





Testi e studi di cultura classica

Collana fondata da

*Giorgio Brugnoli e Guido Paduano*

Diretta da

*Alessandro Grilli, Fabio Stok*

# Testi e studi di cultura classica

Collana fondata da  
*Giorgio Brugnoli e Guido Paduano*

Diretta da  
*Alessandro Grilli e Fabio Stok*

## *Comitato scientifico*

Guido Avezzi - *Università di Verona*

Gianna Petrone - *Università di Palermo*

Filippomaria Pontani - *Università Ca' Foscari di Venezia*

Luis Rivero García - *Universidad de Huelva*

Alden Smith - *Baylor University*

Christine Walde - *Universität Mainz*

Adele Teresa Cozzoli

# *Intellettuali al bivio*

Teatro, cultura e politica  
ad Atene nella seconda  
metà del V secolo

*visualizza la scheda del libro sul sito [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Il presente volume viene stampato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre*

*La Collana si avvale di un comitato scientifico internazionale  
e ogni contributo viene sottoposto a procedura di doppio  
peer reviewing anonimo*

© Copyright 2025

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676988-6

ISSN 2279-8455

*A mio padre che mi ha trasmesso  
il suo entusiasmo e la sua passione  
per la ricerca*



## Premessa

Nella scena finale delle *Rane* di Aristofane<sup>1</sup> il coro condanna chi se ne sta seduto a chiacchierare con Socrate in discorsi solenni e in futili sottigliezze, e così scaccia via l'arte delle Muse e trascura i sommi principi della tragedia. Nietzsche<sup>2</sup> vi vedeva la rappresentazione di quel 'socratismo estetico', che sarebbe stato poi, per il filosofo tedesco, causa principale della morte della tragedia. Più tardi Snell<sup>3</sup>, sulla scia di Dodds, nell'intento di superare l'antitesi razionale-irrazionale come unico criterio di valutazione sul dramma antico, sottolinea che dalla riflessione la tragedia come genere letterario non sembrerebbe prescindere mai fin dalle sue origini. Scriveva ancora Vetta: «Cultura e politica hanno ... velocità diverse, e un dislivello di maturità. Nella seconda parte della sua storia la democrazia ateniese diventa positivamente complessa per il moltiplicarsi, in privato, di meravigliosi cunei di sviluppo intellettuale che alzano il livello del dialogo in pubblico, che lanciano distanze da colmare e prolungano risonanze all'esperienza comune. La città del teatro cresce addensando una miriade di interrogativi culturali»<sup>4</sup>. Nel corso della seconda metà del V secolo si sviluppa o meglio nasce quello che oggi potremmo definire un teatro colto e, per certi aspetti, anche all'avanguardia e che comporta una proiezione dei 'cunei di sviluppo intellettuali' dal privato sul pubblico. Ne derivano sulla scena 'distanze da colmare' per la maggior parte dei destinatari, mentre si moltiplicano anche 'risonanze' di esperienze culturali ristrette e perciò destinate ad essere recepite solo da pochi. Certo lo spettatore medio sembra essersi ormai notevolmente evoluto rispetto all'inizio del secolo, il pubblico è tuttavia molto più eterogeneo rispetto al passato; di questa situazione ne risente soprattutto la fruizione che avviene in maniera poco uniforme nei diversi livelli sociali e culturali.

Gli Ateniesi sono stati spesso presentati dalle fonti coeve come un popolo di spettatori; Cleone<sup>5</sup> criticava il suo uditorio perché sarebbe stato pronto all'applauso soprattutto per novità sbalorditive, nelle pubbliche recitazioni

<sup>1</sup> Vv. 1482-99.

<sup>2</sup> Si fa riferimento naturalmente alla *Nascita della tragedia* e in particolare al capitolo XII.

<sup>3</sup> SNELL 1963 (1955), 166 ss.

<sup>4</sup> VETTA 2009, 4.

<sup>5</sup> Secondo Thucyd. 3, 37-8. Vd. anche *infra*, capp. 1 e 4.

