

***Orestes comicus*: l'eroe e il mito nella commedia greca antica**

Vivian Lorena Navarro Martínez

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Italia;

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutschland

Abstract This paper offers a reading of all the references to the mythical hero Orestes in ancient Greek comedy. Extracts from Aristophanes and other 'fragmentary' Greek comic poets, alongside other Greek literary texts related to the hero, provide interesting evidence on the relationship between Orestes' mythological and tragic characterisation and the one he undergoes in Comedy. An in-depth analysis of these texts also allows for conclusions regarding the image the Athenian audience may have had of Orestes and the ideas possibly evoked by his name. These elements were exploited both by comic poets and by Athenian orators.

Keywords Orestes. Aristophanes. Greek comic fragments. Myth. Parody.

Sommario 1 La maschera di Oreste sulla scena tragica greca. – 2 Il potere 'evocativo' del nome di Oreste nell'*archaia*. – 3 Parodia del mito e della *persona* di Oreste nella commedia di V e IV sec. a.C. – 4 Conclusioni.

1 La maschera di Oreste sulla scena tragica greca

Figlio di Agamennone e Clitemestra, fratello della sventurata Ifigenia, ma anche di Elettra e Crisotemi, allontanato dopo l'assassinio del padre e uccisore della madre e di Egisto, Oreste è una figura emblematica soprattutto in relazione al suo ruolo di vendicatore e alla conseguente pazzia. Nei poemi omerici Oreste è nominato diverse volte come uccisore di Egisto nell'*Odissea* (1.29-30, 40, 298-300, 3.306-8, 4.546-7, cf. 3.195-8, 249-50, dove Telemaco racconta la vi-



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 12

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

Peer review | Open access

Submitted 2022-10-13 | Accepted 2022-11-08 | Published 2023-07-07

© 2023 Navarro Martínez | © 4,0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/005

ceda a Nestore senza però fare menzione esplicita dell'eroe)¹ all'interno delle varie menzioni del *nostos* di Agamennone, che si pone in analogia o antitesi rispetto ai personaggi e alle vicende dell'*Odissea*.²

Il tema della follia, invece, potrebbe essere stato esplorato già nell'*Oresteia* di Stesicoro;³ in ogni caso esso appare uno sviluppo interiore del sofferto vagabondaggio a cui erano costretti gli assassini, tema presente in vari miti.⁴ Nella produzione tragica, anche solo in quella a noi nota per tradizione diretta, il mito di Oreste e la sua follia sono ben documentati ed esplorati; solo per fare alcuni esempi, si possono ricordare il finale delle *Coefore* di Eschilo,⁵ l'*Ifigenia in Tauride* e soprattutto l'*Oreste* di Euripide: in quest'ultimo in particolare, l'eroe è immerso in un *continuum* di dolore e paura che coinvolge follia e coscienza di sé ed è, come opportunamente notato da Medda (2001, 5), «l'unico caso a noi noto in cui un autore tragico rappresenta compiutamente in scena il sopraggiungere di una crisi di follia, il suo apice e il successivo, penoso, riaffiorare della coscienza».

Per quanto riguarda, invece, la commedia, la situazione è, ovviamente, di tipo differente. L'abbassamento dell'eroicità dei personaggi del mito e la loro collocazione in un contesto quotidiano in cui vengono loro attribuiti difetti, passioni, interessi e problemi identici a quel-

Desidero ringraziare la prof.ssa Liana Lomiento e il prof. Bernhard Zimmermann per aver discusso con me questo lavoro e per avermi fornito preziosi suggerimenti. Ringrazio, inoltre, il prof. Enrico Medda per la generosa accoglienza del contributo in questa sede e per averne seguito la stesura, e la prof.ssa Laura Carrara per la lettura critica e gli utili consigli sulla versione finale del testo. A entrambi va, inoltre, la mia riconoscenza per avermi dato la possibilità di partecipare al convegno pisano, per me un'importante occasione di confronto e di crescita scientifica.

1 Cf. Medda 2017, 20-1: «La vendetta di Oreste [...] è sempre presentata nell'*Odissea* come diretta contro Egisto: in nessun luogo è detto esplicitamente che il figlio uccide anche la madre, tanto che già gli scolasti antichi dubitavano della conoscenza del matricidio da parte di Omero. La morte di Clitemestra è però certamente presupposta da *Od.* 3.309-10 [...]. Dunque, o si espunge il distico ipotizzando che il poeta dell'*Odissea* attingesse a una versione del mito che non conosceva il matricidio, oppure (più probabilmente, a mio giudizio) si deve pensare che questo tratto gli fosse noto, ma sia stato intenzionalmente obliterato in ragione di una strategia poetica che a più riprese propone Oreste come modello etico per Telemaco». Per una recente disamina del mito nelle fonti letterarie precedenti a Eschilo, cf. Medda 2017, 18-27.

2 Cf. Medda 2017, 21 nota 22.

3 Stesich. fr. 171-82b Davies-Finglass (= *PMGF* 33-42); cf. *schol. vet.* (MTB) *Eur. Or.* 268, I p. 126.1-6 Schwartz. Cf. Davies, Finglass 2014, 488-91; Medda 2017, 24-5 (con bibliografia).

4 Cf. Medda 2001, 21 nota 27.

5 La follia dell'Oreste eschileo è data come imminente ai vv. 1021-62 delle *Coefore*, dove l'eroe, il solo a vedere le Erinni avvicinarsi, prende coscienza del turbamento mentale che sta per subire; esso, tuttavia, non viene rappresentato sulla scena. Il motivo della follia non sembra sviluppato nella tragedia successiva, le *Eumenidi*, dove vediamo Oreste che, lucido, si difende dalle Erinni che lo perseguitano di persona, non attraverso la pazzia. Cf. Di Benedetto, Medda 1997, 376; Medda 2001, 29.

li della gente comune trasforma gli eroi in paradigmi di una qualche caratteristica 'umana', come è il caso, ad esempio, dell'ingordigia di Eracle.⁶ Lo stesso avviene, per quello che si può ricavare, anche per la figura di Oreste; alcuni esempi in particolare che si possono prendere in considerazione, permettono riflessioni in questo senso.

2 Il potere 'evocativo' del nome di Oreste nell'*archaia*

I più antichi utilizzi della maschera di Oreste in commedia di cui abbiamo notizia risalgono agli ultimi decenni del V sec. a.C.: si tratta delle menzioni presenti nelle commedie aristofanee *Acarnesi* (Lenee del 425 a.C.) e *Uccelli* (Grandi Dionisie del 414 a.C.), in cui è presente l'uso del nome e talvolta delle fattezze fisiche e mentali dell'eroe, allo scopo di caratterizzare personaggi folli e violenti – tratti, appunto, evocativi della figura mitica e tragica di Oreste.

2.1 Aristofane, *Ach.* 1164-73

La testimonianza più antica a noi nota sono i vv. 1164-73 degli *Acarnesi*:

ΧΟ. τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἔν, κᾶθ' ἕτερον νυκτερινὸν γένοιτο
ἠπιαλῶν γὰρ οἴκαδ' ἔξ ἰππασίας βαδίζων, 1165
εἶτα κατὰξείε τις αὐτοῦ μεθύων τὴν κεφαλὴν Ὀρέστης
μαινόμενος· ὁ δὲ λίθον λαβεῖν
βουλόμενος ἐν σκότῳ λάβοι
τῇ χειρὶ πέλεθον ἀρτίως κεχρημένον· 1170
ἐπάξειεν δ' ἔχων
τὸν μάρμαρον, κᾶπειθ' ἀμαρ-
τῶν βάλῃ Κρατῖνον.⁷

Coro. Questa è la prima disgrazia che gli auguro; e poi, una seconda, di notte: mentre torna febbricitante a casa dal maneggio, un Oreste 'furioso', ubriaco, gli rompe la testa; e lui, volendo afferrare una pietra al buio, prende in mano uno struzzo caccato di fresco, e gli scaglia contro quel lucente proiettile, ma sbaglia mira e colpisce Cratino.⁸

6 Cf. nota 49.

7 Si segue il testo di Wilson 2007, 2: 56; cf. Olson 2002, 59. Per l'interpretazione metrica del passo si vedano Zimmermann 1985, 173-4; Zimmermann 1987, 8-9; Parker 1997, 149-51 e Olson 2002, 348.

8 Trad. Mastromarco 1983, 201.

Immediatamente prima dell'esodo, il coro recita un canto contro un personaggio di identificazione controversa, Antimaco,⁹ scherzosamente soprannominato Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος - perché, stando allo *schol. vet.* [EGLh] Aristoph. *Ach.* 1150a I B, p. 142,17-24 Wilson, sputacchiava saliva quando parlava -, che il coro descrive come ξυγγραφεύς, forse da intendere qui come membro di una commissione incaricata della redazione di leggi,¹⁰ e poeta lirico (τὸν μελέων ποιητήν). La motivazione di tale attacco viene riportata subito dopo al v. 1152: Antimaco, corego alle Lenee, ha lasciato i coreuti senza cena (ἀπέλυσ' ἄδειπνον); tale riferimento sembra costituire una critica al fatto che questo personaggio non ha svolto una delle prerogative del ruolo di corego, ossia fornire un pasto per il coro, come si evince da alcune fonti antiche.¹¹ L'identificazione dell'episodio qui alluso è piuttosto complessa; la critica ha avanzato l'ipotesi che possa trattarsi di un riferimento alla coregia di una commedia di Aristofane ovvero di Cratino, menzionato subito dopo al v. 1173.¹²

Nella strofe (vv. 1150-61) ricorre l'augurio che un cane possa rubare ad Antimaco una seppia succulenta e di cui aveva grande appetito; nell'antistrofe (vv. 1162-73) il coro desidera che questi, di notte (v. 1161 νυκτερινόν), tornando a casa dopo aver fatto un giro a cavallo (v. 1162 ἡπιαλῶν γὰρ οἴκαδ' ἐξ ἵππασίας βαδίζων) - un dettaglio che ricorderebbe al pubblico la ricchezza del personaggio -, venga assalito da un 'Oreste' ubriaco e furioso (vv. 1166-7 τις [...] μεθύων [...] Ὀρέστης | μαινόμενος) e che, desiderando liberarsi di questi, Antimaco cerchi una pietra per colpirlo (vv. 1167-8 ὁ δὲ λίθον λαβεῖν | βουλόμενος), ma, sbagliandosi a causa dell'oscurità (v. 1168 ἐν σκότῳ), prenda invece dello sterco fresco e lanciandolo colpisca non Oreste, ma Cratino, il commediografo. Il nome di Oreste è collegato all'indefinito τις, che escluderebbe un'identità personale precisa del personaggio qui menzionato;¹³ si tratterebbe, dunque, di uno *Spitzname* funzionante su due piani: da una parte, il nome di Oreste connoterebbe la descrizione dell'individuo, caratterizzato, appunto, dalla violenza e dall'obnubilazione per gli effetti del vino, e per questo motivo fuori di sé (μαινόμενος); dall'altra, la medesima descrizione del personaggio contribuirebbe a delineare i tratti più caratteristici della maschera di Oreste: un uomo nella soglia dell'obnubilamento, tra la lucidità e la follia, e violento.

⁹ Per l'identificazione del personaggio, cf. Olson 2002, 348 (*ad loc.*) e Kanavou 2011, 47-8.

¹⁰ Cf. Thuc. 8.67.1; Isocr. 7.58.

