo Sutton 1980a, 192 parla di «quite credible retractions» di Tzetze; cf. le consonanti descrizioni del γελοῖον satiresco e.g. in Seidensticker 1979, 249-50; Sutton 1980a, 183; Kaimio et al. 2001, 69; Seidensticker 2005, 47. Tzetze coglie anche la distanza del riso satiresco, spensierato, da quello, aggressivo, della commedia, nello scolio a *De Metris* 15-19 citato *supra*, n. 86.

**92** Al posto della rivendicazione esplicita subentra, tuttavia, un esempio concreto di lettura (o presunto tale): alla pericope da citarsi a testo segue, infatti, ad illustrazione di quanto detto sulla natura ridanciana della poesia satiresca, la sintesi di (parte del?) dramma satiresco *Sileo* di Euripide (Eur. fr. 686a-94 K.), οἶον· Ἡρακλῆς πρᾶθεις τῷ Συλεῖ ὡς γεωργὸς δοῦλος κτλ. (Tz. *Prolegomena de Comoedia* XIa II rr. 62-70 [I.1a, pp. 35-6 Koster] = Eur. *Syleus* test. iiii K.), su cui vedi Carrara 2021b, 205-10 (con

dei *Prolegomena de Comoedia*, dal Proemio II. Qui Tzetze sostituisce al proprio precedente giudizio sostenuto sull'autorità dei fallaci precursori un migliore nuovo convincimento circa la poesia satiresca: essa è contraddistinta non dal finale gioioso dopo il lutto iniziale ma da riso puro e spensierato; si citano ancora *Alceste*, *Oreste* ed *Elettra* come esempi (ὡς) di quella particolare meccanica dell'azione ma senza più affermare che essi siano drammi satireschi per il fatto di impiegarla (così è invece nel Proemio I, εἶναι σατυρικὰ δράματα, ὡς ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταλήγοντα), Tz. *Prolegomena de Comoedia* XIa II rr. 59-62 (I.1a, p. 35 Koster) = Eur. T 221b K.:

ἡ σατυρικὴ δὲ ποίησις οὐκ ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταντᾷ, ὡς ὁ Εὐριπίδου Ὀρέστης καὶ Ἄλκηστις καὶ ἡ τοῦ Σοφοκλέους Ἡλέκτρα, ὡς καὶ οἱ ἀσκέπτως ληροῦντες ἐξηγηταὶ καὶ γράψαι καὶ διδάξαι ἠπάτησαν, ἀλλ' ἀμιγῆ καὶ χαρίεντα καὶ θυμελικὸν ἔχει τὸν γέλωτα.

La poesia satiresca non perviene dal dolore alla gioia, come l'*Oreste* di Euripide e l'*Alceste* e l'*Elettra* di Sofocle, come fuorviarono anche me a scrivere e insegnare gli esegeti che parlano a sproposito, ma contiene diletto scenico genuino e piacevole.<sup>93</sup>

La formulazione adottata e la disposizione delle parole permetterebbero anzi di estrapolare dal passo il messaggio diametralmente opposto sulle tre *pièces* citate, se se ne leggesse la prima frase a significare che la cifra distintiva della poesia satiresca non è l'inversione della situazione scenica dal dolore alla gioia, cosa che esibiscono nelle loro trame *Oreste*, *Alceste* ed *Elettra* – le quali opere, bisogna leggere tra le righe, infatti drammi satireschi non sono ma tragedie (e tali restano nonostante la dinamica dell'azione ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν, non dirimente). È soltanto l'accostamento con il dettato simile, ma non identico, del Proemio I a far ritenere anche questo passo una testimonianza dell'inquadramento tra i drammi satireschi dei tre titoli menzionati da parte di Tzetze.<sup>94</sup>

Al di qua dell'esplicita classificazione di genere satiresco per *Oreste*, *Alceste* ed *Elettra* si ferma anche un altro *locus similis* erudito, proveniente dal cosiddetto *Anonymus Cramerii II*, un trattato περὶ κωμωδίας edito – come dice il suo convenzionale nome moderno – per

dubbi che questo sunto sia frutto di lettura diretta); Braccini 2022, 14, 31; Magnani 2022b, in part. pp. 36-7.

<sup>93</sup> Traduzione di Carrara 2021b, 176. Il passo è trascritto con più ampio contesto, tradotto e analizzato due volte nella Prima Parte, in § I.1.2 (per σατυρικὰ δράματα a r. 70) e § I.2.1.2 (per il nesso incipitario σατυρικὴ ποίησις).