come in teatro, e, quindi, incline a preferire uno spettacolo emozionante agli affari della città. L'interesse della maggior parte del pubblico nel V sec. sarebbe stato attratto quindi spesso più dalla spettacolarità che dai contenuti. «Il pubblico del V secolo – scriveva Rossi – aveva certo dei criteri di giudizio che a noi sono ormai inaccessibili, come dovevano esserlo anche poco tempo dopo»; ma Rossi credeva anche che dalla critica sulla tragedia delle *Rane* di Aristofane si sarebbe potuto raccogliere materiale di studio ricco e interessante per delineare le preferenze dello spettatore ateniese<sup>6</sup>. In questa commedia (v. 909 ss.) Euripide, tracciando una sorta di storia del teatro dall'inizio del V secolo in poi, descrive anche in parallelo il graduale evolversi della tipologia del destinatario e dei suoi gusti: il θεατής, prima rozzo e sciocco (οἷοις τε τοὺς θεατὰς ἐξηπάτα λαβῶν μωροὺς παρὰ Φρινύχῳ τραφέντες, vv. 909-10), sarebbe stato gratificato ai tempi di Frinico e, ancora, di Eschilo, da una ricezione prevalentemente passiva; lo spettacolo si sarebbe presentato in forma schematica nell'azione (πρόσχημα τῆς τραγωδίας, v. 913)<sup>7</sup> e quasi primitivo nel dialogo, anzi sarebbe stato equiparabile ad una cerimonia religiosa di tipo mistico, con la visione del protagonista dal volto coperto presente fin dall'inizio sulla scena in silenzio, mentre solo, dopo una serie di canti corali, nella seconda parte del dramma, finalmente l'attore prendeva la parola per pronunciare ῥήσεις brevi ma piene di parole 'pesanti'<sup>8</sup>, talvolta di significato ignoto ai più; così la percezione acustica dei canti con la loro ritualità preparava alla solennità del recitato<sup>9</sup>. Nella seconda metà del V secolo il θεατής sarebbe poi diventato sempre più sofisticato e competente<sup>10</sup>, preparato insomma anche per un coinvolgimento più profondo e criticamente ricettivo di fronte a dibattiti articolati, monodie e prologhi informativi tipici della tragedia contemporanea, con cui il poeta si rivolgeva non alla *sympatheia* emozionale, quanto piuttosto alla mente dello spettatore<sup>11</sup>. Si sarebbe dunque trattato di un θεατής educato ad assistere a forme drammatiche con cui si tendeva a rompere la cosiddetta 'quarta

<sup>6</sup> ROSSI 1972, 290 (2020, 19-20).

<sup>7</sup> Sulla parola 'pesante' e magica in Eschilo cf. HAVELOCK 1980. Sulla ricezione dello spettatore cf. BAIN 1977, 6, TAPLIN 1986, LADA RICHARDS 1993. Sulla metafora iniziatica nelle *Rane* di Aristofane applicata al viaggio nel teatro cf. *infra* cap. 10.

<sup>8</sup> Il termine utilizzato indica 'tutto ciò che è davanti', quindi un'introduzione oppure un apparato volto a coprire ciò che è dietro o viene dopo: in questi versi delle *Rane* (vv. 904-20) si tratta di personaggi muti e velati, definiti πρόσχημα τῆς τραγωδίας, che nella prima parte del dramma di Eschilo non intervengono, mentre si eseguirebbero in fila una successione di canti corali, cosicché gli spettatori sarebbero rimasti, secondo Euripide, da sciocchi in attesa di quando e cosa avrebbe detto l'attore, mentre la tragedia si avviava alla conclusione o quasi.

<sup>9</sup> Sul carattere della rappresentazione drammatica della *Niobe* di Eschilo, citata nel brano delle *Rane*, cf. OZBEK 2022.

<sup>10</sup> κομψός, cf. Aristoph. *Ran.* 967.

<sup>11</sup> Cf. Aristoph. *Ran.* 937-70, in particolare v. 953 e ss.

parete' e in cui si giocava molto sull'imprevisto o sul rovesciamento. Occorre anche rilevare che, come Euripide sottolinea nelle *Rane*, nella seconda metà del V secolo il dramma, commedia o tragedia, appartiene ad un genere letterario che ha ormai una sua storia, un codice di comunicazione definito e potenzialità drammatiche non sempre utilizzate o solo parzialmente sfruttate; dunque il poeta può ora attivare la memoria teatrale dello spettatore colto attraverso riferimenti allusivi ed emulativi a precedenti rese drammatiche anche di altri autori. Quando Aristofane mette in bocca ad Euripide queste considerazioni sul carattere della tragedia, è ben consapevole che del medesimo prototipo di spettatore, il quale plaudiva ai drammi euripidei, egli stesso doveva ottenere l'apprezzamento. L'insistenza però sulle prerogative del πολίτης θεατής è ricorrente in tutte le sue commedie, anzi il poeta in maniera implicita ne rileva l'importanza fin quasi dai suoi esordi. Nel prologo degli *Acarnesi* il protagonista, Diceopoli, connette ogni sua reazione emotiva di forte impatto patetico, ogni sua gioia o dolore, degna di essere ricordata, all'esperienza degli spettacoli teatrali e ai piaceri o alle delusioni sceniche paragona poi quelli politici (vv. 1-43); e questo personaggio rivela anche profonda conoscenza del teatro euripideo nell'incontro con lo stesso poeta tragico nel corso della commedia (vv. 395-488). In realtà con ogni probabilità la stragrande maggioranza del pubblico ateniese non coincideva in tutto e per tutto con il θεατής attento e critico, dai gusti sofisticati, che è incarnato da Diceopoli. La preoccupazione di individuare come destinatario ideale lo spettatore competente e ricettivo, oltre a fungere da generica lode verso i giudici, sembra piuttosto motivata dal fatto che il poeta comico intende qualificare la sua arte in maniera elevata e colta, poiché in realtà il pubblico dei κομψοί ('i raffinati') o dei σοφοί ('i sapienti') era certo meno ampio rispetto a quello molto più numeroso dei φορτικοί ('i grossolani'), per utilizzare una classificazione cui Aristofane fa spesso riferimento nelle sue commedie. Nella seconda metà del V sec. quindi lo spettatore medio era piuttosto esigente nella fruizione dello spettacolo rispetto al passato, ma continuava ad apprezzare temi e argomenti tradizionali; poteva dimostrarsi interessato alle novità, non accordava tuttavia facilmente e in modo duraturo i suoi favori, anzi, se insoddisfatto per l'eccessiva audacia o annoiato dalla monotonia, era pronto a fischiare anche i suoi vecchi e amati beniamini e analogo trattamento poteva essere riservato anche ai poeti più giovani e alla moda<sup>12</sup>. Gli Ateniesi in generale sono poi ritratti spesso come ondivaghi, 'volubili', 'impulsivi', pronti a rivolgere il loro gradimento ora a questo, ora a quel poeta e a mutare con rapidità i propri stati d'animo così in assemblea come in teatro<sup>13</sup>. Tuttavia,