¹¹ Aristoph. *Nub.* 338-9, *Pac.* 1356-7, *Eccl.* 1181, fr. 448 (*Pelargoi*); Plat. *Symp.* 173a, 174a; Plut. *Mor.* 349a. Sul banchetto rituale offerto in occasione delle vittorie agonistiche (τὰ ἐπινίκια), cf. Wilson 2000, 102-3 e 348 nota 247.

¹² Per le diverse possibilità di interpretazione di tale riferimento, cf. Bianchi 2017, 330 (*ad Cratin. test.* 13), con bibliografia.

¹³ Cf. Olson 2002, 351 (*ad loc.*).

2.2 Aristofane, Av. 710-12 e 1490-3

Di un 'Oreste' si fa di nuovo menzione negli *Uccelli*:

ΧΟ. σπείρειν μέν, ὅταν γέρανος κρώζοθσ' εἰς τὴν Λιβύην μεταχωρῆ—
καὶ πηδάλιον τότε ναυκλήρω φράζει κρεμάσαντι καθεύδειν—
εἶτα δ' Ὀρέστη χλαῖναν ὑφαίνειν, ἵνα μὴ ριγῶν ἀποδύη.
(vv. 710-12)¹⁴

Coro. È tempo di seminare, quando la gru stridendo migra in Libia (e indica al nocchiero di andarsene a dormire dopo aver appeso il timone); e poi è tempo di tessere un mantello per Oreste, affinché non lo sottragga agli altri perché ha freddo.

ΧΟ. εἰ γὰρ ἐντύχοι τις ἦρω
τῶν βροτῶν νύκτωρ Ὀρέστη,
γυμνὸς ἦν πληγεῖς ὑπ' αὐτοῦ
πάντα τὰπιδέξια.
(vv. 1490-3)

Coro. Se un mortale s'imbatte di notte con l'eroe Oreste, viene lasciato nudo, e bastonato su tutto il fianco destro.¹⁵

Il primo passo proviene dalla parabasi della commedia, nella quale i coreuti raccontano dell'antichissima origine degli uccelli attraverso una particolare cosmogonia, che colloca la loro stirpe al centro dei fenomeni e delle azioni da cui dipende l'esistenza degli umani, evidenziando in questo modo la loro posizione di superiorità rispetto agli dèi. Nei versi in questione viene riferito della migrazione autunnale verso la Libia della gru, segno indicativo della prossimità del freddo; i coreuti riferiscono della fine della stagione della navigazione e dell'inizio dell'aratura, e anche del fatto che bisognerà tessere un mantello per Oreste, per evitare che questi lo rubi ad altri a causa del freddo (v. 712).¹⁶

Il secondo passo si inserisce nell'antistrofe della coppia strofica dei vv. 1470-81 ~ 1482-93, dove i coreuti cantano le cose bizzarre che in qualità di uccelli hanno visto volando in lontane terre. Nello specifico, sono menzionati l'uomo-albero Cleonimo, frequente ber-

¹⁴ Per entrambi i passi si segue il testo di Dunbar 1995, 89 e 117, identico a quello di Wilson 2007, 1: 382 e 415.

¹⁵ Traduzioni di Mastromarco in Mastromarco, Totaro 2006, 194-5, 273.

¹⁶ Il riferimento principale appare essere qui a Hes. *Op.* 536-40 καὶ τότε ἔσασθαι ἔρυμα χροός, ὡς σε κελεύω, | χλαῖνάν τε μαλακὴν καὶ θερμιόεντα χιτῶνα' | στήμονι δ' ἔν παύρω πολλὴν κρόκα μηρύσασθαι' | τὴν περιέσασθαι, ἵνα τοι τρίχες ἀτρεμέωσι, | μηδ' ὀρθαὶ φρίσσωσιν ἀειρόμεναι κατὰ σώμα.

saglio in Aristofane,¹⁷ qui deriso per la sua codardia in battaglia, e il 'paese' ai confini del buio (vv. 1482-3 πρὸς αὐτῶ | τῶ σκότῳ), dove i mortali pranzano e vivono con gli eroi, tranne che di sera (v. 1487 πλὴν τῆς ἑσπέρας); a quest'ora, infatti, gli incontri non sono più sicuri, perché di notte un mortale può incontrare un 'eroe' come Oreste (vv. 1490-1 ἦρω [...] Ὀρέστη) ed essere lasciato nudo e bastonato (vv. 1492-3 γυμνὸς ἦν πληγείς ὑπ' αὐτοῦ | πάντα τὰπιδέξια). Ritorna qui il personaggio di Oreste (il cui nome compare in posizione enfatica a fine verso, analogamente a quello di Cleonimo al v. 1475), in questo caso descritto come 'eroe', che, come nel passo visto in precedenza, aggredisce e rapina violentemente i malcapitati che si trovano a passare; l'ambientazione è notturna, come nel passo degli *Acarnesi*. Ai due passi degli *Uccelli* che menzionano Oreste, se ne accosta, in genere, un terzo, i vv. 496-8,¹⁸ dove Evelpide racconta del furto notturno di una χλαῖνα, senza specificarne, tuttavia, l'autore.

2.3 Identificazione di 'Oreste'

Alla luce delle analogie delle situazioni qui descritte, è verisimile presupporre che l'Oreste menzionato in *Av.* 710-12 e quello menzionato ai vv. 1490-3 possano essere la medesima persona. Chi è, però, questo Oreste? È lo stesso personaggio menzionato negli *Acarnesi*? Si tratta di un individuo realmente esistito oppure di fantasia? Di seguito alcuni antichi commenti che possono aiutare a far luce sulla questione:

- a. ὁ δὲ Ὀρέστης οὗτος προσποιούμενος μανίαν τοὺς παριόντας ἀπέδυνεν. ἦν γὰρ λωποδύτης. ἢ καὶ πρὸς τὴν ὁμωνυμίαν, ἀντὶ τοῦ ὁ μαινόμενος <ὡς ὁ Ὀρέστης>.¹⁹
- b. Ὀρέστης τις μανίαν ὑποκρινόμενος ἀπέδυνε τοὺς παριόντας. λωποδύτης γὰρ ἦν. ἢ πρὸς τὴν ὁμωνυμίαν τοῦ Ὀρέστου ἐκείνου, τοῦ υἱοῦ τοῦ Ἀγαμέμνονος τοῦ μανέντος, καὶ τοῦτον μαινόμενον λέγει.²⁰
- c. Ὀρέστης μανίαν ὑποκρινόμενος ἐν τῶ σκότει τούς ἀνθρώπους ἀπέδυνεν.²¹
- d. χαρίεντως τοῦτο, ὅτι σκότους ὄντος Ὀρέστης ὁ Τιμοκράτους λωποδυτεῖ τοὺς προστυγχάνοντας.²²

¹⁷ Sul personaggio e gli attacchi in commedia, cf. Dunbar 1995, 238-9 (*ad Aristoph. Av.* 289-90).

¹⁸ Aristoph. *Av.* 496-8 κάρτι προκύπτω | ἔξω τείχους καὶ λωποδύτης παίει ροπάλω με τὸ νῶτον | κάγῳ πίπτω μέλλω τε βοᾶν, ὁ δ' ἀπέβλισε θοιμάτιόν μου.

¹⁹ *Schol. vet.* (REF) Aristoph. *Ach.* 1167a, I B, p. 144 Wilson

²⁰ *Schol. Tr.* (Lh) Aristoph. *Ach.* 1167c, I B, p. 144 Wilson.

²¹ *Schol. vet.* (RVEFM) et *Tr.* (Lh) Aristoph. *Av.* 712, II 3, p. 112 Holwerda.

²² *Schol. vet.* (RVENepM) Aristoph. *Av.* 1484b, II 3, p. 215 Holwerda.

- e. τὰς νύκτας γὰρ μόνας ἐλήστευεν Ὀρέστης.²³
- f. ἥρωα αὐτόν φησι διὰ τὴν ὁμωνυμίαν τὴν πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονος υἱὸν Ὀρέστην.²⁴
- g. ὁ δὲ Ὀρέστης λωποδύτης.²⁵
- h. Ὀρέστης οὗτος προσποιούμενος μανίαν τοὺς παριόντας ἀπέδυν-
 ῆν γὰρ λωποδύτης. ἢ κατὰ προσωνυμίαν, ἀντὶ τοῦ μαινόμενος
 ὡς ὁ Ὀρέστης. καὶ παροιμία· Ὀρέστη χλαῖναν ὑφαίνειν. εἰ γὰρ
 ἐντύχοι τις ἥρω τῶν βροτῶν νύκτωρ Ὀρέστη, γυμνὸς ἦν πληγεῖς
 ὑπ' αὐτοῦ πάντα τὰ πιδέξια. οἱ ἥρωες δυσόργητοι καὶ χαλεποὶ
 τοῖς ἐμπελάζουσιν ἐγίνοντο· διὸ καὶ οἱ τὰ ἥρωα παριόντες
 ἐσίγων. ἐπιδέξια δέ, τουτέστι τὰ δεξιά τῆς ὄψεως ἐπλήττοντο
 γὰρ οἱ ἐντυγχάνοντες τῷ Ὀρέστη· οὐχὶ δὲ τῷ Ἀγαμέμνονος,
 ἀλλὰ λωποδύτη τινί. ἢ ἐπιδέξια, ὀφθαλμοὺς καὶ κεφαλὴν. ἢ ὅτι
 οἱ ἐντυγχάνοντες νυκτὸς ἥρωσι διέστρεφον τὰς ὄψεις.²⁶

Il complesso degli scolii ora riportati ad *Acarnesi* e *Uccelli* (a-g) identificano il personaggio menzionato con un violento rapinatore ateniese chiamato Oreste, specializzato nel furto di abiti (λωποδύτης), che agiva di notte (c, d, e); uno scolio (d) dà il nome del padre, Timocrate, un antroponomo piuttosto comune ad Atene;²⁷ altre fonti informano che Oreste fingeva di essere folle ([a, h] προσποιούμενος μανίαν, [b, c] μανίαν ὑποκρινόμενος) per assalire e spogliare i passanti, oppure che, a causa dell'omonimia ([a, b] πρὸς τὴν ὁμωνυμίαν, [f] διὰ τὴν ὁμωνυμίαν) con il figlio di Agamennone, si diceva che questo individuo fosse folle. Infine, una voce della *Suda* (h) riporta l'interessante dato che 'Oreste' sarebbe un nomignolo (κατὰ προσωνυμίαν), volto a paragonare il ladro alla figura mitica dell'eroe per il fatto di essere fuori di sé; inoltre, il passo informa dell'esistenza di un proverbio originatosi dalle azioni del celebre malfattore (καὶ παροιμία· Ὀρέστη χλαῖναν ὑφαίνειν). Alla luce di quanto osservato, si può concludere che gli antichi commentatori identificassero nell'Oreste aristofaneo un unico individuo realmente esistito, un ladro di abiti, e che supponessero, d'altra parte, che il suo nome fosse in realtà un nomignolo; a questo proposito, si può notare che i nomi degli eroi mitici sono piuttosto rari nell'onomastica greca nel periodo pre-romano,²⁸ per cui l'interpretazione dello *Spitzname* sembra più che verisimile.

²³ *Schol. vet.* (VNEapM) Aristoph. Av. 1484b, II 3, p. 215 Holwerda.

²⁴ *Schol. vet.* (RV^{bis}ENeapM) Aristoph. Av. 1490a, II 3, p. 215 Holwerda.

