

Spettacoli e trattenimenti
dal IV secolo a.C.
all'età tardo-antica
secondo i documenti
epigrafici e papiracei

Gennaro Tedeschi

L'ACACIA E IL SICOMORO

Collana di testi e studi su papiri egiziani

diretta da

Sergio DARIS

Gennaro TEDESCHI

Franco CREVATIN

Opera sottoposta a *peer review* secondo
il protocollo UPI – University Press Italiane

UPI
UNIVERSITY
PRESS ITALIANE

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2017.

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di
riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-8303-880-8 (print)

ISBN 978-88-8303-811-2 (online)

EUT – Edizioni Università di Trieste

Via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Gennaro Tedeschi

Spettacoli e trattenimenti
dal IV secolo a.C.
all'età tardo-antica
secondo i documenti
epigrafici e papiracei

Indice generale

Premessa	pag.	7
Sigle	”	8
1. La tragedia post-euripidea: autori e opere	”	17
2. Le rappresentazioni	”	38
3. La rinascita del dramma satiresco	”	61
4. <i>Fabulae crepidatae</i> o <i>cothurnatae</i> e <i>fabulae praetextae</i>	”	67
5. Il genere comico dopo Aristofane	”	92
6. Rappresentazioni comiche in Magna Grecia e Sicilia	”	112
7. Rintone e i fliacografi	”	121
8. La commedia Nuova	”	123
9. Menandro	”	127
10. Altri poeti della Commedia Nuova	”	137
11. <i>Fabulae palliatae</i> e <i>togatae</i>	”	146
12. <i>Fabulae Atellanae</i>	”	164
13. Commediografi del periodo imperiale	”	171
14. Generi desueti	”	173
15. Pubbliche letture, competizioni poetiche, esibizioni, <i>recitals</i>	”	184
16. La pantomima	”	197
17. Fantasisti, giocolieri, saltimbanchi, musicisti, mimi	”	231
Bibliografia essenziale	”	291
Fonti letterarie	”	309
Iscrizioni	”	329
Manoscritti	”	334
Papiri	”	335
Reperti archeologici	”	339
Indice dei nomi	”	344
Autori moderni	”	365

<i>Addendum</i>	pag.	376
A 1. Graffito votivo (<i>SB</i> I 1034)	”	377
A 2. Decreto (<i>SB</i> IV 7286)	”	377
A 3. Relazione su oggetti scomparsi (<i>P.Worp</i> 14, 13-27 = <i>P.Lugd. Bat.</i> XXXIII 14)	”	379
A 4. Contributi per feste religiose (<i>P.Hib.</i> II 214 Fr. 2, 13-30)	”	380
A 5. Distribuzione di farina (<i>P.Cair. Zen.</i> I 59004, I v 44)	”	381
A 6. Registro tasse (<i>P.Count</i> 24, Col. IX, 182-186)	”	382
A 7. Conti di imposte e spese (<i>P.S.I.</i> IV 388r, 1-9, 13, 19, 38)	”	383
A 8. Promemoria di Eracleoto a Zenone (<i>P.S.I.</i> IX 1011)	”	384
A 9. Lamentela di un padre contro una figlia ingrata (<i>P.Enteux.</i> 26)	”	385
A 10. Conto di un'associazione (<i>P.Tebt.</i> III 894 Fr. 2v)	”	387
A 11. Registro di confraternita (<i>SB</i> III 6319v, col. I, 1-10)	”	388
A 12. Etichetta di mummia (<i>SB</i> VI 9601 (5))	”	389
A 13. Registro di conti (<i>B.G.U.</i> XIV 2434 II, 30-32)	”	389
A 14a. Lista di soggetti a tassazione (<i>P.Tebt.</i> I 103, 36)	”	390
A 14b. Lista di soggetti a tassazione (<i>P.Tebt.</i> I 189r 1-5; col. X 266, 275, 289, 335)	”	391
A 15. Graffito di un ginnasta (<i>S.E.G.</i> XXXI 1535)	”	392
A 16a. Graffito di un cinedo (<i>SB</i> V 8424 a)	”	392
A 16b. Graffito di un cinedo (<i>SB</i> V 8424 b)	”	393
A 17. Conti (<i>B.G.U.</i> XVI 2671, 19-22)	”	394
A 18. Registro di possessori di terreni (<i>P.Lond.</i> III 604A, V 132)	”	394
A 19. Copia di iscrizione onorifica per il grammatico Apione (<i>P.Oxy.</i> LXXIX 5202)	”	395
A 20. Petizione allo <i>strategos</i> (<i>P.Oxy.</i> L 3555)	”	397
A 21. Lettera dei magistrati (<i>P.Amh.</i> II 70 Fr. B, 16)	”	399
A 22. Menu di un banchetto (<i>P.Giss.</i> I 93)	”	400
A 23. Registro di <i>diagraphai</i> bancarie (<i>P.Ross. Georg.</i> II 18, Fr. A 4 IV 16-20, Fr. O 425)	”	401
A 24a. Iscrizione votiva (<i>SB</i> V 8781)	”	402
A 24b. Stele funeraria (<i>S.E.G.</i> LII 1163)	”	403
A 25. Pagamenti in vino (<i>SB</i> III 7199, I 1-8)	”	404
A 26. <i>Proskynema</i> di auleta (<i>SB</i> XXVI 16593 (1))	”	405

A 27.	<i>Proskynema</i> di suonatore di <i>syrinx</i> (SB XXVI 16593 (2))	”	406
A 28.	Conto di una <i>synodos</i> (P.Daris 64v, Col. II 7-8 (descr.))	”	407
A 29.	Epitaffio di citaredo alessandrino (I.G.U.R. II 1034)	”	407
A 30.	Iscrizione votiva di un funambolo alessandrino (FD. III 1, 226)	”	408
A 31.	Diploma della gran sacerdotessa degli Artisti di Dioniso (P.Oxy. LXXIX 5208)	”	409
A 32.	<i>Proskynema</i> (SB V 8465)	”	410
A 33.	Documento relativo a un artista (SB XXVIII 16959)	”	411
A 34.	Notifica ufficiale di vittoria olimpica (S.P.P. XX 69)	”	412
A 35.	Elenco di nomi (O.Ashm. 82, 7)	”	414
A 36.	Lista di nomi (O.Trim. I 86, 10-11)	”	414
A 37.	Lettera di Ammonio a Termutione (P.Oxy. XXXIII 2682)	”	415
A 38.	Lista di beni immobiliari (P.Berl. Bork. 1, Col. XII, 21 (420))	”	415
A 39.	Spese per vino (P.Ryl. IV 645, 9)	”	416
A 40.	Lettera privata (P.Oxy. XIV 1676, 1-9)	”	417
A 41.	Pagamento in razioni di carne a una compagnia di mimi (P.Oxy. LXXIX 5212)	”	418
A 42.	Lista di nomi (SB XXIV 16208, 12)	”	418
A 43.	Programma di spettacolo circense (P.Oxy. LXXIX 5216)	”	419
A 44.	Affitto di una stanza (P.Oxy. LXXIX 5214)	”	420
A 45.	Programma di spettacolo circense (P.Oxy. LXXIX 5215)	”	421
A 46.	Programma di spettacolo circense (P.Oxy. LXXIX 5217)	”	422
A 47.	Programma di spettacolo circense (P.Oxy. LXXIX 5218)	”	423
A 48.	Lista di salariati (P.Princ. II 96r, col. II, 39)	”	424
A 49.	Conti di spese (P.S.I. VIII 953 Fr. 87-89)	”	424
A 50.	Lista di cibarie (B.G.U. II 377)	”	425

Premessa

Una prima stesura del lavoro, ora corretto e ampliato con l'inserzione di alcuni capitoli sulla commedia greca e sul teatro latino, è apparsa in «Papyrologica Lupiensia» 11, 2002, pp. 87-187. Colgo l'occasione per ringraziare sinceramente l'amico Franco Crevatin (Università di Trieste) per avere discusso con me in diverse occasioni alcuni dei problemi qui trattati e il prof. Sergio Daris (Università di Trieste), che fin dall'inizio ne ha seguito costantemente gli sviluppi prodigandomi acute osservazioni, saggi consigli, utili suggerimenti, correggendo inesattezze e sviste: gli errori rimasti evidentemente andranno attribuiti esclusivamente alla mia persona.

Sigle

A&R	Atene & Roma
AAA	Antichità Alto Adriatiche
AAntHung	Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae
AC	L'Antiquité Classique
AClass	Acta Classica
AE	L'Année épigraphique
AEph	Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς
AevAnt	Aevum Antiquum
AIV	Atti dell'Istituto Veneto
AJA	American Journal of Archaeology
AJPh	American Journal of Philology
AK	Antike Kunst
AnalPap	Analecta Papyrologica
AncSoc	Ancient Society
ANRW	<i>Aufstieg und Niedergang der römischen Welt</i>
AntAfr	Antiquités Africaines
AnTard	Antiquité Tardive
Anu.Filol.Antiq.Mediaevalia	Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia
AOFL	Annali Online di Ferrara – Lettere
AP	O Arqueólogo Português
APF	Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete
ArchClass	Archeologia Classica
ARF	Appunti Romani di Filologia

AUFL	Annali dell'Università di Ferrara – Sezione di Lettere
BASP	The Bulletin of the American Society of Papyrologists
BCH	Bulletin de Correspondance Hellénique
<i>B.E.</i>	<i>Bulletin Épigraphique</i>
<i>B.G.U.</i>	<i>Aegyptische Urkunden aus den Staatlichen Museen zu Berlin, Griechische Urkunden</i>
BICS	Bulletin of Institute of Classical Studies
BIFAO	Bulletin de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire
<i>B.K.T.</i>	<i>Berliner Klassikertexte</i>
<i>BL</i>	<i>Berichtigungsliste der griechischen Papyrusurkunden aus Ägypten</i>
BollClass	Bollettino dei Classici
BStudLat	Bollettino di Studi Latini
C&M	Classica et Mediaevalia
<i>CA</i>	<i>Collectanea Alexandrina</i>
CCG	Cahiers du Centre Gustave Glotz
CE	Chronique d'Égypte
CFC(G)	Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos y indoeuropeos
CGFP	Comicorum Graecorum Fragmenta Papyracea
CGITA	Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique
<i>CGL</i>	<i>Corpus Glossariorum Latinorum</i>
CHS Research Bulletin	Center of Hellenic Studies Research Bulletin
<i>C.I.D.</i>	<i>Corpus des Inscriptions de Delphes</i>
<i>C.I.G.</i>	<i>Corpus Inscriptionum Graecarum</i>
<i>C.I.L.</i>	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>
ClAnt	Classical Antiquity
<i>C.L.E.</i>	<i>Carmina Latina Epigraphica</i>
ClRev	Classical Revue
<i>CPG</i>	<i>Corpus Paroemiographorum Graecorum</i>
<i>C.P.R.</i>	<i>Corpus Papyrorum Raineri</i>
<i>C. Ptol. Sklav.</i>	<i>Corpus der ptolemäischen Sklaventexte</i>
CQ	Classical Quarterly
CRAI	Comptes Rendus de Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres
<i>CRF</i>	<i>Comicorum Romanorum Fragmenta</i>
CronErc	Cronache Ercolanesi
CW	Classical World

DArch	Dialoghi di Archeologia
DeM	Dionysus ex Machina
DHA	Dialogues d'histoire ancienne
<i>D. T. Audollent</i>	<i>Defixionum Tabulae</i>
EA	Epigraphica Anatolica
<i>E.K.M. I. Beroia</i>	Επιγραφές κάτω Μακεδονίας: μεταξύ του Βερμίου Όρους και του Αξιού ποταμού. τεύχος Α' Επιγραφές Βέροιας
ErAnt	Eruditio Antiqua
EstClás	Estudios Clásicos
EuGeStA	European Network on Gender Studies in Antiquity
<i>FD.</i>	<i>Fouilles de Delphes</i>
<i>FGrHist</i>	<i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i>
<i>FHG</i>	<i>Fragmenta Historicorum Graecorum</i>
FlorIlib	Florentia Iliberitana
G&R	Greece & Rome
GFA	Göttinger Forum für Altertumswissenschaft
GIF	Giornale Italiano di Filologia
GMusJ	The J. Paul Getty Museum Journal
GRBS	Greek Roman and Byzantine Studies
GRMS	Greek and Roman Musical Studies
<i>G. V. I.</i>	<i>Griechische Vers-Inschriften</i>
HEp	Hispania Epigraphica
HSCPh	Harvard Studies in Classical Philology
HistriaAnt	Histria Antiqua
<i>I. Aph2007</i>	<i>Inscriptions of Aphrodisias (2007)</i>
<i>I. Apollonia</i>	<i>Inscriptions d'Apollonia d'Illyrie</i>
<i>I. Byzantion</i>	<i>Die Inschriften von Byzantion</i>
<i>I. Caesarea</i>	<i>Caesarea Maritima. Excavations Reports. The Greek and Latin Inscriptions of Caesarea Maritima</i>
<i>I. Cor.</i>	<i>Corinth VIII,3. The Inscriptions 1926-1950</i>
<i>I. Cos</i>	<i>The Inscriptions of Cos</i>
<i>I. Cret.</i>	<i>Inscriptiones Creticae</i>
ICS	Illinois Classical Studies
<i>I. C. U. R.</i>	<i>Inscriptiones Christianae Urbis Romae</i>
<i>I. D.</i>	<i>Inscriptions de Délos</i>
<i>I. Did.</i>	<i>Didyma, II: Die Inschriften</i>

<i>I.Doura Europos</i>	<i>Excavations at Doura-Europos</i>
<i>I.E. O. G.</i>	<i>Iscrizioni dell'Estremo Oriente Greco</i>
<i>I.Eph.</i>	<i>Die Inschriften von Ephesos</i>
<i>I. G.</i>	<i>Inscriptiones Graecae</i>
<i>I. G. A. S. M.</i>	<i>Iscrizioni Greche Arcaiche di Sicilia e Magna Grecia</i>
<i>I. G. Bulg.</i>	<i>Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae</i>
<i>I. Gerasa</i>	Ch.B. Welles in C.H. Kraeling, <i>Gerasa: City of the Decapolis</i>
<i>I. G. L. Syr.</i>	<i>Inscriptions Grecques et Latines de la Syrie</i>
<i>I. G. R. R.</i>	<i>Inscriptiones Graecae ad Res Romanas pertinentes</i>
<i>I. G. U. R.</i>	<i>Inscriptiones Graecae Urbis Romae.</i>
<i>I. Iasos</i>	<i>Die Inschriften von Iasos</i>
<i>I. Keramos</i>	<i>Die Inschriften von Keramos</i>
<i>I. K. Ephesos</i>	<i>Die Inschriften von Ephesos</i>
<i>I. K. Perge</i>	<i>Die Inschriften von Perge</i>
<i>I. K. Sestos</i>	<i>Die Inschriften von Sestos und des thrakischen Chersonesos</i>
<i>I. L. Alg.</i>	<i>Inscriptions latines de l'Algérie</i>
<i>I. L. L. PRO. N.</i>	<i>Inscriptionum Lapidarium Latinarum Provinciae Norici</i>
<i>I. L. S.</i>	<i>Inscriptiones Latinae Selectae</i>
<i>I. L. T. G.</i>	<i>Inscriptions Latines des trois Gaules</i>
<i>I. Magn.</i>	<i>Die Inschriften von Magnesia am Maeander</i>
<i>I. Myl.</i>	<i>Die Inschriften von Mylasa</i>
<i>I. Napoli</i>	<i>Iscrizioni greche di Napoli</i>
<i>I. Oropos</i>	Οἱ Ἐπιγραφῆς τοῦ Ὠρώπου
<i>I. Philae</i>	<i>Les inscriptions grecques de Philae</i>
<i>I. Priene</i>	<i>Inschriften von Priene</i>
<i>I. R. T.</i>	<i>The Inscriptions of Roman Tripolitania</i>
<i>I. Samos</i>	<i>Samos Inscriptions</i>
<i>I. Side</i>	<i>Side im Altertum</i>
<i>I. Smyrn.</i>	<i>Die Inschriften von Smyrna</i>
<i>I. Str.</i>	<i>Die Inschriften von Stratonikeia</i>
<i>I. Syr.</i>	<i>Inscriptions grecques et latines des tombeaux du rois ou Syringes à Thèbes</i>
<i>I. Teos</i>	<i>Teos Inscriptions. Texts and List</i>
<i>I. Thesp.</i>	<i>Les Inscriptions de Thespies</i>
<i>I. Tralles</i>	<i>Die Inschriften von Tralleis</i>
<i>I. v. O.</i>	<i>Die Inschriften von Olympia</i>

JEA	The Journal of Egyptian Archaeology
JHS	Journal of Hellenic Studies
JJurP	The Journal of Juristic Papyrology
JÖBG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft
JRA	Journal of Roman Archaeology
JRAS	Journal of the Royal Asiatic Society
JRS	The Journal of Roman Studies
LCláss	Letras Clássicas
LEC	Les Études Classiques
LibSt	The Society of Libyan Studies. Annual Report
<i>L.S.A.M.</i>	Lois sacrées de l'Asie Mineure
<i>L. W.</i>	Le Bas – Waddington. <i>Voyage Archéologique en Grèce et en Asie Mineure</i>
<i>M.A.M.A.</i>	<i>Monumenta Asiae Minores Antiqua</i>
MDAI(A)	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athen Abt.)
MedAnt	Mediterraneo Antico
MeditArch	Mediterranean Archaeology
MEG	Medioevo Greco
Merkelbach-Stauber <i>SGO</i>	R. Merkelbach-J. Stauber, <i>Steinepigramme aus dem griechischen Osten</i>
MH	Museum Helveticum
MLatJb	Mittellateinisches Jahrbuch
N. Jahrb. f. klass. Altertum.	Neue Jahrbücher für die klassische Altertumswissenschaft
<i>O. Camb.</i>	<i>Ostraca in the Cambridge University Library</i>
<i>O. Florida</i>	<i>The Florida Ostraka</i>
<i>O. G. I. S.</i>	<i>Orientis Graeci Inscriptiones Selectae</i>
OJA	Oxford Journal of Archaeology
<i>O. Medin. Madi</i>	<i>Ostraka e papiri greci da Medinet Madi</i>
<i>O. Mich.</i>	<i>Ostraka in the Michigan University Collection</i>
<i>O. Nagel</i>	<i>Ostraca Nagel & Nagel (ex Jéquier)</i>
<i>O. Strasb. I</i>	<i>Griechische und griechisch-demotische Ostraka der Universitäts- und Landesbibliothek zu Strassburg im Elsass</i>
<i>O. Trim.</i>	<i>Ostraka from Trimithis</i>
<i>P. Aberd.</i>	<i>Catalogue of Greek and Latin Papyri and Ostraca in the Possession of the University of Aberdeen</i>
<i>P. Abinn.</i>	<i>The Abinnaeus Archive: Papers of a Roman Officer in the Reign of Constantius II</i>
<i>P. Alex.</i>	<i>Papyrus grecs du Musée Gréco-Romain d'Alexandrie</i>

<i>P.Alex. Giss.</i>	<i>Papyri variae Alexandrinae et Gissenses</i>
<i>P.Amh.</i>	<i>The Amherst Papyri</i>
PapLup	Papyrologica Lupiensia
<i>P.Athen.</i>	<i>Papyri Societatis Archaeologicae Atheniensis</i>
<i>P.Barc.</i>	<i>Papyri Barcinonenses</i>
<i>P.Berl. Leihg.</i>	<i>Berliner Leihgabe griechischer Papyri</i>
<i>P.Berol.</i>	<i>Griechischer Papyri aus den Staatlichen Museen zu Berlin</i>
<i>P.Bingen</i>	<i>Papyri in Honorem Johannis Bingen Octogenarii</i>
<i>P.Bodl.</i>	<i>Papyri Bodleianae</i>
<i>P.Bodmer</i>	<i>Papyrus Bodmer</i>
<i>P.Brem.</i>	<i>Die Bremer Papyri</i>
<i>P.Cair. Goodspeed</i>	<i>Greek Papyri from the Cairo Museum</i>
<i>P.Cair. Zen.</i>	<i>Zenon Papyri, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire</i>
PCG	<i>Poetae Comici Graeci</i>
<i>P.Col.</i>	<i>Columbia Papyri</i>
<i>P.Col. Zen.</i>	<i>Columbia Zenon Papyri</i>
<i>P.Colon.</i>	<i>Kölner Papyri</i>
<i>P.Corn.</i>	<i>Greek Papyri in the Library of Cornell University</i>
<i>P.Count</i>	<i>Counting the People in Hellenistic Egypt</i>
PCPhS	Proceedings of the Cambridge Philological Society
<i>P.Daris</i>	<i>S. Daris, Silloge di papiri greci documentari</i>
<i>P.Dryton</i>	<i>The Bilingual Family Archive of Dryton, his Wife Apollonia and their Daughter Senmouthis</i>
<i>P.Dub.</i>	<i>Greek Papyri from Dublin</i>
<i>P.Edg.</i>	<i>Selected Papyri from the Archives of Zenon</i>
PEG	<i>Poetae Epici Graeci</i>
<i>P.Fackelmann</i>	<i>Papyri Fackelmann</i>
<i>P.Fam. Tebt.</i>	<i>A Family Archive from Tebtunis</i>
<i>P.Flor.</i>	<i>Papiri greco-egizii, Papiri Fiorentini</i>
<i>P.Fouad</i>	<i>Les Papyrus Fouad</i>
PG	<i>Patrologiae cursus completus. Series Graeca</i>
<i>P.Gen.</i>	<i>Les Papyrus de Genève</i>
<i>P.Giss.</i>	<i>Griechische Papyri im Museum des oberhessischen Geschichtsvereins zu Giessen</i>
<i>P.Giss. Bibl. Univ.</i>	<i>Papyri Bibliothecae Universitatis Gissensis</i>

<i>P.Grenf.</i>	<i>An Alexandrian Erotic Fragment and other Greek Papyri chiefly Ptolemaic</i>
<i>P.Hamb.</i>	<i>Griechische Papyrusurkunden der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek</i>
<i>P.Harr.</i>	<i>The Rendel Harris Papyri of Woodbrooke College</i>
<i>P.Harrauer</i>	<i>Wiener Papyri als Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Harrauer</i>
<i>P.Heid.</i>	<i>Veröffentlichungen aus der Heidelberger Papyrussammlung</i>
<i>P.Herc.</i>	<i>Catalogo di Papiri Ercolanesi</i>
<i>P.Hib.</i>	<i>The Hibeh Papyri</i>
<i>PhilAnt</i>	<i>Philologia Antiqua</i>
<i>P.Köln</i>	<i>Kölner Papyri</i>
<i>PL</i>	<i>Patrologiae cursus completus. Series Latina</i>
<i>P.L.Bat.</i>	<i>Papyrologica Lugduno-Batava</i>
<i>P.Leid.</i>	<i>Papyri Graeci Musei Antiquarii Lugduni-Batavi</i>
<i>P.Lond.</i>	<i>Greek Papyri in the British Museum</i>
<i>P.Lond. Lit.</i>	<i>Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum</i>
<i>P.Louvre</i>	<i>Papyrus du Musée du Louvre</i>
<i>P.Med.</i>	<i>Papiri Milanesi</i>
<i>PMG</i>	<i>Poetae Melici Graeci</i>
<i>P.Mich.</i>	<i>Michigan Papyri</i>
<i>P.Morgan Libr.</i>	<i>Catalogue of Coptic Manuscripts in the Pierpont Morgan Library</i>
<i>PO</i>	<i>Patrologia Orientalis</i>
<i>P.Oslo</i>	<i>Papyri Osloenses</i>
<i>P.Oxy.</i>	<i>The Oxyrhynchus Papyri</i>
<i>P.Oxy. Hels.</i>	<i>Fifty Oxyrhynchus Papyri (Helsinki)</i>
<i>P.PAphr.</i>	<i>Ch. Roueché, Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Period</i>
<i>P.Princ.</i>	<i>Papyri in the Princeton University Collections</i>
<i>P.Reinach Gr.</i>	<i>T. Reinach, Papyrus grecs et démotiques recueillis en Égypte</i>
<i>P.Ross. Georg.</i>	<i>Papyri russischer und georgischer Sammlungen</i>
<i>P.Ryl.</i>	<i>Catalogue of the Greek and Latin Papyri in the John Rylands Library</i>
<i>P.Schubart</i>	<i>W. Schubart, Griechische literarische Papyri</i>
<i>P.S.I.</i>	<i>Papiri greci e latini. (Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto)</i>
<i>P.Soc.Ég.</i>	<i>Papyrus de la Société d'Égyptologie</i>
<i>P.Sorb.</i>	<i>Papyrus de la Sorbonne</i>

<i>P.Strasb.</i>	<i>Papyrus grecs de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg</i>
<i>P.Tebt.</i>	<i>The Tebtunis Papyri</i>
<i>P.Varsov.</i>	<i>Papyri Varsovienses</i>
<i>P.Vind.</i>	<i>Einige Wiener Papyri</i>
<i>P.Wash. Libr. Congr.</i>	<i>Washington Library Congress Papyri</i>
<i>P.Wash. Univ.</i>	<i>Washington University Papyri</i>
<i>P.Yale</i>	<i>Yale Papyri in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library</i>
QCTC	Quaderni di cultura e di tradizione classica
QFCT	Quaderni di Filologia Clsaaica. Università degli Studi di Trieste
QUCC	Quaderni Urbinati di Cultura Classica
RA	Revue Archéologique
RAL	Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei
RaRe	Rationes Rerum
RBPh	Revue Belge de Philologie et d'Histoire
RCCM	Rivista di Cultura Classica e Medievale
<i>RE</i>	<i>Real-Encyclopedie der classischen Altertumswissenschaft</i>
REA	Revue des Études Anciennes
REG	Revue des Études Grecques
REgypt	Revue d'Égyptologie
REL	Revue des Études Latins
RFIC	Rivista di Filologia e di Istruzione Classica
RheinMus	Rheinisches Museum
RIL	Rendiconti dell'Istituto Lombardo
RN	Revue Numismatique
RPAA	Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia
RPh	Revue de Philologie, de littérature et d'histoire ancienne
RSLR	Rivista di storia e letteratura religiosa
S&T	Segno e Testo
Samana	É Samana, <i>Les médecins dans le monde grec</i>
<i>SB</i>	<i>Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten</i>
SCO	Studi Classici e Orientali
SEBarc	Sylloge Epigraphica Barcinonensis
<i>S.E.G.</i>	<i>Supplementum Epigraphicum Graecum</i>
SemRom	Seminari Romani di cultura greca
SEP	Studi di Egittologia e di Papirologia

<i>S.G.D.I.</i>	<i>Sammlung der griechischen Dialekt-Inschriften</i>
SHA	Scriptores Historiae Augustae
SicGymn	Siculorum Gymnasium
SIFC	Studi Italiani di Filologia Classica
<i>S.I.G.</i>	<i>Sylloge Inscriptionum Graecarum.</i>
SO	Symbolae Osloenses
SPFB(klas)	Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis
SPhV	Studia Philologica Valentina
<i>S.P.P.</i>	<i>Studien zur Palaeographie und Papyruskunde</i>
<i>St.Pont.</i>	<i>Studia Pontica</i>
StudRom	Studi Romani
SyllClass	Syllecta Classica
T&P	Text & Presentation
TC	Trends in Classics
T&P	Text & Presentation
<i>T.A.M.</i>	<i>Tituli Asiae Minoris</i>
TAPhA	Transactions and Proceeding of the American Philological Association
<i>TRF</i>	<i>Tragicorum Romanorum Fragmenta</i>
<i>TrGF</i>	<i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i>
WS	Wiener Studien
WürzbJahrb	Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft
ZAC	Zeitschrift für Antikes Christentum
ZAnt	Živa Antika
ZPE	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

1

La tragedia post-euripidea: autori e opere

Nel 405 a.C. i concittadini di Aristofane pensavano che fosse praticamente estinta la tragedia, uno dei peculiari generi civici ateniesi¹, grazie alla quale la città aveva raggiunto nel V sec. i massimi vertici nell'arte. L'anno prima, infatti, nell'inverno del 407-406 a Pella, presso la corte di Archelao, era morto Euripide, lasciando postume l'*Ifigenia in Aulide* e le *Baccanti*. Il tragediografo di Salamina era andato via da Atene ormai da qualche anno e si era trasferito presso la corte del re macedone dal 408, immediatamente dopo la rappresentazione dell'*Oreste*. Secondo la tradizione il novantenne Sofocle, vestito a lutto, ne diede pubblica notizia agli Ateniesi facendo comparire attori e coreuti senza corone al proagone delle Dionisie cittadine di quello stesso anno². Pochi mesi dopo, sotto l'arcontato di Callia, tra l'autunno e il mese di gennaio, morì anche Sofocle³, dopo avere composto l'*Edipo a Colono*, che fu rappresentato dall'omonimo nipote soltanto nel 401 a causa della confusione in cui versava la città.

¹ L'affermazione nel testo va intesa nel senso che la drammaturgia agonale fu invenzione ateniese, al di là della polemica asserzione contenuta in [Plat.] *Min.* 321a: ἡ δὲ τραγωδία ἐστὶν παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ ὡς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ' ἀπὸ Φρυγίου, ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι, πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὐρήσεις ὃν τῆσδε τῆς πόλεως εὕρημα. Sull'argomento vd. D. Lanza, *La poesia drammatica*, in G. Cambiano - L. Canfora - D. Lanza (dir.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I/1, Roma 1992, p. 297.

² *Vita Euripidis* II 26-36: καὶ ἐτάφη ἐν Μακεδονίᾳ· κενόταφιον δὲ αὐτοῦ Ἀθήνησιν ἐγένετο καὶ ἐπίγραμμα ἐπεγέγραπτο Θουκυδίδου τοῦ ιστοριογράφου ποιήσαντος, ἢ Τιμοθέου τοῦ μελοποιού.

μνήμα μὲν Ἑλλάς ἅπασ' Εὐριπίδου, ὅστέα δ' ἴσχει
γῆ Μακεδῶν, ἥπερ δέξατο τέρμα βίου.
πατρίς δ' Ἑλλάδος Ἑλλάς, Ἀθῆναι· πλείστα δὲ Μούσας
τέρψας ἐκ πολλῶν καὶ τὸν ἔπαινον ἔχει.

φασὶ δὲ [καὶ] κεραυνωθῆναι ἀμφοτέρω μνημεῖα. λέγουσι δὲ καὶ Σοφοκλέα ἀκούσαντα ὅτι ἐτελεύτησεν, αὐτὸν μὲν ἱματίῳ φαιῷ προελθεῖν, τὸν δὲ χορὸν καὶ τοὺς ὑποκριτὰς ἀστεφανώτους εἰσαγαγεῖν ἐν τῷ προαγῶνι καὶ δακρῦσαι τὸν δῆμον.

³ *I.G.* XII 5, 64, 78b = *Marmor Parium* ep. 64.

La scomparsa pressoché contemporanea dei due grandi poeti fu avvertita come presagio funesto dell'incombente catastrofe di Atene, la cui potenza si stava frantumando, logorata dai lunghi anni di guerra contro Sparta. Proprio all'inizio di quell'anno, dunque, Aristofane diede corpo ai sentimenti, che gli Ateniesi provavano per quella situazione critica, mettendo in scena alle Lenee le *Rane*, in cui immaginava un viaggio nell'oltretomba intrapreso da Dioniso, il dio del teatro, per riportare in Atene un poeta tragico che salvasse la città con i suoi ammaestramenti. In effetti Aristofane, acuto e puntiglioso critico, ma al tempo stesso estimatore di Eschilo, Sofocle ed Euripide, riteneva che quel nobile genere poetico fosse estinto con la loro morte; né era rilevante il fatto che operassero altri autori, poiché a suo giudizio questi erano incomparabilmente distanti dai tre grandi tragediografi⁴.

In effetti era stato gravemente compromesso l'articolato equilibrio che già dalle sue prime manifestazioni aveva reso vitale la tragedia, imbevuta di una stimolante e talora graffiante dialettica, a metà tra cultura orale e progressivo affermarsi della scrittura, tra drammatizzazione dei racconti mitici e urgenza di una realtà contemporanea, che aveva visto sorgere nuove e inedite problematiche sociali, politiche, religiose, giuridiche.

Oltre a ciò il privato cittadino stava perdendo impercettibilmente, ma inesorabilmente, l'orgoglio di fare parte integrante di una collettività, pur conservando la consapevolezza dei forti legami di sangue individuali, che lo vincolavano al proprio *ghenos*.

Sebbene nell'ultimo scorcio temporale del V a.C. fossero definitivamente scomparse dalle scene le tragedie, che in modo profondamente problematico avevano affrontato gli insanabili conflitti etici, scaturiti dalla messa in discussione dei valori della polis e delle sue istituzioni civiche o religiose, tuttavia il genere tragico perdurò, sia pure con altre particolarità.

Nonostante le nefaste conseguenze di una devastante guerra trentennale e di successive lotte civili, con violente alternanze di colpi di stato oligarchici e di ristabilimento del regime democratico, nonostante la perdita dell'impero marittimo, che aveva alimentato l'egemonia economica e culturale della polis, con il conseguente impoverimento generale della popolazione attica, nel IV a.C. Atene continuò a essere ancora il luogo privilegiato per le rappresentazioni tragiche⁵. Per questo motivo anche i poeti nati in altre zone del mondo ellenico scelsero Atene per far mettere in scena le loro opere. Addirittura Teodette (Faselide 375 – Atene 334 a.C. ca.) e altri autori desiderosi di conquistarsi una fama trascorsero la maggior parte della loro vita risiedendo in quella città⁶. Per il 307/306 a.C., nel medesimo

⁴ Ar. *Ran.* 92-97: ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύλματα, | χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης, | ἃ φροῦδα θᾶτον, ἣν μόνον χορὸν λάβη, | ἅπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ. | γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὖροις ἔτι | ζητῶν ἂν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι.

⁵ Plat. *Lach.* 183b; cfr. Aeschin. *in Ctes.* 34 e i decreti in cui sono menzionate le rappresentazioni di nuove tragedie alle Dionisie nell'orazione demostenica *Per la corona* (Dem. *Cor.* 54; 55; 84; 115; 116; 118).

⁶ Identica considerazione vale anche per gli autori comici posteriori ad Aristofane, Eupoli e Cratino: anche quelli che non erano Ateniesi per nascita come Antifane di Smirne o di Rodi, Filemone di Siracusa, Anasandride di Rodi, Menestee di Alicarnasso (*S.E.G.* XXVI 207, VI, 15), Difilo e il fratello Diodoro di Sinope (*I.G.* XI 2, 105, 21 e 107, 20), Alessi di Turi, Posidippo di Cassandreia, Fenicide di Megara, Apollodoro di

anno in cui Filemone risultò primo in quello comico, il monumento di Senocle segnala la vittoria di Fanostrato, nativo di Alicarnasso, nell'agone tragico svoltosi durante le Lenee⁷.

Conformandosi al nuovo clima culturale, la tragedia si trasformò in un'istituzione cosmopolita, non solo perché le rappresentazioni si allestivano anche in molte altre città fuori dell'Attica, dovunque vivessero comunità elleniche, ma soprattutto perché gli autori non erano più esclusivamente cittadini ateniesi.

I nuovi drammi allora rispecchiarono la coscienza panellenica, che si stava affermando nel IV a.C., le cui radici tuttavia sono individuabili nell'atteggiamento internazionale tenuto dai Sofisti del secolo precedente, in particolare da Ippia e Gorgia. La consapevolezza dell'esistenza di un'unica cultura presso tutti i Greci, concepita come diffusione della *paideia* ateniese e rafforzata dalla nuova forma di linguaggio comune, è riconosciuta espressamente dagli inizi del IV a.C., quando Isocrate nel *Panegirico* afferma:

La nostra città ha lasciato tanto indietro gli altri uomini nelle opere di pensiero e della parola, che i nostri discepoli sono diventati i maestri degli altri. Essa ha fatto sí che il nome di Greci non significhi più la razza, ma la cultura, e siano chiamati Greci quelli che partecipano della nostra tradizione culturale più di quelli che condividono la nostra stessa origine etnica⁸.

Tuttavia dopo la fine della guerra del Peloponneso passò oltre un trentennio prima che in Atene comparisse un poeta tragico con una produzione degna di suscitare un certo interesse.

Nel IV a.C., quando iniziò la nuova fase del genere teatrale, I tragediografi cominciarono ad allestire opere, il cui tratto peculiare fu l'antitragicità, in quanto puntavano di preferenza alla tecnica drammatica, alla riscrittura degli antichi miti in vicende con intrecci complicati, al gioco superficiale delle emozioni, al gusto esasperato per i particolari descrittivi e agli artifici stilistici.

Gela e Apollodoro di Caristo, Dionisio di Alicarnasso (*S.E.G.* XXVI 207, VIII, 35) operarono in Atene. Vd. E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester-Malden (Mass.) 2010, pp. 85-88.

⁷ *I.G.* II² 3073, 3. Il tragediografo ottenne la prosenia dagli abitanti di Delo per la benevolenza mostrata nei loro confronti e verso il locale tempio (*I.G.* XI 4, 528); inoltre i suoi concittadini lo onorarono con una statua posta sull'Acropoli di Atene (*I.G.* II² 2794) e con un'iscrizione celebrativa in patria, annoverandolo fra le più illustri personalità della regione (Merkelbach-Stauber *SGO* I 01/12/02, 51-52; cfr. S. Isager - P. Pedersen, *The Salmakis Inscription and Hellenistic Halikarnassos*, Odense 2004, pp. 217-237; R. Gagné, *What is the Pride of Halikarnassus?*, «ClAnt» 25, 2006, pp. 1-33).

⁸ Isocr. *Paneg.* 50: τοσοῦτον δ' ἀπολέλοιπεν ἡ πόλις ἡμῶν περὶ τὸ φρονεῖν καὶ λέγειν τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, ὥσθ' οἱ ταύτης μαθηταὶ τῶν ἄλλων διδάσκαλοι γεγόνασιν, καὶ τὸ τῶν Ἑλλήνων ὄνομα πεποίηκεν μηκέτι τοῦ γένους, ἀλλὰ τῆς διανοίας δοκεῖν εἶναι, καὶ μᾶλλον Ἕλληνας καλεῖσθαι τοὺς τῆς παιδείας τῆς ἡμετέρας ἢ τοὺς τῆς κοινῆς φύσεως μετέχοντας. L'affermazione isocratea costituisce il superamento dell'idea ricorrente nei secoli precedenti ed espressa nelle *Storie* di Erodoto, secondo il quale la Grecità era ravvisabile nell'identità etnica, linguistica, religiosa, nella condivisione delle usanze e delle tradizioni (Herodot. VIII 144, 2: ... τὸ Ἑλληνικόν, ἐὼν ὁμαίμον τε καὶ ὁμόγλωσσον, καὶ θεῶν ἱδρύματα τε κοινὰ καὶ θυσίαι ἡθεὰ τε ὁμότροπα).

Nell'*Oreste* di Càrcino il giovane, nipote dell'omonimo poeta bersagliato da Aristofane, il protagonista parlava per enigmi⁹.

Sulla falsariga del *Teseo* euripideo Teodette metteva in scena un contadino analfabeta che descriveva graficamente il nome dell'eroe:

Il primo segno era un cerchio con un occhio al centro; successivamente due aste di pari misura e in mezzo un trattino le congiunge. Il terzo segno è un ricciolo arrotolato. Poi appariva un tridente appoggiato sul fianco, quinto segno: in alto due verghe di pari misura, che si protendono verso un unico sostegno. Per sesto il ricciolo, di cui ho parlato prima¹⁰.

Nell'*Edipo* del medesimo poeta qualcuno enunciava in esametri dattilici l'indovinello del giorno e della notte:

Sono due sorelle, delle quali una genera l'altra; ma la genitrice dall'altra è generata¹¹.

Altrove un personaggio esponeva nel medesimo metro il γρίφος dell'ombra:

Quale è la cosa che, pur non prodotta dalla terra nutrice né dal mare, ha la crescita delle membra diversa da quella dei mortali e al primo istante della nascita è grandissima, al suo apice è piccola e proprio quando invecchia per estensione e figura è nuovamente più grande di tutte?¹²

Oltre al resto i poeti posero l'accento sui problemi dell'individuo, enfatizzarono la pateticità delle situazioni. Del nuovo approccio verso la realtà coeva si rese conto il commediografo Timocle verso il 350 a.C., che in una scena nelle *Donne alle Dionisie*, parodiando la teoria aristotelica della catarsi tragica, fa dire a un personaggio:

Caro amico, ascolta se ciò che voglio dirti ti sembra degno di considerazione. Per natura l'uomo è soggetto a soffrire e la vita lo sobbarca di molte afflizioni. Però, egli trovò tali conforti per le sue angosce: la mente consolandosi dell'altrui sofferenza si dimentica delle proprie pene, si distrae e al tempo stesso trova piacere ricevendo un insegnamento. Se vuoi un esempio, guarda a come i poeti tragici

⁹ Paus. Att. *Lexicon* κ 15 Erbse; Phot. *Lexicon* κ 132; *Suda* κ 397 Adler. Càrcino il vecchio è attaccato da Aristofane in *Nub.* 1261; *Vesp.* 1512; *Pax* 781.

¹⁰ Theodect. 72 *TrGF* fr. 6: γραφῆς ὁ πρῶτος ἦν μεσόφθαλμος κύκλος· | ἔπειτα δισσοὶ κανόνες ἰσόμετροι πᾶν, | τούτους δὲ πλάγιος διαμέτρου συνδεῖ κανὼν, | τρίτον δ' ἑλικτῶ βοστρύχῳ προσεμφερές. | ἔπειτα τριόδους πλάγιος ὡς ἐφαίνετο, | πέμπται δ' ἄνωθεν ἰσόμετροι ῥάβδοι δύο, | αὗται δὲ συντείνουσιν εἰς βάσιν μίαν· | ἕκτον δ' ὅπερ καὶ πρόσθεν εἶφ', ὁ βόστρυχος. A. Martano, *Teodette di Faselide poeta tragico: riflessioni attorno al fr. 6 Snell*, in D.C. Mirhady (cur.), *Influences in Peripatetic Rhetoric: Essays in Honor of William W. Fortenbaugh*, Leiden 2007, pp. 187-199. Cfr. Eur. *Theseus* fr. 382, Agathon *Telephus* fr. 4 *TrGF* (vd. G.C. Musa, *Una Θησέως ἐπιγραφή nel Telefo di Agatone*, «Eikasmos» 16, 2005, pp. 125-134).

¹¹ Theodect. 72 *TrGF* fr. 4: εἰσὶ κασίγνηται δισσοί, ὧν ἡ μία τίκτει | τὴν ἑτέραν, αὐτὴ δὲ τεκοῦσ' ὑπὸ τῆσδε τεκνοῦται, vd. pure *A.P.* XIV 40 e XIV 41; cfr. S. Monda, *Gli indovinelli di Teodette*, «SemRom» 3, 2000, pp. 29-47.

¹² Theodect. 72 *TrGF* fr. 18: τίς φύσις οὐθ' ὅσα γαῖα φέρει τροφὸς οὐθ' ὅσα πόντος | οὔτε βροτοῖσιν ἔχει γυίων αὔξησιν ὁμοίαν, | ἀλλ' ἐν μὲν γενέσει πρωτοσπὸρῳ ἐστὶ μέγιστη, | ἐν δὲ μέσαις ἀκμαῖς μικρά, γήρα δὲ πρὸς αὐτῷ | μορφῇ καὶ μεγέθει μείζων πάλιν ἐστὶν ἀπάντων;

siano di aiuto a tutti. Il povero, quando apprende che Telefo è stato più pezzente di lui, sopporta più agevolmente la propria miseria. Chi ha la mente sconvolta rivolge la sua attenzione ad Alcmeone. Per chi ha problemi di vista ci sono i ciechi figli di Fineo. A chi è morto un figlio la vicenda di Niobe ne alleggerisce lo strazio. Un altro ancora zoppica, ecco che volge lo sguardo a Filottete. Un anziano, colpito da sventure, impara a conoscere Oineo. Basta pensare che non c'è sventura, che ad altri non sia capitata in misura maggiore, perché ognuno si lamenti meno delle proprie disgrazie¹³.

Il diverso modo di intendere il tragico si sostanziò nell'impoverimento del carattere dei personaggi (ἥθος), nonché nella spettacolarità dell'evento teatrale con il ridimensionamento delle parti corali a favore dei brani recitati e soprattutto cantati, affidati agli attori.

Per accondiscendere ai gusti degli spettatori gli autori post-euripidei preferirono le situazioni scabrose o raccapriccianti, sebbene non fossero più consone con la mentalità del tempo: Meleto compose un'*Edipodia*, Càrcino il giovane scrisse un'*Alope*, un *Anfiarao*, un *Edipo*, una *Medea*, un *Oreste* e un *Tieste*, dove per la scena dell'agnizione si avvale di un indizio materiale: il particolare fisico di una stella che contrassegnava sulla spalla tutti i discendenti di Pelope¹⁴.

Oltre al resto Càrcino sembra fosse molto attento alle aspettative del pubblico, se è credibile la notizia secondo la quale il poeta aveva inserito in una tragedia la storia del rapimento di Persefone con specifici riferimenti geografici all'Etna e con l'esplicita menzione delle feste siciliane in onore di Demetra e Core, perché aveva potuto constatare personalmente lo zelo mostrato dai Siracusani nei confronti delle due dee¹⁵, quando fu ospite del tiranno Dionisio II:

¹³ Timocles fr. 6 PCG: ὦ τάν, ἄκουσον ἥν τί σοι δοκῶ λέγειν. | ἀνθρωπός ἐστι ζῶον ἐπίπονον φύσει, | καὶ πολλὰ λυπῆρ' ὁ βίος ἐν ἑαυτῷ φέρει. | παραψυχὰς οὖν φροντίδων ἀνεύρετο | ταύτας· ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβὼν | πρὸς ἄλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει, | μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα. | τοὺς γὰρ τραγωδοὺς πρῶτον, εἰ βούλει, σκόπει, | ὡς ὠφελοῦσι πάντας. ὁ μὲν ὦν γὰρ πένης | πτωχότερον αὐτοῦ καταμαθὼν τὸν Τηλέφον | γενόμενον ἥδη τὴν πενίαν ῥᾶον φέρει. | ὁ νοσῶν τι μανικὸν Ἀλκμέων' ἐσκέψατο. | ὀφθαλμιᾶ τις, εἰσι Φινεΐδαι τυφλοί. | τέθνηκε τῷ παῖς, ἡ Νιόβη κεκούφικεν. | χυλὸς τις ἐστι, τὸν Φιλοκτήτην ὀρᾷ. | γέρων τις ἀτυχεῖ, κατέμαθεν τὸν Οἰνέα. | ἅπαντα γὰρ τὰ μείζον' ἢ πέπονθέ τις | ἀτυχήματ' ἄλλοις γεγονότ' ἐννοούμενος | τὰς αὐτὸς αὐτοῦ συμφορὰς ἤττον στένει. Vd. R. Rosen, *Timocles fr. 6 K-A and the Parody of Greek Literary Theory*, in C.W. Marshall - G. Kovacs (curr.), *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, Bristol 2012, pp. 177-185; M. Wright, *Poets and Poetry in Later Greek Comedy*, «CQ» n.s. 63, 2013, pp. 603-622, in particolare pp. 613 ss.; J. Hanink, *Literary Evidence for New Tragic Production: The View from the Fourth Century*, in E. Csapo - H.R. Goette - J.R. Green - T. Wilson (curr.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin-Boston 2014, pp. 194-196.

¹⁴ Per Meleto cfr. Arist. *Didascaliae* fr. 628 Rose. Aristotele ricorda l'*Alope* (*Eth. Nic.* VII 1150b 10), l'*Edipo* (*Rhet.* III 16, 1417b 18), la *Medea* (*Rhet.* II 27, 1400b 10), il *Tieste* (*Poet.* XVI 1454b 23) e l'*Anfiarao* (*Poet.* XVII 1455a 22-29), aspramente criticato per l'infelice realizzazione scenica dell'uscita del protagonista dal tempio. Sulla controversa esegesi del passo aristotelico vd. A.M. Mesturini, *Aristotele, Poetica 17 e Retorica III 10-11: μῦθος e μεταφορά*, «Sandalion» 16-17, 1993-1994, pp. 53-77; E. Dettori, *Aristotele, Poetica 17, 1455a 22-29 (la «caduta» di Càrcino)*, in B. Zimmermann (cur.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*, Stuttgart 1997, pp. 75-84; W. Lapini, *Aristotele e l'Anfiarao di Càrcino* (*Poetica 17, 1455a, 22-33*), «Helikon» 35-38, 1995-1998, pp. 351-362; J. Davidson, *Carcinus and the Temple: A Problem in the Athenian Theater*, «CPh» 98, 2003, pp. 109-122; M. G. Bonanno, *Aristotele ambiguo? Qualche riflessione sulla Poetica*, Trieste 2016, p. 43.

¹⁵ Diod. Sic. V 5.

Dicono che una volta Plutone rapí con nascosti consigli la misteriosa figlia di Demetra, sprofondandola nei tenebrosi recessi della terra. Spinta dal desiderio della fanciulla scomparsa la madre la cercò percorrendo in giro tutta la terra, pianse tutta la Sicilia sui monti Etnei traboccante di fuoco con ardue correnti. Privata di grano la stirpe nutrita da Zeus si consumava addolorata per la fanciulla; donde ancora ai nostri giorni onorano le dee¹⁶.

Il campionario delle vicende aberranti portate ogni anno sulla scena lasciano intravedere negli autori attivi nel IV a.C. una certa propensione verso gli effetti sensazionali e truculenti, come attesta Isocrate nell'ultima sua opera scritta un anno prima della morte, all'età di novantaquattro anni (339 a.C.), il *Panatenaico*, quando sostiene:

Non scorgiamo forse ogni sorta di crimine di empietà e crudeltà? Non si uccidevano forse fratelli, padri, ospiti, in gran numero? E che dire delle madri sgozzate, degli incesti, di padri e figli nati dalla stessa madre? E ancora, i parenti più stretti non macchinavano forse di dare in pasto i figli? Per non parlare dei figli esposti da chi li aveva generati, degli annegamenti, degli accecamenti e di altri innumerevoli delitti di questo genere. Certo nessuno di quelli che ogni anno sono soliti portare in teatro le sventure di quei tempi si è mai trovato in difficoltà¹⁷.

La violenza in atto fu comunque tenuta lontana dalla vista degli spettatori e, per risolvere il dramma, i poeti fecero ricorso a scene processuali con uno stile giudiziario, ricalcando nella sostanza motivi anticipati dalla produzione euripidea, che verranno fatti propri anche dalla Commedia Nuova¹⁸. Testimone di questo cambiamento nelle aspettative del pubblico è senza dubbio Aristotele che nella *Poetica*, quando si sofferma su come si debba comporre una buona tragedia, consiglia di abbozzare l'intreccio nelle linee generali, anche quello dei

¹⁶ Carcinus 70 *TrGF* fr. 5: λέγουσι Δήμητρος ποτ' ἄρρητον κόρην | Πλούτωνα κρυφίοις ἀρπάσαι βουλευμασιν | δύναί τε γαίης εἰς μελαμφαεῖς μυχοῦς· | πόθω δὲ μητέρ' ἠφανισμένης κόρης | μαστήρ' ἐπελθεῖν πᾶσαν ἐν κύκλῳ χθόνα· | καὶ γῆν μὲν Αἰτναίοισι Σικελίας πάγῳ | πυρὸς γέμουσαν ῥεύμασιν δυσμεβόλοις | πᾶσαν στενάξαι, πένθεσιν δὲ παρθένου | σίτων ἄμειρον διοτρεφὲς φθίνειν γένος, | ὅθεν θεὰς τιμῶσιν ἐς τὰ νῦν ἔτι. L'interesse per determinati culti è attestata da Diogene di Atene, autore di una *Semele*, dove è descritta una cerimonia orgiastica che ha per protagoniste le adepte della divinità asiatica Cibebe (Diogenes 45 *TrGF* fr. 1).

¹⁷ Isocr. *Panath.* 121-122: ἀγριωτάτων καὶ πλειστής ὠμότητος μεστῶν. τί γὰρ οὐκ ἂν εὖροιμεν τῶν ὑπερβαλλόντων ἀνοσιότητι καὶ δεινότητι πεπραγμένον ἐν ταῖς ἄλλαις πόλεσιν, καὶ μάλιστα' ἐν ταῖς μεγίσταις καὶ τότε νομιζομέναις καὶ νῦν εἶναι δοκούσαις οὐ φόνους ἀδελφῶν καὶ πατέρων καὶ ξένων παμπληθεῖς γεγενημένους οὐ σφαγὰς μητέρων καὶ μίξεις καὶ παιδοποιᾶς ἐξ ὧν ἐτύγχανον αὐτοὶ πεφυκότες οὐ παίδων βρώσιν ὑπὸ τῶν οἰκιοτάτων ἐπιβεβουλευμένην οὐκ ἐκβολὰς ὧν ἐγέννησαν, καὶ καταποντισμοὺς καὶ τυφλώσεις καὶ τοσαύτας τὸ πλῆθος κακοποιᾶς ὥστε μηδὲνα πώποτ' ἀπορήσαι τῶν εἰθισμένων καθ' ἕκαστον τὸν ἐνιαυτὸν εἰσφέρειν εἰς τὸ θέατρον τὰς τότε γεγενημένας συμφοράς. Cfr. Arist. *Poet.* XIII 1453a 19-22: οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηριθμούν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδία συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τηλέφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. Il filosofo cinico Diogene volle essere provocatorio, quando presentò come accettabili le azioni empie e turpi nelle sue tragedie, giustificando l'incesto nell'*Edipo* e il cannibalismo nel *Tieste*; vd. J.L. López Cruces, *Diógenes y sus tragedias a la luz de la comedia*, «Itaca» 19, 2003, p. 48; G. Ventrella, *L'Edipo di Diogene e l'utopia cinica nel teatro greco: a proposito di Dione Crisostomo*, or. X 29-32, «AC» 80, 2011, pp. 53-71.

¹⁸ Vd. ex. gr. Theodect. 72 *TrGF* fr. 2 (*Alcmeone*); fr. 10. I particolari più agghiaccianti vengono eliminati, talvolta in evidente polemica con il modello seguito, come nella *Medea* di Càrcino (70 *TrGF* fr. 1e) in cui la protagonista rinuncia a uccidere i figli.

racconti inventati, prima di imporre i nomi ai personaggi, di svilupparlo e di arricchirlo con episodi appropriati; infine esemplifica il proprio pensiero raccontando la trama dell'*Ifigenia fra i Tauri* di Euripide:

Una ragazza, offerta in sacrificio e sparita misteriosamente, è stata trasportata in un altro paese, dove c'era l'usanza di sacrificare gli stranieri alla dea, e riceve questo incarico sacerdotale. Dopo qualche tempo al fratello della sacerdotessa capita di arrivare lì (un dio lo ha spinto ad andare, ma il motivo dell'andata è fuori del racconto). Dopo il suo arrivo è catturato, ma mentre sta per essere sacrificato, giunge al riconoscimento, come lo ha rappresentato Euripide o come lo ha immaginato Poliido, secondo verisimiglianza, quando dice che non solo alla sorella era toccato di essere sacrificata ma anche a lui toccava di essere sacrificato; e di qui la salvezza¹⁹.

Uno degli autori più noti del IV a.C. fu Astidamante il giovane, un retore di successo, allievo di Isocrate e appartenente a una famiglia di tragediografi, a cui la tradizione attribuisce duecentoquaranta drammi, tra i quali si annoverano *Achille*, *Aiace furioso*, *Alcmena*, *Antigone*, *Atamante*, *Bellerofonte*, *Epigoni*, *Ermete*, *Licaone*, *Nauplio*, *Palamede*, *Partenopeo*, *Tirò*, *Eracle satiresco*. Nel periodo della sua massima popolarità nel 340 a.C., quando fu onorato con la posa nel teatro di una statua bronzea in suo onore, compose un orgoglioso epigramma in cui dichiarava di non ritenersi inferiore ai poeti che avevano reso grande l'arte tragica nel secolo precedente²⁰. I contemporanei ne ammirarono molto la produzione, attribuendogli il primo posto per quindici volte negli agoni a partire dal 372 a.C., quando ottenne la prima vittoria alle Grandi Dionisie²¹.

¹⁹ Arist. *Poet.* XVII 1455b 1-12: δὲ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιῶν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδελφῶς τοῖς θύσασιν, ἰδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ἣ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἔλθεῖν τῆς ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνείλεν ὁ θεὸς (διὰ τινὰ αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου) ἔλθεῖν ἐκεῖ καὶ ἐφ' ὃ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὥς Εὐριπίδης εἴθ' ὥς Πολυίδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι, καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. Vd. E. Belfiore, *Aristotle and Iphigenia*, in A.O. Rorty (cur.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton 1992, pp. 359-377.

²⁰ La base della statua è parzialmente conservata con iscritto il nome del poeta (*I.G.*² 3775). *Suda* σ 161 Adler: σαυτὴν ἐπαινέεις, ὥσπερ Ἀστυδάμας ποτέ· Ἀστυδάμα τῷ Μορσίμου εὐημερήσαντι ἐπὶ τραγωδίας διδασκαλίᾳ Παρθενοπαίου, δοθῆναι ὑπ' Ἀθηναίων εἰκόνας ἀνάθεσιν ἐν θεάτρῳ. τὸν δὲ εἰς αὐτὸν ἐπίγραμμα ποιῆσαι ἀλαζονικὸν τοῦτο·

εἴθ' ἐγὼ ἐν κείνοις γενόμεν, ἢ κείνοι ἄμ' ἡμῖν,
οἱ γλώσσης τερπνῆς πρῶτα δοκοῦσι φέρειν·
ὥς ἐπ' ἀληθείας ἐκρίθην ἀφεθείς παράμιλλος·
νῦν δὲ χρόνῳ παρέχουσ', οἷς φθόνος οὐχ ἔπεται.

διὰ γοῦν τὴν ὑπερβάλλουσαν ἀλαζονείαν παραιτήσασθαι τὴν ἐπιγραφὴν. καὶ παροιμία παρὰ τοῖς κωμικοῖς ἐγένετο, ὥς παρὰ Φιλύμονι. λέγεται δὲ καὶ κατὰ ἀποκοπὴν τὸ σαυτὴν ἐπαινέεις. Per l'ironica battuta sulla vanità del tragediografo vd. Philem. fr. 160 *PCG*.

²¹ Nel 372 a.C. (*I.G.* XII 5, 444, 71, 83b = *Marmor Parium* ep. 71), nel 341 a.C. con *Achille uccisore di Tersite*, *Atamante* e *Antigone*, nel 340 a.C. con *Partenopeo* e *Licaone* (*I.G.* II² 2320, II 3 ss., 20 ss.). Per la fortuna del *Partenopeo* vd. l'iscritto cratere a calice del Pittore di Licurgo (Milano, Museo Civico Archeologico, Deposito di Stato n. Inv. A 0.9.1872 [St. 6873]), datato alla metà del IV a.C., che raffigura la trasposizione teatrale del mito identificato dai nomi iscritti accanto alle figure: il protagonista è seduto su un elegante letto, gli sono

Lo menziona Aristotele, notando che il tragediografo aveva apportato una significativa variazione al racconto tradizionale nell'*Alcmeone*, trasformando l'uccisione di Erifile in un matricidio inconsapevole, poiché l'eroe perpetrava il crimine prima di riconoscere il legame di parentela con la persona da lui uccisa²². Lo ricorda anche Plutarco, che segnala con parole di lode l'*Ettore*, l'opera che gli aveva assicurato la perdurante fama²³.

Anche nel dramma imperniato sul duello mortale dell'eroe troiano con Achille, Astidamante modifica la sequenza cronologica dei fatti, come li conosciamo dall'*Iliade*, in quanto il protagonista si incontra con Andromaca dopo avere ucciso Patroclo e averlo spogliato delle armi²⁴. Per aver preferito soggetti desunti dai poemi omerici e non da quelli del *Ciclo*, si pose in audace competizione con la poesia epica, iniziando un percorso, che i grandi tragediografi dell'età precedente avevano accuratamente evitato.

In questa nuova fase si manifestarono importanti e specifici sviluppi scenici e formali a scapito della perfetta coesione tra testo, canto e recitazione. I poeti elaborarono le trame in modo da invogliare e divertire gli spettatori, facendo leva sull'inatteso e sull'artificio. Ammirevole per il modo di sviluppare complessi intrecci fu Astidamante, come si evince dall'*Antigone*, che ispirò le figurazioni su anfore apule del IV secolo²⁵. Della tragedia non resta neppure un frammento, ma la trama può essere desunta da Igino:

Creonte, figlio di Meneceo, proclamò un editto che vietava di dare sepoltura a Polinice e a tutti quelli che erano giunti con lui, poiché erano venuti per attaccare la patria; ma la sorella Antigone e la moglie Argia di nascosto sottrassero nottetempo il cadavere di Polinice e lo posero sulla medesima pira, sulla quale era stato collocato Eteocle. Quando furono scoperte dalle guardie, Argia riuscì a fuggire, ma Antigone fu portata alla presenza del re, che la consegnò al figlio Emone, a cui

accanto la madre Atalanta e un vecchio barbuto, con ogni probabilità l'indovino Tiresia. Nella fascia superiore ci sono tre divinità: Apollo con la lira al centro, alla sinistra Ares e Zeus a destra. La scena del lato principale è inquadrata da tripodi per segnalare la vittoria ottenuta nell'agone drammatico.

²² *Poet.* XIV 1453b 30-34.

²³ Plut. *De gloria Atheniensium* 349f. Alcuni frammenti dell'opera sono ora leggibili grazie ad alcuni papiri (*P.Hib.* II 174, *P.Amh.* II 10 e *P.Strasb.* W.G. 304 B); cfr. V. Liapis, *On the Hector of Astydamos*, «AJPh» 137, 2016, pp. 61-89.

²⁴ Il particolare è ricordato da Aristonico, che riporta la frase con la quale l'eroe prega un servo di tenergli l'elmo, perché il figlioletto Astianatte non rimanga atterrito dai suoi bagliori (60 *TrGF* fr. 2 = *schol.* Hom. *Il.* VI 472a). La scena sarebbe riprodotta sul cratere a volute apulo del 320 a.C. ca. del Pittore dell'Oltretomba (Berlin, Staatliche Museen, inv. 1984.45). Cfr. P. Carrara, *L'addio ad Andromaca e ad Astianatte nell'Ettore di Astidamante*, «Prometheus» 23, 1997, pp. 215-221; O. Taplin, *Hector's Helmet Glinting in a Fourth-Century Tragedy*, in S. Goldhill - E. Hall (curr.), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*, Cambridge 2009, pp. 251-263. Non si può escludere infine una relazione tra la tragedia e un gruppo di maschere tragiche fittili raffiguranti Ecuba ed Ettore, (tomba 198 della necropoli di Contrada Diana, Lipari, Museo Archeologico Regionale Eoliano "L. Bernabò Brea"), datato intorno al 370-360 a.C.

²⁵ Ruvo, Museo Archeologico Nazionale Jatta, inv. 36743 (360-350 a.C.), frammenti di cratere apulo ora a Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B 1549-1550 (340-330 a.C.) e un'anfora, coeva da Ceglie del Campo (Berlin, Staatliche Museen, F 3240).

era stata promessa in sposa, perché l'uccidesse. Per amore Emone disobbedì agli ordini del padre e l'affidò ai pastori. Poi, mentendo, disse di averla uccisa. In seguito Antigone partorì. Quando quel figlio raggiunse la pubertà, andò a Tebe per partecipare ai giochi e qui il re Creonte lo riconobbe, poiché tutti quelli che appartenevano alla stirpe del drago avevano un segno impresso sul corpo. Ercole intercedette in favore di Emone e pregò Creonte di perdonarlo, senza ottenere nulla. Emone allora uccise Antigone e sé stesso. Creonte, però, diede in moglie a Ercole la figlia Megara, da cui nacquero Terimaco e Ofite²⁶.

La severa vicenda sofoclea si trasforma in un ordinario melodramma per la preminenza data agli affetti e all'amore contrastato di Emone, per la complicità della moglie Argia, figlia di Adrasto, nelle onoranze funebri a Polinice, per il complesso intreccio con ripetuti colpi di scena scanditi da un matrimonio segreto, da un riconoscimento fortuito e dall'intervento inatteso di Eracle.

Lo stesso stile, sobrio e austero negli autori del secolo precedente, fu contrassegnato da forme elaborate e raffinate. Aristotele, quando parla degli elementi costitutivi della tragedia, a un certo punto, mette a confronto la produzione classica con quella a lui contemporanea, osservando che gli antichi mettevano in scena i personaggi, che parlavano alla maniera dei politici, i moderni alla maniera dei retori²⁷.

La cura per la dizione elegante e l'attenzione per lo stile artefatto e fiorito, furono le qualità che contraddistinsero Cheremone, uno dei precursori delle tendenze poetiche della produzione ellenistica. Egli fu apprezzato soprattutto per il gusto raffinato e per la sensualità scherzosa: l'impiego della polimetria nel *Centauro* è ricordata da Aristotele, che lo definisce *rapsodia mista di tutti i metri*²⁸; la predilezione per le immagini desunte dalla natura è sottolineata da Ateneo, che citando passi di sue tragedie (*Alfesibea*, *Centauro*, *Dioniso*, *Io*,

²⁶ Hyg. *fab.* 72: *Creon Menoe<c>ei filius edixit ne quis Polynicen aut qui una venerunt sepulturae traderent, quod patriam oppugnatum venerint; Antigona soror et Argia coniunx clam noctu Polynicis corpus sublatum in eadem pyra qua Eteocles sepultus est imposuerunt. Quae cum a custodibus deprehensae essent, Argia profugit, Antigona ad regem est perducta; ille eam Haemoni filio cuius sponsa fuerat dedit interficiendam. Haemon amore captus patris imperium neglexit et Antigonam ad pastores demandavit, ementitusque est se eam interfecisse. Quae cum filium procreasset et ad puberem aetatem venisset, Thebas ad ludos venit; hunc Creon rex quod ex draconteo genere omnes in corpore insigne habebant cognovit. Cum Hercules pro Haemone deprecaretur ut ei ignosceret, non impetravit; Haemon se et Antigonam coniugem interfecit. At Creon Megaram filiam suam Herculi dedit in coniugium, ex qua nati sunt Ther<i>machus et Ophites.*

²⁷ Arist. *Poet.* VI 1450b 4-8; cfr. Plat. *Gorg.* 502d. Teodette di Faselide, che era stato allievo di Platone, Isocrate e Aristotele, fu un valente retore. Per il suo stile elegante fu apprezzato da Cicerone che lo definisce *politus scriptor atque artifex* (Cic. *Orat.* 5, 1). Fu autore di cinquanta tragedie; gareggiò dodici volte (*Suda* θ 138 Adler) riportando otto vittorie, delle quali sette alle Grandi Dionisie (*I.G.* II² 2325, III, 11). Afareo, risultato terzo agli agoni del 341 con *Peliadi*, *Oreste*, *Auge* (*I.G.* II² 2320, II, 11 ss.) e Astidamante erano stati allievi di Isocrate; infine Cheremone era autore di tragedie più consone alla lettura che alla rappresentazione. Vd. G. Xanthakis-Karamanos, *The Influence of Rhetoric on Fourth-Century Tragedy*, «CQ» n.s. 29, 1979, pp. 66-76.

²⁸ Arist. *Poet.* I 1447b 20-23 e XXIV 1460a 2; cfr. Athen. XIII 608e: δρᾶμα πολύμετρον. Vd. A. Lorenzoni, *Chaerem. fr. 10 Sn.-K.*, «Eikasmos» 6, 1995, pp. 45-56. Di questa opera *P.Hib.* II 224 ha restituito la parte iniziale di otto esametri dal contenuto gnomico-morale, messi probabilmente in bocca a Chirone.

Odisseo, Minii, Tieste)²⁹, lo definì *amante dei fiori*³⁰. L'attenzione per i particolari, il talento descrittivo e la squisita sensibilità coloristica sono dimostrati da un brano dell'*Oineo*, dove un anonimo personaggio si sofferma a lungo sull'immagine di un gruppo di ragazze che riposano dopo essersi esibite in una danza dionisiaca:

Una era distesa al bianco chiarore della luna, con la spallina della veste slacciata, mostrando il seno, di un'altra la danza svelò il fianco sinistro: agli sguardi dell'etere nuda mostrava una vivente pittura, agli altrui sguardi splendeva la sua pelle chiara perfezionata dall'ombra oscura. Una terza mostrava nude le sue belle braccia, mentre abbracciava il femminile collo di un'altra. Un'altra ancora sotto le pieghe delle vesti lacerate mostrava una coscia, vi si imprimeva fortemente il desiderio senza speranza per la primavera sorridente della giovinezza. Cadevano in preda al sonno sui fiori di selenio, spezzando gli scuri petali delle viole, sul croco, che, come il sole un'immagine d'ombra imprimeva sui tessuti delle vesti. La maggiorana ricca di rugiada nei prati protendeva il suo morbido collo³¹.

Tuttavia l'abbondanza di metafore ricercate e artificiose, anche se in altri casi producono effetti pittorici, sembrano talora parodie dello stile eschileo.

La sostenuta eleganza formale, contrassegnata dalla varietà, non contraddistinse soltanto Cheremone, giacché Astidamante ne parla come di una peculiarità comune agli autori contemporanei, quando in un brano del dramma satiresco *Eracle*, in forma parabatica e con versi eupolidei, parla della varietà (ποικιλία) che il poeta deve offrire al pubblico, perché lo spettacolo non risulti monotono, evidenziando cioè una certa attenzione per la ricerca stilistica:

Come in un ricercato banchetto, il poeta esperto deve porgere agli spettatori una variegata abbondanza, affinché ognuno se ne vada dopo aver mangiato e bevuto, secondo quanto gli aggrada, e la musica non offra un'unica pietanza³².

²⁹ Chaerem. 71 *TrGF* fr. 1 (*Alfesibea*); 9 (*Io*); 10 (*Centauro*); 5 (*Dioniso*); 13 (*Odisseo*); 8 (*Tieste*); 12 (*Minii*). Vd. C. Collard, *On the Tragedian Chaeremon*, «JHS» 90, 1970, pp. 22-34.

³⁰ Athen. XIII 608d.

³¹ Chaerem. 71 *TrGF* fr. 14: ἔκειτο δ' ἡ μὲν λευκὸν εἰς σεληνόφωσ | φαίνουσα μαστὸν λελυμένης ἐπωμίδος, | τῆς δ' αὖ χορεία λαγόνᾳ τὴν ἀριστεράν | ἔλυσε· γυμνὴ δ' αἰθέρος θεάμασιν | ζώσαν γραφὴν ἔφαινε, χρώμα δ' ὀμμασιν | λευκὸν μελαίνης ἔργον ἀντηγύει σκιᾶς. | ἄλλη δ' ἐγύμνου καλλιχειρας ὠλένας, | ἄλλης προσαμπέχουσα θῆλυν αὐχένα. | ἡ δὲ ῥαγέντων χλανιδίων ὑπὸ πτυχαῖς | ἔφαινε μηρόν, κάξεπεσφραγίζετο | ὥρας γελώσης χωρὶς ἐλπίδων ἔρωσ. | ὑπνωμέναι δ' ἐπιπτον ἐλενίων ἔπι, | ἴων τε μελανόφυλλα συγκλώσαι πτερὰ | κρόκον θ', ὃς ἡλιῶδες εἰς ὑφάσματα | πέπλων σκιᾶς εἶδωλον ἐξωμόργνυτο, | ἔρση δὲ θαλερὸς ἐκτραφεὶς ἀμάρακος | λειμῶσι μαλακοὺς ἐξέτεινεν αὐχένας. La scena ricorda Eur. *Bacch.* 683-688. Vd. E. Dolfi, *Sul fr. 14 di Cheremone*, «Prometheus» 32, 2004, pp. 43-54.

³² Astydamas 60 *TrGF* fr. 4: ἀλλ' ὥσπερ δειπνοῦ γλαφυροῦ ποικίλην εὐωχίαν | τὸν ποιητὴν δεῖ παρέχειν τοῖς θεαταῖς τὸν σοφόν, | ἵν' ἀπὴ τις τοῦτο φαγὼν καὶ πίων, ὅπερ λαβὼν | χαίρει τις, καὶ σκευασία μὴ μί' ἢ τῆς μουσικῆς. Cfr. A. Barbieri, *In margine ad Astydam. fr. 4 Sn.-K.*, «Eikasmos» 13, 2002, pp. 121-132. La metafora gastronomica era stata già impiegata da Metagene nel *Fanatico dei sacrifici* per indicare la varietà e l'originalità dei temi impiegati per allietare gli spettatori (fr. 15 *PCG*): κατ' ἐπεισόδιον μεταβάλλω τὸν λόγον ὥς ἂν | καιναῖσι παροψίσι καὶ πολλαῖς εὐωχίῃσι τὸ θέατρον.

Aristotele, che pure apprezza il linguaggio elaborato, tuttavia precisa che esso è adatto alle parti statiche del dramma, ma risulta inopportuno quando offusca i caratteri e le argomentazioni³³; in altri termini il filosofo giustifica l'elaborazione stilistica solamente nei pezzi descrittivi, come nelle narrazioni effettuate dai messaggeri, dove per l'appunto l'azione è pressoché assente.

Non c'è dubbio che gli effetti della rottura dell'intima coesione tra testo e recitazione sono evidenti nei poeti che furono maggiormente attenti alle esigenze dei lettori più che alle necessità della rappresentazione. Ne è consapevole ancora lo Stagirita, quando nella *Retorica* ricorda il tragediografo Cheremone e il ditirambografo Licimnio, a proposito di quelli che impiegano lo stile grafico adatto alla chiarezza espositiva, opponendoli a quegli autori, che si avvalgono dello stile agonistico, più appropriato alla recitazione³⁴.

Dal brano aristotelico, però, non è legittimo arguire che i *poeti piacevoli alla lettura* componessero drammi *per la lettura*; è più corretto dedurre che le loro opere erano adeguate anche a una diffusione scritta. Il filosofo infatti sta esprimendo soltanto un giudizio stilistico ed è perfettamente consapevole che il principale intento degli autori di teatro resta quello di comporre per la recitazione.

L'attenzione di Cheremone per il pubblico di lettori, cioè per l'altra fascia di utenti teatrali, che era comparsa già nel secolo precedente, è confermata da un papiro, che conserva un'antologia gnomica in esametri³⁵ con il frammento di un dramma, nei cui versi iniziali compare il suo nome in acrostico³⁶.

Ma le sue opere furono effettivamente rappresentate e furono apprezzate dai critici per l'eleganza dei dialoghi, caratterizzati dalle sfumature di stile e dalla cura per i dettagli più minuti. Né mancano le testimonianze a tale proposito: un cratere a volute apulo, datato al 340 a.C. ca., raffigura la rappresentazione drammatica dell'*Achille uccisore di Tersite*³⁷; un'iscrizione di Tegea menziona la medesima opera, rappresentata alle Naie di Dodona, tra le numerosissime vittorie ottenute negli agoni più prestigiosi tra la seconda metà del III a.C. (tra il 276 e il 219 a.C.) e gli inizi del II a.C. (190-170 a.C.) da un pugile-attore itinerante, il cui repertorio includeva anche le tragedie euripidee *Oreste*, *Eracle* e *Archelao*³⁸.

³³ Arist. *Poet.* XXIV 1460b 2-6.

³⁴ Arist. *Rhet.* III 12, 1413b 8-14.

³⁵ *P.Hib.* II 224.

³⁶ Chaerem. 71 *TrGF* fr. 14b. Vd. A. Zouganeli, *La fonction des acrostiches de Chairémon et de Denys le Transfuge: poètes àναγνωστικοί*, «Camenulae» 10, décembre 2013, pp. 1-9.

³⁷ Chaerem. 71 *TrGF* fr. 2 e 3. Cratere del Pittore di Varrese da Ceglie del Campo con i nomi dei personaggi iscritti (Boston, Museum of Fine Arts, 1900.03.804); cfr. G. Morelli, *Teatro attico e pittura vascolare. Una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota*, Hildesheim-Zürich-New York 2001.

³⁸ *I.G.* V 2, 118 = *S.I.G.*³ II 1080: (in corona *hederacea*) Διονύσια [τὰ] μεγάλα [ἐν] Ἀθήναις [Ὀρ]έστη Εὐριπίδου. (in corona *laurea*) [Σωτ]ήρια [ἐν] Δελφοῖς Ἡρακλεῖ Εὐριπίδου, [Ἀν]ταῖω Ἀρχεστράτου. (in corona *olivae silvaticae*) [Πτο]λεμαῖα [ἐν] Ἀλε]ξανδρείᾳ [ἄν]δρας [πυ]γμῆν. (in corona *hederacea*) Ἡραῖα Ἡ[ρ]ακλεῖ Εὐριπίδου, Ἀρχελάω Εὐριπίδου. (in corona *quercia*) Ναῖα ἐν Δωδώνῃ Ἀρχελάω Εὐριπίδου, Ἀχιλλεῖ Χαιρήμονος. (in corona *hederacea*)

La disgregazione della connessione tra parti meliche e parti recitate si manifestò anche nel graduale svincolo delle sezioni cantate e danzate dall'azione drammatica. Dopo Euripide, che nelle sue opere aveva dato ampio spazio alle monodie, l'irrilevanza degli stasimi fu evidenziata dall'inserimento degli *embolima* che, a partire da Agatone, non erano composti per un dramma specifico³⁹. Di conseguenza, già ai tempi di Menandro il coro tradizionale aveva ceduto il posto al gruppo di coreuti professionisti, che sulla scena intratteneva il pubblico durante gli intermezzi tra un episodio e l'altro di una tragedia o di una commedia.

Il teatro era altresì caratterizzato dalla preminenza dell'attore sull'autore, nonché dalla subordinazione del testo alla messa in scena. In questa prospettiva può essere valutata la libera rielaborazione degli eventi mitici, già trattati dai tragediografi del V a.C., con l'enfaticizzazione dei particolari meno noti o addirittura inediti, allo scopo di infondere maggiore spessore patetico all'azione e di conferire ai discorsi un più alto grado di retoricità, imposta dalla recitazione istrionessa degli attori.

I concorsi drammatici in Atene continuarono a essere svolti regolarmente almeno fino al I a.C., come attesta l'iscrizione onoraria delfica per l'ateniese Trasicle figlio di Archicle, che aveva gareggiato negli agoni con una nuova tragedia riportando la vittoria⁴⁰. Ciononostante è difficile recuperare un quadro organico e ricostruire la mutevolezza dei programmi delle rappresentazioni.