<sup>94</sup> Cf. Pechstein 1998, 52: «An mehreren [...] Stellen bekennt Tzetzes, daß er [...] angenommen habe, daß etwa Euripides' *Alkestis* und *Orestes* sowie Sophokles' *Elektra* Satyrspiele gewesen seien».

la prima volta da John A. Cramer<sup>95</sup> e di mano ignota e che, però, intrattiene sufficienti rapporti tematici e verbali con i *Prolegomena de Comoedia* di Tzetze da essergli stato ipoteticamente attribuito,<sup>96</sup> *Anonymus Crameri II = Prolegomena de Comoedia* XIc rr. 44-7 (I.1a, p. 44 Koster):

ἴδιον [...] σατυρικῆς δὲ οὐ τὸ ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν κατανατᾶν, ὡς ὁ Εὐριπίδου Ὀρέστης καὶ Ἄλκηστις καὶ ἡ Σοφοκλέους Ἡλέκτρα, ἕκ μέρους, ὥσπερ τινὲς φασιν, ἀλλ' ἀμιγῆ καὶ χαρίεντα καὶ θυμελικὸν ἔχει γέλωτα.

Proprio [...] della [scil. poesia] satiresca invece non il pervenire dal dolore alla gioia, come l'*Oreste* di Euripide e l'*Alceste* e, in parte, l'*Eletra* di Sofocle, come dicono alcuni, ma l'averne un riso puro, gradevole e scenico.

Rispetto al passo del Proemio II, in queste righe si smorza la presa di distanza dagli altri esegeti, non più bollati come incompetenti ma solo evocati (οἱ ἀσκέπτως ληροῦντες ἐξηγηταὶ vs ὥσπερ τινὲς φασιν); inoltre, e soprattutto, si circostanzia con il sintagma avverbiale ἕκ μέρους la menzione dell'*Eletra*,<sup>97</sup> la quale opera viene detta dispiegare lo sviluppo ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν «parzialmente» (cf. *LSJ* s.v. «μέρος» IV 2b 1 «in part», lì con rinvio a 1 Ep.Cor. 13.9 ἕκ μέρους γὰρ γινώσκομεν καὶ ἕκ μέρους προφητεύομεν, «in modo imperfetto noi conosciamo e in modo imperfetto profetizziamo», cf. anche, poco oltre, 13.12 γινώσκω ἕκ μέρους). L'aggiunta di ἕκ μέρους potrebbe esprimere la coscienza della diversità dell'*Eletra* di Sofocle rispetto alle due compagne euripidee, nel senso che la sua conclusione, la vendetta infine compiuta da Oreste insieme alla sorella, è definibile soltanto con grande riserva e approssimazione - in questo senso «parzialmente» - come un movimento «verso la gioia» (l'azione si chiude, ai vv. 1491-507, sull'immagine ancora violenta di Oreste, già matricida, che strappa Egisto dalla scena per colpirlo a morte). Diversamente da *Alceste* e *Oreste*<sup>98</sup> nonché da altre opere «a catastrofe interrotta» del tardo Euripide (*IT*, *Hel.*) con cui pure condivide la sequenza

**95** In Cramer 1839, 6-10 (precede a pp. 3-6 il testo dell'*Anonymus Crameri I*).

**96** Sull'*Anonymus Crameri II* vedi i dettagli, anche bibliografici, dati nella Prima Parte, § I.2.1.2 (lì n. 2), ove lo stesso brano è studiato per l'uso di σατυρικῆς (forse) sostantivato.

**97** Nota l'assenza di ἕκ μέρους nel *locus similis* di Tzetze Koster 1975, 44, in app. cr.

**98** Vedi Seidensticker 1982, 111, per cui il ridicolo tentativo fallito di uccidere Elena nell'*Oreste* è una caricatura del culmine tragico dell'*Eletra* sofoclea (nonché dell'*Orestea*).

di *anagnōrisis* e *mēchanēma*,<sup>99</sup> *Eletra* drammatizza una sventura compiutamente avvenuta (il matricidio, con il corollario dell'uccisione dell'adultero usurpatore) e non evitata in ultimo.<sup>100</sup> Il corso dell'azione è specularmente opposto a quello descritto come tipico della commedia alla fine del capitolo 13 della *Poetica*:<sup>101</sup> nell'*Eletra* ἀποθνήσκει τις ὑπὸ τινος (per volgere nel suo contrario l'epigrammatica formula del filosofo)<sup>102</sup> né Oreste ed Egisto lasciano la scena in pace, mentre proprio loro due sono gli esemplari arcinemici riconciliati che Aristotele evoca dalla commedia, Arist. *Po.* 1453a 36-9:

ἐκεῖ [scil. ἐν κωμῳδία] γὰρ οἱ ἂν ἔχθιστοι ὄσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἰγίσθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

Lì [scil. nella commedia], infatti, quelli che fossero peggiori nemici nella storia, come Oreste ed Egisto, alla fine se ne vanno diventati amici, e non muore nessuno per mano di nessuno.