²⁵ *Schol. vet.* (RVEFM) Aristoph. Av. 1490b, II 3, p. 216 Holwerda.

²⁶ Sud. o 538, p. 555, 1-10 Adler.

²⁷ PA 13743-88; PAA 887585-888685; *LGP*N, 2: s.v. Τιμοκράτης [1-133].

²⁸ Cf. e.g. Morpurgo Davies 2000, 36 nota 46. In ambito attico, il nome Ὀρέστης è attestato soltanto due volte in un'epigrafe riconducibile al IV sec. a.C. (*IG* II² 2364.50.53); altre due occorrenze sono databili al I sec. a.C. (*IG* II² 1965.6) e al III sec. d.C. (*IG* II² 2199.154), *LGP*N, 2: s.v. Ὀρέστης [1-3]. Per l'Oreste principe della Tessaglia si veda nota 38.

Tale soprannome sarebbe, inoltre, ispirato alla figura del vendicativo figlio di Agamennone, probabilmente perché l'immagine di Oreste 'furioso' evocava il *modus operandi* del rapinatore. Rimangono tuttavia aperte due questioni: determinare se Aristofane parlasse di persone diverse oppure di un unico 'Oreste', come pare doversi evincere dagli scolii e dalla voce della *Suda*, e se sia possibile identificare questo personaggio con uno realmente esistito.

L'Oreste degli *Acarnesi* e quello degli *Uccelli* hanno in comune la violenza fisica e l'agire di notte, un fatto, questo, che sottolinea il carattere insicuro e brutale dell'Atene contemporanea al calar della sera; una differenza è, invece, nel primo caso, la mancanza del riferimento al furto degli abiti. Alcuni commentatori del passo degli *Acarnesi* hanno messo in luce come l'allusione potrebbe essere a dei κῶμοι notturni, i cui membri, tornando ubriachi dai simposi, molestavano le persone che incontravano per strada.²⁹ Per via letteraria e iconografica è in effetti noto che i κῶμοι³⁰ erano cortei chiassosi, festivi, con la musica, la danza e gli scherzi, spesso osceni, come protagonisti assoluti, e si potrà certamente ricordare che nel *Simposio* di Platone, la cui cornice è rappresentata dal banchetto che Agatone offre per festeggiare la propria vittoria agonale, nel finale, ormai a ora notturna tarda, irrompe Alcibiade, ubriaco e accompagnato dal proprio κῶμος (212d-e).

A sostegno di quest'interpretazione si può portare la menzione di un personaggio chiamato Oreste presente in un frammento anepigrafo attribuito ai *Kolakes* di Eupoli (Grandi Dionisie del 421 a.C.).³¹ I testimoni del frammento informerebbero di due *kōmōdoumenoi* della *pièce*, Oreste e Marpsia, ai quali viene associata la qualifica di adulatori del ricco ateniese Callia III (Καλλίου τοῦ Ἀθηναίου κόλακες). Non è tuttavia possibile determinare chi fossero questi individui; la

29 Cf. Olson 2002, 351 (*ad loc.*); Bianchi 2017, 326, 329-30 (*ad Cratin.* testt. 12 e 13). In relazione all'ambientazione notturna di questo brano di Aristofane è certamente significativa anche la menzione di Cratino (cui già allude il v. 849), il quale poteva essere membro di uno di questi κῶμοι (cf. Bianchi 2017, 329-30, con bibliografia) e quindi vagare nottetempo in preda all'ubriachezza e in cerca di avventure adulterine. Se così fosse, sarebbe qui allusa la nota φιλονικία di Cratino (cf. Aristoph. *Eq.* 400, 534, *Pac.* 702-3; Liban. *ep.* 1477.5 [XI p. 507.21-2 Förster]; Nic. *epigr.* 5 G.-P. [AP 13.29]; *Sud.* κ 2344 p. 183.1-4 Adler). Inoltre, la presenza del poeta, all'epoca senz'altro molto anziano, in un κῶμος notturno sarebbe già di per sé comica, dal momento che rappresenterebbe un dato chiaramente stonato rispetto al contesto, un tentativo di Cratino di sentirsi più giovane, girovagando con una compagnia e in un momento, la notte, nel quale sarebbe stato meglio rimanere a casa, evitando così di essere colpito dal maldestro proiettile di Antimaco.

30 Sulla natura del κῶμος e la sua rappresentazione in commedia, cf. la rassegna di Pütz 2007, 121-70, in particolare 142-6 per i κῶμοι violenti, e 167-70 per gli effetti negativi del vino, che comportano una μανία paragonabile alla vera pazzia.

31 Eup. *179 (*Sud.* β 374 p. 479,16-20 Adler ~ Ael. fr. 107 Hercher): Ὀρέστης, Μαρψίας, Καλλίου τοῦ Ἀθηναίου κόλακες σὺν ἑτέροις. Sul frammento si vedano Napolitano 2012, 18-19 e Olson 2016, 108-9, cf. Olson 2002, 251 (*ad Aristoph. Ach.* 702). Tutti i frammenti comici greci sono citati secondo l'edizione di Kassel e Austin (1983-2001).

critica ritiene trattarsi di nomi fittizi, per cui il nome di Oreste evocherebbe anche in questo caso i comportamenti del *kolax* non meglio identificato. In questo senso, il confronto con il passo degli *Acarnesi* è certamente interessante: se riprendiamo la possibilità che nel brano in questione si racconti delle scorribande di κῶμοι notturni, non sarebbe da escludere che l'adulatore della commedia di Eupoli potesse essere soprannominato 'Oreste', non tanto per il fatto di rapinare i passanti a scopo economico o comunque per necessità, come sembra essere il caso del personaggio degli *Uccelli*, ma per il fatto di partecipare alle scorriere presumibilmente violente del κῶμος di Callia III, dopo essersi ubriacato ai banchetti a scrocco. Del resto, simili descrizioni di attacchi (veri o fittizi) notturni dopo i simposi si ritrovano altrove in commedia:³² è il caso, ad esempio, del lancio di pietre³³ e del furto dei mantelli³⁴ da parte di κωμασταί ebbri a cui la situazione sfugge di mano, episodi che certamente presentano interessanti punti di contatto con i passi oggetto della nostra analisi.

Quanto alla possibile identificazione dell'Oreste degli *Acarnesi* e degli *Uccelli* e alla sua reale esistenza, si è messo in dubbio che le varie allusioni aristofanee a Oreste, nel corso di undici anni, possano riferirsi alla medesima persona, dal momento che le fonti a nostra disposizione mostrano che la rapina dei mantelli era una grave offesa talvolta punita con la morte, per la natura violenta del reato – peraltro compiuto in luoghi pubblici – e per il turbamento che esso rappresentava per i cittadini e per l'ordine pubblico;³⁵ in questo senso, sembra poco probabile che lo stesso individuo potesse agire impunemente per così lungo tempo.³⁶ Appare dunque più plausibile che il nome dell'eroe sia semplicemente impiegato come riferimento generico a certi individui che era meglio non incontrare dopo il tramonto, briganti di strada e rapinatori che rendevano le strade insicure;³⁷ il nesso ἥρῳ 'Ορέστη (Av. 1490-1), peraltro, rende palese l'accostamento del malfattore alla

32 Cf. nota 30.

33 Cf. Aristoph. *Vesp.* 1253-4 e 1422, con Biles, Olson 2015, 447 (*ad loc.*); Eub. fr. *93.10 (*Semelē ē Dionysos*), con Hunter 1983, 189 (*ad loc.*); e forse anche Alex. fr. 112.5 (*Kouris*), con Arnott 1996, 303 e Stama 2016, 225 (*ad loc.*). Cf. anche Lys. 3.7-8, 12, 15-19.

34 Cf. Alex. fr. 112.5-6 (*Kouris*), con Arnott 1996, 303-4 (*ad loc.*). Cf. anche Dem. 54.8.

35 Cf. e.g. Antipho 5.9-10; Lys. 10.10 e 13.63; Xen. *Mem.* 1.2.62; Pl. *Lg.* 874b; Arist. *Ath. Pol.* 52.1; Dem. 4.47 e 54.1.24. Sul furto dei mantelli e le procedure legali a esso inerenti si veda Cohen 1983, 79-83.

36 Cf. Imperio 2004, 373.

37 Scettico Sommerstein (1980, 211, *ad Aristoph. Ach.* 1167-8), che, in base alla informazione degli scolii aristofanei, ritiene che l'Oreste di Aristofane e di Eupoli sia un unico personaggio, il figlio di Timocrate, la cui abitudine di aggredire e derubare la gente per strada sarebbe un'esagerazione comica, forse basata su un singolo incidente avvenuto quando era ubriaco. Cf. Steiger (1888, 56), il quale pensava che, diversamente dal personaggio degli *Acarnesi*, l'Oreste degli *Uccelli* fosse un individuo ben noto agli spettatori, che lo temevano.

figura del mitico Oreste, con l'assimilazione da parte del primo dell'identità e, quindi, dello *status* di eroe del secondo. Si può, dunque, concludere che nei passi fin qui discussi la maschera di Oreste sulla scena comica del V sec. a.C. ha uno scopo evocativo di certi comportamenti e, in questo modo, la figura dell'eroe viene presentata come paradigma dell'uomo dissennato ed estremamente violento. Ciononostante, nel caso di Aristofane, le motivazioni di tali atteggiamenti sono ben lungi dall'aver a che fare con l'onore (la vendetta della morte del padre) e la punizione divina (la persecuzione delle Erinni): come visto, esse hanno piuttosto origine nell'ubriachezza e nell'uso concreto della violenza fisica a uno scopo molto meno onorevole.³⁸

Rispetto all'utilizzo del nome di Oreste come *Spitzname*, infine, può essere interessante ricordare anche due passi dell'orazione di Iseo per l'eredità di Chirone, in cui il principale avversario, appunto Diocle, descritto più volte come violento, arrogante e capace di crimini di ogni genere, viene soprannominato 'Oreste' (τὸν Ὀρέστης ἐπικαλούμενον [...] τὸν Ὀρέστην τοῦτον):

τὴν μὲν οὖν κρίσιν οὐ δεῖ μοι νομίζειν εἶναι ταύτην πρὸς τὸν εἰληχότα τοῦ κλήρου τὴν δίκην, ἀλλὰ πρὸς Διοκλέα τὸν Φλυέα, τὸν Ὀρέστην ἐπικαλούμενον. (Is. 8.3)

Peraltro, non si deve ritenere che io sostenga questo processo contro chi ha richiesto l'eredità, quanto invece contro Diokles di Phlya, che chiamano Oreste.