καὶ τοὺς κατὰ πόλεις ἀγῶνας σκηνικοὺς Διονύσια καὶ εἴ τινας ἄλλας ἐορτὰς αἱ πόλεις ἤγροσαν ὁδοήκοντα ὀκτώ (cfr. M. Revermann, *Euripides, Tragedy and Macedon: Some Conditions of Reception*, «ICS» 24/5, 1999-2000, pp. 451-467; B. Le Guen, *Le palmarès de l'acteur-athlète: retour sur Syll.³ 1080 (Tégée)*, «ZPE» 160, 2007, pp. 97-107). L'*Oinomaos* euripideo è menzionato da un'iscrizione, posta come didascalia di una figurazione a sbalzo su una coppa megarese datata al 150-50 a.C. e rinvenuta in un terrapieno presso l'acropoli di Vergina in Macedonia (S.E.G. XL 562, 9: Εὐριπίδου Οἰ(νὸ)μαο[ς]). Un analogo caso riguarda i frammenti di un'altra coppa megarese rinvenuta a Pella e databile al II a.C. con una scena tragica correlata ai nomi di Oreste e Agamennone (S.E.G. XLIX 761). Vd. ancora S.E.G. XLV 785, in particolare i nrr. 8, 9, 10, attestanti la ricezione di tragedie euripidee, quali *Ecuba*, *Sisifo* (Pella, Museo Archeologico, inv. 81.108) e sofoclee (*Niobe*; Pella, Museo Archeologico, inv. 80.178) nella regione. In ogni caso la ceramica ellenistica a rilievo resta un'insostituibile testimonianza per l'illustrazione e la notorietà delle tragedie euripidee, quali *Ifigenia in Aulide*, *Baccanti*, *Ione*, *Eracle*, *Fenicie*, *Peliadi* e *Ippolito incoronato*. A mo' di esempio si possono menzionare le coppe megaresi della prima metà del II a.C., la prima conservata al Metropolitan Museum of Arts raffigurante la parte iniziale dell'*Ifigenia in Aulide* (New York, MM 31.11.2) e l'analogha con identico soggetto del Museo di Berlino (Berlin, Staatliche Museen, 3161), il *lagynos* decorato con quattro scene del dramma satiresco *Autolico*, con i relativi nomi ascritti (Berlin, Staatliche Museen, 3161a) e la coppa megarese con scene delle *Fenicie* (London, British Museum, 1894.516.1).

³⁹ Arist. *Poet.* XVIII 1456a 25-32: καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρῶτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον.

⁴⁰ *FD.* III 2, 67 (Delfi, 26 a.C.): Θρασυκλῆς Ἀρχικλέος Ἀθηναῖος ... ἀγωνισάμεν[ός τ]ε ἐν τῇ ἰδίᾳ πατρίδι τραγωδίᾳ καινῇ, καὶ νικήσας, ἐστέφανωσε τὸν δᾶμον ἀ[μ]ῶν· ἀγαθαὶ τύχαι· δεδόχθαι τῇ πόλει τῶν Δε[λφῶ]ν ἐπαινέσαι Θρασυκλῆν Ἀρχικλέος Ἀθηναῖον τὸν ἱερομνάμονα, καὶ δεδόσθαι αὐτῷ, παρὰ τὰς πόλιος, αὐτῷ καὶ ἐκγόνοις, προξενίαν, [πρ]ομαντείαν, προδικίαν, ἀσυλίαν, ἀτέλειαν, γᾶς καὶ οἰκίας ἐνκτησιν, προεδρίαν ἐμ πᾶσι τοῖς ἀγῶνις, οἷς ἡ πόλις τί[θη]ντιν, καὶ τᾶλλα τίμια ὅσα καὶ τοῖς ἄλλοις προξένοις καὶ εὐεργέταις ὑπάρχει.

Del resto l'esistenza di ben quattordici edifici teatrali nell'Attica del V-IV a.C., evidenziata dalle campagne di scavo archeologiche, può essere motivata innanzi tutto dalla regolarità delle rappresentazioni non soltanto di prime, ma anche di repliche tragiche e comiche. Inoltre Platone in un passo della *Repubblica* accenna agli appassionati degli spettacoli (φιλοθεάμονες), testimoniando in maniera inequivocabile la diffusione nell'intero territorio attico di rappresentazioni teatrali⁴¹.

In particolare secondo le *Didascalie* epigrafiche accanto al concorso di nuovi drammi nel IV a.C. si aggiunsero alle Grandi Dionisie le repliche di antiche tragedie e commedie⁴².

I *Fasti* ci informano inoltre che per la prima volta sotto Teodoto (386 a.C.) gli attori tragici rimisero in scena fuori concorso una tragedia antica⁴³ e che sotto l'arcontato di Teofrasto (339 a.C.) gli attori comici replicarono fuori concorso una commedia antica⁴⁴.

Per le tragedie la prassi si consolidò verso la metà del secolo: dalle *Didascalie* sappiamo che l'attore Neottolemo di Sciro portò in scena l'*Ifigenia* nel 341 a.C., l'*Oreste* l'anno successivo⁴⁵. Soltanto agli inizi del III a.C. fu aggiunto un regolare concorso di antiche tragedie alle Grandi Dionisie. Il decreto onorario per Callia di Sfetto del 270-269 a.C. è il primo documento ad attestare il mutamento di programma con l'espressione Διονυσίων τῶν μεγάλων τῷ ἀγῶνι τῷ καινῷ, che rimarca la distinzione tra i due concorsi, relativi ai nuovi drammi e a quelli antichi⁴⁶. Infatti iscrizioni precedenti riportano la semplice espressione Διονυσίων

⁴¹ Plat. *Resp.* V 475d. Sull'argomento vd. G. Mastromarco - P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Milano 2008, pp. 22-23; cfr. E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, cit., pp. 89-95.

⁴² In precedenza, cioè nel V a.C., le riproposizioni dei drammi alle Grandi Dionisie di Atene erano ammesse unicamente se l'autore si fosse impegnato in ampi rimaneggiamenti, come era capitato per l'*Ippolito* euripideo o per le *Nuvole* aristofanesche. Soltanto per Eschilo era stato emanato un decreto che consentiva di ricevere un coro a chiunque volesse riproporne un'opera alle Dionisie. Si trattava certamente di una prassi diversa rispetto a quella successiva di ripresentare opere di Sofocle o di Euripide, poiché con quell'atto ufficiale si intendeva onorare sia il cittadino esemplare sia l'insigne poeta (*Vita Aeschyli* 12: Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἡγάπησαν Αἰσχύλον ὥς ψηφίσασθαι μετὰ θάνατον αὐτοῦ τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χορὸν λαμβάνειν; vd. Ar. *Ach.* 10 e *schol. ad loc.*; *Ran.* 868; Quint. X 1, 66: *tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloculus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permiserunt: suntque eo modo multi coronati*; Philostr. *Vita Ap.* 6, 11). Eccezioni sono comunque segnalate dalle fonti: secondo l'*hypothesis* delle *Rane* di Aristofane, sull'autorità di Dicearco, la commedia fu riproposta una seconda volta per l'ammirazione suscitata negli spettatori dalla parabasi (fr. 84 Wehrli); un frammento dei *Fasti* (*I.G.* XIV 1098a = *I.G.U.R.* 215) segnala il riallestimento dei *Severi* del commediografo Teleclide nel 431 a.C., probabilmente alle Lenae. Cfr. A. A. Lamari, *Early Reperformances of Drama in the Fifth and Fourth Centuries BC: Authors and Contexts*, Berlin-Boston 2015.

⁴³ *I.G.* II² 2318, VIII, 201-203 ἐπὶ Θεοδότου | παλαιὸν δράμα πρῶτο[ν] | παρεδίδαξαν οἱ τραγ[ωιδοί].

⁴⁴ *I.G.* II² 2318. XII, 316-318 [ἐ]πὶ Θεοφράστο[ν] | [πα]λαιὸν δράμ[α] πρ[ῶ]το[ν] | [π]αρεδίδαξαν οἱ κ[ω]μ[ωιδοί]. J. Hanink, 'Why 386 BC? Lost Empire, Old Tragedy and Reperformance in the Era of the Corinthian War', «TC» 7/2, 2015, pp. 277-296.

⁴⁵ *I.G.* II² 2320, 1-2; 18-19. Anche nel 339 è indicata un'ignota tragedia euripidea. Per la commedia abbiamo analoghe informazioni dal 311 a.C., anno in cui fu riproposta il *Θησαυρός* di Anassandride (*I.G.* II² 2323a, I, 39-40).

⁴⁶ Per la distinzione tra i due concorsi vd. *S.E.G.* XXVIII 60. Un'epigrafe pubblicata da D.B. Meritt in

τῶν μεγάλων τῷ ἄγῳ⁴⁷, mentre verso la fine del secolo si userà la formula semplificata καινοῖς τραγωδοῖς⁴⁸.

In questo scorcio di tempo insieme alla popolarità di Sofocle crebbe anche quella di Euripide⁴⁹, grazie al favore suscitato negli spettatori dalla scelta dei soggetti, dalle innovazioni formali (discorsi infarciti di massime, argomentazioni dialettiche, digressioni retoriche) e tecnico-drammatiche (avvenimenti patetici, abili intrecci appassionanti, continui colpi di scena, peripezie e riconoscimenti), che egli aveva introdotto nelle sue opere. E i poeti si richiamarono al tragico di Salamina, la cui produzione era consona ai gusti letterari dei nuovi tempi, anche nella scelta delle trame e nella conduzione dello sviluppo dell'azione.

Per esempio, al *Filottete* sofocleo volle rifarsi Teodette apportandovi tuttavia una variazione: il serpente aveva morso l'eroe alla mano invece che al piede⁵⁰. Palese è pure la dipendenza dalle *Trachinie* di Sofocle di un frammento tragico, conservato da un papiro di

«Hesperia» 7, 1938, pp. 116-118, risalente alla metà del III a.C. (S.E.G. XXVI 208), registra i nomi degli attori classificati ai primi tre posti, con i premi relativi, nelle distinte gare fra drammi antichi replicati (tragedie, commedie e drammi satireschi). Nel fr. A per l'anno dell'arcontato di Alcibiade (255-254 a.C.) si ricorda l'attore Callia con i *Misanthropi* di Difilo, come vincitore, che superò sia Dioscuride, con il *Fantasma* di Menandro, sia un altro collega, di cui non è pervenuto il nome, che aveva riproposto la *Mendicante* di Filippide; per il dramma satiresco rimangono soltanto i titoli delle opere replicate: *Ermete*, probabilmente di Astidamante, *Atlante* e *Alunni*. Sull'epigrafe vd. D. Summa, *Un concours de drames 'anciens' à Athènes*, «REG» 127, 2008, pp. 479-496.

⁴⁷ I.G. II² 654 e 657.

⁴⁸ Vd. I.G. II² 836, datata dopo il 229 a.C. Vd. D. Summa, *Le Didascalie e il teatro postclassico*, in A. Martina (cur.), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 16-18 ottobre 2001, Roma 2004, pp. 293-302.

⁴⁹ Plut. *Dem.* 7. Per la popolarità di Sofocle si può addurre la testimonianza di un cratere a calice siceliota (330-320 a.C.), sul quale è raffigurata la scena più significativa dell'*Edipo* (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 66557); cfr. pure fr. B di S.E.G. XXVI 208, dove sono menzionati fra i titoli delle repliche senza l'anno di riferimento *Edipo* e *Issione*. Demostene in *Cor.* 180 tra le opere sofoclee riproposte cita l'*Antigone* e l'*Oinomaos* insieme al *Cresfonte* euripideo. Ancora in *Dem. De gloria Atheniensium* 349a sono ricordate *Edipo*, *Antigone*, *Elettra*, accanto alle *Baccanti*, *Fenicie*, *Medea*. Per l'*Ecuba* euripidea vd. *Dem. Cor.* 267 e l'aneddoto su Alessandro di Fere, riportato in Plut. *De Alexandri Magni fortuna aut virtute* 334a. Almeno una messa in scena delle *Troiane* avvenne dopo il 367 a.C. (Plut. *Pelop.* 29, 9). Dalla tomba 74 della necropoli di Contrada Diana a Lipari provengono le maschere fittili, che raffigurano i personaggi dell'*Alessandro* euripideo, Priamo, Cassandra, Paride, Deifobo, databili al 350 a.C. (Museo Archeologico Regionale Eoliano "L. Bernabò Brea"). Per altre maschere liparesi ascrivibili a drammi euripidei (*Alceste*, *Crisippo*, *Ecuba*) e sofoclei (*Filottete a Troia*, *Edipo re*, *Trachinie*) vd. L. Bernabò Brea, *Ecuba e Taltibio: maschere delle Troiane di Euripide in una tomba liparese del IV secolo a.C.*, «SIFC» III s. 13, 1995, pp. 3-9; L. Bernabò Brea - M.T. Lanza Carpino - A. De Filippis Rendina, *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Napoli 1998, pp. 41-78; L. Bernabò Brea - M. Cavalier, *Maschere e personaggi del teatro nelle terracotte liparesi*, Roma 2001, pp. 33-54. Vd. pure I.G. II² 3075 (309-308 a.C.) segnala Euripide tra gli autori dei vecchi drammi rappresentati. Da ultimo sulla fortuna dei tre tragediografi vd. O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007; S. Nervegna, *Performing Classics: The Tragic Canon in the Fourth Century and Beyond*, in E. Csapo - H.R. Goette - J.R. Green - T. Wilson (curr.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, cit., pp. 157-187.

⁵⁰ Theodect. 72 *TrGF* fr. 5b; vd. Arist. *Eth. Nic.* VII 1150b 9, che fa riferimento alla coraggiosa resistenza del protagonista al dolore provocato dalla piaga.

Ossirinco, sugli ultimi istanti di Eracle sul monte Eta⁵¹, che recentemente è stato riconosciuto appartenente all'*Eracle* del filosofo cinico Diogene di Sinope⁵².

Un altro papiro di Ossirinco del I d.C. riporta un paio di scene provenienti forse dall'*Andromaca* del tragico Antifonte⁵³ o, secondo Kamerbeek, da un dramma di Sositeo o di Nicomaco⁵⁴, il cui intreccio, nonostante le variazioni di talune situazioni, è sostanzialmente identico all'*Ecuba* o alle *Troiane* euripidee. Nella riproposizione si avverte non solo l'ammirazione dell'epigono, ma anche un desiderio di emulazione, che in altri casi nasconde una reazione critica al modo in cui Euripide aveva sviluppato alcune vicende poco consone alla nuova sensibilità contemporanea.

La ricerca di circostanze inconsuete, tipica dei tardi tragediografi, è ben evidenziata da un frammento papiraceo del II d.C., che conserva uno scambio di battute in trimetri tra Giasone e un interlocutore. Nel corso del dialogo si fa cenno a un imminente sacrificio cruento alla dea Atena, protettrice dell'eroe argonautico, probabilmente nel viaggio di ritorno dalla Colchide insieme con Medea, durante l'inseguimento dei Colchi guidati da Apsirto⁵⁵.

Per di più è notevole che la vicenda di Medea sia stata ripresentata in diverse versioni, ricordate da documenti letterari o archeologici. Se nulla sappiamo della tragedia, rappresentata alle Lenee nel 363 a.C., grazie alla quale un certo Teodoride si classificò al secondo posto⁵⁶, qualche informazione in più possediamo sulla *Medea* di Càrcino, su quella attribuita a Neofrone, su un omonimo dramma adespoto di tradizione papiracea e sulla rappresentazione di una *Medea* raffigurata sul cratere a volute di Canosa della fine del IV a.C.

⁵¹ Adesp. fr. 653 TrGF = P.Oxy. XXVII 2454.

⁵² J.L. López Cruces, P.Oxy. 2454 (TrGF Adesp. 653): *cuestiones de datación, género y autoría*, «Myrtia» 19, 2004, pp. 5-22; M. Noussia, *Fragments of Cynic 'Tragedy'*, in M.A. Harder - F.R. Regtuit - G.C. Wakker, *Beyond the Canon*, Leuven 2006, pp. 237-242.

⁵³ Oxford, Bodleian Library, MS. Gr. Class. f. 113. Aristotele menziona incidentalmente l'*Andromaca* (55 TrGF fr. 1) in *Eth. Eud.* VII 1239a 35-38. Della produzione del tragediografo restano uno scarno frammento del *Meleagro* (fr. 2), attestato da Arist. *Rhet.* II 23, 1399b 26, un altro da tragedia ignota (fr. 4, test. Arist. *Mech.* 847a 20) e un paio di parole isolate riportate dai lessicografi, delle quali una desunta dal *Giasone* (fr. 1a, test. Antiatticista δ 90, 5 Bekker).

⁵⁴ Adesp. fr. 644 TrGF; vd. J.C. Kamerbeek, *De novo fragmento tragico*, «Mnemosyne» s. III 6, 1938, pp. 335-349; R. Kannicht (cur.), *Musa tragica*, Göttingen 1991, pp. 248-251.

⁵⁵ Si tratta di P.S.I. inv. 3854, proveniente da Ossirinco, pubblicato da M. Telò, 3. *Frammento drammatico*, «Comunicazioni dell'Istituto papirologico "G. Vitelli"» 6, 2005, pp. 28-43; cfr. W. Luppe, *Griechische Literarische Texte: Drama*, «APF» 52, 2007, pp. 261-262. Non si può escludere *a priori* che il genere drammatico di appartenenza del frammento sia quello satiresco, però, è certo che l'allocuzione con cui è apostrofato Giasone (ἀναξ Ἰᾶσον) è identica a quella di fr. *350, 48 CGFPR, appartenente a una comica *Medea*. Cfr. anche Adesp. fr. 458 TrGF che rinvia all'epica *Tebaide* (fr. 2-3 PEG), riportando in trimetri le maledizioni lanciate da Edipo contro Eteocle e Polinice. Per altri rifacimenti tragici anonimi della vicenda tebana vd. Adesp. fr. 665 TrGF, corrispondente a P.S.I. XIII 1303 e P.Oxy. LXXIX 5184, con una sequenza di anapesti attribuibili al Coro, seguiti da un trimetro giambico, preceduto sul margine sinistro dall'indicazione del personaggio Eteocle.

⁵⁶ Theodorid. fr. 78A TrGF; vd. S.E.G. XXVI 203, 9-10, che è un nuovo fr. di I.G. II² 2319, pubblicato in «Hesperia» 40, 1971, pp. 302-307.

Aristotele riassume la *Medea* di Càrcino per esemplificare il *topos* consistente nell'accusare e nel difendersi servendosi degli errori commessi. Medea aveva ceduto alla debolezza di allontanare i propri figli e i nemici ne approfittano per accusarla di infanticidio. Ma la protagonista dimostra di essere incapace di macchiarsi dell'orrendo crimine, sfruttando in modo sofisticato la medesima argomentazione contro gli accusatori; lei si difende sostenendo infatti che, se avesse effettivamente perpetrato il crimine di cui era accusata, avrebbe certamente ucciso anche Giasone, perché sarebbe stato un errore lasciarlo in vita⁵⁷. Dalle informazioni di Aristotele possiamo dedurre che Càrcino conosceva l'omonima opera di Euripide, perché altrimenti sarebbero incomprensibili i cambiamenti apportati alla vicenda.

Nel rappresentare la protagonista, che nega l'accusa di avere commesso l'infanticidio, il tragediografo criticava implicitamente la soluzione privilegiata da Euripide, che sconcertava il pubblico in quanto essa esaltava la vendetta che si realizzava con la distruzione dei legami e degli affetti più cari. Càrcino rifiutando la variante scelta da Euripide, eliminava gli elementi moralmente incompatibili e, all'opposto, esaltava l'incapacità della protagonista a commettere un crimine nefando, che non era ammesso dai postulati legislativi e dalla speculazione filosofica contemporanea. In tal modo Medea perdeva i principali tratti arcaici e acquisiva i toni più miti e più vicini al vivere quotidiano, presentandosi paradossalmente come protettrice dei propri figli. La vicenda, così manipolata, tornava ad accordarsi con la versione tradizionale, secondo la quale i ragazzi erano stati uccisi dai Corinzî⁵⁸.

Anche in un dramma attribuito a Neofrone è riproposta la storia di Medea⁵⁹; nei frammenti conservati sicuramente si tiene conto delle critiche mosse all'omonima tragedia euripidea da Aristotele, il quale tra l'altro considerava illogico e non necessario l'inatteso arrivo di Egeo⁶⁰. Nell'opera la presenza del re ateniese era motivata con la necessità di avere chia-

⁵⁷ Arist. *Rhet.* II 27, 1400b 9-15.

⁵⁸ Schol. Eur. *Med.* 264 (da Parmenisco); Paus. II 3, 6-7; Apollod. I 9, 28. Vd. A. Bélis, *La légende de Médée d'après un papyrus musical du Louvre*, «Cahiers du GITA» 20, 2012-2013, pp. 15-21. Secondo una attraente ipotesi un'altra testimonianza ceramografica relativa a Medea innocente del crimine di figlicidio, che sottrae i ragazzi alla vendetta dei Corinzî portandoli nel tempio di Eleusi, è data da un cratere a volute apulo risalente al tardo IV a.C. (Princeton University Art Museum, inv. 1983.13). Il Pittore di Dario, autore della figurazione, avrebbe tratto ispirazione dalla tragedia di Càrcino o da un altro tragediografo post-euripideo. Sull'argomento vd. A. D. Trendall, *Medea at Eleusis on a Volute Krater by the Darius Painter*, «Record of the Art Museum, Princeton University» 43, 1984, pp. 4-17; L. Giuliani - G.W. Most, *Medea in Eleusis in Princeton*, in Ch. Kraus - S. Goldhill - H.P. Foley - J. Elsner (curr.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford 2007, pp. 197-217.

⁵⁹ Neofrone fu attivo nel V a.C. e fu più anziano di Euripide secondo il lessico *Suda* che gli attribuisce l'introduzione del Pedagogo sulle scene teatrali (v 218 Adler). Però, risalgono molto probabilmente al IV sec. a.C. i frammenti della tragedia attribuitigli dalla tradizione (15 *TrGF* fr. 1-3).

⁶⁰ Arist. *Poet.* XXV 1461b 20-21; cfr. L. Di Giuseppe, *L'episodio di Egeo nella Medea e il pattern del 'salvatore di passaggio' nelle tragedie di Euripide*, in M. Di Marco - E. Tagliaferro (curr.), *Σημείον φιλίας. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma 2009, pp. 91-117.

rimenti dall'eroina colchide su un oscuro oracolo riguardante la procreazione di un figlio legittimo⁶¹.

Evidentemente la censura aristotelica era considerata legittima, dal momento che in un'altra opera adespota di tradizione papiracea, fin dalle battute iniziali si parla di Egeo, la cui presenza in città rischia di posticipare l'esilio della protagonista⁶².

Ragguardevole è la versione, considerata da molti studiosi indipendente dalla tragedia euripidea, attestata da una raffigurazione su cratere a volute apulo, attribuito al Pittore dell'Oltretomba, datato al 330-325 a.C. e proveniente da Canosa⁶³; lì si scorge la madre Merope e il fratello Ippote che accorrono in aiuto della principessa Creusa, la cui morte è provocata da una corona offertale in dono dai figli di Medea⁶⁴; contemporaneamente un doriforo salva un figlio dalla furia omicida della madre⁶⁵ mentre lo spettro di Eeta assiste alla scena; da ultimo sul carro trainato da serpenti compare Estro, la personificazione del pazzo furore.

Nonostante le molteplici citazioni di tradizione indiretta e alcuni frammenti papiracei, che confermano il pregio di quella produzione tragica, tuttavia non è rimasta integra alcun dramma risalente al IV a.C., a esclusione del *Reso* pseudoeuripideo⁶⁶.

In mancanza di testi originali completi acquista primaria importanza la documentazione antiquaria. In questo contesto può risultare prezioso il manuale di mitologia di Igino, i cui racconti sono spesso desunti dalle tragedie. I miti raccolti hanno un intreccio complesso e sono ricchi di particolari da cui scaturiscono circostanze inedite.

Esemplare è la storia di Ifigenia a Delfi, che è attualmente identificata con la trama di un dramma attico⁶⁷, continuazione ideale dell'*Ifigenia fra i Tauri* euripidea. In essa è dato

⁶¹ Cfr. *schol.* Eur. *Med.* 666.

⁶² R.L. Hunter, *P. Lit. Lond. 77 and Tragic Burlesque in Attic Comedy*, «ZPE» 41, 1981, pp. 19-24; A. Martina, *PLitLond 77, i frammenti della Medea di Neofrone e la Medea di Euripide*, in M. Capasso - S. Pernigotti (curr.), *Studium atque Urbanitas. Miscellanea in onore di Sergio Daris*, «PapLup» 9, 2000, pp. 247-275; M. Li-brán Moreno, *Neofrón 15 T 1-3 Sn.-K. y la Medea de Eurípides*, «Lexis» 29, 2011, pp. 113-130.

⁶³ Adesp. fr. 6a *TrGF*; cfr. *Musa tragica*, cit., pp. 246 ss. München, Staatliche Antikensammlungen 3296 (330-300 a.C.); cfr. M. Revermann, *Situating the Gaze of the Recipient(s): Theatre-Related Vase Paintings and their Context of Reception*, in I. Gildenhard - M. Revermann (curr.), *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century B.C. to the Middle Ages*, Berlin-New York 2010, pp. 69-98; L. Rebaudo, *The Underworld Painter and the Corinthian Adventures of Medea. An Interpretation of the Krater in Munich*, «En-gramma» 109, settembre 2013, pp. 7-16. V. Liapis ipotizza che il dramma raffigurato sia quello di Diceogene (https://www.academia.edu/12012964/La_Tragédie_du_IVe_siècle_premier_séminaire).

⁶⁴ Vd. Hyg. *fab.* 25, 2.

⁶⁵ Vd. Diod. Sic. IV 54, 7-55, 2.

⁶⁶ Pseudo-Euripides, *Rhesus*, edited with Introduction and Commentary by A. Fries, Berlin-Boston 2014; V. Liapis, *Staging Rhesus*, in G.W.H. Harrison - V. Liapis (curr.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston 2013; pp. 235-254; Id., *Cooking Rhesus: Literary Imitation and Its Consumers*, in E. Csapo - H.R. Goette - J.R. Green - P. Wilson (curr.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, cit., pp. 275-294.

⁶⁷ Adesp. fr. 3e *TrGF*, forse l'*Erigone*.

ampio spazio agli affetti familiari e ai legami sentimentali tra i personaggi, mentre il gioco della Tyche è portato ai limiti estremi con situazioni cariche di *suspense*. Igino racconta:

Elettra, figlia di Agamennone e di Clitemestra, ricevette la falsa notizia che il fratello Oreste era stato immolato a Diana dai Tauri insieme a Pilade. Quando Alete, figlio di Egisto, venne a sapere che nessuno della famiglia degli Atridi sopravviveva, si impadronì del regno di Micene. Elettra allora si recò a Delfi per informarsi sulla sorte del fratello. Arrivata lì, fu raggiunta in quel medesimo giorno da Ifigenia e da Oreste. Lo stesso messaggero che aveva riferito della morte di Oreste disse che era stata Ifigenia a sacrificarlo. A questa notizia, Elettra, ignara della verità, afferrò un tizzone ardente dall'altare e si precipitò su Ifigenia per bruciarle gli occhi, ma Oreste la fermò. Così si riconobbero e tornarono a Micene, dove Oreste uccise Alete, figlio di Egisto, e stava per uccidere anche Eri-gone, figlia di Clitemestra e di Egisto, quando Diana la rapì per farne la sua sacerdotessa in terra attica. Oreste, poi, dopo avere ucciso Neottolema, sposò Ermione, figlia di Menelao e di Elena, che gli era stata sottratta. Pilade, invece, sposò Elettra, figlia di Agamennone e Clitemestra⁶⁸.

Talora anche i documenti archeologici, quando siano messi in relazione con altre testimonianze letterarie, aiutano a far luce sulla perduta produzione post-euripidea. Per esempio, su un cratere a volute apulo è riprodotta una scena tratta da un dramma non identificato del IV a.C., del quale Telefo è protagonista: l'eroe sta semisdraiato su un lettino sotto un portico con la lancia di Achille in mano; davanti a lui si trova un giovane con le braccia legate dietro la schiena, mentre una terza figura sorveglia il prigioniero; posizionati attorno al riquadro principale ci sono sette guerrieri mentre indossano le loro armature⁶⁹.

Un'altra testimonianza è data da un cantaro di argento decorato con una scena in cui si vedono Oreste con Ifigenia; l'eroina è seduta sotto il platano di Apollo Sminteo mentre tiene sulle ginocchia la statuetta di Artemide; ritto in piedi si trova Pilade e in disparte Crise e Criseide; la scena è completata dalla presenza di un guerriero e da Toante, il re dei Tauri.

La decorazione non si ispira al *Crise* sofocleo, che servì da modello al *Chryses* di Pacuvio, bensì a un dramma del IV a.C.⁷⁰, la cui trama è desumibile da una *fabula* di Igino riguardante gli avvenimenti successivi alla fuga di Ifigenia e Oreste dal paese dei Tauri.

⁶⁸ Hyg. *fab.* 122: *Ad Electram, Agamemnonis et Clyt<a>emnestrae filiam, sororem Orestis, nuntius falsus venit fratrem cum Pylade in Tauricis Dianae esse immolatos. Id Aletes Aegisthi filius cum rescisset, ex Atridarum genere neminem superesse, regnum Mycenis obtinere coepit. At Electra de fratris nece Delphos sciscitatum est profecta; quo cum venisset, eodem die Iphigenia cum Oreste venit eo. Idem nuntius qui de Oreste dixerat, dixit Iphigeniam fratris interfetricem esse. Electra ubi audivit id, truncum ardentem ex ara sustulit voluitque inscia sorori Iphigeniae oculos eruere, nisi Orestes intervenisset. Cognitione itaque facta, Mycenae venerunt et Aleten Aegisthi filium Orestes interfecit et Erigonam ex Clyt<a>emnestra et Aegistho natam voluit interficere, sed Diana eam rapuit et in terram Atticam sacerdotem fecit. Orestes autem Neoptolemo interfecto Hermione<n> Menelai et Helenae filiam adductam coniugem duxit; Pylades autem Electram Agamemnonis et Clyt<a>emnestrae filiam duxit.*

⁶⁹ Genève, Collezione Sciclounoff s.n. inv., attribuito al Pittore del Sakkos Bianco (320-310 a.C. ca.); vd. O. Taplin, *How Pots and Papyri Might Prompt a Re-Evaluation of Fourth-Century Tragedy*, in in E. Csapo - H.R. Goette - J.R. Green - T. Wilson (curr.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, cit., pp. 145-146.

⁷⁰ London, British Museum 1960 201.1 (25a.C.-25d.C.). Cfr. Adesp. fr. 10c *TrGF*

I due, per sfuggire alla vendetta del re Toante, si presentano da Crise il giovane per cercare protezione e rifugio. Il sacerdote, che in un primo momento è intenzionato a consegnare al loro inseguitore i supplici, viene distolto dal farlo da Crise, il nonno materno, il quale gli svela che Agamennone è il suo vero padre. Resosi conto di essere legato a Ifigenia e a Oreste da vincoli di sangue, Crise rinuncia al suo proposito e insieme al fratellastro uccide il re barbaro⁷¹.

Nei secoli successivi continuarono a essere composte tragedie, che, però, risultano rielaborazioni mimetiche di testi precedenti, cioè concepite come opere letterarie da leggere (*Buchpoesie*) oltre che da recitare. Dal primo libro delle *Storie* di Erodoto è desunto l'argomento del *Gige*, un'opera di cui è conservata uno scarso brano in trimetri su tre colonne di papiro⁷², che lingua, metrica e drammaturgia inducono a datare a un'epoca tarda, probabilmente il III a.C., anche se non si può escludere una cronologia anteriore.

Singolare per la tematica è l'*Exagoge* di Ezechiele, un dramma di impianto classico imperniato sulla storia ebraica desunta da un libro dei *Settanta*⁷³, che fu composto da un ebreo ellenizzato in Alessandria nel II a.C. parzialmente conservato da citazioni di Eusebio⁷⁴ e di Clemente Alessandrino⁷⁵ tramite Alessandro Polistore. Qui sono riuniti episodi, diversi per collocazione spaziale e temporale, riguardanti l'esodo degli Ebrei dall'Egitto sotto la guida di Mosè verso la terra promessa. Drammaturgicamente i diversi momenti erano visualizzati con mutamenti di scena, accertabili certamente in due casi, e con la divisione in cinque atti.

Sebbene non ci siano tracce del coro nei frammenti rimasti (prologo espositivo di ispirazione euripidea recitato dal protagonista, dialogo tra Dio e Mosè, racconto del Nunzio riguardante il passaggio del Mar Rosso), è plausibile comunque che esso fosse presente e che l'autore avesse rispettato le norme poetiche contemporanee, facendo in modo che l'in-

⁷¹ Hyg. *fab.* 120, 5-121, 2: *Occasionem Iphigenia nacta, signo sublato cum fratre Oreste et Pylade in navem ascendit ventoque secundo ad insulam Zmint<h>en ad Chrysen sacerdotem Apollinis delati sunt ... Postea, Chryses Thoanti eos cum reddere vellet, Chryses audiit senior Agamemnonis Iphigeniam et Orestem filios esse; †qui Chrysi filio suo quid veri esset patefecit, eos fratres esse et Chrysen Agamemnonis filium esse. Tum Chryses re cognita cum Oreste fratre Thoantem interfecit et inde Mycenae cum signo Dianae incolumes pervenerunt.* Sull'argomento vd. A. Grilli, *La vicenda di Oreste e Ifigenia in Igino (Fab. 120-121)*, «RFIC» 103, 1975, pp. 154-156.

⁷² *P.Oxy.* XXIII 2382 = Adesp. fr. 664 *TrGF*; vd. *Musa tragica*, cit., pp. 261-263; R. Travis, *The Spectation of Gyges in P.Oxy. 2382 and Herodotus Book I*, «ClAnt» 19, 2000, pp. 330-359; J. Pórtulas, *La reina de Candaules*, in F. De Martino - C. Morenilla (curr.), *L'ordim de la llar*, Bari 2003, pp. 469-474.

⁷³ 66 *TrGF* fr. 1; vd. P. Fornaro, *La voce fuori scena*, Torino 1982; H. Jacobson, *The Exagoge of Ezekiel*, Cambridge 1983; P. Lanfranchi, *L'Exagoge d'Ezechiel le tragique: introduction, texte, traduction et commentaire*, Leiden 2006; R. Bryant Davies, *Reading Ezekiel's Exagoge: Tragedy, sacrificial Ritual, and the Midrashic Tradition*, «GRBS» 48, 2008, pp. 393-415; G. Frulla, *Influssi della lingua ebraica nei frammenti di Ezechiele il Tragico*, «RaRe» 6, 2015, pp. 39-54; F. Manco, *L'Exagoge di Ezechiele: l'autore e il suo pubblico*, «AION» 38, 2016, pp. 51-54.

⁷⁴ Eus. *Praep. ev.* IX 28 ss.

⁷⁵ Clem. Alex. *Strom.* I 23, 155, 1 ss.

tera tragedia potesse essere recitata da tre attori⁷⁶. Qualora, al contrario, trovasse conferma l'ipotesi dell'assenza del coro, il dramma si adeguerebbe alla propensione di emarginare il canto corale dalla *performance*, come attesta un cartonnage proveniente da Ghôran e datato alla metà del III a.C.⁷⁷, in cui sono espunti gli interventi lirici dell'*Ippolito* euripideo. La tendenza a svincolare il coro dall'intreccio, che aveva avuto il decisivo punto di svolta con l'introduzione degli intermezzi (*embolima*) sul finire del V a.C.⁷⁸, troverebbe ulteriore conferma anche in queste tarde espressioni di tragedie *regolari*.

Ancora in Alessandria furono composte numerose tragedie di stampo tradizionale, ma di quella vasta produzione, favorita dal mecenatismo dei Tolomei, non ci resta quasi nulla.

Sappiamo molto poco dei poeti (Alessandro Etolo, Omero di Bisanzio, Filico di Corcira, Licofrone, Sositeo, Sosifane, Aiantiade, Dionisiade, Eufonio), successivamente raggruppati nella cosiddetta Pleiade⁷⁹, che operarono secondo tarde testimonianze in Alessandria ai tempi di Tolomeo II Filadelfo⁸⁰.

La ricerca da parte degli autori di perseguire forme metriche, che non consentissero soluzioni o il ricorso alla *correptio attica*, portò all'impiego di una lingua elevata e stilizzata, molto distante dalla produzione comica contemporanea, ma prossima a quella delle coevi generi eruditi.

Dai titoli conservati si evince che i poeti continuarono a trattare gli argomenti antichi, desunti dal repertorio mitologico⁸¹, ma non rifuggirono dall'affrontare temi inconsueti, come quello di Adone, sul quale composero drammi Tolomeo IV Filopatore⁸² e in precedenza Dionisio I, che alle Lenee ateniesi nel 367 a.C. con il *Riscatto di Ettore* conseguì la vittoria scaturita da opportunità politiche piuttosto che dal suo talento drammatico⁸³. Moschione, attivo verso la fine del IV a.C., riesumò l'antico dramma storico scrivendo tragedie come *Temisto-*

⁷⁶ Hor. *Ars poet.* 189 ss.

⁷⁷ *P.Sorb.* inv. 2252.

⁷⁸ Arist. *Poet.* XVIII 1456a 29-30.

⁷⁹ Strab. XIV 5, 15; *schol. in Hephaestionem* 236 ss. Consbruch; *Vita Lycophronis* 4. Vd. B. Le Guen, 'Decadence' d'un genre?: *Les auteurs et leurs oeuvres à la période hellénistique*, in B. L. (cur.), *À chacun sa tragédie? Retour sur la tragédie grecque*, Rennes 2007, pp. 85-140; E. Sistikou, *Tragic Failures. Alexandrian Responses to Tragedy and the Tragic*, Berlin-Boston 2016, pp. 63-88.

⁸⁰ Cfr. Theocr. XVII 112-114.

⁸¹ Per esempio, *Il riscatto di Ettore*, desunto dal finale dell'*Iliade*, che aveva ispirato anche Eschilo (fr. 263-272 *TrGF*), fu il titolo di altre composizioni tragiche come quella di Timesiteo (214 *TrGF*, cfr. *Suda* τ 613 Adler) e di Dionisio I (76 *TrGF* fr. 2a). Su quest'ultimo dramma vd. p. Grossardt, *Zum Inhalt der Hektoros lutra des Dyonisios I*, «RhMus» 148, 2005, pp. 225-241.

⁸² *Schol. Ar. Thesm.* 1059.

⁸³ La vittoria alle Lenee di Dionisio I è attestata da Diod. Sic. XV 74, 1. Per l'*Adone* vd. inoltre le figurazioni su *pelike* da Canosa (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, SA 702), del 340-330 a.C. I giudizi poco lusinghieri sulle tragedie del tiranno di Siracusa sono rappresentati da un frammento degli *Eguale* di Efippo (fr. 16 *PCG*) e dalle sferzanti parole di Luciano in *Adv. indoct.* 15.

cle, il noto uomo politico ateniese vincitore dei Persiani a Salamina, e *Gli uomini di Fere*⁸⁴, sull'uccisione del crudelissimo tiranno tessalo Giasone⁸⁵.

Anche Licofrone attinse alle vicende contemporanee per *Quelli di Cassandra*⁸⁶ e trattò un episodio storico accaduto intorno alla metà del secolo in *Quelli di Maratona*⁸⁷, riguardante la guarnigione insediata nella pianura di Maratona da Filippo II. Rimase, però, nel solco della tradizione con i suoi *Edipo*, *Eracle*, *Laio*, *Penteo*. Nel contempo, seguendo la moda ellenistica di avvalorare i miti locali poco noti, compose un *Elefenore*, re degli Abanti, l'eroe secondario della guerra troiana nativo di Calcide in Eubea. La sua tragedia più famosa resta l'*Alessandra*, in realtà una lunga *rhesis* di 1474 trimetri in forma enigmatica o allusiva, durante la quale un messaggero riferisce la profezia che Cassandra aveva fatto sulla distruzione di Troia e sulle successive vicende dei Greci fino ai tempi del poeta, nel momento in cui Paride fu riconosciuto da Ecuba e Priamo, dopo essere stato esposto sul monte Ida⁸⁸.

⁸⁴ 97 *TrGF* fr. 1 e 3. Il primo sfortunato esperimento era avvenuto agli inizi del V a.C. con Frinico, il quale, all'indomani della presa di Mileto da parte dei Persiani, aveva messo in scena un dramma omonimo, suscitando tale riprovazione da vedersi infliggere una forte multa (Herodot. VI 21; cfr. da ultimo M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford-New York 2006, p. 73 e n. 23). Una ventina d'anni dopo nel 476 a.C. il tragediografo propose un altro fatto storico con le *Fenicie*, concernente la vittoria dei Greci a Salamina (*TrGF* fr. 8-12), a cui successivamente si ispirò Eschilo per i *Persiani*, rappresentati nel 472 a.C. Da ultimo Teodette compose nel 352 a.C. il *Mausolo*, ispirato all'omonimo re di Caria, per una rappresentazione da effettuarsi in Alicarnasso (Gell. *N.A.* X 18, 7).

⁸⁵ Cfr. T.K. Stephanopoulos, *Der Tragiker Moschion*, «Archaïognosia» 9, 1995-1996, pp. 137-153. Di lui rimane pure un lungo frammento di trentatre versi da un dramma ignoto sul tema più volte portato in scena dai poeti sul progresso umano; vd. I. Gallo, *Il fr. 6 Sn.-K. di Moschione: una teoria "laica" dell'umano progresso nella tragedia ellenistica*, «Eikasmos» 9, 1998, 107-119. Per i precedenti vd. Aesch. *Prom.* 436 ss.; Soph. *Ant.* 332-375; Eur. *Suppl.* 201-218.

⁸⁶ 100 *TrGF* fr. 1h e 1k.

⁸⁷ Cfr. Dem. *Ex.* XXI 2. Una commedia con il medesimo titolo è ascritta a Timocle (fr. 24 *PCG*).

⁸⁸ Vd. l'*Introduzione* di A. Hurst all'edizione commentata da M. Fusillo, A. Hurst e G. Paduano, Milano 1991; R. Hunter, *Teatro e forme letterarie para-teatrali*, in M. Fantuzzi - R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002, pp. 518-526; R. Rocha, *A influência da tragédia na Alexandra, de Licofrone, e a questão da performance*, «LCláss» 12, 2008, pp. 187-199. Sulla controversa datazione vd. A. Momigliano, *Terra marique*, «JRS» 32, 1942, pp. 53-64 (= *Secondo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma 1960, pp. 53-61).

2

Le rappresentazioni

Fin dalla metà del V a.C. le rappresentazioni si erano arricchite diventando sempre più complesse: matematici e pittori con la collaborazione di studiosi di geometria e di ottica avevano risolto i problemi concernenti l'illusione della prospettiva e avevano contribuito a cambiare la scena, mentre artigiani specializzati avevano allestito fondali, foggiano costumi e fabbricato maschere di nuova fattura, indispensabili per l'espressione dei sentimenti; né era mancato l'apporto dei musicisti, i quali con le loro innovazioni contribuirono a modificare in modo decisivo la sobrietà dei canti e delle danze corali, a volte con l'apporto apprezzabile dei poeti tragici, che curavano personalmente i movimenti orchestici, ideando passi e figure per i coreuti⁸⁹.

Tra la fine del V e gli inizi del IV a.C. tuttavia le messe in scena mirarono a enfatizzare la spettacolarità puntando sugli elementi che qualche decennio prima erano considerati accessori ai testi senza prevaricarli.

È istruttivo il fatto che l'aggettivo *tragico* avesse assunto nuove sfumature e fosse utilizzato in senso traslato per segnalare la solennità o la magnificenza, l'enfasi, la pompa e la ridondanza, per stigmatizzare l'adozione impropria di stili di linguaggio o di un comportamento esageratamente solenne nella vita ordinaria, con evidente allusione all'esteriorità dell'avvenimento scenico⁹⁰.

In questo stesso periodo, inoltre, si era fatta più distaccata l'adesione del pubblico all'esperienza teatrale, che pure era ancora vissuta nell'ambito dell'occasione di maggiore aggregazione comunitaria, cioè nella festa.

⁸⁹ Athen. I 21e-22a.

⁹⁰ Cfr. Ar. *Pax* 136; Plat. *Men.* 76e; *Phaed.* 115a; vd. anche Dem. *Cor.* 313 (a proposito della magniloquenza da commediante di Eschine, che era un ex-attore); Dion. Hal. *Din.* VII; Polyb. V 26, 9; Plut. *Demetrius* 44, 9; *De Alexandri Magni fortuna aut virtute* 329f; Luc. *Quomodo historia conscribenda sit* 23; *Imag.* 21. Anche l'aggettivo *teatrale* si caricò di analogo significato come risulta da Hipp. *Medic.* 4.

Con il disinteresse dei legami con la polis, già avviato con l'ultimo Euripide, per esempio, i tragici continuarono a far ricorso ai miti, ma li privarono dei loro profondi contenuti per ridurli a pura trama, cosicché le grandi questioni ideologiche che avevano sostanziato la produzione teatrale nel V a.C. passarono in secondo piano. I poeti cercarono di ricavare dai racconti tradizionali situazioni nuove, che fossero teatralmente efficaci, accentuando i tratti spettacolari e ricorrendo a clamorosi colpi di scena che favorissero la tensione drammatica e incrementassero il pathos, impoverendo, però, lo stile a vantaggio di una gestualità enfatica, della musica e soprattutto di una messa in scena più appariscente. Persino i caratteri e i personaggi furono semplificati per dare loro una dimensione prossima al quotidiano.

In questa prospettiva i brani affidati all'esecuzione corale furono ridotti a interludi totalmente svincolati dalla vicenda rappresentata. Il declino fu accentuato anche dal fatto che i coreuti dilettanti sembravano incapaci di compiere evoluzioni e figure di un certo impegno. Platone Comico ne denuncia apertamente l'imperizia nelle *Scene*, stigmatizzando la perdita d'intima compenetrazione tra danza e testo:

Un tempo era un vero spettacolo vedere uno che danzasse egregiamente; adesso invece non fanno niente e latrano rimanendo immobili come se fossero paralizzati⁹¹.

Oltre a tutto le loro capacità vocali non sempre erano all'altezza delle aspettative. Menandro nell'*Ereditiera* segnala che tra i componenti del coro non tutti sapevano cantare e chi non fosse dotato era sistemato tra gli ultimi soltanto per far numero⁹².

In concomitanza con il declino del coro si affermarono i danzatori professionisti che, ereditando un ricco patrimonio di figure, passi e gesti delle mani, cominciarono a trasformare l'originaria natura della loro arte al punto che in seguito questa si impose come forma autonoma di intrattenimento.

Da quando il diritto di scegliere gli artisti passò dal poeta alle istituzioni della polis, da quando furono stabiliti premi specifici per i protagonisti, gli attori, consapevoli di avere maturato appieno la loro professionalità, furono considerati più importanti dell'autore, per cui il poeta, che riusciva ad avvalersi di un ottimo interprete, era considerato agevolato rispetto agli altri concorrenti. Al fine di evitare discriminazioni o favoritismi si stabilì che ciascuno recitasse in un solo dramma di ogni autore che partecipava alla gara.

Fu questo il secolo in cui calcarono le scene Neottolema, Tessalo, Atenodoro, Polo di Egina, Satiro, Teodoro, la cui fama sopravvisse per secoli, Aristodemo di Metaponto, Archia di Turii e Nicostrato. I primi tre si esibirono a turno come protagonisti, ciascuno in una

⁹¹ Plat. com. fr. 138 PCG: ὥστ' εἴ τις ὀρχοῖτ' εὖ, θέαμ' ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν, | ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἐστῶτες ὥρῳονται.

⁹² Men. *Epikleros* fr. 130 PCG: ὥσπερ τῶν χορῶν | οὐ πάντες ἄδουσ', ἀλλ' ἄφωνοι δύο τινές | ἢ τρεῖς παρεστή-
κασι πάντων ἔσχατοι | εἰς τὸν ἀριθμόν. Già Euripide si preoccupava durante le prove di suggerire ai meno esperti come eseguire correttamente le arie che aveva scelto per i suoi drammi (Plut. *De recta ratione audiendi* 46b).

delle opere presentate dai tre tragediografi (Astidamante, Evareto, Afareo) alle Dionisie del 341 a.C.⁹³, pochi anni prima che Aristotele dichiarasse la loro preminenza sui poeti⁹⁴.

In particolare Neottolemo, che fu inviato dagli Ateniesi come delegato alla corte del re macedone Filippo II⁹⁵, aveva un'eccezionale potenza vocale⁹⁶. Tessalo era molto apprezzato da Alessandro, il quale lo inviò come suo legato in Caria per la delicata e pericolosa missione di chiedere la mano di Cleopatra, figlia del satrapo locale⁹⁷. Anche Atenodoro era stimato dal giovane re macedone, al punto che questi nel 332 a.C. pagò la multa comminata dagli Ateniesi all'attore, il quale non aveva rispettato il contratto, precedentemente stipulato, di prestare la propria opera durante gli agoni delle Dionisie cittadine⁹⁸.

L'infaticabile Polo riuscì a interpretare otto drammi in quattro giorni⁹⁹ e fu considerato il più grande del suo tempo sia per la voce chiara sia per la capacità di muovere il corpo e le mani¹⁰⁰. Era specializzato nell'impersonare personaggi sofoclei: Gellio racconta che l'attore riuscì a rendere maggiormente emotiva la sua interpretazione dell'*Electra* tenendo tra le mani l'urna con le ceneri del figlio morto da poco, durante la scena nella quale la protagonista lamenta la presunta morte del fratello Oreste¹⁰¹. Da un decreto onorario sappiamo che le autorità di Samo gli inviarono un'ambasceria per fissare i termini economici a proposito della sua partecipazione a uno spettacolo verso il 306 a.C. Il documento ricorda anche che l'attore tragico accettò di partecipare in cambio di una somma forfettaria sugli incassi¹⁰².

⁹³ I.G. II² 2320, II, 5 ss.

⁹⁴ Arist. *Rhet.* III 1, 1403b 32-35.

⁹⁵ Sull'attività pubblica vd. Dem. *De pace* 6. Vd. F. Gazzano, *Celebrity diplomacy? Poeti e attori nelle ambascerie delle città greche*, «Ktema» 41, 2016, pp. 128-132.

⁹⁶ Diod. Sic. XVI 92, 3: Νεοπτόλεμος ὁ τραγῳδός, πρωτεύων τῇ μεγαλοφωνίᾳ καὶ τῇ δόξῃ.

⁹⁷ Plut. *Alex.* 10, 2; 29, 5.

⁹⁸ Plut. *Alex.* 29, 5-6. Cfr. I.G. IV² 1, 99 III, una tarda testimonianza epigrafica proveniente dall'Asklepeion di Epidauro, che conferma la prassi di comminare multe agli attori che non si presentassero nel giorno stabilito per recitare agli agoni drammatici dopo essere stati regolarmente ingaggiati.

⁹⁹ Plut. *An seni gerenda resp.* 785b.

¹⁰⁰ Plut. *Dem.* 28, 3.

¹⁰¹ Gell. *N.A.* VI 5: *Histrion in terra Graecia fuit fama celebri, qui gestus et vocis claritudine et venustate ceteris antistabat: nomen fuisse aiunt Polum, tragoedias poetarum nobilium scite atque asseverate actitavit. Is Polus unice amatum filium morte amisit. Eum luctum quoniam satis visus <est> eluxisse, rediit ad quaestum artis. In eo tempore Athenis Electram Sophoclis acturus gestare urnam quasi cum Oresti ossibus debebat. Ita compositum fabulae argumentum est, ut veluti fratris reliquias ferens Electra compleret commisereturque interitum eius existimatum. Igitur Polus lugubri habitu Electrae indutus ossa atque urnam e sepulcro tulit filii et quasi Oresti amplexus opplevit omnia non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est.* Cfr. Epict. fr. 11, p. 411 Schenkl (*apud* Stob. IV 33, 28). Vd. inoltre A. Duncan, *Gendered Interpretations: Two Fourth-Century B.C.E. Performances of Sophocles' Electra*, «Helios» 32, 2005, pp. 55-79.

¹⁰² S.E.G. I 362. Ancora agli inizi del III a.C. i contratti per la partecipazione agli spettacoli erano stipulati dalle città con i singoli artisti, cfr. la legge euboica del 294-288 a.C. (I.G. XII 9, 207 e p. 176; I.G. XII Suppl. pp. 178, 207).

Satiro era straordinariamente abile nel trasfigurare un discorso mediante l'intonazione della voce¹⁰³. Teodoro, vincitore per quattro volte alle Lenee¹⁰⁴, che aveva una straordinaria naturalezza nella recitazione ed era in grado di modulare volume, tono e ritmo di voce per farli corrispondere all'espressione dei diversi stati d'animo dei personaggi, riusciva brillantemente soprattutto nei ruoli femminili sofoclei, come Antigone e Elettra¹⁰⁵, e in quelli euripidei, al punto da indurre al pianto anche gli spettatori più efferati¹⁰⁶. Claudio Eliano nel II d.C. aveva ancora memoria della sua memorabile interpretazione di Merope nel *Cresfonte* euripideo alla presenza del crudele tiranno Alessandro di Fere¹⁰⁷. Egli eccelleva pure per i capricci divistici, poiché aveva la pretesa di non consentire che alcuno lo precedesse per essere il primo a entrare in scena così da conquistarsi la simpatia degli spettatori¹⁰⁸.

Aristodemo interpretò più volte l'*Antigone* sofoclea nelle repliche di vecchi drammi e su proposta di Demostene nel 346 a.C. fece parte della delegazione, inviata dagli Ateniesi durante i negoziati con il re Filippo II, e si esibì alla corte macedone¹⁰⁹. Archia, famoso per essere stato maestro dell'attore egineta Polo¹¹⁰, interpretò alle Dionisie vecchie tragedie prima del 320 a.C. e risultò vincitore alle Lenee verso la fine del secolo¹¹¹. Infine Nicostrato fu particolarmente abile a declamare i tetrametri dei recitativi (*παρακαταλογαί*) al suono degli auli e rimasero proverbiali le sue prestazioni di attore nelle difficili parti del messaggero¹¹².

L'accondiscendenza e la subordinazione degli autori agli attori e, implicitamente ai gusti del pubblico, però, sono censurate da Aristotele¹¹³ laddove, accennando ai racconti a episodi, cioè a quelle trame in cui non è rispettata la continuità dell'azione con la conseguente

¹⁰³ Plut. *Dem.* 7, 1 ss.

¹⁰⁴ *I.G.* II² 2325 col. II 262.

¹⁰⁵ Arist. *Rhet.* III 2, 1404b 22 ss.; Dem. *De falsa legatione* 246; Plut. *Quaest. Conv.* IX 737b. In *De Gloria Atheniensium* 348e Plutarco inserisce Teodoro e gli altri attori Nicostrato, Callippide, Minnisco, Polo tra le glorie di Atene; vd. I Muñoz Gallarte, *The Tragic Actor in Plutarch*, in A. Casanova (cur.), *Figure di Atene nelle opere di Plutarco*, Firenze 2013, pp. 69-80.

¹⁰⁶ Questa capacità era riconosciuta anche a Callippide (Xen. *Conv.* III 11); cfr. E. Csapo, *Kallippides on the Floor-sweepings: the Limits of Realism in Classical Acting and Performance Styles*, in P. Easterling - E. Hall (edd.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 2002, pp. 127-147.

¹⁰⁷ Aelian. *V.H.* XIV 40; cfr. Plut. *De Alexandri Magni fortuna aut virtute* 334a; *De laude ipsius* 545e. Secondo Demostene (*Cor.* 129; 180; 262) anche Eschine da tritagonista a teatro aveva ricoperto il ruolo di Cresfonte.

¹⁰⁸ Arist. *Pol.* VII 17, 1336b 28-31.

¹⁰⁹ Dem. *De falsa legatione* 12, 18, 94, 246-247, 315; *Cor.* 21; Aeschin. *De falsa legatione* II 19; Luc. *Apologia* 5; cfr. anche Cic. *De re publ.* IV 11: *Aristodemum, tragicum item actorem, maximis de rebus pacis et belli legatum ad Philippum Athenienses saepe miserunt.*

¹¹⁰ Plut. *Dem.* 28.

¹¹¹ *I.G.* II² 2419, II, 5; II² 2325, III 277.

¹¹² Xen. *Conv.* VI 3; Macar. III 46 *CPG*.

¹¹³ Arist. *Poet.* IX 1451b 33 ss.

violazione della verisimiglianza o necessità, ricorda che i poeti, anche quelli valenti, quando compongono per la rappresentazione, stravolgono la successione degli eventi, rompendone l'unità, indulgendo alla prassi dell'amplificazione non necessaria, e in tal modo trascinano il racconto oltre i limiti delle sue capacità intrinseche.

Gli attori, nelle repliche, talvolta intervenivano pesantemente, trasponendo versi, semplificando costrutti sintattici¹¹⁴, caricando di pathos le battute, esplicitando particolari inespressi, manipolandone addirittura la struttura con omissioni o ampliamenti per esaltare i personaggi che essi impersonavano. Non pose fine a questi abusi neppure un provvedimento fatto approvare da Licurgo grazie al quale venne redatta una copia ufficiale delle opere dei tre maggiori tragediografi del V a.C., che costituivano il repertorio da cui si sceglievano i drammi antichi da riprendere alle Grandi Dionisie¹¹⁵.

Non è un caso che l'interesse dell'oratore e uomo politico ateniese, amico tra l'altro di Aristotele, si appuntasse proprio verso quei tre poeti, la cui superiorità rispetto ai contemporanei era stata sancita già dal noto giudizio di Aristofane nelle *Rane* e fu poi ribadito dal saggio *Sui tre tragediografi* dell'aristotelico Eraclide Pontico¹¹⁶.

Le norme promosse da Licurgo, riguardanti anche la selezione e la promozione degli attori, mostrano come già a quei tempi fosse costume degli uomini di teatro comportarsi con vistosa libertà nei confronti dei testi portati in scena, per cui i rimaneggiamenti rischiavano di ridurre in uno stato deplorabile le tragedie dei tre grandi poeti.

Probabilmente a questi arbitrii è dovuto il fatto che sul testo tradito dell'*Ifigenia in Aulide*, dramma rappresentato dopo la morte di Euripide, gravano fondati sospetti di ampi rimaneggiamenti, rielaborazioni e interpolazioni. Sono conservati infatti due prologhi: uno con l'insolita struttura in anapesti¹¹⁷, l'altro espositivo in trimetri giambici. Quest'ultimo, che spezza artificiosamente in due tronconi la sezione anapestica, in quanto separa il monologo iniziale recitato da Agamennone dal duetto cantato insieme con Vecchio servo di Clitemestra, sarebbe stato composto in occasione di una tarda replica¹¹⁸. Parimenti si verifica

¹¹⁴ Vd. *P.Oxy.* LXVII 4549 che conserva Eur. *Med.* 718-735, con l'omissione dei vv. 725-726 e con i vv. 727-728 posposti a v. 729, potrebbe dipendere da una copia attoriale. Il testo risulta privo di ridondanze, ma in pari tempo senza alcuna allusione agli avvenimenti politici coevi alla sua prima messinscena; cfr. L. Inglese, *Sul testo della Medea 719-730 (La 'politica' di Egeo)*, «BollClass» s. III, 2014, pp. 49-68.

¹¹⁵ Licurgo fece innalzare tre statue bronzee dei tre poeti, Eschilo Sofocle Euripide, e dispose che fosse allestito un esemplare delle loro tragedie e fosse conservato in un edificio pubblico; inoltre stabilì che il segretario della Boulè leggesse il testo agli attori chiamati a recitarlo ([Plut.] *Vit. X orat.* 841f). Sull'argomento cfr. L. Battezzato, *I viaggi dei testi*, in Id. (cur.), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Amsterdam 2003, pp. 10-19.

¹¹⁶ Heracl. Pont. fr. 179 Wehrli.

¹¹⁷ Eur. *Iph. Aul.* 1-48 (anapesti recitati); Eur. *Iph. Aul.* 115-163 (duetto in anapesti lirici).

¹¹⁸ Eur. *Iph. Aul.* 49-114. Sugli inserti post-euripidei vd. C.W. Willink, *The Prologue of Iphigenia at Aulis*, «CQ» n.s. 21, 1971, pp. 343-364; D. Bain, *The Prologues of Euripides' Iphigenia in Aulis*, «CQ» n.s. 27, 1977, pp. 10-26; N. Distilo, *Il prologo dell'Ifigenia in Aulide di Euripide. Problemi di attribuzione e tradizione testuale*, Tübingen 2013.

per il finale, che secondo la tradizione manoscritta medioevale è costituito dalla narrazione di un messaggero, il quale racconta l'evento miracoloso, voluto da Artemide, grazie al quale una cerva prendeva il posto della protagonista, che stava per essere immolata¹¹⁹; tuttavia Claudio Eliano cita tre versi, probabilmente appartenenti alla versione originaria della tragedia, dai quali si evince che il prodigio è preannunciato dalla dea in persona, apparsa improvvisamente dall'alto come *deus ex machina*¹²⁰.

Una situazione analoga è attestata dagli antichi commentatori per il *Reso* pseudoeuripideo. Nella prima ὑπόθεσις si parla dell'esistenza di due altri prologhi in trimetri, tuttavia non conservati, al posto di quello originario: la cosiddetta *Invocazione alla luna* in anapesti era riportata soltanto da alcuni manoscritti; altri invece l'avevano sostituito con una pedestre preghiera ad Atena, il cui stile dimostrava che il brano era frutto della manipolazione degli attori.

Frammenti di un *cartonnage* proveniente dall'antica Anciròpoli (El-Hibeh) e datati alla metà del III a.C. conservano parte di una redazione dell'*Eracle* euripideo con consistenti varianti e altri versi ignoti alla tradizione medioevale¹²¹. Nonostante la prudenza degli studiosi, è plausibile che si tratti di un ampio rimaneggiamento avvenuto negli ambienti teatrali in vista di una rappresentazione ellenistica¹²².

Siffatte ingerenze sono testimoniate soprattutto dagli antichi commentari. Per esempio, gli scolasti sostengono che sulla frecciata contro Giasone, detta dal Pedagogo nella scena iniziale della *Medea* euripidea, grava il sospetto dell'indebito intervento degli attori¹²³, che non comprendevano esattamente la battuta: la frase prevedeva originariamente una pausa sintattica nel mezzo prima di ἄρτι γινώσκεις τὸδε, ma gli interpreti l'avevano modificata nella parte finale per ottenere un senso più agevole (τίς δ' οὐχὶ θνητῶν τοῦτο γινώσκει σαφῶς;). Anche i due versi successivi erano considerati interpolati: il primo per il tono gnomico proverbiale e il secondo, poiché ripropone la distinzione aristotelica tra il legittimo amore di sé stessi e l'egoismo¹²⁴.

Per analoghe incomprensioni era stato ampliato il finale dell'intervento di Creonte¹²⁵; lo scoliaste riporta l'informazione desunta da Didimo, secondo cui, dopo la battuta con-

¹¹⁹ Eur. *Iph. Aul.* 1532-1162.

¹²⁰ Aelian. *Nat. an.* VII 39; cfr. V. Andò, *Espungere e interpretare: a proposito dell'esodo di Ifigenia in Aulide*, «*ἔρμος*» n.s. 5, 2013, pp. 1-10. Vd. in generale W.A. Ribeiro Jr., *Os autores de Ifigênia em Áulis de Eurípides*, «*Codex*» v. 2 n. 2, 2012, pp. 57-91.

¹²¹ *P.Hib.* II 179.

¹²² J. Diggle, *P.Hibeh 179 and the Heracles of Euripides*, «*ZPE*» 24, 1977, pp. 291-294; M. Kropp, *The Text of Euripides' Herakles in P.Hibeh 179*, «*ZPE*» 48, 1982, pp. 67-73. A un florilegio di estratti da tragedie diverse pensa invece G.W. Bond nell'*Introduzione* alla sua edizione della tragedia (Oxford 1981, pp. XXXIII-XXXIV).

¹²³ *Schol.* Eur. *Med.* 85; vd. S. Perrone, *Dalla scena al libro, dal libro alla scena. Qualche nota su tradizione ed esegesi antica dei testi drammatici greci*, «*DeM*» 2, 2011, pp. 155-157.

¹²⁴ Arist. *Eth. Nic.* IX 1168a 30 ss.

¹²⁵ Eur. *Med.* 355-356: νῦν δ' εἰ μένειν δεῖ, μῖμν' ἐφ' ἡμέραν μίαν | οὐ γὰρ τι δράσεις δεινὸν ὧν φόβος μ' ἔχει.

clusiva, gli attori aggiungevano inopportuno un verso¹²⁶. Gli antichi commentatori segnalano per un altro passo un successivo intervento attoriale, che portava a normalizzare l'anacoluto, considerato intollerabile, sostituendo la lezione originaria πόσει con ἐμοῦ¹²⁷.

All'inizio della penultima scena dell'*Oreste* euripideo è previsto che uno schiavo frigio si precipiti fuori del palazzo per raccontare il tentativo di Oreste e Pilade di uccidere Elena. L'ingresso in scena è preannunciato dal Coro con tre versi da cui si evince che un personaggio sta uscendo da una porta della reggia¹²⁸. Ciononostante lo schiavo frigio afferma immediatamente di essere fuggito precipitosamente saltando dal tetto. Un anonimo commentatore annotò che l'annuncio del Coro non è di Euripide, ma era stato inserito da qualche attore, che aveva voluto evitare il rischio di farsi male, saltando dall'alto della facciata della casa e prosaicamente aveva preferito un'entrata alternativa meno pericolosa¹²⁹.

Un altro scolio al medesimo dramma ci informa che in epoca tarda alcuni attori erano responsabili di fare entrare Elena muta, insieme con il bottino troiano, all'alba, nonostante nel prologo, recitato da Elettra, sia detto che Menelao aveva fatto in modo che il trasferimento dalle navi nel palazzo avvenisse di notte perché nessuno potesse vederla¹³⁰. È evidente che nelle repliche le scelte di regia non sempre erano rispettose delle didascalie sceniche interne al testo originario, ma puntavano a rendere spettacolare la scena: da una delle *parodoi* entrava Elena seguita da un fastoso corteo proveniente dal porto insieme alle spoglie di guerra.

Il rispetto del testo allora poteva essere assicurato soltanto dalla presenza dell'autore, che ne curava la realizzazione scenica con l'autografo a portata di mano, come assicura anche la figurazione sul cratere a volute attico ritrovato a Ruvo e ora conservato a Napoli, sul quale è illustrato un 'fuori-scena': si distinguono tra gli altri il poeta Demetrio seduto con il manoscritto arrotondato sulle ginocchia, il citaredo Carino, mentre al centro siede l'auleta tebano

¹²⁶ Eur. *Med.* 41 = *Med.* 380: σιγῇ δόμους ἐσβᾶσ', ἵν' ἔστρωται λῆχος.

¹²⁷ *Schol.* Eur. *Med.* 910. Simili considerazioni riguardano anche Eur. *Andr.* 7: ἐμοῦ πέφυκεν ἡ γενήσεται ποτε, è stato introdotto maldestramente per completare l'espressione ellittica del verso precedente; esso è omissso significativamente anche da *P.Oxy.* III 449 (III d.C.). Pare infine che, a causa della difficoltà di pronuncia, gli attori fossero intervenuti sul testo di *Phoen.* 264, modificando una rara forma attica con una lezione banale (*schol. ad loc.*). Sull'argomento vd. D.L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.

¹²⁸ Eur. *Or.* 1366-1368.

¹²⁹ *Schol.* Eur. *Or.* 1366. C'è tuttavia la possibilità che l'attribuzione dell'interpolazione agli attori dei tre versi del Coro sia soltanto l'ipotesi dell'antico commentatore, che li riteneva contraddittori con la descrizione della fuga fatta dallo schiavo: l'espunzione infatti renderebbe anomala la scena, perché lascerebbe privo dell'annuncio l'entrata del Frigio e, soprattutto, perché il Coro rimarrebbe silenzioso senza fare alcun commento vedendolo affacciarsi dal tetto e gettarsi in strada. Sulla scorta di un altro scolio comunque si potrebbe immaginare una fuga per le soffitte all'interno della casa che si concludeva in un cortile interno dal quale il Servo usciva per la porta. All'impiego della *mechanè* per quest'entrata spettacolare pensa M. Wright, *Enter a Frigian (Euripides Orestes 1369)*, «GRBS» 48, 2008, pp. 5-13.

¹³⁰ *Schol.* Eur. *Or.* 57: οὐκ ὀρθῶς νῦν ποιοῦσί τινες τῶν ὑποκριτῶν πρῶ εἰσπορευομένην τὴν Ἑλένην καὶ τὰ λάφυρα. ῥητῶς γὰρ αὐτὴν νυκτὸς ἀπεστάλθαι φησί, τὰ δὲ κατὰ τὸ δράμα ἡμέρα συντελεῖται.

Pronomos, che era stato maestro di Alcibiade, circondato da attori con la maschera in mano e dai componenti di un coro di Satiri¹³¹.

In ogni caso le rappresentazioni drammatiche si diffusero anche fuori di Atene, grazie alle compagnie degli artisti di teatro¹³², che esercitavano la loro attività nell'ambito delle feste istituite prima nelle città ellenizzate del bacino del Mediterraneo e successivamente, dopo le conquiste di Alessandro Magno e la nascita di estesi stati territoriali, in Oriente fino in Afghanistan e nell'India orientale. A partire dal periodo ellenistico la frequentazione dei teatri e la conoscenza dei testi drammatici caratterizzarono le popolazioni permeate di cultura ellenica¹³³.

L'*Antigone* del tragediografo ateniese è stata riconosciuta in modo suggestivo nella raffigurazione di una frammentaria coppa megarese rinvenuta a Peshawar, dove si scorgerebbe la scena di Emone che supplica Creonte per salvare la vita della promessa sposa¹³⁴. In Afghanistan nella città di Aï Khanoum, situata nell'antica Battriana, sede di un teatro, è stata ritrovata l'impronta di un foglio di una perduta pergamena del III-II a.C. conservata nel palazzo, che originariamente doveva contenere una tragedia di Sofocle. Ancora dalla Battriana provengono tre coppe di argento del V-VII d.C., che sono istoriate a sbalzo con scene tratte da opere euripidee, in particolare le tragedie *Alceste*, *Alope*, *Baccanti*, *Bellerofonte*, *Egeo*, *Eracle*, *Ione*, *Ippolito*, *Ipsipile*, *Peliadi*, *Telefo* e il dramma satiresco *Sileo*¹³⁵.

¹³¹ Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 81673 [H 3240]; tardo V a.C. Sul manufatto vd. E. Hall, *The Pronomos Vase and Tragic Theatre: Demetrios' Rolls and Dionysus' Other Woman*, in O. Taplin - R. Wyles (curr.), *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010, pp. 159-179; C. Molinari, *Il nodo di Pronomos*, in S. Mazzone (cur.), *Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze 2011, pp. 1-14. Analogo soggetto è ripreso in un mosaico pompeiano di età flavia (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9986). Per altre situazioni di 'fuori-scena' vd. ex. gr. un frammento di vaso del 400 a.C. sul quale è raffigurato un auleta attorniato da coreuti reggenti maschere femminili (Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. H 4781); il coevo chous attico da Phanagoria (St. Petersburg, Hermitage State Museum, Taman Collection, ΦΑ 1869.47); l'affresco di età giulio-claudia proveniente dalla Palestra di Ercolano (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9019). Rappresentazioni comiche in regioni fuori dell'Attica sono documentate da reperti archeologici, decorazioni vascolari e figurine in terracotta, risalenti alla fine del V a.C.; vd. J.R. Green, *Regional Theatre in the Fourth Century. The Evidence of Comic Figurines of Boeotia, Corinth and Cyprus*, in E. Csapo - H.R. Goette - J.R. Green - P. Wilson (curr.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, cit., pp. 333-369.

¹³² La prima attestazione epigrafica dell'associazione professionale, che raggruppava sotto il patronato di Dioniso gli operatori teatrali (ἡ σύννοδος τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν) è quella degli Anfizioni delfici (*C.I.D.* IV 12 = *F.D.* III 2, 68). La documentazione ateniese risale al 278-277 a.C. (*I.G.* II² 1132; cfr. II² 1134). Sui teatri fuori dell'Attica vd. le notizie raccolte in E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, cit., pp. 95-103.

¹³³ Philostr. *Vita Ap.* 5, 9.

¹³⁴ La coppa megarese di Peshawar è conservata nel Punjab Museum di Lahore, vd. J. Marshall, *Notes on Archaeological Expedition in India*, «JRS» 1909, pp. 1060-1061. Da ultimo vd. L. Boffo, 'Grecità' lontana ad Aï Khanum, in L. Gallo, B. Genito, S. Gallotta (curr.), *"Grecità" di frontiera. Frontiere geografiche e culturali nell'evidenza storica e archeologica. Atti del Convegno di Napoli, 5-6 giugno 2014*, in corso di stampa.

¹³⁵ *PAi Khanoum* 2a-b. Per le tre coppe, la prima (Washington, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 45.33), la seconda e la terza, cioè la cosiddetta Coppa Stroganoff e quella da Kustanai (St. Petersburg, Hermitage State Museum, inv. ω 62), entrambe all'Hermitage, vd. K. Weitzmann, *Three Bactrian Silver Vessels with Illustrations from Euripides*, «Art Bulletin» 25, 1943, pp. 289-324.

Nella località armena di Armaouira è stata rinvenuta un'iscrizione in greco, risalente al medesimo periodo, su cui è inciso un centone euripideo, tra cui versi dell'*Ippolito* e dell'*Oreste*¹³⁶. Plutarco narra che il re Tigrane II, dopo aver fondato Tigranocerta, volle che nella città fosse costruito un teatro e per l'inaugurazione fece venire numerosi attori greci¹³⁷, mentre il successore Artabazo II (55-34 a.C.) si diletta a comporre tragedie¹³⁸.

Si racconta infine che dopo la battaglia di Carre il re dei Parti Orode avrebbe ascoltato nella città di Artaxata l'esodo delle *Baccanti* euripidee, in cui Agave piange il figlio Penteo, impersonata dall'attore tragico Giasone di Tralle, che teneva in mano la testa di Marco Licinio Crasso¹³⁹.

Gli attori, per le loro capacità virtuosistiche, erano diventati a tutti gli effetti i veri protagonisti della scena. Le loro recitazioni, a volte eccessivamente istrionistiche, attraevano il pubblico che affollava i teatri dove essi si esibivano durante le *tournées* con un repertorio prevalentemente euripideo.

Luciano riporta un aneddoto datato al tempo del regno di Lisimaco, secondo il quale gli Abderiti sarebbero stati affascinati dal τραγωδός Archelao a tal punto che essi stessi si improvvisarono attori per le strade della città, cantando monodie e recitando brani dell'*Andromeda* euripidea per l'intera estate fino al sopraggiungere dell'inverno, quando ebbe termine la loro follia¹⁴⁰.

C'è anche una notizia nelle *Vite dei Sofisti* di Filostrato¹⁴¹ che attesta il perdurare di rappresentazioni di tragedie euripidee (o meglio la recitazione di brani selezionati) agli *Olympieia* di Smirne sotto il regno di Adriano: un attore fu cacciato via dal sofista Polemone,

¹³⁶ Eur. *Hipp.* 616; *Or.* 2; fr. 1034, 3-4 *TrGF* (*I.E.O.G.* 10 = Adesp. trag. fr. 279g *TrGF*).

¹³⁷ Plut. *Luc.* 29, 4.

¹³⁸ Plut. *Crass.* 33, 2.

¹³⁹ Plut. *Crass.* 33, 3-6. Vd. V. Messina, *Da Babilonia a Ai Khanoum. Teatri greci di età ellenistica e partica a est dell'Eufrate*, «Mem. Acc. Sc. Torino Cl. Sc. Mor. St. Filos.» 35-36, 2012, pp. 3-39.

¹⁴⁰ Luc. *Quomodo historia conscribenda sit* 1. Il dramma divenne immediatamente popolare, come attesta la parodia fattane da Aristofane nelle *Donne alle feste Tesmoforie* (Ar. *Thesm.* 1007 ss.) l'anno successivo alla messinscena negli agoni tragici del 412 a.C. Sette anni dopo nelle *Rane* il commediografo ne ribadì l'eccezionale favore ottenuto in Atene, facendo affermare a Dioniso di aver passato il proprio tempo leggendo la tragedia, quando si trovava imbarcato sulla flotta con Clistene (Ar. *Ran.* 53). Inoltre Ateneo narra che Alessandro Magno in persona avrebbe recitato a memoria un episodio della tragedia euripidea durante una riunione conviviale (Athen. XII 537d). Sulla fortuna dei drammi euripidei cfr. A. Duncan, *Euripides in the Fourth Century*, in L.K. McClure, *A Companion to Euripides*, Chichester 2017, pp. 533-545. Ancora in età romana la vasta notorietà sembra confermata da uno strano racconto di Eunapio, per molti aspetti simile a quello luciano. La vicenda riguarda un τραγωδός che, dopo essere stato cacciato da Roma durante il regno di Nerone, si sarebbe esibito di fronte a un pubblico semibarbaro in una grande città cantando pezzi dell'*Andromeda* euripidea; lì ottenne un notevole successo, ma dopo sette giorni i cittadini furono colpiti da una malattia mortale (Eunap. fr. 54, *Hist. Gr. Min.* I 246, 27 ss. Dindorf, desunto dagli *Excerpta Historica iussu imperatoris Constantini Porphyrogeniti confecta*, cur. U.Ph. Boissevain). Sugli aneddoti relativi all'esecuzione di monodie dell'*Andromeda* vd. P. von Möllendorff, *Frigid Enthusiasts: Lucian on Writing Hystory*, «PCPhS» 47, 2001, pp. 117-140.

¹⁴¹ Philostr. *V.S.* p. 52, 16-21 Kayser. Altrove (*Vita Ap.* 7, 5) menziona la messinscena dell'*Ino* in Efeso.

presidente della cerimonia, perché sbagliò la scelta dei gesti pronunciando una battuta: guardò prima in basso mentre diceva “O Zeus” e poi in alto mentre esclamava “O Terra”. Al di là del valore aneddotico dell’episodio è degno di interesse che in piena età imperiale fossero declamati pezzi tragici, tratti dalla produzione euripidea¹⁴².

Ancora a Efeso le pareti della cosiddetta Stanza del teatro sono affrescate con scene di ispirazione teatrale databili alla fine del II d.C. e ogni soggetto è identificato con il titolo della commedia (menandrea) o della tragedia (euripidea), da cui è tratto¹⁴³, a conferma della ininterrotta popolarità del repertorio classico in età tarda¹⁴⁴.

Infine risale al I d.C. la scena tragica di Elettra e Oreste raffigurata sul disco di lucerna proveniente da Ostia, che rinvia a un adattamento latino dell’*Oreste* e alla prima metà del III d.C. è ascrivibile una matrice fittile che riproduce una scena ispirata all’*Ifigenia in Aulide*: si riconosce Clitemestra che supplica Achille perché salvi Ifigenia¹⁴⁵.

La conoscenza dei testi classici tragici e comici fu dunque favorita dalle compagnie degli attori che si avvalevano di copioni sovente rimaneggiati.