Questo passo è stato tacciato di incoerenza rispetto a quanto precede, la già ricordata affermazione per cui la trama tragica a esito doppio genera l'effetto estetico della commedia (ἔστιν δὲ οὐχ αὐτὴ ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία, Arist. *Po.* 1453a 35-6: in effetti, con διπλοῦς μῦθος e finale ἐξ ἐναντίας in tragedia Oreste ed Egisto comici hanno poco a che vedere), ed è stato perciò sospettato di essere interpolato.<sup>103</sup> Tuttavia, a difenderlo co-

**99** Cf. Seidensticker 1982, 213; l'espressione «tragedy of interrupted catastrophe» per questa categoria di trame è di Fantuzzi 2014, 225 e *passim*.

**100** Sul - molto relativo e peculiare - *happy end* dell'*Eletra* di Sofocle (e cf. anche l'omonima tragedia di Euripide) vedi Seidensticker 1982, 41, 135, 237 n. 40, 242, che insiste sull'irreparabile passato atto tragico che getta la propria ombra sul finale: ma invero lo stesso finale è ancora abitato da morte e violenza (seppur ai danni di Egisto, *ergo* meno grave); sul finale irrisolto dell'*Eletra* vedi Finglass 2007, 8-10, con la relativa bibliografia. Ferguson 1972, 506 percepisce «a rather odd mood of the play», che ritiene davvero prosatirica.

**101** Cf. Arnott 1996, 502 (e già Webster 1954, 296) a proposito del - putativo, vedi *infra*, n. 106 - episodio comico con Oreste ed Egisto φίλοι forse alluso alla fine di cap. 13 quale «parody of the ending of Sophocles' *Electra*».

**102** La versione affermativa della frase si trova in Arist. *Po.* 1453b 23-5, cap. 14 λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμίστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος (tra i modi del πρᾶξιαι τὸ δεινόν).

**103** Vedi le note *ad loc.* di Gudeman 1934, 251 e soprattutto Else 1957, 405-6, il quale fa anche rilievi linguistici su τῷ μύθῳ (richiesto indicare qui 'il mito', in senso moderato ma non veramente aristotelico) e ἂν οἱ (da tradursi «anche se, quand'anche», con la recuperata lezione tràdita; οἱ ἂν, inversione di Hermann Bonitz comunemente accolta, ha valore generalizzante che sarebbe qui inadatto perché non tutti i nemici indifferentemente divengono amici in commedia: ma l'obiezione pare troppo sottile; su οἱ ἂν vedi la nota di Tarán, Gutas 2012, 263); secondo Else, la fine di cap. 13 sarebbe

me antico e verosimilmente autentico soccorre, dall'interno, l'osservazione dello stile associativo tipico della *Poetica*;<sup>104</sup> dall'esterno, la constatazione dell'influenza apparentemente esercitata sullo scoliasta ad Eur. Or. 1691 (i.e. sull'erudito la cui dottrina lì confluì: Aristofane di Bisanzio?): si potrebbe sostenere che questo autore fu indotto proprio dalle righe della *Poetica* – dunque davvero aristoteliche o, quantomeno, alla sua epoca circolanti come tali – a individuare proprio nella riappacificazione la soluzione propria della commedia (ἡ δὲ τῆς κωμῳδίας [scil. κατάληξις καταλύει] εἰς σπονδάς καὶ διαλλαγάς) – quando anche altre se ne offrono: nozze, ricchezze, feste etc.<sup>105</sup> All'*exemplum* di Aristotele su Oreste ed Egisto φίλοι nel teatro comico (forse un *exemplum fictum*, un'iperbole umoristica)<sup>106</sup> lo scolio trova corrispondere la riconciliazione di Oreste stavolta con lo zio Menelao (διαλλαγὰι γὰρ πρὸς Μενέλαον καὶ Ὀρέστην), ordinata da Apollo (vv. 1678-9 νείκους δὲ διαλύεσθε) ed eseguita dai due interessati (vv. 1679-81 σπένδομαι δὲ συμφοραῖς) alla fine dell'*Oreste* euripideo e lì prodromica al buon esito della vicenda (esito, peraltro, metaletterariamente annunciato dal protagonista al v. 1670 ἀλλ' εὖ τελεῖται).<sup>107</sup> Incentrato com'è sulla riappacificazione dei contendenti, quello dell'*Oreste* – questo è il punto dell'antico commentatore – può dirsi un finale comico (τόδε τὸ δράμα κωμικῆ καταλήξει χρησάμενον, così lo scolio) nei più fedeli termini aristotelici.<sup>108</sup>

stata interpolata «by someone who felt that the nature of the comic plot was not clear enough in the original»; ma poté intervenire così anche lo stesso Aristotele, vedi a testo e la nota successiva.

**104** Con ἐκεῖ Aristotele avrebbe, allora, appeso a τῆς κωμῳδίας un pensiero in altra direzione sullo stesso argomento; come associativo spiegano il *Gedankengang* Lucas 1968, 148 (il filosofo starebbe riconoscendo la basilare tensione umana verso il lieto fine, che in commedia è inserito in maniera financo artificiale); Janko 1987, 105 (Aristotele sta già pensando ad amicizia e inimicizia, di cui si occuperà nel cap. 14, *Po.* 1453b 15-22); vedi anche l'analisi di Schmitt 2011<sup>2</sup>, 318-19. Contro l'espunzione anche Halliwell 1986, 272 n. 28; a favore Guastini 2010, 262.