<sup>12</sup> Si veda Aristoph. *Eq.* 506-50.

<sup>13</sup> Per cui si veda cap. 1.

seppure al gruppo dei κομψοί e dei σοφοί appartenevano i finanziatori degli spettacoli, che avevano talvolta velleità di influenzare e guidare la politica della città, i φορτικοί ricoprivano comunque ancora un ruolo fondamentale nell'*audience* del teatro; anzi erano proprio gli stessi finanziatori, a scopo politico, a dover considerare l'opportunità di tenere in conto appunto ciò che piaceva alla maggioranza degli spettatori.

Nel corso del V secolo comincia dunque a manifestarsi lentamente ma in maniera sempre più incisiva una scissione orizzontale nella πόλις; il popolo a teatro appare via via più variegato e di cultura non tendenzialmente omogenea rispetto a quello della prima metà del secolo; mentre nei simposi privati delle *élites* economiche e sociali dove si fa la politica, si svolge anche il dibattito d'avanguardia. E i poeti di tragedia, ma anche quelli di commedia, fanno spesso parte di tale *intelligencija* o vi sono in diretto contatto, ne assorbono quindi le sollecitazioni o le idee in voga, anzi talvolta sono loro stessi protagonisti della discussione; i poeti in teatro si muovono quindi in bilico tra il gradimento di un pubblico più esteso e quello di uno colto, raffinato, sofisticato, a cui debbono il finanziamento dello spettacolo e da cui saranno in gran parte giudicati. Si trovano dunque ad un bivio che in un certo senso non riescono ad evitare e che può essere definito innanzitutto di tipo socio-culturale: quale tipo di spettatore devono privilegiare, la massa o l'*élite*, che tipo di spettacolo proporre, tradizionale oppure colto e d'avanguardia e, ancora, in che forme e modalità drammatiche si può ancora instaurare un dialogo più ampio possibile con tutto il pubblico nel suo complesso. Il rischio, che i poeti percepiscono di aver corso nell'immediato o in cui sono già precipitati, è infatti quello di derogare o di aver derogato in tutto alla funzione stessa originaria del teatro antico, la quale è, se non ecumenica, comunque potenzialmente ampia nelle sue finalità comunicative per raggiungere nella ricezione il numero più esteso possibile di destinatari. Nell'ultimo decennio del V secolo questo bivio di fatto è stato già superato; la tendenza ad orientarsi verso un tipo di spettacolo che solletichi soprattutto il palato di uno spettatore raffinato e, in particolare per la commedia, privo di lazzi e buffonerie triviali, diventa evidente in Euripide e Aristofane, quando in un certo senso è il poeta stesso che si proietta in scena ammiccando prevalentemente ai κομψοί e ai σοφοί, mentre presta gradualmente sempre minore attenzione alle esigenze e aspettative del pubblico più esteso, il quale poi coincide con la massa dei cittadini ateniesi. Ed è a questo punto che il bivio precedente si mostra però anche in tutta la sua implicita valenza politica: l'antitesi in sostanza riguarda la tensione, che è stata da sempre presente e comunque latente nella società ateniese, in particolare nella democrazia, tra pubblico e privato, tra impegno e disimpegno, tra molti e pochi e che è appunto sociale e politica in senso più generale. Nel momento perciò in cui le vicende storiche di Atene diventano sempre più incandescenti