Ma da quando le tragedie classiche furono trasferite lontano dalle feste attiche in onore di Dioniso, la loro messa in scena subì mutamenti ancora più sostanziosi, per adattarle alla molteplicità e alla diversità delle esigenze pratico-performative, derivate dall’affiancarsi dei virtuosi (τραγωδοί, κωμωδοί) agli attori tragici e comici (ὑποκριταὶ τῆς τραγωδίας, ὑποκριταὶ τῆς κωμωδίας).

Sezioni tragiche in metri recitati o recitativi erano proposte in esecuzioni meliche, brani originariamente corali erano trasformati in parti monodiche astrofiche, preesistenti strutture strofiche o astrofiche erano ripresentate con alterazioni ritmiche; queste, che consistevano in evidenti variazioni polimetriche, servivano ad accentuare il patetismo esecutivo. La poliedricità dei processi di rielaborazione e adattamento, non soltanto in vista di un possibile riuso dei testi teatrali, favorì la costituzione di antologie, in cui erano raccolte selezioni di parti significative di una o più opere di un autore¹⁴⁶, e di estratti desunti da poeti diversi inerenti al medesimo tema o a una specifica vicenda mitica.

¹⁴² La battuta può essere ascritta sia all’*Oreste* (Eur. *Or.* 1498), sia alle *Fenicie* (Eur. *Phoen.* 1290), sia alla *Medea* (Eur. *Med.* 148); nulla osta che negli ultimi due drammi l’invocazione sia fatta dal Coro, perché in epoca così tarda un attore poteva esibirsi declamando un brano originariamente corale in forma monodica.

¹⁴³ Efeso, Stanza del teatro (H₂/SR6); *I.Eph.* 559: Ὁρέσσης, Περικειρομένη, Σικυώνιοι, [Ἰφιγέ]νεια.

¹⁴⁴ V.M. Strocka, *Theaterbilder aus Ephesos*, «Gymnasium» 80, 1973, pp. 366 e 371-372; Id., *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, (*Forschungen in Ephesos*, 8) Wien 1977, I, pp. 53 ss.; A. Blanchard, *Euripide, Iphigénie en Tauride, et Ménandre, Periceïromene*, in D. Auger - J. Peigney (curr.), *Φιλευριπιδῆς Phileuripidès, Mélanges offerts à François Jouan*, Nanterre 2008, pp. 531-541. Alla medesima epoca risale una tragica scena musiva dell’*Ifigenia in Aulide* in Antiochia sull’Oronte, su cui vd. D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1944, pp. 120-126. Cenni a riprese dell’*Ino* e del *Cresfonte* euripidei in Plut. *De esu carnium* 998d-e; *De sera numina vindicta* 556a.

¹⁴⁵ Rispettivamente Roma, Museo Ostiense, inv. 2792 e inv. 3532; vd. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961, pp. 241-242.

¹⁴⁶ Sull’impiego delle antologie in generale cfr. Plat. *Leg.* VII 811a: οἱ δὲ ἐκ πάντων κεφάλαια ἐκλέξαντες καὶ τινὰς ὅλας ῥήσεις εἰς ταῦτόν συναγαγόντες, ἐκμανθάνειν φασὶ δεῖν εἰς μνήμην τιθεμένους, εἰ μέλλει τις ἀγαθὸς ἡμῖν καὶ

Si possono ricordare tra le sillogi:

- i frammenti di un *cartonnage*, che ci restituiscono quattro colonne scritte sul *recto*, con un'antologia di parti liriche non distinte in *cola* estratte da *Medea*, *Ino* (?) e *Fenicie*, aventi in comune il tema dell'uccisione dei figli¹⁴⁷;
- una colonna parziale di rotolo scritto sul *recto*, con una scelta di brani lirici del *Fetonte* di Euripide¹⁴⁸;
- il già citato testimone papiraceo di un brano dell'*Ippolito* euripideo, privo del coro secondario dei cacciatori¹⁴⁹;
- resti di *cartonnage* del III-II a.C. proveniente da Herakleopolis e vergato a uso personale, che riporta sul *verso* di un testo giuridico una selezione di prologhi euripidei estrapolati da *Ifigenia fra i Tauri*, *Archelao*, *Ecuba*, *Ipsipile*, *Alcmena*¹⁵⁰;
- un'antologia sull'amicizia come sommo bene, composta da cinque versi desunti dalla *Danae* e da un distico dell'*Oreste* euripideo¹⁵¹;
- parziali *rheseis* euripidee tratte dalla *Melanippe prigioniera*, dal *Protesilao*, dall'*Ippolito*¹⁵² e brani comici di Platone Comico, Ferecrate, Antifane, Menandro, Epicarmo sul tema della donna conservati sul *recto* di un palinsesto di un *volumen* trascritto per uso privato. Al di là del processo di antologizzazione, che impose alcuni adattamenti, soprattutto nella sezione comprendente la *rhesis* di Fedra dell'*Ippolito*, risaltano alcuni ritocchi (come l'allocuzione γύναι, riferita alla Nutrice, al posto dell'originaria φίλαι, indirizzata al Coro), che rinviano a un'intenzionale rielaborazione testuale, in ossequio alla prassi performativa contemporanea di eliminare, o perlomeno di ridurre, la funzione attiva del coro¹⁵³;
- una sequenza antologica sulle donne, costituita da brani euripidei desunti da *Antigone*, *Antiope*, *Fenice* e *Protesilao*¹⁵⁴;

σοφὸς ἐκ πολυπειρίας καὶ πολυμαθίας γενέσθαι; cfr. soprattutto Antiphan. fr. 111 *PCG*, in cui il comico ricorda una raccolta di brani euripidei, composta dal contemporaneo Eraclide Pontico (fr. 10 Wehrli).

¹⁴⁷ *P.Strasb.* W.G. 304-307; 250 a.C. vd. M. Fassino, *Avventure del testo di Euripide nei papiri tolemaici*, in L. Battezzato (cur.), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, cit., pp. 33-56.

¹⁴⁸ *P.Berol.* inv. 9771 (= *BKT V/2* 79-84); Ermopoli Magna, III a.C.

¹⁴⁹ *P.Sorb.* inv. 2252 con Eur. *Danae* fr. 324 *TrGF* e *Hipp.* 58-72.

¹⁵⁰ *P.Hamb.* II 118 + *P.Hamb.* II 119; III a.C.

¹⁵¹ *P.Ross. Georg.* I 9 (II a.C.) con Eur. *Or.* 1155-1156.

¹⁵² Eur. *Hipp.* 403-404; 406-410; 413-423.

¹⁵³ *P.Berol.* inv. 9772 (= *BKT V/2* 123-128); II a.C. Anche un altro testimone papiraceo, *P.S.I.* XV 1473, corrispondente ad adesp. trag. fr. 668 *TrGF*, datato per ragioni paleografiche al III d.C., contiene probabilmente *excerpta* tragici, in particolare ῥήσεις ἀγγελικαί. Viceversa E. Puglia, *I principi Argivi ad Itaca* (*PSI* XV 1473 = *TrGF* 2 F 668), «PapLup» 17, 2008, pp. 41-50, suggerisce che si tratti di un dialogo appartenente alla sezione iniziale di una tragedia euripidea.

¹⁵⁴ *P.Oxy.* XLV 3214; II d.C.

- un papiro del II d.C. con estratti dall'*Adulatore* di Menandro¹⁵⁵;
- una raccolta gnomica in trimetri giambici di citazioni quasi esclusivamente drammatiche, tratte da Euripide, Moschione, Menandro, Antifane, Filemone, riguardanti le donne¹⁵⁶;
- un papiro coevo con sentenze menandree sistemate lungo due colonne sul *verso* di un documento¹⁵⁷;
- un papiro opistografo del III d.C., con citazioni euripidee sulla nobiltà d'animo degli schiavi¹⁵⁸.

Le raccolte avevano un impiego ampiamente diversificato: esse erano destinate anche agli ambienti teatrali e non erano limitate all'apprendimento scolastico o alla prassi del riuso nei simposi, una pratica seguita nei cenacoli ateniesi fin dal V a.C. e ben attestata dai comici: in una nota scena delle *Nuvole* aristofanesche è descritta una situazione conviviale durante la quale si declamano immorali ῥήσεις euripidee¹⁵⁹; in un frammento del *Geritade* di Aristofane si fa cenno all'esecuzione di brani eschilei nei simposi¹⁶⁰; ancora nei *Cavalieri* si ricorda il successo del comico Cratino nelle riunioni conviviali¹⁶¹.

Anche per il IV a.C. l'usanza è attestata da un frammento degli *Eguali* di Efippo¹⁶² che informa anche sulla consuetudine di invitare attori professionisti come Teodoro per allietare la riunione con la declamazione di ῥήσεις tragiche. In questa prospettiva è notevole un brano dei *Caratteri* di Teofrasto, che conferma l'abitudine di imparare a memoria *rheseis* tragiche da ripetere nelle occasioni simposiali¹⁶³.

In effetti nel citato papiro di Strasburgo¹⁶⁴ non è rispettata intenzionalmente la disposizione delle parti corali della *Medea* per coppie antistrofiche, come dimostrano il senso ineccepibile del testo riportato e il suo esito ritmico; in più le omissioni dei recitativi sono indicate da un sistema di segni.

Modifiche di brani in forma astrofica furono operate dai cantori della lirica tragica (τραγωδοί, lat. *tragoedi*, *tragici cantores*) per ottenere uno spartito confacente alle loro esecuzioni solistiche. Le esigenze delle *performances* virtuosistiche, con cambi di ritmo, musica varia e

¹⁵⁵ P.Oxy. III 409 + P.Oxy. XXXIII 2655. Per queste testimonianze vd. I. Pajón Leyra, *Entre ciencia y maravilla. El género leterario de la paradoxografia griega*, Zaragoza 2012, p. 79.

¹⁵⁶ P.S.I. XV 1476; II-III d.C.

¹⁵⁷ P.Oxy. XLII 3005; 122-123 d.C.

¹⁵⁸ P.Berol. inv. 21144.

¹⁵⁹ Ar. *Nub.* 1354-1376.

¹⁶⁰ Ar. fr. 161 PCG; cfr. A. Lai, *La circolazione di Eschilo in ambito simposiale*, «Lexis» 15, 1997, pp. 143-148.

¹⁶¹ Ar. *Eq.* 529-530.

¹⁶² Ephipp. fr. 16 PCG.

¹⁶³ Theophrast. *Char.* 27, 2.

¹⁶⁴ P.Strasb. W.G. 304-307.

difficile, nonché quelle imposte dall'esecuzione mimetica, imponevano infatti l'abbandono della responsione strofica nelle parti corali e il testo euripideo fu totalmente rifunzionalizzato dagli esecutori professionisti.

Il noto papiro di Leida¹⁶⁵, datato alla metà del III a.C., presenta una selezione di brani lirici dell'*Ifigenia in Aulide* euripidea con notazioni musicali. Il testo, in scrittura continua e senza alcuna articolazione colometrica, consta di due distinti canti in ordine invertito¹⁶⁶: il primo è un amebeo, nel quale l'eroina dichiara al Coro la decisione di immolarsi, l'altro è un corale corrispondente al II stasimo, nel quale le luttuose conseguenze della guerra sono delineate da una profezia sul crudele destino delle donne troiane¹⁶⁷. La particolare trasposizione suggerisce che il testo era stato concepito per i concerti di un virtuoso, che eseguiva il programma previsto con l'accompagnamento di un coro. Un'indiretta conferma può essere assunta da Plutarco, quando fa riferimento al τραγῳδός bisognoso di un coro che lo sostenesse nel canto, oppure di spettatori oltremodo accondiscenti con i loro applausi¹⁶⁸.

A questo si accosta un papiro del III-II a.C. proveniente da Ermopoli Magna. Si tratta di uno spartito con parole e notazioni musicali per cantanti professionisti, contenente parte del I stasimo dell'*Oreste* euripideo¹⁶⁹ con l'inversione dell'ordine di alcuni versi¹⁷⁰.

Un *cartonnage* di mummia del III-II a.C., ha frammenti lirici con notazioni musicali vergati lungo le fibre del *verso*, mentre sul *recto* conserva giambi e anapesti dell'*Achille* di Sofocle il Giovane. Si ritiene che le sezioni musicate siano le parti corali della medesima tragedia scritta nel *recto*, aggiunte nel *verso* in diversi punti in modo corrispondente alla sequenza drammatica che alternava episodi a parti corali. In altri termini il papiro sarebbe un

¹⁶⁵ P.Leid. inv. 510.

¹⁶⁶ Eur. *Iph. Aul.* 1500-1509 e 784-793.

¹⁶⁷ L. Prauscello, *La testimonianza di P.Leid. inv. 510 (= Eur. I.A. 1500?-1509, 784-793?) fra prassi esecutiva e trasmissione testuale*, «ZPE» 144, 2003, pp. 1-14. Tra i documenti più antichi con notazioni musicali si possono menzionare P.Cair. Zen. IV 59533 (metà III a.C.) un singolo foglio con breve frammento di coro tragico; P.Vind. 29825 a-f, un *cartonnage* di età tolemaica (fine III a.C.) con brani tragici e comici (H. Hunger - E. Pöhlmann, *Neue griechische Musikfragmente aus ptolemäischer Zeit in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* [G 29. 825 a-f], «WS» 75, 1962, pp. 51-78).

¹⁶⁸ Plut. *Quomodo adulator ab amico internoscatur* 63a; cfr. Lucill. *A.P.* XI 11, 1-2: οὐκ ᾔδειν σε τραγῳδόν, Ἐπίκρατες, οὐδὲ χορεύλην, | οὐδ' ἄλλ' οὐδὲν ὄλωσ, ὦν χορὸν ἔστιν ἔχειν.

¹⁶⁹ P.Vind. inv. G 2315 con Eur. *Or.* 338-344.

¹⁷⁰ Vd. G.A. Longman, *The Musical Papyrus: Euripides, Orestes 332-40*, «CQ» n.s. 12, 1962, pp. 61-66; J.D. Solomon, *Orestes 344-45: Colometry and Music*, «GRBS» 18, 1977, pp. 71-83; M. De Giorgi, *Due frammenti notati di Euripide (P.Leid. inv. 510, P.Vind. G. 2315)*, «Rudiae» 3, 1991, pp. 73-85; E. Marino, *Il papiro musicale dell'Oreste euripideo e la colometria dei codici*, in B. Gentili - F. Perusino, *La colometria antica dei testi poetici greci*, Roma, 1999, pp. 143-156; L. Prauscello, *Colometria alessandrina e testi con notazioni musicali: per un riesame di P.Vind. G 2315 (= Eur. Or. 338-344)*, «ZPE» 141, 2002, pp. 83-102; P. Giannini, *Alcune precisazioni sul papiro musicale dell'Oreste e sulla colometria antica*, «QUCC» n.s. 78, 2004, pp. 99-106.

copione destinato al Coro, per il quale i dialoghi trascritti servivano da punto di riferimento in modo da sapere quando intervenire durante lo svolgimento dell'azione scenica¹⁷¹.

Un papiro riporta un vero e proprio copione di scena per un attore, che impersonava la parte di Admeto nell'*Alceste* di Euripide¹⁷², con l'omissione selettiva dello scambio dialogico e dell'intervento del Coro¹⁷³, nonché delle battute di Alceste¹⁷⁴.

Anche alcuni versi dell'*Arbitrato* di Menandro¹⁷⁵, vergati sul *verso* di un registro redatto in latino, presentano segni, che l'editore ha identificato come possibili notazioni registiche, inducendo a classificare il documento tra i copioni di scena.

Per analoghi scopi furono redatte anche antologie in età ellenistico-romana, accomunate dal fatto che le vicende mitologiche non risultano drammatizzate, ma presentate in forma narrata con monologhi cantati da un virtuoso solitamente con l'accompagnamento di un Coro. Non è improbabile che le esecuzioni fossero introdotte da parti recitate, che in forma di prologo servivano a rammentare al pubblico il contenuto delle vicende¹⁷⁶. La scelta talora comportava l'estrapolazione di brani in coincidenza di momenti significativi del dramma senza il rispetto della struttura originaria, con il contemporaneo intervento sugli elementi logici e sintattici, necessario per la loro resa autonoma rispetto ai testi di appartenenza.

Tra quelle compilate nel II d.C. c'è innanzi tutto un papiro di Oslo, che conserva in scrittura continua, senza alcuna distinzione colometrica¹⁷⁷, due brani tragici, separati da uno spazio bianco: nel primo in anapesti recitativi la scena è ambientata a Sciro, dove un testimone narra a Deidamia l'apparizione del fantasma di Achille, risalito dall'Ade, nel quale scontano la pena Issione e Tantalo¹⁷⁸, per incutere terrore a un gruppo di donne troiane.

¹⁷¹ *P.Oxy.* inv. 89 B/31, 33; vd. T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, pp. 163-174; cfr. M.L. West, *Sophocles with Music? Ptolemaic Music Fragments and Remains of Sophocles (Junior?)*, Achilleus, «ZPE» 126, 1999, pp. 43-65; W. Luppe, «APF» 47, 2001, p. 187; L. Lomiento, *Melica, musica e metrica greca. Riflessioni per (ri)avviare un dialogo*, «Lexis» 26, 2008, pp. 215-237, in particolare pp. 232-233.

¹⁷² *P.Oxy.* LXVII 4546; I a.C. - I d.C. con Eur. *Alc.* 344-382.

¹⁷³ Eur. *Alc.* 369-373.

¹⁷⁴ Eur. *Alc.* 375; 377; 379; 381. C.W. Marshall, *Alcestis and the Ancient Rehearsal Process (P.Oxy. 4546)*, «Arion» 11/3, 2004, pp. 27-45; M. Revermann, *Comic Business*, cit., pp. 88-93; P. Carrara, *Il testo di Euripide nell'antichità*, Firenze 2009, pp. 238-241.

¹⁷⁵ *P.Oxy.* L 3533v; II d.C. con Men. *Epitr.* 790-808. Per altri papiri simili vd. S. Daris, *Appunti sui manoscritti ossirinchi di Menandro*, «PapLup» 6, 1997, pp. 71 ss.

¹⁷⁶ Cfr. L'epitaffio di Evelpisto, che al v. 6 proclama la duplice eccellenza del virtuoso tragico nella recitazione (ἀπαγγέλειν τραγικὸν στίχον) e nel canto (εὖ ἀεῖδειν); vd. A. Avram - C.P. Jones, *An Actor from Byzantium in a New Epigram from Tomis*, «ZPE» 178, 2011, p. 134.

¹⁷⁷ *P.Osl.* inv. 1413 (80-120 d.C.), per il quale vd. S. Eitrem - L. Amundsen - R.P. Winnington-Ingram, *Fragments of Unknown Tragic Texts with Musical Notation (P. Osl. inv. No. 1413)*, «SO» 31, 1955, pp. 1-87. La pratica è comune per i papiri tragici con notazioni musicali, cfr. ex. gr. *P.Yale* inv. 4510. Vd. M.C. De Giorgi, *Papiri greci di argomento musicale: status e prospettive di ricerca*, «PapLup» 4, 1995, pp. 245-254.

¹⁷⁸ Secondo la tradizione più antica l'eterno castigo di Issione era localizzato tra cielo e terra, dove il mitico re tessalo roteava legato a una ruota (Pind. *Pyth.* II 21 ss.), solo a partire dal periodo ellenistico egli scontava la

Il secondo brano in trimetri giambici, si apre con un'apostrofe all'isola di Lemno, dove è situata la fucina nella quale Efesto esercita la sua arte. Successivamente a entrambe le scene non contigue, tratte da due differenti drammi imperniati sulle vicende di Pirro Neottolemo, sono state aggiunte con inchiostro molto chiaro notazioni ritmiche e melodiche, probabilmente vergate dallo stesso compositore. Si può desumere pertanto che il papiro era stato realizzato in previsione dell'esibizione di un τραγωδός in qualche teatro egiziano¹⁷⁹.

La selezione era stata concepita seguendo i criteri di prassi compositiva, comune in quell'epoca, ma già polemicamente teorizzata nella *Poetica* da Aristotele, nel passo in cui critica l'autore che realizza una tragedia giustapponendo una serie di discorsi morali, ben costruiti per linguaggio e pensiero, ma priva di trama narrativa e di struttura basata sui fatti¹⁸⁰.

Di pari rilievo sono altre tre antologie di passi tragici, originariamente recitati, successivamente corredati di notazioni musicali e tramandati anch'essi da copie professionali.

La prima selezione presenta all'estremità superiore della prima delle due colonne conservate uno spazio bianco per segnalare la fine del primo brano e l'inizio di quello successivo. Il testo conservato fa parte di una monodia citarodica, con la quale un personaggio dapprima esalta la propria buona sorte per aver ottenuto una prole bella e numerosa, poi si rivolge ad alcuni pastori invitandoli a danzare. Anche in questo caso nell'interlinea un'altra mano successivamente ha aggiunto notazioni ritmiche e melodiche, ascrivibili al modo ipolidio/lidio con una scrittura più corsiva¹⁸¹. Inoltre nella seconda colonna il testo, privo di punteggiatura e di distinzione colometrica, ha dopo la sporgente riga 6 (ἐν ἐκθέσει) due righe rientrate (ἐν εἰσθέσει), a cui si accompagna un'intensificazione di note ritmiche, che evidenziano le variazioni nello schema metrico.

La seconda è costituita da un rotolo papiraceo e contiene due brani con notazioni melodiche e indicazioni ritmiche aggiunte in una fase successiva da una mano più corsiva; poi a l. 5 della seconda colonna è visibile uno spazio bianco separatore, accompagnato a margine

propria pena nell'Ade insieme a Tantalo e a Sisifo (Ap. Rhod. III 61-62; Verg. *Georg.* III 37 ss.; Verg. *Aen.* VI 601; Luc. *Podagra* 11 ss.).

¹⁷⁹ Adesp. fr. 680 *TrGF*; vd. G. Xanthakis-Karamanos, *Hellenistic Drama: Developments in Form and Performance*, «Platon» 45, 1993, pp. 117-133. Il fantasma di Achille compariva nella *Polissena* (Soph. fr. 523 *TGrF*), a esso si fa riferimento in Eur. *Hec.* 37-41 e Eur. *Hec.* 109-113; l'episodio sarà ripreso da Accio nelle *Troades* (479-480 *TRF*) e sarà evocato da Seneca in *Troad.* 430-433; cfr. R. Degl'Innocenti Pierini, *L'epifania marina di un'ombra: dissonanze e contaminazioni di genere nell'apparizione di Achille nelle Troades senecane*, «Pan» 5, 2016, pp. 29-44. All'età tolemaica risale un decreto epigrafico proveniente da Ptolemais Hermiou che attesta in quella città l'attività professionale del τραγωδός itinerante Ateneo (*SB IV 7286*); vd. A. Łajtar, *Décret de Périnthe en l'honneur d'Athénaios, acteur tragique*, in A. Łajtar - A. Twardecki (curr.) *Catalogue of the Greek Inscriptions from the National Museum in Warsaw Collection*, 2006-2009, <http://ig.mnw.art.pl/index.php?q=Thrace/4>. Sull'eventualità di trasferire una ῥῆσις o un intero episodio in un'altra tragedia vd. Arist. *Poetica* XVIII 1456a 31-32. Per una testimonianza della cantabilità dei trimetri giambici in età imperiale cfr. Luc. *Salt.* 27.

¹⁸⁰ Arist. *Poet.* VI 1450a 29 ss.: ἐὰν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἡθικὰς καὶ λέξει καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις κεκρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν παραμύτων.

¹⁸¹ *P.Oxy.* XXV 2436 (II in. d.C.), con Adesp. fr. 681 *TrGF*.

da una coronide. I versi hanno un andamento dattilo-epitritico e si accordano opportunamente al contenuto mitologico. La prima sezione, l'unica di cui si riesce a riconoscere a grandi linee il senso, probabilmente è un monologo citarodico eseguito in presenza di un altro personaggio. Dell'altra sezione si ricava ben poco a causa delle mutile condizioni in cui è giunta la seconda colonna¹⁸².

La terza antologia era probabilmente destinata per un *recital* in un teatro egiziano; in particolare essa riporta due gruppi di versi non contigui, separati da un rigo bianco privo di scrittura di 2 cm. circa, e notazioni musicali di due melodie differenti, vergate *supra lineam* dalla medesima mano esperta. Il primo brano si riferisce alla vicenda di Oreste tornato in patria per vendicare la morte del padre. Consta di uno scena dialogata in trimetri giambici tra un servo di casa e un inaspettato ospite venuto da lontano, che poi è riconosciuto come persona cara. Di conseguenza l'esecuzione prevedeva l'intervento di due attori accompagnati nel canto da un auleta, come pare attestato dall'interludio strumentale registrato a v. 5. Del secondo pezzo sono conservati solo otto righe molto lacunose, per cui è impossibile individuarne il contenuto¹⁸³.

A suo modo unico, ma affine a questo gruppo, è il frammento di una pagina di quaderno di un musico di età romana, nel quale l'artista aveva raccolto arie celebri e pezzi di bravura, costituenti al tempo stesso la sua biblioteca e il suo repertorio. La partitura è vergata sul *recto* da una mano esperta, senza ripensamenti o rasure, e riguarda un brano della *Medea* di Càrcino¹⁸⁴ corredato di notazioni ascrivibili al genere diatonico. In particolare si alternano quattro sezioni, delle quali la prima e la terza rientrante (ἐν εἰσθέσει) mancano di indicazioni musicali e sono in trimetri giambici κατὰ στίχον, la seconda e la quarta, senza alcuna distinzione colometrica, sono corredate di segni melodici e ritmici, alternati ai quali ci sono i fine-verso evidenziati con una barra obliqua.

La scena conservata è ambientata a Corinto dopo la morte della giovane principessa Glaucè e si sviluppa secondo precise modalità processuali, giacché Medea nel corso dell'azione drammatica cerca di difendersi dall'accusa di filicidio. Qualcuno, forse lo stesso Giasone, invita la protagonista a provarne l'estraneità ai fatti, mostrando i figli vivi. In risposta lei intona un'aria, durante la quale protesta la propria innocenza con un solenne giuramen-

¹⁸² *PYale* inv. 4510 (II d.C.); cfr. W.A. Johnson, *Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation*, «JHS» 120, 2000, pp. 57-85.

¹⁸³ *PMich.* inv. 2958 (II d.C.) con Adesp. fr. 682 *TrGF*; cfr. O.M. Pearl - R.P. Winnington-Ingram, «JEA» 51 (1965), pp. 179-195; C. Pernigotti, *I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica*, in M.C. Martinelli (cur.), *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa 2009, pp. 303-316; R.A. Sears, *A Michigan Musical Papyrus Revisited*, «BASP» 52, 2015, pp. 143-180.

¹⁸⁴ Il lessico, il rifiuto della complessità del linguaggio, tipica della λέξις διθυραμβική, il gusto dei nomi propri e dei vocaboli bisillabici indicano Càrcino come autore della tragedia; inoltre corrobora tale ipotesi la testimonianza di Aristotele, che sembra parafrasare questa celebre scena (Arist. *Rhet.* II 27, 1400b 9-15); vd. altresì Anonymi in *Aristotelis artem rhetoricam commentarium* 146, 1 ss.

to. Però, un altro personaggio ribadisce l'accusa esortando l'eroe argonautico a dare la morte alla donna colchide, rammentandogli soprattutto l'omicidio della promessa sposa¹⁸⁵.

Una raccolta di scene tragiche, arricchite da notazioni musicali aggiunte dalla medesima mano, ripropone sul *recto* e sul *verso* brani imperniati perlopiù su lamenti di madri mitiche celebri¹⁸⁶.

Per quanto concerne la commedia sarà sufficiente ricordare un papiro del IV d.C., che tramanda una redazione alternativa della *Lisistrata* aristofanea, ragionevolmente considerata una riscrittura in vista di una riproposizione scenica¹⁸⁷.

Ancora alla revisione dell'originale d'autore, in vista di un nuovo allestimento, si può ascrivere l'omissione di alcuni trimetri della *Samia* menandrea in un papiro Bodmeriano: essi sono indubbiamente genuini, ma la loro difficile comprensione a causa del riferimento a un certo Androcle, altrimenti ignoto, indussero qualche capocomico a eliminarli¹⁸⁸.

La cultura antologica fu assunta dagli attori nel contesto del teatro espressionistico, imperniato sul virtuosismo musicale che si era imposto nel gusto del pubblico. La ricerca della espressività mimetica, che secondo Platone era una delle cause principali della rovina del teatro¹⁸⁹, era già stata anticipata nella seconda metà del V a.C. da Frinide, Melanippide, Cinesia, Timoteo e dagli altri rappresentanti del nuovo indirizzo musicale, che si proponevano di superare gli schemi delle forme tradizionali¹⁹⁰.

Le innovazioni, talora ardite, dei "nuovi" musicisti erano state fatte proprie da Agatone e da Euripide, che soprattutto nelle tragedie dell'ultimo periodo diede ampio spazio alle monodie astrofiche per connotare espressivamente situazioni drammatiche, emozioni e stati d'animo. La critica fatta da Aristofane a quelle arie ispirate a canti di prostitute, a canzoni conviviali, a musiche popolari o esotiche, in realtà è indizio del forte consenso che il pub-

¹⁸⁵ *P.Louvre* E 10534 (II d.C.); vd. A. Bélis, *Un papyrus musical inédit au Louvre*, «CRAI» 2004, pp. 1305-1329; cfr. M.L. West, *A New Musical Papyrus. Carcinus, Medea*, «ZPE» 161, 2007, pp. 1-10; W. Burkert, *Medea: Arbeit am Mythos von Eumelos bis Karkinos*, «Freiburger Universitätsblätter» 181, 2008, pp. 37-47; M.C. Martinelli, *Una nuova Medea in musica: PLouvre inv. E. 10534 e la Medea di Carcinus*, in M.S. Celentano (cur.), *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, Alessandria 2010, pp. 61-76.

¹⁸⁶ *P.Oxy.* XLIV 3161 (III d.C.) con Adesp. fr. 684 e 685 *TrGF*. Fa eccezione *P.Oxy.* XXVII 2458 (metà del III d.C.), vergato in maiuscola informale, con *paragraphoi* e notazioni algebriche (A e Γ) usate solitamente per designare le parti destinate ai singoli attori, che non riporta estratti, al pari di altri testi tragici connessi con la prassi scenica coeva, ma il prologo tripartito e la *parodos* del *Cresfonte* di Euripide.

¹⁸⁷ *P.Köln* I 14 con Ar. *Lys.* 182-199. Cfr. F. Perusino, *Il contributo dei papiri alla Lisistrata di Aristofane. Note al P.Köln 14*, in P. Thiercy - M. Menu (curr.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du Colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari 1997, pp. 67-73.

¹⁸⁸ *P.Bodmer* XXV con Men. *Sam.* 606-611. Vd. F. Perusino, *Nota a Menandro, Samia 606-611*, in *Musa iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike. A. Thierfelder zum 70. Geburtstag*, Hildesheim 1974, pp. 68-70. Per altri possibili casi nelle commedie di Menandro, che godettero di una lunga fortuna teatrale fino nella tarda antichità, cfr. F. Sisti, *Varianti equipollenti e varianti di esecuzione nella tradizione papiracea di Menandro*, in G. Bastianini - A. Casanova (curr.), *Menandro: cent'anni di papiri*, Firenze 2004, pp. 151-163.

¹⁸⁹ Plat. *Leg.* III 700d.

¹⁹⁰ Cfr. Pherecrates *Chiron* fr. 155 *PCG*.

blico accordava al nuovo modo di fare teatro, anticipatore delle espressioni drammatiche del periodo successivo¹⁹¹.

Un brano dei *Problemi* pseudoaristotelici¹⁹² consente di delineare le tendenze di queste forme moderne, che sfruttavano le maggiori possibilità del canto *a solo* monodico e astrofico, caratterizzato da melodie varie con repentini mutamenti di armonie, ed eseguito da un attore-cantore, la nuova figura professionale, che si era imposta nella realtà teatrale. Non è pertanto casuale che durante il periodo ellenistico fiorissero scuole nelle quali il programma di insegnamento comprendesse discipline indispensabili per esercitare attività specifiche nel mondo dello spettacolo (tecnica citaristica e citarodica, ritmica, melica, recitazione melica e tragica) e assicurassero la continuità dell'educazione musicale e teatrale¹⁹³.

¹⁹¹ Ar. *Ran.* 1298 ss. A proposito del favore accordato dal pubblico alle innovazioni apportate dai ditirambografi si narra che Alessandro portasse con sé durante le sue campagne militari le opere di Teleste e Filosseno, nonché le tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide (Plut. *Alex.* 8, 3). Si consideri pure l'informazione data da Polibio riguardante gli Arcadi che annualmente nei teatri eseguivano musiche di Filosseno e Timoteo al suono degli auleti (Polyb. IV 20, 9). Ancora Pausania, ripetendo un'informazione plutarchea (Plut. *Philop.* 11, 3-4), riporta la notizia riguardante il notissimo musicista megalopolitano Pilade, il quale durante la celebrazione delle Nemee del 206 a.C. partecipò alla gara citarodica eseguendo i *Persiani* di Timoteo (Paus. VIII 50, 3).

¹⁹² [Arist.] *Probl.* XIX 15; cfr. Dion. Hal. *de comp. verb.* 19, 34-42: οἱ δὲ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ᾄσματι ποιοῦντες, καὶ τὰς μελωδίας ἐξήλλαττον τότε μὲν ἐν ἁρμονίους ποιοῦντες, τότε δὲ χρωματικάς, τότε δὲ διατόνους, καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐν ἐξουσιάζοντες διετέλουν, οἱ γὰρ δὴ κατὰ Φιλόξενον καὶ Τιμόθεον καὶ Τελεστήν, ἐπεὶ παρὰ γε τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένος ἦν καὶ ὁ διθυραμβος. Cfr. E. Hall, *The Singing Actors in Antiquity*, in P. Easterling - E. Hall (edd.), *Greek and Roman Actors*, cit., pp. 3-38. Un violento attacco contro i teorici della musica (ἁρμονικοὶ) è mosso in un'opera anonima, di cui resta un notevole frammento papiraceo (*PHib.* I 13, Hibeh, III a.C.); vd. G. Avezzi, *Papyrus Hibeh I 13. Anonymi Fragmentum De musica*, «Musica e storia» 2, 1994, pp. 109-137. Cfr. da ultimo A. Brancacci, *Musica e filosofia da Damone a Filodemo: sette studi*, Firenze 2008, in particolare il cap. IV, pp. 57-80.

¹⁹³ Vd. le due iscrizioni di Teos *C.I.G.* II 3088, II, 1 ss.: νεωτέρας [ἡλικίας· ὑποβολῆς] | Ἡράκλεος Ἡρ[ακλε-] | ἀναγνώσεως [-] | καλλιγραφίας [-] | λαμπάδος Ἡ[-] | ψαλμοῦ Ἰατρο[κλῆς -] | κιθαρισμοῦ Μ[ητροδωρος -] | κιθαρωιδίας Α[-] | ῥυθμογραφίας [-] | κωμωιδίας Ἀτ[ταλος -] | τραγωιδίας Κα[-] | μελογραφίας [- Νικανδρ] | ρος Νικίου [-] e *S.E.G.* XIV 751, 15 ss.: ἀποδείκνυσθ[α]ι δὲ κιθαριστὴν ἢ ψάλτην, μισθὸν δὲ δίδοσθαι τῷ χειροτονηθέντι τοῦ ἐνιαυτοῦ δραχμὰς ἑπτακοσίας· οὗτος δὲ διδάξει τοὺς τε παῖδας οὓς ἂν καθήκη εἰς τοῦτον ἐκκ[ρ]ίνεσθαι [καὶ] τοὺς τούτων ἐνιαυτῷ νεωτέρους τὰ τε μουσικὰ καὶ κιθαρίζειν ἢ ψάλλειν, τοὺς δὲ ἐφήβους τὰ μουσικὰ· περὶ δὲ τῆς ἡλικίας τῶν παιδῶν τούτων ἐπικρινέτω ὁ παιδονόμος· προσδίδοσθαι δὲ καὶ ἂν ἐμβόλιμον μῆνα ἄγωνεν τὸ ἐπιβάλλον τοῦ μισθοῦ τῷ μῆνι, nonché *I.Magn.* 107 (Magnesia) e *C.I.G.* 2214 (189-188 a.C., Chio). Cfr. in generale L. Del Corso, *Le pratiche scolastiche nelle testimonianze epigrafiche di età ellenistica*, in J.A.F. Delgado - F. Pordomingo - A. Stramaglia (curr.), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua*, Cassino 2007, pp. 141-190. Inoltre è significativo il contratto, che impegna Gaio Giulio Eros nei confronti del padrone Gaio Giulio Filio a insegnare l'arte auletica allo schiavo Narciso (*SB XXII* 15538 = *B.G.U.* IV 1125; vd. A. Bélis - D. Delattre, *À propos d'un contrat d'apprentissage d'aulète [Alexandrie, an 17 d'Auguste: 13^e]*, «PapLup» 2, 1993, pp. 103-162). Altrettanto degno di nota è *P.Lond.* VII 2017 = *SB III* 6997 (241-240 a.C.), un promemoria dal quale siamo informati su un certo Demea, direttore del locale ginnasio, che aveva esercitato anche la professione di διδάσκαλος ἐν τῇ τέχνῃ κιθαρωδικῇ. Sul documento vd. H.J. Bell, *A Musical Competition in the Third Century B.C.*, in *Raccolta Lumbroso*, Milano 1925, pp. 13-20; L. Capron, *Devenir citharode professionnel. Statut et conditions de travail de l'élève musicien d'après le cas d'Héraklèotes*, in S. Emerit (cur.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes du Colloque international de Lyon, 4-5 juillet 2008*, Le Caire 2013, pp. 159-169.

I documenti ascrivibili alle *Soterie* di Delfi durante la metà del III a.C. e alle feste in onore di Serapide a Tanagra¹⁹⁴ agli inizi del I a.C. illustrano in modo esauriente il ruolo delle compagnie e la natura degli spettacoli, durante i quali i τραγωδοί si esibivano cantando testi lirici o drammatici con l'accompagnamento musicale (ἐπιδείξεις ο ἀκροάματα).

I cataloghi relativi alla manifestazione delfica ci informano sulla partecipazione di rap-sodi, citaristi, coreuti e auleti ditirambici, nonché di compagnie teatrali tragiche e comiche, composte rispettivamente da tre τραγωδοί e altrettanti κωμωδοί, ciascun gruppo accompagnato da un auleta e un διδάσκαλος con il compito di curare la messa in scena delle rappresentazioni; poi tutti i gruppi comici si avvalevano della comune collaborazione di tre costumisti e di sette coreuti¹⁹⁵. Il coro tragico non è citato esplicitamente, ma ciò nonostante non può essere negato il suo utilizzo, come in effetti attestano epigrafi pressoché coeve, che lo menzionano espressamente: in ogni caso nel teatro ellenistico è ormai scomparsa la coesione interna tra azione drammatica e canti corali, che sono ridotti a liberi intermezzi tra una scena e l'altra.

In effetti alcuni papiri datati dal III a.C. al II-III d.C. riproducono soltanto l'indicazione χοροῦ al posto del brano cantato dai coreuti secondo una prassi già invalsa nel IV a.C. Nei frammenti di un rotolo del III a.C., derivati un *cartonnage*, che conservano resti di una tragedia attica post-euripidea (*Oineo* o *Meleagro*), l'indicazione χοροῦ μέλος colma la lacuna nell'azione tra la scena, in cui viene promessa a Meleagro la sepoltura regale e quella successiva, in cui se ne fa il rendiconto¹⁹⁶.

Un contemporaneo papiro berlinese attesta la partecipazione del coro all'evento scenico della commedia con l'inserzione dell'abituale annotazione χοροῦ¹⁹⁷.

¹⁹⁴ S.E.G. XXV 501.

¹⁹⁵ Sulle caratteristiche della manifestazione vd. A. Manieri, *I Soteria anfizionici a Delfi: concorso o spettacolo musicale?*, «ZPE» 184, 2013, pp. 139-146. Per i coreuti cfr. S.I.G.³ I 424, 57-84 (Delfi 272 a.C.). Il gruppo dei sette coreuti doveva essere reperito dagli organizzatori della manifestazione perché cooperasse con tutte le compagnie, come sembra confermare un passo di Platone (*Leg.* VII 817a-d) che, sia pure a livello teorico, riflette la prassi contemporanea, e *I.Iasos* 152, datata al II a.C., posta a ricordo della decisione presa dal Κοινόν dei τεχνῖται dionisiaci della Ionia e dell'Ellesponto di inviare a Iaso un gruppo di artisti per la celebrazione delle locali Dionisie in conformità con la tradizione patria. Nel gruppo inviato figurano due auleti, un citaredo, un citarista, due virtuosi tragici e due virtuosi comici, ma non si fa alcun cenno ai coreuti, che verisimilmente furono forniti direttamente dai promotori locali. Un'eccezione a questa prassi è segnalata in S.I.G.³ II 690, un'epigrafe anteriore al 130 a.C., che registra l'invio alle *Soterie* invernali, tra gli altri, di un citarista, un citaredo, un virtuoso comico, due συναγωνισταί e quattro χορευταί κωμωιδού, da parte dei τεχνῖται dionisiaci dell'Istmo e di Nemea.

¹⁹⁶ *P.Grenf.* II 1 + *P.Hib.* I 4 con Adesp. fr. 625; cfr. anche *P.Hib.* I 3 (III a.C.), corrispondente ad Adesp. fr. 626; *P.Berol.* inv. 21186 = Adesp. fr. 646, *P.Mich.* inv. 2958 = Adesp. fr. 682 e *P.Berol.* inv. 17203 = *P.Schubart* 18 = Adesp. fr. 701 del II d.C.; *P.Oxy.* IV 676 = Adesp. fr. 669 *TrGF*, datato al III d.C. Sull'argomento cfr. A. Martina, *Dagli embolima di Agatone al coro del teatro latino*, in A. Martina (cur.), *Teatro greco postclassico e teatro latino*, cit., pp. 489-490. Vd. da ultimo *P.Oxy.* LXXVI 5075 (I-II d.C.), che sul verso ha l'indicazione [χοροῦ μ]έλος a conclusione di un dialogo melico, appartenente a una tragedia postclassica, imperniato sulla scena in cui il padre saluta il figlio prima di avviarsi al combattimento.

¹⁹⁷ *P.Berol.* inv. 11771 con Adesp. com. fr. 1032 *CPG*.

Riportano l'indicazione χοροῦ μέλος anche il testimone di una tragedia su Ettore del giovane Astidamante¹⁹⁸ e i resti di un rotolo recuperati da un *cartonnage* di mummia, datato in base alla scrittura alla seconda metà del II a.C., che conserva un copione teatrale di un dramma posteuripideo, imperniato sul tema iliadico dell'ambasciata ad Achille¹⁹⁹.

Un papiro del II d.C. con i frammenti di una *Medea* restituisce un discorso rivolto al coro formato da donne corinzie, che pertanto rimane nell'orchestra anche dopo avere eseguito l'interludio, debitamente segnalato dall'indicazione χοροῦ²⁰⁰.

Infine analoga testimonianza è offerta dalla monodia di un τραγῳδός indirizzata al coro nella citata antologia papiracea di brani citarodici degli inizi del II d.C.²⁰¹.

Una situazione simile si riscontra in un frammento papiraceo di tragedia ellenistica, in cui si descrive il duello tra Ettore e Achille²⁰². Qui l'indicazione ὥδῃ, ripetuta per sette volte prima degli interventi di Cassandra, segnala che i versi successivi sono cantati dall'attore²⁰³, come si evince da altri due papiri di Ossirinco: il primo del II d.C. riporta l'indicazione in forma abbreviata probabilmente per differenziare due scene di un mimo; il secondo del I-II d.C. attesta ὥδαί in relazione sia all'esecuzione strumentale di due χοραῦλαι²⁰⁴, Epagato e

¹⁹⁸ *P.Hib.* II 174; II a.C.

¹⁹⁹ *P.Köln* VI 241.

²⁰⁰ *P.Lond. Lit.* 77 con fr. *350 CGFPR. Cfr. R.L. Hunter, *P.Lond. Lit. 77 and Tragic Burlesque in Attic Comedy*, «ZPE» 41, 1981, pp. 19-24. Secondo D.F. Sutton si tratterebbe di un dramma satiresco postclassico, il cui autore sarebbe Teodoride (*Papyrological Studies in Dionysiac Literature. P.Lond. Lit. 77: A Postclassical Satyr Play and p. Ross. Georg. I, 11: A Hymn to Dionysus*, Oak Park, Illinois, 1987, pp. 9-60).

²⁰¹ *P.Oxy.* XXV 2436. Un'utile raccolta del materiale in questione è pubblicata da E. Pöhlmann, *Der Überlieferungswert der χοροῦ-Vermerke in Papyri und Handschriften*, «WürzbJahrb» N.F. 3, 1977, pp. 69-80; cfr. J.R. Green, *Tragic Chorusmen in Taranto and Athens*, «Ostraka» 21, 2012, pp. 155-164. Per il II d.C. si possono ricordare ulteriori documenti sulla presenza in scena di coreuti: un dipinto parietale della Tomba dei Ludi Funerari nella necropoli di Cirene, di età antoniniana, ora restaurato, raffigurante tre τραγῳδοί, alle cui spalle si scorge un coro (L. Bacchielli, *Pittura funeraria antica in Cirenaica*, «LibSt» 24, 1993, pp. 86-95, figg. 11-17); un mosaico con attori tragici, comici e coro, attualmente conservato nel Νέο Αρχαιολογικό Μουσείο di Patrasso (inv. n. ΥΠΙ 1; cfr. S.E. Waywell, *Roman Mosaics in Greece*, «AJA» 83, 1979, p. 317); un'iscrizione di Afrodisia (*P.P.Aphr.* 53, II, 5) attestante il compenso a un coro tragico per la partecipazione ai locali agoni (G.M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967, p. 122). Un'altra considerevole testimonianza iconografica risalente al IV d.C. è offerta da un tessellato pavimentale, parzialmente danneggiato, situato nella sala del Cubicolo 22 della Villa di Piazza Armerina: sul registro superiore sono raffigurati musicisti (araldo, trombettiere, due citaristi, suonatore di siringa e auleta), su quello mediano un coro accompagnato da un *choraules* e due attori comici, su quello inferiore si riconoscono due attori tragici e un citarista.

²⁰² *P.Oxy.* XXXVI 2746 (I ex.-II in. d.C.). La scena è modellata su Hom. *Il.* XXII 273 ss. e sulla profezia di Cassandra in Aesch. *Ag.* 1217 ss.

²⁰³ Adesp. fr. 649 TrGF; *Musa tragica*, cit., pp. 254-257; cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Bari 1977, pp. 61-88; C. Catenacci, *Un frammento di tragedia ellenistica (P.Oxy. 2746 = TrGF adesp. 649)*, «QUCC» n.s. 70, 2002, pp. 95-104; da ultimo vd. F. Ferrari, *L'altra Cassandra: adesp. trag. fr. 649 TrGF*, «SemRom» 12, 2009, pp. 21-35. utile il confronto della nota marginale ὥδῃ con la didascalia ὥδῃ ἐνδοθεν intrusa nella tradizione medioevale di Eur. *Cycl.* 387.

²⁰⁴ Χοραῦλαι sono attestati soprattutto nei documenti epigrafici: ex. gr. *F.D.* III 3, 129 (Delfi, 20-75 d.C.).

Panfilo, sia a quella del virtuoso drammatico Canopo. Mentre nella prima colonna si elencano le monodie tratte dall'*Ipsipile*, dalla *Deidamia*, dall'*Ermafrodito*, dal *Riscatto di Ettore*, dalla *Medea*, dall'*Antiope*, nella seconda colonna sono enumerati i canti corali del τραγῳδός e del χοράυλης²⁰⁵.

Con la defunzionalizzazione del coro il canto *a solo* si era affermato anche nelle repliche dei testi classici. La testimonianza della selezione di due brani lirici dell'*Ifigenia in Aulide* euripidea in ordine invertito, redatta per un virtuoso che avrebbe dovuto esibirsi con l'accompagnamento di un coro²⁰⁶, è puntualmente confermata dall'epigrafe che riporta la notizia sull'auleta Satiro di Samo, figlio di Eumene, che si presentò insieme a un coro nello stadio di Delfi nel 194 a.C. Durante quella *performance* egli eseguì parti di Dioniso con l'intervento del coro e accompagnamento con la cetra (κιθάρισμα) tratti dalle *Baccanti* euripidee²⁰⁷.

Analoga circostanza è descritta nel citato passo della plutarchea *Vita di Crasso*, dove compare l'attore tragico Giasone di Tralle, mentre si esibisce in occasione di un simposio tra i Parti, cantando dapprima le parti di Agave, successivamente, tenendo tra le mani la testa

per Museo di Apollonio di Magnesia sul Meandro); *I.G.* VII 1773, 1, 27 (Tespie, età di Traiano); VII 2499 (= *I.G.R.* I 21); VII 1720, 12, 13 (Tebe); *F.D.* III 2, 250 (Delfi, 119 d.C.); *I.G.* XIV 1865 (Roma); *C.I.G.* 1719, 2, 4, 5; *C.I.L.* VI 10119 = *I.L.S.* 5235 e 10121 (= *I.L.S.* 5234, Roma); XIII 8343 (Köln); vd. Iuv. VI 73-74; Mart. V 56, 9; VI 39, 19; IX 77, 6; XI 75, 3; Plut. *Ant.* 24, 2; Lucill. *A.P.* XI 11, 1. Da ultimo cfr. J.-Y. Strasser, *Choraulen et pythaulen d'époque impériale. À propos de trois inscriptions de Delphes*, «BCH» 126, 2002, pp. 97-142. Sotto il profilo professionale e lessicale sono interessanti *C.I.L.* VI 10122 = *I.G.U.R.* II 746 (I d.C.) per la menzione di una Selene *choraula* (χοράυλις): *Licinia M(arci) Crassi lib(erta) Selene | choraule*, e *C.I.L.* VI 10120 = *I.L.S.* 5232 (Roma): *Heriae Thisbe | monodiariae | Ti(beri) Claudi Glaphyri | choraulae actionicae | et sebastonicae terrenum | sacratum long(um) p(edes) X lat(um) p(edes) X | in quo condita est fodere noli | ne sacrilegium committas*. Concorsi appositi per auleti sono attestati dalle epigrafi di età imperiale, tra le quali vd. *F.D.* III 4, 776 (Delfi, 175-225 d.C.) per Marco Aurelio O[...]ion di Ancyra vittorioso 40 volte come χοράυλης e come πυθαύλης. Sulla partecipazione dei χοράυλαι alle rappresentazioni drammatiche cfr. Diom. gramm. I 491, 29 ss. Keil: *quando enim chorus canebat, choricis tibiis, id est choraulicis, artifex concinebat, in cantico autem pythaulicis responsabat*.

²⁰⁵ Si tratta rispettivamente di *P.Oxy.* LXXIX 5188 fr. 1, r. 5 e 5203 (= inv. 31.4B 13/H [4-5]a). Quest'ultimo è importante per le informazioni desumibili sulle attività teatrali in Egitto nel periodo romano; cfr. W.E. Cockle, *The Odes of Epagathus the Choral Flautist: Some Documentary Evidence for Dramatic Representation in Roman Egypt*, in *Proceedings of the XIV International Congress of Papyrologists*, Oxford 1975, pp. 59-65. Non è affatto certo che l'auleta possa essere identificato con Claudio Epagato, che fece parte dell'ambasciata degli artisti di Dioniso inviata all'imperatore Claudio nel 42 d.C. (*SB* XVI 13034, 3). Sono altresì ignoti il virtuoso tragico e il χοράυλης Panfilo, menzionati nel documento.

²⁰⁶ *P.Leid.* inv. 510.

²⁰⁷ *F.D.* III 3, 128 = *S.I.G.*³ 648B (Delfi 200-175 a.C.): Σάτυρος Εὐμένους Σάμιος | τούτῳ πρώτῳ συμβέβηκεν μόνῳ | ἄνευ ἀνταγωνιστῶν αὐλῆσαι | τὸν ἀγῶνα καὶ ἀξιοθέντα ἐπιδούῃναι τῷ θεῷ καὶ τοῖς Ἑλλήσι μετὰ | τὸν γυμνικὸν τῇ θυσίᾳ ἐν τῷ σταδίῳ τῷ Πυθικῷ αἶσμα μετὰ χοροῦ | Διόνυσον καὶ κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν | Εὐριπίδου, cfr. G.M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967, pp. 96-97; L. Prauscello, *Singing Alexandria. Music between Practice and Textual Transmission*, Leiden-Boston 2006, pp. 105-110. Secondo C. Chandezon, *La base de Satyros à Delphes: le théâtre classique et son public*, in *La tradition créatrice du Théâtre Antique*, «Cahiers du GITA» 11, 1998, pp. 33-58, l'auleta potrebbe essere un omonimo del Satiro Samio, figlio di Eumene, ricordato in *I.G.* XI 4, 1079 (Delo III ex.-II in.).

di Crasso, intraprende con il coro un canto amebeo, dopo avere fatto indossare a uno dei coreuti il costume di scena di Penteo²⁰⁸.

Di straordinario interesse è anche l'epigrafe onorifica di Gaio Elio Temisone, il quale riportò agli inizi del II d.C. alcune vittorie alle Istmie, alle Nemee e in altri agoni. Nel corso di quelle esecuzioni solistiche presentava rielaborazioni meliche di Sofocle, Euripide e Timoteo²⁰⁹. Nello stesso secolo fu attivo anche il milesio Gaio Giulio Basso, più volte vincitore in varie gare riservate ai κήρυκες, ai τραγωδοί, ai κιθαρωδοί, ai κωμωδοί²¹⁰, e nel secolo successivo Marco Aurelio Filosseno, araldo e κωμωδός ιερονίκης παράδοξος, specializzato in

²⁰⁸ Eur. *Bacch.* 1168-1199.

²⁰⁹ *S.E.G.* XI 52c add.: ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος | Μειλησίῳ Γ. Αἴλιον | Θεμισῶνα Θεοδότου υἱὸν | νεικήσαντα Ἴσθμια | Νέμεα κοινὸν Ἀσίας εἴ | καὶ τοὺς λοιποὺς ἀγῶνας πθ', μόνον καὶ | πρῶτον Εὐρειπίδην | Σοφοκλέα καὶ Τειμόθεον | ἑαυτῷ μελοποιήσαντα. | ψ(ηφίσματι) β(ουλῆς); vd. K. Latte, *Zur Geschichte der griechischen Tragödie in der Kaiserzeit*, «Eranos» 52, 1954, pp. 125-127 (= *Kleine Schriften*, München 1968, pp. 590-592). Vd pure *I.Did.* 181, un'iscrizione onoraria degli abitanti di Mileto per Aurelio Ierocle, che tra il 213 e il 250 d.C. alle Grandi Didimee vinse tutti i τειμοθεασταὶ καὶ ἡγησιασταὶ, cioè i citaredi alla maniera di Timoteo e gli oratori alla maniera di Egesia. Sul repertorio tragico di uno di questi professionisti ai tempi di Nerone cfr. Philostr. *Vita Ap.* 4, 39: ἀναβαλόμενος οὖν, ὅπως εἰώθει, καὶ βραχὺν διεξελθὼν ὕμνον τοῦ Νέρωνος ἐπήγε μέλη τὰ μὲν ἐξ Ὁρεστέας, τὰ δὲ ἐξ Ἀντιγόνης, τὰ δ' ὀποθενοῦν τῶν τραγωδουμένων αὐτῷ, καὶ ᾧδ' ἑκαμπτεν, ὅποσας Νέρων ἐλύγιζε τε καὶ κακῶς ἐστρεφεν. Secondo Svetonio lo stesso Nerone, quando si esibiva, desumeva i brani cantati dal repertorio euripideo (Suet. *Nero* 21: *tragœdías quoque cantavit personatus heroum deorumque, item heroidum ac dearum, personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret. inter cetera cantavit Canacen parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum. in qua fabula fama est tirunculum militem positum ad custodiam aditus, cum eum ornari ac vinciri catenis, sicut argumentum postulabat, videret, accurrisse ferendae opis gratia*).

²¹⁰ *I.Did.* 183; vd. L. Moretti, *Iscrizioni agonistiche greche*, Roma 1953, pp. 215-219. Accanto ai virtuosi tragici le fonti menzionano anche i comici (κωμωδοί); cfr. *I.G.* XII 1, 84 (Rodi, I d.C.); *I.G.R.* III 209 (128-129 d.C.) e *I.G.R.* III 210 = *S.E.G.* VI 58 (117-138 d.C.); *C.I.L.* III 375 = *I.L.S.* 5180 (Iulia Parium). A questi documenti si possono aggiungere la dedica di Quinto Cecilio, κωμωδός πρωτολόγος di Antiochia di Siria (*I.Caesarea* 126; Cesarea Marittima I-II d.C.), l'epigrafe funeraria del κωμωδός Procleiano di Antiochia, (*S.E.G.* L 1191; Sardi, II d.C.), quella di Quinto Aigeaios (*SB* I 2479; Alessandria. II sec. d.C.), quella del κωμωδός παράδοξος Lucio Amazio Didimo da Alessandria, (*S.E.G.* LII 1163; Saittai, 195-196 d.C.), del κωμωδός e λυριστής Publio Elio Ermolao di Pergamo (*S.E.G.* XVII 438; Malta, III d.C.). Anche i papiri ricordano la loro attività professionale in Egitto: una lettera di Demetrio a Zenone con una lista di spese, nella quale è nominato Micione (*P.Cair. Zen.* III 59417, 11; Filadelfia, 254 a.C.); una lista di artisti (*P.Oxy.* LXXIV 5013; Ossirinco II d.C.); il regolamento di un concorso musicale (*SB* XIV 11931 = *P.Mich.* inv. 4682; Karanis, fine II-inizi III d.C.); il rendiconto per una festa metropolitana (*SB* IV 7336, 10 e 22; Ossirinco o Arsinoite, tardo III d.C.); una lista di nomi, dove il nome del virtuoso Psenamunis precede quello dell'auleta Pachrates (*O.Trim.* I 86, 10-11; Trimithis, 275-350 d.C.); una lettera privata di Zoilo a Paolino, in cui si fa cenno al comico Siro (*P.S.I.* III 236, 30; Ossirinco, III-IV d.C.). Distinta è la condizione del luogotenente militare (*optio*) Publio Claudio Trasibulo, genero del citato Lucio Amazio Didimo, definito κωμωδός specializzato nell'interpretazione di commedie menandree in un'epigrafe funeraria metrica, proveniente da Saittai e datata al 235-236 d.C. (Merkelbach-Stauber *SGO* IV 04/12/10). In epoca imperiale compare sulle scene romane l'*exodiarius*, l'attore che intratteneva il pubblico con una breve farsa (*exodium*, cfr. Liv. VII 2, 11; Iuv. III 175), alla fine di uno spettacolo teatrale (*schol.* Iuv. III 175; Amm. XXVIII 4, 33; *C.I.L.* II 65); cfr. Suet. *Dom.* 10, 4: (*Domitianus*) occidit et Helvidium filium, quasi scaenico exodio sub persona Paridis et Oenones divortium suum cum uxore taxasset.

riproposizioni di antiche commedie e vincitore negli agoni della nativa Side, di Ermopoli, Damasco, Antiochia, Neocesarea²¹¹.

Esistono almeno due documenti riguardanti la produzione comica, che attestano il medesimo fenomeno. Un *ostrakon* ancora inedito proveniente dall'Alto Egitto riporta alcune parole del canto di Upupa con notazioni musicali, tratto dagli *Uccelli* di Aristofane, destinato molto probabilmente a esecuzioni conviviali. La monodia, che era stata concepita per essere eseguita con l'accompagnamento dell'aulo, è contrassegnata da una polimetria esasperata, che impone notevoli difficoltà esecutive e che rinvia ai canoni della "nuova" musica cara a Euripide, Agatone e ai ditirambografi del V a.C. Infine c'è un papiro, databile al III d.C., che riporta una serie di prove per mettere in musica un trimetro giambico della *Fanciulla tosata* di Menandro. Entrambi i documenti, anche se destinati per uso privato e quindi non riservati alla gente di teatro, in ogni caso avvertono che in età imperiale permaneva l'interesse anche per gli antichi testi comici²¹².

²¹¹ *I.Side* 130, su cui vd. H.-J. Drexhage, *Asia Minor Studien 3: Studien zum antiken Kleinasien*, Bonn 1991, pp. 75-90. Per un altro artista con le medesime caratteristiche vd. *I.G.* II² 3161 in onore di Elio Aurelio Apollonio nativo di Tarso e cittadino ateniese (Attica seconda metà del II d. C.).

²¹² Per l'*ostrakon* inedito vd. E. Hall, *Introduction: Aristophanic Laughter across the Centuries*, in E. Hall - A. Wrigley (curr.), *Aristophanes in Performance 421 BC – AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, London 2007, p. 8. Per *P.Oxy.* LIII 3705 con Men. *Peric.* 796; cfr. A. Bélis, *Interpretations du Pap. Oxy. 3705* «ZPE» 72, 1988, pp. 53-63; M. Huys, *P.Oxy. LIII 3705: A Line from Menander's Periceiomene with Musical Notations*, «ZPE» 99, 1993, pp. 30-32; F. Perusino, *Menandro e il simposio: nota al P.Oxy. 3705*, «PapLup» 4, 1995, pp. 151-157. Prudente a riguardo C. Pernigotti, *Menandro a simposio? P.Oxy. III 409 + XXXIII 2655 e P.Oxy. LIII 3705 riconsiderati*, «ZPE» 154, 2005, pp. 69-78. *Performances* private durate le riunioni conviviali sono attestate in età imperiale, come risulta da Petr. *Satyricon* 64, 2, dove compare l'espressione *canturire belle deverbis, adicere melica*. Sulle rappresentazioni effettuate dagli attori comici nell'ambito privato dei simposi si sofferma Plutarco (*Quaest. Conv.* V 673b: καὶ μίμοις καὶ ἡβολόγοις καὶ τοῖς Μένανδρον ὑποκρινόμενοις τὰ συμπόσια χώραν ἔδωκεν); vd. G. Mastromarco, *Aristofane a simposio*, in C. Catenacci (cur.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Alessandria 2006, pp. 265-278. Per l'esecuzione simposiale di passi menandrei vd. Plut. *Quaest. Conv.* VII 712b; *Vit. pud.* 531b; cfr. D. Gilula, *Menander's Comedies Best with Dessert and Wine (Plut. Mor. 712B)*, «Athenaeum» 65, 1987, pp. 511-516. Sul favore incontrato dalle riprese di commedie menandree in Atene fra il I e il II d.C. vd. Plut. *De comparatione Aristophanis et Menandri* 854b. In ogni caso l'attenzione delle fonti contemporanee è puntata soprattutto sugli interpreti, che riscuotevano grande successo tra gli spettatori, come, per esempio, il κωμωδός Stratone, menzionato in Plut. *Quaest. conv.* V 673c, forse il medesimo attore citato in *I.G.* II² 12664. Riguardo all'abitudine di ascoltare brani comici in privato dopo cena fin dal V a.C. si può ricordare a mo' di esempio la citata battuta dei *Cavalieri* di Aristofane, riguardo alle riprese nei simposi di brani lirici estratti da Cratino (*Ar. Eq.* 529-530). Una scena del *Simposio ovvero i Cesari* di Giuliano l'Apostata rinvia al possibile riuso di Aristofane (*Iul. Conv.* 6, 310b): Sileno canta il brano in lode di Demo tratto dai *Cavalieri* (*Ar. Eq.* 1111-1120), opportunamente modificato in onore dell'imperatore Claudio. Per l'analoga consuetudine in ambiente romano cfr. Plin. *Epist.* IX 36, 4: *cenanti mihi, si cum uxore vel paucis, liber legitur; post cenam comoedia aut lyristes*. Vd. a proposito l'epitaffio del *lyristes* Soterico (*I.G.* XIV 2030 = *I.G.U.R.* II 965).

3

La rinascita del dramma satiresco

Durante il periodo classico grazie soprattutto a Eschilo il dramma satiresco aveva goduto di tanta fortuna, quando al concorso delle Grandi Dionisie sarebbe stata prassi rappresentarlo a conclusione di tre tragedie²¹³. Già con Sofocle, però, questo genere aveva visto scemare la propria funzione²¹⁴.

Nella seconda metà del secolo, poco prima del 340 a.C., in Atene il programma concorsuale delle Dionisie fu cambiato e si decise di tornare alle origini²¹⁵, rappresentando un unico dramma come preludio all'inizio del programma, a cui seguivano la riproposizione di una tragedia antica e in sequenza tre o due opere originali per ciascuno dei tre tragediografi in concorso²¹⁶; proprio a quell'epoca si possono ascrivere le radici di una profonda trasformazione del genere con cambiamenti di temi, di funzione e di destinazione, che ne avrebbe favorito un'insospettata ripresa e vitalità nell'età ellenistica.

Il primo poeta a frequentare il genere dopo la grande stagione del V a.C. fu Timocle, vincitore nel 340 a.C. alle Dionisie con il dramma satiresco *Licurgo*²¹⁷. Oltre al suo con-

²¹³ Le fonti antiche parlano con entusiasmo della produzione satiresca del tragediografo al punto da considerarlo il migliore satirografo, vd. Diog. Laert. II 133; Dioscorides *A.P.* VII 411. Obiezioni alla tesi del dramma satiresco rappresentato a conclusione della trilogia tragica nel V a.C. sono espresse da D. Sansone, *The Place of the Satyr-Play in the Tragic Tetralogy*, «Prometheus» 41, 2015, pp. 3-36; *contra* M. Di Marco, *Sulla collocazione del dramma satiresco*, «Prometheus» 42, 2016, pp. 3-24.

²¹⁴ *Suda* σ 815, 6 Adler: Σοφοκλῆς πρῶτος ἤρξε τοῦ δράμα πρὸς δράμα ἀγωνίσασθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογεῖσθαι.

²¹⁵ Cfr. Zenob. V 40 *CPG*.

²¹⁶ *I.G.* II² 2320, 16-29; cfr. Phot. ν 293, 24-27: Νεμήσεις ὑποκριτῶν· οἱ ποιηταὶ ἐλάμβανον τρεῖς ὑποκριτὰς κλήρῳ νεμηθέντας ὑποκρινομένους τὰ δράματα· ὃν ὁ νικήσας εἰς τοῦπιόν ἄκριτος παραλαμβάνεται· ἔστιν οὖν οἶον διαιρέσεις; *Suda* ν 170 Adler.

²¹⁷ Non è probabile che il poeta comico vada identificato con il tragediografo citato in *I.G.* II² 2320, II, 19, come sostiene Athen. IX 407d. Per la vittoria alle Lenae cfr. *I.G.* II² 2325, IV, 158. In generale vd. I. Gallo, *Il dramma satiresco posteuripideo*, «Dioniso» 61, 1991, pp. 151-168; G. Martino, *Sofocle, gli abiti di porpora, il dramma satiresco e la nuova maniera timoclea*, «SIFC» 16, 1998, pp. 8-16; D. Toševa-Nikolovska, *Satyr-Play*:

temporaneo Cheremone, autore del citato *Achille uccisore di Tersite*, altro cultore del genere fu Astidamante il giovane, il quale nell'*Eracle satiresco* inserì un brano in versi eupolidei, tipici della commedia, con il manifesto programmatico di una nuova poetica, fondata sulla mescolanza di generi, sulla ricerca dello svago e del divertimento, sullo sfruttamento ad arte degli effetti scenici²¹⁸.

Verso la fine del secolo Pitone di Catania o di Bisanzio rappresentò nel 326 a.C. *Agen*, nel quale metteva alla gogna Arpalò, il tesoriere di Alessandro Magno, caduto in disgrazia e accusato di corruzione per aver istituito un culto in onore di Pitonice, un'etera appena defunta, costruendo un tempio apposito e due monumenti funebri, uno a Babilonia e l'altro in Atene. Con il dramma, che si svolgeva sulle rive del fiume Idaspe e che vedeva come coreuti i maghi persiani indaffarati in pratiche negromantiche, la storia contemporanea entrava a far parte dei temi trattati, segnando in tal modo una svolta radicale nella fortuna del genere, che, allontanatosi dall'alveo della tragedia e ibridandosi con quello comico, faceva propri sia l'invettiva personale (ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν), peculiare della commedia classica, sia il soldato invaghito di un'etera, un personaggio che contraddistingueva molte commedie della *Nea*²¹⁹.

Successivamente nel III a.C. Sositeo, al quale il poeta contemporaneo Dioscoride diede l'appellativo di restauratore del genere satiresco²²⁰, e Licofrone composero altre due opere,

Tragedy at Play or Mockery Drama, «ZAnt» Monograph 10, 2012, pp. 271-293; C.A. Shaw, *Post-Classical Satyr Play and Old Comedy*, in *Satyr Play: the Evolution of Greek Comedy and Satyr Play*, Oxford-New York, 2014, pp. 123-148; R. Lämmle, *Das Satyrspiel*, in B. Zimmermann - A. Rengakos (curr.), *Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit*, München 2014, pp. 925-967.

²¹⁸ 71 *TrGF* fr. 4 *apud* Athen. X 411a. Un altro suo dramma satiresco, intitolato *Ermete*, è attestato da un'iscrizione istrionica, relativa a una ripresa in Atene del 255-254 a.C. (*S.E.G.* XXVI 208, 13).

²¹⁹ 91 *TrGF* fr 1. L'opera è definita esplicitamente dramma satiresco da Athen. II 50f e XIII 595d. Vd. G. Schiassi, *Sul dramma satiresco Agén*, «Dioniso» 21, 1958, pp. 86-89; B. Snell, *A Unique Satyr Drama, Python's Agén: Structure and Dating*, nonché Id., *Python's Agén: Sources, Political Hint*, in Id., *Scenes from Greek Drama*, Berkeley-Los Angeles, 1967, pp. 98-138; L.E. Rossi, *Il dramma satiresco attico. Forma fortuna e funzione di un genere letterario attico*, «DArch» 6, 1972, pp. 248-302, in part. p. 295; P. Cipolla, *La datazione del dramma satiresco Ἀγὴν*, «Eikasmos» 9, 2000, pp. 135-154. Vd. A. Kotlińska, *Comment Alexandre et Python créaient le drame, c'est à dire ce que la littérature grecque doit à Harpale*, «Eos» 92, 2005, pp. 44-53; L. Braccisi, *Il problema dei frammenti dell'Agén*, «Dioniso» III S. 3, 2013, pp. 151-160. In generale cfr. M. Di Marco, *Satyriskà. Studi sul dramma satiresco*, Lecce-Brescia 2013.

²²⁰ Secondo quanto il poeta afferma in *A.P.* VII 707 Sositeo avrebbe restituito al dramma satiresco il ritmo della Musa dorica, riproponendo nei suoi drammi elementi più antichi, in opposizione ai nuovi costumi, in cui esso era cresciuto: Κῆγ' ὦ Σωσιθέου κομέω νέκυν, ὅσσον ἐν ἄστει | ἄλλος ἀπ' αὐθαίμων ἡμετέρων Σοφοκλῆν, | Σκίρτος ὁ πυρρογένειος, ἐκισσοφόρησε γὰρ ὦνῆρ | ἄξια Φλιασίων, ναι μὰ χορούς, Σατύρων | κῆμ' ἐν τὸν ἐν καινοῖς τετραμμένον ἦθεσιν ἤδη | ἤγαγεν εἰς πατρίδ' ἀναρχαίσας, | καὶ πάλιν εἰσώρμησα τὸν ἄρσενα Δωρίδι Μοῦσῃ | ῥυθμόν, πρὸς τ' αὐδὴν ἐλκόμενος μεγάλην | εὐαδὲ μοι θύρῶν τύπος αὐ χερὶ καινοτομηθεὶς | τῇ φιλοκινδύνῳ φροντίδι Σωσιθέου. Cfr. S. Fortuna, *Sofocle, Sositeo, il dramma satiresco*, «Aevum Antiquum» 6, 1993, pp. 237-249; A.T. Cozzoli, *Sositeo e il nuovo dramma satiresco*, in A. Martina (cur.), *Teatro greco postclassico e teatro latino*, cit., pp. 265-291.

nelle quali si mettevano bonariamente alla berlina rispettivamente il metodo di insegnamento dello stoico Cleante e la condotta frugale del filosofo eretico Menedemo²²¹.

Nel *Dafni* o *Litierse* si trattava la liberazione del protagonista, trattenuto in prigione presso il mostruoso re tracio Litierse, a opera di Eracle alla ricerca del bellissimo Dafni²²². In esso Sositeo compì una dotta commistione di generi, secondo il gusto alessandrino²²³: al tradizionale motivo della liberazione di individui asserviti a un mostro, grazie all'intervento di un eroe liberatore, aggiunse la combinazione di motivi inediti, quali il bucolico (Dafni, emblematico personaggio della poesia pastorale) con l'erotico e romanzesco (il rapimento da parte dei pirati dell'amata Talia).

Una tarda informazione, non confermata da scoperte papiracee, attesta tragedie, commedie e σατυρικά δράματα composti da Callimaco²²⁴. Analogamente Diogene Laerzio nell'elencare le opere di Timone di Fliunte, oltre a tragedie e commedie, accenna genericamente ai drammi satireschi²²⁵. Se queste notizie avessero fondamento, comunque alluderebbero a opere destinate a rappresentazioni innanzi a un ristretto e colto uditorio o addirittura a composizioni concepite per letture individuali²²⁶.

Nel periodo successivo il genere continuò a essere coltivato come forma dotta e letteraria oppure in località periferiche. Alcuni papiri hanno contribuito ad arricchire la nostra conoscenza sull'argomento.

Due testimoni di età alessandrina conservano il medesimo brano in tetrametri anapestici catalettici di un probabile dramma satiresco coevo della produzione tragica della Pleiade, nel quale Sileno dapprima celebra Dioniso, rievocandone anche la *paideia*, e poi si sofferma su considerazioni metateatrali, con una citazione tratta dal cantore di Salamina, riferimenti alla presente fatica dei canti tragici e alla funzione di giudice assunta dal dio durante l'agone²²⁷.

²²¹ Sosith. 99 *TrGF* fr. 4 *apud* Diog. Laert. VII 173, vd. I. Gallo, *Teatro ellenistico minore*, Roma 1981, pp. 157-178; Lycophr. 100 *TrGF* fr. 2-4. Vd. G. Xanthakis-Karamanos, *Echoes of Earlier Drama in Sosithes' Daphnis and Lycophron's Menedemus*, «AC» 66, 1997, pp. 121-143.

²²² Sosith. 99 *TrGF* fr. 2 e 3. cfr. *schol.* Theocr. VIII 92. Sulla trama vd. Serv. *In Verg. Ecl.* 8, 68. Cfr. G. Xanthakis-Karamanos, *The Daphnis or Lityerses of Sosithes*, «AC» 63, 1994, pp. 237-250.

²²³ Vd. L.E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» 18, 1971, pp. 69-94; M. Fantuzzi, *La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greco-ellenistica: rifiuto del sistema o evoluzione di un sistema?*, «Lingua e Stile» 15, 1980, pp. 433-450. Il personaggio Dafni era caratterizzato nel dramma come poeta bucolico anche dalla partecipazione a una gara musicale giudicata da Pan, durante la quale superava l'avversario Menalca (*schol.* Theocr. VIII arg. b).

²²⁴ *Suda* κ 227 Adler.

²²⁵ Diog. Laert. IX 110.

²²⁶ Cfr. O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen des Seneca*, Meisenheim/Glan 1966, pp. 127-146.

²²⁷ *P.Köln* VI 242A (II a.C.) e *P.Fackelmann* 5 (I a.C.) con Adesp. fr. 646a *TrGF*; vd. *Musa tragica*, cit. 250-253; A. Bierl, *Dionysus, Wine, and Tragic Poetry. A Metatheatrical Reading of P.Köln VI 242A = TrGF II F 646a*, «GRBS» 31, 1990, pp. 353-391; P. Cipolla, *Sugli anapesti di Trag. Adesp. F 646a Sn.-K.*, «Lexis» 29, 2011, pp. 131-172; M. Di Marco, *Satyriskà*, cit., pp. 277-309.

Un papiro Bodmeriano, ascrivibile al II d.C. e costituito da alcuni frustuli, contiene i resti di 3 o 4 colonne di scrittura, ciascuna di 30 linee, con 25 trimetri giambici leggibili, appartenenti a un probabile *Atlante*, incentrato sulla nota impresa di Eracle nel paese degli Iperborei per recuperare i pomi delle Esperidi.

Quest'ultimo si trova in un'accurata edizione, corredata di accenti, segni di punteggiatura, correzioni sopralineari, *variae lectiones* e annotazioni in margine, *παράγραφοι*, che segnalano la distribuzione di battute tra personaggi, *personarum notae*²²⁸. La scena superstita riguarda l'episodio in cui Eracle sostiene la volta celeste alla presenza di Atlante²²⁹.

La vicenda era molto popolare nel periodo classico, come risulta tra l'altro da riproposizioni plastiche e pittoriche su una famosa metopa del tempio di Zeus a Olimpia, su un lekythos ateniese, datato al 480 a.C. ca.²³⁰, proveniente da Eretria, e su un'anfora campana dell'ultima parte del V a.C.²³¹.

Per cogliere i pomi delle Esperidi l'eroe aveva chiesto aiuto ad Atlante e in cambio si era offerto di prenderne temporaneamente il posto; però, si vede beffato nel momento in cui il Gigante, tornato con i frutti, si rende conto che Eracle è reso impotente dal gravoso fardello sulle spalle. Per nulla intimidito dalle minacce, Atlante si rifiuta di tornare a puntellare con le proprie spalle il cielo, ma l'eroe alla fine si svincola dall'incomoda situazione inducendolo con l'astuzia a scontare la punizione divina, a cui era stato condannato per essersi alleato con i Titani contro Zeus²³².

L'ipotesi che l'opera sia un dramma satiresco è resa plausibile dall'epigrafe attestante la rappresentazione in Atene sotto l'arcontato di Alcibiade (255-254 a.C.) di un antico dramma satiresco intitolato *Atlante*²³³ e dalla presenza del tema nella decorazione di un cratere a campana apulo, proveniente da Ruvo e risalente al 380 a.C. ca., attualmente conservato a Milano: su un lato si vede Eracle derubato da un gruppo di Satiri, mentre sta reggendo la volta celeste, e sull'altro lato un'indeterminata scena comica desunta da una contemporanea ripresa teatrale in Magna Grecia²³⁴.

²²⁸ P.Bodmer XXVIII. Le *personarum notae* sono indicate ai vv. 44 e 46. Vd. E.G. Turner, *Papyrus Bodmer XXVIII: a Satyr-Play on the Confrontation of Heracles and Atlas*, «MH» 33, 1976, pp. 1-26; D.F. Sutton, *P.Bodmer XXVIII: Some First Impressions*, «BASP» 14, 1977, pp. 25-29; cfr. altresì M.L. West, *The Asigmatic Atlas*, «ZPE» 22, 1976, pp. 41-42.