ἐπειδὴ δὲ ἐκεῖνοι τετελευτήκασι, κὰν νῦν νυκίσωμεν, ὄνειδος ἔξομεν, διότι ἡμφεσβητήθημεν, διὰ τὸν Ὀρέστην τοῦτον τὸν κακῶς ἀπολούμενον, ὃς μοιχὸς ληφθεὶς καὶ παθῶν ὅτι προσήκει τοὺς τὰ τοιαῦτα ποιοῦντας οὐδ' ὥς ἀπαλλάττεται τοῦ πράγματος. (Is. 8.44)

Dopo la loro morte [*scil.* del nonno e del padre], anche se adesso dovessimo vincere, porteremo la vergogna per aver affrontato una

38 Diversamente, Müller-Strübing (1873, 29-37) avanzava la possibilità che il riferimento non fosse all'eroe mitico bensì a un principe tessalo di nome Oreste, di cui Tucidi-
de (1.111.1) dice che nel 455 a.C. era in esilio ad Atene. Lo studioso riteneva che questo personaggio assalisse violentemente chi incontrava per strada, dopo essersi ubriacato ai banchetti; se così fosse, questi episodi sarebbero ancora ben presenti nell'immaginario collettivo ateniese degli ultimi decenni del V sec. a.C. Non vi sono tuttavia indizi che consentano di confermare tale possibilità. Cf. inoltre Imperio 2004, 373-4: «Per Dunbar 1995, 452 non si può tuttavia escludere l'eventualità, prospettata da Higham 1932, 105, che l'Oreste degli *Acarnesi* non sia sin d'allora un ladro di professione, ma piuttosto semplicemente un debosciato che talvolta per necessità - magari quando Callia non poteva ancora sovvenzionarlo - ricorreva al furto di indumenti, per cui porta a confronto il fr. 78 (*Epiklêros*) di Alessi, in cui si parla di un individuo che acquista cibo in misura di gran lunga superiore ai propri mezzi, per cui "di notte spoglia tutti quelli che su imbattono in lui"».

causa giudiziaria, a causa di Oreste, questo orrendo furfante, che scoperto in fragrante adulterio e avendo subito quanto spetta ai colpevoli di un tale reato, non desiste, come riferisce la testimonianza di quanti conoscono i fatti.³⁹

Tenendo conto della costruzione di tale personaggio nell'orazione, l'ipotesi che possa trattarsi qui di un'ulteriore testimonianza del potere 'evocativo' del nome dell'eroe mitico è probabile, come hanno rilevato i commentatori.⁴⁰ D'altronde, che Oreste fosse impiegato come canonico soprannome per designare individui violenti si può ricavare anche dall'etimologia che ne viene offerta nel *Cratilo* platonico:

ὥσπερ γε καὶ ὁ "Ορέστης", ὃ Ἑρμόγενης, κινδυνεύει ὀρθῶς ἔχειν, εἴτε τις τύχη ἔθετο αὐτῷ τὸ ὄνομα εἴτε καὶ ποιητῆς τις, τὸ θηριῶδες τῆς φύσεως καὶ τὸ ἄγριον αὐτοῦ καὶ τὸ ὀρεινὸν ἐνδεικνύμενος τῷ ὀνόματι. (Pl. *Crat.* 394e)

Socrate. Prendi il nome Oreste, Ermogene... c'è proprio il rischio sia quello giusto! Che sia stato uno qualunque a battezzarlo così o invece il poeta, per indicare chiaramente il suo essere ferino, selvatico e insomma 'montanaro', *oreinon*.⁴¹

In base all'aggettivo ὀρεινός ('montagnoso', 'collinoso'), si spiega che tale nome è stato opportunamente attribuito all'eroe per esprimere un senso di inciviltà e di asprezza, lo stesso che caratterizzerebbe il comportamento pressoché selvaggio sia dell'Oreste aristofaneo che del Diocle di Iseo. In relazione a ciò, si può anche rilevare che Oreste era una figura paradigmatica dell'uomo dissennato nell'immaginario collettivo atteniense, come si evincerebbe anche da una testimonianza dall'orazione di Iperide in difesa di Licofrone,⁴² in cui (se si accoglie l'integrazione di Blass 1894, 30) Oreste e Margite compaiono, rispettivamente, come modelli dell'uomo folle e dell'uomo sciocco:

καὶ ταῦ[τα δο]κεῖ ἂν ὑμῖν ἢ [Ορέστη]ς ἐκεῖνος ὁ μαιν[ό]μενος ποιῆσαι [ἢ] Μαργίτης ὁ πάντ[ων] ἀβελτερώτατος; (Hyper. 2.4.7)

Vi sembra che così potrebbe agire Oreste, il pazzo famoso, o Margite, il prototipo degli scimuniti?⁴³

³⁹ Traduzioni di Ferrucci 2005, 94, 116.

⁴⁰ A partire da Schömann 1831, 380; cf. Ferrucci 2005, 141-2.

⁴¹ Trad. Bergomi 2022, 105-7.

⁴² Cf. Whitehead 2000, 122.

⁴³ Trad. Marzi 1977, 153.

3 Parodia del mito e della persona di Oreste nella commedia di V e IV sec. a.C.

Un aspetto differente da quello fin qui discusso è la presenza del nome di Oreste come titolo di commedie di V e IV sec. a.C. Il titolo *Orestēs* è attestato per la commedia due volte:⁴⁴ è attribuito al commediografo dorico Dinoloco (di cui non è sopravvissuto alcun frammento), e ad Alessi. Della commedia di quest'ultimo si ha un unico frammento superstite (fr. 171),⁴⁵ citato in Ath. 6.247e all'interno dell'*excursus* sui parassiti, ma non è di aiuto per determinare se tale commedia riprendesse in maniera parodica una qualche tragedia omonima, ovvero se si trattasse di un dramma di argomento mitologico, senza alcun riferimento a una specifica *performance* tragica; allo stesso modo, è impossibile stabilire quale ruolo ricoprisse Oreste nella trama.

Più interessanti, invece, l'*Anthrōporestēs* di Strattide e l'*Orestautokleides* di Timocle, riconducibili con ogni probabilità alla figura di Oreste. Titoli risultanti in un nome proprio tramite giustapposizione di due altri nomi propri, oppure di un sostantivo cui si aggiunge un nome proprio, sono ben attestati nella commedia di V e IV sec. a.C.;⁴⁶ il primo nome può indicare un personaggio la cui identità o caratteristiche vengono assunte dal secondo membro del composto (ad esempio nell'*Aiolosikōn* di Aristofane Sicone, forse un cuoco, faceva la parte di Eolo), oppure si può avere il caso opposto (ad esempio nel *Dionisalexandros* di Cratino, dove Dioniso sarebbe rappresentato nelle vesti di Paride Alessandro). Nel caso della commedia di Timocle, si può pensare che Autoclide, verisimilmente un noto personaggio dell'epoca, prendesse i panni di Oreste, mentre la situazione dell'*Anthrōporestēs* di Strattide appare più complessa, data la presenza non di un nome proprio come primo elemento del composto, ma del sostantivo ἄνθρωπος;⁴⁷ l'unico titolo analogo di cui abbiamo notizia è l'*Anthrōphēraklēs* di Ferecrate. Se il sostantivo iniziale ha qui il senso generico di 'uomo', 'persona', entrambi i titoli andranno intesi come casi in cui Oreste ed Eracle si travestono da comuni cittadini, e in questo modo si collocano in un contesto quotidiano della vita ateniese, fatto da cui si sarebbero potuti certamente ottenere

⁴⁴ È anche attestato per la tragedia post-classica (Euripide II, Carcino II, Teodette, Afareo, Timesiteo), su cui si veda il contributo di Boschi in questo volume.

⁴⁵ Alex. fr. 171 (*Orestēs*) καὶ Ἄλεξις ἐν Ὀρέστη Νικόστρατός τε ἐν Πλούτῳ (fr. 23) Μέναδρός τε ἐν Μέθῃ (fr. 228) καὶ Νομοθέτῃ (fr. 254). Cf. Arnott 1996, 503 e Stama 2016, 327-8 (*ad loc.*).

⁴⁶ Altri esempi sono raccolti in Meyer 1923, 176-7. In ambito latino sono attestati i titoli *Dulorestes* per una tragedia di Pacuvio e *Oedipothyestes* per una satira menippea di Varrone.

⁴⁷ Per una sintesi delle diverse possibilità di interpretazione di questo titolo, cf. Orth 2009, 43-5.

molti effetti comici; nel caso di Oreste, si potrebbe pensare che l'eroe prendesse i panni di un normale cittadino per compiere indisturbato la sua vendetta ai danni di Clitemestra ed Egisto.⁴⁸ In alternativa, è anche possibile che si dia qui la situazione contraria, ovvero che individui comuni facciano la parte di Oreste e di Eracle, rispettivamente paradigmi dell'uomo dissennato e del ghiottone:⁴⁹ i titoli di Strattide e di Ferecrate andranno dunque intesi come 'Uno che fa da Oreste', 'Uno che fa da Eracle';⁵⁰ in questo modo, il confronto con alcuni titoli comici di composizione simile, in cui uno degli elementi proviene dall'area del mito e l'altro dal mondo quotidiano della commedia, fa pensare alla possibilità che entrambi i titoli siano riconducibili a commedie in cui la doppia identità aveva un ruolo prevalente.⁵¹ Se così fosse, nel caso della commedia di Strattide, si potrebbe vagliare la possibilità - in via almeno ipotetica - che il titolo faccia allusione a un personaggio specifico, uno che, effettivamente, 'ha fatto da Oreste': l'attore di tragedia Egeloco.

48 L'idea della falsa identità e dell'inganno era probabilmente alla base del *Dulorestes* di Pacuvio, in cui Oreste fingerebbe di essere uno schiavo per portare avanti il suo piano, cf. Schierl 2006, 245-6.

49 Eracle è, infatti, una figura assai ricorrente sulla scena comica sin dalla commedia doric, dove è frequentemente dipinto come il ghiottone per antonomasia, la cui voracità e passione per il bere sono argomento di numerosi passi aristofanei (cf. *Ran.* 62-5, 549-89, *Av.* 1565-705, *Pac.* 741-3, *Vesp.* 60, *Lys.* 928) e di frammenti comici, in particolare di IV sec. a.C. (cf. Epich. fr. 18 [*Bousiris*] e 66 [*Hēraklēs ho par Pholō*]; Cratin. fr. 23 [*Bousiris*] e 346 [*inc. fab.*]; Phryn. com. fr. 24 [*Monotropos*]; Ephipp. fr. 2 [*Bousiris*]; Mnesimach. fr. 2 [*Bousiris*]; Cratin. Iun. fr. 4 [*Omphalē*]; Antiph. fr. 66-8 [*Bousiris*] e 174-6 [*Omphalē*]; Eubul. fr. 6 [*Amaltheia*]; Alex. fr. 140 [*Linos*] e forse anche i fr. 88-9 [*Hēsionē*]; Diphil. fr. 45 [*Hēraklēs*])

50 Cf. Meriani 2002, 410: «Protagonista dell'Ἀνθρωπορέστης potrebbe essere stato un uomo eroizzato, con le caratteristiche di Oreste, ovvero Oreste stesso, presentato sulla scena comica come un uomo comune». Diversamente, come suggerito da Orth (2009, 44), non si esclude che il titolo possa alludere comicamente all'*Oreste* di Euripide, tragedia fin troppo 'umana' e non abbastanza eroica già per gli antichi (cf. *arg. Eur. Or.* rr. 32, 43-4 Diggle; *schol. vet.* [MTAB] *Eur. Or.* 1691, I p. 241.8-12 Schwartz; Arist. *Poet.* 1454a 28-9, 1461b 21; Sext. Emp. *adv. Math.* 1.215). Sugli elementi 'comici' nell'*Oreste* si veda la discussione di Seidensticker 1982, 101-14. Per un riesame di queste antiche critiche si veda Sonnino 2021.

51 Cf. Wilamowitz 1927, 19, che presupponeva per simili titoli una connessione comica del mito con la quotidianità e al tempo stesso la possibilità di un gioco con una doppia identità: «Titel wie Ἀνθρωπορέστης von Pherekrates, Ἀνθρωπορέστης von Strattis, Μανέκτωρ von Metagenes [sic] lehren so viel, dass bekannte Motive der Sage in die Enge des Tageslebens gezogen wurden».