e intricate, quando la città appare ormai in crisi e ‘malata’ e, insieme, esplose con violenza l’irrazionalità della lotta intestina e della guerra civile, i poeti, ormai anche pienamente consapevoli della loro funzione mediatica, si porranno il problema se devono o meno, e come, intervenire nello spazio del teatro di Dioniso per la salvezza della città, delle sue istituzioni, di cui gli stessi agoni e rappresentazioni sceniche sono centrali per l’educazione dei cittadini. Solo che ora si trovano innanzitutto a dover recuperare il flusso del dialogo interrotto con la totalità del pubblico, κομψοί e φορτικοί. Si sentiranno quindi indotti – o forse anche saranno costretti – a ripensare in modo critico alle loro recenti esperienze teatrali e soprattutto tenteranno di proporre in scena un codice drammatico che sia di nuovo funzionale a trasmettere un messaggio immediatamente decifrabile e potenzialmente apprezzabile in maniera estesa da tutti. Alcuni di loro hanno percepito da tempo che la corrente emozionale con una parte del pubblico è intermittente o è svanita del tutto, come Euripide che si è allontanato da Atene nel 408 e di cui quindi gli ultimi drammi rappresentati prima della partenza sono molto significativi per potere cogliere il suo disagio; Aristofane, dopo il periodo della lotta contro Cleone e il *flop* delle *Nuvole*, si è dedicato ad un tipo di commedia di genere o di critica letteraria, valorizzando il ruolo delle donne da protagoniste o da eroine al pari dei maschi<sup>14</sup>, come avveniva anche in parte nella produzione euripidea del primo periodo<sup>15</sup>; solo Sofocle, nonostante la sua delusione e stanchezza, continua da cittadino χρηστός ad affiancare alla sua attività di poeta l’impegno, che la città richiede in qualsiasi momento e sotto qualsiasi bandiera politica. Con quest’ultima fase, quando s’infittiscono gli sperimentalismi in rottura con la prassi drammatica tradizionale e in cui si percepisce di non essere perfettamente più connessi con lo spettatore medio, ci si è però già avviati al trapasso verso il IV sec. o addirittura il III sec., mentre compare sia pure in forma embrionale una drammaturgia preludio di quella moderna: i vecchi moduli scenici o tragici come il *deus ex machina* e la ‘tragedia della supplica’ vengono superati o ricombinati o riproposti in maniera rinnovata; gli spazi drammatici sono connotati *ex novo* rispetto alle funzioni standardizzate e interagiscono in scena tra di loro in maniera diversa; e soprattutto i personaggi che nascevano spesso da modelli mitici schematici con opposizioni tipologiche di norma binarie prefissate e standardizzate, attenuano o perdono la rigidità originaria, soprattutto, ma non solo, grazie al fatto che delle stesse contrapposizioni ne sono state ormai da tempo rovesciate e alterate le valenze.

Alla fine del V sec., immediatamente a ridosso della caduta di Atene e della fine di un’epoca, il colpo di scena finale è costituito, da un lato, dal ritorno

<sup>14</sup> MASTROMARCO 1983, 35-49.

<sup>15</sup> Cf. cap. 5.