²²⁹ Adesp. fr. 655 TrGF; vd. *Musa tragica*, cit., pp. 257-261.

²³⁰ Atene, Museo Archeologico Nazionale 1132.

²³¹ London, British Museum, F 148.

²³² Il confronto tra i due personaggi si rifà a un episodio dell'impresa compiuta da Eracle nel paese degli Iperborei, narrata da Ferecide (Pherecyd. 3 FGrHist fr. 17) e da Apollodoro (Apollod. II 5, 11).

²³³ S.E.G. XXVI 208, 14.

²³⁴ Milano, Museo Civico Archeologico, Collezione Moretti, AO.9.285 = A.D. Trendall - T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971, p. 38, fig. II, 13. Vd. inoltre A.C. Montanaro. *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli, corredi funebri tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma 2007, pp. 928-929. La testimonianza vascolare non legittima affatto l'ipotesi di un'identità o di una derivazione del-

Indizi rilevanti inducono a considerare il dramma composto in età ellenistica: il prosaico διηπάτῃμαι a v. 8; l'espressione παρέδρον θεῶν δρόμον κεκτημένη | Δίκη ai vv. 19 s., che non ha riscontri nei testi drammatici classici e si fonda su una figura etimologica attestata nel *Cratilo* di Platone²³⁵; la rigorosa assenza di soluzioni metriche che accostano il brano al *Dafni* di Sositeo²³⁶; il motivo dell'astuzia, non estraneo al genere tragico, in quanto esso è elemento non marginale non solo nel *Filottete* sofocleo, nell'*Elena* e nell'*Ifigenia tra i Tauri* di Euripide, ma anche nel citato *Dafni*. Né bisogna trascurare il fatto che l'autore compose intenzionalmente l'opera senza avvalersi della lettera *sigma*. Tale peculiarità stilistica²³⁷ non sembra riconnettersi direttamente né agli esperimenti di Laso di Ermione, che compose pezzi lirici asigmatici²³⁸, né all'esistenza di una presunta tragedia classica, di cui questo dramma sarebbe la riscrittura comico-parodica.

Se l'ipotesi è teoricamente possibile, in quanto si riallaccia alle frequenti critiche che i comici fecero a Euripide a proposito dell'abuso degli sgradevoli versi sigmatici²³⁹, tuttavia il vezzo di comporre testi mancanti di una lettera dell'alfabeto sembra proprio dei poeti dell'età imperiale, quando a banchetto si recitavano versi, che obbedivano a particolari artifici retorico-fonetici²⁴⁰ oppure al tempo di Settimio Severo, quando Nestore di Laranda compose un'*Iliade* lipogrammatica²⁴¹.

Un'epigrafe proveniente da Nea Paphos nell'isola di Cipro segnala l'esistenza di un compositore di drammi satireschi²⁴². Un'altra iscrizione, relativa alle feste in onore di Era a Samo, ricorda il satirografo rodio Archenomo, nonché il tragediografo Sosistrato e il commediografo ateniese Aristone figlio di Menelao, attivo tra la fine del II e gli inizi del I a.C.²⁴³. Al 120 a.C. ca. risale l'epigrafe, che attesta nella città di Tebe un satirografo tra i vincitori di una delle prime edizioni dei Πωμαῖα, i concorsi annuali in onore della dea Roma²⁴⁴.

la produzione comica indigena (italiota) dal dramma satiresco, come sembrano supporre alcune affermazioni desunte dai grammatici Diomede e Mario Vittorino (Diom. gramm. I 490, 1 s. Keil: *Atellanae ... argumentis dictisque iocularibus similes satyricis fabulis Graecis*; cfr. Mar. Vict. VI 82 Keil).

²³⁵ Plat. *Crat.* 397c-d.

²³⁶ Sosith. fr. 2 *TrGF*.

²³⁷ Cfr. Dion. Hal. *de comp. verb.* 14, 108-113; Athen. X 455c.

²³⁸ Lasus frr. 1/702 e 3/704 *PMG*.

²³⁹ Plat. Com. fr. 29 *PCG* (*Le feste*); Eubul. fr. 26 *PCG* (*Dionisio*).

²⁴⁰ Clearch. fr. 86 Wehrli.

²⁴¹ *Suda* v 261 Adler.

²⁴² *S.E.G.* XIII 586, databile al 144-131 a.C. Sulla documentazione epigrafica relativa agli autori di drammi satireschi vd. R. Lämmle, *Das Satyrspiel*, cit., pp. 953-965.

²⁴³ *I.Samos* 170. A Teo è segnalato nel II a. C. tra i vincitori di competizioni poetiche come satirografo un certo Zenodoto (Teos 80).

²⁴⁴ *S.E.G.* LIV 516 = «AE» 2004, nr. 1365; vd. M.D. Knoepfler, *Les Rômaia de Thèbes: un nouveau concours musical (et athlétique?) en Béotie*, «CRAI» 2004, pp. 1241-1279.

Sono datate al II d.C. altre iscrizioni dedicatorie incise sull'epistilio del portico del Foro a Magnesia sul Meandro, con un catalogo di poeti (ποιηταὶ καινῶν δραμάτων), tra i quali figurano i satirografi²⁴⁵, con le rispettive opere, premiati in occasione dell'analoga manifestazione musico-ginnica: Teodoro con *Il sacrificante*²⁴⁶, Polemone, Polemeo di Efeso con *Aiace*²⁴⁷, Armodio di Tarso con *Protesilao*, Teudoto con *Palamede*.

Altri autori sono citati dalle iscrizioni dedicatorie di età romana rinvenute in alcune località della Beozia²⁴⁸. Per di più sappiamo che a Tespie alle feste in onore delle Muse, ancora ai tempi di Caracalla, si seguitavano a rappresentare regolarmente drammi satireschi insieme a nuove tragedie e commedie²⁴⁹.

²⁴⁵ *I.Magn.* 88.

²⁴⁶ Nella medesima competizione risultò vincitore anche come poeta tragico con un dramma intitolato *Ermione* (*I.Magn.* 88a, 4).

²⁴⁷ Da *I.Magn.* 88c, 5 sappiamo che vinse anche come autore di tragedie con una *Clitemestra*.

²⁴⁸ Alessandro di Tanagra (*I.G.* VII 540, 11; Tanagra 90 a.C. ca.), Eraclide di Atene (*I.G.* VII 416, 21-22; Oropo, 80 a.C. ca.), Gorgippo di Calcide (*I.G.* VII 2727, 20-21; Acrefia, 80 a.C. ca.), Farada di Atene (*I.G.* VII 1760, 27-28; Tespie, 70 a.C. ca.), Callippo di Tebe (*I.G.* VII 419, 25-26; Oropo, 65 a.C. ca.), Filossenide di Oropo (*I.G.* VII 420, 23-24; Oropo, 65 a.C. ca.), Aminia di Tebe (*I.G.* VII 3197, 24-25; Orcomeno 65 a.C. ca.). Vd. A. Manieri, *Agoni musicali in Beozia: gare di 'epinici' nel I sec. a.C.*, in M. Vetta - C. Catenacci (curr.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Alessandria 2006, pp. 345-358.

²⁴⁹ *I.G.* VII 1773, 29-30: σατυρογράφος· Μ. Αἰμίλιος Ὑμεττός. Vd. anche la lista di vincitori di agoni drammatici rinvenuta a Teos e databile forse al II d.C. con il nome del mitilenese Anassione vincitore con *I Persiani* (*L.W.* 91: Σατύρων | Ἀναξίων Θρασυκλείδου | Μυτιληναῖος | δράματι Πέρσαις | ὑπεκρίνατο Ἀσκληπιάδης | Ἡρακλείου Χαλκιδεῦς). Cfr. p. Ceccarelli, *Changing Context: Tragedy in the Civic and Cultural Life of Hellenistic City-States*, in I. Gildenhard - M. Revermann (curr.), *Beyond the Fifth Century*, cit., pp. 99-150.

Fabulae crepidatae o cothurnatae e fabulae praetextae

L'esperienza teatrale greca raggiunse Roma verso la metà del III a.C., riuscendo a imporre la messa per iscritto di opere da rappresentare al posto delle antiche forme drammatiche indigene (*fabula Atellana*, *Fescennini*), basate su trame elementari e sull'improvvisazione²⁵⁰. I drammi serî, basati sui miti e modellati sugli originali greci, sono comunemente definiti *tragoediae* o *fabulae crepidatae*, nome che fa riferimento al tipo di calzature indossate dagli attori (κρηπίς, lat. *crepida*).

Secondo la tradizione il poliedrico poeta Lucio Livio Andronico (284-204 a.C.), durante i *Ludi scaenici* nel 240 a.C., indetti per celebrare la fine della I Guerra Punica, fu il primo a esordire con un dramma commissionato per l'occasione, la cui struttura e argomento erano mutuati dal mondo greco²⁵¹.

²⁵⁰ Hor. *Epist.* II 1, 145; Porphyrio *Comm. in Hor. Epist.* II 1, 145.

²⁵¹ Cic. *Brut.* 72: *atqui hic Livius primus fabulam C. Claudio Caeci filio et M. Tuditano consulibus docuit anno ipso ante quam natus est Ennius*. Cfr. Cic. *Tusc.* I 3; Liv. V 7, 2; Gell. *N.A.* XVII 21, 42; Donat. *de com.* 5, 4: *Comoediam apud Graecos dubium est quis primus invenit, apud Romanos certum: et comoediam et tragoediam et togatam primus Liuius Andronicus repperit*. Per la catalogazione dei generi drammatici a Roma vd. Caesius Bassus *Poet.* 312, 9: *tragoedia, satira, praetextata, comoedia, tabernaria, Atellana, Rhintonica, mimica*; Donat. *Comm. Ter.* p. 25 Wessner: *Comoedia autem multas species habet. Aut enim palliata est, aut togata, aut tabernaria, aut Atellana, aut mimus, aut rhintonica, aut planipedia. Planipedia autem dicta, ob humilitatem argumenti eius, ac vilitatem actorum, qui non cothurno aut socco utuntur in scena aut pulpito, sed plano pede*; Joannes Lydus *De magistratibus populi Romani* 60-62: *ὁ δὲ μῦθος τέμνεται εἰς δύο, εἰς τραγωδίαν καὶ κωμωδίαν· ὧν ἡ τραγωδία καὶ αὕτη τέμνεται εἰς δύο, εἰς κρηπιδᾶταν καὶ πραιτεξτάταν· ὧν ἡ μὲν κρηπιδᾶτα Ἑλληνικὰς ἔχει ὑποθέσεις, ἡ δὲ πραιτεξτάτα Ῥωμαϊκὰς· ἡ μέντοι κωμωδία τέμνεται εἰς ἑπτὰ· εἰς παλλιᾶταν, τογᾶταν, Ἀτελλάνην, ταβερναρίαν, Ῥινθωνικήν, πλανιπεδαρίαν καὶ μιμικήν· καὶ παλλιᾶτα μὲν ἐστὶν ἡ Ἑλληνικὴν ὑπόθεσιν ἔχουσα κωμωδία, τογᾶτα δὲ ἡ Ῥωμαϊκὴν, ἀρχαίαν· Ἀτελλάνη δὲ ἐστὶν ἡ τῶν λεγομένων ἐξοδιάρων· ταβερναρία δὲ ἡ σκηνωτὴ ἢ θεατρικὴ κωμωδία· Ῥινθωνικὴ ἢ ἐξωτικὴ· πλανιπεδαρία ἢ καταστολαρία· μιμικὴ ἢ νῦν δῆθεν μόνη σωζομένη, τεχνικὸν μὲν ἔχουσα οὐδέν, ἀλόγῳ μόνον τὸ πλῆθος ἐπάγουσα γέλωτι*. Vd. R. Cowan, *240 BCE and All That: The Romanness of Republican Tragedy*, in G.W.M. Harrison (cur.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston 2015, pp. 63-89.

Livio Andronico nacque in Magna Grecia, precisamente era originario di Taranto, fu fatto prigioniero dai Romani nel 272 a.C. ca. e ridotto in schiavitù; poi fu condotto a Roma da Livio Salinatore, dei cui figli fu precettore; in seguito fu emancipato e divenne liberto assumendo il *nomen* del proprio *patronus*.

Di quel primo esperimento drammaturgico non rimane né il titolo né il genere, mentre dei lavori successivi, restano nove titoli, che rinviano al ciclo troiano (*Achilles*, *Aegisthus*, *Ajax mastigophoros*, *Equos Troianus*, *Hermiona*) oppure a racconti mitici avventurosi dall'intreccio complesso (*Andromeda*, *Danae*, *Ino*, *Tereus*). Dai miserrimi frammenti superstiti si nota una certa autonomia nei confronti degli originali greci e comunque l'influenza della letteratura ellenistica contemporanea, propensa a insistere sulla complicazione romanzesca delle trame e sugli elementi spettacolari, rendendo secondaria la dimensione etico-religiosa delle vicende. In effetti Andronico si avvale della contaminazione nei suoi drammi: alcuni frammenti dell'*Aegisthus* presuppongono l'*Agamennone* come modello, altri le *Coefore* di Eschilo, spostando l'attenzione sull'antagonista dell'eroe tragico.

Un frammento dell'*Ajax mastigophorus*, messo a confronto con il corrispettivo verso del modello sofocleo evidenzia la capacità del tragediografo di adattare i testi greci alla mentalità romana inserendovi valori peculiari del patriziato:

*Praestatur laus virtuti, sed multo ocius
verno gelu tabescit.*

Si rende lode al valore, ma essa si dissolve più velocemente del gelo a primavera²⁵².

Livio Andronico faceva leva sugli elementi retorici, moduli stilistici e figure foniche per realizzare il patetico, dando ampio spazio ai *cantica*, agli *a solo*, alle monodie liriche, caratterizzate dalla polimetria di stampo euripideo, come si evince, per esempio, da un frammento dell'*Equos Troianus*:

*Da mihi hasce opes,
quas peto, quas precor:
porrige, opitula.*

Dammi questo aiuto che ti chiedo, che ti imploro: tendimi la mano, soccorrimi.

Né mancava la debita attenzione per la descrizione di specifiche situazioni, come si rileva nell'*Aegisthus*, in cui si indulge sul clima festoso del ritorno degli Achei dalla guerra troiana, con i delfini guizzanti fuori dall'acqua vicino alle navi:

*Tum autem lascivum Nerei pecus
ludens ad cantum classem lustratur.*

Allora lo scherzoso gregge di Nereo giocando danza intorno alla flotta, al canto²⁵³.

²⁵² Andr. *Ajax mastigophorus* 16-17 TRF. I corrispettivi versi dell'originale sofocleo sono Soph. *Ajax* 1266-1267: φεύ, τοῦ θανόντος ὡς ταχεῖά τις βροτοῖς | χάρις διαρρεῖ καὶ προδοῦσ' ἀλίσκεται (*Ahimè, rapida scorre via la gratitudine tra i mortali, anzi è colta mentre tradisce*).

²⁵³ Andr. *Equos Troianus* 20-22; *Aegisthus* 5-6 TRF.

Per lo scarso interesse suscitato dagli argomenti affrontati e per l'ineleganza dello stile i posteri considerarono quei componimenti non meritevoli di essere riletti²⁵⁴.

Da allora i contatti con le corporazioni di artisti operanti in Magna Grecia si fecero meno sporadici²⁵⁵: almeno in tre occasioni furono allestite rappresentazioni a cura degli artisti di Dioniso durante i *Ludi* celebrati nel 186 a.C. da Marco Fulvio Nobiliore e da Lucio Cornelio Scipione, nel 167 a.C. da Lucio Anicio²⁵⁶. Probabilmente in una commedia di Plauto si allude al frastuono provocato da una recente rappresentazione dell'*Alcmena* euripidea²⁵⁷, andata in scena nel 190 a. C.

Generalmente gli autori successivi seguirono l'esempio di Livio, rielaborando modelli greci, con inserzioni di monodie e canti *a solo*, oppure con la trasformazione dei trimetri giambici in altri metri²⁵⁸. In effetti miravano a salvaguardare il vigore e l'efficacia degli originali attici, rispettandone la sostanza piuttosto che la forma²⁵⁹, anche se in casi specifici, come nella *Medea* di Ennio o nell'*Antiopa* di Pacuvio, furono mantenute le scene nello stesso ordine dei modelli e i testi greci furono tradotti quasi alla lettera²⁶⁰.

²⁵⁴ Cic. *Brut.* 71: *Livianae fabulae non satis dignae quae iterum legantur.*

²⁵⁵ Cic. *Pro Archia* 5: *Erat Italia tum plena Graecarum artium ac disciplinarum, studiaque haec et in Latio vehementius tum colebantur quam nunc isdem in oppidis, et hic Romae propter tranquillitatem rei publicae non neglegebantur. Itaque hunc et Tarentini <et Locrenses> et Regini et Neapolitani civitate ceterisque praemiis donarunt, et omnes qui aliquid de ingeniis poterant iudicare cognitione atque hospitio dignum existimarunt; Pro Archia 10: Etenim cum mediocribus multis et aut nulla aut humili aliqua arte praeditis gratuito civitatem in Graecia homines impertiebant, Reginos credo aut Locrensis aut Neapolitanos aut Tarentinos, quod scaenicis artificibus largiri solebant, id huic summa ingeni praedito gloria noluisse!*

²⁵⁶ Per i *Ludi* del 186 a.C. vd. Liv. XXXIX 22, 2: *multi artifices ex Graecia venerunt honoris eius causa; Liv. XXXIX 22, 10: tum collatas ei pecunias congregatosque per Asiam artifices, et quorum ludorum post bellum, in quo votos diceret, mentionem non fecisset, de iis post legationem demum in senatu actum; Per i Ludi del 167 a.C. vd. Polyb. XXX 22: (Λεύκιος Ἀνίκιος) ... μεταπεμψάμενος γὰρ τοὺς ἐκ τῆς Ἑλλάδος ἐπιφανεστάτους τεχνίτας καὶ σκηνὴν κατασκευάσας μερίστην ἐν τῷ κίρκῳ πρῶτους εἰσήγεν αὐλητὰς ἅμα πάντας, οὗτοι δ' ἦσαν Θεόδωρος ὁ Βοιωτός, Θεόπομπος, Ἑρμιππος, Λυσίμαχος, οἵτινες ἐπιφανέστατοι ἦσαν.*

²⁵⁷ Plaut. *Rud.* 86: *non ventus fuit, verum Alcumenam Euripidi.*

²⁵⁸ Cfr. Enn. *Med.* 219-221; 222-223; 225-231 (tetrametri trocaici); 234-236 (tetrametri dattilici) Jocelyn.

²⁵⁹ Cic. *Acad.* I 10: *Quid enim causae est cur poetas Latinos Graecis litteris eruditi legant, philosophos non legant? an quia delectat Ennius Pacuvius Accius multi alii, qui non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum, quanto magis philosophi delectabunt, si ut illi Aeschylum Sophoclem Euripidem sic hi Platonem imitentur Aristotelem Theophrastum.*

²⁶⁰ Cic. *Fin.* I 4: *Iis igitur est difficilior satis facere, qui se Latina scripta dicunt contemnere. in quibus hoc primum est in quo admirer, cur in gravissimis rebus non delectet eos sermo patrius, cum idem fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas non inviti legant. Quis enim tam inimicus paene nomini Romano est, qui Ennii Medeam aut Antiopam Pacuvii spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit? Synephebos ego, inquit, potius Caecilii aut Andriam Terentii quam utramque Menandri legam?* Per esempio una battuta pronunciata da Medea nell'omonimo dramma enniano (Enn. *Med.* 232-233 Jocelyn) è la traduzione letterale dell'originale (Eur. *Med.* 250-251).

Gneo Nevio era originario della Campania e nacque probabilmente intorno al 270 a.C. nella città osca di Capua. Fu attivo come poeta epico e drammaturgo a Roma, dove mise in scena la sua prima *fabula* nel 235 a.C., cinque anni dopo la rappresentazione della prima opera di Livio Andronico. La sua produzione letteraria comprende anche alcune tragedie, di cui restano sei titoli (*Aesiona*, *Danae*, *Equos Troianus*, *Hector proficiscens*, *Iphigenia*, *Lycurgus*) e alcuni versi, che si richiamano ai poeti attici, tra i quali figurano Eschilo, Sofocle ed Euripide.

Dal ripetersi di titoli liviani (*Danae*, *Equos Troianus*) si nota la propensione di Nevio a misurarsi con il predecessore sui medesimi argomenti. Con *Lycurgus*, che è un adattamento degli *Edoni* eschilei, portò in scena per la prima volta a Roma il tema dei riti dionisiaci, che si stavano affermando nella penisola e che sarebbero stati vietati successivamente nel 186 a.C. con il *senatusconsultum de Bacchanalibus*. Morì probabilmente esule a Utica nel 201 a.C.

Gli antichi apprezzarono soprattutto il raffinato e misurato senso della forma con la quale Nevio dominava la propria inventiva linguistica, che si manifestava nell'impiego di chiasmi, allitterazioni, elenchi, paragoni, sintagmi insoliti, perifrasi, calchi di composti greci.

L'*Hector proficiscens* potrebbe essere la ripresa dell'*Ettore* di Astidamante, che rielaborava il medesimo episodio iliadico del commiato dell'eroe dai suoi cari prima del duello fatale con Achille. Cicerone ne ammirava soprattutto l'ultimo saluto al padre Priamo, del quale riporta un verso:

laetus sum laudari me ads te, pater, laudato viro.

Son contento di essere stimato da te, padre, uomo tanto stimato²⁶¹.

Tono altrettanto solenne, specifico dei magistrati romani, traspare dal discorso di Licurgo rivolto alle guardie nell'omonimo dramma:

*vos qui regalis corporis custodias
agitatis, ite actutum in frondiferos locos,
ingenio arbusta ubi nata sunt, non obsita.*

Voi che state a guardia del corpo regale, andate immediatamente nei frondosi luoghi, dove sono nati gli alberi spontaneamente, senza essere stati piantati²⁶².

²⁶¹ Nev. *Hector proficiscens* 15 TRF. La dipendenza da Astidamante è stata sostenuta da F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, Bonn 1839-1841, p. 1343. Per il saluto a Priamo vd. Cic. *Tusc.* IV 67; cfr. *Ad Fam.* V 12, 7 e 16, 1; Sen. *Epist. ad Lucil.* XVII 102, 16.

²⁶² Naev. *Lycurgus* 21-23 TRF. Il dramma neviano ha significative analogie con le scene raffigurate sul cratere a calice apulo, datato alla metà del IV a.C. (London, British Museum, F 271).

Le sue opere seguitarono a essere gradite dal pubblico, tanto da essere replicate per molto tempo, e nel 55 a.C. fu rappresentato l'*Equos Troianus* insieme alla *Clytaemestra* di Accio, per l'inaugurazione del primo teatro in pietra fatto costruire da Pompeo. In quella circostanza l'apparato scenico fu reso sfarzoso dall'impiego di tremila crateri per il dramma neviriano e di seicento muli per quello acciano²⁶³.

Come inventore del dramma di argomento romano con struttura greca, Nevio compose tre *praetextae*, in cui erano celebrati le tradizioni nazionali e gli antichi valori morali: *Romulus* e *Lupus* sulla leggenda della fondazione di Roma, *Clastidium* rappresentata nel 208 a.C. durante i funerali di Marco Claudio Marcello per ricordare la vittoria ottenuta a Casteggio dal console plebeo sugli Insubri nel 222 a.C. In tarda età compose anche il poema epico *Bellum Poenicum* sulla I Guerra contro Cartagine.

Il poliedrico scrittore Quinto Ennio nacque a Rudiae nel 239 a.C. e proveniva da una nobile famiglia messapica, crescendo in un ambiente dove coesistevano accanto alla cultura osca, quella greca e quella latina. Secondo la tradizione nel 204 a.C. fu portato a Roma da Marco Porcio Catone, che lo incontrò in Sardegna, mentre faceva il servizio militare. A Roma si dedicò all'insegnamento del greco e del latino entrando in amicizia con Publio Cornelio Scipione l'Africano e con Marco Fulvio Nobiliore. Nel 189 a.C. accompagnò quest'ultimo nella campagna in Etolia e nel 184 a.C. ricevette la cittadinanza romana dal figlio Quinto per meriti militari. Come era toccato a Livio Andronico, per le sue benemeritenze di poeta storico e drammaturgo ottenne di abitare nel tempio di Minerva sull'Aventino, condividendo la dimora con il poeta comico Cecilio Stazio. Nel 169 a.C. morì a Roma all'età di settanta anni²⁶⁴.

Ennio fu l'ultimo poeta arcaico a coltivare l'epica, componendo gli *Annales*, e a praticare entrambi i generi teatrali, nei quali si avvale della tecnica della cosiddetta contaminazione²⁶⁵.

La *Medea exul*, nella quale adattò la *Medea* e l'*Egeo* euripidei, era un dramma in due quadri, corrispondenti a due distinti e successivi momenti dell'esilio della protagonista, prima a Corinto poi in Atene, con l'inevitabile e drastico mutamento di scena. La prova dell'unificazione dei modelli euripidei in un'unico dramma è data dalla battuta con la quale una *persona loquens* invita l'interlocutore ad ammirare la città di Atene:

²⁶³ Cic. *Ad fam.* VII 1, 2: *Nosti enim reliquos ludos; qui ne id quidem leporis habuerunt quod solent mediocres ludi. apparatus enim spectatio tollebat omnem hilaritatem; quo quidem apparatu non dubito quin animo aequissimo carueris. Quid enim delectationis habent sescenti muli in 'Clytaemestra' aut in 'Equo Troiano' cretarrarum tria milia aut armatura varia peditatus et equitatus in aliqua pugna? Quae popularem admirationem habuerunt, delectationem tibi nullam attulissent.* Cfr. Hor. *Epist.* II 1, 53-54: *Naevius in manibus non est et mentibus haeret paene recens? | adeo sanctum est vetus omne poema.*

²⁶⁴ Gell. *N.A.* XVII 17, 1; Cornelius Nepos *Cat.* 1, 4; Fronto *Aur. Eloq.* I 2: *In poetis <aut>em quis ignorat ut gracilis sit Lucilius ... mediocris Pacuvius, inaequalis Accius, Ennius multiformis?*

²⁶⁵ Ter. *Andria* 18.

*asta atque Athenas anticum opulentum oppidum
contempla et templum Cereris ad laevam aspice.*

Fèrmati e l'antica Atene, città opulenta, ammira; e il tempio di Cerere a sinistra osserva²⁶⁶.

L'esordio riprende quasi alla lettera l'originale greco con significative varianti dettate dall'intento di presentare in modo ordinato e chiaro un mito poco noto al pubblico romano. Esso, per la carica di *pathos*, rimase celebre nel repertorio teatrale e le sue parole iniziali divennero quasi proverbiali per deprecare un avvenimento foriero di sventure:

*utinam ne in nemore Pelio securibus
caesa accidisset abiegna ad terram trabes,
neve inde navis inchoandi exordium
cepisset, quae nunc nominatur nomine
Argo, quia Argivi in ea delecti viri
vecti petebant pellem inauratam arietis
Colchis, imperio regis Peliae, per dolum.
nam numquam era errans mea domo efferret pedem
Medea animo aegro amore saevo saucia.*

Non fossero mai caduti a terra, recisi dalle scuri nel bosco del Pelio, i tronchi d'abete, né avesse mai preso inizio a cominciare la nave che ora è chiamata col nome di Argo, poiché trasportati in essa scelti eroi argivi andavano a prendere con l'inganno ai Colchi il dorato vello d'ariete, per ordine del re Pelia. Giammai la mia padrona, errando avrebbe messo il piede fuori di casa, Medea, dall'animo tormentato, ferita da un amore crudele²⁶⁷.

Analogo è il caso degli *Hectoris lytra*, che racchiudendo l'intera trilogia eschilea (*Mirmidoni*, *Nereidi*, *Il riscatto di Ettore*), erano scanditi in tre momenti autonomi, ispirati alla prassi ellenistica dei *recitals*, i quali si basavano su vicende o su personaggi tragici: il primo era incentrato sulla vittoria di Ettore, la successiva uccisione di Patroclo in battaglia, il pianto dei Mirmidoni; il secondo si soffermava sulla consegna delle armi fabbricate da Efesto ad Achille da parte della madre Teti accompagnata dalle Nereidi; il terzo era imperniato sull'episodio della visita di Priamo alla tenda del Mirmidone per riscattare il cadavere del proprio figlio.

Sono rimasti numerosi frammenti di venti tragedie coturnate i cui titoli, in qualche caso, rinviano a drammi di Livio Andronico e di Nevio: *Achilles*, *Ajax mastigophoros*, *Alcmeo*, *Alexander*, *Andromacha aechmaliotis*, *Andromeda*, *Athamans*, *Cresphontes*, *Erectheus*, *Eumenides*, *Hectoris lytra*, *Hecuba*, *Iphigenia*, *Medea exul*, *Melanippa*, *Nemea*, *Phoenix*, *Talamo*, *Telephus*, *Thyestes*.

²⁶⁶ Enn. *Med.* 243-244 Jocelyn.

²⁶⁷ Enn. *Med.* 208-216 Jocelyn; vd. A. Gullo, *L'incipit della Medea di Ennio*, «Dioniso» n.s. 1, 2011, pp. 133-154.

In esse i protagonisti erano presentati come figure esemplari per carattere, azione, passione, sentimenti esasperati, come nel caso dell'imprecazione che Tieste lancia contro Atreo, quando gli augura di perire in un naufragio:

*ipse summis saxis fixus asperis, evisceratus,
latere pendens, saxa spargens tabo sanie et sanguine atro
neque sepulcrum quo recipiat habeat, portum corporis,
ubi remissa humana vita corpus requiescat malis.*

Pendere possa sulle punte aguzze di scogli, sviscerato, per il fianco sospeso, i dirupi sparga di nero marcido sangue e di putredine. Né sepolcro, che l'accolga, lo abbia, porto del corpo, dove trovi alfine requie dai mali l'umana vita ormai perduta.

Cicerone, che riporta la raccapricciante maledizione pronunciata da Tieste, evidenzia come essa fosse di grande effetto, ma al tempo stesso fosse viziata dall'insensatezza di voler arrecare sofferenze a un cadavere²⁶⁸.

L'elemento religioso faceva spazio al patetico alla maniera di Euripide e al retorico, finalizzati alla celebrazione dell'eroico e del sublime. Oltre al resto prevaleva la magniloquenza per esaltare gli intenti pedagogici e moralistici²⁶⁹, nonché quelli filosofici e ideologici. Talora per soddisfare l'esigenza didascalica di dare ordine e chiarezza alle vicende Ennio semplificava gli originali, senza spogliarli della forte carica di pathos.

Profezie, sogni, visioni e deliri caratterizzano la presenza dei personaggi femminili in scena, come nell'*Alexander*:

*mater gravida parere se ardentem facem
visa est in somnis Hecuba. quo facto pater
rex ipse Priamus somnio mentis metu
perculsus curis sumptus suspirantibus
exsacrificabat hostiis balantibus.
tum coniecturam postulat pacem petens,
ut se edoceret obsecrans Apollinem
quo sese vertant tantae sortes somnium.
ibi ex oraclo voce divina edidit
Apollo puerum primus Priamo qui foret
postilla natus temperaret tollere;
eum esse exitium Troiae, pestem Pergamo.*

In sogno a mia madre Ecuba sembrò di partorire una fiaccola accesa; dal che il re in persona, mio padre Priamo, sgomento per il sogno, preso da affannosi sospiri, faceva continui sacrifici con vittime belanti. Poi domanda un'interpretazione ad Apollo, cercando pace, scongiura il dio di rivelargli il significato di un sogno così gravido di presagi. Dal suo oracolo Apollo con voce divina

²⁶⁸ Enn. *Thyestes* 296-299 Jocelyn *apud* Cic. *Tusc.* I 106.

²⁶⁹ Enn. *Med.* 234-236 Jocelyn.

comunicò che Priamo si guardasse dall'allevare il primo figlio che in seguito gli fosse nato, poiché sarebbe stato la rovina di Troia, una sciagura per Pergamo²⁷⁰.

La sua lunga e fortunata carriera si concluse nell'anno della sua morte con la composizione del *Thyestes* rappresentato ai *Ludi Apollinares*²⁷¹.

L'*Achilles*, che era impostato sull'ambasceria ad Achille narrata nel canto IX dell'*Iliade*, è ricordato nel prologo del *Poenulus*, dove Plauto ne riprese alcune espressioni desunte dall'esordio²⁷². Le sue opere erano ancora applaudite a teatro durante la tarda repubblica: l'*Andromacha aechmalotis*, ripresentata ai *Ludi Apollinares* del 54 a.C., dopo oltre un secolo suscitava nel pubblico ancora una forte commozione, soprattutto quando la protagonista lamentava la rovina della patria, la reggia distrutta e il cadavere straziato del marito Ettore:

ex opibus summis opis egens Hector tuae ...

* * *

*quid petam praesidi aut exequar? quove nunc
auxilio exili aut fugae freta sim?
arce et urbe orba sum. quo accedam? quo applicem?
cui nec arae patriae domi stant, fractae et disiectae iacent,
fana flamma deflagrata, tosti alti stant parietes,
deformati atque abiete crispa ...*

* * *

*o pater, o patria, o Priami domus,
saeptum altisono cardine templum.
vidi ego te adstante ope barbarica,
tectis caelatis laqueatis,
auro ebore instructam regifice ...*

* * *

*haec omnia vidi inflammari,
Priamo vi vitam evitari,
Iovis aram sanguine turpari.*

Somma fortuna avevo, Ettore, e ora del tuo sostegno sono privata ... Dove potrò chiedere, dove potrò cercare protezione? O quale aiuto potrei confidare nell'esilio o nella fuga? Rocca o città non ho più. Dove posso prostarmi, dove posso rivolgermi? Nella mia terra non sono più in piedi gli altari dei miei padri, giacciono fatti a pezzi e dispersi; i templi sono inceneriti dalle fiamme, gli alti muri si innalzano arsi e sfigurati, le travature sono contorte ... O padre, o patria, o casa di Priamo, sacra dimora da porte altisonanti racchiusa. Io vidi te quando si reggeva la tua barbarica potenza,

²⁷⁰ Enn. *Alexander* 50-61 Jocelyn.

²⁷¹ Cic. *Brut.* 78.

²⁷² Plaut. *Poen.* 1 ss.: *Achillem Aristarchi mihi commentari lubet: | inde mihi principium capiam ex ea tragodia.* Ancora Plauto fece la parodia di Enn. *Andromacha* 90 Jocelyn: *o patria, o patria, o Priami domus.* in *Bacch.* 933: *o Troia, o patria, o Pergamum, o Priami periisti senex.* Vd. N.W. Slater, *Roman Tragedy through a Comic Lens*, in G.W.M. Harrison (cur.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, cit., pp. 283-308.

con i soffitti cesellati a cassettoni, d'oro e d'avorio regalmente adorna ... Tutto questo vidi consumarsi in fiamme, a Priamo la vita strappata a forza, l'ara di Giove deturpata dal sangue²⁷³.

Cicerone, testimone del passo, ricorda che Esopo e Roscio, i due attori più importanti del tempo, si cimentarono entrambi nel monologo per dare prova della loro bravura²⁷⁴. Ancora Esopo, come primo attore, nel prologo degli *Hectoris lytra*²⁷⁵ sostenne il ruolo di Euripilo²⁷⁶ e durante una replica del *Thyestes*, recitando la parte di Atreo, fu così trasportato dalla passione furibonda del personaggio interpretato che abbatté con lo scettro un inserviente presente sulla scena, uccidendolo all'istante²⁷⁷.

Gli spettatori applaudivano anche alle elucubrazioni filosofiche del vecchio Telamone, che nell'omonima tragedia protestava contro l'infelicità degli uomini, sostenendo la dottrina epicurea che gli dèi esistono, però non prendono parte alle vicende umane²⁷⁸. Tuttavia lo studio sistematico della filosofia non sembrava essergli congeniale: il suo Neottolemo nell'*Andromacha* sosteneva che fosse lecito filosofare entro certi limiti:

philosophandum est paucis; nam omnino haud placet.

Filosofare è per pochi, perché non piace a tutti²⁷⁹.

Si dedicò anche a comporre *praetextae*, mettendo in scena *Sabinae*, un dramma basato sulla nota leggenda popolare del ratto delle donne compiuto da Romolo, e *Ambracia*, con la quale celebrò la presa della città etolica da parte di Marco Fulvio Nobiliore nel 189 a.C.

L'osco Marco Pacuvio nacque a Brindisi nel 220 a.C. Fu pittore e poeta tragico, contemporaneo del commediografo Cecilio Stazio, nonché nipote per parte di madre ed effettivo erede di Ennio, dal quale acquisì i rudimenti dell'arte drammatica e una forte propensione per il patetico. Arrivato a Roma frequentò gli aristocratici ambienti ellenizzanti grazie allo zio materno, che era legato agli Scipioni e agli Emilii. Ebbe una lunga carriera come tragediografo e all'età di ottanta anni entrò in competizione con il trentenne Accio. Si ritirò poi a

²⁷³ Enn. *Andromache* 80-94 Jocelyn. Vd. Cic. *Att.* IV 15, 6; *De or.* III 102; *Pro Sestio* 121-122.

²⁷⁴ Vd. Cic. *Tusc.* III 44 ss.; *Pro Sest.* 120-121. Possibile modello ispiratore per Ennio potrebbe essere stata l'omonima tragedia posteuripidea, della quale possediamo un frammento papiraceo del I d.C. (Bodleianus MS Gr. class. f. 113 = Adesp. fr. 644 *TrGF*). La scena conserva un *a solo* in anapesti lirici cantato da Andromaca, accompagnata dal piccolo Astianatte, mentre si trova presso la tomba di Ettore. La medesima scena si ripete in Sen. *Troad.* 409-523. Per la fortuna del dramma vd. Cic. *Lucull.* 20. Le opere enniane erano apprezzate anche per il fatto che il poeta si avvaleva del linguaggio quotidiano (Cic. *Orat.* 36) innestandolo in uno stile più raffinato e sofisticato dei predecessori (Cic. *Brut.* 76).

²⁷⁵ Enn. *inc. fab.* 322-328 Jocelyn. La scena è ripresa da Hom. *Il.* XI 804-848.

²⁷⁶ Cic. *Tusc.* II 39.

²⁷⁷ Plut. *Cic.* 5, 5.

²⁷⁸ Enn. *Telamo* 270-271 Jocelyn; cfr. Cic. *Div.* II 104.

²⁷⁹ Enn. *Andr.* 95 Jocelyn; cfr. Gell. *N.A.* V 15, 9.

Taranto dove morì nel 130 a.C. Sfruttando al massimo tutte le risorse implicite nell'inatteso (ἀπροσδόκητον), riuscì a sviluppare al meglio un forte senso della scena. Di grande effetto era, per esempio, il ritorno in Colchide di Medea sul carro alato trainato da serpenti in una tragedia dal titolo ignoto, forse nel *Medus*:

angues ingentes alites iuncti iugo.

Enormi serpenti alati, uniti da un giogo²⁸⁰.

Nella ricerca degli argomenti Pacuvio preferì le varianti meno comuni dei miti, ambientandoli talora in terre esotiche, come la Colchide nel *Medus* e la Tracia nell'*Iliona*. Fu eclettico nella scelta dei modelli: non soltanto li ricercò nell'ambito della produzione drammaturgica classica ateniese (*Armorum iudicium* da Eschilo, *Chryses*, *Hermiona*, *Niptra* e *Teucer* da Sofocle, *Antiopa* da Euripide), ma pure nel repertorio degli epigoni di Euripide (*Medus*, *Atlanta*, *Iliona*, *Periboea*, *Dulorestes*, *Pentheus*). Talora combinò gli originali: nel *Chryses* contaminò il dramma sofocleo con il *Crisippo* euripideo e nell'*Hermiona* rielaborò l'omonima tragedia sofoclea tenendo presente l'*Andromaca* euripidea. Compose anche una *praetexta*, il *Paulus*, per celebrare la vittoria a Pidna di Lucio Emilio Paolo nel 168 a.C. Con lui a Roma si affermò il principio della differenziazione tra poeta tragico e comico²⁸¹.

Fu spregiudicato innovatore nell'invenzione di forme verbali, nell'uso di neologismi e di arditi composti non necessari²⁸². Nonostante le riserve avanzate per alcune scorrettezze linguistiche, Cicerone ne esaltò la sublimità dello stile, l'erudizione e la padronanza della polimetria²⁸³, qualità grazie alle quali fu considerato superiore a Ennio e Accio, al punto che Varrone lo considerava il maggiore tragediografo latino²⁸⁴.

²⁸⁰ Pacuv. *inc. fab.* 397 TRF. Stravagante fu considerato da Lucilio l'effetto scenico del carro alato inserito dal tragediografo (XXVI 587 M.); dal canto suo Cicerone lo definiva né vero né verisimile (*Resp.* III 14). Vd. A. Canobbio, *Pittori, poeti e serpenti alati: Pacuvio, Lucilio e Hor.* ars 13, «BStudLat» 42, 2012, pp. 546-561.

²⁸¹ Cic. *Opt. gen.* 2: *Itaque licet dicere et Ennium summum epicum poetam, si cui ita videtur, et Pacuvium tragicum et Caecilium fortasse comicum.* Vd. M. Valsa, *Marcus Pacuvius, poète tragique*, Paris 1957; G. Manu-wald, *Pacuvius, summus tragicus poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien*, München 2003.

²⁸² Vd. Pac. *Hermiona* 177: *o flexanima atque omnium regina rerum oratio*; *inc. fab.* 408: *Nerei repandirostris incurvicervicus pecus* (Quint. I 5, 67; cfr. I 5, 70); *inc. fab.* 422-423 RTF: *flexanima tamquam lymphata aut Bacchi sacris* | *commota in tumultis Teucrum commemorans suum* (Varro *De Lingua Latina* VII 87).

²⁸³ Cic. *Brut.* 258; *Orat.* 36; cfr. Mart. XI 90, 6.

²⁸⁴ Gell. *N.A.* VI 14, 6: *Vera autem et propria huiusce modi formarum exempla in Latina lingua M. Varro esse dicit ubertatis Pacuvium, gracilitatis Lucilium, mediocritatis Terentium*; cfr. Cic. *De or.* III 27; Hor. *Epist.* II 1, 55-56: *aufert* | *Pacuvius docti famam senis*. Di segno contrario il polemico giudizio di Persio (1, 76-78): *Est nunc Brisaei quem venosus liber Acci, | sunt quos Pacuviusque et verrucosa moretur | Antiopa, aerumnis cor luctificabile fulta?*

Dopo la sua morte i suoi drammi rimasero a lungo nel repertorio teatrale, continuando a ottenere il consenso e l'ammirazione del pubblico²⁸⁵: *Antiopa* era così apprezzata che gli estimatori la riconoscevano dalle prime battute musicali²⁸⁶.

Durante i *Ludi* funebri di Giulio Cesare, per eccitare gli animi degli spettatori, nella selezione dei brani tragici furono inclusi alcune parti dell'*Electra* di Atilio e soprattutto un brano dell'*Armorum iudicium*, nel quale Aiace morituro denunciava l'ingratitude umana, in modo da suscitare odio per i congiurati e compassione per l'ucciso²⁸⁷.

La scena del *Chryses*, nella quale Oreste e Pilade facevano a gara per sacrificarsi l'uno per l'altro, suscitava inevitabilmente grandi applausi a teatro²⁸⁸. Cicerone considerava l'episodio dell'agonia di Ulisse nei *Niptra*, in cui Pacuvio aveva contaminato i *Lavacri* con l'*Odisseo ferito dalla spina*²⁸⁹, superiore all'originale sofocleo per il senso della misura con cui il protagonista, ferito a morte, interloquiva con i coreuti che lo sorreggevano:

Ulixes: *Pedetemptim ac sedato nisu,
ne succussu arripiat maior
dolor.*

* * *

Chorus: *Tu quoque Vlixes, quamquam graviter
cernimus ictum, nimis paene animo es
molli, qui consuetus in armis
aevom agere*

* * *

Ulixes: *Retinete, tenete! opprimit ulcus:
nudate! heu me miserum, excrucior!
operite: abscedite iam iam.
mittite: nam attrectatu et quassu
saevum amplificatis dolorem.*

Ulisse: "Piano piano, con passo moderato, che per i sobbalzi non mi colga maggior dolore".

Coro: "Anche tu, Ulisse, quantunque ti vediamo gravemente ferito, sei quasi troppo molle d'animo tu, che eri abituato a passare la vita in armi ..."

²⁸⁵ Cic. *Laelius* 24.

²⁸⁶ Cic. *Lucull.* 20: *Quam multa quae nos fugiunt in cantu exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopam esse aiunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem.*

²⁸⁷ Pac. *Arm. iud.* 40 TRF; cfr. Suet. *Iul.* 84: *Inter ludos cantata sunt quaedam ad miserationem et invidiam caedis eius accommodata, ex Pacuvi Armorum iudicio ... et ex Electra Acili ad similem sententiam.*

²⁸⁸ Cic. *Laelius* 24; *Fin.* II 79; V 63: *quotiens hoc [i. e.: Chryses] agitur, ecquandone nisi admirationibus maximis?* La tragedia si distingueva anche per l'accusa di ciarlataneria ai veggenti e agli indovini (Pac. *Chryses* 83-85 TRF). Vd. M.J. Falcone, *Un'interessante rivisitazione del mito di Oreste: il Dulorestes di Pacuvio*, «Stratagemmi» 8, 2008, pp. 49-51.

²⁸⁹ Vd. Soph. fr. 451a e 453-461a TrGF; P. Venini, *Sui Niptra di Pacuvio*, «RIL» 87, 1954, pp. 175-187.

Ulisse: “Trattenetemi, reggetemi! La piaga mi opprime. Scopritela! ahi me misero, mi tormentata! Ricopritela. Andatevene, lasciatemi! Toccandomi e scuotendomi fate aumentare l’atroce dolore”²⁹⁰.

Pacuvio componeva la musica per le sue tragedie e, da artista completo qual era, curava sapientemente gli effetti scenici, il paesaggio e i tratti coloristici dell’azione attraverso l’oculata scelta del lessico dei *cantica* e dei dialoghi. La macabra apparizione del fantasma di Deipilo alla madre, ignara della sua uccisione, nell’*Iliona* era altrettanto famoso per gli effetti spettacolari con i quali era realizzato; parimenti la musica flebile e sommessa, che accompagnava il *canticum* dello spettro, suscitava un senso di profonda mestizia negli spettatori:

*Mater, te appello, tu, quae curam somno suspensam levas
neque te mei miseret, surge et sepeli natum <tuum> ...*

* * *

*... prius quam ferae
volucresque ...*

* * *

*neu reliquias quaeso mias sireis denudatis ossibus
per terram sanie delibutas foede divexarier.*

Madre, t’invoco, tu che nel sonno dai sollievo all’ansioso affanno; non hai misericordia di me. Alzati e dà sepoltura a tuo figlio ... prima che fiere e uccelli ... non lasciare che le mie spoglie, semirose con le ossa scoperte e impregnate di putredine, siano sconciamente disperse in terra²⁹¹.

In una delle repliche del dramma l’attore Fufio, che interpretava la madre dormiente, gravato da un’abbondante libagione di vino si addormentò per davvero sulla scena e non si svegliò; invano gli spettatori cercarono di svegliarlo ripetendo in coro la battuta di Cazio, l’altro attore che sosteneva il ruolo del figlio morto²⁹².

Una certa attenzione verso la natura si evince dalla vivida descrizione dell’improvviso irrompere di una tempesta durante il viaggio di ritorno da Illo a Salamina nel *Teucer*:

*... profectione laeti piscium lasciviam
intuemur, nec tuendi satietas capier potest.
interea prope iam occidente sole inhorrescit mare,
tenebrae conduplicantur, noctisque et nimbium obcaecat nigror,
flamma inter nubes coruscat, caelum tonitru contremat,
grando mixta imbri largifico subita praecipitans cadit,*

²⁹⁰ Pac. *Niptra* 256 ss. TRF, apud Cic. *Tusc.* II 48-50; cfr. P. Schierl, *Roman Tragedy – Ciceronian Tragedy? Cicero’s Influence on Our Perception of Republican Tragedy*, in G.W.M. Harrison (cur.), *Brill’s Companion to Roman Tragedy*, Leiden 2015, pp. 45-62. Il brano è una sequenza di dimetri anapestici con clausola paremiaca.

²⁹¹ Pac. *Iliona* 197 ss. TRF apud. Cic. *Tusc.* I 106; cfr. *Lucull.* 88; *Pro Sest.* 126.

²⁹² Hor. *Serm.* II 3, 60 ss.

*undique omnes venti erumpunt, saevi existunt turbines,
fervit aestu pelagus.*

Lieti per la partenza osserviamo i giochi dei pesci, né ci prende sazietà a guardarli. Intanto quasi al tramontare del sole il mare s'increspa, le tenebre si infittiscono, il buio della notte e delle nuvole ci acceca. I fulmini balenano tra le nuvole, il cielo trema per i tuoni. Si rovescia improvvisamente grandine mista a pioggia abbondante, da ogni parte tutti i venti irrompono, crudeli turbini si innalzano, il mare ribolle di flutti²⁹³.

Pacuvio si interessò anche di problematiche filosofiche disquisendo sul perenne divenire delle cose, sull'uno e il molteplice, sulla distinzione tra caso e fortuna in un frammento, appartenente probabilmente al *Chryses*:

*Fortunam insanam esse et caecam et brutam perhibent philosophi,
saxoque instare in globoso praedicant volubili:
id quo saxum inpulerit Fors, eo cadere Fortunam autumant.
insanam autem aiunt, quia atrox incerta instabilisque sit;
caecam ob eam rem esse iterant, quia nil cernat quo sese adplicet:
brutam, quia dignum atque indignum nequeat internoscere.
sunt autem alii philosophi, qui contra Fortuna negant
ullam miseriam esse, temeritate omnia autumant.
id magis veri simile esse usus reapse experiundo edocet:
velut Orestes modo fuit rex, factus mendicus modo.
naufragio †nempe re ergo id fructu† Forte aut Fortuna optigit.*

I filosofi sostengono che la Fortuna è folle, cieca e ottusa, e proclamano che sta sopra un masso rotondo girevole. Là dove il Caso spinge il masso là, così dicono, la Fortuna va a cadere. Inoltre la dichiarano folle, perché è crudele, incerta, incostante; ribadiscono che sia cieca per questa ragione, perché non guarda affatto ove si avvicini; ottusa, perché non riesce a distinguere il degno e l'indegno. Ci sono, però, altri filosofi che al contrario pensano che nessun evento doloroso possa avvenire per la Fortuna: affermano che tutto avviene per caso. Che ciò sia più verisimile insegna l'esperienza: per esempio, Oreste un tempo fu re e ora è diventato mendico per un naufragio. Difatti per i flutti questa situazione gli capitò, né per il Caso o per la Fortuna²⁹⁴.

Con il pesarese Lucio Accio (170-80 a.C.) si conclude la stagione più vitale del genere tragico a Roma. Egli iniziò la carriera nel 140 quando Pacuvio era ormai un vecchio ottantenne, nonostante le severe critiche mosse all'opera giovanile *Atreus*, considerata dall'anziano poeta opera altisonante e magniloquente anche se ancora dura e acerba²⁹⁵. Cicerone lo definì

²⁹³ Pac. *Teucer* 333 ss. TRF. Sulle fortunate riprese della tragedia vd. Cic. *De or.* II 193.

²⁹⁴ Pac. *inc. fab.* 366 ss. TRF (*apud Rhetorica ad Herennium* II 23, 36). Vd. L. Galasso, *Il frammento di Pacuvio sulla Fortuna*, in S. Daris - G. Tedeschi (curr.), *Memoria renovanda*, Trieste 2007, pp. 91-100.

²⁹⁵ Gell. *N.A.* XIII 2, 1 ss.: *Accius tunc haut parvo iunior proficiscens in Asiam, cum in oppidum (scil. Tarentum) venisset, devertit ad Pacuvium comiterque invitatus plusculisque ab eo diebus retentus tragoediam suam, cui Atreus nomen est, desideranti legit. tum Pacuvium dixisse aiunt sonora quidem esse, quae scripsisset, et grandia, sed*

gravis et ingeniosus, Orazio ne ricordò la fama di *altus* e Ovidio ne esaltò gli impetuosi accenti, in contrasto con la rozzezza nell'arte di Nevio²⁹⁶; Velleio Patercolo e Quintiliano²⁹⁷ gli assegnarono il primato nell'arte tragica.

Nel 136 a.C. compose *Brutus* per la consacrazione del tempio di Marte a opera di Decimo Giunio Bruto, suo protettore, che due anni prima aveva ottenuto una gloriosa vittoria sui Galleci Lusitani. Nella *praetexta* mise in risalto le imprese dell'avo, che aveva provocato la cacciata da Roma di Tarquinio il Superbo e aveva favorito la nascita della *res publica*. Inoltre il sogno narrato dal tiranno prefigura il futuro alto destino della città sotto il segno di un misterioso prodigio²⁹⁸. In *Aeneadae sive Decius* rievocò la *devotio* di Publio Decio Mure nel 295 a.C. a Sentino contro Etruschi e Galli.

Delle coturnate sono conservati settecento versi ascrivibili a 45 titoli, che rinviano principalmente al ciclo dei Pelopidi o a quello tebano, trattati nei drammi eschilei, sofoclei, euripidei. Da quei modelli Accio ricavò spunti per elaborare scene e situazioni, adattandole alle esigenze del gusto contemporaneo, maggiormente sensibile alle esperienze culturali ellenistiche. Non mancano tuttavia evidenti richiami al ciclo epico troiano, come si evince da titoli come *Achilles*, *Myrmidones*, *Armorum iudicium*, *Astyanax*, *Eurysaces*, *Neoptolemus*, *Troades*, *Hecuba*, *Nuctegresia*, *Philocteta*. Le altre tragedie sono *Aegystus*, *Agamemnonidae*, *Alcestis*, *Alcimeo*, *Alphesiboea*, *Amphitruo*, *Andromeda*, *Antenoridae*, *Antigona*, *Athamas*, *Atreus*, *Bacchae*, *Chrysippus*, *Clutaemestra*, *Deiphobus*, *Diomeda*, *Epigoni*, *Erigona*, *Eriphyla*, *Hellenes*, *Io*, *Medea*, *Melanippus*, *Meleager*, *Minos sive Minotaurus*, *Oenomaus*, *Pelopidae*, *Persidae*, *Phinidae*, *Phoenissae*, *Prometheus*, *Stasiastae vel Tropaeum Liberi*, *Telephus*, *Tereus*, *Thebais*.

In particolare *Nuctegresia* ed *Epinausimache* riprendevano in forma drammatica estese sequenze di episodi iliadici, secondo la moda introdotta dagli omeristi ellenistici. *Nuctegresia* riproponeva gli avvenimenti esposti nell'omonima rapsodia, corrispondente al canto X, e successivamente drammatizzati nel *Reso* pseudoeuripideo. Dal racconto di Servio possiamo dedurre che Accio avrebbe introdotto alcuni elementi estranei ai modelli: le torture inflitte a Dolone da Ulisse e Diomede, per fargli rivelare il piano dei Troiani; la spiegazione dell'oracolo secondo il quale Troia non sarebbe stata conquistata se i cavalli di Reso avessero pascolato nella pianura e avessero bevuto l'acqua dello Xanto, l'arrivo imminente del re tracio con i cavalli e l'uccisione di Dolone effettuata dopo la razzia nell'accampamento²⁹⁹.

videri tamen ea sibi duriora paulum et acerbiora.

²⁹⁶ Cic. *Pro Plancio* 59: *gravis et ingeniosus poeta*; Hor. *Epist.* II 1, 56: *ambigitur quotiens, uter utro sit prior, aufert | Pacuvius docti famam senis, Accius alti*; Ov. *Am.* I 15, 19: *Ennius arte carens, animosique Accius oris | casurum nullo tempore nomen habent.*

²⁹⁷ Vell. Paterc. *Hist. Rom.* I 17, 1: *Nam, nisi aspera ac rudia repetas et inuenti laudanda nomine, in Accio circaque eum Romana tragoedia est*; Quint. X 1, 97: *Accius atque Pacuvius clarissimi gravitate sententiarum, verborum pondere, auctoritate personarum ... virium tamen Accio plus tribuitur, Pacuvium videri doctiorem qui esse docti adfectant volunt.*

²⁹⁸ Acc. *Brutus* 17-38 TRF.

²⁹⁹ Serv. *ad Aen.* XII 347.

Invece *Epinausimache* partiva dalla battaglia presso le navi, narrata nel canto XIII con le imprese di Idomeneo³⁰⁰; comprendeva la morte di Patroclo, il tormento provato da Achille per la perdita del compagno e giungeva almeno fino alla morte di Ettore, plausibilmente fino al suo riscatto, dal momento che Achille compare in scena, dopo aver ucciso in duello l'avversario, per narrare come avesse arrossato di sangue le acque del fiume Scamandro facendo strage dei nemici:

*Scamandriam undam salso sanctam obtexi sanguine,
atque acervos alta in amni corpore explevi hostico.*

La santa onda dello Scamandro ricoprì di sangue salso e nelle profondità del fiume innalzai caterve di cadaveri nemici³⁰¹.

Proprio a causa della presenza di una forte carica antitirannica e di memorie libertarie, molte tragedie acciane ebbero durevole successo fino all'instaurazione del principato. Con la citazione di parecchi versi dell'*Atreus*, l'ultima opera a noi nota (104 a.C.), Cicerone resta un prezioso testimone della fortuna di quel mito nel periodo turbolento delle guerre civili³⁰².

A una rappresentazione dell'*Eurysaces* nel 57 a.C. l'attore Esopo suscitò commozione e applausi in favore di Cicerone esule, enfatizzando ad arte le parole che denunciavano l'ingratitudine degli Argivi per l'esilio inflitto a Telamone³⁰³.

La *praetexta Brutus* era accolta costantemente dal pubblico con segni di grande commozione e richieste di bis, soprattutto quando il protagonista declamava l'apostrofe a Servio Tullio, richiamando alla memoria l'istitutore della libertà per i *cives*³⁰⁴. Successivamente durante i *Ludi* funebri per Cesare del 44 a.C. fu deciso di mettere in scena il *Tereus* al posto del *Brutus*, per impedire manifestazioni di consenso in favore dei cesaricidi³⁰⁵.

³⁰⁰ Acc. *Epinausimache* 318-319; 321 TRF; cfr. rispettivamente Hom. *Il.* XIII 311-320 e 499-502.

³⁰¹ Acc. *Epinausimache* 322-323 TRF.

³⁰² Acc. *Atreus* 198-201 e 233 (*apud De or.* III 217-219); 205-213 (*apud Nat. deor.* III 68); 214-216 (*apud Pro Sest.* 102); 206 e 207 (*apud De off.* I 97; III 102); 229-230 e 234a-b (*apud Tusc.* IV 77; II 13); 234 TRF (*apud In Pis.* 82). Vd. I. Lana, *L'Atreo di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano*, «Atti Acc. Torino» 1958-1959, pp. 293 ss.; A. La Penna, *Atreo e Tieste sulle scene romane*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania 1972, pp. 128 ss.

³⁰³ Cic. *Pro Sest.* 118-123. Sulle capacità istrioniche degli attori vd. Cic. *De off.* I 114; cfr. G. Petrone, *Lo spazio delle emozioni teatrali, tra storiografia e politica, secondo la testimonianza di Cicerone*, «*ὄρυμος*» n.s. 3, 2011, pp. 130-139.

³⁰⁴ Cic. *Att.* XVI 2, 3.

³⁰⁵ Cic. *Att.* XVI 5, 1; cfr. *Philipp.* I 36; II 31; X 4, per il consenso popolare verso il *Brutus* cesaricida. Sulla fortuna dei drammi vd. R. Degl'Innocenti Perini, *Studi su Accio*, Roma 1980, pp. 16 ss. Anche una lastra di rivestimento in terracotta policroma, trovata nel colombario di Publio Numitorio Ilaro e risalente al I a.C., ne conferma la popolarità: rappresenterebbe con lo sfondo della *scaenae frons* l'episodio dell'*Astyanax*, nel quale Ulisse si presenta ad Andromaca per sottrarle il figlioletto condannato a morte dagli Achei (Museo Nazionale Romano, inv. 34355 bis).

Lucilio ne criticò con forte ironia l'ampia produzione³⁰⁶, il cui linguaggio era turgido, ridondante, profondamente contrassegnato dallo stile asiatico, con il ricorso all'intensificazione patetica, alla magniloquenza, alle sottigliezze proprie della retorica, alla sentenziosità. Attraverso la riscrittura ideologica dei miti si ripropose di glorificare l'etica tradizionale nonché l'eroismo dei protagonisti. Fu acuto indagatore delle passioni umane e ne seppe descrivere anche le diverse gradazioni in crescendo, come succede nella descrizione del piano di vendetta ordito da Atreo accecato da un sordo odio implacabile contro il fratello Tieste, quando si passa dall'eloquio misurato e dimesso al tono violento e minaccioso:

*iterum Thyestes Atreum adtractatum advenit,
iterum iam adgreditur me et quietum exsuscitat:
maior mihi moles, maius miscendumst malum,
qui illius acerbum cor contundam et comprimam.*

Nuovamente Tieste è tornato per attaccare Atreo, nuovamente mentre son calmo mi tenta e mi provoca. Un piano di mole maggiore, un male maggiore ordirò per fiaccare e abbattere il suo duro animo³⁰⁷.

Nel *Tereus* rapide e adeguate espressioni evidenziano l'improvviso insorgere della passione incestuosa per la cognata Filomela nell'animo folle del re tracio:

*Tereus indomito more atque animo barbaro
conspexit ut eam, amore vecors flammeo,
depositus facinus pessimum ex dementia
confingit.*

Tereo, per sfrenato carattere e con animo selvaggio, come volse lo sguardo a lei, folle d'amore acceso, reso pazzo, architetta il più orrendo dei crimini³⁰⁸.

Riprendendo la suggestiva descrizione dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio³⁰⁹ e facendo uso sapiente delle graduazioni, dei chiasmi e delle varie figure retoriche, in particolare le allitterazioni, con altrettanta efficacia Accio rende il senso di stupefatto terrore suscitato in un pastore dall'apparizione della nave Argo in navigazione tra le onde nella *Medea sive Argonautae*:

*tanta moles labitur
fremebunda ex alto ingenti sonitu et spiritu.
prae se undas volvit, vortices vi suscitatur:
ruit prolapsa, pelagus respargit reflat.
ita dum interruptum credas nimbum volvier,*

³⁰⁶ Lucil. *Sat.* XXVIII 794-799 M. Per i giudizi sul tragediografo vd. S. Stucchi, *La sublime veemenza della tragedia di Accio: analisi retorica di alcuni frammenti*, «AevAnt» n.s. IV, 2004, pp. 15-39.

³⁰⁷ Acc. *Atreus* 198-201 TRF; cfr. Cic. *De or.* III 219. Sulla tragedia vd. M. Filippi, *In margine all'Atreus di Accio. Alcuni spunti di riflessione*, «RaRe» 6, 2015, pp. 141-154.

³⁰⁸ Acc. *Tereus* 636-639 TRF.

³⁰⁹ Ap. *Rhod.* IV 316-322.

*dum quod sublime ventis expulsus rapi
saxum aut procellis, vel globosos turbines
existere ictos undis concursantibus
nisi quas terrestres pontus strages conciet,
aut forte Triton fuscina evertens specus
supter radices penitus undanti in freto
molem ex profundo saxeam ad caelum eruit.*

* * *

*Sicut citati atque alacres rostris perfremunt
delphini ...*

silvani melo

consimilem ad auris cantum et auditum refert.

Un'enorme mole scivola fremente in mare aperto con gran fragore e vento. Rovescia onde innanzi a sé e con violenza muove i vortici. A precipizio si spinge innanzi, suscita e sparge di spruzzi il mare. La crederesti ora uno scompiigliato nembo di burrasca, ora un enorme macigno sbalzato in alto via da venti o da tempeste, oppure vorticoso turbine suscitato dallo scontro delle onde; sembrerebbe che il mare intenda distruggere la terra o che in mezzo all'infuriare delle onde, sconvolgendo col tridente gli antri degli abissi profondi in tempesta, Tritone stia scaraventando al cielo una mole pietrosa dalla profondità degli abissi ... Come agili e veloci delfini fremono coi rostri ... e reca al mio orecchio una melodia e un suono simile a quelli di una selva³¹⁰.

Con il frequente ricorso alla violenza, all'orrore e alla crudezza, al sentimentalismo, alla magniloquenza, all'enfasi oratoria, con l'uso di anafore, allitterazioni e paronomasie, Accio ridusse molte situazioni a scene melodrammatiche dalle forti venature liriche, soprattutto nei *cantica*, oppure a brillanti e variopinti affreschi, nei quali gli espedienti della retorica contemporanea concorrevano alla mimetica espressione dei fenomeni naturali, come succede nella sequenza anapestica dei *Phinidae*, dove le allitterazioni danno il senso dei sibili del vento e dello strepito schiamazzante delle onde:

*hac ubi curvo
litore latratu unda sub undis
labunda sonit.*

* * *

*simul et circum merga sonantibus
excita saxis saeva sonando
crepitu clangente cachinnat.*

Qui, dove sul litorale ricurvo in un latrato rimbomba l'onda che scorre sotto le onde ... contemporaneamente, attorno lo smergo, svegliato dagli scogli rimbombanti, con stridente strepito con eco crudele schiamazza³¹¹.

³¹⁰ Acc. *Med.* 391-406 TRF; cfr. Cic. *Nat. deor.* II 89; Vd. R. Degl'Innocenti Pierini, *L'apparizione di Argo nella Medea di Accio. Storia e fortuna di una scena mitica*, «QCTC» 11, 1995, pp. 45-60; T. Baier, *Accius: Medea sive Argonautae*, in S. Faller - G. Manuwald (curr.), *Accius' und seine Zeit*, Würzburg 2002, pp. 51-62.

³¹¹ Acc. *Phinid.* 569-573 TRF.

Nell'*Oenomaus* la rappresentazione del crepuscolo aurorale, quando iniziano i lavori agricoli, contrasta in modo stridente con la drammaticità della situazione:

*forte ante auroram, radiorum ardentum indicem,
cum e somno in segetem agrestis cornutos cient,
ut rorulentas terras ferro fumidas
proscindant glebasque arvo ex mollito excitent.*

Prima dell'aurora, messaggera degli ardenti raggi, quando i contadini destano dal sonno i buoi per spingerli nei campi a rimuovere col vomere la terra fumante di rugiada e a rivoltare le zolle del soffice terreno³¹².

D'altro canto anche la caratterizzazione della spelonca nella solitaria Lemno, nel quale i compagni Greci hanno abbandonato Filottete, ferito dal serpente di Giunone, nell'omonima tragedia è in perfetta sintonia con il lamento dell'infelice eroe:

*in tecto umido,
quod eiulatu questu gemitu fremitibus
resonando mutum flebilis voces refert.*

In un umido antro, che risuonando di lamenti, grida, gemiti, fremiti, ripete pur muta la mia flebile voce³¹³.

Nei drammi Accio proponeva in modo insolito episodi e personaggi mitici, sollecitato dall'inventiva personale e dalla vasta dottrina, che risentiva dell'erudizione alessandrina, come succede nel *Philocteta* con la presentazione di Ulisse nel prologo:

*Inclute, parva prodite patria,
nomine celebri claroque potens
pectore, Achivis classibus ductor,
gravis Dardaniis gentibus ultor,
Laertiade!*

Inclito, sebbene sortito da un piccolo territorio, celebre per il nome e famoso per il coraggio, capo delle flotte achee, tremendo vendicatore contro le genti dardanie, Laerziade.

Continua ancora nel *Filocteta* con la descrizione dell'isola di Lemno:

*Litora rara, et celsa Cabirum
delubra tenes, mysteria quae
pristina castis concepta sacris
Volcania <iam> templa sub ipsis
collibus, in quos delatus locos
dicitur alto ab limine caeli*

³¹² Acc. *Oenom.* 493-496 TRF.

³¹³ Acc. *Phil.* 549-551 TRF.

*nemus expirante vapore vides,
unde ignis cluet mortalibus clam
divisus: eum dictus Prometheus
clepsisse dolo poenasque Iovi
fato expendisse supremo.*

Sappi che questi sono gli isolati lidi e gli eccelsi santuari dei Cabiri, da cui scaturirono gli antichi misteri dai puri riti sacri. Già giungi al tempio di Vulcano, ai piedi delle stesse alture, dove si dice che sia disceso dalle soglie del cielo. Vedi il bosco, mentre spira vapori, rinomato per il fuoco, che segregato è nascosto ai mortali: si racconta che quello Prometeo abbia rubato e il fio abbia pagato a Giove per supremo volere del fato³¹⁴.

Altri poeti si cimentarono nella composizione di tragedie in quel periodo. Tra questi è ricordato il cavaliere Gaio Tizio, oratore attivo nella seconda parte del II a.C., a cui è ascritto un *Protesilaus*. Con il suo stile arguto e vivace mirava a imitare Afranio, però, fu definito poeta scarsamente tragico da Cicerone³¹⁵.

Gaio Giulio Cesare Strabone, un altro oratore contemporaneo di Accio, provò l'esperienza della composizione tragica. In quanto rappresentante di un'illustre famiglia patrizia, scomparve durante le cruenti epurazioni ordinate da Gaio Mario e Lucio Cornelio Cinna nell'anno 87 a.C. Delle sue opere ci restano pochissimi versi ascrivibili a tre drammi (*Adrastus*, *Theutras*, *Tecmesa*). Il suo stile era considerato alquanto personale, poiché trattava i soggetti tragici con toni da commedia, quelli severi con toni allegri e gli argomenti tristi con toni leggeri, oltre al resto trattava le cause giudiziarie con eleganza teatrale, in modo che lo scherzo non fosse escluso dalla gravità degli argomenti e le facezie non sminuissero la dignità delle situazioni³¹⁶. Le sue scelte poetiche, antitetiche a quelle di Accio, lo resero invisibile al più illustre antagonista.

Solamente Varrone menziona un certo Volnio come poeta tragico, tuttavia della sua attività di drammaturgo non è rimasta alcuna traccia³¹⁷.

Per due generazioni dopo la morte di Accio non furono presentate nuove opere. Augusto si rese conto del contributo positivo che i generi teatrali avrebbero potuto dare all'ideologia

³¹⁴ Acc. *Phil.* 520-525 TRF; cfr. Apul. *de deo Socratis* 24; Acc. *Phil.* 526-536 TRF.

³¹⁵ Cic. *Brut.* 167: *Eiusdem fere temporis fuit eques Romanus C. Titius, qui meo iudicio eo pervenisse videtur quo potuit fere Latinus orator sine Graecis litteris et sine multo usu pervenire. Huius orationes tantum argutiarum tantum exemplorum tantum urbanitatis habent, ut paene Attico stilo scriptae esse videantur. Easdem argutias in tragoedias satis ille quidem acute sed parum tragice transtulit. Quem studebat imitari L. Afranius poeta, homo perargutus, in fabulis quidem etiam, ut scitis, disertus.*

³¹⁶ Cic. *De or.* III 30: *Quid, noster hic Caesar nonne novam quandam rationem attulit orationis et dicendi genus induxit prope singulare? Quis umquam res praeter hunc tragicas paene comice, tristis remisse, severas hilare, forensis scaenica prope venustate tractavit atque ita, ut neque iocus magnitudine rerum excluderetur nec gravitas facetiis minueretur?*

³¹⁷ Varro *De lingua Latina* V 55: *Nominatae, ut ait Ennius, Titienses ab Tatio, Ramnenses ab Romulo, Luceres, ut Iunius, ab Lucumone; sed omnia haec vocabula tusca, ut Volnius, qui tragoedias tuskas scripsit, dicebat.*

del regime e, nonostante le riserve avanzate dal poeta Orazio³¹⁸, ne favorì il rinnovamento con alcune iniziative, senza raggiungere l'intento prefisso.

Non favorevole al principato fu il *Brutus*, opera tragica del fervente repubblicano Gaio Cassio Parmense, uno dei congiurati del 44 a.C., che combattè dapprima a fianco di Sesto Pompeo e successivamente si schierò con Marco Antonio. Immediatamente dopo la battaglia di Azio fu ucciso in Atene nel 31 a.C. per ordine personale di Ottaviano. Solo un senario giambico di stile arcaicizzante è rimasto di quel dramma, conservato da Varrone³¹⁹. Gli era anche attribuito un *Thyestes*, nel quale evocava la vicenda delle lotte intestine, seguendo la falsariga dell'odio fratricida tra Atreo e Tieste³²⁰.

Di opposto segno politico fu l'omonimo dramma di Lucio Vario Rufo, amico di Orazio e di Virgilio, stimato da Ovidio come tragediografo³²¹. Il *Thyestes*, che secondo le fonti antiche, sarebbe stato desunto in massima parte da Cassio Parmense o addirittura da Virgilio, fu messo in scena nel 28/29 a.C. durante i *Ludi* indetti in occasione del terzo anniversario della battaglia di Azio, con l'evidente intento di celebrare il ritorno dall'Egitto del vincitore di Antonio. Di quell'opera è rimasta la didascalia, un solo frammento e i giudizi favorevoli di Tacito e di Quintiliano, che l'ascrissero tra i capolavori del teatro latino, paragonandolo alle tragedie greche³²².

Grande successo ebbe anche la *Medea* di Ovidio, i cui scarsi versi sopravvissuti si distinguono per vivacità espressiva. La tragedia, nella quale il poeta riprendeva il tema della XII epistola delle *Heroides*, fu parimenti ammirata da Tacito e con qualche riserva da Quintiliano³²³. Nelle intenzioni dell'autore era un dramma destinato alla lettura piuttosto che al teatro³²⁴, come le composizioni tragiche di Gaio Asinio Pollione³²⁵, il primo a introdurre

³¹⁸ Hor. *Epist.* II 1, 260-270.

³¹⁹ Varro *De lingua Latina* VI 7.

³²⁰ Porphyrio *Comm. in Hor. Epist.* I 4, 3.

³²¹ Ov. *ex Ponto* IV 16, 31.

³²² La didascalia è tramandata da una nota al *Codex Parisinus* Lat. 7530 (con le *Origines* di Isidoro, sec. VIII) e al *Codex Casanatensis* 1086, f. 64 (con l'*Epitome* di Prisciano di Urso di Benevento, sec. IX): *Lucius Varius cognomento Rufus Thyesten tragoediam magna cura absolutam post Actiacam victoria in Augusto ludis eius in scaena edidit, pro qua fabula sestertium deciens accepit*; cfr. E. Lefèvre, *Der Thyestes des Lucius Varius Rufus*, Wiesbaden 1976; H. Heubner, *Zum Thyestes des L. Varius Rufus*, «RhMus» 122, 1979, p. 362. Tac. *Dial. de orat.* 12: *nec ullus Asinii aut Messallae liber tam illustris est quam Medea Ovidii aut Varii Thyestes*; Quint. X 1, 98: *Iam Varii Thyestes cuilibet Graecarum comparari potest*. Vd. in generale P.V. Cova, *Il poeta Vario*, Milano 1989.

³²³ Tac. *Dial. de orat.* 12: *pluris hodie reperies, qui Ciceronis gloriam quam qui Virgilii detrectent: nec ullus Asinii aut Messallae liber tam inlustris est quam Medea Ovidii aut Varii Thyestes*; Quint. VIII 5, 6 e X 1, 98: *Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset*.

³²⁴ Ov. *Trist.* II 553 ss.: *Et dedimus tragicis sceptrum regale tyrannis, | quaeque gravis debet verba cothurnus habet*; V 25-28: *Carmina quod pleno saltari nostra theatro, | versibus et plaudis scribis, amice, meis: | nil equidem feci – tu scis hoc ipse – theatri, | Musa nec in plausus ambitiosa mea est*.

³²⁵ Hor. *Carm.* II 1, 9-12: *paulum severae musa tragoediae | desit theatri: mox ubi publicas | res ordinari, grande munus | Cecropio repetes coturno*.

le *recitationes* pubbliche di opere letterarie per un pubblico selezionato³²⁶, equivalenti delle ἀκροάσεις greche. Tacito lo giudicava *aridus et siccus* e considerava le sue opere modellate sui drammi di Pacuvio e di Accio, mentre Virgilio le riteneva degne del coturno di Sofocle³²⁷.

Dell'attività poetica di Gneo Pompeo Macro³²⁸, un poeta contemporaneo di Ovidio³²⁹, a cui era stato affidato il compito di raccogliere libri per la biblioteca pubblica, fondata da Augusto e situata sotto il portico del tempio di Apollo sul Palatino³³⁰, resta soltanto un frammento della *Medea* in lingua greca³³¹. D'altro canto il romano Publio Cornelio, che successivamente esercitò in Acrefia la funzione di agonoteta alle *Soterie* trieriche³³², ottenne il secondo premio al concorso dei poeti tragici a Tanagra³³³.

Durante il principato augusteo furono rare le rappresentazioni di nuove opere. Properzio ricorda uno scadente poeta soprannominato Linceo³³⁴ e Ovidio allude a un Turrano e a un Gracco, autore di un *Thyestes* libertario³³⁵; certamente le loro opere erano destinate all'*odeon*, anche se Marziale attesta che a Roma continuavano a esserci vere e proprie rappresentazioni pubbliche³³⁶.

Sotto Tiberio un *Atreus*, con intenti di opposizione politico-culturale rivelata da allusioni ostili all'imperatore, fu composto da Marco Emilio Mamerco Scauro, che successivamente accusato di adulterio con Livia, nel 34 d.C. si diede la morte insieme alla moglie Sestia³³⁷.

Al tempo di Claudio il più apprezzato fu Publio Calvisio Sabino Pomponio Secondo, che mise in scena miti della Grecia protostorica (*Atreus*, *Armorum iudicium*) e dell'antichissima Italia nella *praetexta Aeneas*³³⁸. Quando durante una messinscena furono lanciati

³²⁶ Sen. Rhet. *Controvers.* 4 *praef.* 2; cfr. A. Danzell, *C. Asinius Pollio and the Early History of Public Recitation in Rome*, «Hermathena» 86, 1955, pp. 20-28; K. Quinn, *The Poet and his Audience in the Augustan Age*, «ANRW» II 30/1, Berlin 1982, pp. 158-165.

³²⁷ Verg. *Ecl.* 8, 10: *sola Sophocleo tua carmina digna coturno?*; Tac. *Dial. de orat.* 21, 7: *Asinius quoque, quamquam propioribus temporibus natus sit, videtur mihi inter Menenius et Appios studuisse. Pacuvium certe et Accium non solum tragoediis sed etiam orationibus suis expressit; adeo durus et siccus est.*

³²⁸ Suet. *Iul.* 56, 7.

³²⁹ Ov. *Am.* II 18; *Ex Ponto* II 10.

³³⁰ Strab. XIII 2, 3.

³³¹ 180 *TrGF* fr. 1. Nel tardo periodo ellenistico la vicenda era stata riproposta dal pressoché sconosciuto Bioto (205 *TrGF* fr. 1).