**105** Per le nozze come finale comico *par excellence* in letteratura, critica e cultura comune vedi Seidensticker 1982, 254, con alcuni ulteriori riferimenti nelle note.

**106** Così Hubbard 1972, 108 n. 1, vedi poi Halliwell 1986, 282 n 28; Janko 1987, 104; Arnott 1996, 502; Navarro Martínez 2023, 93 (tutti con conclusione aperta); cf. Lucas 1968, 148. Meineke 1847, 731 aveva suggerito di vedere allusa nella *Poetica* la commedia *Oreste* di Alessi (una sola menzione superstite: Alex. fr. 171 K.-A.): così poi e.g. Bywater 1909, 219; Valgimigli 1964, 118 n. 173; ma, quand'anche ciò fosse corretto e il referente dell'allusione, dunque, reale, questo non ne farebbe una migliore illustrazione di quanto precede, vedi Gudeman 1934, 405; Else 1957, 405 n. 145. Sull'*Oreste* di Alessi, largamente sconosciuto, vedi Arnott 1996, 501-3; Stama 2016, 327-8 (che definisce «avvincente» l'ipotesi meinekiana); in breve ora Navarro Martínez 2023, 82.

**107** Così percepisce il verso anche Willink 1986, 358 nella nota *ad loc.*: «the 'happy ending' is made explicit»; vedi la nota di Willink 1986, 358-9 sull'interpretazione grammaticale di νείκους διαλύεσθε, genitivo + passivo.

**108** Lo vede in questi termini Valgimigli 1964, 118 n. 172: «anche e più aristotelico apparisce lo scoliasta etc.»; lo scolio *vetus* a Eur. Or. 1691 figura nell'apparato dei *similia*

Tornando all'isolata presenza dell'*Elettra* sofoclea nel discorso sullo *happy end* in Tzetze e *Anonymus Cramerii II*, essa può avere alle spalle la stessa doppia motivazione già addotta per la strana coppia *Alceste* e *Oreste* in *hyp.* [IV] (vedi *supra*), sia di contenuto sia di storia della trasmissione. Da un lato, la scelta dell'*Elettra* come esempio di 'lieto fine' può essere stata motivata proprio dalla menzione di *Oreste* ed *Egisto*, i personaggi del suo ultimo atto, quali protagonisti di un finale di dramma positivo (ma comico!) nella *Poetica*: si tratta di una scelta discutibile, se si vuole errata (il lieto fine dell'*Elettra*, ammesso sia così definibile, non cancella la sventura), ma che diventa almeno comprensibile se posta in dialettica anche con la *Poetica* e non soltanto con lo scolio a *Or.* 1691, ove l'*Elettra* non compare e l'esempio fatto è la *Tiro*,<sup>109</sup> dall'altro, quello all'*Elettra* è un riferimento reso possibile dalla - e rivelatore della - sopravvivenza del dramma tra le sette opere sofoclee selezionate e divenute canoniche: tale sorte non toccò alla *Tiro*, mentre l'*Elettra* fu anche inclusa nella triade bizantina del poeta.<sup>110</sup>

Lo stesso terzetto di drammi in odore di satiricità ritorna nello scolio autocorrettivo di Tzetze al v. 113 del suo *De differentia poetarum* (τῶν σατύρων γέλων δὲ καὶ θρηνηδίαν),<sup>111</sup> nell'ambito di una palinodia dai toni e temi simili a quella del Proemio I dei *Prolegomena*, ma ancora più accessi e ricchi. In questo marginale, l'affermazione di fruizione diretta di drammi satireschi euripidei e la conseguente rivendicazione del proprio primato intellettuale per aver saputo cogliere la *differentia specifica* tra dramma satiresco e commedia è preceduta da una citazione *verbatim* delle dottrine degli ignoranti maestri che avevano basato la classificazione satiresca di *Alceste*, *Oreste* ed *Elettra* sul movimento delle rispettive trame dalla sventura alla gioia, *Carmina Tzetzae XXIa ad 113* (I.1a, p. 90 Koster) = Eur. T 221c K.:

τοῦτο εἶπον ἡπατημένος τοῖς ἐξηγουμένοις Εὐριπίδην καὶ Σοφοκλέα  
 γράψασιν οὕτω· τὸ δράμα τὸ τῆς Ἀλκῆστιδος Εὐριπίδου καὶ ὁ Ὀρέ-  
 στης καὶ ἡ Σοφοκλέους Ἠλέκτρα καὶ ὅσα τοιαῦτα σατυρικά εἰσι καὶ

già nell'edizione della *Poetica* di Vahlen 1885<sup>3</sup>, 29. Postula una fonte peripatetica per i riferimenti alla σεμνότης negli scoli e nella *hyp.* all'*Oreste* Porter 1994, 3.