di Dioniso, il dio del teatro, da protagonista in tragedia e in commedia, e, dall'altro, dall'arrivo di Edipo, maledetto e reietto dalla società, a dare consigli e protezione agli Ateniesi. Nelle *Rane* di Aristofane e nelle coeve *Baccanti* di Euripide Dioniso è centrale, mentre Sofocle nell'*Edipo a Colono* conduce da Tebe alle soglie Atene, a Colono, il vecchio eroe maledetto, capace ora di beneficiare la città. Tutti e tre i poeti innegabilmente sembrano avvertire la preoccupazione di provare a 'parlare' ancora alla città in crisi, e soprattutto manifestano la necessità di impegnarsi a riproporre i valori più sacri delle istituzioni politiche, civili e culturali della comunità cittadina. Il *revival* delle usanze avite e tradizionali anche religiose è del resto un motivo della propaganda politica del tempo piuttosto diffuso. Il ritorno alle origini e alle figure mitiche fondanti del teatro, in forme e in modalità sceniche differenti, ha come presupposti certo la consapevolezza da parte di questi poeti del significato storico-sociale degli avvenimenti dell'ultimo trentennio e, soprattutto, l'esigenza di recuperare l'essenza del teatro stesso, epurato dall'eccesso di quelle sovrastrutture colte e razionalistiche che lo avevano caratterizzato nel periodo precedente e a causa delle quali si era approfondito sempre più lo iato tra circoli intellettuali ristretti e la totalità del pubblico. Nelle *Baccanti*, che Euripide non a caso compone lontano da Atene, sembrerebbe potersi individuare, in special modo nella figura di Tiresia, una vera e propria palinodia o un'abiura al razionalismo dell'intellettuale, mentre nella tragedia si opta per l'uso del codice dionisiaco, che, da un lato, comporti la possibilità di una comunicazione più ampia e rivolta a tutti a diversi livelli, e, dall'altro, possa prescindere da una visione esclusivamente razionalistica e rigida del reale, ma ne valorizzi invece una percezione meno legata ai sensi e più intuitivamente irrazionale. Con le *Rane* Aristofane, attraverso il modulo epico catabatico e iniziatico dionisiaco, sottopone poi lo stesso Dioniso, prototipo in un certo senso dello spettatore medio Ateniese, ad un percorso paideutico per fargli apprendere o solo rammentare i misteri appunto della commedia, ma anche in generale la più alta dimensione civica, sociale e religioso-culturale di cui era espressione il teatro. Anzi la distinzione tra κομῳοί e φορτικοί nelle *Rane* pare ideologicamente attenuata proprio in virtù di quello spirito volto alla pacificazione del corpo cittadino che contraddistingue in generale la commedia: nella *parodos* (vv. 354-61) il coro degli iniziati intima non solo il silenzio religioso ma ordina a chi è impuro e non ha mai assistito o partecipato nella danza allo spettacolo di allontanarsi dal sacro corteo; con la metafora doppia del 'vedere' o 'danzare' ai sacri riti, Aristofane intende con ogni probabilità indicare l'insieme del pubblico che deve essere coinvolto, magari a più livelli di profondità, nella comunicazione dei misteri della Commedia. E nelle *Rane* la 'pecca' dei poeti della sua generazione e in cui lo stesso Aristofane era in parte direttamente coinvolto appare ben evidente:

il commediografo associa nel quadretto finale della commedia appunto Euripide a Socrate seduti soli a chiacchierare in vuote e fumose ciance e contrappone questa coppia all'immagine di Eschilo, vincitore dell'agone ctonio di ritorno tra i vivi, campione dei valori poliadi antichi della democrazia, celebrato in quanto il poeta di Maratona con la sua intelligenza e saggezza possa ora continuare a consigliare al meglio i suoi concittadini. Con questo quadro finale di Euripide e Socrate a convito tuttavia affiora anche con malinconia la consapevolezza che la cultura drammatica vincente era quella emersa nell'ultimo trentennio del secolo con Euripide e che forse la grande stagione del teatro è ormai finita e tutto è destinato a mutare. Infine con l'*Edipo a Colono* si sancisce la fine di un'epoca: Sofocle nel dramma rinnova e riforma il modulo della 'tragedia della supplica', ripristinandone il carattere prevalentemente sacrale; tuttavia per lo scarto pur cronologicamente breve tra il momento della composizione e quello effettivo della *performance*, gli spettatori, i quali assistettero alla rappresentazione solo dopo la fine della guerra civile e la restaurazione della democrazia, colgono non tanto un messaggio di stanchezza, critica e delusione, ma una sorta di testamento poetico, l'invito del vecchio Sofocle a deporre gli affanni, a imparare però dai propri errori e senza mai dimenticare i valori tradizionali della città.

In questa ricerca, che ha preso l'avvio da studi parziali e preparatori di un'indagine estesa su singoli momenti o problematiche specifiche (anche a carattere più specificatamente filologico), sono affrontati, in blocchi, che appartengono a periodi cronologicamente successivi, tre fasi del processo sopra delineato: sono quelle che appunto ne marcano in maniera più incisiva lo sviluppo e, di conseguenza, sono stati selezionati drammi, tragedie e commedie, in un'analisi totale o parziale, in cui maggiormente sembra manifestarsi tale fenomenologia.

Il primo blocco si concentra sull'inizio del processo, cioè sulle tragedie euripidee del primo periodo dal 455 al 428 ca. e sulle prime commedie di Aristofane, gli *Acarnesi* e i *Cavalieri*, dove, a partire dal prototipo di personaggio euripideo presente in queste, il poeta comico ha creato un suo carattere comico riformato o rimodellato su quello tragico. È analizzato appunto il momento in cui comincia a delinearsi, accentuandosi sempre più, un teatro d'*élite*, che comporta in tragedia la presenza di un nuovo eroe, sia maschile che femminile, mentre in commedia Aristofane, il quale sta costruendo il suo successo sulla parodia dei drammi di Euripide, porta altresì in scena figure comiche, come Diceopoli e Agoracrito, che sembrerebbero nati quasi da una 'costola' dei prototipi eroici tragici. Si è voluta privilegiare una prospettiva esegetica la quale, oltre a concentrarsi sull'analisi della drammaturgia, si sviluppi soprattutto sulla base della critica di Aristofane ad Euripide, poiché in effetti in essa si può riscontrare almeno in parte ancora l'impatto dei drammi