3.1 Strattide, Ἀνθρωπορέστης

καὶ τῶν μὲν ἄλλων οὐκ ἐμέλησέ μοι μελῶν,
Εὐριπίδου δὲ δράμα δεξιώτατον
διέκναισ' Ὀρέστην, Ἠγέλοχον τὸν Κυντάρου
μισθωσάμενος τὰ πρῶτα τῶν ἐπῶν λέγειν. (fr. 1)⁵²

Dei brani degli altri non mi è importato, ma è l'opera intelligentissima di Euripide che ho rovinato, l'*Oreste*: ho ingaggiato Egeloco di Cuntaro a fare il protagonista.⁵³

Sulla base dell'unico frammento superstite dell'*Anthrōporestēs* riesce naturalmente difficile avanzare ipotesi di ricostruzione della trama; è, però, possibile ricavare alcuni indizi. Anzitutto, la menzione dell'*Oreste* di Euripide, che costituisce l'appiglio più rilevante per la datazione della *pièce* (dopo il 408 a.C.); quindi, l'attacco all'attore Egeloco, che avrebbe fatto la parte di Oreste nella *première*, 'rovinando' la tragedia. La *persona loquens*, forse l'arconte,⁵⁴ dichiara di aver rovinato l'*Oreste* (v. 3 διέκναισ'),⁵⁵ descritto come un' «opera intelligentissima»,⁵⁶ ingaggiando Egeloco per il ruolo di protagonista (v. 4 μισθωσάμενος τὰ πρῶτα τῶν ἐπῶν λέγειν). La critica ha solitamente evidenziato che l'*Anthrōporestēs* dovesse in qualche modo riprendere la tragedia euripidea, per cui si potrebbe immaginare che la paratragedia avesse un ruolo rilevante nello svolgimento della trama;⁵⁷ in questo senso, il titolo aristofaneo *Aiolosikōn*, che probabilmente parodiava l'*Aiolos* di Euripide (ca. 425 a.C.), costituirebbe il confronto più immediato per la *pièce* di Strattide.⁵⁸ Una commedia messa in scena poco dopo l'*Oreste* offriva certamente ampia occasione per riferimenti parodici alla tragedia, anche se ciò non è dimostrabile in base alle scarse notizie sopravvissute; che l'*Anthrōporestēs* fosse interamente una parodia dell'*Oreste* euripideo è, di fatto, indimostrabile.

Il frammento è tramandato in uno scolio al v. 279 dell'*Oreste*, in cui viene spiegato il motivo della 'distruzione' della tragedia da parte di Egeloco: si tratta del celebre episodio in cui l'attore, nel recitare il v. 279 ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐ γαλήν' ὄρω («dopo la burrasca di nuovo vedo la bonaccia»), diede l'impressione di dire ἐκ κυμάτων γὰρ

⁵² In generale sul frammento, cf. Orth 2009, 49-53 e Fiorentini 2017, 48-53.

⁵³ Trad. Fiorentini 2017, 48.

⁵⁴ Cf. Meineke 1839, 224.

⁵⁵ Sulle diverse possibilità di interpretazione del verbo, cf. Fiorentini 2017, 50-1.

⁵⁶ Trad. Fiorentini 2017, 48.

⁵⁷ Per una disamina delle citazioni di opere di Euripide e dei riferimenti al poeta nella commedia greca, si veda Olson 2007, 178-9 (D11-D12).

⁵⁸ Cf. Fiorentini 2017, 47.

αὔθις αὖ γαλῆν ὄρω («dopo la burrasca di nuovo vedo la donnola»), forse perché gli mancò il fiato e fece una pausa troppo marcata tra γαλῆν(α) e ὄρω.⁵⁹ L'aneddoto è ricordato più volte dai poeti comici,⁶⁰ e potrebbe anche essere stato evocato in ambito latino in un frammento di Lucilio.⁶¹ Alla luce di quanto detto, è certamente possibile che la commedia di Strattide riprendesse parodicamente l'*Oreste* – analogamente a quanto succedeva nelle *Phoinissai* strattidee,⁵² parodia dell'omonima tragedia di Euripide – e che proponesse una particolare caratterizzazione dell'eroe per via, forse, del travestimento, come sembra indicare il titolo.

Diversamente, in base al ruolo centrale di Egeloco nel fr. 1 e alla possibilità di interpretare il titolo come 'Uno che fa da Oreste', si potrebbe avanzare l'ipotesi che la commedia fosse incentrata non tanto sulla parodia della tragedia euripidea, bensì sulla figura dell'attore, la cui cattiva nomea dovuta all'episodio dell'errore di pronuncia, con ogni probabilità accresciuta grazie al lavoro dei poeti comici, l'avrebbe reso, forse, se non il protagonista almeno un personaggio rilevante dell'*Anthrōporestēs*. Si potrebbe, dunque, ipotizzare una commedia in cui Strattide si prendeva gioco dell'attore Egeloco per le sue modalità interpretative, caratterizzato appunto secondo il suo ruolo più 'celebre', quello di Oreste. La principale obiezione a tale ipotesi è il fatto che essa si basa su una possibile interpretazione del titolo e sul contenuto dell'unico frammento superstite, informazioni certamente insufficienti per recuperare dati certi sulla trama; tuttavia, se questa fosse la situazione dell'*Anthrōporestēs*, si potrebbe portare a confronto il titolo *Kallippidēs*, anche esso attribuito a Strattide,⁶³ da ricondurre verisimilmente al nome dell'attore di tragedia Callipide, vincitore

⁵⁹ Cf. *schol. vet.* (MTAB) Eur. Or. 279, I pp. 126, 23-127, 1-4 Schwartz ἐκ κυμάτων γὰρ αὔθις αὖ γαλῆν ὄρω κεκωμώδηται ὁ στίχος διὰ Ἡγέλοχον τὸν ὑποκριτὴν ὃν γὰρ φθάσαντα διελθὲν τὴν συναλοφῆν ἐπιλείψαντος τοῦ πνεύματος τοῖς ἀκρωμένοις τὴν γαλῆν δόξαι λέγειν τὸ ζῶον, ἀλλ' οὐχὶ τὰ γαληνά. πολλοὶ μὲν οὖν αὐτὸ διέπαιξαν τῶν κωμικῶν, Ἀριστοφάνης καὶ Στράτις ἐν Ἀνθρωπορέστῃ (fr. 1); *schol.* Dion. Thrac. 163.22-4 Hilgard καὶ γὰρ Ἡγέλοχος ὁ τῆς τραγωδίας ὑποκριτῆς οὐκ ἂν τοσοῦτον ὠφλήκει παρ' Ἀθηναίους τὸν γέλωτα, εἰ τῆν ἐν τῷ ἰάμβῳ ἀπόστροφον ἐγνώκει. Sulla natura dell'errore di Egeloco, cf. Daitz 1983 e Meriani 2002, 413.

⁶⁰ Aristoph. *Ran.* 303-6; Stratt. fr. 63 (*inc. fab.*), con Orth 2009, 251-4 e Fiorentini 2017, 229-31; Sannyr. fr. 8 (*Danaë*), con Orth 2015, 398-406.

⁶¹ Lucil. 567 M. (ap. Prisc. *GL* II 542.26): *rausuro tragicus qui carmina perdit Oreste*. Il testo tràdito è tuttavia dubbio e sono state avanzate differenti proposte di lettura, cf. Leo 1906, 852. Per il riferimento alla voce è particolarmente interessante il confronto con Plat. com. fr. 235 (*inc. fab.*), che informa del fatto che Egeloco fu deriso per la voce sgradevole (ὡς ἀτερπῆ τῆν φωνήν).

⁶² Stratt. fr. 46-53. Cf. Miles 2009, 187-202; Orth 2009, 208-27 e Fiorentini 2017, 177-207.

⁶³ Stratt. test. 1, fr. 11-13. Cf. Miles 2009, 150-3; Orth 2009, 88-93 e Fiorentini 2017, 79-90.

alle Lenee del 419/8 a.C.⁶⁴ Ciò non costituirebbe, dunque, un *unicum* nella produzione di Strattide e, in questo modo, le conclusioni di Fiorentini (2017, 80) a proposito del *Kallippidēs* potrebbero valere anche per l'*Anthrōporestēs*: «l'ipotesi che Strattide possa avere composto una commedia prendendo spunto dalla figura di un attore di grido del teatro ateniese si accorda con alcuni dati sul commediografo, visto che, ad esempio, aveva composto un dramma ai danni del ditirambografo Cinesia (Harp. 178,2 Dind. = 59 K. e similmente Ath. XII 551d)».

3.2 Timocle, Ὀρεσταυτοκλείδης

Per quanto riguarda l'*Orestautokleides* di Timocle, la commedia fu rappresentata probabilmente nel 346/5 a.C.⁶⁵ e il titolo sembra richiamare, come accennato, il protagonista del dramma, un individuo chiamato Autoclide che avrebbe avuto le fattezze dell'eroe Oreste. Due soli frammenti della commedia sono sopravvissuti, dai quali sono state ricavate prudenti tracce per una possibile ricostruzione della trama principale della *pièce*:

περὶ δὲ τὸν πανάθλιον
εὐδοοσι γράς, Νάννιον, Πλαγγών, Λύκα,
Γνάθαινα, Φρύνη, Πυθιονίκη, Μυρρίνη,
Χρυσίς, † Κοναλίς †, Ἱερόκλεια, Λοπάδιον.
(fr. 27)⁶⁶

Nel letto di quest'uomo infelicissimo
dormono delle vecchie: Nannio, Plangone, Lica,
Gnatena, Frine, Pizionice, Mirrine,
Criside, Conalide, Ieroclea, Lopadio.⁶⁷

Nel fr. 27, forse parte del prologo, un personaggio, la cui identità non è nota, descrive una scena in cui un individuo, forse Orestautoclide, è circondato da undici personaggi femminili, i cui nomi, elencati ai vv.

⁶⁴ IG II² 2319, col. 3.18 Millis, Olson (= TrGF I DID A 2a). L'attore, attivo almeno fino al 399 a.C. (cf. Polyae. 6.10), è una delle prime *star* del teatro greco antico di cui abbiamo notizia (cf. Plut. *Ages.* 21, *mor.* 348d). Le fonti ne evidenziano la mimesis eccessiva (cf. Arist. *Poet.* 1461b 33-5, 1462a 8-11) e la grande emotività (cf. Xen. *Symp.* 3.1), elementi che sembrano aver provocato la derisione di Callipide da parte dei commediografi (cf. Aristoph. fr. 490 [*Skenas katalambanousai*], con Bagordo 2020, 21-2).

⁶⁵ Per la cronologia della commedia, cf. Apostolakis 2019, 205.

⁶⁶ In generale sul frammento, cf. Olson 2007, 175-6 (D7) e Apostotakis 2019, 205-9.

⁶⁷ Trad. Gambato in Canfora 2001, 1438.