**109** Per Sutton 1973a, 121 la classificazione satiresca dell'*Elettra* di Sofocle è autonoma inferenza di Tzetze, che aveva nozione, per quanto confusa, di drammi a lieto fine anche di quel poeta dal cenno alla *Tiro* in *schol.* Eur. *Or.* 1691. Diversamente, e tipicamente *quellenforschend*, Consbruch 1889, 226: l'*Elettra* accompagnava la *Tiro* nella versione dello scolio euripideo disponibile a Tzetze, un po' differente dall'attuale. Anche Magnani 2022b, 36 spiega la menzione dell'*Elettra* come un'eredità dai predecessori.

**110** Sulla tradizione dell'*opus* sofocleo vedi e.g. la sintesi in Finglass 2012, lì pp. 13-15 con menzioni dell'*Elettra*.

**111** Il passo del poema è citato più ampiamente nella Prima Parte, § I.3.1, vedi lì n. 172 sullo scolio.

οὐ τραγικά· ἀπὸ συμφορῶν γὰρ καὶ δακρύων εἰς χαρὰν καταντῶ-  
σιν. οὕτω μὲν οὖν ἔγραψα περὶ τῶν σατύρων τούτοις ἠπατημένους·  
ἐντυχῶν δὲ σατυρικοῖς δράμασιν Εὐριπίδου αὐτὸς μόνος ἐπέγνων  
ἐκ τούτων σατυρικῆς ποιήσεως καὶ κωμωδίας διάφορον. ἡ μὲν οὖν  
κωμωδία δριμύτως τινῶν καθαπτομένη διαβολαῖς ἐπὶ λοιδορίας  
κινεῖ γέλωτα, ἡ δὲ σατυρική ποιήσις ἄκρατον καὶ ἀμιγῆ λοιδορίας  
ἔχει τὸν γέλωτα, πάνυ ἠδύτατον, οἷον τὸν ἐν θυμέλαις.

Questo [*scil. Diff. Poet.* v. 113] dicevo ingannato dagli esegeti di Euripide e Sofocle che scrivevano così: «il dramma di Alceste di Euripide e l'Oreste e l'Elettra di Sofocle e tutti i drammi simili sono satireschi e non tragici; da sventure e lacrime, infatti, pervengono alla gioia». Così, dunque, scrivevo sui drammi satireschi, ingannato da costoro; imbattutomi poi in drammi satireschi di Euripide io solo compresi sulla base di questi la differenza tra poesia satiresca e commedia. La commedia, infatti, attaccando con violenza taluni personaggi, con invettive aggiunte a calunnie suscita il riso, mentre la poesia satiresca contiene riso puro e scevro da calunnia, davvero dolcissimo, come sulle scene.<sup>112</sup>

Lasciando di nuovo da parte il problema di quanti e quali testi satireschi euripidei siano realmente all'origine della correzione di rotta di Tzetze sul *proprium* del genere,<sup>113</sup> risulta qui interessante la citazione *verbatim* dell'errato giudizio sul dramma satiresco attribuito ai cattivi maestri, già evocato nei due Proemi ma là senza formulazioni precise: con questa citazione letterale viene ad allargarsi, e a concretizzarsi, la platea dei dotti antichi ovvero tardoantichi (trattandosi di predecessori del bizantino Tzetze) fautori della teoria che Tzetze maturo avversa. Egli vi insiste ancora in una nota correttiva aggiunta al proprio scolio marginale ad alcuni versi del poema *De Metris*, scolio in cui pure aveva scritto - erroneamente, come ora riconosce - τὰ σατυρικά ἀπὸ λύπης εἰς χαρὰν καταντᾶ («i satireschi pervenire [?] dal dolore alla gioia»; per il testo intero dello scolio vedi *supra*, n. 86):

τὰ σατυρικά ἀστεῖα εἰσὶ γέλωτα μόνον περιέχοντα, ὡς τὰ παρὰ τῶν  
θυμεικῶν λεγόμενα· τὰ δὲ ἀπὸ λύπης εἰς χαρὰν καταντᾶν, τισὶν  
ἀσκέπτοις τῶν παλαιῶν πειθόμενος εἶπον.

I drammi satireschi sono divertenti perché contengono unicamente riso, come le cose recitate dalle scene; il «pervenire dal dolore

<sup>112</sup> Traduzione di Carrara 2021b, 180-1 (lievemente modificata), con presentazione del brano.