del poeta tragico sul pubblico contemporaneo<sup>16</sup>. Dal momento che la maggior parte delle tragedie euripidee dal 455 al 428 a.C. è trasmessa solo in frammenti, spesso decontestualizzati, per non arrischiarsi in una valutazione generale arbitraria, è stato necessario fornirne un'analisi critica preliminare e una possibile ricostruzione della loro tipologia strutturale standard; così come non si è potuto prescindere da qualche osservazione sempre filologica sui alcuni punti insidiosi e ancora irrisolti dei testi dell'*Alceste*, di *Medea* e dell'*Ippolito*. Nelle tragedie del primo periodo compaiono in sostanza due personaggi tragici nuovi, con peculiari forme e modalità di rappresentazione drammaturgica e finalità tragiche: uno maschile che, forte della sua superiorità appunto intellettuale, utilizza come arma di combattimento in maniera scaltrita e disinvolta il λόγος, sfruttandone abilmente tutte le ambiguità linguistiche, per il fine che si è proposto di raggiungere; insieme e accanto ad esso, Euripide in parallelo porta in scena una figura femminile presentata spesso – forse per essere accettata da un pubblico prevalentemente maschile – con una caratura drammaturgica maschile, più o meno accentuata, la quale agisce come un eroe omerico, sotto l'impeto del suo θυμός, spinta tuttavia solo da motivazioni passionali ed erotiche. Ma il teatro rispecchia la società e certo il nuovo modello di eroe terribile nel parlare, come lo caratterizza Aristofane negli *Acarnesi* (vv. 407-89), o il modello di un personaggio maschile debole in contrapposizione alla dimensione eroica rifluita sul personaggio femminile, è proiezione, talvolta critica o polemica, di un modello sociale di successo, per alcuni aspetti demitizzato e poco propenso a compiere azioni eroiche, incarnato dal ῥήτωρ contemporaneo o in forma più idealizzata da Pericle, almeno come è stato propagandato lo statista dagli autori del periodo: riconosciuto intellettualmente superiore alla massa per competenze culturali e abilità politica, Pericle è raffigurato come educatore e 'buon maestro' del δῆμος, il quale è comunque inteso, dagli storici ai filosofi soprattutto, a volte agli stessi poeti, privo di educazione e di conoscenze, svampito o rimbambito nel migliore dei casi, pronto a comportarsi in assemblea in maniera irrazionale come un torrente in piena, insolente e indisciplinato. I nuovi personaggi tragici, maschili o femminili, ora in scena evolvono quindi verso caratteri di eroi antitradizionali, che gradualmente diventeranno alla fine del secolo più complessi e articolati rispetto ai loro modelli mitologici originari.

Il secondo blocco della ricerca è rappresentato da una sezione in cui il carattere elitario del teatro sembra ormai del tutto prevalere, a volte anche a scapito del successo ricercato dagli stessi poeti negli agoni; anzi è come se il poeta, poco attento alle aspettative e alla ricezione in generale del grande

<sup>16</sup> ROSSI 1972, 290-1 (= 2020, 19-20).

pubblico, irrompesse appunto direttamente in scena, manifestando così nei suoi drammi risonanze di un travagliato dibattito privato e a volte addirittura interiore, di non facile ricezione per tutti. È il momento in cui, morto Pericle e con l'ascesa sociale di un politico di diversa estrazione e formazione culturale, anche la funzione ideale del λόγος, teorizzata come vincente, rivela le sue contraddizioni in rapporto al mondo reale; ma Euripide e Aristofane, che ormai appartengono all'*intelligencija* e sono esponenti di un teatro colto, hanno assimilato e introiettato questa formazione poetica e culturale, hanno cioè di fatto superato 'il bivio' da tempo, e prestano perciò sempre più attenzione ad un altro grande fenomeno intellettuale in ascesa, quello di Socrate, cosicché con l'incontro epocale con Socrate si approfondisce ancora di più il carattere tendenzialmente selettivo della loro produzione drammatica. L'attenzione si è concentrata, per questa fase, per Euripide, sul tentativo da parte del poeta di riproporre prototipi mitici variati, connotati in modo opposto rispetto al passato, dal *Meleagro*, alle *Supplici*, all'*Antiope*, ma che ormai appaiono poco realistici e inattuali per lo spettatore; per Aristofane sull'esperienza fallimentare delle *Nuvole*, dove al di là della condanna feroce del filosofo, nonostante il naturale fascino esercitato da Socrate sugli intellettuali del tempo, il commediografo porta in scena una nuova forma di dramma, la quale, come apparirà anche allo stesso Aristofane, è troppo 'sapiente' per essere apprezzata forse anche da σοφοί e κομψοί<sup>17</sup>. Naturalmente in questo momento il poeta è anche alla ricerca di nuove esperienze e sente vincolante la prassi drammatica tradizionale. Che nuove forme teatrali s'intravedessero comunque al di là della consapevolezza dei singoli autori di teatro all'orizzonte lo attesta un caso unico ed esemplare, l'*Ifigenia in Aulide*, dove le innovazioni, con ogni probabilità dovute ad una redazione finale ad opera della compagnia teatrale di Euripide, ma sulla base di opzioni implicite forse già presenti nell'abbozzo di sceneggiatura originaria del poeta, appaiono piuttosto il risultato di un lavoro di rielaborazione collettiva che non quello di interventi singoli in successione di diversi e specifici autori<sup>18</sup>. Il terzo blocco riguarda la fase finale della produzione teatrale di Euripide e di Aristofane e l'ultimo dramma di Sofocle, in un certo senso l'epilogo, quando, dopo la guerra civile del 411, la necessità di riallacciare le fila di un dialogo empatico con il pubblico nella speranza di poter contribuire ancora con un messaggio 'politico', che sia globale, appare pressante per i poeti di teatro. In questo frangente storico essi acquistano consapevolezza che la tendenza a dedicarsi soprattutto ad un teatro raffinato, privilegiando i destinatari più competenti, se non addirittura *élites* molto selezionate, oltre ad essere stata