³³² *I.G.* VII 2727, 1-2.

³³³ *S.E.G.* XXV 501, 35.

³³⁴ Prop. II 34, 41.

³³⁵ Ov. *Ex Ponto* IV 16, 29-31. Non sappiamo nulla di Turrano, di Gracco abbiamo scarsi frustuli e tre titoli: *Atalanta*, *Peliades* e *Thyestes*.

³³⁶ Mart. II 41, 21. Il severo giudizio sullo scarso valore di quelle opere è espresso dai poeti contemporanei (Pers. V 1-10; Iuv. I 4-6; Mart. X 4).

³³⁷ Tac. *Ann.* VI 29; Cass. Dio LVIII 24, 3-4.

³³⁸ Plin. *Nat. Hist.* XIII 83; *Epist.* VII 17, 11. Vd. A. della Casa, *Pomponio Secondo, tragediografo*, «Dioni-

insulti al suo indirizzo, l'imperatore, che nel 47 d.C. ricopriva la carica di censore, emanò editti severi contro le intemperanze degli spettatori³³⁹. Quintiliano, che ne fa un elogio molto lusinghiero, riporta il giudizio dei contemporanei, che riconoscevano nelle opere di Pomponio un altissimo livello culturale e stilistico, negando tuttavia che vi fosse un vivo senso del tragico³⁴⁰. Entusiaste sono pure le espressioni usate da Tacito in occasione del *triumphalis honos* decretato a Pomponio per aver sconfitto i Catti quando si trovava in Germania come *legatus Augusti pro praetore*: lo storico riconosce che la fama perenne gli sarebbe venuta dall'eccellenza dei *carmina*³⁴¹.

Sotto i principati di Caligola e di Nerone operò il filosofo Lucio Anneo Seneca (Cordova 5 a.C.- Roma 65 d.C.), autore di nove *cothurnatae* (*Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes*, *Hercules Oeteus*) e dubitativamente della *praetexta Octavia*. Tutte le opere raggiungono molto spesso una tragicità enfatica e ampollosa, succedanea di un'intensa pateticità. In esse non mancano digressioni, cataloghi epico-didascalici su favolosi luoghi esotici e su astri, con evidente scadimento della tensione drammatica nell'erudizione mitologica e geografica, mentre le descrizioni macabre e raccapriccianti mirano all'ottenimento di effetti truci. Talora pregevoli e di grande effetto risultano i lunghi monologhi, che riescono a illuminare i tenebrosi abissi dell'animo umano, scoprendone passioni e perversioni.

I modelli greci riconoscibili sono contaminati e riproposti con aggiunte di scene desunte da originali ellenistici, come la visione di fantasmi nell'*Oedipus*, nell'*Agamemnon*, nel *Thyestes* e nelle *Troades*, la magia nera nella *Medea* e nell'*Oedipus*, Ippolito a caccia nella *Phaedra*, il contrasto tra Andromaca e Ulisse sulla tomba di Ettore nelle *Troades*.

A dispetto dei precetti aristotelici, Seneca non dà importanza primaria alla peripezia tragica o ai personaggi vincolati allo svolgimento della storia mitica, bensì drammatizza in modo esasperato le passioni, rendendole quasi corporee attraverso i tratti somatici dei protagonisti.

L'autore si concentra sulla loro interpretazione, così da rendere terrificante lo stesso spettacolo e più nevrotica la tensione fra personaggi e pubblico. Gli eventi si susseguono senza rispettare le unità di luogo e di tempo; le manifestazioni del dolore e dello *scelus* (i fatti atroci e le uccisioni), contrariamente alla prassi, avvengono davanti agli sguardi degli spettatori, senza essere mediate dal racconto di un messaggero; d'altronde i dialoghi e i monologhi sono regolari e perfettamente disciplinati, facendo propri alcuni elementi atticisti, desunti dai predecessori Vario e Asinio Pollione.

so» 35/2, 1961, pp. 58-75. Nella prima metà del secolo il celebre grammatico e poligrafo alessandrino Apione conseguì la vittoria come autore di una tragedia in greco negli *astici ludi* di Siracusa (*P.Oxy.* LXXIX 5202, 4-5: ἐν Συρακούσαις | στεφανωθέντα | τραγῳδία), organizzati dall'imperatore Caligola nell'estate del 38 d.C.. Vd. G. Germanà Bozza, *Caligola ed i ludi astici a Siracusa* (*Suet.*, V.Cal., 20), «HistrAntiqua» 21, 2012, pp. 241-250.

³³⁹ Tac. *Ann.* XI 13, 1.

³⁴⁰ Quint. X 1, 98.

³⁴¹ Tac. *Ann.* XII 28; *Dial. de orat.* 13, 3.

In particolare i monologhi patetici delle eroine, pur sviluppando quelli euripidei, si modellano su celebri passi di Virgilio e Ovidio, mentre le parti corali sono frequentemente redatti in metri lirici oraziani. Notevole è il sistema di connessione tra l'azione e il coro, verisimilmente posizionato sul retroscena, che al momento opportuno è chiamato a comparire secondo la diffusa consuetudine ellenistica: il suo arrivo è preannunciato durante l'azione, mentre le sue ultime battute servono a legare la scena precedente a quella successiva.

In realtà lo spettacolo teatrale senecano, con le minacce di torture pronunciate nel corso dell'azione dai personaggi (Egisto, Clitemestra, Edipo, Tereo, Ulisse), con gli orrori efferati messi in bella vista, con i liturgici sacrifici cruenti, con i delitti commessi in scena, rifletteva il crudo realismo dell'attualità; esso, modificandosi di senso e assumendo determinati sviluppi drammatici, si adattava in modo nuovo ai tempi e a differenti fruitori, perseguiva finalità diverse dai precedenti autori greci e dai poeti tragici di età repubblicana.

Le dichiarazioni di uscite di scena di alcuni personaggi, la presenza di rumori e di effetti di luce in talune scene inducono a ritenere che le opere senecane, piuttosto che a letture dramatizzate (*recitationes*), fossero destinate a privati spettacoli di palazzo per un pubblico selezionato; inoltre la scoperta tra i graffiti di Pompei del nome del filosofo con un emistichio dell'*Agamemnon* induce a pensare che quelle opere fossero allestite anche nei teatri di provincia³⁴².

Un ulteriore riscontro della probabile messiscena dei drammi senecani è offerto dal vaso di Vareia³⁴³. Si tratta di sei frammenti combacianti di ceramica sigillata, reliquie di una coppa a parete fina di impasto arancione, attribuibile al ceramista Gaio Valerio Verdullo, contemporaneo di Marziale, e pertanto ascrivibile all'età tiberiana-neroniana o claudia-vespasiana.

La coppa è decorata con scene figurate accompagnate da graffiti, sul lato sinistro c'è una figura maschile con mantello e calzari che sorregge in mano un *pedum* nell'atto di camminare verso la sinistra. Nella medesima direzione corrono i cani sulla quale è incisa la frase *Ego non cesso | curre(re)*. A questi fa seguito un altare sul quale sono identificabili offerte votive. Una lacuna separa l'altra scena, la cui la sezione finale conservata raffigura una grande rete da caccia, una lepre; infine nel frammento conclusivo si intravede la testa di un cane. Anche

³⁴² Per gli spettacoli privati vd. Suet. *Nero* 10, 21; Plin. *Epist.* I 15, 3. Sen. *Ag.* 730; cfr. R. Ferri, *Octavia e il teatro contemporaneo*, in G. Paduano e altri (curr.), *Miscellanea in onore di Alessandro Perutelli*, Roma 2008, pp. 497-504; Th.D. Kohn, *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Ann Arbor 2013. Sul graffito di Pompei (C.I.L. IV 6698) vd. M. Gigante, *La vita teatrale nell'antica Pompei*, in *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, Salerno 1981, pp. 49 ss. Ancora a Pompei è stato rinvenuto un affresco della cosiddetta Casa del Moralista che riproduce una scena drammatica desunta quasi sicuramente dall'*Edipo* senecano, nella quale sono riconoscibili Edipo e Giocasta; vd. V.M. Strocka, *Senecas Oedipus in Pompeji – ein archäologisches Märchen*, in E. Stärk - G. Vogt-Spira (curr.), *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65. Geburtstag*, Hildesheim 2000, pp. 189-201.

³⁴³ Logroño, Museo de La Rioja, inv. nr. 12054.

qui corre un testo epigrafico, che recita: *vestiga[nt domini membra mestae?] | canes*, seguito dalla firma del decoratore³⁴⁴.

Il soggetto si ispira indubbiamente al mito di Ippolito nella versione seguita da Seneca nella *Fedra*: precisamente la prima illustrazione trova corrispondenze sotto il profilo iconografico con il primo atto della tragedia, quando Ippolito si accinge a sacrificare presso l'altare di Diana. D'altro canto la perduta scena della caccia è ricostruibile grazie al frammento di un'altra coppa simile³⁴⁵. Il finale con il ritrovamento del giovane morto è quasi del tutto scomparso, rimane soltanto il graffito che ne corredeva l'immagine.

Non è inoltre affatto improbabile che il vaso con la raffigurazione del mito di Ippolito sia stato ideato e fabbricato in concomitanza con la rappresentazione scenica, avvenuta proprio a Calagurris Iulia³⁴⁶.

Curiazio Materno, oratore e poeta attivo nell'ultimo quarto del I sec. d.C., condannato a morte dall'imperatore Domiziano, figura tra gli interlocutori del tacitano *Dialogus de oratoribus* quale autore delle *praetextae* *Domitius* e *Cato*³⁴⁷, nonché delle *cothurnatae* *Medea* e *Thyestes*³⁴⁸.

Altri poeti, altrimenti sconosciuti, ottennero un'effimera celebrità, come Basso, Scevo Memore e Varrone, la cui capacità versificatoria secondo Marziale era degna di essere paragonata a quella di Sofocle e di Orazio³⁴⁹, oppure i tragediografi ricordati da Giovenale nelle *Satire*: Paccio, compositore di una *Alcithoe*, Fausto, autore di una *Thebais* e di un *Tereus*, Rubreno Lappa, a cui era ascrivito un *Atreus*³⁵⁰.

Già da Nerva, ma poi durante i principati che si susseguirono, la poesia drammatica non trovò nuovi cultori. Rimanevano i testi antichi raccolti nelle biblioteche o eseguiti come pezzi di bravura durante le riunioni di corte oppure di fronte a un pubblico scelto.

Riproposizioni di opere di età repubblicana sono attestate sporadicamente dalle fonti antiche. L'imperatore Adriano fece rappresentare in teatro a Roma e durante i banchetti

³⁴⁴ «AE» 1997, nr. 918a-b = «HEp» 7, 582. U. Espinosa - M.J. Castillo Pascual, *Novedades epigráficas en el medio Ebro (La Rioja)*, «Lucentum» 14-16, 1995-1997, pp. 101-112.

³⁴⁵ Museo de La Rioja, Logroño, inv. nr. 12050.

³⁴⁶ G. Baratta, *Un primo approccio all'iconografia del mito di Ippolito sulla ceramica di Gaius Valerius Verdillus*, «Kalakorikos» 15, 2010, pp. 109-120; M. Mayer i Olivé, *El mito de Hipólito según la versión de la Fedra de Séneca, representado en un vaso de cerámica producida en La Maja (Calahorra, La Rioja) hallado en Vareia*, «Kalakorikos» 15, 2010, pp. 97-108. Secondo altri studiosi le scene alluderebbero a un mimo. La popolarità della tragedia senecana sembra confermata anche da un emblema musivo pavimentale del IV d.C. ritrovato nella villa romana "La Musas" di Arellano in Navarra, che raffigura Ippolito e la confessione di Fedra alla Nutrice; vd. J. Lancha, *Nouvelle lecture de la mythologie classique dans des mosaïques tardives d'Hispanie (Ive s.)*, «AntTard» 11, 2003, pp. 211-213.

³⁴⁷ Tac. *Dial. de orat.* 2-3; 11.

³⁴⁸ Tac. *Dial. de orat.* 3.

³⁴⁹ Mart. XI 9 e XI 10; V 30.

³⁵⁰ Iuv. VII 12 e VII 72-73.

nella villa di Tivoli, non solo *Atellane* e commedie, ma anche tragedie, insieme a concerti di sambuche e recite di versi³⁵¹. Apuleio, da ultimo, confessa di essersi esibito nel teatro di Cartagine, dove si potevano assistere a numeri di arte varia: esibizioni di funamboli, mimi, pantomimi, prestidigitatori, attori tragici e comici³⁵². Da allora in poi gli spettacoli di largo consumo, in particolare il mimo e la pantomima, dominarono incontrastati a scapito del teatro letterario³⁵³.

³⁵¹ SHA Hadr. 19, 6: *fabulas omnis generis more antiquo in theatro dedit*; cfr. pure 26, 4: *in convivio tragoe-dias, comoedias, Atellanas, sambucas, lectores, poetas pro re semper exhibuit*.

³⁵² Apul. Flor. 18: *hic alias mimus halucinatur, comoedus sermocinatur, tragoedus vociferatur, funerepus periclitatur, praestigiator furatur, histrio gesticulatur ceterique omnes ludiones ostentant populo quod cuiusque artis est*. Vd. B. Zucchelli, «Mimus halucinatur...» *Il teatro-spettacolo del II secolo*, in *Storia letteratura e arte a Roma nel secondo secolo dopo Cristo, Atti del Convegno* (Mantova, 8-9-10 Ottobre 1992), Firenze 1995, pp. 295-319.

³⁵³ Amm. XIV 6, 18-20: *Paucae domus studiorum seriis cultibus antea celebratae nunc ludibriis ignaviae torpentis exundant vocabili sonu perflabili tinnitu fidium resultantes. Denique pro philosopho cantor et in locum oratoris doctor artium ludicrarum accitur et bibliothecis sepulchrorum ritu in perpetuum clausis organa fabricantur hydraulica et lyrae ad speciem carpentorum ingentes tibiae que et histrionici gestus instrumenta non levia. Postremo ad id indignitatis est ventum, ut, cum peregrini ob formidatam haud ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe praecipites, sectatoribus disciplinarum liberalium impendio paucis sine respiratione ulla extrusis tenerentur mimarum asseculae veri, qui que id simularunt ad tempus, et tria milia saltatricum ne interpellata quidem cum choris totidem que remanerent magistris. Et licet, quocumque oculos flexeris, feminas affatim multas spectare cirratas, quibus, si nupsissent, per aetatem ter iam nixus poterat suppetere liberorum, ad usque taedium pedibus pavimenta tergentes iactari volucriter gyris, dum exprimunt innumera simulacra, quae finxere fabulae theatrales*.

5

Il genere comico dopo Aristofane

Nei primi due decenni del IV a.C. avvennero sostanziali mutamenti che determinarono nel corso del secolo la radicale trasformazione della poetica comica. In quest'arco di tempo era ancora attivo Aristofane, che nel 392 a.C. mise in scena *Le donne al parlamento* e nel 388 a.C. fece rappresentare il *Pluto*, due commedie i cui contenuti, azioni e struttura erano ancora affini a quelli della produzione del V a.C., sia pure con evidenti cambiamenti di prospettive e talune importanti divergenze formali rispetto alle opere precedenti di stampo tradizionale: si pensi alla drastica riduzione o alla sparizione delle sezioni epirrematiche, come la parabasi e l'agone, oltre alla ridotta funzione del Coro nell'azione drammatica.

Al contrario, altri comici contemporanei praticarono vie diverse, sperimentando nuove gamme di temi e introducendo la voga di sviluppare parodicamente vicende mitiche per assecondare i mutati gusti del pubblico, affascinato dai racconti tradizionali ridicolmente detorti, da intrighi amorosi e sempre meno attratto dai contenuti politici.

Durante il lasso di tempo compreso tra il 385 a.C., anno della scomparsa di Aristofane, che con Eupoli e Cratino era stato uno degli emblematici esponenti della Commedia Antica³⁵⁴, e gli inizi dell'attività teatrale di Menandro, in Atene drammaturghi furono numerosi e molto produttivi.

³⁵⁴ Dion. Hal. *Rhet.* VIII 11: ἡ δὲ γε κωμῳδία ὅτι πολιτεύεται ἐν τοῖς δράμασι καὶ φιλοσοφεῖ, ἡ τῶν περὶ τὸν Κρατῖνον καὶ Ἀριστοφάνην καὶ Εὐπολιν, τί δεῖ καὶ λέγειν; ἡ γὰρ κωμῳδία αὕτη τὸ γελοῖον προστησαμένη φιλοσοφεῖ, Hor. *Serm.* I 4, 1-2: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae | atque alii, quorum comoedia prisca virorum est*; Quint. X 1, 66: *Plures eius auctores, Aristophanes tamen et Eupolis Cratinusque praecipui*; Vell. Pat. *Hist. Rom.* I 16, 3: *Una priscam illam et veterem sub Cratino Aristophaneque et Eupolide comoediam; ac novam Menander aequalesque eius aetatis magis quam operis Philemo ac Diphilus et invenere intra paucissimos annos neque imitandam reliquere*; Suda τ 1049 Adler: ἡ δὲ παλαιὰ Ἀτθίς, ἣς ἤρχεν Εὐπόλις, Κρατῖνος, Ἀριστοφάνης ... ἡ δὲ νέα Ἀτθίς ἐστίν, ἣς ἔστι Μένανδρος καὶ ἄλλοι, Platonius *De Comoedia Graeca* 3.

L'anonimo autore del trattato *De comoedia* conosce per questo periodo 57 autori e 617 drammi³⁵⁵. Soltanto per fare cenno alla produzione dei commediografi più noti operanti in quel periodo, possiamo dire che la *Suda* ascrive 104 opere all'ateniese Eubulo, il cui *floruit* risale al 376-373 a.C. Egli fu vincitore 6 volte alle Lenee³⁵⁶ e gli antichi lo consideravano poeta di transizione tra la Commedia Antica e quella di Mezzo³⁵⁷ per l'impiego dell'escrologia, del canto della parodo, per la presenza di brani lirici e l'uso dei dialetti con intento comico³⁵⁸. Ad Antifane, nato a Smirne o nell'isola di Rodi, esordiente negli anni 388-384 a.C., vincitore per 13 volte negli agoni, di cui 8 alle Lenee³⁵⁹, le fonti attribuiscono da 260 a 365 opere³⁶⁰. Anassandride, nato intorno al 400 a.C. a Camiro, nell'isola di Rodi, oppure a Colofone e attivo tra il 376 e il 349 a.C. con 10 vittorie negli agoni teatrali ateniesi, delle quali 7 ottenute alle Dionisie e 3 alle Lenee³⁶¹, compose 65 commedie³⁶². Infine Alessi (ca. 372-270 a.C.), nato in Magna Grecia nella colonia panellenica di Turi, più volte vincitore alle Lenee³⁶³ e almeno una volta alle Dionisie³⁶⁴ nel 347 a.C., scrisse 245 commedie nella sua lunga carriera interrotta dalla morte sulla scena³⁶⁵.

Dal canto suo nei *Deipnosophisti* Ateneo si vanta di aver letto più di 800 drammi comici della *Mese* e di averne ricavato gli estratti³⁶⁶. In ogni caso le cifre indicate sembrano di gran lunga inferiori alla realtà dei fatti, in quanto quelle opere furono composte per essere rappresentate non solo in Atene, ma nei numerosi teatri di tutto il mondo ellenizzato³⁶⁷.

³⁵⁵ *Prolegomena de Comoedia* I 42 ss. Koster.

³⁵⁶ *I.G.* II² 2325 col. III 144.

³⁵⁷ *Suda* ε 3386 Adler: Εὐβούλος, Κήτιος, Ἀθηναῖος υἱὸς Εὐφράνορος, κωμικός, ἐδίδαξε δράματα ρδ'. ἦν δὲ κατὰ τὴν ρα' Ὀλυμπιάδα, μέθορος τῆς μέσης κωμωδίας καὶ τῆς παλαιᾶς.

³⁵⁸ Per le peculiarità comiche del poeta vd. Eubul. fr. 34 (*Eco*); fr. 102 e 103 (*Le venditrici di ghirlande*); fr. 106 e 107 *PCG* (*Sfingocarione*).

³⁵⁹ *I.G.* II² 2325 col. III 146.

³⁶⁰ *Suda* α 2735 Adler; cfr. I.M. Konstantakos, *Notes on Chronology and Career of Antiphanes*, «Eikasmos» 11, 2000, pp. 173-196.

³⁶¹ *I.G.* II² 2325 col. III 142.

³⁶² *Suda* α 1982 Adler.

³⁶³ *I.G.* II² 2325 col. III 150.

³⁶⁴ *I.G.* II² 2318 col. XI 278.

³⁶⁵ *Suda* α 1138 Adler; Plut. *An seni respublica gerenda sit* 785b.

³⁶⁶ Athen. VIII 336d: πλείονα τῆς καλουμένης κωμωδίας ἀναγνοὺς δράματα τῶν ὀκτακοσίων καὶ τούτων ἐκλογὰς ποιησάμενος οὐ περιέτυχον τῷ Ἀσωτοδιδασκάλῳ.

³⁶⁷ Isocrate in *De pace* 14 critica il regime democratico atemiese perché consentiva ai commediografi di divulgare in tutta la Grecia gli insuccessi della città (ἐκφέρουσιν εἰς τοὺς ἄλλους Ἕλληνας τὰ τῆς πόλεως ἀμαρτήματα). Anassandride partecipò con una commedia alle Olimpiadi organizzate da Filippo a Dion nella Pieria nel 348 a.C. (*Suda* α 1982). In quel medesimo festival il noto attore Satiro recitò in una commedia (Dem. *De falsa legatione* 192-195; Diod. Sic. XVI 55). Aristotele in *Rhet.* III 1412b 25-28 ricorda due commedie di Anassandride (*Pii, Pazzia di vecchio*), nelle quali recitò il noto attore Filemone, che esercitò anche fuori dell'Attica: infatti il suo nome si legge anche in un'epigrafe di un monumento coregico del Dionysion nell'isola di Taso del IV a.C.

I grammatici alessandrini distinsero questa fase della commedia da quella precedente e da quella successiva, sulla base di criteri ordinativi e catalogici³⁶⁸, istituendo una tripartizione, che separava la produzione antica (*Archaiia*) da una mediana (*Mese*) – i cui limiti cronologici erano stabiliti dalla morte di Aristofane e da quella di Alessandro Magno (323 a.C.) – e da una nuova (*Nea*), suggerendo così una graduale trasformazione dall'antico dramma politico attico a quello nuovo panellenico, imperniato su situazioni standard e caratteri fissi, visualizzati in scena dall'impiego di maschere stereotipe non più somiglianti ai personaggi presi di mira con l'ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν.

Per la perdita pressoché totale delle opere di quel periodo, nonostante le informazioni pervenute, riesce problematico stabilire i tratti peculiari della *Mese* e la struttura drammatica delle singole opere, enucleandoli dai pur numerosi, ma poco estesi, frammenti superstiti. Gli spunti comici, gli scherzi raffinati e le riflessioni morali, inseriti in quelle citazioni, semmai evidenziano come accanto a elementi della commedia antica, emergano nuove tendenze e spunti evolutivi, che preludono all'enfasi del privato e che troveranno piena maturità nella Commedia Nuova. Per esempio, il ruolo del Coro in scena appare fortemente ridimensionato, secondo una tendenza riscontrabile già nelle ultime opere di Aristofane, anche se non mancano eccezioni che parrebbero giustificare una sua attiva partecipazione alla vicenda: rimangono scene nelle quali interagisce con gli interpreti³⁶⁹ e dialoghi contraddistinti dalla presenza di sezioni liriche³⁷⁰.

(I.G. XII Suppl. 400). Sul monumento vd. F. Salviat, *Vedettes de la scène en province. Signification et dates des monuments chorégraphiques de Thasos*, in *Thasiaca*, «BCH» Suppl. V, Athènes-Paris 1979, pp. 155-167. Per le rappresentazioni fuori dell'Attica vd. I.M. Konstantakos, Το κομικό θέατρο από τον 4^ο αιώνα στην ελληνιστική περίοδο: Εξελικτικές τάσεις και συνθήκες παραγωγής, «EEAT» 57, 2005-2006, pp. 47-101; Id., *Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century*, «Logeion» 1, 2011, pp. 1-39.

³⁶⁸ Vd. *Prolegomena de Comoedia* I 8-9 Koster. Sulla periodizzazione cfr. H.-G. Nesselrath, *Die attische mittlere Komödie*, Berlin-New York 1990, pp. 65-87; vd. pure C.A. Shaw, *Middle Comedy and the "Satyric" Style*, «JPh» 131, 2010, pp. 1-22.

³⁶⁹ Cfr. Timocles fr. 27 (*Orestautocleide*) e Alexis fr. 239 PCG. Vd. inoltre Adesp. fr. 1032 PCG (*PBerol.* inv. 11771; III a.C.), che conserva una vivace scena tratta da una commedia, attribuita dubitativamente ad Alessi, in cui è descritta una persona che si rifugia presso un altare situato di fronte al tempio di Demetra. Qui il Coro non si limita a cantare l'interludio, segnalato dalla sigla XOPOY, ma partecipa anche all'azione; cfr. W.G. Arnott, *A New Look at p. Berol. 11771*, «ZPE» 101 (1994), pp. 61-70. Due coreuti comici in abiti femminili decorano un cratere attico datato tra il 390 e il 370 a.C. (Universität Heidelberg, Archäologisches Institut, B 134). Un rilievo frammentario in marmo pentelico, proveniente dall'Agora ateniese (S 1025 + S 1586 + S 2586) e databile all'ultimo quarto del IV a.C., evidenzia un coro armato con copricapi e aste impegnato nella danza (S.E.G. XXVIII 213). Un altro rilievo frammentario contemporaneo (Atene, Agora S 2098) ha per soggetto la *parodos* o l'*exodos* di coreuti. Sull'argomento vd. T.B.L. Webster - J.R. Green, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, London 1978³, pp. 118-119; E. Csapo, *Choregic Dedications and what tell us about Comic Performance in the Fourth Century BC*, «Logeion» 6, 2016, pp. 263-271. D'altro canto è comune l'impiego di intermezzi corali autonomi, cfr. ex. gr. Alexis fr. 112 PCG (*La parrucchiera*).

³⁷⁰ Vd. i versi eupolidei in Alexis fr. 209 PCG (*Il Sicionio*), pronunciato da un personaggio che si rivolge al Coro.

Altrettanto insicuri sono i risultati derivati dall'analisi delle commedie plautine, i cui presumibili modelli sono ascrivibili alla *Mese*, come il *Poenulus*, rielaborazione del *Cartaginese* di Alessi³⁷¹, oppure il *Persa*, incentrato sull'astuzia di un servo furbo, il quale sottrae una fanciulla a un lenone con la complicità di un altro servo e di un parassita.

In questo secolo la produzione comica non fu più legata direttamente alla vita politica della città e nei drammi i politici non occuparono più il ruolo centrale avuto nel secolo precedente. Non per questo tuttavia i poeti evitarono di fare riferimento a rilevanti fatti di cronaca contemporanei; e l'invettiva personale, pur ridotta a elemento marginale, non scomparve del tutto, giacché nei frammenti superstiti resta ancora traccia di caustici attacchi personali a politici e a filosofi, affidati a battute occasionali svincolate dall'azione principale, per dare alla commedia un colorito locale e un tocco di attualità³⁷². Talora si ripropose il radicale tema del ritiro dalla società ventilato all'inizio degli *Uccelli* di Aristofane e da Ferrecrate nei *Selvaggi*: a questa tematica si riallacciava probabilmente il *Timone* di Antifane³⁷³ e *Il solitario* di Anassila.

Dopo la conclusione della seconda Guerra Peloponnesiaca nel 404 a.C. e pochissimo tempo dopo la caduta della sanguinosa dittatura oligarchica dei Trenta Tiranni, Archippo satireggiò Rinone in un dramma che prendeva il titolo³⁷⁴ da quel noto uomo politico³⁷⁵ e ripropose con i *Pesci* il tema della guerra in modo fiabesco con un fastoso coro teriomorfo, rappresentante animali parlanti sulla falsariga degli *Uccelli* aristofaneschi³⁷⁶. La commedia si concludeva con la stipula di un trattato nel quale era contemplato anche lo scambio di prigionieri:

Ateniesi e Pesci a vicenda restituiscano ciascuno quello che appartiene all'altro: noi restituiremo le donne di Tracia, la suonatrice d'aulo Latterina e Seppia, moglie di Tirso, i membri della famiglia Triglia, l'arconte Euclide, i Corvini di Anagirunte, il rampollo di Ghiozzo di Salamina e Batraco il paredro di Oreo³⁷⁷.

³⁷¹ Alexis fr. 105 PCG.

³⁷² E. Gelli, *Tracce di onomastì komodèin dalla Commedia di Mezzo a Menandro*, in A. Casanova (cur.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, Firenze 2014, pp. 63-81.

³⁷³ Rispettivamente Antiphan. fr. 204 e Anaxil. fr. 20 PCG.

³⁷⁴ Archipp. fr. 42-44 PCG.

³⁷⁵ Isocr. *In Callimachum* 6 ss.; Arist. *Resp. Ath.* 38, 3-4.

³⁷⁶ Archipp. fr. 14-32 PCG; vd. M. Farioli, *Due zoocrazie comiche: le Bestie di Cratete e i Pesci di Archippo*, «AevAnt» 12, 1999, pp. 17-59.

³⁷⁷ Archippus fr. 27 PCG: ἀποδοῦναι δ' ὅσα ἔχομεν ἀλλήλων, ἡμᾶς μὲν τὰς Θράττας καὶ τὴν Ἀθερίνην αὐλητρίδα καὶ Σηπίαν τὴν Θύρσου καὶ τοὺς Τριγλίαις καὶ Εὐκλείδην τὸν ἄρξαντα καὶ Ἀναγυρουντόθεν τοὺς Κορακίωνας καὶ Κωβίου τοῦ Σαλαμινίου τόκον καὶ Βάτραχον τὸν πάρεδρον τὸν ἐξ Ὠρεοῦ. Vd. C. Pace, *La prosa in commedia* (Archipp. fr. 27 K.-A.), «SemRom» 11, 2008, pp. 115-127. Ancora al *Pluto* di Aristofane il commediografo si rifece probabilmente per la sua omonima commedia.

Seguendo il filone delle utopie Teopompo immaginò nelle *Soldatesse* un mondo di donne che, usurpando le prerogative dei maschi, si sostituivano ai mariti per salvare Atene dalla sconfitta militare. Negli anni successivi seguitarono i commenti alla situazione politica nelle commedie di Antifane, precipuamente nella *Saffo*, dove si fa riferimento ai governanti, che si facevano corrompere e guadagnavano in modo illecito raggirando i cittadini³⁷⁸, nel *Soldato ovvero il dio Tychon*³⁷⁹ e nell'*Innamorato della madre*³⁸⁰, nel *Peltasta* di Efippo³⁸¹, nell'*Odisseo*³⁸² e nelle *Città* di Anassandride. In questa commedia, scritta forse in concomitanza di un'ambasceria egiziana in Atene, l'autore evidenziò in modo comicamente distorto le diversità culturali tra Egiziani e Ateniesi:

Non potrei allearmi con voi, perché non concordano né i nostri costumi, né le nostre leggi; anzi sono di gran lunga differenti tra loro. Tu ti prostri davanti a un bue, io lo sacrifico agli dèi. Tu credi che l'anguilla sia una grandissima divinità, per noi è la prelibatezza più squisita. Tu non mangi carne suina, io la prediligo moltissimo. Tu veneri la cagna, io la bastono ognivolta la sorprendo a mangiare la carne. Qui è usanza che i sacerdoti siano integri, invece mi pare che da voi siano mutilati. Ti disperi se vedi un gatto che sta male, io lo scuoi tutto contento dopo averlo ammazzato. Da voi il toporagno è potente, da me certamente no³⁸³.

Inoltre verso la fine degli anni '70 del IV a.C. Anassandride nel *Protesilao* attaccò Melanopo, un opportunista politico, e Ificrate, uno dei promotori della seconda Lega Marittima³⁸⁴; nel

³⁷⁸ Antiphan. fr. 194 PCG.

³⁷⁹ Antiphan. fr. 200 PCG.

³⁸⁰ Antiphan. fr. 219 PCG.

³⁸¹ Ephipp. fr. 17 PCG.

³⁸² Anaxandr. fr. 34-35 PCG.

³⁸³ Anaxandr. fr. 40 PCG (*Le città*): οὐκ ἂν δυναίμην συμμαχεῖν ὑμῖν ἐγώ· | οὐθ' οἱ τρόποι γὰρ ὁμονοοῦσ' οὐθ' οἱ νόμοι | ἡμῶν, ἀπ' ἀλλήλων δὲ διέχουσιν πολὺ. | βούν προσκυνεῖς, ἐγὼ δὲ θύω τοῖς θεοῖς. | τὴν ἔγχελυν μέγιστον ἡγεῖ δαίμονα, | ἡμεῖς δὲ τῶν ὄψων μέγιστον παρὰ πολὺ. | οὐκ ἐσθίεις ὕει', ἐγὼ δὲ γ' ἡδομαι | μάλιστα τούτοις· κύνα σέβεις, | τύπτω δ' ἐγώ, | τοῦψον κατεσθίουσαν ἡνίκ' ἂν λάβω. | τοὺς ἱερέας ἐνθάδε μὲν ὀλοκλήρους νόμος | εἶναι, παρ' ὑμῖν δ', ὡς ἔοικ', ἀπηργμένους. | τὸν αἰέλουρον κακὸν ἔχοντ' ἐὰν ἴδῃς, | κλάεις, ἐγὼ δ' ἡδιστ' ἀποκτείνας δέρω. | δύναται παρ' ὑμῖν μυγαλῇ, παρ' ἐμοὶ δὲ γ' οὐ. Vd. in proposito A. Sofia, *La religione egiziana nei frammenti dell'Archaia e della Mese*, «Aegyptus» 85, 2005, pp. 316-324; Ead., *Egiziani ad Atene: discriminazione razziale ed integrazione politico-culturale nei commediografi attici del V e IV sec. a.C.*, «MedAnt» 11, 2008, pp. 477-507. Sulle diversità culturali tra i due popoli si soffermò anche Timocle negli *Egiziani* (fr. 1 PCG). A Ofelione risale la preziosa notizia della ricezione del culto egiziano di Iside nella città di Atene (fr. 6 PCG); cfr. M. Caroli, *I frammenti di Ofelione comico* (PCG VII, 97-99), «AOFL» VIII, 2013, pp. 232-234. Nell'*Oinomaos ovvero Pelope* Antifane istituisce un singolare confronto tra mondo ellenico e civiltà persiana, riguardo ai rispettivi regimi alimentari, evidenziando la squallida dieta degli Ateniesi rispetto alla raffinatezza gastronomica dei Persiani (Antiphan. fr. 170 PCG). L'abbondanza di cibo sulle tavole di quel popolo lontano è descritta anche da Efippo nel *Cidone* (fr. 13 PCG): Sul tema vd. M. Pellegrino, *Persia e 'utopia carnevalesca' nella commedia greca*, «SPhV» n.s. 9, 2006, pp. 177-207, in particolare pp. 191-193.

³⁸⁴ Anaxandr. fr. 41 e 42 PCG, una sessantina di versi in dimetri anapestici pronunciati da un cuoco, nei quali è beffardamente descritto il banchetto nuziale offerto dal re tracio Kotys a Ificrate, che ne aveva sposato la figlia nel 386 a.C. Sul frammento cfr. M. Di Marzio, *Il Protesilao di Anassandride* (fr. 42 K.-A.), «QUCC»

Medo Teopompo, ispirandosi alla poesia epica, trasformò in meccanismi burleschi le manovre di politica estera di Callistrato di Afidna negli anni della guerra di Corinto:

Così Callistrato abbindolò una volta i figli degli Achei, distribuendo spiccioli graditi, quando cercava alleanze. Solo Lisandro non poté abbindolare con un boccale, quel Radamanto dall'esile corpo, fino a quando non gli regalò una coppa³⁸⁵.

Eubulo prese spunto da una conferenza per la pace svoltasi negli anni settanta per comporre una *Pace*³⁸⁶, come prima di lui avevano fatto Aristofane e Teopompo dopo il 380 a.C. Il poeta lanciò frecciate anche contro Beoti e Tebani, facendo uso di espressioni dialettali per finalità comiche³⁸⁷; attaccò nel *Dionisio* il tiranno siciliano³⁸⁸, preso di mira come autore di tragedie anche da Efippo negli *Eguagli*³⁸⁹.

Ancora Efippo nel *Gerione* avrebbe alluso alle mire politiche degli Ateniesi verso l'isola di Creta. Difatti in un frammento in dimetri anapestici, un virtuosistico recitativo accompagnato dalla musica dell'aulo, si descrive un pesce gigantesco, più grande di Creta, destinato a diventare pasto del re³⁹⁰.

Riferimenti più o meno espliciti a Demostene si trovano nelle commedie di Anassandride, Alessi, Anassila³⁹¹ e soprattutto nella *Pollastrella* di Antifane, dove incidentalmente si allude alla reazione avuta dagli antimacedoni all'offerta fatta agli Ateniesi dal re Filippo II

n.s. 58, 1998, pp. 75-89. Per la datazione vd. A. Papachrysostomou, Οὐδὲν πρὸς τὴν πόλιν; Αναφορές σε πολιτικά πρόσωπα στη 'Μέση Κωμωδία', «Ελληνικά» 59, 2009, pp. 184 ss.

³⁸⁵ Theopomp. fr. 31 PCG: ὥς ποτ' ἐκήλησεν Καλλίστρατος υἱας Ἀχαιῶν, | κέρμα φίλον διαδούς, ὅτε συμμαχίαν ἐρέεινεν· | οἶον δ' οὐ κήλησε δέμας λεπτὸν Ῥαδάμανθυν, | Λύσανδρον κῶθωνα πρὶν αὐτῷ δῶκε λεπαστήν. Anche Eubulo si interessò del politico ateniese, evidenziandone le tendenze sessuali nell'*Antiope* (fr. 10 PCG), una commedia ispirata all'omonima tragedia euripidea.

³⁸⁶ Eubul. fr. 32 PCG.

³⁸⁷ Eubul. fr. 11 (*Antiope*); fr. 33 (*Europa*); fr. 66 PCG (*Misti*).

³⁸⁸ Nel fr. 25 PCG Eubulo descrive i parassiti che circondavano il tiranno siracusano e nel fr. 26 PCG le sue ambizioni di autore tragico. Vd. A. Duncan, *Dionysius I of Syracuse and Tragic Self-presentation*, in K. Bosher (ed.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012, pp. 137-155; in particolare p. 140.

³⁸⁹ Ephipp. fr. 16 PCG.

³⁹⁰ Ephipp. fr. 5 PCG. Per l'interpretazione storico-politica del frammento vd. S. Dusanic, *Athens, Crete and the Aegean after 366-365 B.C.*, «Talanta» 12-13, 1980-1981, pp. 7-29. Per il significato generale della commedia vd. I. Konstantakos, *Ephippos' Geryones: A Comedy between Myth and Folktale*, «AAntHung» 51, 2011, pp. 223-246.

³⁹¹ Anaxil. fr. 8 PCG. Vd. T.B.L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953, pp. 37 ss. Anche il noto avversario politico di Demostene, il filo-macedone Callimedonte, è preso in giro dai comici, cfr. Alessi che lo nomina nella *Crateia o la fattucchiera* (frr. 117 e 118 PCG), Teofilo che nel *Medico* ne deride la frigida oratoria (fr. 4 PCG).

nel 342 a.C. riguardante l'isola di Alonneso³⁹². Probabilmente Enioco nel *Polieucto*, attaccò un compagno politico di Demostene, attivo intorno agli anni 340 a.C. Nel prologo di un'altra commedia, dal titolo incerto, metteva in scena dopo la battaglia di Cheronea le personificazioni di città greche riunite a Olimpia per offrire sacrifici di ringraziamento per la liberazione dalle tasse; queste, però, erano ostacolate nelle loro intenzioni dalle molestie di Democrazia e Aristocrazia³⁹³.

L'ateniese Timocle, il commediografo maggiormente interessato ai fatti politici contemporanei e attivo nella seconda metà del IV a.C., mise alla gogna Demostene per la sua politica militarista negli *Eroi*³⁹⁴ e per l'implicazione nell'affare di Arpalo in *Delo*, dove accanto al nome dell'oratore comparivano quelli di Demone e Callistene. Nella medesima commedia citava nell'insolita veste di ghiottone buongustaio Iperide³⁹⁵, a sua volta attaccato intorno al 340 a.C. nei *Satiri Icariti*³⁹⁶. Alessi dedicò una commedia a Dropide, un politico all'epoca particolarmente in vista³⁹⁷, e Mnesimaco poco dopo il 346 a.C. rappresentò il re macedone Filippo o uno dei suoi ufficiali come un soldato spaccone nell'omonimo dramma:

Dunque sai che devi combattere con gente come noi che ci nutriamo di spade affilate e trangugiamo fiaccole accese per merenda? Poi senza una pausa alla fine del pranzo al posto dei ceci un servo ci porta strali cretesi e avanzi smozzicati di giavellotti come dessert. Per cuscini abbiamo scudi e corazze e vicino ai piedi fionde e archi. Ci coroniamo il capo con catapulte³⁹⁸.

Anche la satira contro i filosofi fu ampiamente praticata e Diogene Laerzio cita molti comici che presero di mira Platone, tra i quali figurano Teopompo, Anassandride, Anfide e Anassila³⁹⁹.

³⁹² Antiphan. fr. 167 *PCG*. La commedia iniziava con la descrizione del carattere del tiranno combinata con un *pastiche* eschileo. L'allusione alla vicenda di Alonneso compare anche in Alexis fr. 212 *PCG* (*Il soldato*).

³⁹³ Eniochus *inc. fab.* fr. 5 *PCG*.

³⁹⁴ Timocl. fr. 12 *PCG*. La commedia fu presentata probabilmente prima della battaglia di Cheronea.

³⁹⁵ Timocl. fr. 4 *PCG*; vd. anche [Plut.] *Vit. X Orat.* 845b. La commedia forse andò in scena alle Lenee nel febbraio del 323 a.C.

³⁹⁶ Timocl. fr. 17 *PCG*. Cfr. anche l'attacco di Filetero nell'*Asclepio* (fr. 2 *PCG*). Isocrate in un'orazione del 355 a.C. allude all'indulgenza degli Ateniesi nei confronti degli oratori, privi di serietà e scrupoli, e dei commediografi, che a teatro si avvalgono della libertà di parola per divulgare in tutta la Grecia gli insuccessi della città, negando nel contempo analoga benevolenza ai propositori di politiche austere, ma impopolari (Isocr. *De pace* 14). Ancora a metà del secolo Platone auspicava che ai comici fosse proibito mettere in ridicolo un cittadino (Plat. *Leg.* XI 935d-e).

³⁹⁷ Alexis fr. 60-62 *PCG*.

³⁹⁸ Mnesimach. fr. 7 (*Filippo*) *PCG*: ἄρ' οἴσθα, | ὅτι πρὸς ἄνδρας ἐστὶ σοι μαχητέον, | οἱ τὰ ξίφη δειπνοῦμεν ἡκονημένα, | ὅψον δὲ δᾶδας ἡμμένας καταπίνομεν; | ἐντεῦθεν εὐθὺς ἐπιφέρει τραγήματα | ἡμῖν ὁ παῖς μετὰ δειπνον ἁκίδας Κρητικὰς, | ὥσπερ ἐρεβίνθους, δορατίων τε λειψάνα | κατεαγόντ', ἄσπιδας δὲ προσκεφάλαια καὶ | θώρακας ἔχομεν, πρὸς ποδῶν δὲ σφενδόνας | καὶ τόξα, καταπέλταισι δ' ἐστεφανώμεθα. Nel fr. 8 Mnesimaco allude alla cessione di Halos alla città di Farsalo, dopo la conquista operata dal re Macedone nel 346 a.C.

³⁹⁹ Diog. Laert. III 26-28. Inoltre Alessi in fr. 37 *PCG* (*Galatea*) se la prende con Aristippo di Cirene.

Epicrate fece un'ampia e divertente descrizione dei suoi metodi di insegnamento. In una scena il filosofo tiene una lezione sulla classificazione degli esseri viventi, ma a un certo punto gli allievi incontrano serie difficoltà nella catalogazione della zucca; allo scopo di superare la loro incapacità di apprendimento il maestro pazientemente ricomincia da capo la spiegazione⁴⁰⁰.

Aristofonte scagliò irridenti frecciate contro Accademici e Pitagorici, attivi politicamente in Magna Grecia, mettendoli in burla nel *Platone* e nel *Pitagorizzante*⁴⁰¹, mentre Antifane, Alessi e Mnesimaco se la presero con i seguaci di Pitagora⁴⁰². Efippo nel *Naufrago* fece uno smaliziato ritratto di un raffinato Accademico:

Si alzò poi in piedi un vispo giovanotto, uno dell'Accademia, uno che orecchiava Platone, un acchiappasoldi del tipo di Brisone o di Trasimaco, spinto a bastonate dal bisogno a convivere con l'arte mercenaria delle ciance, abile nel ponderare le parole, con i capelli tagliati ad arte col rasoio, con la barba molto fluente, lunga e intonsa, con sandali ben calzati ai piedi e con lacci attorti sopra la caviglia in volute di eguale misura, con il petto ben corazzato dall'ampiezza della clamide. Appoggiò sul bastone la sua ragguardevole figura e cominciò un discorso non suo, ma preso da altri, mi sembra: "Cittadini del territorio di Atene⁴⁰³ ..."

Pure Antifane ridicolizzò il linguaggio astruso dei filosofi nel *Cleofane*⁴⁰⁴; Alessi ironizzò sulla loquacità di Platone nel *Parassita*⁴⁰⁵, si burlò della sue sottigliezze nell'*Ancilione*⁴⁰⁶, nel *Fedro* ne mise in burla l'omonimo dialogo⁴⁰⁷ e nella *Meropide*⁴⁰⁸ scherzò sull'abitudine di

⁴⁰⁰ Epicrat. *inc. fab.* fr. 10 PCG; H.-G. Nesselrath, *A Minor but not Uninteresting Poet of the Athenian Middle Comedy: Epicrates of Ambracia*, «Logeion» 6, 2016, pp. 231-244.

⁴⁰¹ Aristophon fr. 8; 9-12 PCG.

⁴⁰² Vd. Antiphan. fr. 133 (*La bisaccia*); 158 (*I monumenti funerari*); 166 (*Pollastrella*); Alexis fr. 27 (*La donna ateniese*); 201-203 (*La pitagorizzante*); 222-228 (*I Tarantini*); Mnesimach. fr. 1 PCG (*Alcmeone*). Cfr. L. Battezzato, *Pythagorean Comedies from Epicharmus to Alexis*, «AevAnt» n.s. 8, 2008 [2012], pp. 139-164; A. Bernabé, *Pitagóricos en la Comedia griega*, in Á. Martínez Fernández - B. Ortega Villaro - H. Velasco López - H. Zamora Salamanca (curr.), *Ágalma. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*, Valladolid 2014, pp. 477-483.

⁴⁰³ Ephipp. fr. 14 PCG: ἔπειτ' ἀναστὰς εὖστοχος νεανίας | τῶν ἐξ Ἀκαδημείας τις ὑπὸ Πλάτωνα καὶ | Βρυσωνοθρασυμαχειοληψικερμάτων | πληγείς ἀνάγκη, ληψιλογομίσθω τέχνη | συνών τις, οὐκ ἄσκεπτα δυνάμενος λέγειν, | εὖ μὲν μαχαίρᾳ ξύστ' ἔχων τριχώματα, | εὖ δ' ὑποκαθίεις ἄτομα πώγωνος βάθῃ, | εὖ δ' ἐν πεδίλῳ πόδα τιθεὶς ὑπὸ ξυρόν, | κνήμης ἱμάντων ἰσομέτροις ἐλιγμασιν, | ὄγκῳ τε χλανίδος εὖ τεθωρακισμένος, | σχῆμ' ἀξιόχρεων ἐπικαθεὶς βακτηρία, | ἀλλότριον, οὐκ οἰκείον, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, | ἔλεξεν· ἄνδρες τῆς Ἀθηναίων χθονός. Vd. O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A.M. Belardinelli (cur.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, p. 128.

⁴⁰⁴ Antiphan. fr. 120 PCG.

⁴⁰⁵ Alexis fr. 185 PCG.

⁴⁰⁶ Alexis fr. 1 PCG: λέγεις περὶ ὧν οὐκ οἶσθα· συγγενοῦ τρέχων | Πλάτῳ καὶ γνώσῃ λίτρον καὶ κρόμμυον.

⁴⁰⁷ Alexis fr. 247-248 PCG. Da ultimo cfr. M.C. Farmer, *Playing the Philosopher: Plato in Fourth-Century Comedy*, «AJPh» 138/1, 2017, pp. 1-41; ivi ulteriore bibliografia.

⁴⁰⁸ Alexis fr. 151 PCG: ἦν χιτῶν ἀμόργινος | ἕτερος δὲ περιγηγῆτος ἐστὶν οὗτος.

filosofare camminando, infine glorificò Demetrio Poliorcete nel *Cavallo* per aver bandito i filosofi dall'Attica:

Questo è l'Accademia, questo è Senocrate? Ogni bene gli dèi concedano a Demetrio e ai legislatori, perché quelli che, a quanto si dice, trasmettono ai giovani le potenzialità dell'oratoria, sono stati mandati in malora fuori dall'Attica⁴⁰⁹.

Già nelle ultime commedie di Aristofane si avverte un progressivo mutamento formale del genere comico con l'assenza della parabasi, l'attenuazione della satira politica e la marginalità dell'invettiva personale, che appaiono blande e bonarie⁴¹⁰, con la trattazione di argomenti maggiormente legati al privato quotidiano.

D'altro canto l'autonomia delle parti corali, svincolate dall'invenzione scenica, alla maniera degli *embolima*, consentì di scandire il tempo drammatico in modo diverso a vantaggio della continuità del racconto e della finzione. Parimenti il progressivo abbandono della parabasi, momento essenziale in cui il poeta si rivolgeva direttamente agli spettatori⁴¹¹, ridisegnò lo spazio teatrale, creando una separazione tra pubblico e attori.

Sebbene le gravi problematiche socio-economiche, che attanagliavano gli Ateniesi, non fossero sottaciute, le rappresentazioni si ridussero a favole consolatorie e i personaggi, soprattutto i vecchi, assunsero fisionomie e comportamenti anticipatori della Commedia Nuova.

Effettivamente nel *Pluto* è già presente la coppia servo-padrone (Carione e Cremilo), mentre i tratti del Sicofante anticipano quelli del parassita⁴¹², immancabile personaggio nelle opere di Menandro, Plauto e Terenzio. Inoltre alla parodia tragica si aggiunge la presa in giro di antiche storie amorose come quella del *Ciclope o Galatea*⁴¹³, un noto componimento di Filosseno, esponente dell'avanguardia musicale, il cui intento era quello di rompere la struttura lirico-corale del ditirambo, drammatizzandolo con l'innesto di sezioni affidate a solisti.

A tale proposito un'anonimo trattatista commentando il *Cocalo*, l'ultima commedia di Aristofane ispirata agli *Abitanti di Camico* di Sofocle, in cui si parodiava la vicenda dell'artista Dedalo rifugiatosi in Sicilia presso il re indigeno Cocalo per sfuggire alle persecuzioni di Minosse, afferma che in quell'opera il poeta aveva introdotto seduzioni, stupri di fanciulle e tutto il restante armamentario di cui Menandro si sarebbe servito ispirandosi a lui⁴¹⁴.

⁴⁰⁹ Alexis fr. 99 PCG: τοῦτ' ἔστιν Ἀκαδήμεια, τοῦτο Ξενοκράτης; | πόλλ' ἀγαθὰ δοῖεν οἱ θεοὶ Δημητρίῳ | καὶ τοῖς νομοθέταις, διότι τοὺς τὰς τῶν λόγων, | ὧς φασί, δυνάμεις παραδιδόντας τοῖς νέοις | ἐς κόρακας ἔρρειν φασὶν ἐκ τῆς Ἀττικῆς. Cfr. anche l'attacco alla dottrina di Platone nel fr. 163 PCG (*Olimpiodoro*).

⁴¹⁰ Cfr. E. Degani, *Insulto ed escrologia in Aristofane*, «Dioniso» 57, 1987, pp. 31-47.

⁴¹¹ Platonius *De Comoedia Graeca* 33. La parabasi è assente a partire dalle *Donne all'assemblea* (391 a.C.).

⁴¹² Ar. *Plut.* 850 ss.

⁴¹³ Vd. *schol.* Ar. *Plut.* 290 ss.

⁴¹⁴ *Vita Aristophanis* Prolegomenon XXVIII 50-55 (p. 135 Koster): ἐγένετο δὲ καὶ αἴτιος ζήλου τοῖς νέοις κωμικοῖς, λέγω δὴ Φιλήμονι καὶ Μενάνδρῳ ... ἔγραψε κωμῶδιαν τινὰ Κώκαλον, ἐν ᾗ εἰσάγει φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ τὰλλα πάντα, ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος.

Sebbene non sia possibile ricostruirne la trama nei particolari, tuttavia è notevole la partecipazione all'azione di vecchie ubriacone che, pazze per il vino rosso di Taso, lo bevono in grandi coppe⁴¹⁵.

Anche nei frammenti superstiti dell'*Eolosicone secondo*, che insieme al *Cocalo* era stato affidato dal poeta per la rappresentazione al figlio Ararote (388 a.C.), troviamo come temi anticipatori della *Nea* oltre ai motivi paratragici suggeriti da una probabile replica dell'*Eolo* euripideo, che metteva in scena la relazione incestuosa di Macareo con la sorella Canace, entrambi figli del re dei venti⁴¹⁶, gli ovvii e inevitabili riferimenti gastronomici, connessi con il cuoco Sicone, protagonista della vicenda⁴¹⁷.

Altro tratto peculiare della cosiddetta Commedia di Mezzo fu l'interesse crescente per le vicende della vita quotidiana, imperniata su una ampia galleria di tipi umani. Eubulo, oltre ai consueti argomenti legati alla commedia di carattere (*Il calzolaio*, *La mugnaia*, *Le nutrici*, *La suonatrice d'arpa*), portò in scena soggetti erotici (*Campilione*, *Panfilo*), etère (*Pupetta*, *Pollastrella*, *Bambola*, *Crisilla*)⁴¹⁸, ruffiani e tenutari di bordello (*Il lenone*)⁴¹⁹, inserendovi sovente scene imperniata su argomenti gastronomici⁴²⁰.

La nuova tendenza è indicata in modo evidente già nei titoli del poliedrico Antifane il quale, oltre a fare sfoggio delle proprie conoscenze di critica letteraria, filosofia e gastronomia, fu attento a individuare i vari tipi umani, figure di artisti e mestieri, dandone una precisa caratterizzazione⁴²¹.

Secondo la *Suda* Anassandride anticipò alcuni motivi canonici della *Nea*, trattando per primo nelle sue commedie intrighi amorosi e seduzioni di vergini⁴²². Mise in scena *I cam-*

⁴¹⁵ Ar. fr. 364 PCG. Inoltre Ar. fr. 369 PCG suggerisce che l'originaria azione fosse stata trasferita dalla sala da bagno, nella quale Minosse era ucciso dalle figlie di Cocalo, a un prosaico gabinetto, dove il re cretese si era appartato per soddisfare i propri bisogni fisiologici, insorti probabilmente a causa di un disturbo alle vie urinarie (Ar. fr. 371 PCG), preludio a un finale grottesco, atto a suscitare le risate del pubblico (cfr. Ar. fr. 359 PCG).

⁴¹⁶ Il fr. 1 PCG è parodia di Eur. *Hec.* 1-2.

⁴¹⁷ Ar. fr. 1; 3; 5; 7 PCG. Vd. F. Perusino, *L'ultimo Aristofane e il passaggio dalla commedia antica alla commedia di mezzo*, in *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986, pp. 59 ss.

⁴¹⁸ Eubul. fr. 67; 69; 86; 115-116 PCG (con un catalogo di donne buone e cattive). In generale vd. F. Souto Delibes, *El rol de la prostituta en la comedia: de Ferécates a Menandro*, «CFC(G)» 12, 2002, pp. 173-191.

⁴¹⁹ Eubul. fr. 87-88 PCG.

⁴²⁰ Cfr. Eubul. fr. 14 (*Auge*); 34-37 (*Eco*); *inc. fab.* fr. 136. Vd. pure fr. 64 PCG (*Medea*), dove la parodica deificazione dell'anguilla avviene con il rimando a Eur. *Or.* 37.

⁴²¹ Antiphan. fr. 1-12 (*Il campagnolo*); cfr. I.M. Konstantakos, *Antiphanes' Agroikos-Plays: an Examination of the Ancient Evidence and Fragments*, «RCCM» XLVI, 2004, pp. 9-40; 13 (*Le sorelle*); 25 (*Colpita da un giavellotto*); 27-29 (*La pescatrice*); 50 (*La suonatrice di aulo*); 51-53 (*L'innamorato di sé stesso*); 80-84 (*I gemelli*); 87 (*Il riconduttore di fuggiaschi*); 94 (*L'ereditiera*); 106-107 (*Il medico*); 115 (*Il citarista*); 116-119 (*Il citaredo*); 121 (*Il lavandaio*); 157 (*L'odiato dei malvagi*); 180-184 (*Il parassita*); 186-187 (*I proverbi*); 188 (*I ricconi*); 200-203 (*Il soldato*); 205-206 (*Il ferito*); 210-211 PCG (*La brocca*).

⁴²² *Suda* α 1982 Adler: πρῶτος οὗτος ἔρωτας καὶ παρθένων φθορὰς εἰσῆγαγεν. Secondo il biografo Satiro

*pagnoli*⁴²³, *La pazzia senile*, *I pii*, *I pittori ovvero i geografi*, *Il tesoro*, *La suonatrice di cetra*, *La donna di Samo*, *Il farmacomante*⁴²⁴ e nel citato *Protesilao* si esibì in una prova di bravura gastronomica con un sensazionale elenco di cibarie.

Analoghe scene sono attestate nei frammenti dell'ateniese Sotade⁴²⁵, Dionisio di Sinope⁴²⁶ e Mnesimaco⁴²⁷, autore dell'*Intrattabile*. Teopompo rielaborò in modo nuovo la farsa di carattere nella *Nana*⁴²⁸, nell'*Uomo allegro*, nelle *Bottegaie*, in *Nemea*, in *Panfila*⁴²⁹. Tra le commedie di Anassila spicca *Pollastrella*, datata tra il tardo 340 e comunque prima del 330 a.C., nella quale il poeta in un lungo elenco paragona famigerate etere a mostri mitologici come le Arpie, Chimera, Idra, Scilla, Cariddi, Sirena, Sfinge⁴³⁰. Infine nelle opere di Alessi comparivano cuochi che vantano la loro abilità professionale sciorinando elenchi di vivande e ricette, come nell'*Uomo di Eretria*⁴³¹. Ancora, in omaggio ai drammi di Epicarmo, ricorrevano medici dorici⁴³² e voraci ghiottoni, in più c'erano soldati, etere e forse per la prima volta il parassita, a cui è dedicata una commedia portata in scena tra il 350 e 347 a.C. e nella quale il poeta ne fa un divertente ritratto:

Tutti i giovani lo chiamano eufemisticamente parassita, ma non gliene importa. Mangia come il muto Telefo, rispondendo soltanto con un cenno del capo a quelli che gli chiedono qualcosa, cosicché spesso l'ospite supplica gli dèi di Samotracia che la smetta di soffiare e alla fine ritorni la bonaccia. Ma il giovanotto è una tempesta per gli amici⁴³³.

(*Vita Euripidis* fr. 39, VII, 1-22) le tragedie euripidee sarebbero state le ispiratrici delle commedie a intreccio basate su peripezie, violenze su fanciulle, riconoscimenti attraverso anelli e monili; in effetti così si verifica nello *Ione*, il cui protagonista ritrova la madre attraverso i segni di riconoscimento con cui era stato esposto (Eur. *Ion* 1397-1444). Situazione simile a quella dell'*Arbitrato* menandro doveva verificarsi nell'*Alope*, dove il re Cercione fungeva da giudice arbitrale nella contesa degli oggetti che accompagnavano il protagonista. Secondo la *Vita di Aristofane* invece sarebbe stato il commediografo nel *Cocalo* a mettere in scena siffatte peripezie (vd. *supra*), ma in quel caso la vicenda non era inserita nella vita quotidiana, come in Anassandride, ma aveva un'ambientazione mitologica. Vd. I. Konstantakos, *Towards a Literary History of Comic Love*, «C&M» 53, 2002, pp. 141-171.

⁴²³ Anaxandr. fr. 1-3 PCG fanno riferimento alle modalità simposiali; vd. ; cfr. I.M. Konstantakos, *Aspects of the Figure of the Ἀγροίκος in Ancient Comedy*, «RhMus» 148, 2005, pp. 1-26, soprattutto pp. 11 ss.

⁴²⁴ Anaxandr. fr. 9-10; 13; 14-15; 18-19; 24; 43; 50 PCG.

⁴²⁵ Sotad. fr. 1 PCG (*Le rinchiuse*).

⁴²⁶ Dionys. fr. 2 PCG (*La tesmoforesia*).

⁴²⁷ Mnesimach. fr. 4 PCG (*L'intrattabile*).

⁴²⁸ Schol. Ar. *Plut.* 1011.

⁴²⁹ Theopomp. fr. 14-17; 25-29; 33; 41-45 PCG.

⁴³⁰ Anaxil. fr. 22 PCG.

⁴³¹ Alexis fr. 84 PCG.

⁴³² Vd. Alexis fr. 146 PCG (*La donna drogata con la mandragola*), riproposto nello *Scudo* menandro.

⁴³³ Alexis fr. 183: καλοῦσι δ' αὐτὸν πάντες οἱ νεώτεροι | παράσιτον ὑποκόρισμα· τῷ δ' οὐδὲν μέλει. | δειπνεῖ δ' ἄφωνος Τήλεφος, νεύων μόνον | πρὸς τοὺς ἐπερωτῶντάς τι, ὥστε πολλάκις | αὐτὸν ὁ κεκληκὼς τὰ Σαμοθράκι' εὐχεται | λῆξαι πνέοντα καὶ γαληνίσαι ποτέ. | χειμῶν ὁ μειρακίσκος ἐστὶ τοῖς φίλοις. Cfr. W.G. Arnott, *Alexis and the Parasite's*

In un noto giudizio Aristotele, che distingue stilisticamente le commedie antiche da quelle nuove (vale a dire recenti), apprezza queste ultime, perché il loro effetto era affidato al sottinteso (ὑπόνοια) e per tale motivo risultavano gradite dalle persone di cultura raffinata, mentre gli incolti prediligevano le antiche per la loro trivialità⁴³⁴. Dopo alcuni secoli Plutarco avrebbe ripetuto il medesimo giudizio nel *Confronto tra Aristofane e Menandro*, per esprimere la sua preferenza per il più giovane commediografo⁴³⁵.

In effetti i comici, dopo aver abbandonato quasi completamente il turpiloquio⁴³⁶, tipico degli autori dell'*Archaia*, preferirono avvalersi di espressioni figurate⁴³⁷ e di facete similitudini, come capita nel *Demetrio* di Alessi, dove la vita umana è paragonata all'invecchiamento del vino:

L'uomo è proprio eguale al vino per natura e carattere. Infatti è proprio inevitabile che il vino giovane come l'uomo adulto fermenti e sia in ebollizione, ma che diventi secco invecchiando; poi venute meno tutte queste cose di cui sto parlando, schiumato della stoltezza che galleggia in superficie, allora diventa bevibile, sedimenta ancora e per il tempo restante si conserva gradevole a tutti⁴³⁸.

Oltre a ciò non disdegnarono di inserire enigmi in alcune loro opere: Antifane nel *Cnetideo* ovvero *Il pancione* e nel *Quesito*⁴³⁹, o Eubulo, il quale nello *Sfngocarione* ricorre appunto a un in-

Name, «GRBS» 9, 1968, pp. 161-168. Cfr. Athen. VI 235e (da Caristio di Pergamo). Questo personaggio si trovava anche nel *Timoniere* (fr. 121), nel *Braciare* (fr. 205), in *Quelli che muoiono insieme* (fr. 213), in *L'esule* (fr. 259). Vd. inoltre Antiphan. fr. 193 PCG (*Gli antenati*).

⁴³⁴ Arist. *Eth. Nic.* IV 1128a 22-25; sul passo vd. D. Micaella, *I giovani vogliono ridere. Aspetti della riflessione aristotelica sul comico*, Lecce 2004, pp. 130-134; K. Sidwell, *From Old to Middle to New? Aristotle's Poetic and the History of the Athenian Comedy*, in D. Harvey - J. Wilkins (curr.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 247-258. L'abituale distinzione della Commedia in *Antica* e *Nuova* si trova in Quint. X 1, 65 ss. e in Artemid. I 56.

⁴³⁵ Plut. *Comp. Aristoph. et Men.* 853b; cfr. *Quaest. Conv.* VII 711f-712d, su cui vd. C. Corbato, *Symposium e teatro: dati e problemi*, in K. Fabian - E. Pellizer - G. Tedeschi (curr.), *OINHPA TEYXH. Studi triestini di poesia conviviale*, Alessandria 1991, pp. 43-55, in particolare pp. 52 ss.

⁴³⁶ Eccezione in Eubul fr. 118 PCG.

⁴³⁷ Vd. ex. gr. Alexis fr. 70 (*Elena*), dove l'amore carnale è considerato un'offesa contro il dio Eros e fr. 222 (*Tarantini*), nel quale si dice che la vita è soltanto un modo scherzoso per definire eufemisticamente il destino dei mortali. Ancora nel fr. 230 (*La nutrice*) per la vecchiaia è usata la perifrasi *serata dell'esistenza*, coniata da Empedocle (31 VS fr. 152 apud Arist. *Poet.* XXI 1457b, 23). Una vera e propria carrellata di perifrasi si trova in Antiphan. fr. 55 (*Afrodisio*). Il carattere gnomico della produzione teatrale del commediografo traspare evidente dal fr. 56 PCG della medesima commedia, dove un personaggio mestamente si dilunga sulla sorte comune a tutti gli uomini al termine della vita terrena.

⁴³⁸ Alexis fr. 46 PCG: ὁμοίωτατος ἄνθρωπος οἶνω τὴν φύσιν | τρόπον τιν' ἐστὶ. καὶ γὰρ οἶνον τὸν νέον | πολλή 'στ' ἀνάγκη καὶ τὸν ἄνδρ' ἀποζέσαι | πρῶτιστον ἀφυβρίσαι τ', ἀπανθήσαντα δὲ | σκληρὸν γενέσθαι, παρακμάσαντα δ', ὡν λέγω | τούτων ἀπάντων ἀπαρυθέντα τὴν ἄνω | ταύτην ἄνοιαν ἐπιπολάζουσαν, τότε | πότιμον γενέσθαι καὶ καταστήναι πάλιν, | ἥδυν θ' ἅπασι τοῦ πῖλοιπον διατελεῖν.

⁴³⁹ Antiphan. fr. 122 (*Cnetideo*); 192 PCG (*Quesito*).

dovinello per bollare come omosessuale passivo il noto uomo politico Callistrato di Afidna⁴⁴⁰. Seguendo l'esempio di altri commediografi⁴⁴¹, intitolò un'opera alla poetessa Saffo, considerata a quei tempi un'esperta in faccende erotiche⁴⁴², le cui liriche in pari tempo erano studiate a scuola e circolavano a un certo livello culturale nelle riunioni simposiali⁴⁴³. Appunto nella *Saffo*, datata tra il 370 e il 350 a.C., in un'epoca in cui la scrittura si sta imponendo all'attenzione, la protagonista fa riferimento alla lettera in questi termini:

C'è un essere femminile, che in grembo protegge i suoi piccoli; se ne stanno muti, ma lanciano un grido sonoro al di là degli abissi del mare e su tutta la distesa della terra verso chi vogliono tra i mortali e anche agli assenti è possibile udirli, ma il loro senso non è percettibile all'ascolto⁴⁴⁴.

D'altro canto Alessi così presenta il sonno nell'omonima commedia:

Non mortale, né immortale, ma è commisto di entrambi, che non come uomo vive e neppure come gli dèi, sempre nuovo si rigenera e daccapo svanisce il suo essere, impercettibile alla vista eppure da tutti quanti è conosciuto⁴⁴⁵.

Anfide si occupò perfino di corretta pronuncia⁴⁴⁶ e trattò di innovazioni musicali⁴⁴⁷; Anassila si occupò della medesima tematica nel *Giacinto lenone*, nel quale qualcuno adatta un noto proverbio per fare un originale paragone tra la "nuova" musica e il territorio libico:

La musica è come l'Africa, per tutti gli dèi: sempre qualche nuova belva genera ogni anno⁴⁴⁸.

⁴⁴⁰ Eubul. fr. 107 PCG.

⁴⁴¹ Amphis fr. 32; 15; Ehipp. fr. 20; Timocl. fr. 32; Diphil. fr. 70-71 PCG.

⁴⁴² Plat. *Phaedr.* 235c.

⁴⁴³ Plut. *Quaest. conv.* I 622c.

⁴⁴⁴ Antiphan. fr. 194 PCG: ἔστι φύσις θήλεια βρέφη σῶζουσ' ὑπὸ κόλποις | αὐτῆς, ὄντα δ' ἄφωνα βοῶν ἴσθησι γεγωνόν | καὶ διὰ πόντιον οἶδμα καὶ ἡπείρου διὰ πάσης | οἷς ἐθέλει θνητῶν, τοῖς δ' οὐδὲ παροῦσιν ἀκούειν | ἔξεστιν, κωφὴν δ' ἀκοῆς αἰσθησιν ἔχουσιν ... Vd. a proposito P. Ceccarelli, *Écriture féminine, écriture épistolaire, paroles des rhéteurs: à propos du fragment 194 K.A. de la Sappho d'Antiphane*, in L. Nadjó - E. Gavoille (curr.), *Epistulae Antiquae III: Actes du III^e Colloque International 'L'épistolaire antique et ses prolongements européens'*, Louvain-Paris 2004, pp. 11-32.

⁴⁴⁵ Alexis fr. 242, 1-5 PCG: οὐ θνητὸς οὐδ' ἀθάνατος, ἀλλ' ἔχων τινὰ | σύγκρασιν, ὥστε μήτ' ἐν ἀνθρώπου μέρει | μήτ' ἐν θεοῦ ζῆν, ἀλλὰ φύεσθαι τ' αἰεὶ | καινῶς φθίνειν τε τὴν παρουσίαν πάλιν, | ἀόρατος ὄψιν, γνῶριμος δ' ἄπασιν ὦν. In generale vd. S. Monda, *Enigmi e indovinelli nella poesia scenica greca e latina*, in S. Monda (cur.), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, Pisa 2012, pp. 99-124.

⁴⁴⁶ Amphis fr. 30 PCG (*Il burlone*).

⁴⁴⁷ Amphis fr. 14 (*Il ditirambo*). M. Wright, *Literary Prizes and Literary Criticism in Antiquity*, «ClAnt» 28, 2009, pp. 138-177, in particolare pp. 167-169. Nel fr. 30, 6-8 (*L'errante*) non manca neppure un implicito giudizio negativo sulla tecnica drammaturgica di Eschilo, con esplicito riferimento al prolungato silenzio di Telefo nella *Niobe*; cfr. il citato Alexis fr. 183, 3 PCG e Arist. *Poet.* XXIV 1460a 32.

⁴⁴⁸ Anaxil. fr. 27: ἡ μουσικὴ δ' ὥσπερ Λιβύη πρὸς τῶν θεῶν | αἰεὶ τι καινὸν κατ' ἐνιαυτὸν θηρίον | τίττει. Nel fr. 19, 1-2 PCG (*Cuochi*) Anassila dà un giudizio poco lusinghiero di Eschilo.

Anassandride parodiò lo stile di Timoteo⁴⁴⁹, il tema tragico del *deus ex machina* nel *Tereo*⁴⁵⁰ e compose una *Tragicommedia* sulla falsariga del commediografo Alceo⁴⁵¹. Eubulo ridicolizzò gli epiloghi euripidei nell'*Antiope*:

A Zeto ordina di prendere dimora nel sacro territorio di Tebe, dove era giunto; lì infatti vendono il pane a prezzo più conveniente, a quanto pare. Lui è sempre affamato. Al valentissimo musicista Anfione ordina di emigrare nell'illustre Atene. Sicuramente di lui avranno sempre bisogno i figli dei Cecropidi, che ingeriscono aria e si cibano di speranze⁴⁵².

Alessi dedicò una commedia ai *Poeti* e un'altra alla *Poetessa*, mentre Antifane parodiò i prologhi di Euripide nell'*Eolo*:

Macareo, preso d'amore per una sorella, per un po' di tempo dominò la sua sventura e si trattenne; però, una volta dopo aver preso come condottiero il vino, l'unico che antepone alla prudenza l'audacia nei mortali, di notte si alzò e riuscì ad avere quel che desiderava⁴⁵³.

Infine Antifane diede spazio alle discussioni letterarie, facendosi beffe di tragediografi e ditirambografi⁴⁵⁴. Risulta notevole *La composizione*, nel cui lungo prologo superstito il poeta apre una polemica con gli autori tragici:

La tragedia è il genere più di ogni altro fortunato. Per prima cosa il pubblico conosce già le trame, prima ancora che qualcuno dica una parola, così il poeta deve soltanto richiamarle alla mente. Se solo pronuncio il nome di Edipo, sanno già tutto: che suo padre è Laio, che Giocasta è sua madre, chi sono le sue figlie e i suoi figli, quale colpa commise e quale punizione subì. Se dici Alcmeone, hai già nominato i figli, uno per uno, hai detto che uccise in un attacco di follia la madre e che Adrasto entrerà tutto infuriato, e poi tornerà via ... E quando non riescono a dire altro, rinunciano completamente a proseguire e con poca fatica usano la macchina di scena per

⁴⁴⁹ Anaxandr. fr. 6 PCG (*La bruttona*).

⁴⁵⁰ Anaxandr. fr. 46 PCG.

⁴⁵¹ Alcae. Com. fr. 19-21; Anaxandr. fr. 26 PCG.

⁴⁵² Eubul. fr. 9 PCG (*Antiope*): Ζῆθον μὲν ἐλθόνθ' ἄγνόν ἐς Θῆβης πέδον | οἰκεῖν κελεύει· καὶ γὰρ ἀξιοτέρους | πωλοῦσιν, ὥς ἔοικε, τοὺς ἄρτους ἐκεῖ. | ὁ δ' ὀξύπεινος· τὸν δὲ μουσικώτατον | κλεινὰς Ἀθήνας ἐκπερᾶν Ἀμφίονα· | οὐ ῥᾶσ' αἰεὶ πεινώσι Κεκροπιδῶν κόροι | κάπτοντες αὔρας, ἐλπίδας σιτούμενοι.

⁴⁵³ Antiphan. fr. 19 PCG (*Eolo*): Μακαρεὺς ἔρωτι τῶν ὁμοσπόρων μιᾶς | πληγὴς τέως μὲν ἐπεκράτει τῆς συμφορᾶς | κατεῖχε θ' αὐτόν· εἴτα παραλαβὼν ποτε | οἶνον στρατηγόν, ὃς μόνος θνητῶν ἄγει | τὴν τόλμαν εἰς τὸ πρόσθε τῆς εὐβουλίας, | νύκτωρ ἀναστὰς ἔτυχεν ὧν ἐβούλετο.

⁴⁵⁴ Sofocle è parodiato in Antiphan. fr. 1 (*Il campagnolo*); inoltre un evidente richiamo a Soph. *Ant.* 712-714 è individuabile in *inc. fab.* fr. 228, 3-7; lo stile roboante di Timoteo è ripreso nel fr. 110 (*Ceneo*); la magniloquenza dei ditirambografi è motteggiata più volte; cfr. G.W. Dobrov, Μάγειρος ποιητής: *Language and Character in Antiphanes*, in A. Willi (cur.), *The Language of the Greek Comedy*, Oxford 2007, pp. 171-189. D'altro canto le innovazioni di Filosseno sono lodate nel fr. 205 (*Il ferito*). Nel *Terzo attore* il ditirambografo è definito intenditore della vera musica, il migliore di tutti i poeti per l'inserzione di neologismi, l'uso dei cromatismi e la varietà delle modulazioni (fr. 207 PCG); vd. A. Fongoni, *Antifane e Filosseno*, «QUCC» n.s. 81, 2005, pp. 91-98.

sbrogliare il nodo⁴⁵⁵; e questo al pubblico basta. Per noi invece nessuna di queste comodità, ma bisogna inventare tutto: nomi nuovi, fatti nuovi, discorsi nuovi, e poi premesse, situazioni, conclusioni, introduzioni. E se *il vecchio brontolone* Cremete o *l'avar*o Fidone trascura qualcosa, son fischi. Invece Peleo e Teucro possono permetterselo⁴⁵⁶.

Dal brano ci rendiamo conto di quanta attenzione il poeta prestasse alla scelta dei πράγματα (*inventio*), prendendo a modello i casi della realtà quotidiana, all'intreccio logico degli avvenimenti (*dispositio*) e alla cura nella rappresentazione dei caratteri, secondo il criterio aristotelico della verisimiglianza⁴⁵⁷, agevolando il progressivo avvicinamento del genere comico alla struttura episodica della tragedia.

Secondo il tardo grammatico Platonio, che aveva fatto propria la tripartizione del genere⁴⁵⁸, i poeti della Commedia di Mezzo, almeno nella prima parte del secolo, ebbero una particolare predilezione per il travestimento comico dei miti – introducendovi fatti

⁴⁵⁵ Vd. Plat. *Crat.* 425d: οἱ τραγωδοποιοὶ ἐπειδὴν τι ἀπορώσιν ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἶροντες; Polyb. III 48, 8: ἐμπίπτουσιν εἰς τὸ παραπλήσιον τοῖς τραγωδιογράφοις. καὶ γὰρ ἐκείνοις πᾶσιν αἱ καταστροφὰι τῶν δραμάτων προσδέονται θεοῦ καὶ μηχανῆς διὰ τὸ τὰς πρώτας ὑποθέσεις ψευδεῖς καὶ παραλόγους λαμβάνειν. Cfr. Arist. *Poet.* XV 1454 a33-b6: χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἡθεσιν ὁμοίως, ὥσπερ καὶ ἐν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσει, αἰεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός. φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἰάπλουν† (ἀπνοῦν corr. G. Cerri).