<sup>113</sup> Analisi, anche linguistica, ridimensionante la portata della testimonianza in Carrara 2021b, 185-7, 191, 193.

alla gioia» lo dissi convinto da alcuni antichi critici sconsiderati.<sup>114</sup>

Tuttavia, molte ombre si sono addensate negli studi su identità e, prima ancora, esistenza di questi esegeti predecessori, sia quelli intesi nel Proemio I (Dionisio, Cratete ed Euclide) e da Tzetze menzionati a più riprese altrove come proprie autorità in fatto di teatro classico, sia quelli direttamente accostati alla diatriba sul satiresco e lasciati sempre anonimi (nel Proemio I essi sono detti concordare, non coincidere con i tre *Gewährsmänner* chiamati per nome): tant'è che è sorto il sospetto trattarsi di fabbricazioni di Tzetze miranti a ricreare un sfondo erudito discorde e deficitario su cui meglio far risaltare il proprio innovativo insegnamento.<sup>115</sup> Il dibattito sul satiresco non può apportare lumi decisivi su una questione di fondo che tocca la bontà della *scholarship* di Tzetze e la sua attitudine (e rettitudine) come critico letterario e didatta; ma si può, intanto, riesumare l'idea di André Tuilier di vedere proprio in Tzetze l'interpolatore nella *hypothesis* all'*Alceste* del paragrafo [IV]:<sup>116</sup> un testo che, per contenuto e vocabolario, è effettivamente vicino al primitivo (poi sconfessato) giudizio tzetziano sullo *happy end* come condizione necessaria e sufficiente al dramma satiresco.<sup>117</sup> Infatti, anche *hyp. Alc.* [IV]:

- a. tematizza il rivolgimento «verso il piacere e la gioia», lì detto contrario al tragico;
- b. espelle dal *corpus* delle tragedie *Alceste* ed *Oreste* perché presentano tale rivolgimento (manca *l'Elettra*, presente invece nel giovane Tzetze);
- c. (ab)usa del termine σατυρικόν per *Alceste* – anche se non ne afferma espressamente l'appartenenza ai *satyrikà dramata* (così, invece, Tzetze 'prima maniera').

Tuilier faceva valere la dimostrata presenza di dottrina tzetziana nel corredo scoliastico di V, il principale manoscritto vettore della *hypothesis*, ove il nome del dotto bizantino compare tre volte;<sup>118</sup>

<sup>114</sup> La nota è edita e commentata in Koster 1975, 31, in app. cr. a *Prolegomena de Comodia* XIa I r. 154 (i.e. καὶ οὕτω μέτροις κτλ. di Proemio I); vedi poi Carrara 2021b, 179-80 (e n. 26), con traduzione (qui modificata).

<sup>115</sup> Vedi i dettagli, anche bibliografici, in Carrara 2021b, 178 nn. 19-20, cui *adde* Tuilier 1968, 217; Janko 1984, 15-16.

<sup>116</sup> Tuilier 1968, 218.

<sup>117</sup> Cf. εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει εὐς ἕκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν <δε> καὶ χαρὰν λήξαντα di *hyp. Alc.* [IV] con ὡς ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταλήγοντα di Proemio I; ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταντᾷ di Proemio II (lo stesso con καταντᾶν *Anonymus Crameri* II); ἀπὸ συμφορῶν γὰρ καὶ δακρύων εἰς χαρὰν καταντῶσιν di *schol. Diff. Poet.*; ἀπὸ λύπης εἰς χαρὰν καταντᾶν della nota a *schol. De Metris*.

<sup>118</sup> Tuilier 1968, 254-5, lì con ipotesi di riconduzione a Tzetze di altri scoli di V non nominali.



né è d'ostacolo alla sua ipotesi il fatto che un altro codice latore di parti della *hypothesis*, B (*Par. gr.* 2713), dati alla prima metà dell'XI secolo,<sup>119</sup> dunque preceda Tzetze di svariati decenni: ma B non reca la *hypothesis* «complete with its interpolation»<sup>120</sup> bensì le sole righe 1-4 (Ἄλκηστις [...] γυναικία), 10-3 (ἡ μὲν [...] Ἀπόλλων) e 20-1 (τὰ τοῦ δράματος [...] Ἡρακλῆς Φέρης). La presenza del paragrafo [IV] in un solo ramo della tradizione della *hypothesis*, quello di V, è un buon esempio della vitalità magmatica di questi (para)testi, esposti per natura e posizione (incipitaria, dunque particolarmente visibile e delicata) a fenomeni di conflazione e altri simili durante la secolare catena di trasmissione.<sup>121</sup> Se si accogliesse questa proposta d'autore per *hyp.* [IV], si otterrebbe una quinta presa di posizione del giovane Tzetze (le altre quattro sono riportate *supra*, n. 86) sul criterio dello *happy end* satiresco: sarebbe, tra tutte, l'esposizione più ampia, chiara e aderente all'opinione giovanile di Tzetze sul *satyrikón* per come riferita a posteriori nel dossier di suoi testi più tardi qui in esame.<sup>122</sup> Alla luce di recenti acquisizioni della critica tzetziana<sup>123</sup> si potrebbe quasi nutrire il sospetto che il cattivo maestro di Tzetze sia stato lui stesso, cioè che nessun'altro mai abbia teorizzato «the absurd view», per ridirlo con Richard Janko,<sup>124</sup> che l'*Alceste* fosse satiresca o simil tale in virtù della *katastrophè* della trama se non l'autore di *hyp. Alc.* [IV], che fu Tzetze medesimo: è da queste righe che egli negli scritti successivi si distanzierà, deresponsabilizzandosi.<sup>125</sup> Se, invece, non fu Tzetze il redattore di *hyp. Alc.*