3 e 4, sono stati ricondotti ad alcune celebri etere dell'epoca.⁶⁸ Come evidenziato dalla critica, l'immagine qui descritta sembra contenere un'allusione 'visuale' alla celebre scena del prologo delle *Eumenidi* di Eschilo, dove la Pizia riferisce agli spettatori dell'orribile visione delle Erinni che dormono attorno a Oreste supplicante e disperato:

ΠΥΘ. ὄρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῶ μὲν ἄνδρα θεομουσῆ
ἔδρας ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι
στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδῆς ξίφος
ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑψιγέννητον κλάδον,
λήνει μεγίστῳ σωφρόνως ἐστεμμένον,
ἀργῆτι μάλλῳ· τῆδε γὰρ τρανῶς ἐρῶ.
πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος
εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος -
οὔτοι γυναικας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω
οὔδ' αὔτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.
εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
αὔται· μέλαιναί δ', εἰς τὸ πᾶν βδελύκτροποι,
ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν,
ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβρα
καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα
φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας.
(Aesch. *Eum.* 40-56)⁶⁹

Pizia. [...] quando, seduto presso l'Ombelico in atteggiamento di supplice, scorgo un uomo invisibile agli dèi, con le mani stillanti di sangue, la spada da poco estratta e un ramo d'olivo altissimo ritualmente incoronato da amplissime fasce, in candida lana: così in modo chiaro potrei descriverlo. E dinanzi a quest'uomo dorme una strana schiera di donne adagiate sui seggi. No, non donne, ma Gorgoni le chiamo; anzi, neppure a figure di Gorgoni potrei paragonarle. Già vidi, un giorno, dipinte, le Arpie che rapivano il pasto di Fineo: ma queste sono prive d'ali, e nere, ripugnanti in tutto a vedersi. Russano esalando repellenti sospiri e dagli occhi stillano sgradevoli umori. Il loro addobbo non è quale conviene indossare né davanti a simulacri di dèi né in case di uomini.⁷⁰

68 Non si esclude che possa trattarsi di nomi tipici di etera, senza costituire riferimenti a persone specifiche. Per simili elenchi di etere in commedia, cf. Aristoph. *Eq.* 765; Anaxil. fr. 22 (*Neottis*); Philetæa. fr. 9 (*Kynagis*). In generale, sulla figura dell'etera nella commedia greca, cf. Auhagen 2009, 40-135. Sull'effetto degli elenchi in commedia si veda il recente studio di Ruffell 2021.

69 Si segue il testo stabilito da West 1991, 5-6.

70 Trad. Pattoni 2008, 475.

Particolarmente interessante risulta il confronto con il supposto modello tragico per i seguenti elementi: a) θεομυσῆ (Eum. 40) sembra essere richiamato dall'aggettivo elevato πανάθλιος ('del tutto sventurato', 'infelice');⁷¹ b) il nesso πρόσθεν δὲ τάνδρος (Eum. 46) è rispecchiato da περὶ δὲ τὸν πανάθλιον (v. 1), che richiama la persecuzione e la messa all'angolo a cui è sottoposto Oreste nella tragedia; c) εὔδει (Eum. 47), in posizione enfatica a inizio verso e in forte *enjambement* con il precedente, è ripreso nel frammento di Timocle da εὔδουσι (v. 2); d) γραῖαι παλαιαὶ παῖδες (Eum. 69) sembra essere comicamente riecheggiato da γρᾶες (v. 2), cui segue un elenco di nomi di etere in asindeto, che costituirebbe un effettivo *aprosdóketon* per la descrizione dell'orrendo aspetto delle Erinni nel modello tragico (Eum. 48-56). In questo modo, la visione mostruosa delle «vecchie fanciulle nate in un tempo remoto»,⁷² senza ali (ἄπτεροι), nere (μέλαιναι), ripugnanti (βδελύκτροποι), vestite in maniera indegna in qualunque circostanza (vv. 54-5), che nel sonno emettono suoni spaventosi (v. 53) e dai cui occhi colano lacrime sgradevoli (v. 54), è comicamente evocato dall'aspetto che potrebbe avere un gruppo di etere anziane sulla scena comica, presumibilmente 'ripugnanti' quanto le terribili Erinni; in questo senso, il pubblico avrebbe certamente colto l'allusione alle dee, sottolineata attraverso la maschera, il costume e la gestualità delle undici γρᾶες di Timocle. Per quanto riguarda Orestautoclide, è da supporre che la caratterizzazione del personaggio evocasse l'aspetto deplorable di Oreste, perseguitato senza sosta, come pare evidenziato dall'uso del termine πανάθλιος nel frammento, e, in via del tutto ipotetica, si potrebbe pensare che questi comparisse sulla scena con gli attributi e nella posizione del supplice.

Παράβυστον. οὕτως ἐκαλεῖτό τι τῶν παρ' Ἀθηναίους δικαστηρίων, ἐν ᾧ ἐδίκαζον οἱ ἕνδεκα Ἀντιφῶν ἐν τῷ πρὸς Νικοκλέα περὶ ὄρων (fr. 42 Blass). μνημονεύουσι δ' αὐτοῦ ἄλλοι τε τῶν κωμικῶν καὶ Τιμοκλῆς ἐν Ὁρεσταυτοκλείδῃ (Αὐτοκλεῖ codd., corr. Maussac). (fr. 28. Harp. Π 21 Keaney = π 237.1-4 Dindorf)⁷³

Parabyston. Così veniva chiamato presso gli Ateniesi uno dei tribunali, in cui gli undici amministravano la giustizia. Antifonte (ne fa menzione) nella *Contro Nicocle sui confini*. Ne fanno menzione altri fra i commediografi, e anche Timocle nell'*Orestautokleidēs*.⁷⁴

⁷¹ Cf. Aesch. *Cho.* 695; Soph. *OC.* 1110; Eur. *Hec.* 658.

⁷² Trad. Pattoni 2008, 475 (Eum. 69).

⁷³ Sul frammento, cf. Apostolakis 2019, 209-13.

⁷⁴ Traduzione dell'Autrice.

Il secondo frammento superstite della commedia in esame è un lemma di Arpocrasione, lessicografo del I sec. d.C., relativo al παράβυστον, uno dei tribunali di Atene incaricato di processare e giustiziare alcuni tipi di criminali, in particolare i cosiddetti κακοῦργοι (malfattori), presieduto dalla corte degli Undici (οἱ ἕνδεκα).⁷⁵ La menzione di tale tribunale nella commedia di Timocle è senz'altro interessante, e si potrebbe certamente ipotizzare che nella *pièce* fosse parodiata un'altra celebre scena delle *Eumenidi*: il processo di Oreste presso l'Areopago. La *pointe* della ripresa risiederebbe nello spostamento del processo dall'importante tribunale che si occupava dei delitti di sangue a uno meno rilevante, appunto il *Parabyston*, in cui gli Undici processerebbero Orestautoclide; ciò è ancor più interessante se si tiene conto del numero di etere elencate nel fr. 27, appunto, undici. Se questa fosse la situazione della commedia di Timocle, si potrebbe ipotizzare una trama in cui il protagonista veniva perseguitato e poi processato come κακοῦργος presso il *Parabyston* dalle undici γῤῥᾶες, le cui motivazioni rimangono però a noi ignote. L'unico appiglio rilevante di cui si dispone è in effetti la menzione da parte di Eschine di un personaggio chiamato Autoclide (PA 2079; PAA 238785; LGPN, 2: s.v. Αὐτοκλείδης [2]), descritto come un individuo dalle abitudini sessuali incontrollate e collaboratore di Timarco e di altri famigerati pederasti;⁷⁶ se questo è il personaggio del dramma di Timocle, il motivo della persecuzione e del conseguente processo di Orestautoclide si potrebbe collegare, come suggerito da Meineke (1839, 432-3), alla pederastia del personaggio, forse accusato di trascurare le cortigiane, ormai divenute vecchie e brutte, preferendo i giovanotti, oppure di accaparrarsi questi, lasciando le donne senza i loro appetibili clienti.⁷⁷

A proposito della situazione del fr. 27, gli studiosi si sono chiesti sul fatto se la scena qui evocata sia effettivamente da ricondurre a una parodia di una tragedia inerente alla figura di Oreste,⁷⁸ ovvero

⁷⁵ Sulle prerogative degli Undici, cf. Harrison 1971, 17-18.

⁷⁶ Aeschin. 1.52 (con Fisher 2001, 184). Cf. Harp. A 267 Keaney (= α 67.3-5 Dindorf) Αἰσχίνης Κατὰ Τιμάρχου 'Κηδωνίδην καὶ Αὐτοκλείδην καὶ Θέρσανδρον.' οὗτοι παιδερασταὶ σφοδροί, ὡς καὶ Ἀριστογείτων Κατὰ Τιμάρχου.

⁷⁷ Se Autoclide è qui ridicolizzato come pederasta, la *pièce* potrebbe essere tematicamente vicina al *Paidrastēs* di Antifane (cf. fr. 179) e ai *Paiderastai* di Difilo (cf. fr. 57). Particolarmente interessante il parallelo con il fr. 3 dall'*Agōnis ē Hippiskos* di Alessi (con Arnott 1996, 62-3 e Stama 2016, 57): ὦ μητερ, ἰκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι | τὸν Μισσώλαν' οὐ γὰρ κιθαρῳδός εἰμ' ἐγώ. La menzione di un altro celebre pederasta dell'epoca, Miggola, amante di citaristi e citaredi (menzionato in Aeschin. 1.41 e bersaglio degli attacchi dei comici di IV sec. a.C., cf. anche Antiph. fr. 27.14-18 [*Halieuomenē*]; Timocl. fr. 32 [*Sapphō*], con Apostolakis 2019, 228-30; tutte le notizie relative al personaggio sono raccolte in Ath. 8.338f-339c), si inserisce qui in una ripresa parodica di Eur. Or. 255, appartenente alla scena in cui l'eroe, vittima di un accesso di follia, supplica la madre di non aizzare le Erinni contro di lui.

⁷⁸ Cf. Meineke (1839, 432-3), che pensava a una qualche tragedia di IV sec. a.C.: «ita enim etiam clarius pateret, quod vel ex his paucis suspicari licet, totam fabulam in lu-

se si tratti piuttosto di una scena di *Mythological burlesque*, cioè riprendente e rimodellante un episodio mitologico ben noto al pubblico. Tenendo conto del fatto che non vi sono tracce di simili trattazioni della *fabula Orestis* nella produzione superstite, e che praticamente nulla delle tragedie del IV sec. a.C. intitolate *Orestēs* è sopravvissuto, è di fatto impossibile confrontare la commedia di Timocle con la versione del mito messa in scena dai tragici contemporanei. D'altra parte, i punti di contatto sia testuali sia drammaturgici del fr. 27 con la scena del prologo delle *Eumenidi* appaiono significativi, per cui sembra lecito pensare a una ripresa parodica del dramma eschileo, o quantomeno delle sue scene più rappresentative.

È possibile che la presenza di Oreste a Delfi dopo il matricidio e prima del processo ad Atene sia un'innovazione di Eschilo;⁷⁹ d'altra parte, le testimonianze a nostra disposizione ascrivono al tragediografo l'aver messo per primo in scena le Erinni con il loro aspetto terrificante.⁸⁰ L'attendibilità di tali notizie può essere certamente messa in dubbio, dal momento che appare un caso di ricerca voluta del πρώτος εύρετής; tuttavia, non si dispone di simili raffigurazioni precedenti alla tragedia di Eschilo. Se si accogliesse tale possibilità, senz'altro suggestiva, si dovrebbe allora supporre che Timocle facesse affidamento sulla conoscenza del pubblico della scena delle *Eumenidi*, dovuta anche e soprattutto alla pratica delle *reperformances* di opere tragiche di V sec. a.C., attestate, come noto, almeno a partire dal 387/6 a.C.⁸¹ Di conseguenza, il fr. 27 costituirebbe un'importan-

dendo non quidem Aeschylī, ut olim putabam, at Carcini fortasse aut Theodectae aut Timesitheī Oreste versatam esse».