⁴⁵⁶ Antiphan. fr. 189 *PCG*: μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωδία | ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι | ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι, | πρὶν καὶ τιν' εἰπεῖν ὥσθ' ὑπομνήσαι μόνον | δεῖ τὸν ποιητὴν Οἰδίπουν γὰρ ἂν μόνον | φῶ, τᾶλλα πάντ' ἴσασιν ὁ πατὴρ Λαῖος, | μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες, | τί πείσεθ' οὗτος, τί πεποίηκεν. ἂν πάλιν | εἴπη τις Ἀλκμέων, καὶ τὰ παιδία | πάντ' εὐθύς εἶρηχ', ὅτι μανεῖς ἀπέκτονεν | τὴν μητέρ', ἀγανακτῶν δ' Ἄδρατος εὐθέως | ἤξει πάλιν τ' ἀπεισι ... | ἔπειθ' ὅταν μηδὲν δύνωντ' εἰπεῖν ἔτι, | κοιμῶν δ' ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν, | αἶρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν, | καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει. | ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ | εὑρεῖν, ὀνόματα καινά, <καινὰ πράγματα> | <καινοὺς λόγους> κάπειτα τὰ ἴδιωκῆμένα | πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφήν, | τὴν εἰσβολήν. ἂν ἐν τῇ τούτων παραλίπῃ | Χρέμης τις ἢ Φεῖδων τις, ἐκσυρίττεται | Πηλεῖ δὲ ταῦτ' ἔξεστι καὶ Τεύκρῳ ποιεῖν. Sul fr. vd. O. Bianco, *Il frammento della Poiesis di Antifane e un prologo anonimo*, «RCCM» 3 (1961), pp. 91-98; D. Del Corno, *Come si deve fare una commedia: Programmi e polemiche nel teatro ateniese*, in F. Conca (cur.), *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di studi*, Milano 1999, pp. 119-135; D. Micallella, *I giovani vogliono ridere. Aspetti della riflessione aristotelica sul comico*, cit., pp. 44-56; I.M. Konstantakos, *The Craft of Comic Verse: Greek Comic Poets on Comedy*, «APXAIOTHNΩΣΙΑ» 12, 2003-2004, pp. 11-54, in particolare pp. 20-30. Analoga enunciazione si trova nell'*Alceste* (Antiphan. fr. 30 *PCG*) dove è detto che l'ideazione di una sola novità anche audace risulta più utile di molte vecchie trovate. Cfr. Anaxandr. *inc. fab.* fr. 55 *PCG*. Non diversa sarà la posizione di Plauto espressa in *Pseud.* 568-570: *qui in scaenam provenit, | novo modo novom aliquid inventum adferre addeceat; | si id facere nequeat, det locum illi qui queat*. Vd. R.M. Danese, *Lo Pseudolus e la costruzione 'perfetta' della drammaturgia plautina*, in R. Raffaelli - A. Tontini (curr.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XVI: Pseudolus*, Urbino 2013, pp. 15-52. Sembra che di parere opposto sia stato Senarco che in un brano della *Porpora* (fr. 7, 1-3 *PCG*) lamenta l'incapacità dei poeti (comici?) a ideare situazioni originali, limitandosi a riprendere dai loro colleghi le identiche idee: οἱ μὲν ποιηταὶ λήρὸς εἰσιν. οὐδὲ ἐν | καίνων γὰρ εὐρίσκουσιν, ἀλλὰ μεταφέρει | ἕκαστος αὐτῶν ταῦτ' ἄνω τε καὶ κάτω. Vd. M. Wright, *Poets and Poetry in Later Greek Comedy*, cit. pp. 607 ss.

⁴⁵⁷ *Poet.* XVII 1455b 1 ss.

⁴⁵⁸ Platonius *De comoedia Graeca* 1 ss.

richeggianti la cronaca quotidiana dell'Atene contemporanea – e per la parodia tragica⁴⁵⁹, indulgendo perlopiú alla caricatura situazionale, alla contraffazione buffa dei personaggi, alla parafrasi delle trame, all'imitazione burlesca dello stile tragico, soprattutto quello euripideo e sofocleo.

Nell'unico frammento superstite della *Medea* di Alessi c'è la comica descrizione di una parte dei doni fatali inviati dalla protagonista alla rivale:

Ecco un mantello confezionato ad Amorgo e quest'altro ha tutto intorno una bordatura⁴⁶⁰.

Maggiormente incisivo è il parodico lamento di Giasone per la morte della giovane sposa nella *Medea* di Eubulo, il quale degrada la sventurata fanciulla a una prelibata anguilla beotica:

... della fanciulla beota del Copaide lago <in foglie di bietola avvolta>: infatti ho riguardo a chiamare con il suo nome la dea⁴⁶¹.

Polizelo riprese piú volte il tema delle nascite divine, facendo rappresentare quella di Afrodite, quella di Dioniso e quella delle Muse⁴⁶², analogamente si comportarono Anassandride con *La nascita di Dioniso*⁴⁶³ e Filisco con *La nascita di Zeus*, quelle di *Pan*, di *Afrodite ed Ermete*, di *Artemide e Apollo*⁴⁶⁴. Antifane propose un'irridente *Antropogonia*⁴⁶⁵ oltre alla *Nascita di Afrodite* e ad *Adone*, nel quale erano descritte scherzosamente le feste Adonie⁴⁶⁶.

Timocle parodiò le tragiche *Eumenidi* nell'*Orestautocleide*, mettendo in scena il famoso pederasta Autocleide ossessionato da vecchie etere infuriate, alla stregua di Oreste incalzato

⁴⁵⁹ Platonius *De comoedia Graeca* 35 e 59-61. *Schol. Ar. Pac.* 741 afferma che Aristofane aveva parodiato il mangione Eracle nella *Pace* e nell'*Eolosicone*; inoltre nelle *Vespe* l'aveva rappresentato come schiavo. In generale i commediografi preferivano i personaggi mitologici come Eracle il pavido Dioniso e l'adultero Zeus: ἐπεπόλαζε γὰρ ὡς εἰκε Ἡρακλῆς πεινῶν καὶ Διόνυσος δειλὸς καὶ μοιχὸς Ζεὺς ὥστε καὶ αὐτοὺς δοκεῖν ἄχθεσθαι.

⁴⁶⁰ Alexis fr. 151 *PCG*; ἤν χιτῶν ἀμόργινος | ἕτερος δὲ περιηγητὸς ἐστὶν οὗτοςί.

⁴⁶¹ Eubul. fr. 64 *PCG*: <τεῦτλ' ἀμπεχομένης> παρθένου Βοιωτίας | Κωπάδος· ὀνομάζειν γὰρ αἰδοῦμαι θεάν. Sulla relazione tra anguille e mito di Medea e sul precedente comico in *Ar. Pax* 1013-1014, parodiato della tragica *Medea* di Morsimo o di Melanzio, vd. M. Pellegrino, *Il mito di Medea nella rappresentazione parodica dei commediografi greci*, «CFC(G)» 18, 2008, pp. 201-216, in particolare pp. 206 ss.

⁴⁶² *Suda* π 1961 Adler.

⁴⁶³ *I.G.* XIV 1098 = *I.G.U.R.* 218, 2.

⁴⁶⁴ *Suda* φ 357 Adler.

⁴⁶⁵ Antiphan. fr. 34 *PCG*. Il frammento papiraceo (*P.Oxy.* III 427) ci ha restituito gli ultimi tre versi con le parole di augurio accompagnate dal rituale saluto rivolto al pubblico concluse dal titolo della commedia e nome dell'autore.

⁴⁶⁶ Rispettivamente Antiphan. fr. 57 e 14-16 *PCG*. Omonime commedie composero anche Platone Comico, Ararote, Filisco, Nicofonte. Su quest'ultimo autore vd. M. Pellegrino (cur.), *Nicofonte. Introduzione, Traduzione e Commento*, Tübingen 2013.

dalle Erinni⁴⁶⁷. In quelle parodie mitologiche il mondo risultava spesso capovolto, soprattutto quando l'epilogo originario era luttuoso. Secondo la convenzione del genere comico i drammi che si concludevano con esito letale (omicidi o suicidi) erano sistematicamente detorti al fine di avere un lieto finale, che prevedeva la riconciliazione dei nemici antagonisti con piena soddisfazione di tutti i personaggi coinvolti. A questo proposito Aristotele ricorda una commedia, forse l'*Oreste* di Alessi, andata in scena probabilmente tra il 340 e il 330 a.C., al termine della quale gli irriducibili nemici Egisto e Oreste si rappacificavano senza che nessuno dei due fosse ucciso per mano dell'altro⁴⁶⁸.

Nell'*Odisseo al telaio* di Alessi il protagonista prendeva il posto di Penelope nel lavoro della tessitura⁴⁶⁹; nel *Lino* a una richiesta del protagonista, che rivestiva i panni di un ordinario maestro di scuola ateniese, un Eracle bulimico, spinto da un'innata voracità, tra i libri esposti su una bancarella nell'Agorà sceglieva *L'arte di cucinare*, un trattato gastronomico di un certo Simo, invece di un testo tragico, di un dramma di Epicarmo, di un'opera di Orfeo, di un poema di Esiodo, di Cherilo, di Omero⁴⁷⁰.

Un papiro del I d.C., ha conservato la divertente tirata, desunta dal prologo di una commedia di cui si ignora titolo e autore, con la quale Rea lamenta la prodiga ghiottoneria di un Crono dissoluto con l'abitudine di vendere come schiavi i propri figli e di spendere il ricavato per mangiare e bere senza riservarle un solo boccone:

Uno di voi potrebbe dirmi: "Che mi importa dei tuoi problemi?" Risponderò citando il famoso verso di Sofocle: "Pene terribili ho sofferto." Tutti i miei figli si divora e si beve il vecchio Crono e a me non dà nemmeno un boccone. Ma lui stesso prendendoli tra le mani li porta a Megara e vende tutti i figli che io ho partorito, mangiandone il ricavato. Ha paura dell'oracolo come la cagna ... Infatti Apollo una volta prestò una dracma a Crono e non l'ha più riavuta. Per questo motivo rabbioso non gli ha prestato nient'altro che valesse più di una dracma, né una suppelletile, né denaro, per Zeus; ma ha vaticinato che Crono sarebbe stato scacciato da uno dei suoi figli. Per questo motivo ha paura e li trangugia tutti⁴⁷¹.

⁴⁶⁷ Timocl. fr. 27. Al medesimo commediografo sono ascritti anche *Gli eroi* (fr. 12), il *Centauro* (fr. 21) e *Le donne alle Dionisie*, nelle quali sono illustrati gli utili insegnamenti che gli spettatori potrebbero trarre dalle rappresentazioni tragiche (fr. 6 PCG).

⁴⁶⁸ Arist. *Poet.* XIII 1453a 37.

⁴⁶⁹ Alexis fr. 159-161 PCG.

⁴⁷⁰ Alexis fr. 140 PCG. Sulla presenza di Eracle in commedia vd. M.J. García Soler, *La figura de Heracles en la comedia y en el drama satírico*, in J. de la Villa - P. Cañizares - E. Falque - J.F. González - J. Siles (curr.), *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico. Actas del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, II, Madrid 2015, pp. 139-146. Sul frammento di Alessi cfr. L. Bruzzese, *Lo Schwerathlet, Eracle e il parassita nella commedia greca*, «Nikephoros» 17, 2004, pp. 144-147; E. Castelli, *Il titolo dei libri nell'Antichità. Una nuova interpretazione del fram. 140 (Ed. K.-A.) del Lino di Alessi*, «S&T» 12, 2014, pp. 1-18. La convincente ipotesi riguardante l'ambientazione della scena nell'Agorà mi è stata comunicata da Menico Caroli *per litteras*. Il libro di Simo (Καινὴ ὀψαρτουσία) è citato per la prima volta da Platone Comico, ma è attribuito a Filosseno (*Faone* fr. 189 PCG); cfr. M. Wright, *Poets and Poetry in Later Greek Comedy*, cit., pp. 609-612.

⁴⁷¹ *P.S.I.* X 1175 = Adesp. com. fr. 1062 PCG: τί οὖν ἐμοὶ τῶν σ[ῶν μέ]λει; φαίη τις ἄν | ὑμῶν. ἐγὼ δ' ἐρῶ | [τ]ὸ Σοφοκλέους ἔπος· | πέπονθα δεινὰ. πάντα μοι γέρων Κρ[όνος] | τὰ παιδὶ' ἐκπίνει τε καὶ κατεσθίει, | ἐμοὶ δὲ τούτων

Soprattutto Eubulo contrafface episodi del mito, noti al pubblico in gran parte attraverso le versioni euripidee (*Anchise, Antiope, Auge, Bellerofonte, Danae, Dolone, Edipo, Fenice, Ione, Issione, Laconi ovvero Leda, Misii, Medea, Oinomao*).

Nella commedia paratragica *Dolone*, nota grazie ad Ateneo, l'autore riprendeva i tratti del protagonista, impliciti nel noto episodio iliadico, sviluppando altresì un tema, la cui popolarità è testimoniata iconograficamente da un cratere a calice di Pisticci e successivamente da un altro cratere lucano. Nel primo la scena della cattura di Dolone da parte di Odisseo e Diomede sembra essere influenzata da una vera messinscena; i personaggi sembrano danzare, i loro indumenti sono molto simili ai costumi degli attori e lo spazio è scandito da alberi stilizzati; né è dissimile la tipologia della composizione figurata sul secondo vaso⁴⁷².

Nell'*Amaltea* Eracle richiedeva da bere e cibi sostanziosi alla protagonista ridotta a locandiera, che conservava i propri guadagni in un grande corno concavo; nella medesima commedia ci sono riprese di taluni versi euripidei⁴⁷³.

Nel *Bellerofonte* il commediografo rovesciò la mitica situazione del volo a dorso dell'alato Pegaso, rappresentando un protagonista terrorizzato dall'iniziativa del prodigioso cavallo di portarlo contro la sua volontà verso il cielo⁴⁷⁴.

Infine nel *Dionisio* del 360 a.C. ca., riprendendo la critica sulla violazione dell'eufonia già rivolta a Euripide da Platone Comico nelle *Feste*⁴⁷⁵, ne irrisse il vizzo stilistico di avvalersi del sigmatismo, riportato in auge a sua volta dal tiranno siracusano nella sua produzione drammatica⁴⁷⁶.

Anche Assionico scrisse il *Fanatico di Euripide* nel quale un personaggio, forse il cuoco, esegue una monodia per censurare vizi e comportamenti riprovevoli del retore Callia⁴⁷⁷.

προσδίδωσιν οὐδὲ ἓν, | ἄλλ' αὐτὸς ἔρδει χειρὶ καὶ Μεγαράδ' ἄγων | ὃ τι ἂν τέκω 'γὼ τοῦτο πωλῶν ἐσθίει. | δέδοικε γὰρ τὸν χρησμὸν ὥσπερ κυν[| ἔχρησε γὰρ Κρόνῳ ποθ' Ἀπόλλων δραχ[μὴν, | κατ' οὐκ ἀπέλαβε. ταῦτα δὲ θυμὸν πνέ[ων | ἑτέραν ἔχρησε[ν οὐκέτι] δρα[χ]μῶ[ν ἄ]ξ[ιαν, | οὐ σκευάρια, μὰ τὸν Δι', οὐδὲ χρήματα, | ἐκ τῆς βασιλείας δ' ἐκπεσεῖν ὑπὸ π[αιδίου. | τοῦ]τ' οὖν δεδοικῶς πάντα καταπι[νει τέκνα. Si è fatta l'ipotesi che sia parte del prologo della *Nascita di Zeus* di Antifane o di Filisco; in ogni caso è un adattamento comico di Hes. *Theog.* 453-467. Vd. S.D. Olson, *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford-New York 2007, pp. 144-145.

⁴⁷² A.M. Cirio, *Nuovi dati sull'iconografia del mito di Dolone e Reso*, in *Aspetti del mondo classico: lettura ed interpretazione dei testi*, Napoli 2006, pp. 25-30, in particolare p. 29. Per i testimoni vascolari vd. London, British Museum, F 157 e Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. Stg. 20.

⁴⁷³ Eur. *Andr.* 368-369 nel fr. 6, 2 (*Amaltea*); *Iph. Aul.* 370 nel fr. 67, 10 *PCG* (*Pupetta*).

⁴⁷⁴ Eubul. fr. 15 (*Bellerofonte*) *PCG*.

⁴⁷⁵ Plat. Com. fr. 29 *PCG*. per qualche esempio di cacofonia in Euripide vd. *Med.* 476; *Andr.* 460 ss.; *Ion* 386.

⁴⁷⁶ Eubul. fr. 26 *PCG* (*Dionisio*).

⁴⁷⁷ Axionicus fr. 4 *PCG*. Vd. E. Scharffenberger, *Axionicus, the Euripides Fan*, in C.W. Marshall - G. Kovacs, *No Laughing Matter*, cit., pp. 159-175.

In ogni caso i poeti, quando vollero parodiare lo stile tragico, pur ispirandosi per la maggior parte al poeta di Salamina, le cui opere allora godevano di grande popolarità, non trascurarono neppure Eschilo e Sofocle.

Teopompo fece rappresentare *Admeto*, *Fineo*, *Odisseo*, *Penelope*, *Sirene*, *Teseo*; Anassandride si ispirò a Eschilo per le *Nereidi* e presentò pure *Achille*, *Anchise*, *Elena*, *Eracle*, *Eretteo*, *Pandaro*, *Protesilao*, *Teseo*. Nel *Tereo* il protagonista non subiva la metamorfosi in volatile come avveniva nel racconto mitico, ma molto prosaicamente acquisiva il nomignolo di uccello, perché era stato maltrattato dalle donne di casa, come un gallo che è beccato dalle galline⁴⁷⁸. In un altro frammento, tramandato senza titolo, inserì la parodia di un verso euripideo, dando alla battuta una coloritura politica⁴⁷⁹.

Antifane compose *Alceste*, *Andromeda*, *Atamante*, *Baccanti*, *Ciclope*, *Deucalione*, *Eolo*, *Filottete*, *Ganimede*, *Medea*⁴⁸⁰ e Alessi, oltre ai *Sette contro Tebe*, scrisse una quindicina di commedie del medesimo tenore, tra le quali figuravano *Elena* e *Oreste*.

Ma la predilizione per i fatti di vita quotidiana vissuti da celebri personaggi mitici non fu prerogativa esclusiva degli autori della *Mese*, perché essa è ampiamente attestata nelle opere di Epicarmo, Cratete, Ferecrate, Nicofonte (*Adone*, *Nascita di Afrodite*, *Pandora*, *Reduce dall'Ade*, *Sirene*)⁴⁸¹, Nicocare (*Amimone*, *Centauro*, *Eracle corego*, *Galatea*, *Laconi*, *Donne di Lemno*, *Nozze di Eracle*, *Pelope*)⁴⁸², Aristomene (*Admeto*)⁴⁸³, Strattide (*Antroporeste*, *Atalanta*, *Crisippo*, *Fenicie*, *Filottete*, *Medea*, *Mirmidoni*, *Troilo*)⁴⁸⁴, Alceo comico (*Ganimede*, *Pasifae*)⁴⁸⁵, persino in quelle di Cratino (*Nemesi*, *Odissei*)⁴⁸⁶, Ermippo (*Agamennone*, *Nascita di Atena*)⁴⁸⁷, Aristofane (*Anfiarao*, *Centauro*, *Cocalo*, *Danaidi*, *Dedalo*, *Eolosicone*, *Fenicie*, *Le*

⁴⁷⁸ Anaxandr. fr. 46 PCG.

⁴⁷⁹ Eur. *Auge* fr. 920 TrGF: ἡ φύσις ἐβούλεθ', ἡ νόμων οὐδὲν μέλει, diventa in Anaxandr. fr. 66 PCG: ἡ πόλις ἐβούλεθ', ἡ νόμων οὐδὲν μέλει.

⁴⁸⁰ T. Mangidis, *Antiphanes' Mythenrevue*, Frankfurt a.M. 2003. Per il *Ciclope* vd. L. Venezia, *La figura di Polifemo nel teatro greco. Trasformazioni di un mostro*, «Stratagemmi» 7, 2007, pp. 95-135; E. Gelli, *Euripide, Filosseno e il Ciclope di Antifane*, «Prometheus» 34, 2008, pp. 245-256.

⁴⁸¹ *Suda* ν 406 Adler.

⁴⁸² *Suda* ν 407 Adler. Una probabile figurazione vascolare dell'*Amimone* è stata individuata nella riproduzione di un vaso campano appartenuto alla Collezione Hamilton, attualmente perduto (K.S. Rothwell, *A Depiction of a Comic Mythological Burlesque?*, «SemRom» 12, 2009, pp. 253-269).

⁴⁸³ P.Oxy. XXXIII 2659 fr. 2, I 23 ss.

⁴⁸⁴ *Suda* σ 1178 Adler.

⁴⁸⁵ Alcae. Com. fr. 26-29 PCG. La commedia fu messa in scena nel 388 a.C. durante il medesimo concorso teatrale in cui furono rappresentati il *Pluto* di Aristofane, i *Laconi* di Nicocare, l'*Admeto* di Aristomene e l'*Adone* di Nicofonte.

⁴⁸⁶ Cratin. fr. 114-127 e 143-157 PCG; vd. M. Ornaghi, *Omero sulla scena. Spunti per una ricostruzione degli Odissei e degli Archilochi di Cratino*, in G. Zanetto - D. Canavero - A. Capra - A. Sgobbi (curr.), *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*, Milano 2004, pp. 197-228.

⁴⁸⁷ Hermipp. fr. 1 e 2-6 PCG.

*donne di Lemno, Niobo), Callia (Ciclopi) e Platone Comico (Adone, Dedalo, Europa, Faone, Io, Laio, La lunga notte, Menelao, Zeus maltrattato)*⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ Suda π 1178 Adler; cfr. R.M. Rosen, *Plato Comicus and the Evolution of Greek Comedy*, in G.W. Dobrow (cur.), *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995, pp. 119-137; J.L. Sanchis Llopis, *La comedia mitológica de Platón el Cómic*, «Helmantica» 48, 1997, pp. 323-340; S. Pirrotta, *Plato Comicus: Die fragmentarischen Komödien: Ein Kommentar*, Berlin 2009, pp. 124-125.

6

Rappresentazioni comiche in Magna Grecia e Sicilia

Già a partire dagli inizi del IV a.C. le commedie furono rappresentate fuori di Atene, come lascia presupporre l'ampia diffusione di statuette in terracotta standardizzate, che riproducono stereotipati personaggi, rinvenute in Attica, nella Grecia continentale, nelle isole dell'Egeo, negli altri territori del mondo ellenico (penisola calcidica, Magna Grecia, Sicilia, Cirenaica, colonie situate sulle coste del Mar Nero).

Inoltre scene di popolari commedie attiche, che si ispirano a effettive repliche locali in Magna Grecia e in Sicilia, si trovano dipinte su un gran numero di vasi a figure rosse italoti e sicelioti, come fanno immaginare i personaggi raffigurati col tipico costume di calzamaglia e fallo, talora collocati sopra un basso palcoscenico in legno, a cui si accede attraverso una scala.

Tra le testimonianze più note c'è un cratere apulo a campana del Pittore di Schiller nei primi decenni del secolo, tra il 390 e il 370 a.C., che riprende l'episodio delle *Donne alle Tesmoforie* di Aristofane, in cui il Parente di Euripide, rifugiatosi presso l'altare, sta per sgozzare l'otre di vino con le babbucce persiane mentre una donna con maschera comica si fa avanti con un bacile sacrificale per raccogliere il presunto sangue della vittima⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ Würzburg, Martin von Wagner Museum, H 5697. E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H 5697* ("Telephus Travestitus"), «Phoenix» 40, 1986, pp. 379-392. Un'altra scena desunta dalle *Donne alle Tesmoforie* è stata riconosciuta da T.B.L. Webster (*South Italian Vase and Attic Drama*, «CQ» 42, 1948, pp. 15-27) sul cratere a calice apulo del Pittore di Tarporley, datato al 400 a.C. ca. (New York, Metropolitan Museum of Arts, 24.97.104), dove è raffigurato nell'orchestra un anziano con le mani legate, che si solleva in punta di piedi, un guardiano con un bastone, che sta dietro il malcapitato, e un uomo con un'oca morta vicino a una cesta piena di cibi sopra il palcoscenico; dietro il guardiano un efebo presso il quale è scritto τραγοιδός; vicino a ciascun personaggio ci sono le battute in trimetri giambici iscritte in prossimità della bocca (ἐγὼ παρέξω, κατέδησ' ἄνω τὴν χεῖρα, νοραρεττεβλο). A una commedia della *Mese* ha pensato invece T.L.B. Beazley, *The New York 'Phlyax Vase'*, «AJA» 56, 1952, pp. 193-195. Sulla questione vd. C.W. Marshall, *A Gander at the Goose Play*, «Theatre Journal» 53, 2001, pp. 53-71, secondo il quale fa riferimento alla medesima commedia anche la raffigurazione su un altro cratere a campana apulo, databile al 390 a.C. ca. (Boston, Museum of Fine Arts, 69.951). Da ultimo

Un cratere a calice apulo da Valenzano ritrae un vecchio che cammina appoggiandosi a un bastone, mentre un servo, carico di bagagli e appoggiato a una mazza, lo invita a voltarsi con un gesto apotropaico⁴⁹⁰. Secondo alcuni la cosiddetta figurazione fliacica si richiamerebbe alla scena iniziale del *Pluto*, nella quale Carione si lamenta perché costretto a stare dietro il padrone Cremilo che segue il dio cieco mentre questi cammina a tentoni⁴⁹¹.

Allo stesso periodo è ascrivibile un cratere a campana apulo da Ruvo, iscritto in dialetto attico, su cui sono rappresentati Filotimide e Carite, che gustano un dessert preso dal tavolo sottostante; a parte il servo Xantia sottrae una grossa focaccia dal ricco piatto, nascondendola tra le pieghe della veste⁴⁹².

Su un cratere a campana apulo del secondo quarto del IV a.C., attualmente perduto, è ritratto Eracle che bussa con la clava alla porta di un edificio, seguito da Xantia a cavallo di un mulo: la scena riprende la parte iniziale delle *Rane* di Aristofane⁴⁹³.

La figurazione di un'oinochoe apula coeva con Eracle, che segue una donna con oinochoe, richiama un altro passo delle *Rane*: si tratta della scena nella quale le ostesse scambiano Dioniso, con indosso la pelle di leone, per il ladro che aveva svuotato l'osteria delle cibarie senza pagare il conto durante la precedente discesa nell'Ade⁴⁹⁴.

Un riferimento agli *Acarnesi*, è stato individuato nella decorazione di un guttus apulo a rilievo del 330-320 a.C., dove compare il personaggio Lamaco con l'armatura⁴⁹⁵.

Un'eccezionale testimonianza è offerta da un cratere a campana lucano a figure rosse, datato agli albori del IV a.C. o risalente addirittura alla fine del secolo precedente: sono raffigurati due attori comici in maschera che rappresentano in vesti femminili la scena in cui Fedra, reclinata indietro sul letto e con un cuscino sotto il capo, viene informata dalla Nutrice della morte dell'amato Ippolito. Si tratta evidentemente di una parodia della omonima tragedia euripidea, ricordata anche nelle *Rane* aristofanee, a cui, secondo una recente ipotesi, la decorazione vascolare farebbe esplicito riferimento⁴⁹⁶.

vd. M. Denoyelle - F. Silvestrelli, *From Tarporley to Dolon: The Reattribution of the Early South Italian "New York Goose Vase"*, «Metropolitan Museum Journal» 48, 2013, pp. 59-71. Per un ragguglio generale cfr. A. Stramaglia, *Il fumetto prima del fumetto: momenti di storia dei 'Comics' nel mondo greco-latino*, «S&T» 3, 2005, pp. 12-13.

⁴⁹⁰ Bari, Museo Archeologico Provinciale, 2795 (380 e il 370 a.C.).

⁴⁹¹ Ar. *Plut.* 1 ss.

⁴⁹² Milano, Civico Museo Archeologico AO.9.284, già Collezione Moretti, primo quarto del IV a.C. Al medesimo Pittore del Choregos è ascrivibile un cratere a campana apulo decorato con due coreghi che istruiscono Egisto con la supervisione di Pirria, una volta a Malibu, J. Paul Getty Museum, 96.AE.29, su cui vd. D. Gilula, *The Choregoi Vase – Comic yes, but Angels?*, «ZPE» 109, 1995, pp. 5-10.

⁴⁹³ Berlin, Staatliche Museen, F 3046.

⁴⁹⁴ London, British Museum, F 99, dalla Basilicata del secondo venticinquennio del IV a.C. Vd. Ar. *Ran.* 548 ss.

⁴⁹⁵ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, coll. Santangelo inv. 368.

⁴⁹⁶ Sydney, Nicholson Museum, 2013.2; cfr. Eur. *Hipp.* 170 ss.; vd. J.R. Green, *Two Phaedras: Euripides and Aristophanes*, in S.D. Olson (cur.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*,

Su un cratere a campana pestano da Pontecagnano, datato intorno al 360 a.C., è riconoscibile una scena tratta dai *Demi* di Eupoli, nella quale è riproposta parodicamente la controversia sulle innovazioni musicali del citaredo Frinide, maestro di Timoteo. Nella figurazione si scorge il vecchio Pironide, il quale, tenendo un bastone nella sinistra, a viva forza strattone il musico mitileneo incoronato d'alloro con una cetra eptacorde nella sinistra e il plettro nella mano destra, alle cui spalle si intravede un cagnolino⁴⁹⁷.

A una parodia mitologica potrebbe ispirarsi la decorazione di un cratere a campana apulo, databile agli anni settanta del IV a.C., forse addirittura al *Dionisalessandro* di Cratino, che ripropone in chiave comica il notissimo episodio del rapimento di Elena da parte di Paride: un giovane con una corona in mano si trova dietro una donna dai tipici tratti di etera, davanti alla quale c'è un vecchio con bastone⁴⁹⁸.

Infine su un cratere a calice apulo del Pittore di Varrese, datato intorno al 355 a.C., è riproposto il combattimento tra Dedalo e Enialio (Efesto e Ares) di fronte a Era seduta sul trono. La raffigurazione, riconducibile al *burlesque* mitologico, è ispirata presumibilmente ai *Compagni o Efesto* di Epicarmo o a un *Dedalo*, ascrivibile a Platone Comico oppure a Eubulo⁴⁹⁹.

Oltre a richiami di drammi dell'*Archaia*, altri spunti derivano dalla *Mese*⁵⁰⁰, attestanti la popolarità della produzione comica in Magna Grecia nel IV a.C. Sono numerose le figurazioni, che ripropongono ridicolizzazioni di episodi di vita quotidiana: parodie di scene militari⁵⁰¹, il rinvenimento di un neonato⁵⁰², due comari pettegole⁵⁰³, l'inseguimento del parassita⁵⁰⁴,

Berlin-New York 2013, pp. 94-131.

⁴⁹⁷ Salerno, Museo Provinciale, Pc 1812. Vd. M. Revermann, *Comic Business*, cit., pp. 320-322. La notorietà di Frinide è confermata da un suo ritratto su cratere apulo risalente agli anni 350-330 a.C. e attualmente nel Museo di Belle Arti di Budapest (Szépművészeti Múzeum 97.1.A); vd. K. Vandlik, *Phrynis*, «SZMK» 97, 2002 (2003), pp. 21-32; 143-149.

⁴⁹⁸ Bari, Museo Archeologico Provinciale, 8014.

⁴⁹⁹ London, British Museum, F 269.

⁵⁰⁰ Sulle cosiddette figurazioni fiaciche riconducibili all'*Archaia* vd. M. Gigante, *Rintone e il teatro greco in Magna Grecia*, Napoli 1971, pp. 35-40. Cfr. in generale T.B.L. Webster, *South Italian Vases and Attic Drama*, «CQ» 42, 1948, pp. 15-21; O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford 1993; L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi immagini architettura*, Milano 2002, pp. 89-94; ivi ulteriore bibliografia.

⁵⁰¹ Cratere a campana apulo (inizi IV a.C.), Würzburg, Martin von Wagner Museum, 959 (inv. H 4649); cratere a campana pestano (ca. 350 a.C.), attribuito al Pittore di Parrish, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 3368 (inv. 81926); cratere a campana, attribuito al Pittore di Majewski, proveniente dalla Campania e datato al 300 a.C. ca., London British Museum G 73/23.

⁵⁰² Lekythos campano da Capua, terzo quarto del IV a.C. (Paris, Cabinet des Médailles, 1046).

⁵⁰³ Cratere a campana apulo, Antikenmuseum der Universität Heidelberg, Archäologisches Institut, U 6 (secondo quarto del IV a.C.).

⁵⁰⁴ Vd. il cratere proveniente da Ruvo, ca. 350 a.C. (Berlin Staatliche Museen F 3047), la cui scena rappresenta una donna molto brutta mentre afferra o respinge un uomo quasi calvo con indosso l'ἐξωμῖς, il quale

dialoghi tra marito e moglie⁵⁰⁵, il figlio rimproverato dal padre⁵⁰⁶, la verifica della contabilità⁵⁰⁷, servi che si apprestano a portare pani per un banchetto preceduti da una suonatrice di aulo doppio⁵⁰⁸, dialoghi tra servo e padrone⁵⁰⁹, il servo rifugiato presso l'altare⁵¹⁰ oppure il servo punito⁵¹¹. Insieme a queste sono riconoscibili anche caricature mitologiche e scene paratragiche.

Resta esemplare l'originale scena su un cratere a campana apulo, riguardante l'uccisione di Priamo da parte di Neottolema: il vecchio re con evidenti tratti barbarici ha trovato rifugio presso l'altare, da dove pronuncia una tirata patetica, mentre con la sinistra fa un gesto implorante verso l'aggressore, il quale esita a colpirlo. Il figlio di Achille, con un enorme

sostiene un'anfora di vino con la mano sinistra e tiene una focaccia sbocconcellata nella destra.

⁵⁰⁵ Cratere a campana apulo da Taranto, ca. 370 a.C. (Cambridge, Mass. Harvard University, Collezione McDaniel, 2007.104.4), oinochoe apula del 370-360 a.C. (Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. H 5846). Vd. pure la moglie che rimprovera il marito in un'altra oinochoe apula (Sydney, Nicholson Museum, 75.2) e in un cratere a campana apulo (Wien, Kunsthistorischen Museum, IV 466), risalenti entrambi al secondo quarto del IV a.C.

⁵⁰⁶ Frammento di cratere a campana apulo, Antikenmuseum der Universität Heidelberg, Archäologisches Institut, inv. U 8 (ca. 380-370 a.C.).

⁵⁰⁷ Cratere a campana apulo, ca. 380-370 a.C. del pittore Reckoning (St. Petersburg, Hermitage State Museum, St. 1779 (B. 1661)).

⁵⁰⁸ Cratere a campana apulo a figure rosse, 380-360 a.C. (St. Petersburg, Hermitage State Museum, B. 2074). Il soggetto illustrato è straordinariamente affine a quello che adorna un'oinochoe attica policroma datata intorno al 400 a.C. (Atene, Agora Museum, P 23907). Sull'argomento vd. M. Crosby, *Five Comic Scenes from Athens*, «Hesperia» 24, 1955, pp. 76-84.

⁵⁰⁹ Cfr. il cratere a campana apulo attribuito al Pittore di Hoppin datato tra il 375 e il 350 a.C. (Paris, Musée du Louvre, K 18), il cratere a campana pestano di Python, ascrivibile al terzo quarto del IV a.C. (London, British Museum, F 189), il cratere a campana apulo degli anni 360 a.C. (Matera, Museo Nazionale Archeologico 'Domencio Ridola', inv. 164507, già Bari, Collezione Rizzon 48) e il cratere a campana apulo del IV a.C. attribuito al Pittore di Adolphseck (Malibu, Paul Getty Museum, 96.AE.238), con la scena dell'anziano padrone Anfitrione che discute con il servo Xantia carico di bagagli dopo il ritorno di un viaggio (cfr. W.R. Biers - J.R. Green, *Carrying Baggage*, «AK» 41/2, 1998, pp. 90-91). Un rhythos a figure rosse della metà del IV a.C. ha come scena dipinta sul collo il servo che regge uno specchio permettendo di contemplarsi al vecchio padrone appoggiato a un bastone storto (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 29966).

⁵¹⁰ Cratere schifoide siciliano da Manfria, (Gela, Museo Archeologico Regionale, inv. 643); cratere a calice apulo da Canosa, 340-330 a.C., (Taranto, Museo Archeologico Nazionale, s. n.).

⁵¹¹ Paris, Musée du Louvre, CA 7249, un cratere a calice siciliano, databile tra il 350 e il 340 a.C. Cfr. il cratere a calice lucano (Berlin, Staatliche Museen, F 3043; V a.C. *ex.*). Il tema caro ai commediografi attici è rappresentato con estremo realismo: un severo guardiano impugna con la destra uno strumento di tortura, con cui tormenta il servo per farlo confessare, mentre con la sinistra strattone una corda legata al collo della vittima; il malcapitato è piegato sulle ginocchia, sulle quali puntella le mani, mentre uno spettatore, evidentemente colui che ha emanato l'ordine, assiste alla scena. Guardiano e servo, coperti da maschere barbute, indossano una calzamaglia aderente con imbottiture posticce e lungo fallo penzolante. Alcuni hanno ipotizzato che si tratti della riproposizione della scena delle *Rane*, in cui Eaco fa sottoporre a tortura ora Xantia ora Dioniso (Ar. *Ran.* 616 ss.); altri hanno supposto che sia riferibile al *Doulodidaskalos* di Ferecrate; tuttavia la datazione piuttosto alta e la tipicità del motivo inducono molti a considerarla genericamente comica.

fallo penzolante e imbottiture posticce, mostra nel volto indifferenza, lasciando così intuire che né si lascerà commuovere dalle parole del vecchio re, né eviterà di vibrare il colpo mortale⁵¹².

Di analogo tenore è un Ermete rappresentato con una lucerna in mano che fa luce a Zeus in una delle sue avventure amorose notturne sul cratere a calice pestano, attribuito al ceramografo A(s)steas: qui il dio ha una corona da commedia sul capo mentre avvicina maldestramente la scala alla finestra⁵¹³. Soggetto affine si trova su un altro cratere a campana pestano del medesimo pittore, dove è raffigurata una visita notturna a una donna⁵¹⁴.

Un'altra avventura galante del padre degli dèi è attestata da un cratere a campana a figure rosse apulo, ascrivibile al 380 a.C. ca. e attribuito al Pittore di Cotugno. Qui Zeus, che ha la barba arruffata, ha sul capo la corona e tiene in mano lo scettro sormontato dall'aquila, si muove lascivamente verso una donna nel mezzo della scena. Contrariamente alle belle ragazze di solito corteggiate dal dio, qui la donna è una vecchia raggrinzita con capelli corti e imbiancati, ha il naso grosso e le labbra pronunciate. Completa la raffigurazione a sinistra un servo appoggiato a un bastone⁵¹⁵.

Ancora Zeus è protagonista del riquadro decorativo sul cratere a calice siceliota a figure rosse del Pittore di Dirce, dove ha il fulmine in mano e la corona sul capo. Il dio è di malumore e cammina appoggiandosi a un bastone, seguito da un servo che ritma il tempo; un altro servo li sta a guardare avendo la cesta delle offerte appoggiata sul capo e tenendo un otre nella mano destra⁵¹⁶. Ancora sul frammento di un cratere a campana a figure rosse apulo degli inizi del IV a.C. sono raffigurati Zeus seduto su un *klismòs*, Dioniso con il tirso e una figura femminile⁵¹⁷.

La visita di un vecchio che sale i gradini di una scala per consultare Zeus Ammone è il soggetto di un cratere a campana apula: qui il dio è seduto alla sommità e con una mano tiene l'aquila per il collo. Ai piedi della scala sta un servo con un fagotto in spalla che guarda sbalordito l'intera azione con aria interrogativa⁵¹⁸.

⁵¹² Berlin, Staatliche Museen, F 3045, datato al primo venticinquennio del IV a.C.

⁵¹³ Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 17106, datato al 350-340 a.C. La vicenda era stata messa in scena da Platone Comico nella *Lunga notte* (frr. 89-94 PCG). Un'ulteriore testimonianza parodica su Zeus seduttore è offerta da un cratere pestano, già facente parte di una collezione privata viennese (Artemide Kunstauktionen, Vienna, Dicembre 2012, n. 78); cfr. J.R. Green, *Zeus on a See-Saw. A Comic Scene from Paestum*, «Logeion» 4, 2014, pp. 1-27; I.M. Konstantakos, *Zeus on a See-Saw. Additional Remarks on Comic Themes*, «Logeion» 4, 2014, pp.28-39.

⁵¹⁴ London, British Museum, F 150 (350-340 a.C.).

⁵¹⁵ Malibu, J. Paul Getty Museum, A 96.AE.113 (ex Collezione Fleischmann F 313).

⁵¹⁶ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11026 (380-360 a.C.).

⁵¹⁷ Taranto, Museo Nazionale Archeologico, inv. 121613. Rimane isolata la proposta di identificare la raffigurazione vascolare con la scena delle *Rane* aristofanesche, durante la quale Eschilo si confronta nell'agone con Euripide alla presenza di Dioniso.

⁵¹⁸ Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. 2970 (375-350 a.C.).

Su un altro cratere a campana apulo, databile al 380 a.C. ca. si vede un'analoga scena comica, della quale è protagonista Chirone. Il mitico mostro metà uomo e metà cavallo è ridotto a un vecchio rimbambito artritico, che si muove con estrema difficoltà, assistito da un vecchio e dal servo Xantia nell'atto di salire i gradini della scala che collega l'orchestra alla piattaforma scenica, dove si trovano alcuni bagagli. Mentre dall'alto uno degli aiutanti trascina su il vecchio, l'altro lo spinge a fatica con le mani poggiate sulle natiche, creando l'impressione che si stia muovendo una mostruosa creatura a quattro zampe⁵¹⁹.

Una raffigurazione comica della gara tra Apollo e Marsia decora una oinochoe apula, attribuita al Pittore di Felton e attualmente a Melbourne⁵²⁰. Un cratere a campana apulo da Sant'Agata dei Goti degli anni 370-360 a.C. illustra la consultazione del dio a Delfi⁵²¹ e il dio minacciato da Eracle nel conflitto per il treppiede sacro è il soggetto di un altro cratere a campana pestano del 360-350 a.C., ascrivito al ceramografo A(s)steas⁵²².

Su un cratere apulo del secondo quarto del IV a.C., proveniente da Ruvo, si ripropone il soggetto comico tratto forse dallo *Zeus maltrattato* di Platone Comico: l'eroe bulimico, accompagnato da Iolao, divora le offerte nel tempio di Olimpia, mentre nel contempo il padre degli dèi, incapace di opporsi, brandisce vanamente il fulmine e sbatte rabbiosamente i piedi⁵²³.

Alla sua perenne fame si ispira anche la raffigurazione del cratere a campana apulo del 390 a.C. ca., dove si vede Eracle disteso davanti a una tavola imbandita servito da due vecchi seminudi stanti, rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra⁵²⁴.

Una versione caricaturale del supplizio di Prometeo, parodia dell'omonima tragedia di Eschilo o di altro sconosciuto tragediografo o ripresa del *Prometeo* di Epicarmo, si trova su un cratere a campana apulo nello stile di Gnathia, attribuito al Pittore di Konnakis e risalente agli anni 360-350 a.C. Il Titano, stante nudo con barba e capelli bianchi, le braccia

⁵¹⁹ London, British Museum, F 151. In generale per le figurazioni vascolari con la presenza del personaggio comico Xantia vd. J.R. Green, *Pictures of Pictures of Comedy. Campanian Santia, Athenian Amphitryon, and Plautine Amphitruo*, in R. Green - M. Edwards (curr.), *Images and Texts. Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*, London 2015, pp. 45-80.

⁵²⁰ Melbourne, National Gallery of Victoria, 90/5. Apollo e Marsia in costumi teatrali decorano anche un cratere a calice apulo della prima metà del IV a.C. (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 3370).

⁵²¹ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81377.

⁵²² St. Petersburg, Hermitage State Museum, St. inv. GR-4594 (B. 1660).

⁵²³ Da Ruvo, datato al 370-360 a.C., St. Petersburg, Hermitage State Museum, inv. GR-2129 (B. 299). Non ci sono indizi certi che sia Euristeo di fronte a Eracle il personaggio di una oinochoe apula del 375-350 a.C. (Taranto, Museo Archeologico Nazionale, inv. 56048); vd. J.R. Green, *Theatre Production: 1996-2006*, «Lustrum» 50, 2008, p. 209.

⁵²⁴ London, Victoria and Albert Museum, inv. 1776-1919. Cfr. I. Konstantakos, *The Drinking Theatre. Staged Symposia in Greek Comedy*, «Mnemosyne» 58 (2005), pp. 188-189. Alla medesima situazione rinvia il cratere a campana apulo, attribuito al Pittore di Lecce, con Eracle, distinguibile dalla clava e dalla pelle di leone, che rincorre un uomo nudo mentre fugge avendo in mano pagnotte o focacce (Sydney, Nicholson Museum, 88.02).

allargate a forma di croce, la pancia rigonfia, i genitali smisurati, ha le spalle coperte da un mantello; rivolge lo sguardo con espressione supplichevole a un corvo che sta ai suoi piedi con le ali chiuse e il becco rivolto verso di lui⁵²⁵.

Parodie dell'*Antigone* sofoclea, dell'*Alceste* e dell'*Auge* euripidee sono attestate rispettivamente da un cratere a campana apulo, in cui un vecchio calvo e barbuto, mascherato da Antigone, mentre regge l'urna cineraria di Polinice, è portato davanti a Creonte da un guardiano⁵²⁶, dallo skyphos siciliano da Centuripe con la scena di Eracle che, in compagnia di Ermete, lascia cadere la clava mostrando stupore di fronte a una donna che si toglie il velo⁵²⁷, da un cratere a calice siceliota del Gruppo di Manfria, raffigurante un goffo eroe, riconoscibile dalla pelle leonina che indossa sulle spalle, mentre sta per afferrare Auge, per strapparla dal tempio di Atena Alea, di cui è sacerdotessa per volere del padre⁵²⁸.

Una possibile caricatura dello *Ione* euripideo potrebbe aver ispirato la decorazione di un cratere a campana apulo frammentario, datato tra il 375 e il 350 a.C., in cui si distingue una consultazione oracolare a Delfi con quattro figure: un servitore con una cesta, Apollo seduto con un ramo di alloro e una coppia di anziani postulanti, forse Xuto e Creusa⁵²⁹.

Tra gli altri temi trattati su un cratere a campana del 330 a.C. c'è ancora la cattura di Antigone da parte delle guardie di Creonte ovvero, secondo una diversa interpretazione, la restituzione di Briseide ad Achille per ordine di Agamennone⁵³⁰.

Su un'oinochoe tarantina iscritta, proveniente da La Torretta e datata al secondo venticinquennio del IV a.C., si riconosce un episodio desunto da una versione paratragica dell'*Edipo* euripideo con rovesciamento dei ruoli tra il protagonista e Creonte che tenta di risolvere gli enigmi. Probabilmente si tratta di una scena ripresa da una commedia di Eubulo, nella quale a sinistra si scorge un uomo, parzialmente imbruttito e con i piedi grottescamente gonfi, che gesticola impazientemente, al centro si trova un deforme e barbuto Creonte seduto con il torso scoperto, che ha come interlocutrice una Sfinge ermafrodita posata su un mucchio di pietre, adorna con una corona e ingioiellata con collane, bracciali, orecchini⁵³¹.

Su un'oinochoe apula si distingue una scena desunta dalla parodia di un dramma satiresco, in cui è raffigurato un uomo che consulta un anziano Sileno seduto sull'altare, mentre sul lato opposto è raffigurata la Sfinge⁵³².

⁵²⁵ Malibu, J. Getty Museum, inv. 82.AE.15; cfr. F.C. Frel, *Prometheus Parodied: A Gnathian Hilarotragedy*, in *Festschrift für Leo Mildenberg*, Wetteren 1984, pp. 51-55.

⁵²⁶ Sant'Agata dei Goti, Collezione Rainone 1 (380-370 a.C.).

⁵²⁷ Milano, Museo Teatrale alla Scala, 12 (340-330 a.C.).

⁵²⁸ Lentini, Museo Archeologico 2B (340-330 a.C.).

⁵²⁹ Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 107937. Vd. F. Lo Piparo, *Il canestro di Ione, la κίστη di Eritonio: mitografia, drammaturgia e iconografia di un oggetto*, «Engramma» 120, ottobre 2014, pp. 53-77.

⁵³⁰ Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts, II 1b 735.

⁵³¹ Taranto, Collezione Ragusa 74; cfr. Eur. fr. 540 *TrGF* (*P.Oxy.* XXVII 2459).

⁵³² Taranto, Museo Nazionale Archeologico, inv. 52444.

Un'ulteriore caricatura dell'episodio decora un'oinochoe apula, datata 350-335 a.C. In uno scenario dominato da palme si scorgono entrambi i personaggi che si scrutano con noncurante distacco. La Sfinge, il cui corpo ha perso quasi totalmente i tratti felini tranne la presenza di ampie ali ai talloni, si trova accovacciata su un pila irregolare di rocce screziate; Edipo nudo con il pileo sul capo si appoggia al bastone e si serve del mantello come imbottitura: risulta evidente che la sua obesità richiama il costume imbottito degli attori comici⁵³³.

Su un cratere apulo a campana, proveniente da Camerina, datato agli anni 380-370 a.C. c'è la parodica scena di un Eracle, costantemente attratto dal cibo, che porta i Cercopi rinchiusi in una gabbia davanti a Zeus seduto presso l'altare, ascrivibile ai *Cercopi* di Eubulo⁵³⁴.

Un'interessante testimonianza proveniente dal mercato antiquario è il chous apulo del 370 a.C. ca., attribuito al Pittore di Truro e decorato con una scena teatrale, nella quale è protagonista Odisseo armato con una spada che insegue la maga Circe⁵³⁵. Invece l'illustrazione su un'oinochoe apula non ha elementi specifici che consentano di identificarvi una scena della *Calipso* del medesimo commediografo, rappresenterebbe piuttosto un episodio di vita quotidiana⁵³⁶.

Su un chous apulo della metà del IV a.C. si scorge l'eroe in fuga con il Palladio e Diomede, che gli sta dietro con lo scudo sulle spalle: la scena richiamerebbe l'*Odisseo* di Anassandride⁵³⁷.

La miracolosa nascita di Elena, che emerge da un uovo enorme, è illustrata su un cratere a campana apulo e rievocherebbe la *Nemesi* di Cratino, l'*Elena* di Alessi o la *Leda* di Eubulo. In questa circostanza il re spartano Tindaro con le sembianze di un tipico vecchio da commedia sta per spaccare un uovo enorme con una grande ascia, mentre un servitore lo ferma

⁵³³ Boston, Museum of Fine Arts, 01.8036.

⁵³⁴ Catania, Museo Civico Castello Ursino MB 4232 (Biscari, 735).

⁵³⁵ Gorni & Mosch, Auction 222, Catalogo 25 giugno 2014, nr. 122. Potrebbe ispirarsi alla *Circe* di Anassila una scena simile su un cratere a campana apulo, attribuito al Pittore Reckoning e datato al secondo venticinquennio del IV a.C., in cui Odisseo e il giovane Elpenore, caratterizzati dall'*exomis*, sopra un palcoscenico rudimentale costituito da un tavolato ligneo sorretto da quattro travi piantati nel suolo, con gesti teatrali brandiscono le spade e afferrano con la forza la maga Circe minacciandola (Ruvo, Museo Archeologico Nazionale Jatta 901, inv. 35652). Cfr. Anaxil. fr. 12-13 (*Circe*) PCG in metri lirici. Ancora Odisseo di fronte a uno dei Proci di Penelope è protagonista della scena visibile su un altro chous apulo, attribuito al Pittore di Felton e datato al 370 a.C. ca. (Gorni & Mosch, Auction 206, Catalogo 26 giugno 2012, nr. 75A).

⁵³⁶ Taranto, Museo Nazionale Archeologico, inv. 54724; cfr. Anaxil. fr. 11 PCG (*Calipso*); vd. J.R. Green, *Theatre Production: 1996-2006*, cit., p. 209. A qualche rappresentazione teatrale comica sembra ispirato la figurazione di un cratere campano, dove compare davanti a una grottesca Arete un emaciato Odisseo (Paris, Musée du Louvre, K 523); cfr. C. Jouanno, *Images comique d'Ulysse, d'Épicharme à Plaute*, «LEC» 80, 2012, p. 267.

⁵³⁷ London, British Museum, F 366; cfr. analoga scena su un altro chous apulo del Pittore di Felton (Gorni & Mosch, Auction 202, Catalogo 14 dicembre 2011, nr. 44). L'episodio di Odisseo che insegue Diomede per ucciderlo dopo il furto del Palladio decora un ulteriore chous, anch'esso opera del medesimo pittore, già Torino, Collezione Mario Bruno; cfr. E.G.D. Robinson, *Reception of Comic Theatre amongst the Indigenous South Italians*, «MedArch» 17, 2004, pp. 193-212.

nel preciso momento in cui l'uovo, appoggiato in una cesta da lavandaia, si rompe e ne esce una giovane e formosa fanciulla; al tempo stesso un'irriconscibile Leda, con i lineamenti di una brutta e vecchia megera, rimane ferma sulla porta⁵³⁸.

Secondo alcuni la scena delle profferte amorose fatte da Alceo a Saffo seduta con la cetra in mano su un cratere a campana apulo si riferirebbe alla *Saffo* di Amipsia o di Antifane⁵³⁹.

Traccia di una burlesca versione del mito di Oreste, forse tratta dall'omonima commedia di Alessi, rimane sul frammento di un cratere apulo della metà del IV a.C., dove si scorge la testa di una figura femminile su cui si legge il nome del personaggio Elettra⁵⁴⁰.

Sul lato principale di un frammentario cratere a calice policromo da Buccino (350-340 a.C.), firmato da A(s)steas, è riprodotta la scena di una perduta commedia, nella quale Atena rimane allibita mentre volge lo sguardo verso Cassandra, rappresentata come una vecchia strega, nell'atto di rapire Aiace aggrappato al Palladio. Infatti nella zona decorata del manufatto si riconosce un guerriero barbuto dall'aspetto volgare, armato con elmo di tipo frigio e corazza a squame, che è preso per i capelli e a calci da una virago, indicata dall'iscrizione con il nome di Cassandra, i cui capelli sono tenuti insieme da una tenia. Assiste alla comica scena un'anziana sacerdotessa sgomenta e meravigliata, che indossa un peplo disadorno e tiene in mano una grande chiave⁵⁴¹.

Precorritrice dell'*Aulularia* plautina e della commedia di Menandro, che l'avrebbe ispirata, è la scena raffigurata su un cratere a calice pestano del ceramografo A(s)steas, in cui il vecchio avaro Carino con un bastone in mano, disteso e aggrappato alla cassaforte, la difende disperatamente dai due furfanti Gimnilo e Cosilo, che lo strattonano per una gamba e gli tirano un braccio strappandogli il mantello, per staccarlo dal tesoro, mentre in disparte il servo Carione esterefatto e impotente assiste all'aggressione⁵⁴².

⁵³⁸ Bari, Museo Archeologico Provinciale, 3899 (380-370 a.C.). Soggetto analogo sull'anfora di Python, conservata a Paestum nel Museo Archeologico Nazionale, inv. 21368, e sul cratere pestano a campana di Caivano del tardo IV a.C., ora a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 147950.

⁵³⁹ Bari, Museo Archeologico Provinciale, 4073 (metà IV a.C.). Soggetto analogo sui frammenti di un cratere a campana proto-apulo del primo quarto del IV a.C. (Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 122627 bis). Vd. A. Goulaki-Voutira, *Music on Phlyax Vases*, «Imago Musicae» 18-19, 2001-2002, pp. 35-57; D. Castaldo, *Musica a Taranto in età ellenistica*, in M.C.Martinelli (cur.), *La Musa dimenticata*, cit., p. 274.

⁵⁴⁰ Basel, Collezione Cahn 223.

⁵⁴¹ Roma, Villa Giulia 50279.

⁵⁴² Ritrovato a Sant'Agata dei Goti, attualmente a Berlin, Staatliche Museen, F 3044.

Rintone e i fliacografi

Un singolare tipo di parodia fu praticato da Rintone di Siracusa, attivo a Taranto in Magna Grecia a cavallo tra il IV e il III a.C., ai tempi del re Tolomeo I Sotèr. Il lessico *Suda* lo considera inventore di un nuovo genere, l'ilarotragedia e gli attribuisce 38 drammi tragicomici⁵⁴³, che la poetessa Nosside, sua contemporanea, definiva fliaci tragici⁵⁴⁴, con evidente riferimento alla farsa popolare diffusa in ambiente italico⁵⁴⁵, da cui il poeta aveva tratto ispirazione dandole forma letteraria.

Sulla falsariga di Aristofane modelli privilegiati per il παρατραγωδεῖν furono le opere dei tragediografi attici del V a.C., in particolare Euripide, come si evince soprattutto dai 9 titoli pervenuti (*Anfitrione*, *Quelli che montano sul letto*, *Eracle*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia fra i Tauri*, *Meleagro servo*, *Medea*, *Oreste*, *Telefo*) e dai brevissimi frammenti conservati.

Una battuta dialogica dell'*Oreste* evidenzia un'osservazione metateatrale che riguarda la recitazione, giacché l'interlocutore risponde alla maledizione lanciata da un personaggio, evidenziandone la peculiare sequenza metrica dell'espressione:

A: *Dioniso in persona ti rovini completamente.*

B: *È un metro di Ipponatte.* A: *Non me ne importa*⁵⁴⁶.

⁵⁴³ *Suda* ρ 171 Adler; cfr. Steph. Byz. p. 603, 6-7 Meineke. M. Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971. A Rintone pare debba ascrivere la *fabula* tramandata da *P.Heid.* I 181.

⁵⁴⁴ *A.P.* VII 414, 2-4.

⁵⁴⁵ M. Gigante, *Scena fliacica a Crotone*, «PP» 39, 1984, pp. 150-151, ivi ulteriore bibliografia. S. Anziri (*A Different Guild of Artist: τὸ Κοινὸν τῶν περὶ τὴν Ἰλαρὸν Ἀφροδίτην τεχνιτῶν*, «APXAIOTHNΩΣIA» 11, 2001-2002, pp. 47-56), facendo propria una suggestione di L. Robert (*Bulletin épigraphique*, «REG» 77, 1964, p. 256), ipotizza l'esistenza di un'associazione di artisti specializzata nell'ilarotragedia operante in Magna Grecia e Sicilia a partire dall'età ellenistica. Non è escluso che un'analoga corporazione denominata Παφίης σύνοδος esistesse anche in Egitto. Sull'argomento cfr. A. Fountoulakis, *Les artistes d'Aphrodite*, «AC» 69, 2000, pp. 133-147.

⁵⁴⁶ Fr. 14 *PCG*: A: ὁ σὲ Διόνυσος αὐτὸς ἐξώληθαι. | B: Ἰππῶνακτος τὸ μέτρον. A: οὐδέν μοι μέλει. Il primo verso

In età alessandrina operarono altri esponenti del genere paratragico, tra cui si ricordano Scira, che Ateneo, riportando due trimetri del *Meleagro*⁵⁴⁷, definisce τῆς Ἰταλικῆς καλουμένης κωμωδίας ποιητής, γένος Ταραντίνος⁵⁴⁸, e soprattutto il παρωδός Sopatro⁵⁴⁹. Con il poeta di Pafo la parodia mitologica raggiunse l'apogeo⁵⁵⁰: infatti mentre alcuni titoli rievocano drammi euripidei (*Ippolito*, *Oreste*), gli scarni frammenti rimasti ne evidenziano la propensione per le tematiche culinarie⁵⁵¹. Egli operò dall'età di Alessandro fino a Tolomeo II Filadelfo e praticò l'attività di φλυακογράφος in Alessandria⁵⁵², come risulta da precisi riferimenti nei trimetri superstite⁵⁵³. Oltre ai motivi gastronomici il poeta prediligeva la satira contro i filosofi e faceva riferimenti a personaggi divenuti famosi per qualche avvenimento di cronaca: nei *Galli* derideva i falsi seguaci dello stoico Zenone che non erano capaci di essere coerenti con i principî professati⁵⁵⁴; nel *Passato di lenticchie* citava l'avventuriero spartano Tibrone, che aveva fatto una tragica fine, dopo aver assassinato a Creta nel 324 a.C. Arpalò ed essersi impadronito del suo tesoro:

Ai suoi banchetti tiene un'acetiera d'argento, con incisioni a sbalzo di serpenti, come quella che una volta aveva Tibrone, l'uomo che fu detantalizzato dei talenti di Tantalò⁵⁵⁵.

Di lui restano 13 titoli, dei quali *Bacchide*, *I pretendenti di Bacchide* e *Le nozze di Bacchide* avevano tematica affine e sembrano appartenere a una trilogia⁵⁵⁶.

è parodia di Eur. *Bacch.* 1296, il secondo si rifà ad Ar. *Ran.* 661 e la clausola è ancora stilema aristofanesco (*Ran.* 655; cfr. *Ran.* 1136; *Nub.* 1282).

⁵⁴⁷ ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοὶ νέμειν βοτὰ | οὔτ' ἀσχέδωρος νεμόμενος καπρῶζεται. I due versi sono parodia di Eur. *Hipp.* 75-78, in cui il protagonista descrive il prato intatto e incontaminato, dal quale ha raccolto i fiori per la ghirlanda da donare alla dea Afrodite (ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοὶ φέρβειν νέμειν βοτὰ | οὔτ' ἡλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον | μέλισσα λειμῶν' ἡρινὴ διέρχεται). Joannes Lydus *De magistratibus populi Romani* 62 menziona Scira esplicitamente tra i καθηγηταί provenienti dalla Magna Grecia insieme a Rintone, che ebbero influenza sulla commedia romana.

⁵⁴⁸ Athen. IX 402b.

⁵⁴⁹ *Suda* σ 846 e 847 Adler.

⁵⁵⁰ Sull'argomento vd. E. Degani, *Poesia parodica greca*, Bologna 1982, p. 25.

⁵⁵¹ Sopater fr. 8 (*Ippolito*); 12 (*Il salario di Mistaco*); 13 (*La discesa tra i morti*); 14 *PCG* (*Oreste*).

⁵⁵² Athen. II 71a-b; vd. A. Sofia, *Sopater di Pafo ad Alessandria e i suoi legami con la commedia fliacica in Magna Grecia*, «Aegyptus» 89, 2009, pp. 221-231; H.-G. Nesselrath, *Sopater of Paphos and the Phlyax Plays*, in G. Colesanti - L. Lulli (curr.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. Vol. 2: Case Studies*, Berlin-Boston 2016, pp. 25-40.

⁵⁵³ Sopater fr. 1; 7; 14; 22; 24 *PCG*.

⁵⁵⁴ Sopater fr. 6 *PCG* (*Galli*).

⁵⁵⁵ Sopater fr. 18 *PCG*: ἀλλ' ἀμφὶ δειπνοῖς ὄξειδ' ἀργυρᾶν ἔχει | δρακοντομίμοις ὀργάνων τορεύμασιν· | οἶαν ποτ' ἔσχε καὶ Τιβρων ὁ Ταντάλου, | μαλακὸν ταλάντοις ἐκταλαντωθεὶς ἀνὴρ. Cfr. A. Papachrysostomou, *Sopater's Φακὴ (Fragments 18, 19): A Play of Self-Satire (?)*, «Classics Ireland» 19-20 (2012-2013), pp. 53-85.

⁵⁵⁶ Sopater fr. 1-5 *PCG*.

8

La Commedia Nuova

Nell'ultimi due decenni del secolo intrapresero la loro attività anche altri numerosi poeti, che i grammatici catalogarono tra gli autori della *Nea*, segnalando tra i più rappresentativi Filemone, Menandro, Difilo, Filippide, Posidippo e Apollodoro⁵⁵⁷. Il loro teatro, però, anche se cronologicamente vicino a quello di Aristofane, in realtà era lontanissimo dall'esperienza dei comici dell'*Archaia* per la diversa scelta delle tematiche, per la differente funzione della comicità, per la trasformazione dei principali elementi formali (struttura, trama, personaggi, coro).

Dalla produzione comica compresa nel periodo che va dalla fine del IV agli inizi del III a.C. non emerge più alcun stretto legame con gli spettatori e le istituzioni di Atene: la polis era diventata una città sottomessa a egemonie straniere, cosicché ai comici in breve tempo erano venuti a mancare sia la difesa garantita loro dalla *parrhesia*, sia l'interlocutore primario, cioè l'opinione pubblica che rifletteva la genuina espressione di un effettivo dibattito politico interno a una comunità sovrana.

Inoltre i commediografi cominciarono a rappresentare le loro opere anche nei teatri durante gli agoni comici allestiti fuori dell'Attica, come a Delfi, a Delo, a Orcomeno, a Samo e negli altri territori ellenizzati. In quel diverso contesto trovavano spazio soprattutto il vissuto quotidiano di un'umanità ordinaria, rappresentata nel suo privato, nonché i temi universali attuali in ogni epoca, quali i valori morali, i sentimenti, le virtù e i vizi degli individui: dolore, gioia, rivalità, amicizia, avarizia, generosità, odio, amore.

Progressivamente i commediografi spostarono la prospettiva dalla polis al nucleo familiare, l'unica istituzione comunemente condivisa: essa rappresentava il mondo dell'umana comprensione e della sicurezza affettiva, nonostante i turbamenti provenienti dall'esterno che quotidianamente tentavano di minarlo. La famiglia, tuttavia, non era quella tradizionale, basata sul principio di autorità, bensì quella in cui erano favoriti i rapporti paritari tra vecchi

⁵⁵⁷ *Prolegomena de Comoedia* I 53 Koster.

e giovani, tra padri e figli. Le relazioni si estendevano ulteriormente all'esterno, includendo i legami di amicizia e di solidarietà con i vicini. Analogo era il rapporto amoroso, che implicava la conoscenza, la lealtà e la stima reciproca; così immaginato, anch'esso si configurava moralmente come valore assoluto.

Però, la mimetica riproduzione della vita routinaria toglieva linfa vitale all'antico eroe comico, le cui eccentriche e straordinarie azioni erano sostituite da semplici atti della normalità, sostenuti da motivazioni etiche, senza contare che i funambolici progetti, principî motori delle vicende dell'*Archaia*, in consonanza con una visione peripatetica cedevano il posto al più banale intento di sottrarsi agli avversi colpi della sorte (*Tyche*); il proposito era puntualmente realizzato nel finale grazie alla cooperazione dell'insieme dei personaggi, così da evidenziare la vitale importanza della solidarietà umana⁵⁵⁸.

Come accennato prima, alla radice di quella situazione stava il cambiamento della società avvenuto dopo le imprese di Alessandro Magno. Il susseguirsi di mutamenti di regime e l'instaurazione di governi moderati, se non addirittura oligarchici, che avevano promulgato leggi per restringere il godimento del diritto di cittadinanza sulla base di criteri censori, aveva costretto la parte meno abbiente della popolazione all'emarginazione dalla vita politica, provocando disaffezione oltre che disparità e tensioni. Nel contempo andava affermandosi un forte individualismo e la propensione al ripiegamento nel privato.

Luogo ideale di rifugio dalle turbolenze sociali divenne la campagna, dove andava a isolarsi chi desiderava una vita autarchica, antitetica all'esistente politico e alla vita associata⁵⁵⁹. Per di più la sospensione del contributo, che aveva consentito a tutti la partecipazione alle rappresentazioni (*θεωρικόν*), aveva provocato l'esclusione dei meno abbienti dalla frequentazione delle grandi manifestazioni festive e in definitiva dalla cultura.

I mutamenti avevano portato a una diversa composizione del pubblico, che risultava costituito per lo più da artigiani, imprenditori, piccoli proprietari terrieri. I nuovi spettatori, generalmente agiati e colti⁵⁶⁰, erano invitati a rispecchiarsi nei protagonisti delle vicende proposte a teatro, diventato luogo di evasione e di divertimento.

Testimone dei nuovi gusti e delle differenti aspettative degli spettatori dell'ultima parte del secolo, fu senza dubbio Aristotele, quando nella *Poetica* si sofferma su come si debba comporre una buona tragedia, consigliando di abbozzare l'intreccio nelle linee generali, anche quello dei racconti inventati, prima di svilupparlo⁵⁶¹.

⁵⁵⁸ Cfr. Men. *inc. fab.* fr. 686 PCG: εἰ πάντες ἐβοηθοῦμεν ἀλλήλοις αἰεὶ, | οὐδεὶς ἂν ὦν ἄνθρωπος ἐδεήθη τύχης.

⁵⁵⁹ Cfr. Men. *Dysc.* 713-714; *Georg.* 77-82; fr. 299 PCG (*La collana*). Sul problema vd. Arist. *Eth. Nic.* IX 1169b 3 ss. L'interesse per il mondo agricolo diventa forte nei comici della *Mese* e della *Nea*, come si enuclea dalle numerose opere dedicate agli abitanti della campagna.

⁵⁶⁰ Plut. *Comp. Aristoph. et Men.* 854b.

⁵⁶¹ Arist. *Poet.* XVII 1455b 1-12.

La raccomandazione fu seguita anche dai commediografi, stando a un aneddoto concernente il fare poetico di Menandro⁵⁶², da cui si evince la preminenza data dal poeta alla scelta dei πράγματα rispetto alla stesura in versi: la trasformazione in trattazione drammatica di fatti privati richiedeva all'autore di essere demiurgo di una realtà non effettuale, ma possibile⁵⁶³. Dunque Menandro, avvertendo le difficoltà del mestiere in un'epoca in cui il genere stava mutando, seppure attraverso la mediazione dei personaggi, non mancò di presentarsi come pionieristico sperimentatore di nuovi strumenti, montando ingranaggi inediti, che portavano a una soluzione plausibile e vincente, senza ricorrere alla comicità triviale e ai soliti stereotipi di effimera esistenza⁵⁶⁴.

Oltre alla scomparsa della parabasi e dell'agone, novità rilevante delle nuove commedie fu la ripartizione in 5 atti (μέρη)⁵⁶⁵, separati da interludi musicali autonomi, contrassegnati nei papiri dalla sigla χοροῦ. In esse, secondo la teorizzazione di Aristotele⁵⁶⁶, il nodo (δῆσις) occupava i primi tre atti, il mutamento (μετάβασις) aveva luogo nel quarto atto durante una breve scena di riconoscimento, quando avvenivano senza enfasi lo scioglimento (λύσις), che poneva fine agli equivoci, e il felice esito.

Invariabilmente nelle commedie menandree c'è qualcuno che rimane all'oscuro degli ultimi sviluppi e costui riceve da ultimo le informazioni necessarie già apprese da tutti gli altri. Il modo di recuperare quel personaggio che era stato escluso dal lieto finale è fornito nel quinto atto, che pertanto, pur procedendo con toni farseschi, non si trasforma in contenitore di variazioni comiche dell'atto precedente: così, per esempio, succede a Smicrine nell'*Arbitrato* oppure a Polemone nella *Ragazza tosata* di Menandro.

Altre volte un personaggio, che si era posto ai margini per propria scelta, è reintegrato nel rappacificamento generale grazie al favore disinteressato (χάρις) degli altri coinvolti nella vicenda; la lieta riconciliazione nel finale si sostanzia spesso in una festa e nell'inevitabile matrimonio tra i bene educati giovani protagonisti, portatori dei saldi valori morali (αἰδώς e φιλάνθρωπια) secondo l'insegnamento aristotelico. Così, per esempio, si verifica nella *Donna di Samo* per Moschione, nello *Scudo* per Smicrine e soprattutto nell'*Intrattabile* per

⁵⁶² Plut. *De gloria Atheniensium* 347f.

⁵⁶³ Sulla scelta dei temi, l'elaborazione delle trame in una determinata situazione di luogo e di tempo, la stesura dei canovacci secondo precise convenzioni (il rispetto dei criteri di verisimiglianza, misura e unità), la distribuzione dei ruoli e l'allestimento scenico, infine per le considerazioni relative agli influssi delle teorie peripatetiche sulla drammaturgia di Menandro vd. C. Corbato, *Sulla poetica menandrea*, in *Scritti di letteratura greca*, Trieste 1991, pp. 65-76; Id., *Il Dyskolos di Menandro: un saggio*, in *Scritti di letteratura greca*, cit., pp. 107-122, in particolare pp. 110 ss.

⁵⁶⁴ C. Corbato, *Dopo la pubblicazione del Papiro Bodmer XXVI*, in *Scritti di letteratura greca*, cit., pp. 177-188; in particolare pp. 182 ss.

⁵⁶⁵ Marc. Aurel. XII 36, 1.

⁵⁶⁶ Arist. *Poet.* XVIII 1455b 24-29, che porta come esempio paradigmatico la peripecia del *Linceo* di Teodette. Vd. I. Karamanou, *The Lysis in Theodectes' Linceus: Remarks on Arist. Poet. 11, 1452a 27-29 and 8, 1544b 29-32*, «QUCC» 83, 2007, pp. 119-125.

Cnemone⁵⁶⁷. Comunque le vicende mirano a dare valore assoluto all'assennatezza, alla moderazione e all'equilibrio (σωφροσύνη, μετριότης, κοσμιότης); grazie a queste qualità i personaggi, sul piano personale e privato, riescono a venire a capo di situazioni, che la legislazione contemporanea non era capace di risolvere.

⁵⁶⁷ Si tratta di una commedia giovanile, che ha ancora una struttura con episodi configurati in modo autonomo, senza i prevedibili serrati legami di causa-effetto. L'intento è quello di fare risaltare il carattere del protagonista Cnemone attraverso alcune scene digressive, la cui comicità risente ancora dei meccanismi comici elementari, legati alla farsa (M. Fantuzzi - R. Hunter, *Muse e modelli*, cit., pp. 495-496).

9

Menandro

Il poeta che gli antichi considerarono il più rappresentativo della nuova fase del genere comico fu Menandro. Figlio di Diopite, nacque nel demo di Cefisia in Atene nel 342-341 a.C. e fu efebo insieme al coetaneo Epicuro nel 323, l'anno in cui Aristotele si rifugiò a Calcide per non essere coinvolto nella rivolta scoppiata in città contro i mercenari di Leostene per la riconquista della libertà e dell'autonomia. Frequentò la scuola di Teofrasto e intrattenne amichevoli rapporti con il gruppo di intellettuali vicini a Demetrio Falereo, che governò la città in nome di Cassandro per un decennio a partire dal 317 a.C. In questo periodo il poeta si affermò nella carriera teatrale, iniziata in giovane età, avendo appreso i rudimenti dell'arte da Alessi. Nel 307 a.C. Demetrio I Poliorcete, figlio del generale macedone Antigono Monofthalmo, conquistò Atene, dove fu accolto in maniera calorosa. In quella circostanza Menandro rischiò di essere processato perché apparteneva all'*entourage* artistico-letterario del Falereo, che nel frattempo si era rifugiato in Beozia prima di approdare definitivamente in Alessandria presso Tolomeo I Sotèr. Si salvò grazie all'intervento di un certo Telesforo, cugino del Poliorcete. Successivamente nel 302 a.C. con la presa del potere da parte del tiranno Lacare gli fu impedita la messa in scena degli *Imbrii*. Menandro rifiutò l'allettante invito a recarsi alla corte egiziana e preferì risiedere sempre nella sua amata Atene. Morì nel 291 a.C. all'età di 52 anni, secondo un'incerta tradizione, mentre nuotava nel porto del Pireo⁵⁶⁸.

Menandro esordì giovanissimo nel 322/321 con l'*Ira*, all'indomani delle sconfitte subite dalla coalizione antimacedone capitanata da Atene e della resa della città ad Antipatro. Nel 316, dopo che il Falereo aveva appena preso il potere nella città di Atene, ottenne la vittoria alle Lenee con *L'intrattabile ovvero il misantropo*, come attesta correttamente l'*hypothesis*;

⁵⁶⁸ I.G. XIV 1184 = I.G.U.R. IV 1527, vd. H. De Marcellus, *IG XIV 1184 and the Ephebic Service of Menander*, «ZPE» 110, 1996, pp. 69-76; *Prolegomena de Comoedia* I 57 ss. Koster; Ov. *Ibis* 591 e relativo *schol. ad loc.*; *Suda* μ . 589 Adler; Diog. Laert. V 36. Sulla censura degli *Imbrii* vd. *P.Oxy.* X 1235. Sul periodo storico in cui visse il poeta vd. da ultimo F. Montana, *Menandro 'politico'* Kolax 85-119 Sandbach (C190-D224 Arnott), «RFIC» 137, 2009, pp. 302-338.

probabilmente intorno al 314 a.C. presentò la *Ragazza tosata* e finì ultimo alle Dionisie del 312 a.C. con l'*Auriga*⁵⁶⁹. In trent'anni di intensa attività compose tra 105 e 109 commedie, imperniate su vicende della quotidianità a sfondo sentimentale e a lieto fine. In tutta la sua vita riuscì a conquistare soltanto 6 vittorie ai concorsi drammatici delle Dionisie e 2 a quelli delle Lenae, perché i contemporanei gli preferivano il più anziano Filemone⁵⁷⁰. Dopo la morte gli Ateniesi lo riabilitarono erigendogli nel teatro di Dioniso una statua di marmo, opera degli scultori Cefisodoto e Timarco, figli di Prassitele⁵⁷¹.

Nonostante la rivalutazione operata dai posteri⁵⁷² e l'assunzione tra i classici compiuta dai grammatici alessandrini, le opere di Menandro furono conservate soltanto fino all'VIII sec. Però, i fortunosi ritrovamenti papiracei, avvenuti a partire dalla metà del XIX secolo, ci consentono di leggere quasi per intero il giovanile *L'intrattabile ovvero il misantropo*, parzialmente *L'arbitrato*, *La ragazza tosata*, *La donna di Samo*, *Lo scudo*, *I Sicionii* e porzioni meno cospicue di altre opere (*Il contadino*, *Il doppio seduttore*, *L'eroe*, *L'invasata dalla dea*, *Il Cartaginese*, *Il suonatore di cetra*, *L'adulatore*, *L'odiato*, *La donna di Perinto*, *L'apparizione*, *Le bevitrici di cicuta*), senza contare i numerosi frammenti di tradizione indiretta⁵⁷³.

Per illustrare sulle scene la nuova realtà sociale e culturale, il poeta scelse personaggi comuni, dando loro sostanza realistica e spessore psicologico, affinché gli spettatori potessero agevolmente riconoscersi in loro e popolò le commedie di un'umanità connotata ideologicamente, preoccupata di tutelare patrimoni, beni immobili, relazioni interpersonali, come condizione necessaria per mantenere il prestigio sociale.

⁵⁶⁹ I.G. II² 2323, 38. Diversa è la ricostruzione sostenuta da P.A. Iversen, *Menander's Thais: Hac primum iuvenum lascivos lusit amores*, «CQ» 61, 2011, pp. 186-191, secondo il quale la prima commedia rappresentata nel 321 a.C. sarebbe stata *Taide*, invece l'*Ira* sarebbe andata in scena nel 315 a.C. agli agoni dionisiaci ottenendo la vittoria.

⁵⁷⁰ I.G. II² 2325, IV, 160; Apollodor. 244 *FGrHist* fr. 43; Gell. *N.A.* XVII 4, 4-6. Vd. A. Blanchard, *Destins de Ménandre*, «Ktema» 22, 1997, pp. 213-225. Cfr. Mart. V 10: *Raro coronato plausere theatra Menandro*. Vd. L. Pini, *Omero, Menandro e i classici latini negli Apophoreta di Marziale*, «RFIC» 134, 2006, pp. 443-478.