**119** Per cui vedi Mastronarde 2017, 4-5 n. 17, 162 n. 7, 164 n. 25, con ulteriori indicazioni e bibliografia.

**120** Così Sutton 1973a, 120-1, che pure pondera l'origine tzetziana dell'interpolazione in forza dei paralleli di dizione tra *hyp.* [IV] e i testi di Tzetze (per cui vedi *supra*, n. 117), invero senza avere contezza di Tuilier 1968, 218; vedi anche Sutton 1980a, 191 n. 512.

**121** Vedi Meccariello 2014a, 9 sulle «vicende della tradizione manoscritta [che] hanno agito senza pietà, tra accorpamenti, tagli, omissioni, aggiunte» sulle *hypotheses* aristofanee; Caroli 2020, 252; vedi in dettaglio la sconcertante panoramica di Zuntz 1955, 139-40; cf. la sorte di *hyp. Alc.* 2 nello scolio al *Simposio* di Platone citato *supra*, n. 3: ve ne solo lì copiate le sole prime righe, ritagliate dal resto. Vedi anche Karamanou 2006, 154 (discusso *infra*, § III.1 n. 81) e cf. le riflessioni di Wartelle 1971, 26 e n. 1 sulla perdita di «pièces annexes» erudite quali il Catalogo delle opere di Sofocle su M (è rimasto solo quello di Eschilo).

**122** Che gli altri passi giovanili tematicamente affini non corrispondano esattamente al *wording* della palinodia è stato già notato, ad es. da Sutton 1973a, 118.

**123** Savio 2018; 2020. Sulla diatriba, che scade quasi nell'atto di fede, tra ammiratori e detrattori di Tzetze vedi qualche indicazione ulteriore in Carrara 2021b, 193 nn. 75-6; 2022a, 43; 2023, 155.

**124** Janko 1984, 15, vedi *supra*, n. 85.

**125** La ragione per cui Tzetze «fece mostra» di essere stato fuorviato non è allora più «strana» (così Sutton 1980a, 192, da cui i due precedenti virgolettati, qui in traduzione), ma diventa comprensibile: si tratta di autodifesa e assoluzione.

[IV], allora questo passo può essere stato «the principal source of his misunderstanding»<sup>126</sup> circa la natura del dramma satiresco e lo statuto di *Alceste* ed *Oreste* (cui egli *suo Marte* affianca l'*Elettra* di Sofocle, vedi *supra*, n. 112): a parlare potrebbe essere allora davvero l'uno o l'altro dei fallaci precursori anonimi con cui Tzetze polemizza nel dossier di passi qui esaminato. In effetti, il vocabolario dello *happy end* (riepilogato *supra*, n. 117), incentrato sull'espressione coinvolgente εἰς χαράν (*scil.* καταστρέφει, καταλήγοντα, κατατᾶν), non è proprio del solo Tzetze ma si trova anche altrove nell'erudizione tardoantica: εἰς ἡδονὴν κατήντων | εἰς ἡδονὴν κατατᾶσιν ritorna per la descrizione dello *skopòs* dell'ultimo pezzo della tetralogia drammatica (di cui, *per incidens*, non è esplicitato il genere satiresco) in un testo di tutt'altra estrazione ed epoca come i *Prolegomena Philosophiae Platonicae* (Anon. *Proll.* p. 24.20 e p. 25.20 Westerink, studiato *supra*, § II.2). Riscendendo ancora di cronologia, la seconda mano (Gu) del manoscritto *Gud. gr.* 15 (ca. 1320-30, Gr), latore della triade bizantina di Euripide con *scholia recentiora* (tomani e moscopulei),<sup>127</sup> premette allo scolio a *Or.* 1691 – unico nella tradizione – un riassunto del contenuto dello stesso in termini e toni simili: τοῦτο τὸ δράμα ἐκ τραγικοῦ κωμικόν· ἐκ γὰρ συμφορῶν εἰς εὐθυμίαν κατήντησεν, «questo dramma va dal tragico al comico; partendo da sventure perviene infatti all'allegrezza».