79 Nella documentazione vascolare attica non vi sono raffigurazioni di Oreste a Delfi precedenti al 458 a.C.; la più antica testimonianza sarebbe una *hydria* databile in trono al 450 a.C. (*Berlin, Antikensammlung SMPK, F 2380; LIMC* s.v. Orestes [7]); cf. Giuliani 2001, 28-9 (Fig. 4); Taplin 2007, 58; Nervegna 2014, 168-9 e nota 74. Su Eschilo ideatore della soluzione giudiziaria e ateniese del mito di Oreste, cf. Carrara 2007.

80 Cf. *vit. Aesch.* 43-6 Dindorf (= *TrGF* III T 1A.31-2 R.) τινὲς δὲ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξει τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκψῦσαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι, 69-73 Dindorf (= *TrGF* III T 1A.53-5 R.) πρώτος Αἰσχύλος πάθει γεννικκωτάτοις τὴν τραγωδίαν ἠύξησεν τὴν τε σκηνὴν ἐκόσμησεν καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγγιν, εἰδώλοις, Ἐρινύσι. Cf. inoltre Paus. 1.28.6 πλησίον δὲ ἱερὸν θεῶν ἔστιν ἄς καλοῦσιν Ἀθηναῖοι Σεμνάς, Ἡσιόδος δὲ Ἐρινύς ἐν Θεογονίᾳ. πρώτος δὲ σφισιν Αἰσχύλος δράκοντας ἐποίησεν ὁμοῦ ταῖς ἐν τῇ κεφαλῇ θριξίν εἶναι. τοῖς δὲ ἀγάλμασιν οὕτε τοῦτοις ἔπεστιν οὐδὲν φοβερόν. Quest'ultima notizia è di grande interesse, dal momento che attesterebbe l'innovativa caratterizzazione delle Erinni da parte di Eschilo rispetto alla tradizione. Alla luce della documentazione archeologica databile dopo la messinscena dell'*Orestea*, tale raffigurazione potrebbe aver avuto una certa influenza sulla posteriore concezione greca delle Erinni, cf. Prag 1985, 48-51.

81 Cf. *IG* II² 2318, fr. G, col. 8.1010-11 Millis, Olson (387/6 a.C.); cf. inoltre *IG* II² 2320, col. 2.4-5, 20-1, 34-5 Millis, Olson (342/41, 341/40 [repliche dell'*Oreste* di Euripide da parte dell'attore Neottolemo] e 340/39 a.C.). In generale, per le *reperformances* di tragedie nel V e IV sec. a.C. cf. Lamari 2017.

te testimonianza della fortuna del teatro di Eschilo nell'Atene del IV sec. a.C.,⁸² generalmente ritenuta scarsa rispetto a quella di Euripide e di Sofocle.⁸³ Ciononostante, il fatto che nel V sec. a.C. Eschilo fosse già oggetto di repliche dopo la sua morte,⁸⁴ l'introduzione di una tragedia 'antica' nel programma delle Grandi Dionisie,⁸⁵ e la notizia inerente all'iniziativa di Licurgo per erigere statue di bronzo dei tre grandi tragediografi e per archiviare copie di loro tragedie (cf. [Plut.] *Vit. X orat.* 841f), fa pensare che il poeta più anziano fosse comunque valorizzato dalle istituzioni ateniesi, orientate a preservare il teatro della 'triade classica'. In questo senso, nonostante le notizie a nostra disposizione mostrino un apparente disinteresse della scena ateniese del IV sec. a.C. per la tragedia Eschilo, ciò non esclude affatto la produzione di *reperformances* di sue opere, che avranno permesso a trame, personaggi, scene e brani specifici delle sue opere di essere familiari al pubblico dell'epoca, e forse anche ripresi e parodiati dai poeti comici. Del resto, la testimonianza di Quintiliano, l'unico a informare della revisione dei testi eschilei in occasione dei concorsi drammatici posteriori, potrebbe essere un ulteriore indizio di repliche di opere del tragediografo, rese in qualche modo più 'adatte' al nuovo pubblico ateniese.⁸⁶

D'altra parte, la documentazione vascolare potrebbe essere un'ulteriore testimonianza della diffusione della scena iniziale delle *Eumenidi* nel IV sec. a.C., in particolare nelle colonie della Magna Grecia, dove il teatro di Eschilo sembra aver avuto maggiore successo.⁸⁷

82 Sull'argomento, cf. Nervegna 2014, 166-72.

83 Le motivazioni saranno da ricondurre principalmente alle difficoltà linguistiche e alla staticità scenica, tratti già stranianti per il pubblico della fine del V sec. a.C., come si evince dalle *Rane* di Aristofane (cf. vv. 914-15, 923-4, 1018, 1058). Cf. Quint. *Inst.* 10.1.66 (= *TrGF* III T P 133 R.): *tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere. suntque eo modo multi coronati.*

84 Cf. Aristoph. *Ach.* 9-12 e *schol. ad loc.*, *Ran.* 868 e *schol. ad loc.*; *vit. Aesch.* 12 (= *TrGF* III T 1A.48-9 R.); Philostrate. *VA* 6.11 (= *TrGF* III T N 106 R.).

85 Cf. nota 81. Probabilmente le repliche di opere di successo facevano già parte del programma delle Dionisie Rurali, cf. Pickard-Cambridge 1968, 52.

86 La replica dei *Propompoi* di Eschilo (cf. *TrGF* III T Gn 78.14b, fr. 209 R.) di cui informa Alcifrone (3.12), se se ne ammette la veridicità, implicherebbe che le *reperformances* eschilee in epoca post-classica fossero possibili; cf. Pickard-Cambridge 1968, 99-100. Similmente, si potrebbe pensare che la menzione in Polluce del titolo *Psychostasia* (attestato per il solo Eschilo, cf. *TrGF* III T Gn 78.18d) nella discussione sul θεολογέϊον e sul γέρας (4.130), macchinari scenici generalmente ritenuti post-classici, possa essere un ulteriore indizio della produzione di repliche eschilee dopo il V sec. a.C.; cf. Taplin 1977, 432-3. Un'opinione diversa rispetto a questa possibilità hanno Di Benedetto e Medda (1997, 20), secondo cui la 'gru' è genuinamente eschilea già nel V sec. a.C., usata nella *Psychostasia* e nel *Prometeo*.

87 Sulla questione, cf. Nervegna 2014, 172-6.

La critica ha collegato il prologo della tragedia con un'immagine presente in un cratere proveniente dalla Puglia e databile intorno al 350 a.C.⁸⁸ Vi sono raffigurati Oreste all'interno di un tempio e cinque Erinini dormienti che lo circondano; un personaggio femminile, da identificare con la Pizia, compare fuori dal tempio con la mano destra alzata, segno dell'agitazione della donna, che è uscita spaventata dal recinto sacro. Tale immagine potrebbe certamente riecheggiare un episodio del mito di Oreste diffuso all'epoca, oppure di una qualche tragedia la cui trama prevedeva questa scena; tuttavia, rispetto ad altre raffigurazioni afferenti alla vicenda, in questo caso è da notare la presenza di alcuni elementi-chiave che sembrano costituire una spia delle scelte drammaturgiche fatte da Eschilo per le *Eumenidi*, anzitutto: a) la raffigurazione delle Erinini, dormienti, senza ali,⁸⁹ con la pelle oscura e i capelli bianchi, una particolare caratterizzazione che ha stretti punti di contatto con la descrizione fornita dalla Pizia ai vv. 50-1; poi, b) la posizione di Oreste seduto accanto all'*omphalós* con la spada sfolgerata, che sembra riecheggiare i vv. 41-2; infine, c) l'immagine della Pizia che esce terrorizzata dal tempio sembra evocare il v. 63.⁹⁰ In alternativa, si potrebbe pensare a una scena tratta da una tragedia di IV sec. a.C. in cui il celebre *tableau* eschileo potrebbe essere servito come modello; se anche così fosse, a monte rimarrebbero, comunque,

88 St. Petersburg, *The State Hermitage Museum*. Inv. Nr. GR-4676 (B. 1743); *LIMC*, 7: s.v. Orestes [29]. Per questa testimonianza vascolare, cf. Giuliani 2001, 32-3 (fig. 9); Taplin 2007, 64-5 (fig. 9); Vahtikari 2014, 161-2 (Pl. XII.3). Il collegamento di tale immagine con il prologo delle *Eumenidi* è stato recentemente discusso da Sidoti (2020, 280-5), cui si rimanda per ulteriori informazioni.

89 Il numero di Erinini (cinque) appare significativo, dal momento che è attestato, a mia conoscenza, solo qui. Di norma se ne trovano al massimo fino a tre; cf. due crateri dalla Puglia in cui le dee compaiono dormienti e senza ali (*Paris, Louvre* K 710, ca. 390/80 a.C.; *LIMC*, 7: s.v. Orestes [48]; *Boston, Museum of Fine Arts* 1976.144, ca. 380/60 a.C., *LIMC*, 7: s.v. Orestes [24]); Giuliani 2001, 32-3 (fig. 8); Taplin 2007, 62-4, 66 (figg. 8 e 10). Particolarmente interessante è il primo caso, dove compare una figura che cerca di svegliare due Erinini, da identificare con buona probabilità con il fantasma di Clitemestra (cf. *Eum.* 94-139).

90 Una scena simile è raffigurata in un altro cratere proveniente dalla Puglia e databile intorno al 360 a.C. (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82270 [H 3249]; *LIMC*, 7: s.v. Orestes [12]). La scena presenta la Pizia che fugge dal tempio con le braccia alzate (cf. *Eum.* 63), al centro compagno Oreste, che abbraccia l'*omphalós* con la spada sfolgerata (cf. *Eum.* 64 e 93), e Apollo, che allontana un'Erinini dalla pelle nera e senza ali che cerca di avvicinarsi a Oreste (cf. *Eum.* 179-234). A chiudere la scena è la figura di Artemide su un basso plinto a destra, che, diversamente dalla tragedia (dove la dea non compare mai) e dall'immagine analizzata a testo, sembra essere presente come semplice accompagnatrice del fratello. Tale raffigurazione sarebbe, secondo Taplin (2007, 64), una combinazione di alcuni punti essenziali dell'intera scena a Delfi, come accade di norma nella documentazione vascolare con scene di tragedia; cf. la scena raffigurata su un cratere da Paestum databile ca. 365/40 a.C. (*London, British Museum* 1917.12-10.1; *LIMC*, 7: s.v. Orestes [23]), in cui Atena compare a Delfi (come si evince dalla presenza dell'*omphalós* e del tripode) insieme ad Apollo, Oreste e due Erinini (una con ali e l'altra senza) che cercano di avvicinarsi al supplice.

Eschilo e la sua invenzione che, quindi, in ultima analisi è l'antecedente più plausibile per la commedia di Timocle. Si può dunque pensare che la tragedia eschilea godesse di un certo successo nel IV sec. a.C., ad Atene e nella Magna Grecia,⁹¹ probabilmente per la spettacolarità intrinseca ad alcuni elementi dell'opera, come le spaventose componenti del coro o il minaccioso fantasma di Clitemestra, che verisimilmente potevano suscitare l'interesse del pubblico post-classico e prestarsi a una ripresa iconografica e anche comica.