⁵⁷¹ Paus. I 21, 1; cfr. I.G. II² 3777.

⁵⁷² Dio Chrys. *Or.* XVIII 7; Dion. Hal. *De imit.* fr. 31, 2, 11; Plut. *Comp. Aristoph. et Men.* 853a; Manil. *Astr.* V 470-476; Quint. III 7, 18; cfr. A. Garzya, *Menandro nel giudizio dei tre retori del primo impero*, «RFIC» 87, 1959, pp. 237-252. La popolarità di Menandro inizia abbastanza presto, già dagli inizi del III a.C., come si evince dalla documentazione iconografica; cfr. E. Simon, *Menander in Centuripe*, Stuttgart 1989. È databile all'ultimo quarto del II a.C. il "Fregio degli attori" nella "Casa dei Commedianti" a Delo con le scene dipinte tratte da commedie menandree (Περὶνθία, Περικειρομένη, Ἀσπίς) e dall'*Edipo a Colono* di Sofocle; cfr. V.J. Bruno, *Hellenistic Painting Techniques. The Evidence of the Delos Fragments*, Leiden 1985, pp. 22-30.

⁵⁷³ A. Martina, *Menandrea. Elementi e strutture della commedia di Menandro. I*, Pisa-Roma 2016. Rimane inedito un frammento palinsesto ascrivibile agli inizi del IV d.C., riusato nell'anno 886 per scrivere un testo teologico siriano e scoperto nel 2003: si tratta di un paio di bifogli con quasi 200 versi dell'*Intrattabile ovvero Il misantropo* (Men. *Dysc.* 305-500) e circa 400 versi di una commedia menandrea senza titolo, appartenenti probabilmente alla *Nutrice* (Vat. Sir. 623). Nel brano superstite si riconosce una vicenda in cui sono coinvolti una νύμφη, un παῖδιον e una γράυς; si fa riferimento al parto, probabile esito di una violenza. Vd. L. Perria, *Tra Oriente e Occidente. Scritture e libri greci fra le regioni orientali di Bisanzio e l'Italia*, Roma 2003, pp. 266-283.

Di solito i drammi superstiti partono da situazioni in cui la stabilità familiare è minacciata da qualche evento imprevisto (ἀτύχημα) o dai limiti dell'agire umano (ἀμάρτημα), mai da un deliberato atto di ingiustizia (ἀδίκημα)⁵⁷⁴.

Una pluralità di personaggi concorre allo svolgimento dell'azione, che attraverso una serrata sequenza di equivoci, impedimenti, incomprensioni, intrighi e sorprese di ogni tipo evolve verso il lieto finale. La trama solitamente è pervasa da sorrisi melanconici, scaturiti da una certa indulgenza per le disavventure derivate da atti improvvidi o dalla solidarietà per le sofferenze patite. I protagonisti oltretutto hanno sempre una cieca fiducia nella ragione, che in genere si identifica con il buon senso comune e nella serena rassegnazione degli avvenimenti causati da *Tyche*, la nuova divinità che aveva relegato fuori dal mondo umano gli dèi Olimpici⁵⁷⁵.

Comunque è *Tyche* a determinare l'immane lieto finale, nel quale sono contenuti gli inviti a portare fiaccole e corone, preannuncio di un imminente matrimonio, e all'applauso, con l'invocazione conclusiva rivolta alla Vittoria in favore degli attori⁵⁷⁶.

Operando in una società, che in modo consapevole favoriva il controllo della natalità, con la forte limitazione delle nascite e con la prassi dell'esposizione dei neonati, Menandro sviluppò peripezie di figli abbandonati e di giovani tardivamente riconosciuti dai genitori naturali, intrecciate con peripezie amorose, ignote ai poeti dell'*Archaia*. A quella realtà fa riferimento l'*Arbitrato*, che appartiene alla piena maturità (304 ca.) e che Terenzio avrebbe sfruttato nell'*Hecyra*.

Il dramma scaturisce dalla giovane Panfila, che dopo aver partorito clandestinamente durante una lunga assenza del marito Carisio, ha esposto il neonato con i relativi segni di riconoscimento (ἀναγνωρίσματα), spinta dal timore che il neonato sia frutto di una relazione adulterina. Anche nella *Ragazza tosata*⁵⁷⁷ la vicenda trae origine dall'esposizione di due gemelli abbandonati da genitori costretti a vivere nell'indigenza.

Le trame, fatte salve alcune differenze marginali, sono costituite da situazioni stereotipate, come per esempio, il rapimento di una bambina venduta schiava, che alla fine è

⁵⁷⁴ Vd. Men. fr. 688 PCG: ἀτύχημα καὶ ἀδίκημα διαφορὰν ἔχει | τὸ μὲν διὰ τύχην γίνεται, τὸ δ' αἰρέσει, dove è evidente il richiamo a categorie aristoteliche (Arist. *Rhet.* I 13, 1374b 5 ss.).

⁵⁷⁵ Vd. Men. fr. 197 (*La canefera*): ἀλογίστου τρόπου | ἀτύχημα φεύγειν ἔστιν οὐκ αὐθαίρετον; cfr. fr. 709 PCG. Vd. inoltre W.G. Arnott, *Moral Values in Menander*, «Philologus» 125, 1981, pp. 215-217, G.B. Giglioni, *Menandro o la politica della convivenza*, Como 1984, pp. 29-33.

⁵⁷⁶ Sul lieto finale coronato dal trionfo di amori contrastati vd. Ov. *Trist.* II 1, 369: *Fabula iucunda nullast sine amore Menandri*. Sulla topicità della scena conclusiva e della formula di commiato vd. C. Corbato, *Il Papiro d'Ossirinco 1239, Menandro e Plauto*, in *Scritti di letteratura greca*, cit., pp. 123-157.

⁵⁷⁷ La commedia è datata a dopo il 314 a.C. per l'allusione all'assassinio di Alessandro, figlio di Poliperconte, successore di Antipatro come reggente nella città di Atene (Men. *Periceir.* 279-281); vd. M.V. Tozzi, *La datazione dei Sicioni di Menandro e il contesto storico-politico*, «QUCC» n.s. 104, 2013, pp. 77-85.

riconosciuta come libera cittadina: così inizia la vicenda dei *Sicionii*, in cui si susseguono numerosi eventi a sorpresa⁵⁷⁸.

A causa degli intrecci solitamente complessi, che seguono una vera e propria sequenza narrativa, secondo lo schema inventato da Euripide nell'*Ifigenia fra i Tauri* o nell'*Elena* e fatto proprio dai tragici del secolo successivo, le *pièces* hanno bisogno del prologo espositivo, una scena chiarificatrice, nella quale sono raccontati gli antefatti ed è preannunciata la conclusione, per consentire al pubblico di appuntare l'attenzione su come si sarebbe svolta l'azione, piuttosto che su quello che sarebbe accaduto; al tempo stesso affidandogli la funzione di riordinare e discriminare con il dovuto distacco le informazioni date dai personaggi.

Nel prologo, unico momento in cui si rompe la finzione scenica, di solito sono impiegati soltanto nomi comuni (*ancella*, *amata*, *acquirente*), cioè esso è costruito con la tecnica espositiva dell'indeterminatezza dei personaggi, secondo il noto principio sancito nella *Poetica* aristotelica. Per renderlo maggiormente funzionale allo spettacolo e per dare vivacità alla parte iniziale, a volte l'esposizione degli antefatti è ritardata, capovolgendo lo schema sperimentato da Euripide, consistente nel far precedere il racconto da un paio di scene monologiche-dialogiche. Ciò si verifica nei *Sicionii*, dove *Elenchos* rivela agli spettatori alcuni decisivi particolari, ignoti ai personaggi umani della vicenda⁵⁷⁹.

L'espedito è impiegato anche nello *Scudo*, dove la narrazione posticipata degli antefatti e l'anticipazione del felice esito, oltre a dare credibilità al tragico compianto funebre, gli conferiscono maggiore pathos⁵⁸⁰. L'intervento divino, pertanto, rassicura il pubblico, chiarendo che lo spettacolo a cui sta assistendo non è una tragedia, ma una gradevole commedia⁵⁸¹.

Il racconto di Davo e la successiva rettifica della divinità⁵⁸², inoltre, risultano strutturalmente complementari, in quanto entrambi sono indispensabili allo sviluppo della vicenda e la condizionano sino alla conclusione. Se da un lato la notizia della presunta morte di Cleostrato desta la cupidigia di Smicrine che, per fare proprio il patrimonio del nipote, vuole far valere il suo diritto di sposarne la sorella, d'altro canto l'intervento divino preannuncia la frustrazione dell'intento, anticipando, però, un solo dato fondamentale dello svolgimento futuro: il giovane è vivo, ma prigioniero dei nemici, e sarebbe tornato presto a casa.

⁵⁷⁸ Vd. Menandro, *Sicioni*, con introduzione, testo e commento di A.M. Belardinelli, Bari 1994.

⁵⁷⁹ Luc. *Pseudol.* 4. Sull'ipotesi vd. C. Corbato, *Studi menandrei*, Trieste 1965, pp. 52-54 e 72-74.

⁵⁸⁰ Non sarebbe corretto definire quest'intervento divino un *prologo posticipato*, poiché anche le scene che lo precedono fanno parte integrante del prologo. Vd. F. Sisti, *Sul prologo della Nea*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, I, Urbino, 1987, pp. 306 ss.

⁵⁸¹ G. Raina, *L'Aspis di Menandro: teatro e metateatro*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quattrioli e Domenico Magnino*, Pavia 1987, p. 23. In generale vd. A. Martina, *Menandrea. Elementi e strutture della commedia di Menandro*. II, Pisa-Roma, 2016.

⁵⁸² La giustificazione data da Tyche nell'intervento posticipato allude al fatto, ribadito più volte nei testi tragici, che la divinità non può essere contaminata dalla presenza della morte (Eur. *Alc.* 22-23; Eur. *Hipp.* 1437 ss.; cfr. Aesch. *Sept.* 217-218; Eur. *Tro.* 25 ss.).

Per quanto riguarda specificamente la drammaturgia di Menandro è riconoscibile uno sviluppo partendo da una fase, in cui le commedie hanno scene accessorie finalizzate all'effetto comico, fino alla maturità, quando le opere acquisiscono una struttura compatta, e i personaggi, inizialmente poco integrati nell'intreccio, finiscono per compenetrarsi nella dinamica scenica, cooperando nella riuscita dei meccanismi unitari e coesi della vicenda.

Come si è detto, strutture e scene tendono alla ripetitività e allo stereotipo, finalizzate al divertimento del pubblico. Tuttavia le commedie non rientrano nel teatro della pura evasione, poiché, all'interno di vicende complicate o addirittura improbabili, racchiudono messaggi, che esaltano i valori umani condivisi o condivisibili da tutti. Proprio perché si tratta di un genere che coinvolgeva il pubblico con il sorriso piuttosto che con la violenta invettiva personale, il messaggio, rafforzato da nuove forme di linguaggio comune, diventa universale, rivolgendosi all'intera umanità cosmopolita, che aveva fatto propria la *paideia* greca.

L'effetto mimetico realizzato in questo modo, favorì il famoso giudizio "O Menandro, o vita, chi dei due ha imitato l'altro?", attribuito ad Aristofane di Bisanzio⁵⁸³ e quello di Quintiliano, che, riconoscendone la consapevole dipendenza euripidea, ne apprezzava il realismo e le capacità espressive, consone ai caratteri dei personaggi⁵⁸⁴.

Tutte le commedie sono contraddistinte dalla verisimiglianza, cioè obbediscono alle norme di probabilità, che governano l'esistenza quotidiana.

Innanzitutto è verisimile lo spazio scenico, descritto minuziosamente nel prologo. Solitamente si tratta di due o più case, le cui porte danno sulla strada che percorre il palcoscenico da una *parodos* all'altra, di cui, per convenzione, la prima indica l'uscita verso la campagna o verso il porto, l'altra conduce al centro cittadino. Oltre a ciò, questo spazio risulta omogeneo con quello retroscenico (l'interno delle abitazioni) e con quello extra-scenico: prima di uscire di casa, un personaggio si sofferma sulla soglia per concludere un discorso iniziato fuori scena, scambiando alcune battute con un interlocutore non visibile per il pubblico⁵⁸⁵; oppure due personaggi, dopo essere entrati da una delle *parodoi*, continuano un discorso intrapreso molto prima durante il tragitto, lontano dalla vista degli spettatori.

⁵⁸³ *Commentaria in Pinaces Callimachi* 5; *Scholia ad Hermogenis librum περὶ στάσεων* 23, 10-11 Rabe: ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο; Il grammatico alessandrino classificava il commediografo inferiore soltanto a Omero (*I.G.* XIV 1183).

⁵⁸⁴ Quint. X 1, 69 ss.: *Hunc* (scil. *Euripiden*) *et admiratus maxime est, ut saepe testatur, et secutus, quamquam in opere diverso, Menander, qui vel unus meo quidem iudicio diligenter lectus ad cuncta quae praecipimus effingenda sufficiat: ita omnem vitae imaginem expressit, tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facultas, ita est omnibus rebus personis adfectibus accommodatus ... Ego tamen plus adhuc quiddam conlaturum eum declamatoribus puto, quoniam his necesse est secundum condicionem controversiarum plures subire personas, patrum filiorum, <caelibum> maritorum, militum rusticorum, divitum pauperum, irascentium deprecantium, mitium asperorum. In quibus omnibus mire custoditur ab hoc poeta decor.*

⁵⁸⁵ N. Zagagi, *The Dramatic Function of "Speaking Back into the House" in Menander's Dyskolos*, «ZPE» 148, 2004, pp. 99-113. Gli interni erano visibili al pubblico grazie alla macchina di scena; cfr. A.M. Belardinelli, *A proposito dell'uso e della funzione dell'ekklykema*: Eur. Hipp. 170-22; 808-1101; Men. Aspis 309-399; Dysc. 689-758a, «SemRom» 3/2, 2000, pp. 243-265.

In altri termini, gli attori simulano la naturalezza della comunicazione interpersonale diretta e contemporaneamente il complesso dei dialoghi diventa parte integrante del testo drammatico, compresi gli “a parte”, con i quali alcuni personaggi commentano non visti qualche scena determinata.

Qualcosa del genere aveva già inventato Platone, con l’inserimento dei *Dialoghi* in una cornice espositiva e descrittiva. La creazione dell’apparato scenografico in una sorta di prologo probabilmente aveva lo scopo di dare ai lettori l’illusione di osservare un episodio realmente accaduto da una posizione assolutamente privilegiata, come a teatro durante la rappresentazione di una *pièce comica*⁵⁸⁶.

Anche la durata temporale obbedisce alle norme della verisimiglianza. Ciò che avviene fuori della scena ha la medesima durata di quello che accade in scena e l’intervallo temporale tra un atto e l’altro diventa parte integrante del tempo della vicenda, anche se non appartiene all’azione scenica: essa in effetti prosegue fuori della vista degli spettatori e l’episodio successivo non comincia mai dal punto in cui si è concluso quello precedente⁵⁸⁷.

Per di più l’intreccio è un’unità chiusa e funzionale, differenziata da qualsiasi altra faccenda concomitante. Anche tale unità, rigorosamente applicata da Menandro, era stata teorizzata da Aristotele⁵⁸⁸.

Le vicende sono costruite su una trama compatta di informazioni differenziate, da cui scaturiscono solitamente equivoci o notizie ingannevoli, per il cui scioglimento bisogna aspettare la naturale conclusione, quando vengono ripianati tutti i malintesi. Così è strutturata la *Donna di Samo*, un’opera a mezzo tra quelle degli esordi e quelle della maturità, per la compresenza da un lato di situazioni comiche e l’abbondanza di monologhi, dall’altro per l’evidente abilità drammaturgica, con cui è costruita. Si tratta della tipica commedia degli equivoci e delle reticenze, che ruota intorno alla realizzazione del matrimonio tra due giovani.

L’azione si svolge sulla pubblica via, lungo la quale passano soltanto i personaggi, che in qualche misura sono correlati alla vicenda e che sono necessari allo sviluppo dell’intreccio. Perciò quello che gli spettatori vedono, appare come l’unica realtà esistente. Se il fatto da cui si origina la vicenda è casuale, invece diventa strettamente consequenziale la soluzione dell’intreccio, che pertanto risulta provvisto di senso: dunque è la logica della trama a governare il ritmo drammatico.

⁵⁸⁶ L’esempio più noto di rappresentazione è costituito dal *Simposio*, nel quale scene, dialoghi e personaggi sono tratteggiati con maestria drammaturgica. Platone nel dialogo non trascura neppure i particolari apparentemente più insignificanti, insistendo mimeticamente nella descrizione dei tratti connotativi dei singoli personaggi, tra le quali emergono l’accuratezza nella riproposizione delle peculiarità espressive o dei vezzi comportamentali.

⁵⁸⁷ Identica tecnica drammaturgica è presente in un testo adespoto tragico post-euripideo, nel quale l’interludio corale (χοροῦ μέλος) riempie l’intervallo temporale tra la scena nella quale un personaggio dichiara di volersi allontanare per allestire onori funebri regali in onore di Meleagro e la successiva, nella quale qualcuno descrive ciò che è accaduto nel frattempo (Adesp. fr. 625 *TrGF*).

⁵⁸⁸ Arist. *Poet.* VIII 1451a 30 ss.

Più che fare parodia tragica, Menandro preferiva rifarsi alla tragedia quale deposito di casi esemplari, come nella *Donna di Samo* nel dialogo tra Nicerato e Demea⁵⁸⁹ e nell'*Arbitrato*, nella scena con Smicrine, il pastore Davo e il carbonaio Sirisco, dove è inserita un'allusione all'*Alope* di Euripide e alla *Tirò* di Sofocle⁵⁹⁰, o in quella tra Smicrine e Onesimo, dove il rimando a una gnome tratta dall'*Auge* euripidea, prelude minacciosamente alla recita dell'intero monologo⁵⁹¹. La ῥῆσις dei *Sicionii*, addirittura è esemplata su quella dell'*Oreste* euripideo, tanto che i due versi iniziali⁵⁹², sono una vera e propria citazione incipitaria della tragedia, a quei tempi molto popolare⁵⁹³.

I richiami letterari abbondano anche nello *Scudo*, una commedia che per analogie stilistiche e drammaturgiche è coeva alla *Ragazza tosata*⁵⁹⁴: in particolare la scena del falso annuncio al vecchio Smicrine della morte improvvisa del fratello Cherestrato è una frastornante sequenza di versi tragici a cui si aggiungono i nomi degli autori e qualche apprezzamento critico. Qui l'ossessiva e martellante sequenza di citazioni è elevata a sistema e mira a fare scaturire la comicità intrinseca nella situazione rappresentata⁵⁹⁵. Battuta dopo battuta aumenta progressivamente il riso degli spettatori, divenuti complici divertiti grazie alle informazioni ricevute nella precedente scena in cui è stato ordito l'intrigo. Alla fine le sentenze tragiche⁵⁹⁶

⁵⁸⁹ In Men. *Sam.* 495 ss. Nicerato fa cenno ai mitici e tragici amori incestuosi di Tereo, Edipo, Tieste e Fenice, conosciuti da tutti, per esternare la propria collera, quando scopre che la figlia ha partorito prima del matrimonio: ὦ πάνδεινον ἔργον· τὰ Τέρεως λέχη | Οἰδίου τε καὶ Θυέστου καὶ τὰ τῶν ἄλλων, ὅσα | γεγονόθ' ἡμῖν ἔστ' ἀκούσαι, μικρὰ ποιήσας. A distanza arriva la risposta di Demea (*Sam.* 589-591), che, per calmare l'amico Nicerato, ritorce argutamente contro l'interlocutore la cultura mitica, richiamandosi alla storia di Zeus che si trasformò in oro per fecondare Danae: οὐκ ἀκήκοας λεγόντων, εἰπέ μοι, Νικήρατε, | τῶν τραγωδῶν ὡς γενόμενος χρυσὸς ὁ Ζεὺς ἔρρη | διὰ τέγους καθειργμένην τε παῖδ' ἐμοίχευσέν ποτε; Per l'impiego di materiale tragico nelle commedie menandree vd. I.M. Konstantakos, *The Craft of Comic Verse*, cit., pp. 40-47; S. Papaioannou, *Postclassical Comedy and the Composition of Roman Comedy*, in S. Papaioannou - A.K. Petrides (curr.), *New Perspectives on Postclassical Comedy*, Cambridge 2010, pp. 152-164; A.K. Petrides, Θεατρικά Υβρίδια: ο τρακικός μῦθος στη Νέα Κωμωδία ('Ενα παράδειγμα από τη Σαμία), in A.K. Petrides - S. Euthymiades (curr.), *Μυθοπλασίας*, Atene 2015, pp. 45-70.

⁵⁹⁰ Men. *Epitr.* 325 ss. Per l'intera scena vd. P.A. Iversen, *Syriskos' Character in Menander's Epitrepontes*, «AJPh» 122, 2001, pp. 381-403; inoltre cfr. W. Anderson, *Euripides' Auge and Menander's Epitrepontes*, «GRBS» 23, 1982, pp. 165-177. Sulle citazioni vd. G. Zanetto, *La tragedia in Menandro: dalla paratragedia alla citazione*, in A. Casanova (cur.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, cit., pp. 83-104.

⁵⁹¹ Men. *Epitr.* 1123-1124. Per la citazione dall'*Auge* vd. Eur. fr. 265a *TrGF*.

⁵⁹² Men. *Syc.* 176-177; cfr. F. Ferrari, *Da Euripide a Menandro: città contro campagna*, «SemRom» 11, 2008, pp. 63-76.

⁵⁹³ Eur. *Or.* 866-867.

⁵⁹⁴ La commedia è posteriore al 314 a.C.

⁵⁹⁵ G. Paduano, *Citazione ed esistenza (Menandro, Aspis 407 sgg.)*, «RCMM» 20, 1978, pp. 1055-1065.

⁵⁹⁶ Per il v. 407 vd. Eur. fr. 661 *TrGF*; per il v. 411 vd. Chaerem. 71 *TrGF* fr. 2; per i vv. 412-413 vd. Aesch. fr. 154a, 15-16 *TrGF*; per i vv. 415-418 vd. Carcinus fr. 5a *TrGF*; per i vv. 424-426 vd. Eur. *Or.* 1 ss. e Chaerem. 71 *TrGF* fr. 42 = Eur. fr. 944a *TrGF*.

concorrono a costituire un insieme omogeneo, con il quale si sconfessano le affermazioni nel medesimo istante nel quale sono pronunciate⁵⁹⁷.

Proprio in situazioni del genere Menandro riusciva a escogitare nuovi meccanismi, mescolando serio e burlesco con la presenza di personaggi conformi ai modelli etici di ascendenza peripatica⁵⁹⁸, accanto a vere e proprie macchiette quali il vecchio avido, il giovane scapestrato, il giovane innamorato, il medico, il cuoco, il servo infingardo, il servo intraprendente, la vecchia serva ubriacona, il soldato fanfarone⁵⁹⁹. Egli comunque diede a quelle maschere nuova vitalità con l'elaborazione di specifici tratti caratteriali, stemperandone in pari tempo la convenzionalità, costituita da tirate farsesche, lazzi e battute aggressive.

Esemplari sono due scene dello *Scudo*: il finale del I atto, dove il Cuoco e l'Imbanditore⁶⁰⁰ agiscono in modo diverso rispetto al loro ruolo tradizionale, e la scena della beffa ai

⁵⁹⁷ La scena è un *unicum* in Menandro e in generale in tutta la commedia greca, qualora non si tenga conto delle *Rane* aristofanesche, in cui la lingua dei tragici è il mezzo e l'oggetto della rappresentazione. Nelle commedie menandree ci sono in verità alcuni esempi di riprese tragiche, ma queste hanno differenti funzioni: a volte esse servono a dare una patina di solennità e di pathos (cfr. Men. *Epitr.* 910), come succede nell'esordio di questa commedia, in altri casi la ripresa è generica senza puntuali legami tra le due situazioni, con le eccezioni già menzionate. In generale vd. A. Martina, *Menandrea. Elementi e strutture della commedia di Menandro*, III, Pisa-Roma 2016.

⁵⁹⁸ Abrotono e Carisio nell'*Arbitrato*; Cherestrato e Cleostrato nello *Scudo*, Criside e Demea nella *Donna di Samo*, Glicerica nella *Ragazza tosata*; cfr. C. Morenilla, *Tipos y personajes en Menandro*, «Florilib» 14, 2003, pp. 235-263.

⁵⁹⁹ Quint. XI 3, 74: *in comoediis vero praeter aliam observationem, qua servi lenones parasiti rustici milites meretriculae ancillae, senes austeri ac mites, iuvenes severi ac luxuriosi, matronae puellae inter se discernuntur, pater ille, cuius praecipuae partes sunt, quia interim concitatus interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio*. Vd. Prop. II 6, 1-4 e IV 5, 41-44; Ov. *Am.* I 15, 17-18: *Dum fallax servus, durus pater, improba lena | vivent et meretrix blanda, Menandros erit*. Ulteriori informazioni sono offerte dalla proliferazione di maschere comiche, il cui catalogo è stato fatto da Polluce (*Onomasticon* IV 143-154). Una conferma iconografica, plastica e pittorica, è giunta dalle maschere e dalle statuette comiche magnogreche e siceliote, nonché da figurazioni vascolari. Tra queste ultime risultano notevoli quelle che decorano alcuni vasi di Centuripe datati al III a.C. ascrivibili probabilmente alla scena principale della *Theophoroumene* menandrea, in particolare la pisside policroma dipinta a tempera depositata presso il Martin von Wagner Museum di Würzburg dalla Fondazione Ninagawa di Kioto, l'analoga del Metropolitan Museum of Arts di New York (27.122.10a, b), quelle del Louvre (CA 4195), del Princeton University Art Museum (Y 1989-97) e il lebe conservato nel Metropolitan Museum of Arts di New York (MM 53.11.5). Sull'argomento vd. L. Bernabò Brea - M. Cavalier, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, cit., pp. 55-74; 84-129; L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*, cit., pp. 105 ss. e 120 ss.; L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981; E. Simon, *Vasi da Centuripe della commedia nuova*, «Dioniso» 59, 1989, pp. 45-63; Ead., *Menander in Centuripe*, Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 25/2, Stuttgart 1989. Si possono aggiungere alcune *arulae* fittili di origine italica con eccezionale soggetto comico iscrivibili tra il III e il II a.C. e cronologicamente prossime all'affermarsi della Commedia Nuova in ambiente romano, come quella di Aquileia (Museo Archeologico, s. nr.) e l'altra simile di Udine (Museo Civico, inv. 788), sulle quali cfr. M.J. Strazzulla Rusconi, *Arule fittili da Aquileia*, «ArchCl» 29, 1977, pp. 96-99.

⁶⁰⁰ La figura del cuoco millantatore è attestato già nella giambografia arcaica (Sem. fr. 25 Pell.-Ted.), poi diventa una tipica maschera della farsa megarese, successivamente trova impiego nel dramma satiresco (cfr. Soph.

danni dell'avar Smicrine in cui il finto medico⁶⁰¹ con la sua parlata iperdorica ne evidenzia la dimensione metateatrale⁶⁰².

Il commediografo evitò gli estremismi linguistico-retorici creando un linguaggio nuovo e omogeneo, che sostituisse i soliti registri espressivi dei poeti dell'*Archaia*, costituiti da una forte policromia linguistica, dall'escrologia, dalla scatologia e dai colloquialismi. Egli impiegò la lingua attica dei ceti medi, antipatrice della *koinè*, con l'innesto misurato di termini desunti dalla tradizione poetica, dalla retorica e dalla filosofia, così da evidenziare, anche a livello linguistico, oltre che a livello concettuale, l'adesione alla realtà contemporanea. Le espressioni proverbiali, le sentenze, gli stereotipi modi di dire sono relegati solitamente nei discorsi dei personaggi di bassa estrazione sociale. Si avvale inoltre di anafore e anadiplosi per evidenziare i momenti di tensione emotiva. Menandro creò così un linguaggio scenico verisimile, fortemente mimetico del dialogo quotidiano⁶⁰³, pressoché privo di metafore e di connotazioni simboliche, al tempo stesso coerente, per quanto possibile, con il trimetro giambico impiegato, che Aristotele aveva definito il metro più vicino alla lingua ordinaria⁶⁰⁴.

fr. 1122 *TrGF*), nella *Mese* e nella *Nea*; cfr. J.G. Soler, *El cocinero cómico: Maestro de los fogones y de la palabra*, «CFC(G)» 18, 2008, pp. 145-158; M. Carastro, *Le cuisinier fanfaron chez Athénée*, «Nuntius Antiquus» 2, 2008, pp. 1-22. Altrettanto cara ai comici era la figura dell'imbanditore, per la quale vd. Antiphan. fr. 150; Diphil. fr. 42; Philem. fr. 64 *PCG*.

⁶⁰¹ Sosibio Lacone (*apud* Athen. XIV 621d) e *P.Oxy.* XXXIII 2659 attestano una commedia intitolata *Il medico*, scritta dal commediografo siciliano Dinoloco, figlio e discepolo di Epicarmo, secondo *Suda* δ 338 Adler (vd. A. Sofia, *Influssi egizi in Sicilia e in Magna Grecia. Testimonianze nella commedia dorica, nel mimo e nella farsa fliacica*, «Aegyptus» 88, 2003, pp. 147-148). Questo tipo, presente già nell'*Archaia* (Crates fr. 46 *PCG*), ricorre sovente nella *Mese* (Antifane, Aristofonte e Teofilo) e nella *Nea* (Filemone). Sull'argomento cfr. M. Gigante, *Il ritorno del medico straniero*, in «PP» 24, 1969, pp. 302-307; L. Gil - I.R. Alfageme, *La figura del médico en la comedia ática*, in «CFC(G)» 3, 1972, pp. 35-91).

⁶⁰² Sull'argomento vd. G. Tedeschi, *Innovazioni poetiche e drammaturgiche nell'Aspis menandrea*, in B. Gentili - A. Grilli - F. Perusino (curr.), *Per Carlo Corbato. Scritti di filologia greca e latina offerti da amici e allievi*, Pisa 1999, pp. 81-100; K. Gutzwiller, *The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander*, «ClAnt» 19, 2000, pp. 102-137; I.M. Konstantakos, *The Craft of Comic Verse*, cit., pp. 35-47. I poeti dell'*Archaia* si erano già avvalsi dei vari dialetti con intenti comici; basti pensare alle scene del Megarese e del Beota negli *Acarnesi*. Si possono altresì ricordare le *Fenicie* di Strattide, una trasposizione comica dell'omonima tragedia euripidea (L. Fiorentini, *Elementi paratragici nelle Fenicie di Strattide*, «DeM» 1, 2010, pp. 52-68), in cui un personaggio si lamenta delle stranezze fonetiche e lessicali dei Tebani, citando alcuni vocaboli con la rispettiva traduzione in attico (L. Fiorentini, *Dialetti (e socioletti) nella commedia antica: il frammento 49 K.-A. delle Fenicie di Strattide*, «DeM» 2, 2011, pp. 134-147, L. Bettarini, *Stratti fr. 49 K.-A.: ma come parlano i Tebani?*, in L. B. [cur.], *A più mani. Linee di ricerca tracciate in "Sapienza"*, Roma-Pisa, 2015), oppure l'*Antiope* di Eubulo, in cui il dialetto beotico è evidentemente impiegato con intento comico (fr. 11 *PCG*). Infine in un frammento della *Donna che fa uso della mandragora* di Alessi (fr. 146 *PCG*) le espressioni doriche di un medico ciarlatano, poste a confronto con quelle di un medico paesano, servono a mettere in ridicolo il presunto effetto taumaturgico delle prescrizioni.

⁶⁰³ Anche questa particolarità è di ascendenza euripidea; a riguardo vd. Ar. *Ran.* 1056 ss. e soprattutto Arist. *Rhet.* III 2, 1404b, 22 ss.

⁶⁰⁴ Arist. *Rhet.* III 1404a 31-33. Altre forme metriche impiegate da Menandro furono il tetrametro trocaico catalettico (*Aspis* 753-781; *Dysc.* 708-783, *Periceir.* 267-353; *Samia* 421-615; 670-737; *Sik.* 110-149; *Georg.* fr. 4 Kö-Th.; *Alieis* fr. 25-27; *Heniochos* fr. 159; *Orge* fr. 270; *Synar.* fr. 343; *Phil.* fr. 399; *Thyr.* fr. 186-187 *PCG*)

In questa prospettiva è degna di attenzione la narrazione delle vicende belliche fatta da Davo a Smicrine nello *Scudo*. Il resoconto della vicenda militare risulta impostato come una tragica ῥῆσις ἀγγελική e ha una trama espressiva, arricchita da vocaboli, *iuncturae* e stilemi di ascendenza senofontea, che, amalgamandosi con il lessico tragico e con echi iliadici⁶⁰⁵, lo trasforma in un breve epos ellenistico⁶⁰⁶.

All'opposto di Aristofane, che non si era curato di differenziare linguisticamente i personaggi, assegnando loro le parole *come per sorte*, tanto che dalle loro battute non è possibile comprendere se a parlare sia un figlio o un padre, un contadino o un dio, una vecchia o un eroe, Menandro, pur nella sostanziale omogeneità delle sue opere, riuscì ad adattare a ogni situazione e a ogni personaggio un modo di esprimersi appropriato⁶⁰⁷, grazie all'esperienza acquisita sia attraverso la prassi giudiziaria, che vincolava gli oratori a riprodurre secondo verisimiglianza la parlata delle persone coinvolte nei processi, sia attraverso i saggi di mimetismo linguistico, affioranti nei *Dialoghi* di Platone⁶⁰⁸.

e quello giambico catalettico (*Dysc.* 880-958), esametri lirico-dattilici in alternanza con trimetri giambici in funzione della musica di scena nell'*Invasata dalla dea* (fr. dub., *P.S.I.* XV 1480, I a.C. ex.), come si desume da *schol.* Eur. *Andr.* 103 e da *P.S.I.* XII 1280, dove è espresso l'invito a suonare l'aulo; dimetri anapestici nell'allocuzione della sacerdotessa all'inizio della *Ragazza di Leucade* (fr. 258 Kö-Th.; cfr. Strab. X 2, 9). Sull'intera questione vd. T.L.B. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1950, p. 107.

⁶⁰⁵ Su questa descrizione incidono richiami epici come, per esempio, Hom. *Il.* VII 421-432.

⁶⁰⁶ G. Pascucci, *La scena iniziale dell'Aspis menandrea e il resoconto militare di Sosia nell'Amphitruo di Plauto*, «RCMM» 20, 1978, pp. 1067-1080. Cfr. Eur. *Hel.* 1174 per il v. 41; *Iph. Taur.* 1371 ss. per i vv. 61-62; *Cycl.* 227 per i vv. 71-72. Degni di nota sono gli stilemi tragici individuabili nella parte iniziale del resoconto: in particolare per il v. 23 cfr. Aesch. *Pers.* 447 e Soph. *Trach.* 752. Un'approfondita analisi di questa scena si trova anche in D.B. Lombard, *New Values in Traditional Form. A Study in Menander's Aspis*, «AClass» 14, 1971, pp. 123 ss. Inoltre gli elementi topici costitutivi del resoconto rievocano le vicende esposte nell'*Anabasi* senofontea: la descrizione delle regioni esotiche, dove si svolse la spedizione, la narrazione dei primi successi militari, il ricordo dell'abbondante bottino, della sicumera ostentata dai vincitori e della pericolosità, inizialmente sottovalutata, del nemico, la cronaca dell'irruzione notturna dei barbari nell'accampamento, della disfatta e infine della precipitosa ritirata, dopo la frettolosa celebrazione delle esequie per i caduti.

⁶⁰⁷ Quint. X 1, 69. Plut. *Comp. Aristoph. et Men.* 853b-e; cfr. Men. fr. 72 PCG (*L'arrefora* o *La suonatrice di aulo*): ἀνδρὸς χαρακτήρ ἐκ λόγου γνωρίζεται. Vd. W.G. Arnott, *Menander's Manipulation of Language for the Individualisation of the Character*, in F. De Martino - A. Sommerstein (curr.), *Lo spettacolo delle voci*, II, Bari 1995, pp. 147-164.

⁶⁰⁸ D. Del Corno, *La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso i fatti di lingua e di stile*, in *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, cit., p. 243.

10

Altri poeti della Commedia Nuova

Filemone, inserito dagli Alessandrini nel canone dei poeti della *Nea* insieme a Difilo e Menandro, nacque intorno tra il 368 e il 360 a.C. a Siracusa oppure a Soli in Cilicia, raggiunse l'ἄκμῃ sotto il regno di Alessandro (336-323 a.C.) e operò in Atene di cui ottenne la cittadinanza prima del 307/306 a.C.

Lasciò temporaneamente la sua patria adottiva e soggiornò alla corte del re Tolomeo Filadelfo in Alessandria per un certo periodo, dove compose *Panegyris*⁶⁰⁹. Nel 327 esordì con una commedia alle Dionisie e vinse⁶¹⁰, nel 307/306 risultò ancora vincitore al concorso lenaico⁶¹¹, dove primeggiò per tre volte⁶¹². Nel corso della sua lunga vita compose 97 drammi e secondo la tradizione aneddotica morì centenario (ca. 267-263 a.C.) in piena attività⁶¹³ durante il conflitto tra gli Ateniesi e Antigono II Gonata, la cosiddetta la guerra cremonidea.

Fu molto apprezzato dai contemporanei, che lo preferivano a Menandro⁶¹⁴ a causa della sua perizia nella tecnica drammatica, nell'abilità a inventare intrecci complessi e nella capa-

⁶⁰⁹ Philem. fr. 61: τὴν πλατεῖαν σοὶ μόνῳ | ταύτην πεποίηκεν ὁ βασιλεὺς; fr. 62 PCG: Αἰγύπτιος θοιμάτιον ἡρδάλωσέ μου.

⁶¹⁰ I.G. XII 5, 444, 71, 107b = *Marm. Par.* 239 FGrHist B 7. Al periodo iniziale (330 a.C. ca.) è ascrivibile *Lo scalpellino*, il cui fr. 41 PCG fornisce gli elementi per la datazione (*P.Berol.* inv. 9780).

⁶¹¹ I.G. II² 3073, 5 = *S.I.G.*³ 1089.

⁶¹² I.G. II² 2325. IV, 161.

⁶¹³ *Suda* φ 327 Adler; Aelian. fr. 11 Hercher.

⁶¹⁴ Quint. X 1, 72: *Habent tamen alii quoque comici, si cum venia legantur, quaedam quae possis decerpere, et praecipue Philemon, qui ut pravis sui temporis iudiciis Menandro saepe praelatus est, ita consensu tamen omnium meruit credi secundus*; cfr. Gell. N.A. XVII 4, 1-2: *Menander a Philemone, nequaquam pari scriptore, in certaminibus comoediarum ambitu gratiaque et factionibus saepenumero vincebatur. Eum cum forte habuisset obviam: 'quaeso, inquit Philemo, bona venia dic mihi, cum me vincis, non erubescis?'. Apul. Flor. 16: Poeta fuit hic Philemon, mediae comoediae scriptor, fabulas cum Menandro in scaenam dictavit certavitque cum eo, fortasse impar, certe aemulus.*

cità non comune di dosare l'elemento sorpresa (ἀπροσδόκητον). Non disdegnò temi mitologici (*Mirmidoni*, *Palamede*) o argomenti di cronaca, legati all'attualità: in *Neera* accenna a un dono inviato agli Ateniesi da parte del sovrano di Siria Seleuco I Nicanore⁶¹⁵, nel *Babilonese* prese di mira Arpalò con l'etera Pitonice e nei *Filosofi* mise in caricatura le dottrine di Cratete e Zenone⁶¹⁶; in un'altra commedia dal titolo ignoto ridicolizzò la scarsissima cultura di Magas, re di Cirene:

A: Da parte del re ti è giunta una lettera, da parte di Magas.

B: Magas, quel disgraziato? Ma lui non sa scrivere⁶¹⁷.

Tra le sue composizioni figurano titoli ricorrenti nella produzione della *Nea* (*Il villano*, *il ciarlatano*, *I fratelli*, *L'omicida*, *L'apolide*, *Il rapito*, *L'auleta*, *Il matrimonio*, *L'anello*, *Il pretendente*, *L'efebò*, *Il mercante*, *I Tebani*, *Il tesoro*, *Il portinaio*, *Il medico*, *Lo spergiuro*, *La donna di Corinto*, *Lo scalpellino*, *Il meteco*, *L'adultero*, *Il Siciliano*, *Il soldato*, *Quelli che muoiono insieme*, *Il supposito*, *L'apparizione*, *La vedova*).

Nei *Fratelli* introduceva il personaggio del lenone che in una lunga tirata lodava Solone per avere istituito in alcune zone di Atene postriboli pubblici in modo da soddisfare gli impulsi erotici giovanili⁶¹⁸.

Spinto da una sincera ammirazione per Euripide, come si evince dal biografo Satiro, nel *Soldato* riprese parodicamente il monologo espositivo recitato dalla Nutrice della *Medea* per caratterizzare farsescamente il cuoco mentre descrive in una lunga ῥῆσις la propria abilità professionale nel procurarsi gli ingredienti e nel preparare le pietanze, insistendo sul trattamento delle diverse specialità di pesci⁶¹⁹. Era solito indulgere in versi gnomici, talora dal tono consolatorio:

namque eum etiam vicit saepenumero – pudet dicere. repperias tamen apud ipsum multos sales, argumenta lepide inflexa, adgnitus lucide explicatos, personas rebus competentes, sententias vitae congruentes, ioca non infra soccum, seria non usque ad coturnum. rariae apud illum corruptelae, tuti errores, concessi amores. nec eo minus et leno periurus et amator fervidus et servulus callidus et amica illudens et uxor inhibens et mater indulgens et patruus obiurgator et sodalis opitulatur et miles proelior, sed et parasiti edaces et parentes tenaces et meretrices procaces.

⁶¹⁵ Philem. fr. 49 PCG; vd. L. Bruzzese, *Nota a Philem. Fr. 49 Kassel-Austin*, «RCCM» 43, 2001, pp. 309-313.

⁶¹⁶ Philem. fr. 15: βασιλίσσ' ἔση Βαβυλώνος, ἄν οὕτω τύχη· | τὴν Πυθιονίκην οἶσθα καὶ τὸν Ἄρπαλον ...; vd. L. Bruzzese, *Riflessioni sul Βαβυλώνιος di Filemone*, «ARF» 4, 2002, pp. 31-40. Per la presa in giro dei filosofi cfr. Philem. fr. 88 PCG.

⁶¹⁷ Philem. *inc. fab.* fr. 132 PCG: A: παρὰ τοῦ βασιλέως γράμματ' ἦκει σοι Μάγας. | B: Μάγα, κακόδαιμον, γράμματ' οὐκ ἐπίσταται.

⁶¹⁸ Philem. fr. 3 PCG (*I fratelli*); vd. R.P. Martin, *Solon in Comedy*, «TC» 7/1, 2015, pp. 66-84, in particolare pp. 75-77.

⁶¹⁹ Satyrus *Vita Euripidis* fr. 39, col. VII; cfr. Philem. *A.P.* IX 450. Vd. Philem. fr. 118, dove un ignoto personaggio si dice disposto a impiccarsi se da morto fosse in grado di vedere Euripide. Per Eur. *Med.* 57-58 e Philem. fr. 82 PCG (*Il soldato*) vd. M. Lepera, *Filemone e la parodia nello Stratiotes*, «ErAnt» 6, 2014, pp. 89-97.

Servo: Se le lacrime fossero un farmaco per i nostri mali e bastasse ogni volta che uno si mettesse a piangere per far cessare le sofferenze, acquireremmo le lacrime a peso d'oro. Adesso, padrone, le faccende non si occupano di questo né mirano a questo; ma seguono la loro strada, che tu pianga oppure no. Allora che cosa te ne fai?

Padrone: Nulla; però, alla maniera di un albero, il dolore dà come frutto le lacrime⁶²⁰.

La predilezione per le disquisizioni moraleggianti è deducibile anche da altri frammenti superstiti, come nel *Pirro*, dove qualcuno ragiona sull'essenza del vero bene:

I filosofi indagano, come ho sentito dire, spendendo molto tempo su questo problema: che cosa sia il bene. Ma nessuno ha scoperto che cosa esso sia. Dicono che sia virtù e intelligenza e dicono tutto tranne che cosa sia il bene. Io l'ho scoperto vivendo in campagna e zappando la terra: è la pace. O Zeus carissimo, che divinità incantevole e generosa! Lei concede nozze, feste, parenti, figli, amici, ricchezza, salute, cibo, vino, piacere. Se tutti questi beni vengono meno, è morta d'un colpo solo tutta la vita degli esseri viventi⁶²¹.

In un brano di una commedia perduta qualcuno si interroga sulla diversità dei caratteri, partendo dal mito prometeico della creazione dell'uomo:

Perché mai Prometeo, che dicono abbia plasmato noi e gli altri essere viventi, solo alle bestie diede una determinata indole a seconda della specie? Tutti i leoni sono coraggiosi, vili sono tutte le lepri, né è possibile che una volpe sia simulatrice per indole e un'altra sia leale. Pure se mettessi insieme trentamila volpi in ognuna troveresti la medesima indole e un solo carattere. Invece tra noi uomini è possibile vedere tanti caratteri quante sono le persone⁶²².

Altrove un personaggio esalta la felicità della vita animale rispetto a quella umana:

Beatissime e fortunatissime le bestie, che non devono occuparsi di queste faccende. Nessuna di loro si sottopone a una prova né si impone a esse alcun altro malanno di tale sorta, ma hanno come legge la natura che ciascuno porta in sé. La vita vissuta da noi uomini non è vita: abbiamo inventato leggi e siamo schiavi di opinioni, di antenati e posterì. Non possiamo sfuggire al male e sempre escogitiamo una scusa⁶²³.

⁶²⁰ Philem. fr. 77 *PCG* (*La sardonica*): A. εἰ τὰ δάκρυ' ἡμῖν τῶν κακῶν ἦν φάρμακον, | αἰεὶ θ' ὁ κλαύσας τοῦ πονεῖν ἐπαύετο, | ἡλλατόμεσθ' ἂν δάκρυα δόντες χρυσίον. | νῦν δ' οὐ προσέχει τὰ πράγματα' οὐδ' ἀποβλέπει | εἰς ταῦτα, δέσποτ', ἀλλὰ τὴν αὐτὴν ὁδόν, | ἐάν τε κλάῃς ἂν τε μὴ, πορεύεται. | τί οὖν ποιεῖς πλέον; | B. οὐδέν· ἡ λύπη δ' ἔχει | ὥσπερ τὸ δένδρον τοῦτο καρπὸν τὰ δάκρυα. Sono considerevoli le somiglianze con Soph. fr. 557, 1-3 *TrGF* (*Gli Scirii*).

⁶²¹ Philem. fr. 74 (*Pirro*): οἱ φιλόσοφοι ζητοῦσιν, ὥς ἀκήκοα, | περὶ τοῦτό τ' αὐτοῖς πολὺς ἀναλοῦται χρόνος, | τί ἐστὶν ἀγαθόν, κούδ' εἰς εὐρηκέ πω | τί ἐστὶν. ἀρετὴν καὶ φρόνησιν φασί, καὶ | λέγουσι πάντα μᾶλλον ἢ τί τάγαθόν. | ἐν ἀγρῷ διατρίβων τὴν τε γῆν σκάπτων ἐγὼ | νῦν εὖρον· εἰρήνην 'στίν· ὦ Ζεῦ φίλτατε, | τῆς ἐπαφροδίτου καὶ φιλανθρώπου θεοῦ. | γάμους, ἐορτάς, συγγενεῖς, παῖδας, φίλους, | πλούτον, ὑγίειαν, σίτον, οἶνον, ἡδονήν | αὕτη δίδωσι· ταῦτα πάντ' ἂν ἐκλίπη, | τέθνηκε κοινῇ πᾶς ὁ τῶν ζώντων βίος.

⁶²² Philem. fr. 93 *PCG*: τί ποτε Προμηθεύς, ὃν λέγουσ' ἡμᾶς πλάσαι | καὶ τᾶλλα πάντα ζῶα, τοῖς μὲν θηρίοις | ἔδωχ' ἐκάστῳ κατὰ γένος μίαν φύσιν; | ἅπαντες οἱ λέοντές εἰσιν ἄλκιμοι, | δειλοὶ πάλιν ἐξῆς πάντες εἰσιν οἱ λαοί· | οὐκ ἔστ' ἀλώπηξ ἡ μὲν εἴρων τῇ φύσει | ἡ δ' αὐθέκαστος, ἀλλ' ἐὰν τρισμυρίας | ἀλώπεκάς τις συναγάγῃ, μίαν φύσιν | ἀπαξάπασῶν ὀψεται τρόπον θ' ἔνα. | ἡμῶν δ' ὅσα καὶ τὰ σώματ' ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν | καθ' ἐνός, τοσούτους ἔστι καὶ τρόπους ἰδεῖν.

⁶²³ Philem. fr. 96: ὦ τρισμακάρια πάντα καὶ τρισόλβια | τὰ θηρί', οἷς οὐκ ἔστι περὶ τούτων λόγος· | οὗτ' εἰς

Difilo nacque a Sinope nel Ponto tra il 360 e il 350 a.C., trascorse la maggior parte della sua vita in Atene e morì a Smirne verso il 280 a.C. Sebbene avesse composto un centinaio di commedie, delle quali conosciamo una sessantina di titoli, egli ottenne solo 3 vittorie alle Lenee, di cui la prima verso il 318 a.C.⁶²⁴. Secondo un aneddoto riportato da Ateneo, in un'occasione indeterminata il poeta sarebbe stato estromesso dal teatro, probabilmente per aver accolto la sconfitta nell'agone comico con un comportamento scomposto, dando in clamorose escandescenze nei confronti del pubblico⁶²⁵.

Tra le commedie di Difilo alcune avevano titoli con nomi di personaggi mitologici (*Danaiidi*, *Ecate*, *Eracle*, *Lemnie*, *Peliadi*, *Teseo*), altre erano legate alla tipologia peripatetica (*L'eunuco o il soldato*, *Il parassita*, *Il trafficone*) o alla vita quotidiana (*I bagni*, *I bevitori di elleboro*, *Il citaredo*, *La concubina*, *La donna che abbandona il marito*, *I filantropi*, *I fratelli*, *L'insaziabile*, *Il matrimonio*, *Il mercante*, *L'orefice*, *I pederasti*, *Il pittore*, *Il pozzo*, *Il pretendente*, *Il tesoro*, *La transfuga*, *La vittima*).

Seguendo l'esempio di altri poeti dedicò una commedia a Saffo, incentrando la vicenda su un improbabile triangolo amoroso tra la poetessa di Lesbo e i suoi due innamorati Archiloco e Ipponatte⁶²⁶.

Si occupò anche di avvenimenti di cronaca, come dello spendaccione Ctesippo che fu multato per avere venduto le pietre del monumento funebre del padre, il noto stratega Cabria, per il quale gli Ateniesi avevano sborsato mille dracme, dimostrando tra l'altro scarsa pietà filiale:

ἐλεγχον οὐδὲν αὐτῶν ἔρχεται, | οὐτ' ἄλλο τοιοῦτ' οὐδὲν ἔστ' αὐτοῖς κακὸν | ἐπακτόν, ἣν δ' ἂν εἰσενέγκηται φύσιν | ἔκαστον, εὐθὺς καὶ νόμον ταύτην ἔχει. | ἡμεῖς δ' ἀβίωτον ζῶμεν ἀνθρωποὶ βίον· | δουλεύομεν δόξαισιν, εὐρόντες νόμους, | προγόνοισιν, ἐγγόνοισιν. οὐκ ἔστ' ἀποτυχεῖν | κακοῦ, πρόφασιν δ' αἰετὶν' ἐξευρίσκομεν. Vd. inoltre Philem. fr. 22 (*Lo sfrattato*), dove l'affermazione sulla dignità umana dello schiavo riecheggia Eur. *Ion* 854-856, e Philem. fr. 97 *PCG* con il recupero della massima democritea sul bene identificato con il desiderio di non commettere ingiustizia (68 *VS* fr. 62). In generale su Filemone vd. L. Bruzzese, *Studi su Filemone comico*, Lecce-Iseo 2011.

⁶²⁴ Per la sua origine vd. l'iscrizione sepolcrale vd. *I.G.* II² 10321 della metà del IV a.C.; per le vittorie lenaiche vd. *I.G.* II² 2325, IV, 163. Le sue commedie erano popolari, come sembra confermare la testimonianza di un cratere a calice attribuito al Pittore del Gruppo di Manfria, rinvenuto nella Necropoli di Messina e risalente al 330 a.C. ca., il quale è decorato con una scena dei *Sorteggianti*: sopra una piattaforma si scorge un servo con ventre prominente, travestito da sposa, con le braccia aperte verso un giovane, che alla sua destra volge lo sguardo indietro verso una ragazza, alla sinistra un vecchio con un corto camiciotto, sotto cui sporge il fallo; sullo sfondo ci sono quattro colonne e al centro si trova un incensiere (Messina, Soprintendenza 11039). Vd. J.R. Green, *Art and Theatre in the Ancient World*, in M. MacDonald - M. Walton (curr.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, pp. 177-179; da ultimo K. Bosher, *'Phlyax' Slaves. from Vases to Stage?*, in B. Akrigg - R. Tordoff (curr.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Drama*, Cambridge 2013, pp. 202-223. In ogni caso la notorietà del commediografo in età repubblicana è attestata dalla scena finale della *Mostellaria* di Plauto (Plaut. *Most.* 1149-1151): *Si amicus Diphilo aut Philemoni es, | dicito eis, quo pacto tuos te servos ludificaverit: | optumas frustrationes dederis in comoediis*.

⁶²⁵ Athen. XIII 583f. Sul commediografo vd. L. Bruzzese, *Gli aneddoti e la critica letteraria antica: Macone e la 'frigidità' di Difilo*, «PhilAnt» 6, 2013, pp. 65-91.

⁶²⁶ Diphil. fr. 70 e 71 *PCG* (*Saffo*).

Se Ctesippo, il figlio di Cabria, non si trovasse a essere imparentato con Fedimo, presenterei una legge non inutile, come a me pare giusto, da fargli completare la tomba del padre: voglio dire che ogni anno deponga una enorme pietra e molto a buon mercato⁶²⁷.

Difilo rivisitò alcuni suoi drammi, tra i quali *Sinoride e L'espugnatore di città*, ripresentandoli in una nuova versione con diverso titolo⁶²⁸. Al pari di altri commediografi contemporanei fu grande ammiratore di Euripide⁶²⁹; ciò nonostante, spinto dall'interesse per la cura degli intrecci e per la dinamica dell'azione, nel prologo dei *Guardiani dell'uliveto* riprese la polemica iniziata da Antifane con i poeti tragici:

Protettrice di questo luogo amatissimo dagli dèi e signora della sacra Braurone, vergine figlia di Latona e di Zeus, valente arciera, come dicono i poeti tragici, ai quali soltanto è data la possibilità di dire e fare qualsiasi cosa⁶³⁰.

Nei frammenti conservati si trovano tracce di polimetria⁶³¹ come nel caso di una formula incantatoria, dove la scelta dell'esametro dattilico è coerente con la frase rituale pronunciata da un millantatore, presunto esperto di purificazioni⁶³²; nei *Superstiti* è recuperato l'asinarteto archilocheo⁶³³, già sfruttato da Cratino negli *Archilochi*⁶³⁴ e da Aristofane nel finale delle *Vespe*⁶³⁵; né sono assenti il tetrametro trocaico catalettico nel *Matrimonio*⁶³⁶ e il

⁶²⁷ Diphil. fr. 37 (*Le offerte funebri*): εἰ μὴ συνήθης Φαιδίμω γ' ἐτύγχανεν | ὁ Χαβρίου Κτήσιππος, εἰσηγησάμην | νόμον <ἄν> τιν' οὐκ ἄχρηστον, ὥς ἐμοὶ δοκεῖ, | ὥστ' ἐπιτελεσθῆναι ποτ' αὐτῷ τοῦ πατρὸς | τὸ μνήμα· κατ' ἐνιαυτὸν ἓνα <ὑ> λίθον | ἁμαξιαῖον καὶ σφοδρ' εὐτελεῖ λέγω; cfr. Men. fr. 264, 6 (*Lira*); Timocles fr. 5 PCG (*I satiri del popolo*). Vd. L. Di Giuseppe, *Tasse, redditometri e evasori in Difilo (fr. 31 e 37 K.-A.)*, «DeM» 5, 2014, pp. 93-113.

⁶²⁸ Athen. XI 496e.

⁶²⁹ Diphil. fr. 60, 1ss. (*Il parassita*) con parafrasi di Eur. fr. 915 TrGF. Vd. anche fr. 74 (*Pariglia*), con la riproposizione di Euripide misogino, un cliché creato da Aristofane soprattutto nelle *Donne alle Tesmoforie* e nella *Lisistrata*. Nella medesima commedia c'è anche un accenno all'auleta Timoteo (fr. 78 PCG).

⁶³⁰ Diphil. fr. 29 PCG (*I guardiani dell'oliveto*): ὦ τόνδ' ἐποπτεύουσα καὶ κεκτημένη | Βραυρώνος ἱεροῦ θεοφιλέστατον τόπον, | Λητούς Διὸς τε τοξόδαμνε παρθένε, | ὥς οἱ τραγωδοὶ φασι, οἷς ἐξουσία | ἐστὶν λέγειν ἅπαντα καὶ ποιεῖν μόνοις.

⁶³¹ F. Perusino, *I metri di Difilo*, «QUCC» n.s. 2, 1979, pp. 131-139.

⁶³² Diphil. inc. fab. fr. 125 PCG: Προϊτίδας ἀγνίζων κούρας καὶ τὸν πατέρ' αὐτῶν | Προίτον Ἀβαντιάδην, καὶ γραῦν πέμπτην ἐπὶ τοῖσδε, | δαδὶ μιᾷ σκίλλῃ τε μιᾷ, τόσα σώματα φωτῶν | θείω τ' ἀσφάλτῳ τε πολυφλοίσβῳ τε θαλάσῃ | ἐξ ἀκαλλαρρεῖταιο βαθυρρόου Ὠκεανοῖο. | ἀλλὰ μάκαρ Ἀἴηρ διὰ τῶν νεφέων διάπεμψον | Ἀντικύραν, ἵνα τόνδε κόριν κηφῆνα ποιήσω.

⁶³³ Diphil. fr. 12 PCG: λάγυνον ἔχω κενόν, ὦ γραῦ, θύλακον δὲ μεστόν.

⁶³⁴ Cratin. fr. 11 PCG.

⁶³⁵ Ar. *Vesp.* 1529-1537.

⁶³⁶ Diphil. fr. 23 PCG.

tetrametro giambico catalettico nell'*Ignoranza*⁶³⁷, entrambi impiegati anche da Menandro nell'*Intrattabile*⁶³⁸.

Altro contemporaneo fu l'ateniese Filippide di Cefale, che ebbe una carriera pubblica di primaria importanza⁶³⁹, grazie all'amicizia con Lisimaco, re di Tracia⁶⁴⁰. Compose 45 commedie⁶⁴¹, riportando la prima vittoria alle Dionisie nel 311 a.C. con *L'iniziata*⁶⁴²; ottenne almeno altre due vittorie alle Lenee⁶⁴³. Della sua produzione sono conosciuti solo 15 titoli, tra i quali compare una parodia mitologica, intitolata *Anfiarao*⁶⁴⁴. Tra gli scarsi frammenti rimangono alcune citazioni del *Fanatico di Euripide*, una tratta dalla *Sparizione del denaro* sulle abitudini dei nuovi ricchi⁶⁴⁵ e l'attacco al *leader* democratico ateniese Stratocle per gli onori spropositati tributati negli anni precedenti a Demetrio Poliorcete:

Quello che ha accorciato l'anno a un mese, che ha ridotto l'Acropoli a una taverna e ha condotto le prostitute alla Vergine, per causa sua la gelata ha bruciato i vigneti, per la sua empietà il (sacro) peplo si è strappato nel mezzo, perché ha reso a un uomo gli onori che spettano agli dèi. Queste azioni rovinano la democrazia, non la commedia⁶⁴⁶.

Aulo Gellio ne ricorda le doti di drammaturgo a proposito della sua morte improvvisa avvenuta in tarda età⁶⁴⁷.

Poco più giovane di Menandro fu Apollodoro di Caristo, omonimo del meno noto poeta di Gela e contemporaneo di Posidippo. Egli si trasferì in Atene, ottenendo la cittadinanza

⁶³⁷ Diphil. fr. 1 e 2 PCG.

⁶³⁸ I tetrametri giambici catalettici sono attestati nell'apostrofe agli spettatori di Anaxandr. fr. 35 (*Odisseo*), in Antiphan. fr. 26 (*Lungitrice*) e fr. 293, in Anaxil. fr. 38 PCG e nel citato Men. *Dysc.* 880-958.

⁶³⁹ Vd. I.G. II² 657.

⁶⁴⁰ Plut. *Demetrius* 12, 8.

⁶⁴¹ *Suda* φ 345 Adler.

⁶⁴² I.G. II² 2323a, I, 41.

⁶⁴³ I.G. II² 2325, IV, 164. Sull'attività del commediografo vd. I. Gallo, *Note a Filippide comico*, «Sileno» 10, 1984, pp. 225-236.

⁶⁴⁴ Philippid. fr. 4 PCG.

⁶⁴⁵ Philippid. fr. 9 PCG.

⁶⁴⁶ Philippid. fr. 25 PCG: ὁ τὸν ἐνιαυτὸν συντεμὼν εἰς μῆν' ἓνα | ὁ τὴν ἀκρόπολιν πανδοκεῖον ὑπολαβὼν | καὶ τὰς εἰσαγαγὼν τῇ Παρθένῳ, | δι' ὃν ἀπέκαυσεν ἡ πᾶχνη τὰς ἀμπέλους, | δι' ὃν ἀσεβοῦνθ' ὁ πέπλος διερράγη μέσος, | τὰς τῶν θεῶν τιμὰς ποιοῦντ' ἀνθρωπίνας. | ταῦτα καταλύει δῆμον, οὐ κωμῳδία. Cfr. Plut. *Demetrius* 26, 5, vd. J.G. Montes Cala, *Invectiva política y comedia helenística*, in K. Andresen - J.V. Bañuls - F. De Martino (curr.), *El teatro, una política*, Bari 1999, pp. 227-244; L. O'Sullivan, *History from Comic Hypotheses: Stratocles, Lachares, and P.Oxy. 1235*, «GRBS» 49, 2009, pp. 53-79; S. Xenophontos, *Comedy in Plutarch's Parallel Lives*, «GRBS» 52, 2012, pp. 603-631, in particolare pp. 609-610. Per un commento storico del frammento vd. N. Luraghi, *Commedia e politica tra Demostene e Cremonide*, in F. Perusino - M. Colantonio (curr.), *La commedia greca e la politica*, Pisa 2012, pp. 360-366.

⁶⁴⁷ Gell. *N.A.* III 15, 2.

grazie all'attività di commediografo⁶⁴⁸. Debuttò agli agoni drammatici nel 285 ca. Con i suoi 47 drammi risultò cinque volte vincitore, di cui tre alle Lenee e due alle Dionisie⁶⁴⁹. Tra i pochi frammenti superstiti è conservato il prologo del *Fabbricante di registri*, nel quale pose l'accento sulla follia della guerra:

Uomini tutti, perché rinunciate a vivere piacevolmente e vi affannate a farvi del male muovendo guerra gli uni contro gli altri? Per gli dèi, forse attualmente governa la nostra esistenza, qualche rozza Sorte senza cultura, che ignora completamente che cosa sia il male e che cosa sia il bene, facendoci rotolare qua e là alla ventura, come capita? Credo proprio di sí. Chi veramente Greco avrebbe preferito vedere picchiarci gli uni con gli altri e cadere esanimi, mentre avremmo potuto fare festa, dopo aver bevuto, suonando l'aulo in letizia? Carissima, dillo tu stessa, denuncia la nostra rozza Sorte ... Non è davvero questa la cosiddetta vita da dèi. Quanto più piacevoli di adesso sarebbero le condizioni nelle città se cambiassimo i nostri modi di vivere: tutti quanti gli Ateniesi non ancora trentenni si darebbero alle bevute, i cavalieri coronati e profumati all'alba partirebbero in corteo a Corinto per dieci giorni, i Megaresi venditori di rafani potrebbero cucinarli, gli alleati si recherebbero ai bagni, gli Euboici mescerebbero il vino. Questa sarebbe davvero una vita da spasso. Ma siamo schiavi di una Sorte senza cultura⁶⁵⁰.

Piú giovane di Menandro fu anche Posidippo, che nacque a Cassandreia in Macedonia verso il 316 a.C.⁶⁵¹ Egli riportò ben due vittorie dopo il 279⁶⁵² e anche dopo la morte gli Ateniesi ne apprezzarono molto le commedie. Sembra inoltre che il poeta avesse avuto un ruolo primario agli inizi dell'attività degli artisti di Dioniso⁶⁵³. Di lui restano alcuni frammenti imperniati sulla figura del cuoco (*Colui che riacquista la vista, Quelli che sono cresciuti insieme, Le coreute*)⁶⁵⁴, tra i quali spicca uno, nel quale un Tessalo, rivendicando il diritto di essere considerato Elle-

⁶⁴⁸ *Suda* α 3404 Adler.

⁶⁴⁹ *I.G.* II² 2325, V, 73.

⁶⁵⁰ Apollodor. Caryst. fr. 5: ὦ πάντες ἄνθρωποι, τί τὸ ζῆν ἡδέως | παρέντες ἐπιμελείσθε τοῦ κακῶς ποιεῖν | πολεμοῦντες ἀλλήλους; πότῃ πρὸς τῶν θεῶν | ἐπιστατεῖ τις τοῦ βίου νυνὶ Τύχῃ | ἀγροικὸς ἡμῶν οὔτε παιδείαν ὅλως | εἰδυῖα, τί τὸ κακὸν ποτ' ἢ τί τὰγαθὸν | ἔστ' ἀγνοοῦσα παντελῶς, εἰκὴ τέ πως | ἡμᾶς κυλίνδουσ' ὄντιν' ἂν τύχῃ τρόπον; | οἶμαί γε. τίς γὰρ μᾶλλον ἂν προείλετο | Ἑλλήν ἀληθῶς οὔσα λεπομένους ὄραν | αὐτοὺς ὑφ' αὐτῶν καὶ καταπίπτοντας νεκροὺς, | ἐξὸν ἰλαροὺς, παίζοντας, ὑποπεπωκότας, | αὐλουμένους τῷδε λέγ' αὐτῇ, γλυκυτάτῃ, | ἔλεγχ' ἀγροικὸν οὔσαν ἡμῶν τὴν Τύχην. | ... | οὐ τοῦτο τὸ ζῆν ἐστὶ τὸν καλούμενον | θεῶν ἀληθῶς βίον; ὅσω δ' ἡδίονα | τὰ πράγματα ἐν ταῖς πόλεσιν ἦν ἂν ἢ τὰ νῦν, | εἰ μεταβαλόντες τὸν βίον διήγομεν. | πίνειν Ἀθηναίους ἅπαντας τοὺς μέχρι | ἐτῶν τριάκοντ', ἐξίεναι τοὺς δ' ἱππέας | ἐπὶ κῶμον εἰς Κόρινθον ἡμέρας δέκα | στεφάνους ἔχοντας καὶ μύρον πρὸ ἡμέρας, | τοὺς τὴν ῥάφανον πωλοῦντας ἔψιν Μεγαρέων, | εἰς τὸ βαλανεῖον ἀπιέναι τοὺς συμμάχους, | κεραννύναι τὸν οἶνον Εὐβοῆς. τρυφῇ | καὶ βίος ἀληθῶς. ἀλλ' ἀπαιδεύτῳ Τύχῃ | δουλεύομεν. L'aspirazione alla pace, un tema che risale a Euripide e Aristofane, si ripropone anche nel *Pirro* di Filemone (fr. 74 *PCG*), dove si combina con il *topos* della beata vita agreste di ispirazione menandrea.

⁶⁵¹ *Suda* π 2111 Adler.

⁶⁵² *I.G.* II² 2325, VI, 76i.

⁶⁵³ Cfr. *I.G.* II² 1320.

⁶⁵⁴ Posidipp. fr. 1; 25; 28. Vd. pure fr. 29 *PCG*.

no, disquisisce sul diritto di impiegare il proprio dialetto⁶⁵⁵. In un altro, tratto dalla *Donna di Efeso*, si fa riferimento al noto processo e relativa assoluzione dell'etera Frine:

Un tempo Frine fu di gran lunga la più famosa tra le etere. Anche se sei troppo giovane per quei tempi, hai sentito parlare del suo processo. Era accusata di fare danni abbastanza gravi ai patri-
moni. Per la sua vita conquistò l'Elea stringendo le mani a ciascuno dei giudici. A stento salvò la
vita con le lacrime⁶⁵⁶.

Macone era nato a Corinto o a Sicione nel III a.C. e fu contemporaneo di Apollodoro di Caristo, di Callimaco e Zenodoto. Contrariamente agli altri commediografi scelse di trasferirsi in Alessandria⁶⁵⁷, sede del Museo e della prestigiosa corporazione egiziana degli artisti di Dioniso⁶⁵⁸, dove esercitò la sua lunga attività di poeta durante il regno di Tolomeo II Filadelfo, forse continuandola fino ai primi anni del successore Tolomeo III Evergete. Egli introdusse nelle sue opere alcuni figure tradizionali dell'Antica Commedia, i cui testi gli erano noti grazie alle sue amichevoli relazioni con i grammatici, combinandole con intrecci e personaggi tipici della produzione comica contemporanea. Lì fu apprezzato per l'acutezza e la veemenza delle sue opere, come risulta dall'epigramma funerario composto in suo onore:

Polvere leggera, sulla tomba del commediografo Macone porta l'edera vivente, amante degli agoni. Non possiedi un inetto plagiatario, ma avvolgi i resti degni dell'arte antica. Queste parole dirà il vecchio: "Città di Cecrope, anche presso il Nilo tra le Muse c'è aceto pungente"⁶⁵⁹.

Ebbe molta popolarità anche per una raccolta di aneddoti in trimetri giambici (Χρῆται) sui parassiti e cortigiane ateniesi, in gran parte conservata nei *Deipnosophisti* di Ateneo⁶⁶⁰.

Le repliche di commedie antiche continuarono in Atene almeno fino agli ultimi anni del II a.C. Un'epigrafe attesta che nell'ultima parte del III a.C. furono rappresentati i *Focesi* di Filemone. Agli inizi del II a.C., precisamente nel 193, ci fu la replica del *Misogino* di

⁶⁵⁵ Posidipp. fr. 30 PCG.

⁶⁵⁶ Posidipp. fr. 13 PCG (*Donna di Efeso*): Φρύνη ποθ' ἡμῶν γέγονεν ἐπιφανεστάτη | πολὺ τῶν ἑταιρῶν. καὶ γὰρ εἰ νεωτέρα | τῶν τότε χρόνων εἶ, τὸν γ' ἀγῶν' ἀκήκοας. | βλάπτειν δοκοῦσα τοὺς βίους μείζους βλάβας | τὴν ἡλιαίαν εἶλε περὶ τοῦ σώματος ... | καὶ τῶν δικαστῶν καθ' ἓνα δεξιουμένη | μετὰ δακρῶν διέσωσε τὴν ψυχὴν μόλις. vd. E. Cavallini, *Il processo contro Frine: l'accusa e la difesa*, «Labeo» 50, 2004, pp. 231-238; Ead., *Esibizionismo o propaganda politica? Frine tra storia e aneddotica*, in U. Bultrighini - E. Dimauro (curr.), *Donne che contano nella storia greca*, Lanciano 2014, pp. 129-151.

⁶⁵⁷ Athen. VI 241f; XIV 664a.

⁶⁵⁸ Ai tempi di Tolomeo II Filadelfo la corporazione era guidata dal poeta Filico (Athen. V 198b); vd. anche Polyb. XV 30, 4 e XVI 21, 8; oltre ai decreti conservati in *O.G.I.S.* I 50 e 51.

⁶⁵⁹ Dioscorides *A.P.* VII 708: τῷ κωμωδογράφῳ, κούφῃ κόνι, τὸν φιλάγωνα | κισσὸν ὑπὲρ τύμβου ζῶντα Μάχωνι φέροις | οὐ γὰρ ἔχεις κηφῆνα παλίμπλυτον, ἀλλὰ τι τέχνης | ἄξιον ἀρχαίης λειψανον ἡμφίεσας. | τοῦτο δ' ὁ πρέσβυς ἐρεῖ· Κέκροπος πόλι, καὶ παρὰ Νεῖλῳ | ἔστιν ὅτ' ἐν Μούσαις δριμὺ πέφυκε θύμον.

⁶⁶⁰ Vd. Machon, *The Fragments*, edited with an Introduction and Commentary by A.S.F. Gow, Cambridge 1965; I. Konstantakos, *Machon's Alexandrian Comedy and Early Comic Tradition*, «Aevum» 89, 2015, pp. 13-36.

Menandro alle Dionisie, successivamente nel 186-185 *La donna di Megara* di Similo, per due volte nel giro di un triennio (184-183 e 182-181) *La reclusa* di Posidippo, nel 168-167 *Il fantasma* di Menandro, già riproposto nel 255-254 insieme ai *Misanthropi* di Difilo e alla *Mendicante ovvero la donna di Rodi* di Filemone, nel 155-154 *Il filateniese* di Filippide.

In contemporanea, stando alle *Didascalie* epigrafiche, che riportano i titoli con i nomi degli autori e dei vincitori, furono celebrati saltuariamente agoni di commedie nuove almeno fino al 120 a.C.

Tra gli autori sono ricordati Timostrato con *Il riscattato* del 189-188 e *L'affezionato ai parenti* del 184-183, Sogene con *Il servo fedele* e Filemone il giovane con *La donna di Mileto* del 184-183, Paramono con *Il naufrago* del 184-183 e *Il corego* prima del 167, anno della sua morte, quando ebbe una vittoria postuma, Critone con *Gli Efesii* del 184-183 e *L'etolo* del 168-167, Biotto con *Il poeta* del 168-167 e *L'ignaro* del 156-155, Sosigene con *Il riscattato* dopo il 160, Filocle con *Il ferito*, Cherione con *L'impostore*, Agatocle con *La concordia* e Timosseno con *L'occultatore*, entrambe del 156-155, preceduti da Epicrate il giovane e Lampito, segnalati nel 160-168 sotto l'arcontato di Senocle⁶⁶¹.

In Beozia durante le feste locali, dove era dato spazio alle competizioni drammatiche, operavano anche poeti comici, i cui nomi sono conservati dalle iscrizioni epigrafiche⁶⁶².

Infine rappresentazioni comiche sono attestate fuori di Atene nel I d.C. da Dione Crisostomo in un'orazione, scritta tra il 69 e il 79, nella quale, criticando gli Alessandrini, fa cenno a rappresentazioni di commedie o a rifacimenti di antichi drammi, dove sono inseriti caratteri, che dovrebbero suscitare le risate nel pubblico, ma che risultano soltanto ridicoli:

Come nelle commedie e nei rifacimenti, quando i poeti introducono Carione ubriaco oppure Davo, non provocano un riso effettivo, invece appare ridicolo quando si vede Eracle in tali condizioni, cioè che si presenta sulla scena come al solito, indossando una veste color zafferano⁶⁶³.

⁶⁶¹ Vd. C.A.P. Ruck, *I.G. IP 2323: The List of the Victors in Comedies at the Dionysia*, Leiden 1967; *S.E.G.* XXV 194. D'altro canto *I.G. IP 2325*, VIII, 182 ss. si interrompe per le Lenee alla metà del II a.C., riportando soltanto i nomi dei poeti con il numero di vittorie conseguite. Per la riproposizione del *Φάσμα* menandro nel 255-254 a.C., classificatosi al secondo posto, dietro i *Μισάνθρωποι* di Difilo, vd. *S.E.G.* XXVI 208, 10.

⁶⁶² *I.G.* VII 416, 29-30 (Aristone di Posete ateniese, ποιητής κωμωδίας a Oropo, 80 a.C. ca.); *I.G.* VII 417, 2-3 (Dieuchete, ποιητής καινῆς κωμωδίας a Oropo, 80 a.C. ca.); *I.G.* VII 419, 31-32 (Aristone tebano, ποιητής κωμωδιῶν a Oropo, 65 a.C. ca.); *I.G.* VII 420, 33-34 (Chionnete tebano, κωμωδίας καινῆς ποιητής a Oropo, 65 a.C. ca.); *I.G.* VII 540, 14 (Posete di Aristone ateniese, κωμωδιῶν ποιητής a Tanagra, 90 a.C. ca.); *I.G.* VII 1761, 7-8 (Boisco, ποιητής καινῆς κωμωδίας a Tespie, 90 a.C. ca.); *I.G.* VII 1773, 21-22 (Apollonio di Aspendo, ποιητής καινῆς κωμωδίας a Tespie); *I.G.* VII 2727, 27-28 (Protarco di Tespie, ποιητής κωμωδιῶν ad Acrefia); *I.G.* VII 3197, 32-33 (Alessandro di Aristone ateniese, ποιητής κωμωδιῶν a Orcomeno, 65 a.C. ca.); *I.Magn.* 88b, 2, 4s. (Diomede di Pergamo).

⁶⁶³ Dio Chrys. *Or.* XXXII 94 ὥσπερ ἐν ταῖς κωμωδαῖς καὶ διασκευαῖς Καρίωνα μὲν εἰσάγοντες μεθύοντα καὶ Δᾶον οὐ σφόδρα κινουσι γέλωτα, τὸν δὲ Ἡρακλέα τοιοῦτον ὁρῶσι γελοῖον δοκεῖ, παραφερόμενον, καὶ καθάπερ εἰώθασιν, ἐν κροκωτῷ; cfr. P. Veyne, *DIASKEUAI: le théâtre grec sous l'Empire* (Dion de Pruse, XXXII, 94), «REG» 102, 1989, pp. 339-345).

11

Fabulae palliatae e togatae

A Roma i primi pionieristici esperimenti drammatici furono effettuati dal tarantino Livio Andronico, che fece rappresentare uno spettacolo con intreccio tratto da un'opera greca, anche se parte della tradizione sosteneva che il poeta avesse presentato una *satura*⁶⁶⁴, una forma drammatica tradizionale, recitata da attori professionisti (*histriones*), che prevedeva un libretto scritto e un ampio spazio concesso al musico (*tibicen*). Nella realtà Livio trasse modelli, trame, scene e personaggi dalla tradizione greca⁶⁶⁵, iniziando una prassi che durò fino alla fine del II a.C. con altri autori di *fabulae palliatae*⁶⁶⁶.