Se questo lungo tragitto di lettura sullo *happy end* in scena, da Aristotele fino a Giovanni Tzetze,<sup>128</sup> ha dato un'impressione di scollamento dal tema di partenza – che era la ricerca di enunciati già antichi su natura e funzione pro-satirica<sup>129</sup> dell'*Alceste* –, allora il suo scopo può dirsi raggiunto: nessuno di questi testi, tutti più o meno noti ma qui radunati in una galleria unitaria affinché più nettamente risalti la conclusione raggiunta, motiva il carattere σατυρικώτερον (*hyp. Alc.* [IV]) ovvero la *fine κωμικωτέρων* (*hyp. Alc.* [II]) oppure ancora l'inserimento tra i σατυρικὰ δράματα (Tzetze 'prima maniera' e i suoi misteriosi predecessori) dell'*Alceste* richiamandosi alla sua collocazione in conclusione di tetralogia, al posto del *satyrikón* atteso;

**126** Così Sutton 1973a, 118, 120 (da qui il virgolettato), 121, ripreso in 1980a, 192; 1988, 89 (mentre agnostico 1971, 70 n. 4) e seguito da Porter 1994, 292 (anche se non è esatto dire che Tzetze fa menzione di, e dunque confusione con, la commedia: della commedia parla soltanto *hyp. Alc.*); Pace 2011<sup>2</sup>, 13 n. 24, 127; già Torraca 1963, 139-40.

**127** Vedi la scheda al link [https://euripidesscholia.org/EurSch2023\\_Manuscripts.html#ms040](https://euripidesscholia.org/EurSch2023_Manuscripts.html#ms040); Mastronarde 2017, 3 n. 13. Testo di questo scolio recenziere dall'edizione di Dindorf 1883, 347.

**128** Esso esaudisce l'auspicio fatto in Carrara 2021b, 177 n. 17, con le rettifiche del caso alle posizioni là prese.

**129** 'Pro-satirica' nel senso di: affine al e - perché - sostitutiva del dramma satiresco nella sua tetralogia.

esclusivamente decisivo è il criterio dello *happy end*.<sup>130</sup> Lo stesso vale per l'*Oreste*, la cui posizione nella *didaskalia* di appartenenza non viene mai tematizzata nella galassia di testi qui ripercorsa, tanto da essere rimasta ignota fino a oggi (e, di conseguenza, discussa, vedi *infra*, § III.1 nn. 17, 21, 43, 163 e *supra*, § II.1 nn. 17, 25): ne tace anche l'unico luogo veramente deputato all'informazione, la *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio alla tragedia, ove manca l'elenco delle *pièces* coagonali.<sup>131</sup> Se *Oreste* fu «like *Alcestis*, listed in the *didascaliae* as the last of four tragedies»,<sup>132</sup> nessuna delle fonti antiche che ne dibattono il genere e, in generale, le peculiarità di trama e caratteri (a partire dallo stesso Aristofane di Bisanzio autore della celebre notazione relativa agli ἦθη dei personaggi, πλὴν Πυλάδου πάντες φαῦλοι) ha cura di sottolinearlo.<sup>133</sup> forse non fu tale o, se lo fu, la cosa non sembrò poi così degna di nota.

**130** A ragione Sutton 1973a, 117 respinge la fuorviante parafrasi dei passi di Tzetzes qui esaminati di Ferguson 1972, 505, che li invoca come prova dell'avvenuta sostituzione 'pro-satirica' nei casi di *Alceste*, *Oreste* e *Eletra* («we are told [...] by [...] Tzetzes [...] that the dramatists sometimes substituted for the satyr play a drama of a different kind etc.» [spaziato aggiunto]); ma nemmeno si tratta, al contrario, di «passages [...] rejecting the notion that they [*scil. Oreste ed Eletra*] were fourth place plays» (Sutton 1973a, 118): della quarta posizione essi nulla dicono; vedi anche Sutton 1980a, 190.

**131** *Hyp.* 2 Eur. *Or.* (1.93.1-21 Schwartz, pp. 188-9 Diggle).

**132** Citazione da Sansone 2015b, 28 n. 61, il quale si domanda se la notazione τὸ δὲ δράμα κωμικώτερον ἔχει τὴν καταστροφὴν sia stata indotta dalla conoscenza di questa collocazione: ma la domanda è lasciata aperta; cf. O'Sullivan, Collard 2013, 230 n. 3.

**133** Si limitano cioè a «literaturtheoretische Äußerungen» senza (farne) «didaskalische Zeugnisse»: non è vero che *hyp. Alc.* [IV] afferma che *Oreste* fu pro-satirico nel senso di presentato al quarto posto come la sua compagna di contesto *Alceste* (così, invece, Porter 1994, 292; Ferguson 1969, 111 e 1972, 506, anche per *Eletra*). Traeva l'inferenza sul quarto posto dell'*Oreste* (anche) da κωμικώτερον di Aristofane già Radermacher 1902, 283, nel contesto di un argomento però fragile su cui vedi *infra*, § III.1 n. 17. Müller 1984, 67 e Mueller-Goldingen 1985, 11 ritengono *Alc.* e *Or.* affiancati nei testi qui visti perché ambedue di quarto posto e sostitutivi del dramma satiresco: ma i motivi dell'accoppiata sono altri (*plot*), come discusso a testo.