<sup>17</sup> Cf. cap. 7.

<sup>18</sup> Cf. cap. 9.

una scelta culturale soggettiva, è diventata ‘un bivio’ anche di natura politica. Il ritorno di Dioniso in teatro nelle *Baccanti* e nelle *Rane* nasce da questi presupposti; ci si appropria in tragedia e in commedia di un codice drammatico che poteva avere ampia presa sul pubblico per coinvolgerlo forse a più livelli di decodificazione, però nella sua totalità. Non è un caso che in entrambi i drammi gli intenti politici siano più espliciti, seppure nelle *Rane* a volte resi di difficile interpretazione per i moderni dalla corruzione del testo nella scena conclusiva dell’agone tra Euripide ed Eschilo<sup>19</sup>. Il capitolo sull’ultima tragedia di Sofocle, composta prima della caduta di Atene e rappresentata postuma, alla ripresa degli agoni scenici nella democrazia restaurata, in un’Atene dall’atmosfera ormai di IV secolo, conclude questo percorso: seppure Sofocle ha sempre distinto il suo ruolo di poeta e il dovere del cittadino, gli spunti presenti nell’*Edipo a Colono* sono in un certo senso in linea con aspetti evidenziabili nei drammi coevi di Euripide e di Aristofane; in alcuni motivi dell’*Edipo a Colono* si possono infatti cogliere indizi di sentimenti e di reazioni comuni di fronte alla crisi, ma soprattutto emergono anche valutazioni critiche sul presente e forse ammonimenti per il futuro di quell’Atene che era stata centro onnipotente della Grecità nel corso del V sec.

La bibliografia per una tematica che spesso tocca in maniera obliqua anche nodi rilevanti della critica letteraria è finalizzata al tema, selettiva ma non troppo. Le traduzioni dei testi greci sono mie, ove dove non segnalato diversamente. Il volume è dedicato a mio padre, Umberto Cozzoli, che mi ha trasfuso, oltre alla passione per la ricerca, l’interesse per la storia antica e il piacere nello studio e nella lettura di quel genio del teatro classico che è stato Aristofane.

Ringrazio l’amica Patrizia Mureddu che ha letto questo volume con affetto e amicizia, e dalla cui σοφία in campo teatrale sono sempre stata illuminata e Leyla Ozbek che con pazienza mi ha aiutato nella correzione del testo. Un ringraziamento sentito devo anche ai Direttori della Collana che hanno accolto questo studio nella loro prestigiosa sede editoriale.

Il volume è pubblicato con i fondi di ricerca e di premialità del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università degli Studi Roma Tre, al cui Direttore sono grata.

<sup>19</sup> Cf. cap. 11.