4 Conclusioni

I casi discussi mostrano le differenti declinazioni che la commedia poteva dare alla figura di un eroe tragico calato nella realtà quotidiana: aggressivi ladri notturni, folli come l'eroe tragico, che diviene paradigma dell'uomo dissennato e violento; riprese parodiche in commedie di ambientazione mitologica; la possibilità, anche, di deridere un attore che aveva impersonato l'eroe in questione, Oreste, in una rappresentazione tragica, cadendo vittima di un maldestro quanto ridicolo errore di pronuncia. E naturalmente si potrebbero ricordare anche le riprese dell'*Oreste* euripideo in Menandro,⁹² che mostrano, ancora una volta, quanto la commedia fosse interessata a questo personaggio, e anche alla sua rappresentazione in tragedia. Non sappiamo quanto in là potesse spingersi la commedia nel rappresentare Oreste e il suo mito, ma si potrà ricordare, ancora una volta, un celebre passo di Aristotele (*Poet.* 1453a 36-9) che, al di là del fatto che potesse basarsi o meno su una rappresentazione comica specifica, dà la dimensione delle infinite possibilità che la commedia poteva esplorare e di cui a noi rimangono al più scarse tracce: ἐκεῖ γὰρ οἱ ἂν ἔχθιστοι ὄσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενομένοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδείς ὑπ' οὐδενός (Lì [scil. nella commedia] quelli che nel racconto sono particolarmente nemici, per esempio Oreste ed Egisto, alla fine se ne vanno diventati amici, senza che nessuno ammazzi nessuno).⁹³

⁹¹ Cf. Vahtikari 2014, 162: «I suggest that the *Eumenides* of Aeschylus was reperformed in Magna Graecia most probably around 400-380 BC, and perhaps also around 350 BC (at least it was probably reperformed in Athens around that date)».

⁹² Cf. e.g. Men. *Epitr.* 910 (Eur. Or. 922), *Sik.* 176-271 (Eur. Or. 866-956).

⁹³ Trad. Lanza 2017, 161.

Bibliografia

- Apostolakis, K. (2019). *Timokles. Introduction, Translation, Commentary*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. *Fragmenta Comica* 21.
- Arnott, W.G. (1996). *Alexis. The Fragments. A Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press. *Cambridge Classical Texts and Commentaries* 31.
- Auhagen, U. (Hrsg.) (2009). *Die Hetären in der griechischen und römischen Komödie*. München: Beck. Zetemata 135.
- Bagordo, A. (2020). *Aristophanes. Skenas katalambanousai – Horai. (fr. 487-589). Übersetzung und Kommentar*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. *Fragmenta Comica* 10(8).
- Bergomi, M. (a cura di) (2022). *Platone. Cratilo*. Roma: Carocci editore.
- Bianchi, F.P. (2017). *Cratino. Introduzione e testimonianze*. Heidelberg: Verlag Antike. *Fragmenta Comica* 3(1).
- Biles, Z.P.; Olson, S.D. (eds) (2015). *Aristophanes. Wasps*. Oxford: Oxford University Press.
- Blass, F. (ed.) (1894). *Hyperidis orationes sex cum ceterarum fragmentis*. Lipsiae: Teubner.
- Canfora, L. (a cura di) (2001). *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, vol. 3. Roma: Salerno Editrice.
- Carrara, L. (2007). «Il processo Areopagitico di Oreste: Le *Eumenidi* di Eschilo e la tradizione attica». *Philologus*, 151(1), 3-16.
- Cohen, D. (1983). *Theft in Athenian Law*. München: Hans Beck. Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte 74.
- Daitz, S.G. (1983). «Euripides, *Orestes* 279 γαλήνῃ > γαλήνῃν, or How a Blue Sky Turned into a Pussycat». *CQ*, 33(1), 294-5.
- Davies, M.; Finglass, P. (eds) (2014). *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Benedetto, V.; Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Dunbar, N. (ed.) (1995). *Aristophanes. Birds*. Oxford: Clarendon Press.
- Ferrucci, S. (a cura di) (2005). *Iseo. La successione di Kiron*. Pisa: ETS. *Studi e testi di storia antica* 15.
- Fiorentini, L. (a cura di) (2017). *Strattide. Testimonianze e frammenti*. Bologna: Pàtron. *EIKASMOS. Studi* 29.
- Fisher, N. (ed.) (2001). *Aeschines against Timarchos. Introduction, Translation and Commentary*. Oxford: Clarendon Press. *Clarendon Ancient History Series*.
- Giuliani, L. (2001). «Sleeping Furies: Allegory, Narration and the Impact of Texts in Apulian Vase-Painting». *Scripta Classica Israelica*, 20, 17-38.
- Harrison, A.R.W. (1971). *The Law of Athens. Vol. 2, Procedure*. Oxford: Clarendon Press.
- Hunter, R.L. (ed.) (1983). *Eubulus. The Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Imperio, O. (2004). *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*. Bari: Adriatica Editrice.
- Kanavou, N. (2011). *Aristophanes' Comedy of Names: A Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Kassel, R.; Austin, C. (1983-2001). *Poetae Comici Graeci*. 8 vols Berolini; Novi Eboraci: De Gruyter.

- Lamari, A. (2017). *Reperforming Greek Tragedy. Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Centuries BC*. Berlin; Boston: De Gruyter. Trends in Classics 52.
- Lanza, D. (a cura di) [1987] (2017). *Aristotele. Poetica*. Milano: BUR.
- Leo, F. (1906). «Recensione di F. Marx, C. *Lucilii carminum reliquiae*, Lipsiae 1905». *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 168, 837-61.
- Marzi, M.; Leone, P.; Malcovati, E. (1977). *Oratori attici minori*. Vol. 1, *Iperide, Eschine, Licurgo*. Torino: UTET.
- Mastromarco, G. (1983). *Commedie di Aristofane*. Vol. 1. Torino: UTET.
- Mastromarco, G.; Totaro, P. (2006). *Commedie di Aristofane*. Vol. 2. Torino: UTET.
- Medda, E. (2001). *Euripide. Oreste*. Milano: BUR.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento*. Roma: Bardi Edizioni.
- Medda, E.; Battezzato, L.; Pattoni, M.P.; Di Benedetto, V. (a cura di) [1995] (2008). *Eschilo. Oresteia: Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Milano: BUR.
- Meineke, A. (1839). *Fragmenta Comicorum Graecorum*. Vol. 1, *Historia critica Comicorum Graecorum*. Berolini: De Gruyter.
- Meriani, A. (2002). «L'ΑΝΘΡΩΠΟΕΣΤΗΣ di Strattis (fr. 1-2; 63 [?] K.-A.)». Torraca, L. (a cura di), *Studi in onore di Italo Gallo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 405-28. Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno. Sezione Atti Convegni Miscellanee 59.
- Meyer, G. (Hrsg.) (1923). *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition im Griechischen. Ein Beitrag zur Geschichte der ΔΙΠΛΑ ΟΝΟΜΑΤΑ*. Leipzig: Dieterich. *Philologus* 16(3).
- Miles, S. (2009). *Strattis, Comedy, and Tragedy* [PhD dissertation]. Nottingham: University of Nottingham.
- Millis, B.W.; Olson, S.D. (2012). *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG II² 2318-1325 and Related Texts*. Leiden; Boston: Brill.
- Morpurgo Davies, A. (2000). «Greek Personal Names and Linguistic Continuity». Matthews, E.; Hornblower, S.; Fraser, P.M. (eds), *Greek personal names: their value as evidence*. Oxford: Oxford University Press, 15-39. Proceedings of the British Academy 104.
- Müller-Strübing, H. (1873). *Aristophanes und die historische Kritik. Polemische Studien zur Geschichte von Athen im fünften Jahrhundert vor Ch.* G. Leipzig: Teubner.
- Napolitano, M. (2012). *I "Kolakes" di Eupoli. Introduzione, traduzione, commento*. Mainz: Verlag Antike.
- Nervegna, S.G. (2014). «Performing Classics: The Tragic Canon in the Fourth Century and Beyond». Csapo, E.; Goette, H.R.; Green, J.R.; Wilson, P. (eds), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C*. Berlin; Boston: De Gruyter, 157-87.
- Olson, S.D. (ed.) (2002). *Aristophanes. Acharnians*. Oxford: Oxford University Press.
- Olson, S.D. (2007). *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Olson, S.D. (2016). *Eupolis. Heilotes-Chrysoum genos (fr. 147-325). Translation and commentary*. Heidelberg: Verlag Antike. *Fragmenta Comica* 8(2).
- Orth, Ch. (2009). *Strattis. Die Fragmente. Ein Kommentar*. Berlin: Verlag Antike.
- Orth, Ch. (2015). *Nikochares-Xenophon. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*. Heidelberg: Verlag Antike. *Fragmenta Comica* 9(3).
- Parker, L.P.E. (1997). *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press.

- Pickard-Cambridge, A.W. (1968). *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.
- Prag, A.J.N.W. (1985). *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition*. Warminster: Aris & Phillips.
- Pütz, B. (2007). *The Symposium and Komos in Aristophanes*. 2nd ed. Oxford: Aris & Phillips.
- Ruffell, I. (2021). «The Aesthetics of the Comic List». Laemmle, R.; Scheidegger Laemmle, C.; Wesselmann, K. (eds), *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond. Towards a Poetics of Enumeration*. Berlin; Boston: De Gruyter, 327-60. Trends in Classics 107.
- Schierl, P. (2006). *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*. Berlin; New York: De Gruyter. Texte und Kommentare 28.
- Schömann, G.F. (ed.) (1831). *Isaeus. Orationes XI: cum aliquot deperditarum fragmentis*. Gryphiswaldiae: E. Mauritii.
- Seidensticker, B. (1982). *Palintonos harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Hypomnemata 72.
- Sidoti, N. (2020). «'Paratragic Burlesques' and Reperformances of Tragedies in the Fourth Century BCE». Fries, A.; Kanellakis, D. (eds), *Ancient Greek Comedy. Genre-Texts-Reception. Essays in Honour of Angus M. Bowie*. Berlin; Boston: De Gruyter, 267-85. Trends in Classics 101.
- Sommerstein, A.H. (ed.) (1980). *The Comedies of Aristophanes*. Vol. 1, *Acarnians*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sonnino, M. (2021). «La tragedia, il 'realismo quotidiano', la commedia. Euripide, *Oreste*, 71-131 nella critica antica e moderna». *RCCM*, 63(2), 101-34.
- Stama, F. (2016). *Alessi. Testimonianze e frammenti. Testo, traduzione e commento*. Castrovillari: Edizioni AICC Castrovillari.
- Steiger, H. (1888). *Der Eigennamen in der attischen Komödie*. [PhD Dissertation]. Erlangen: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.
- Taplin, O.P. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press.
- Taplin, O.P. (2007). *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Paintings of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Vahtikari, V. (2014). *Tragedy Performances outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC*. Helsinki: Foundation of the Finnish Institute at Athens. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens 20.
- West, M.L. (ed.) (1991). *Aeschylus Eumenides*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Whitehead, D. (ed.) (2000). *Hypereides. The Forensic Speeches. Introduction, Translation and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. von (Hrsg.) (1927). *Aristophanes. Lysistrate*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Wilson, P. (2000). *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, N.G. (ed.) (2007). *Aristophanis Fabulae*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press.
- Zimmermann, B. (1985-1987). *Untersuchungen zur Form und dramatische Technik der Aristophanischen Komödie*. 3 Bde. Königstein im Taunus: Anton Hain; Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.