# Indice

Premessa	9
Prima parte. Teatro, cultura e politica	
1. Buoni e cattivi maestri: ‘amici della città’ e ‘amici del popolo’	21
2. La tragedia di Euripide dagli esordi fino al 428 a.C.: drammi ‘femminili’ e drammi ‘maschili’	35
3. ‘Parolaio e straccione’: il nuovo protagonista dei drammi di Euripide	49
3.1. Eneo, Fenice, Filottete, Tieste, Ino	49
3.2. Telefo e Bellerofonte	62
4. ‘κωμωδεῖν τὰ δίκαια’. Sotto la lente deformante di Aristofane: ‘eroi comici’ tra realtà ed utopia	75
4.1. Diceopoli	75
<i>Telefo ed Eracle; Il poeta διδάσκαλος e il ‘modello’ Pericle</i>	
4.2. Agoracrito	95
5. ἔρως e κλέος. ‘Donne del tutto inette alle nobili azioni’	103
5.1. Alcesti	103
5.2. Medea	117
<i>‘Dentro la πόλις’; Il letto ‘insaziato’ e il ruolo del coro; ‘La donna del mare’</i>	
Appendice a) <i>Il caso ‘Medea’: Aristotele e i moderni</i>	134
Appendice b) <i>Un plagio di Euripide? Lo statuto particolare del teatro</i>	140
5.3. Fedra ‘socratica’	146
<i>Una πόρνη in scena? ‘Il secondo spettatore delle tragedie di Euripide’: un incontro epocale</i>	

## Seconda parte. Un bivio obbligato

6. Un teatro d'élite	171
6.1. 'Chiacchierare con Socrate': il teatro e il simposio	171
6.2. Socrate ed Euripide: ὄψις, φαντασία, μίμησις	180
7. Il poeta in scena	191
8. 'Les mains sales'. Un bivio culturale e politico	205
9. Verso una nuova drammaturgia	215
9.1. La lira di Anfione	215
9.2. Oreste	225
9.3. Ifigenia in Aulide	242
<i>Prassi drammatica fra tradizione e innovazione; 'Lo strappo nel cielo di carta': dal deus ex machina e dalla σκηνή eschilea allo sviluppo psicologico del personaggio</i>	
Appendice c) <i>Il 'manoscritto originale' e le fasi redazionali dell'Ifigenia in Aulide: alcune osservazioni</i>	261

## Terza parte. L'epilogo

10. Il ritorno di Dioniso in teatro	269
11. Le due <i>performances</i> delle <i>Rane</i> . Il poeta comico, i βωμολόχοι e la salvezza della città	281
<i>Il poeta διδάσκαλος e i βωμολόχοι; L'agone dei poeti e la salvezza della città; Euripide βωμολόχος</i>	
12. 'Edipo ad Atene': l'ultimo saluto di Sofocle	315
Bibliografia	337
Indice dei luoghi discussi	361
Indice dei nomi	369







## Testi e studi di cultura classica

---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

**www.edizioniets.com**

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Testi 20e 20studi 20di 20cultura 20classica>



---

### Publicazioni recenti

95. Paolo Esposito, *Il racconto della strage. Le battaglie nel Bellum Civile di Lucano*, 2024, pp. 308.
94. P. Papinius Statius, *Ecloga ad Claudiam uxorem (silv. 3, 5)*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Valentino D'Urso, 2024, pp. 364.
93. Adele Teresa Cozzoli, *Intellettuali al bivio. Teatro, cultura e politica ad Atene nella seconda metà del V secolo*, 2025, pp. 380.
92. Andrea Rizzotti (a cura di), *Drammi senza regista. "Gesta apud Zenophilum" e "Acta purgationis Felicis episcopi Autumnitani"*, 2025, pp. 272.
91. Patrizio Domenicucci e Tiziana Privitera (a cura di), *Eredità di affetti. Giornata di studio in memoria di Riccardo Scarcia*, 2024, pp. 156.
90. Enrico Maria Ariemma, Valentino D'Urso e Nicola Lanzarone, *Studi sull'epica latina in onore di Paolo Esposito*, 2023, pp. 648.
89. Giovanna Todaro, *Commento al libro XXV di Tito Livio*, 2025, pp. 472.
88. Gennaro Celato, Nasonis vincere decus. *Da Ovidio a Claudiano: gli studi di Nicolaus Heimsius sugli auctores latini*, 2023, pp. 340.
87. HORATIANA. *La ricezione di Orazio dall'antichità al mondo moderno: le forme liriche*, a cura di Concetta Longobardi, 2022, pp. 260.
86. *Il 'Quarto incluso'. Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica*, Atti del convegno internazionale, Pisa 9-10 dicembre 2021, a cura di Laura Carrara, 2022, pp. 386.
85. Graziana Brescia, *Giunone e la paelex. Dinamiche di un conflitto femminile tra terra e cielo*, 2022, pp. 184.
84. Fabio Stok, Giuseppe Ramires, *La tradizione manoscritta del commento di Servio alle Bucoliche*, 2021, pp. 456.
83. Alessandro Grilli, *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, 2021, pp. 360.
82. *VESPAE Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano (AL 199 R. – 190 Sh.B.)*, introduzione, testo critico, traduzione italiana e commento a cura di Salvatore Russo, 2021, pp. 188.
81. *I paratesti nelle edizioni a stampa dei classici greci e latini (XV-XVIII sec.)*, a cura di Giancarlo Abbonante, Marc Laureys e Lorenzo Miletta, 2020, pp. 400.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di aprile 2025