Altro poeta che si dedicò anche al teatro comico fu il campano Gneo Nevio, considerato da alcuni studiosi padre spirituale della *fabula togata* per aver introdotto nell'*Ariolus* allusioni, argomenti legati alla realtà quotidiana indigena e personaggi italici o romani che, al posto del mantello alla greca (*pallium*), indossavano la toga⁶⁶⁷.

Le sue commedie riprendevano situazioni e personaggi tipici della *Nea*; certamente a lui spetta l'introduzione del *servus callidus*, che tanta fortuna avrebbe avuto nella commedia posteriore.

⁶⁶⁴ Liv. VII 2, 8-10: *Livius ... ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere*; cfr. Val. Max. II 4, 4: *paulatim deinde ludicra ars ad saturarum modos perrepsit, a quibus primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit*.

⁶⁶⁵ Delle commedie restano tre titoli malsicuri (*Gladiolus*, *Ludius* o *Lydius*, *Vargus* o *Virgo* o *Verpus*) e sei versi smozzicati.

⁶⁶⁶ Gell. N.A. II 23, 1-2: *comoedias lectitamus nostrorum poetarum sumptas ac versas de Graecis Menandro aut Posidippo aut Apollodoro aut Alexide et quibusdam item aliis comicis*. Cfr. Donat. de com. 6, 5: *comoediarum formae sunt tres: palliatae Graecum habitum referentes, togatae iuxta formam personarum habitum togarum desiderantes, quas nonnulli tabernarias vocant, Atellanae salibus et iocis compositae, quae in se non habent nisi vetustatum elegantias*.

⁶⁶⁷ Naev. 22-26 CRF.

Non a caso sono legate alla figura del servo i due piú noti suoi frammenti. Il primo, estratto da una commedia ignota, esalta l'amore per la libertà con un'insistita e martellante allitterazione in un contesto dall'intento programmatico:

Libera lingua loquemur ludis Liberalibus.

Con libero linguaggio parleremo ai Ludi Liberali⁶⁶⁸.

Il secondo, della *Tarentilla*, nel quale un servo con intento parabatrico si vanta degli straordinari successi ottenuti nelle sue imprese sceniche:

*Quae ego in theatro hic meis probavi plausibus,
Ea non audere quemquam regem rumpere:
Quanto libertatem hanc hic superat servitus!*

Quello che io qui in teatro ho fatto approvare con i miei applausi, nessun re osa distruggere. Di quanto qui la schiavitù è superiore a questa libertà⁶⁶⁹.

Compose drammi con titoli greci (*Acontizomenos*, *Agrypnuntes*, *Colax*, *Glaucoma*, *Gumnasticus*, *Stalagmus*, *Stigmatias*, *Technicus*) in uno stile vigoroso e con un'inventiva linguistica, che preludevano al teatro di Plauto, come lasciano intendere i titoli di alcune commedie (*Carbonaria*, *Colax*, *Fretum*, *Nervolaria*) attribuiti da alcuni antichi commentatori a entrambi⁶⁷⁰.

Però, rispetto agli originali della *Mese* e della *Nea*, in Nevio le oscenità verbali erano molto piú esplicite (*Apella*, *Testicularia*, *Tribacelus*, *Triphallus*) e le trovate farsesche piú evidenti, come si verifica in una scena del *Triphallus*, quando un personaggio minaccia un servo reticente di trascinarlo in un luogo dove non avrebbe potuto ritardare a rispondere:

*si cumquam quicquam filium rescivero
argentum amoris causa sumpse mutuum:
exemplo illo te ducam, ubi non despuas.*

Se mai scoprirò che mio figlio per qualche affare d'amore ha preso in prestito denaro, immediatamente ti condurrò laddove non puoi sputare⁶⁷¹.

Nei frammenti superstiti non mancano riferimenti all'attualità politica, con attacchi personali nei confronti di illustri personalità del tempo, quali Publio Cornelio Scipione l'Africano e Quinto Cecilio Metello.

⁶⁶⁸ Naev. *inc. fab.* 113 CRF.

⁶⁶⁹ Naev. *Tarentilla* 72-74 CRF.

⁶⁷⁰ Cfr. la discussa interpretazione di Ter. *Eun.* 25: *Colacem esse Naevi et Plauti veterem fabulam.*

⁶⁷¹ Naev. *Triphallus* 96-98 CRF.

Quelle mordenti battute miravano soprattutto a irridere e schernire episodi di vita privata, come si desume dai versi rivolti presumibilmente contro Scipione per una piccante vicenda amorosa attraverso un'arguta allusione letteraria:

*Etiam qui res magnas manu saepe gessit gloriose
cuius facta viva nunc vigent, qui apud gentes solus praestat
eum suus pater cum pallio uno ab amica abduxit.*

Anche lui che gloriosamente compì grandi imprese, la cui opera è ancora valida e viva, se solo si eleva tra i popoli, proprio lui col solo mantello portò via suo padre dall'amica⁶⁷².

Il duro contrasto con la famiglia dei Metelli lo avrebbe fatto finire in carcere per ordine dei triumviri. Durante la presunta prigionia compose due commedie (*Hariolus*, *Leon*) ritrattando i suoi eccessi verbali. L'aneddoto sostiene che fu liberato per intercessione dei tribuni della plebe e che andò in esilio a Utica, dove morì⁶⁷³.

A Nevio va il merito di aver stabilito forma e dizione della commedia romana. La maggior parte dei suoi personaggi riprendevano i tipi greci, come l'adulatore, il parassita, il soldato spaccone, il vecchio avaro, il figlio dissipatore, la giovane cortigiana, il servo marchiato, tuttavia nel repertorio si trovano accanto a costoro anche figure italiche come il vasaio, l'aruspice, l'auriga, la carbonaia, la fioraia, la donna mascherata, la sarta, la donna pugliese e la donna di Taranto. Oltre all'*Hariolus* e al *Lampadio*, si ricordano *Agitatoria*, *Carbonaria*, *Clamidaria*, *Corollaria*, *Dementes*, *Dolus*, *Nervolaria*, *Figulus*, *Nautae*, *Paelex*, *Personata*, *Proiectus*, *Quadrigemini*, *Tarentilla*, *Tunicularia*.

Al di là delle caratteristiche comuni con gli altri commediografi (allitterazioni, asindeti, figure foniche) il suo stile rivela una preziosa ricerca di sintagmi insoliti e una sorvegliata inventiva lessicale, entro i limiti del vigile senso della forma; tale specificità fu evidenziata nell'epigramma funebre del poeta composto in età graccana:

*immortales mortales si foret fas flere,
flerent divae Camenae Naevium poetam.
itaque postquam est Orcho traditus thesauro,
obliti sunt Romae loquier lingua Latina.*

Se agli immortali fosse consentito di piangere i mortali le dee Camene piangerebbero il poeta Nevio. Dopo che è stato consegnato alla custodia d'Averno a Roma hanno dimenticato di come si parla in latino⁶⁷⁴.

⁶⁷² Naev. inc. fab. 108-110 CRF. Da taluni studiosi l'identificazione è esclusa sulla base di Cic. *De re publ.* IV 11: *eos agi in scaena (Periclem) non plus decuit, quam si Plautus noster voluisset aut Naevius Publio et Gnaeo Scipioni aut Caecilio Marco Catoni maledicere*. L'allusione riguarda Bacchyl. fr. 19 Sn.-Maehl.: σὺ δὲ, σὺν χιτῶνι μούνῳ | παρὰ τὴν φίλην γυναῖκα φεύγεις.

⁶⁷³ La notizia deriverebbe dall'errata interpretazione di Plauto che allude all'anziano commediografo in *Mil.* 211-212: *nam os columnatum poetae esse indaudivi barbaro, | quoi bini custodes semper totis horis occubant*. Cfr. S. Monda, *Palestrione e la tipologia del servus medians in commedia*, «Pan» n.s. 3, 2014, pp. 65-85.

⁶⁷⁴ Gell. *N.A.* I 24, 2.

Esempio eloquente risulta un verso del *Gumnasticus*, notevole per efficacia espressiva e asciuttezza:

Saxa silvas lapides montes disicis, dispulveras.

Massi selve pietre monti spacchi, riduci in polvere.

Degno d'attenzione è pure un frammento della *Tarentilla* nel quale si descrive il civettuolo volteggiare della spregiudicata protagonista:

*Quase in choro ludens datatim dat se et communem facit.
alii adnutat, alii adnctat, alium amat, alium tenet.
alibi manus est occupata, alii percellit pedem,
anulum dat alii spectandum, a labris alium invocat,
cum alio cantat, at tamen alii suo dat digito litteras.*

Come se danzasse in un coro si concede a turno ed è di tutti. Fa cenni a uno, ammicca a un altro; amoreggia con uno, un altro stringe a sé; ha la mano occupata con uno, stuzzica il piede di un altro; mostra l'anello a uno, con le labbra invoca un altro; con uno canta, ma col dito manda messaggi a un altro⁶⁷⁵.

Il più brillante poeta comico fu il sarsinate Tito Maccio Plauto (254-184 a.C.). Venne giovane a Roma, lavorando in una compagnia di attori. In un secondo tempo si diede al commercio senza successo tanto da essere costretto a far ruotare la macina di un mulino per vivere. In quel periodo iniziò la carriera di autore con tre commedie, che furono bene accolte dal pubblico, assicurandogli fama e fortuna⁶⁷⁶. Fu prolifico e versatile, tanto che dopo la sua morte circolavano oltre 130 *fabulae*, la maggior parte delle quali erano apocrife. Fu il grammatico Varrone a operare una rigida selezione⁶⁷⁷, riconoscendo la genuinità delle 21 commedie conservate dalla tradizione manoscritta.

Tranne la cronologia dello *Stichus* (*Ludi Plebeii* del 200 a.C.) e dello *Pseudolus* (*Ludi Megalenses* del 191 a.C.) determinata dalle didascalie, la data delle rappresentazioni delle altre opere rimane incerta: *Menaechmi* (215 a.C.), *Asinaria* (212 a.C.), *Cistellaria* (209-207 a.C.), *Miles gloriosus* (205 a.C.), *Persa* (196 a.C.), *Epidicus* (195 a.C.), *Curculio* (193 a.C.), *Truculentus* (191 a.C.), *Aulularia* (ca. 190 a.C.), *Amphitruo* (ca. 190-185 a.C.), *Cap-*

⁶⁷⁵ Rispettivamente Naev. 57 e 75-79 CRF.

⁶⁷⁶ Si trattava del *Saturio* (*Il satollo*) dell'*Addictus* (*Lo schiavo per debiti*) e di un terzo dramma, di cui non è rimasto il titolo; cfr. Gell. *N.A.* III 3, 14. Secondo Simmaco (*Epist.* X 2, 1) l'impresario e capo-comico Tito Publio Pellione ebbe un ruolo notevole nel successo delle commedie plautine portandole in scena, in particolare l'*Epidicus* (Plaut. *Bacch.* 213-215; cfr. *Men.* 404); vd. K. Lennartz, *True Plautus, False Plautus: I. Pello restitutus*, in J. Martínez, *Fakes and Forgers of Classical Literature: Ergo decipiatur!*, Leiden 2014, pp. 130-133.

⁶⁷⁷ Gell. *N.A.* III 3, 3. Varrone inoltre avrebbe considerato probabilmente genuine le seguenti 19 commedie: *Addictus*, *Artemo*, *Astraba*, *Boeotia*, *Cacistio*, *Commorientes*, *Condalius*, *Faeneratrix*, *Fretum*, *Frivolaria*, *Fugitivi*, *Gemini lenones*, *Hortulus*, *Nervolaria*, *Parasitus medicus*, *Parasitus piger*, *Saturio*, *Sitellitergus*, *Trigemini*.

tivi (189 a.C.?), *Poenulus* (189-187 a.C.?), *Trinummus* (188-187 a.C.?), *Bacchides* (186 a.C.), *Casina* (184 a.C.), e inoltre *Mostellaria*, *Mercator*, *Rudens*, *Vidularia*.

Per *Casina*, *Vidularia* e *Rudens* Plauto si rifecce ai *Sorteggianti* e alla *Zattera* di Difilo; per *Mercator*, *Trinummus* e *Mostellaria* adattò *Il mercante*, *Il tesoro* e *Il fantasma* di Filemone; per *Menaechmi* tenne presente *I gemelli* di Posidippo; con *Asinaria* imitò l'*Onagro* di un certo Demofilo; per *Cistellaria*, *Stichus* e *Bacchides* riprese liberamente le menandree *Le donne al pranzo comune*, *I Fratelli primi* e *Il doppio seduttore*⁶⁷⁸; in *Poenulus* rifece l'originale di Alessi (*Il Cartaginese*); infine ricavò il *Miles gloriosus* dall'anonimo autore del *Millantatore*.

Peculiarità inimitabili delle *fabulae* plautine sono la comicità immediata, scaturita da intrecci poco verisimili con palesi anacronismi drammatici, l'incongruenza dei dettagli, lasciati consapevolmente indefiniti, l'accentuato gusto per l'inconsueto trasposto nella vita quotidiana, le trovate geniali, le inesauribili beffe, i travestimenti, gli scambi di persone, che nel finale consentono a giovani schiave e a trovatelli di essere riconosciuti come figli da parte di cittadini liberi e agiati grazie all'inventiva del *servus callidus*⁶⁷⁹.

In effetti il motore ideale delle azioni sceniche è proprio questo personaggio, che talora, assumendo il ruolo di *servus poeta*, rompe la finzione scenica per rivolgersi direttamente al pubblico:

*Suspicio est mihi nunc vos suspicari,
me idcirco haec tanta facinora promittere,
quo vos oblectem, hanc fabulam dum transigam,
neque sim facturus quod facturum dixeram.
non demutabo. atque etiam certum, quod sciam,
quo id sim facturus pacto nil etiam scio,
nisi quia futurumst. nam qui in scaenam provenit,
novo modo novom aliquid inventum adferre addecet;
si id facere nequeat, det locum illi qui queat.
concedere aliquantisper hinc mi intro lubet,
dum concenturio in corde sycphantias.
<sed mox> exhibo, non ero vobis morae;
tibicen vos interibi hic delectaverit.*

Mi viene il sospetto che ora voi (spettatori) sospettiate che abbia promesso tante bravate soltanto per divertirvi e per trovare un finale a questa commedia, senza avere alcuna intenzione di compiere quello che avevo promesso di fare. Manterrò la parola e ne sono sicuro, lo so, anche se non so ancora in che modo realizzerò il mio piano, ma lo farò. Chi si presenta sulla scena deve sapere proporre qualche nuova trovata e, se non è in grado di farlo, deve cedere il posto a chi lo sappia

⁶⁷⁸ Cfr. *P.Oxy.* LXIV 4407; J.-M. Jacques, *Le Disexapaton de Ménandre, modèle des Bacchides de Plaute*, «REA» 106, 2004, pp. 23-47.

⁶⁷⁹ Cfr. Plaut. *Bacch.* 925-935; *Miles* 195-218; *Persa* 753-757. Isolate rimangono le critiche del classicista Orazio, secondo il quale Plauto, nonostante fosse paragonabile a Epicarmo (*Epist.* II 1, 58), avrebbe ricercato la comicità grossolana; inoltre sarebbe stato incompetente di metrica (*Ars poetica* 270-274) e avrebbe composto le sue opere mirando al guadagno (*Epist.* II 1, 170-176).

fare. Voglio ritirarmi e concedermi un po' di tempo dietro le quinte per predisporre i miei intrighi, ma tornerò presto, senza farvi aspettare. Intanto una flautista vi intratterà piacevolmente⁶⁸⁰.

Gli altri personaggi ricorrenti, in competizione o solidali nel perseguire gli incredibili intenti, sono l'*amans ephebus*, il *durus pater*, la *bona matrona*, la *meretrix mala*, la *lena* o il *leno avarus*, poi l'*amans senex*, il *lepidus senex*, il *pater pius*, il *servus astutus*, il *servus doctus*, il *servus currens*, il *servus nequam*, il *servus malus*, la *candida puella*, la *virgo modesta*, la *nutrix*, la *servula meretrix*, la *meretricula*, il *parasitus*, il *miles gloriosus*, ecc.

Da questi tratti ci rendiamo conto che Plauto consapevolmente prese le distanze dal naturalismo perseguito dai poeti della *Nea*, ai quali si ispirava con grande libertà avvalendosi della cosiddetta *contaminatio*, al fine di elaborare una comicità totalmente diversa, che rifuggiva dall'economia degli intrecci, sostanzialmente poco variati, dalla coerenza interna, dalla puntuale caratterizzazione dei ruoli, dal pathos e dall'ironia insiti negli originali greci.

I modelli sono disgregati da un inesauribile repertorio di trovate comiche, semplificati e liberamente reinterpretati, sono distorti nella struttura drammatica; in sostanza sono un pretesto per intensificare il farsesco a scapito del patetico e per far scaturire una comicità originale, le cui radici affondano nell'*humus* della tradizione indigena.

Lo stile, al tempo stesso concreto, caricaturale e grottesco, corrobora il fantasioso intreccio con metafore desunte dal mondo militare, con espressioni che richiamano concetti e formule giuridiche, con arguti enigmi collegati per asindeto, bizzarre identificazioni mitologiche, fantastiche similitudini, paragoni iperbolici, esuberanti locuzioni affettive, figurate, parodiche, brillanti, colorite da un lessico spigliato e spumeggiante, con l'intrusione di grecismi, neoformazioni, termini talora licenziosi, giammai volgari⁶⁸¹.

Nel suo epitaffio, conservato dalla tradizione, è espresso un penetrante giudizio sulla straordinaria polimetria dei *cantica*, frequentemente alternati ai recitativi in senari e settenari (*deverbia*):

*Postquam est mortem aptus Plautus, comoedia luget
scaena est deserta, dein risus, ludus iocusque
et numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt.*

Dopo che Plauto è morto, piange la commedia, è deserta la scena, riso, gioco, scherzi e i metri innumerevoli tutti insieme piangono⁶⁸².

⁶⁸⁰ Plaut. *Pseud.* 562-573a. Spesso la complicità e il coinvolgimento del pubblico sono ottenuti grazie all'impiego della recitazione di battute "a parte". Vd. S. Monda, *Lo sguardo nascosto nella commedia di Plauto e Terenzio*, «CEA» LI 2014, pp. 245-276.

⁶⁸¹ Lusinghiero sotto questo aspetto sono i giudizi di Varrone (*Sat.* 399), Cicerone (*De off.* I 104), Quintiliano (X 1, 99) e Frontone (*Aur. Caes.* IV 3, 3). Per una chiara descrizione della tecnica drammaturgica plautina vd. C. Gonzales Vasquez, "Veo, Veo" "¿Què ves?" Plauto y su Persa, «CEA» 51, 2014, pp. 223-244.

⁶⁸² Gell. *N.A.* I 24, 3, 1. La duratura fortuna delle commedie è attestata per il III d.C. da Arnobio, il quale citando Alcmena allude molto probabilmente all'*Amphitruo* (*Adv. Nat.* VII, 33).

Ennio, attivo soprattutto come poeta tragico, scrisse anche una *Caupuncula sive Tabernaria* e un *Pancratiastes*, che gli fece ottenere il decimo e ultimo posto nel canone dei comici elaborato da Volcacio Sedigito.

Il gallo insubro Cecilio Stazio (230-168 a.C. ca.) nacque a Milano e giunse schiavo di guerra a Roma dopo la sconfitta a Casteggio dei Galli Insubri per opera di Marco Claudio Marcello. Dopo essere stato affrancato intraprese l'attività di commediografo, legandosi amichevolmente a Ennio, con il quale coabitò per un certo periodo nel tempio di Minerva sull'Aventino. Seguì le orme di Nevio e di Plauto, scrivendo una quarantina di drammi, alcuni con titolo latino alla maniera antica (*Demandati*, *Epistula*, *Exul*, *Fallacia*, *Maeretrix*, *Portitor*, *Pugil*, *Triumphus*), altri con doppio titolo greco e latino (*Obolastes sive Faenerator*, *Hypobolimaheus sive Subditivos*), altri ancora con titolo greco (*Aethrio*, *Andria*, *Androgynos*, *Asotus*, *Chalcia*, *Chryson*, *Dardanos*, *Davos*, *Ephesio*, *Epicleros*, *Epistathmos*, *Ex autou heustos*, *Gamos*, *Harpazomene*, *Hymnis*, *Pausimachus*, *Philumena*, *Plocium*, *Polumeni*, *Progamos*, *Symbolum*, *Synaristosae*, *Synephebi*, *Titthae*).

Della sua opera rimangono circa trecento versi, talora incompleti, e un frammento papiaceo che originariamente conteneva 550 versi della commedia *Obolastes sive Faenerator*⁶⁸³.

Dopo i primi fallimentari tentativi, ottenne duraturo successo grazie al decisivo aiuto dell'impresario e capocomico (*dominus gregis*) Lucio Ambivio Turpione⁶⁸⁴, dominando la scena nel periodo fra Plauto e Terenzio.

Volcacio Sedigito lo giudicava il più divertente tra i poeti comici e Cicerone lo considerò il migliore, anche se non mancò di censurarne la purezza linguistica⁶⁸⁵. Si narra che Varrone lo apprezzasse sia per la passionalità che aveva saputo esprimere nei drammi sia per la scelta dei soggetti e per il trattamento degli argomenti, presi dal repertorio della *Nea*, che erano sviluppati secondo schemi drammatici sobri e privi di complicazioni superflue⁶⁸⁶.

È certo infatti che si servì del *Senza patria* di Filemone per l'*Exsul* e della *Collana menandrea* per il *Plocium*; dal commediografo ateniese assunse anche i soggetti per la *Fallacia*, per la *Hymnis* e per i *Synephebi*, considerata da Cicerone la sua opera migliore⁶⁸⁷.

Riferendosi al *Plocium* nelle *Noctes Atticae* Aulo Gellio attesta che il commediografo ne trasformò una scena, originariamente in trimetri giambici, in un *canticum* polimetro, costituito da anapesti e cretici⁶⁸⁸, dimostrando di possedere una tecnica compositiva assai scaltrita:

⁶⁸³ P.Herc. 78, su cui vd. K. Kleve, *How to read an Illegible Papyrus. Towards an Edition of P.Herc. 78*, *Caecilius Statius*, *Obolostates sive Faenerator*, «CronErc» 26, 1996, pp. 5-14.

⁶⁸⁴ Ter. *Hec.* 14 ss.

⁶⁸⁵ Volc. *Poet.* fr. 1, 5; Cic. *Brut.* 258; *Att.* VII 3, 10.

⁶⁸⁶ Varro *Gramm.* fr. 40: ἤδη ... nullis aliis servare convenit, quam Titinio Terentio Attae, πᾶν vero Trabea Atilius Caecilius facile moverunt; Men. 399 apud Non. 596 L.: In argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus. Dal canto suo Orazio (*Epist.* II 1, 59) ne lodò la gravitas: Dicitur ... vincere Caecilius gravitate, Terentius arte.

⁶⁸⁷ Cic. *Opt. gen. orat.* 2.

⁶⁸⁸ Gell. *N.A.* II 23, 5 ss.

*is demum miser est, qui aerumnas suas nesciat occultare
 foris: ita me uxor forma et factis facit, si taceam, tamen indicium,
 quae nisi dotem omnia quae nolis habet: qui sapiet de me discet,
 qui quasi ad hostis captus liber servio salva urbe atque arce.
 dum eius mortem inbio, egomet inter vivos vivo mortuus.
 quatenus mihi quidquid placet eo privatum ita me servatam <velim>?
 ea me clam se cum mea ancilla ait consuetum. id me arguit:
 ita plorando orando instando atque obiurgando me optudit,
 eam uti venderem. nunc credo inter suas
 aequalis, cognatas sermonem serit:
 quis vostrarum fuit integra aetatula
 quae hoc idem a viro
 impetrarit suo, quod ego anus modo
 effeci, paelice ut meum privarem virum?
 haec erunt concilia hodie: differar sermone misere.*

È proprio disgraziato chi non sappia nascondere il proprio tormento. Così mia moglie mi fa esempio con le sue fattezze e con le sue azioni, anche se sto zitto: tutto quello che al di fuori della dote non vorresti lo possiede. Impari da me chi abbia senno. Io, uomo libero, sono suo schiavo, come se fossi un prigioniero in mano a nemici, nonostante siano salve la città e la rocca. Mentre sospiro la sua morte, proprio io vivo da morto in mezzo ai vivi. Lei che mi priva di tutti i miei piaceri. Vuoi che io sia salvo? Quella sostiene che me la intendevo con una mia ancella di nascosto a lei, di questo mi accusa. Mi ha instupidito piangendo, pregando, insistendo e rimproverando, che io la vendessi; ora, credo, fa queste chiacchiere tra le sue coetanee e le parenti: «chi tra voi, ancora nel fiore della giovinezza, ha ottenuto da suo marito la medesima cosa, che io ora da vecchia ho ottenuto, cioè di privare mio marito dell'amante?» Oggi saranno questi i loro pettegolezzi, ed io, disgraziato, sarò straziato dalle chiacchiere⁶⁸⁹.

In un'altra scena della medesima commedia il poeta trasformò l'originario monologo del marito scontento in un serrato dialogo con l'altro vecchio interlocutore, con l'omissione di taluni particolari briosi, sostituiti da battute farsesche:

*A: sed tua morosane uxor quaeso est? B: va! rogas?
 A: qui tandem? B: taedet mentionis, quae mihi
 ubi domum adveni, adsedi, extemplo savium
 Dat ieiuna anima. A: Nil peccat de savio:
 ut devomas vult quod foris potaveris.*

A: Ma è tanto intrattabile tua moglie? Dimmi.

B: E me lo chiedi?

A: Come mai?

⁶⁸⁹ Caecil. 142-157 CRF. Vd. C. Riedweg, *Menander in Rom. Beobachtungen zu Caecilius Statius, Ploecium fr. 1 (136-53 Guardi)*, in N.W. Slater - B. Zimmermann (curr.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993, pp. 133-159.

B: Mi viene il voltastomaco a parlarne. Quando torno a casa, mi sono appena seduto e all'istante mi dà un bacio quando sono ancora a digiuno.

A: Un bacio non fa male: vuole farti vomitare quello che hai bevuto fuori casa⁶⁹⁰.

Da un suo frammento possiamo intuire che la sua impostazione etica preludesse all'ideale scipionico dell'*humanitas*:

Homo homini deus est, si suum officium sciat.

Un uomo è dio per gli altri uomini se conosce il proprio dovere⁶⁹¹.

Nei *Synephebi*, attraverso le parole di un innamorato, affiorava la polemica contro i sistemi educativi eccessivamente severi, anticipando tematiche che Terenzio avrebbe sviluppato nell'*Heautontimorumenos* e nell'*Adelphoe*. In maniera rovesciata rispetto alla tradizionale situazione che solitamente vede opposti al padre tirchio il figlio scapestrato e il servo furbo, suo complice, qui il giovane si lamenta che suo padre sia troppo comprensivo e generoso, il che lo priva della soddisfazione di sperperare il patrimonio ordendo inganni a suo danno:

*In amore suave est summo summaque inopia
parentem habere avarum inlepidum, in liberos
difficilem, qui te nec amet nec studeat tui.
aut tu illum furto fallas aut per litteras
avertas aliquod nomen aut per servolum
percutias pavidum, postremo a parco patre
quod sumas quanto dissipis libentius!*

*quem neque quo pacto fallam nec quid inde auferam,
nec quem dolum ad eum aut machinam commoliar
scio quicquam: ita omnis meos dolos fallacias
praestrigias praestrinxit commoditas patris.*

Quando si è molto innamorati e molto poveri è piacevole avere un padre avaro, sgarbato, burbero con i figli, intrattabile, che non ti ami e non si curi di te. O lo inganni di nascosto o gli sottrai qualche credito con una lettera o con l'aiuto di un servo lo abbindoli dopo averlo spaurito. Infine con quanto piacere dissiperai quello che riesci a sottrarre a un padre taccagno ...

Non so in che modo ingannarlo né che cosa sottrargli, quale inganno o intrigo tramare contro di lui: a tal punto la condiscendenza di un padre ha reso inutili i miei inganni, le mie astuzie, i miei imbrogli⁶⁹².

⁶⁹⁰ Caecil. 158-162 CRF.

⁶⁹¹ Caecil. *inc. fab.* 264 CRF. Ancora nel *Plocium* il commediografo inserisce una sentenza di ascendenza menandrea relativa alla saggia rassegnazione di fronte all'ineluttabilità delle vicende umane (Caecil. 176: *patiere quod dant, quando optata non danunt*; 177 CRF: *vivas ut possis, quando qui vis ut velis*).

⁶⁹² Caecil. 199-209 CRF.

Il cartaginese Publio Terenzio Afro (195-159 a.C.) era uno schiavo, che, dopo essere stato educato alle arti liberali, fu affrancato dal senatore Terenzio Lucano, il quale gli conferì il proprio gentilizio. Fu poeta comico, vicino al gruppo di Publio Cornelio Scipione Emiliano e ai suoi nobili amici, Furio Filo e Gaio Lelio, cultori delle arti e delle lettere greche.

Agli esordi gli edili imposero al poeta di sottoporre l'*Andria* al giudizio dell'anziano Cecilio, allora presidente del *Collegium scribarum histrionumque*. La commedia, basata sull'omonimo originale menandro e contaminata con *La donna di Perinto* del medesimo autore, fu rappresentata con mediocre successo nel 166 a.C. L'anno successivo il poeta subì un grave smacco ai *Ludi Megalenses* con l'*Hecyra*, perché il pubblico abbandonò il teatro quando venne a sapere che altrove si stava svolgendo uno spettacolo con pugili e funamboli. La commedia aveva come modello *La suocera*, forse quella di Apollodoro di Caristo, contaminata con *L'arbitrato* menandro. Nel 163 a.C. Terenzio propose l'*Heautontimorumenos* dall'omonimo originale menandro; due anni dopo presentò in aprile ai *Ludi Megalenses* l'*Eunuchus*, tratto dai menandrei *L'eunuco* e *L'adulatore*, e nel mese di settembre ai *Ludi Romani* il *Phormio*, ispirato al *Reclamante* di Apollodoro di Caristo.

Poco prima della morte prematura, avvenuta a Stinfalo in Arcadia durante un naufragio nel viaggio di ritorno dalla Grecia, nel 160 ai *Ludi* funebri di Lucio Emilio Paolo fece rappresentare gli *Adelphoe*, desunti da Menandro; e per una particolare scena si rifece invece a *Coloro che muoiono insieme* di Difilo, già ripresi da Plauto nei perduti *Commorientes*⁶⁹³. Nella medesima circostanza Ambivio Turpione tentò senza riuscirci di replicare l'*Hecyra*, che fu riproposta per la terza volta nel medesimo anno ai *Ludi Romani*, ottenendo finalmente l'agognato riconoscimento del pubblico.

Durante la sua breve carriera il commediografo dovette difendersi nei prologhi dalle ricorrenti critiche rivolte dai suoi nemici, che gli imputavano il ricorso alla contaminazione fin dai tempi degli esordi. Altresì fu accusato di plagio nel caso dell'*Eunuchus* perché secondo i suoi detrattori avrebbe copiato il *Colax* di Nevio e un'antica commedia di Plauto (*Miles gloriosus*)⁶⁹⁴. Infine venne messa in giro la diceria che il poeta in realtà faceva da prestanome ai suoi protettori e nobili amici, i quali sarebbero stati gli effettivi autori delle commedie.

La fortuna di Terenzio iniziò soltanto dopo la sua morte, dopo che i suoi drammi vennero inseriti sia tra le letture scolastiche sia nel repertorio delle riprese teatrali almeno fino al IV secolo, se possiamo dare credito a una notizia di Elio Donato. Il tardo grammatico, infatti, nel commentare un passo dell'*Andria* ci informa che, mentre in antico un personaggio femminile era sostenuto da uomini (*haec personatis viris agitur ... apud veteres*), ai suoi tempi non era insolito assistere a una rappresentazione in cui esso era ricoperto da donne (*per mulieres ... ut nunc videmus*). Un altro indizio, dal quale si potrebbe dedurre che le commedie terenziane fossero messe in scena ancora nel periodo tardo antico è costituito

⁶⁹³ Ter. *Adelphoe* 1-11.

⁶⁹⁴ Ter. *Heauton Tim.* 22-24; vd. S. Papaioannou, *The Cultural Poetics of Terence's Literary Comedy*, «Logeion» 3, 2013, pp. 81-100.

da quattro manoscritti appartenenti alla medesima famiglia, datati tra il IX e il XII sec. e derivati tutti dalla recensione Calliopiana del V d.C., con miniature colorate, che illustrano ogni singola scena e all'inizio di ogni dramma le maschere da usare nella rappresentazione inserite in un'*aedicula*⁶⁹⁵.

Contrariamente alle *fabulae motoriae* plautine, con le loro spassose e rocambolesche trovate, le *statariae* di Terenzio, come sono definite dall'autore nel prologo dell'*Heautontimorumenos*, pur non essendo prive di azione, ebbero difficoltà a essere accolte dagli spettatori, perché privilegiavano lo studio dei sentimenti e l'approfondimento dei caratteri, in sintonia con l'introspezione psicologica e il comportamento dei personaggi, a emulazione di quelli menandrei, i quali agivano sulla scena imitando la vita⁶⁹⁶.

Anzi, seguendo l'insegnamento appreso dai modelli greci, Terenzio si applicò alla ricerca di uno stile limpido, preciso, senza insistere sui caratteri fissi (*iratus senex, durus pater, bona matrona, miles gloriosus, parasitus edax, sycophanta impudens, avarus leno, meretrix mala, servus currens*) o abusare dei triti artifici comici o della magniloquenza dei tragediografi, come avevano fatto da un lato Luscio e dall'altro Cecilio Stazio⁶⁹⁷.

Tale pregio gli fu riconosciuto da Cicerone, che ne apprezzò la pacatezza dei sentimenti e ne esaltò la stretta dipendenza da Menandro, mentre Giulio Cesare, ne evidenziò la mancata *vis comica*, dandogli l'appellativo di *dimidiatus Menander*, pur riconoscendogli la capacità di sapersi avvalere di un *purus sermo*⁶⁹⁸.

La *palliata* continuò a essere coltivata almeno durante la generazione successiva a Terenzio. Degli altri commediografi si hanno soltanto scarse notizie e pochi frammenti: Trabea,

⁶⁹⁵ Sulle riprese in epoca tarda vd. *Comm. ad Ter. Andriam* 716 e i codici della *recensio* Calliopiana (γ) **C** (Vaticanus Lat. 3868), **P** (Parisinus Lat. 7899) entrambi del IX sec., **F** (Ambrosianus H 75 inf.), datato al X sec., e **O** (Bodleianus, Auct. F. 2, 13) del XII sec. A proposito della presenza di attrici comiche nel panorama teatrale in età imperiale è ragguardevole la testimonianza della copia frammentaria di una matrice fittile risalente agli anni 250-267 d.C. e ritrovata in Atene con l'iscrizione latina COMEDIA PYLADES, raffigurante un'attrice reclinata su lettino e ghirlanda nella mano destra, ai cui piedi siede un uomo, entrambi aventi sul volto una maschera (Atene, Museo dell'Agorà T 2404). Identica rappresentazione è riprodotta in altre matrici, reperibili nel Museo Ostiense, (inv. 3533), nel British Museum di Londra (G 70/149), nel Museo di Alessandria d'Egitto (inv. 16354) e nel Museo Archeologico Nazionale di Paestum (M. Floriani Squarciapino, «ArchClass» 6, 1954, p. 85); cfr. G.M. Sifakis, *Comedia: an Actress of Comedy*, «Hesperia» 35, 1966, pp. 268-273.

⁶⁹⁶ H. Vincent, *Fabula Stataria: Language and Humour in Terence*, in A. Augoustakis - A. Traill (curr.), *A Companion to Terence*, Oxford 2013, pp. 69-87.

⁶⁹⁷ Ter. *Heauton Tim.* 31 s. e *Phorm.* 6 ss. Sul trattamento dei caratteri vd. C. Demetriou, *Crossing the Boundary of Dramatic Illusion in Terence: Courtesans in Terence and Donatus' Criticism*, «Rosetta» 8.5, 2010, pp. 16-33.

⁶⁹⁸ Vd. Cic. *Fin.* I 4: *Synephebos ego, inquit, potius Caecilii aut Andriam Terentii quam utramque Menandri legam?*; *Carm.* fr. 2 (*Limón*): *Tu quoque, qui solus lecto sermone, Terenti, | conversum expressumque Latina voce Menandrum | in medium nobis sedatis motibus effers, | quiddam come loquens atque omnia dulcia dicens*; *Caes. Carm.* fr. 1: *Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander, | poneris, et merito, puri sermonis amator. | Lenibus atque utinam scriptis adiuncta foret vis, | comica ut aequato virtus polleret honore | cum Graecis neve hac despectus parte iaceres! | Unum hoc maceror ac doleo tibi deesse, Terenti.*

Aquilio, Licinio Imbrice, Atilio, Giovenzio, Lusio di Lanuvio e Sesto Turpilio, alcuni dei quali sono ricordati da Volcacio Sedigito nel *Liber de poetis* in trimetri giambici⁶⁹⁹.

Trabea, contemporaneo di Cecilio, fu lodato da Varrone insieme con Atilio per l'abilità nella mozione degli affetti⁷⁰⁰. Di lui rimangono soltanto due brevi citazioni da commedie senza titolo nelle *Tusculanae*⁷⁰¹ e nelle *Epistulae*⁷⁰² di Cicerone, la prima delle quali riguarda la vivace descrizione di un ardente innamorato, che pregusta l'incontro con la giovane amata:

*Lena delenita argento nutum observabit meum,
quid velim, quid studeam. adveniens digito inpellam ianuam:
fores patebunt. de inproviso Chrysis ubi me aspexerit,
alacris obviam mihi veniet complexum exoptans meum,
mihi se dedet: Fortunam ipsam anteibo fortunis meis.*

La ruffiana ammansirò con denaro contante. A un mio cenno soddisferà qualsiasi mio piacere, qualsiasi mia voglia. Arriverò alla porta e busserò con un dito. I battenti si apriranno. Non appena Criside mi vedrà comparire all'improvviso, mi verrà incontro impaziente di gettarsi fra le mie braccia. Vorrà essere mia: con la mia fortuna supererò la stessa Fortuna⁷⁰³.

Aulo Gellio attribuiva ad Aquilio la paternità della *Boeotia*, che invece per motivi stilistici Varrone ascriveva a Plauto⁷⁰⁴. In un frammento superstite un affamato parassita scaglia una feroce invettiva contro le meridiane, che computando il tempo secondo il ciclo solare, segnalano l'ora del pranzo:

*Ut illum di perdant, primus qui horas repperit,
quique adeo primus statuit hic solarium!
qui mihi comminuit misero articulatim diem.
nam <unum> me puero venter erat solarium
multo omnium istorum optimum et verissimum:
ubivis monebat esse, nisi quom nil erat.*

⁶⁹⁹ Volcaci Sedigitus *Liber de poetis* fr. 1 apud Gell. N.A. XV 24: *Multos incertos certare hanc rem vidimus, | palmam poetae comico cui deferant. | Cum meo iudicio errorem dissolvam tibi, | ut, contra si quis sentiat, nihil sentiat. | Caecilio palmam Statio do mimico. | Plautus secundus facile exuperat ceteros. | Dein Naevius, qui fervet, pretio in tertio. | Si erit, quod quarto detur, dabitur Licinio. | Post insequi Licinium facio Atilium. | In sexto consequetur hos Terentius, | Turpilius septimum, Trabea octavum optinet, | nono loco esse facile facio Lusium. | Decimum addo causa antiquitatis Ennium.* Cfr. A. Lehmann, Volcaci Sedigitus auteur du premier „canon“ des poètes comiques latins, «Latomus» 70, 2011, pp. 330-355.

⁷⁰⁰ Varro *Gramm.* fr. 40; Gell. N.A. XIII 21, 16; XV 24.

⁷⁰¹ Cic. *Tusc.* IV 67.

⁷⁰² Cic. *Ad fam.* IX 21, 1.

⁷⁰³ Trabea *inc. fab.* 1-5 CRF.

⁷⁰⁴ Gell. N.A. III 3, 9, dove si attribuisce la responsabilità della negazione della paternità plautina ad Accio: *M. tamen Varro in libro de comoediis Plautinis primo Accii verba haec ponit: Nam nec Geminei lenones nec Condalium nec Anus Plauti nec Bis compressa nec Boeotia unquam fuit neque adeo Agroecus neque Commorientes Macci Titi;* Varro *De lingua Latina* VI 89.

*nunc etiam quom est, non estur, nisi soli lubet.
itaque adeo iam oppletum oppidumst solariis,
maior pars populi <iam> aridi reptant fame.*

Che gli dèi mandino in malora chi ha scoperto le ore e chi per primo ha messo qui una meridiana! A me sventurato ha sminuzzato la giornata. Quando ero ragazzo la pancia era l'unica meridiana, di gran lunga la migliore e la più esatta di tutte: quando dava il segnale, si mangiava se ce n'era. Adesso anche quando c'è da mangiare, non si mangia se non piace al sole. Ormai la città è tanto piena di meridiane che la maggior parte della gente langue e si trascina per la fame⁷⁰⁵.

Altro cultore della *palliata* fu Licinio Imbrice, che mise in scena una *Neaera*, il cui unico frammento rimasto si richiama a Plauto:

*nolo ego Neaeram te vocent, sed Nerienem,
cum quidem Mavorti es in conubium data.*

Non voglio che ti chiamino Neera, ma Neriene, perché sei stata data in moglie a Marte⁷⁰⁶.

Cicerone ci informa che il *ferreus scriptor* Atilio aveva scritto un *Mysoginus*⁷⁰⁷, modellato probabilmente sull'*Odiatore delle donne* menandro.

A Giovenzio⁷⁰⁸ è ascrivita un'*Anagnorizomene*, in cui è sviluppato il motivo dell'agnizione, tema ben noto ai poeti greci della *Nea*. Di questa commedia rimane un solo verso con una sequenza di sinonimi in asindeto:

quod potes, sile cela occulta tege tace mussa mane.

Per quanto puoi, sta zitto, cela, occulta, nascondi, taci, non parlare, sta fermo⁷⁰⁹.

Luscio di Lanuvio fu autore di un *Thesaurus* e di un *Phasma*, che erano versioni piuttosto fedeli degli omonimi originali menandrei. Il *vetus e malevolus poeta* fu aspro critico e avversario del più giovane Terenzio, al quale rimproverava modi e criteri della contaminazione, nonché la mancanza del ritmo e della comicità plautina⁷¹⁰, mentre il suo stile doveva essere alquanto pomposo, come sembra dall'unico distico rimasto della suo *Thesaurus*:

⁷⁰⁵ *Boeotia* 1-9 CRF apud Gell. N.A. III 3, 4.

⁷⁰⁶ *Neaerea* 1-2 CRF apud Gell. N.A. XIII 23, 16; cfr. Plaut. *Truc.* 515.

⁷⁰⁷ Vd. Cic. *Att.* XIV 20, 3; *Tusc.* IV 25. Secondo *Fin.* I 5 il poeta Porcio Licino, autore di una perduta storia della poesia latina, lo avrebbe definito *ferreus scriptor*, riferendosi alla riscrittura dell'*Elettra* di Sofocle, rappresentata parzialmente ai giochi funebri di Giulio Cesare (Suet. *Iul.* 84, 2).

⁷⁰⁸ Varro *De lingua Latina* VI 50; VII 65 e 104; Gell. N.A. XVIII 12, 2; Fest. 384, 23 Lindsay. Vd. S. Mondada, *Iuventius poeta comicus*, in L. Gamberale - M. De Nonno - C. Di Giovine - M. Passalacqua (curr.), *Le strade della filologia. Per Scevola Mariotti*, Roma 2012, pp. 71-87.

⁷⁰⁹ *Iuventius Anagnorizomene* 1 CRF. Il frammento è attribuito da Paolo Diacono a Terenzio.

⁷¹⁰ Ter. *Andria* 1-24; *Heauton Tim.* 16-24; *Phormio* 4-5; *Eun.* 9-13.

*Athenienses, bellum cum Rhodiensibus
Quod fuerit quid ego hic praedicem?*

Ateniesi, perché io qui dovrei parlarvi a mo' di preambolo della guerra che c'è stata con i Rodiesi⁷¹¹?

Da ultimo Sesto Turpilio, morto in tarda età a Sinuessa nel 103 a.C., scrisse drammi più vivaci e popolareschi di quelli terenziani e, sulle orme di Cecilio Stazio, scelse i soggetti dall'ampio repertorio della *Nea*, intervenendo sui modelli (*Boethuntēs*, *Canephorus*, *Demetrius*, *Demiurgus*, *Epiclerus*, *Hetaera*, *Lemnīae*, *Leucadia*, *Lindia*, *Paedium*, *Paraterusa*, *Philopator*, *Thrasyleon*). Con una certa originalità, infatti, trasformò in una scena dialogica il prologo dell'*Epiclerus*, ambientato di notte, che nell'originale menandro era un monologo recitato da un giovane tormentato dalle pene d'amore:

St.: *quaeso edepol, quo ante lucem te subito rapis,
ere, cum uno puero?* Ph.: *nequeo esse intus, Stephanio.*
St.: *quid ita?* Ph.: *ut solent, me curae somno segregant
forasque noctis excitant silentio.*

Stefanione: Te ne prego, per Polluce, padrone, dove vai così di fretta con un servo solo prima dell'alba?

Filosseo: Non posso rimanere in casa, Stefanione.

Stefanione: Come mai?

Filosseo: Come al solito i pensieri mi tolgono il sonno e mi spingono fuori nel silenzio della notte⁷¹².

Nella *Ragazza di Leucade* rievocò in forma parodica la leggenda dell'amore tra Saffo e Faone, che si concludeva con il tuffo mortale dei due amanti dalla rupe di Leucade, sulla cui punta si ergeva il tempio di Venere⁷¹³. Il suo *Demiurgus* era ancora rappresentato e apprezzato ai tempi di Cicerone⁷¹⁴.

Dopo gli esperimenti di Nevio a Roma nell'ultimo trentennio del II a.C. spuntarono le *togatae*, da taluni denominate in modo sprezzante *tabernariae*⁷¹⁵, per il fatto che le *fa-*

⁷¹¹ 1-2 CRF apud Donat. *Comm. ad Ter. Eun.* 10; cfr. C. Garton, *The Thesaurus: A Comedy of Luscius Lanuvinus*, «AJPh» 92, 1971, pp. 17-37. Vd. G. Calboli, *I termini della critica letteraria in Terenzio: appunti per un prolegomeno*, «Voces» 4, 1993, pp. 41.53.

⁷¹² Turpilii *Epiclerus* 50-53 CRF. Sul problema della *persona loquens* nella scena dell'originale menandro e in quello della commedia di Turpilio vd. G. Mastromarco, *Scene notturne in Menandro e Turpilio*, «SemRom» 1, 1998, pp. 111-121. In altri casi possiamo osservare una scrupolosa aderenza al modello greco: vd. Turpilii *Demetrius* 21-22 CRF (senari giambici): *antehac si flabat aquilo aut auster, inopia | tum erat piscati* = Alexis fr. 47, 1-3 PCG (*Demetrio*): πρότερον μὲν εἰ πνεύσειε βορρᾶς ἢ νότος | ἐν τῇ θαλάττῃ λαμπρὸς ἰχθύς οὐκ ἐνήν | οὐδὲν φάγειν.

⁷¹³ Serv. *In Vergilii Aen.* III 279.

⁷¹⁴ Cic. *Ad fam.* IX 22, 1.

⁷¹⁵ G. Caesius Bassus *Poet.* 312, 9. Vd. Diom. gramm. I 489, 28 ss. Keil: *secunda species <est> togatarum quae tabernariae dicuntur et humilitate personarum et argumentorum similitudine comoediis pares, in quibus non*

bulae erano ambientate in povere case, abitate da gente di umile condizione. Anche se per struttura assomigliava alla *palliata*, rispetto a questa gli intrecci erano semplici e con brevi sviluppi, inoltre gli eventi messi in scena prevedevano uno scarso numero di personaggi. In quei drammi non era consentito proporre situazioni che portassero disdoro alla *gravitas* e ai *mores* romani, per cui i servi non potevano essere più assennati o più accorti dei padroni, rendendo così severo e sentenzioso il loro tono, motivo per cui indusse Seneca a giudicarle a mezzo tra commedia e tragedia⁷¹⁶.

Secondo la maggioranza degli studiosi il più antico sarebbe stato Titinio, contemporaneo di Terenzio⁷¹⁷. Fu poeta abile nel delineare i caratteri e di lui abbiamo 15 titoli (*Barbatus*, *Caecus*, *Fullonia*, *Gemina*, *Hortensius*, *Insubra*, *Iurisperita*, *Prilia*, *Privigna*, *Psaltria sive Ferentinatis*, *Quintus*, *Setina*, *Tibicina*, *Varus*, *Veliterna*). Nel *Barbatus* si possono cogliere cenni alla polemica scaturita dopo l'abrogazione della *lex Oppia* nel 195 a.C. e al conseguente dilagare del lusso femminile. Per quel che riguarda gli elementi dialettali, che forse comparivano in *Setina*, di particolare rilievo risulta *Quintus*, in cui alcuni personaggi si scambiavano battute in dialetto volsco e osco:

Qui Obsce et Volsce fabulantur: nam Latine nesciunt.

Loro parlano osco e volsco, perché non sanno parlare in latino⁷¹⁸.

Lucio Afranio (160 ca.-90 a.C.), contemporaneo del tragediografo Accio, fu il massimo autore del genere⁷¹⁹. Nacque verso la metà del II a.C. e fu considerato l'erede diretto di Cecilio Stazio e di Terenzio, ma il suo lessico e lo stile lo avvicinano anche a Plauto. Di lui si conoscono molti titoli e frammenti, che talora fanno riferimento a professioni o luoghi di nascita di personaggi femminili (*Tibicina*, *Setina*, *Veliterna*, *Brundisinae*). La sua *Epistula*

magistratus regesve sed humiles homines et privatae domus inducuntur, quae quidem olim quod tabulis tegerentur, communiter tabernae vocabantur. Cfr. A. Pociña Pérez, *Lucio Afranio y la evolución de la fabula togata*, «Habis» 6, 1975, pp. 99-107.

⁷¹⁶ Ps. Ascon. in *Cic. div.* 48: *Latinae fabulae per pauciores agebantur personas, ut Atellanae, togatae et huiusmodi aliae.* Donat. *Comm. ad Ter. Eun.* 57: *concessum est in palliata poetis comicis servos dominis sapientiores fingere, quod idem in togata non fere licet;* Sen. *Epist. ad Lucil.* XVI 97, 8. Vd. A. Minarini, *Il linguaggio della togata fra innovazione e tradizione*, «BStudLat» 27, 1997, pp. 34-55.

⁷¹⁷ All'ipotesi cronologica alta di J.H. Neukirch (*De fabula togata Romanorum*, Lipsiae 1833, pp. 99-100) è stata opposta una datazione bassa con acme all'ultimo ventennio del II a.C. da M. Martina (*Sulla cronologia di Titinio*, «QFCT» 1, 1878, pp. 5-25), che vi ha portato a sostegno alcune presumibili allusioni a eventi storico-culturali nei frammenti di Titinio: nella *togata Quintus* (104 CRF) ci sarebbe una battuta polemica contro Pomponio; nel *Barbatus* ci sarebbe un irridente riferimento alla spedizione militare d'oltremare progettata dal console Spurio Postumio Albino per punire Giugurta (*Barbatus* 8-10 CRF: *ita Spurius animatur in proelium | veles, eques recipit se | neque ferit neque hostem*).

⁷¹⁸ Titinius *Quintus* 104 CRF.

⁷¹⁹ Vell. Pat. *Hist. Rom.* I 17, 1; II 9, 3. Su Afranio vd. M.M. Bianco, *La toga del facundus Afranio*, in A. Bisanti - A. Casamento (curr.), *Res perinde sunt ut agas. Scritti per Gianna Petrone*, Palermo 2010, pp. 19-38.

probabilmente iniziava con un personaggio che nel bel mezzo della notte si trovava all'aperto sfidando il freddo:

*quis tu es ventoso in loco
soleatus, intempesta noctu sub diu
aperto capite, silices cum findat gelus?*

Chi sei tu che calzato soltanto di sandali te ne stai in questo luogo ventoso, nel mezzo della notte sotto le stelle con il capo scoperto, quando il gelo spacca le pietre⁷²⁰?

Nel *Divortium* un padre esorta la figlia ad abbandonare il marito. Nel *Vopiscus* si fa cenno alla proposta avanzata dal censore Gaio Cecilio Metello Macedonico di obbligare i coniugi a procreare figli, onde evitare lo spopolamento dell'Italia. Pur portando in scena le tematiche delle realtà quotidiane romana e italica, per gli intrecci si rifece alla *Nea*, da cui riprese toni misurati e sentimenti privi di eccessi. Nel prologo metaletterario dei *Compitalia* dichiarava esplicitamente la sua ammirazione e dipendenza da Menandro e Terenzio:

*fateor, sumpsit non ab illo modo,
sed ut quisque habuit, conveniret quod mihi,
quod me non posse melius facere credidi,
etiam a Latino.*

Terenti numne similem dicent quempiam?

Lo confesso: ho preso non soltanto da Menandro, ma da chiunque avesse qualcosa che si adattasse al caso mio e che io credevo di non rendere meglio, anche da un Latino ...

Forse diranno che c'è qualcuno somigliante a Terenzio⁷²¹?

Inoltre in numerose commedie, i cui titoli alludevano a relazioni familiari o a rapporti di parentela (*Consobrini*, *Mariti*, *Materterae*, *Privignus*, *Sorores*), a tipi morali (*Prodigus*, *Simulans*, *Temerarius*), a mestieri e professioni (*Augur*, *Cinerarius*), a condizioni civili e sociali (*Abducta*, *Aequales*, *Crimen*, *Deditio*, *Divortium*, *Emancipatus*, *Iurisperita*, *Libertus*, *Repudiat*, *Talio*), si richiamava al rispetto degli antichi costumi, all'autorità del *pater familias*, all'onestà delle matrone, cercando di contrastare la crisi dei valori tradizionali, che egli avvertiva nei giovani contemporanei. Talora assumeva toni sentenziosi alieni dalla comicità popolare, tanto che Seneca più tardi era convinto che nelle *togatae* si potessero trovare severità di pen-

⁷²⁰ Afr. *Epistula* 104-106 CRF apud Non. p. 306 L.

⁷²¹ Afr. *Compitalia* 25-28 CRF apud Macrob. *Saturn.* VI 1, 4: *Afranius enim togatarum scriptor in ea togata quae Compitalia inscribitur, non invecunde respondens arguentibus quod plura sumpsisset a Menandro, fateor, inquit ...*; 29 CRF apud Suet. *De poetis* fr. 11, 92: *Hunc (scil. Terentium) Afranius quidem omnibus comicis praefert, scribens in Compitalibus: Terenti non consimilem dicas quempiam.* Cfr. Cic. *Fin.* I 7: *Afranius a Menandro solet (scil. transferre)*; R. Degl'Innocenti Pierini, *Un Prologo polemico di Afranio (Compitalia 25-28 R.²)*, «Prometheus» 17, 1991, pp. 242-246.

siero e tragicità di toni⁷²². Afranio si avvaleva di riflessioni moraleggianti secondo una prassi desunta dai commediografi greci e talvolta inseriva citazioni letterarie, come nell'*Auctio* dove si rifaceva a Pacuvio per un giudizio sul carattere femminile:

Haut facul, ut ait Pacuvius, femina <una> invenietur bona.

Non è facile, come dice Pacuvio, trovare una sola donna onesta⁷²³.

Per tale motivo Orazio lo paragonò addirittura a Menandro e Quintiliano lo considerava eccelso tra i poeti della *togata*, anche se aveva osato mettere in scena relazioni pederotiche, scandalizzando i tradizionalisti⁷²⁴.

Il *Simulans*, nel quale un suocero riusciva abilmente a far ravvedere il genero, fu rappresentata ai *Ludi Apollinares* del 57 a.C., ammirata da Cicerone per la raffinata arguzia e l'amabile eloquio⁷²⁵; l'*Incendium* fu riesumato da Nerone nel 66 d.C. durante i *Ludi Maximi* per una rappresentazione veristica⁷²⁶.

Tito Quinzio Atta era contemporaneo del tragediografo Accio e degli scrittori di *fabulae Atellanae* Pomponio e Novio. Di lui sappiamo che morì nel 77 a.C. e che ebbe fortuna con le sue opere, nelle quali recitarono anche i famosi attori Esopo e Roscio. Fu apprezzato per il rilievo dato ai caratteri e in particolare da Frontone per il modo con cui faceva parlare in scena le donne⁷²⁷. I suoi argomenti preferiti erano quelli desunti da situazioni particolari, anche dal mondo giuridico-istituzionale (*Gratulatio*, *Lucubratio*, *Supplicatio*) o dalla vita familiare (*Conciliatrix*, *Nurus*, *Socrus*, *Tiro proficiens*), dagli avvenimenti festivi (*Aedilicia*, *Megalensia*) o da quel che succedeva nei luoghi di villeggiatura e di cura (*Aquae Caldae*). In quest'ultima commedia il poeta dramatizzava in modo vivace l'astio delle matrone verso le prostitute che adescavano i mariti nelle pubbliche vie:

⁷²² Sen. *Epist. ad Lucil.* I 8, 8; cfr. V. Ussani jr., *Seneca e la commedia togata*, «GIF» 1, 1969, pp. 375-410.

⁷²³ Afr. *Auctio* 7 CRF *apud* Non. p. 159 L. In generale vd. M.M. Bianco, *Gli adfectus di Afranio*, «Maia» LVIII, 2006, pp. 1-15. Altri titoli rimasti sono *Auctio*, *Crimen*, *Deditio*, *Depositum*, *Epistula*, *Exceptus*, *Fratriae*, *Incendium*, *Inimici*, *Megalensia*, *Omen*, *Pantelius*, *Pompa*, *Proditus*, *Promus*, *Prosa*, *Purgamentum*, *Sella*, *Suspecta*, *Talio*, *Thais*, *Titulus*, *Virgo*, *Vopiscus*.

⁷²⁴ Hor. *Epist.* II 1, 57: *dicitur Afrani toga convenisse Menandro*; Quint. X 1, 100: *togatis excellit Afranius: utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus, mores suos fassus*; vd. J.T. Welsch, *Quintilian's Judgement of Afranius*, «CQ» 60, 2010, pp. 118-126; cfr. Auson. *Epigr.* LXXV, 2-4.

⁷²⁵ Vd. Cic. *Pro Sest.* 118; *Brut.* 167: *L. Afranius poeta, homo perargutus, in fabulis quidem etiam, ut scitis, disertus*; cfr. Gell. *N.A.* XIII 8, 3; Macrob. *Saturn.* VI 1, 4.

⁷²⁶ Suet. *Nero* 11, 2. Per i giudizi antichi su Afranio cfr. L. Stankiewicz, *La fabula togata de Lucius Afranius vue par les anciens*, «Eos» 84, 1996, 319-323.

⁷²⁷ Fronto *Aur. Caes.* IV 3, 2: *Nam praeter hos partim scriptorum animadvertas particulatim elegantis, Novium et Pomponium et id genus in verbis rusticanis et iocularibus ac ridiculariis, Attam in muliebribus, Sisennam in lasciviis, Lucilium in cuiusque artis ac negotii propriis.*

*cum meretricie
nostro ornatu per vias lupantur.*

Quando con il nostro abbigliamento da meretrici si prostituiscono per le strade⁷²⁸.

Ai tempi di Orazio le commedie di Atta erano rappresentate con un certo successo, anche se il poeta ne criticava l'inappropriata messinscena:

*recte necne crocum floresque perambulet Attae
fabula si dubitem, clament periisse pudorem
cuncti paene patres, ea cum reprehendere coner,
quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit.*

Se avessi qualche perplessità per l'impiego dello zafferano o dei fiori sulla scena di una commedia di Atta, quasi tutti i Padri griderebbero che è svanito il pudore, dal momento che ho provato a criticare quel che recitò il profondo Esopo e il dotto Roscio⁷²⁹.

⁷²⁸ Atta *Aquae Caldae* 3 CRF.

⁷²⁹ Hor. *Epist.* II 1, 79-82.

12

Fabulae Atellanae

Verso la fine del I a.C. la cultura teatrale divenne patrimonio elitario; gli stessi generi drammatici cominciarono a perdere d'importanza a vantaggio delle repliche di opere del passato, riproposte a teatro in nuove forme, che miravano a enfatizzare la grandiosità della messinscena. A tali situazioni, che spesso degeneravano nel mero accondiscendimento ai gusti di un pubblico insensibile e incolto allude Orazio, quando se la prende anche con i cavalieri, che, a suo dire, avevano trasferito il loro senso artistico dall'udito al labile piacere della vista:

Allora il sipario rimane aperto anche per più di quattro ore, mentre sfilano squadroni di cavalleria e reggimenti di fanti; subito dopo la sfortuna di re con le mani legate dietro la schiena è trascinata in scena, passano rapidi carri da guerra, carrozze, carri da trasporto, navi, si porta l'avorio prigioniero, Corinto fatta prigioniera. Se fosse sulla terra, Democrito riderebbe a vedere una pantera incrociata a un cammello in una razza mista o un elefante bianco attirare a sé gli sguardi della folla; piuttosto che lo spettacolo vero e proprio osserverebbe più attentamente il pubblico, giudicando che offre uno spettacolo senza confronti maggiore e penserebbe che gli autori raccontano la storiella a un asinello sordo. Quali strepiti supererebbero le acclamazioni che risuonano nei nostri teatri? Crederesti di sentire il rimbombo della foresta del Gargano o quello del mare Tirreno, tanto forte è lo strepito del pubblico che assiste agli spettacoli: senza badare all'attore che sta in scena, prima che abbia detto una battuta, ammira e applaude fragorosamente gli artifici, i ricchi addobbi esotici, dai quali quello è circondato. La gente applaude perché le piace il tessuto di lana tinta di porpora tarentina, che imita il colore delle viole⁷³⁰.

⁷³⁰ Hor. *Epist.* II 1, 190-207: *Quattuor aut pluris aulaea premuntur in horas, | dum fugiunt equitum turmae peditumque catervae; | mox trahitur manibus regum fortuna retortis, | esseda festinant, pilenta, petorrita, naves, | captivum portatur ebur, captiva Corinthus. | Si foret in terris, rideret Democritus, seu | diversum confusa genus panthera camelo | sive elephans albus volgi converteret ora; | spectaret populum ludis attentius ipsis, | ut sibi praebentem nimio spectacula plura; | scriptores autem narrare putaret asello | fabellam surdo. Nam quae pervincere voces | evaluere sonum, referunt quem nostra theatra? | Garganum mugire putes nemus aut mare Tuscum: | tanto cum strepitu ludi spectantur et artes | divitiaeque peregrinae; quibus oblitus actor | cum stetit in scaena, concurrat dextera laevae. | 'Dixit adhuc aliquid?' Nil sane. 'Quid placet ergo?' | Lana Tarentino violas imitata veneno.* Cfr. Cic. *Ad fam.* VII 1, 2: *Omnino, si quaeris, ludi apparatissimi, sed non tui stomachi*; Liv. VII 2, 13: *Inter aliarum parva principia*

In contemporanea ai tempi di Silla fu fatta sorgere artificialmente l'*Atellana* d'autore, i cui testi erano pressoché privi di impegno politico e pretese letterarie. La tematica principale di quell'antico genere rustico, originario degli Osci, era costituito da vivaci e realistiche scene di contrasto (il vecchio innamorato e il giovane rivale, il padrone e il servo, il contadino sempliciotto e il passante intelligente), basate sull'improvvisazione, sulla perizia degli interpreti e sulla contrapposizione fra tipi fissi (*Oscæ personae*) quali lo sciocco *Maccus*, il grasso fanfarone *Bucco*⁷³¹, il vecchio avaro svanito e libidinoso *Pappus*⁷³², il furbo e ghiottone *Dossennus*⁷³³ e il teriomorfo *Cicirrus*⁷³⁴. Fin dalla fine del III a.C. l'*Atellana* aveva attratto le classi conservatrici e nazionalistiche: la diffidenza per le innovazioni straniere, specialmente quelle provenienti dalla Grecia, aveva portato nel 115 a.C. all'emanazione di un editto censorio, con il quale erano bandite da Roma tutte le forme di espressioni culturali non autoctone⁷³⁵.

Gli scrittori di quelle brevi farse mordaci (*tricae Atellanae*) dai frizzi pungenti, la cui funzione era quella di concludere lo spettacolo (*exodium*), si avvalevano di un linguaggio corposo, osceno, pieno di volgarismi, talora, facendo ricorso a proverbi, espressioni di crudo realismo e doppi sensi, per mettere in scena situazioni paradossali o vicende tratte dalla vita quotidiana con ciarlatani, contadini, lavandai, mugnai, pescatori⁷³⁶, analoghe a quelle della *fabula palliata* (*Adelphi*, *Hetaera*, *Paedium*, *Synephebi*) o della *togata* di Lucio Afranio, Titinio e Tito Quinzio Atta (*Augur*, *Fullones*, *Satura*).

Agli inizi del I a.C. Lucio Pomponio Bononiense, contemporaneo dello storico Sissen-
na⁷³⁷, fu autore di una settantina di opere, nei quali operavano le tradizionali maschere fisse

rerum ludorum quoque prima origo ponenda visa est, ut appareret quam ab sano initio res in hanc vix opulentis regnis tolerabilem insaniam venerit.

⁷³¹ Varro *De Lingua Latina* VI 68, dove *Bucco* è nominato in una battuta di un certo Aprissio, autore del II-I a.C. A proposito di *Maccus* e *Bucco* vd. Apul. *Ap.* 81: *omnes isti quos nominavi ... Macci prorsus et Buccones videbuntur*. Cfr. Plaut. *Bacch.* 1088: *stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones*. Tra i caratteristi l'attore Longino aveva assunto come nome d'arte quello di *Maccus*, cfr. *C.I.L.* VI 10105 (= *I.L.S.* 5219).

⁷³² Vd. Varro *De Lingua Latina* VII 29: *significant in Atellanis aliquot Pappum senem, quod Osci casnar appellant*.

⁷³³ Cfr. Hor. *Epist.* II 1, 173: *quantus sit Dossennus edacibus in parasitis*.

⁷³⁴ Vd. Hor. *Serm.* I 5, 52; I 5, 65; Porphyrio *Comm. ad Hor. Serm.* I 5, 51-53.

⁷³⁵ Gell. *N.A.* XV 11; Cassiod. *Chron.* a.u.c. 639: *M. Metellus et M. Scaurus – His consulibus L. Metellus et Cn. Domitius censores artem ludicram ex urbe removerunt praeter Latinum tibicen cum cantore et ludum talarium (atellatum M. Hertz)*. Vd. S. Monda, *La preistoria dell'Atellana nelle fonti storiche e letterarie*, in R. Raffaelli - A. Tontini (curr.), *L'Atellana preletteraria*, Urbino 2013, pp. 95-124.

⁷³⁶ Quint. VI 3, 47. Vd. Vd. Š. Hurbánková, *Personae oscæ e il riso popolare nelle atellane*, «SPFB» 13, 2008, pp. 67-79; Ead., *Characters and Comic Situations in Roman Comedy: The Atellane Farce and Mime*, «SPFB» 15, 2010, pp. 69-80; R.M. Danese, *Stile e sesso nei frammenti dell'Atellana letteraria*, in R. Raffaelli - A. Tontini (curr.), *L'Atellana letteraria*, Urbino 2010, pp. 101-117.

⁷³⁷ Sen. *Rhet. Controvers.* 7, 3, 9; Gell. *N.A.* XVI 6, 7; Porphyrio *Ad Hor. Ars* 221. Vd. Vell. *Paterc. Hist. Rom.* II 9, 6.

(*Bucco adoptatus*, *Bucco auctoratus*, *Maccus*, *Macchi gemini*, *Maccus Miles*, *Maccus sequester*, *Maccus virgo*, *Hirnea Pappi*, *Pappus praeteritus*, *Pappus agricola*, *Sponsa Pappi*).

Nel *Maccus virgo* descrive un saccente Dossennus che a scuola sta insidiando uno scolaro, invece di fare lezione:

*Praeteriens vidit Dossennum in ludo reverecunditer
non docentem condiscipulum, verum scalpentem natis.*

Passando vide Dossennus che a scuola, invece di fare lezione a un alunno, a dovere gli cesellava le natiche⁷³⁸.

Nella parodica *Philosophia* lo presenta nella veste di indovino, capace di divinare chi aveva sottratto il denaro:

*– Ergo, mi Dossenne, cum istaec memore meministi, indica,
qui illud aurum abstulerit. – Non didici ariolari gratiis.*

- Dunque, Dossennus, poiché ricordi queste cose. Indicami chi ha rubato quell'oro.
- Non ho imparato l'arte di indovinare gratis⁷³⁹.

Era altresì preferita la parodia mitologica, di cui rimangono come esempi *Atalanta*, *Sisyphus* e *Ariadnes*, ricordate da Porfirione, *Agamemnon suppositus*, *Armorum iudicium*, *Lar familiaris*, *Marsya*, *Pytho Gorgonius* di Pomponio.

La comicità era spesso grossolana, ma non scarseggiavano lazzi vivaci, trovate argute o motti sentenziosi. Una battuta dell'*Aruspex vel Pexor rusticus* giocava sul fraintendimento di una raccomandazione, giacché al monito di un tale, che gli consigliava di trattare la faccenda in modo irreprensibile (*puriter fac ut rem tractes*), Bucco rispondeva: *lavi iam dudum manus*⁷⁴⁰.

Nel *Pappus agricola* il vecchio protagonista viene informato che la (giovane) moglie lo tradisce con un altro:

*Nescio quis molam quasi asinus urget uxorem tuam,
ita opertis oculis simitu manducatur ac molit.*

Qualcuno incalza tua moglie, come fa l'asino con la macina, alla stessa maniera, a occhi chiusi mangia e macina⁷⁴¹.

⁷³⁸ Pomponius *Maccus Virgo* 75-76 CRF.

⁷³⁹ Pomponius *Philosophia* 109-110 CRF.

⁷⁴⁰ Pompon. *Aruspex vel Pexor rusticus* 10-11 CRF.

⁷⁴¹ Pompon. *Pappus agricola* 99-100 CRF.

Nel *Citharista* qualcuno cercava di confortare una moglie facendole presente come sia naturale che ogni marito voglia la propria consorte morta:

*Noli, quaeso, irascere:
more fit, moriri suam <vir> quisque ut uxorem velit.*

Ti prego non arrabbiarti: di solito c'è che ogni marito desideri la morte della propria moglie⁷⁴².

Nell'*Ergastilus* un *vilicarius* si vantava a tutti gli effetti di essere il padrone della tenuta e non l'intendente, dal momento che il proprietario vi si recava raramente:

*Longe ab urbe vilicari, quo erus rarerent venit,
<id> non vilicari, sed dominari est mea sententia.*

Fare il fattore lontano dalla città, dove raramente c'è il padrone, secondo me non è fare il fattore ma essere padrone⁷⁴³.

Nell'unico frammento superstite dell'*Armorum iudicium* una prosaica scala è designata con una perifrasi dal tono tragico:

*Tum prae se portant ascendibilem semitam,
quam scalam vocitant.*

Allora si portano innanzi a un sentiero in ascesa, che denominano scala⁷⁴⁴.

Qualche interesse suscita quel che rimane del *Praeco posterior*, per quanto si possa riconoscere l'intreccio: si tratta di un triangolo amoroso tra il vecchio Pappus, la sua piacente nonché giovane seconda moglie e il di lui figlio, coadiuvato dagli strampalati consigli dello *stupidus calvus* Bucco⁷⁴⁵.

Da alcuni frammenti traspare ancora lo schietto spirito arguto delle antiche maschere legate al mondo contadino, come nel *Pappus praeteritus*, quando il protagonista si consola del fallito tentativo di farsi eleggere, ma non perde le speranze, ricordando il costume popolare di appoggiare all'indomani la persona contro la quale per l'innanzi era stata ostile:

*Populis voluntas haec enim et vulgo datast:
refragant primo, suffragabunt post, scio.*

In effetti tutta la gente ha questa inclinazione: prima ti votano contro, poi ti eleggono, lo so⁷⁴⁶.

⁷⁴² Pompon. *Citharista* 30-31 CRF.

⁷⁴³ Pompon. *Ergastilus* 45-47 CRF.

⁷⁴⁴ Pompon. *Armorum iudicium* 9 CRF.

⁷⁴⁵ Pompon. *Praeco posterior* 131-144 CRF.

⁷⁴⁶ Pompon. *Pappus praeteritus* 105-106 CRF. Tra i titoli che rinviano al mondo agricolo ci sono *Aruspex*

Non soltanto l'ambiente rurale (*Capella, Asina, Maialis, Rusticus, Porcetra, Sarcularia, Vacca vel marsupium, Verres aegrotus, Verres salvos*), anche la vita cittadina, il mondo del lavoro o dei bassifondi offrivano ulteriori spunti per altre *fabulae*, che da quelle realtà traevano il titolo (*Aeditumus, Aruspex, Auctoratus, Augur, Citharista, Decuma fullonis, Fullones, Leno, Medicus, Pictores, Piscatores, Pistor, Praeco posterior, Prostibulum*); né mancavano riferimenti a tipi regionali (*Campani, Galli Transalpini, Syri*), a caratteri morali (*Parci*), o a condizioni particolari (*Cretula vel Petitor, Dives, Dotata, Ergastilus, Heres petitor, Verniones*) a feste (*Kalendae Martiae, Nuptiae, Quinquatrus*).

Altro scrittore di *Atellane* fu Novio, contemporaneo più giovane di Pomponio. Nel suo *Pappus praeteritus* il vecchio rimbambito era ammonito dal figlio, perché si era lasciato tur-lupinare da alcuni imbrogliatori:

*dum istos invitabis suffragatores, pater,
prius in capulo quam in curuli sella suspendes natis.*

Se continuerai a offrire ospitalità a questi elettori, padre, poggerai il didietro nella bara prima che sulla sedia curule⁷⁴⁷.

Tra la quarantina delle sue opere risalta la parodia buffonesca del tragico tema dell'esilio nel *Maccus exul*, dove il protagonista lasciava la propria dimora con l'ultimo saluto rivolto al soffitto e alla soglia:

*limen superum, quod mei misero saepe confregit caput,
inferum autem, digitos omnis ubi ego diffregi meos.*

Architrave, che molte volte mi ha rotto la testa, e soglia, dove ho consumato tutte le dita dei piedi⁷⁴⁸.

Alla farsa con cui si concludevano gli spettacoli il drammaturgo dedicò l'*Exodium*. Tra i brevi frammenti rimasti, risalta un distico, che bene ne illustra l'accuratezza stilistica e le scelte tematiche:

*Puerum mulieri praestare nemo nescit, quanto melior
sit cuius vox gallulascit, cuius iam ramus roborascit.*

vel pector rusticus, Asina, Bucculus, Bubulcus cerdo, Capella, Eculeus, Ficitor, Gallinaria, Maialis, Porcetra, Pappus agricola, Rusticus, Sarcularia, Vacca vel marsupium, Verres aegrotus, Verres salvos, Vindemiatores.

⁷⁴⁷ Nov. *Pappus praeteritus* 75 CRF.

⁷⁴⁸ Nov. *Maccus exul* 49-50 CRF; cfr. O. Musso, *Maccus exul in un mosaico cordovese*, «Dioniso» n.s. 5, 2006, pp. 298-299.

Tutti sanno che un ragazzo è meglio di una donna: quanto migliore sia colui la cui voce si ingaluzzisce, il cui virgulto si irrobustisce⁷⁴⁹.

Di Novio rimangono brevi frammenti e titoli delle parodiche *Andromacha*, *Herculis coactor*, *Mania Medica* e *Phoenissae*, dell'allegorico contrasto *Mortis et vitae iudicium*, inoltre di *Exodium*, *Fullones*, *Fullones feriat*, *Fullonicus*, *Gallinaria*, *Hetaera*, *Lignaria*, *Tabellaria*, *Togularia*, *Triperita*, *Virgo praegnans*, nonché di altre intitolate alle maschere fisse (*Duo Dossenni*, *Maccus*, *Maccus copo*, *Maccus exul*, *Pappus praeteritus*), alle istituzioni (*Milites Pometinenses*, *Quinquatrus*).

Il pubblico, che in un primo tempo era stato attratto dalla novità, dopo l'età cesariana se ne allontanò e venne meno la fortuna all'*Atellana*⁷⁵⁰ che conobbe un forte decadimento a causa dell'affermarsi del mimo.

L'ultimo cultore fu un certo Mummio della cui produzione conosciamo soltanto un titolo (*Rivinus*), tre brevi frammenti, tra i quali spicca uno sui *Saturnalia*:

*nostri maiores velut
bene multa instituere, optime hoc: a frigore
fecere summo septem Saturnalia.*

I nostri antenati fecero bene a istituire molte cose, ma ottimamente fecero questo: fissare nel colmo del freddo i sette giorni dei Saturnali⁷⁵¹.

Visse nel I secolo dell'Impero quando l'*Atellana* tornò brevemente in auge, le rappresentazioni si fecero frequenti e sulla scena gli attori (*atellani*) si permettevano di alludere a illustri personaggi senza risparmiare neppure l'imperatore⁷⁵². Ci sono infatti notizie di *Atellane* con piccanti battute contro Tiberio e contro Caligola, che, in risposta, condannò al rogo l'autore. Nel 23 d.C. l'imperatore bandì gli attori di *Atellane* perché erano diventate eccessivamente indecenti e violente⁷⁵³. Nerone mandò in esilio l'*histrion* Dati, che durante un canto in greco aveva mimato un bevitore e un nuotatore, alludendo in tal modo alla morte di Claudio e di Agrippina⁷⁵⁴.

Il genere continuò a essere praticato in età adrianea, quando si affermò la moda di recuperare e prediligere i poeti della repubblica, ma le rappresentazioni cessarono definitivamente nei teatri della capitale dopo l'età flavia, anche se nella forma originaria di farsa im-

⁷⁴⁹ Nov. *Exodium* 20-21 CRF.

⁷⁵⁰ Cic. *Ad fam.* IX 16, 7; Macrob. *Saturn.* I 10, 3: *Mummius ... post Novium et Pomponium diu iacentem artem Atellanam suscitavit.*

⁷⁵¹ Mumm. *inc. fab.* 3-5 CRF.

⁷⁵² Suet. *Tib.* 45; *Calig.* 27; *Galb.* 13.

⁷⁵³ Tac. *Ann.* IV 14, 3.

⁷⁵⁴ Suet. *Nero* 39, 3.

provisata, basata su personaggi fissi, gestualità e impiego di maschere⁷⁵⁵, attirò il pubblico delle città di provincia facendo concorrenza al mimo e alla pantomima⁷⁵⁶.

⁷⁵⁵ Iuv. VI 71-72; Petr. *Satyricon* 53, 13; Tertull. *De spect.* 17, 2; Arnob. *Adv. nat.* VII 33; Hier. *Epist.* LII (*ad Nepotianum*); *Epist.* XLVII 5 (*ad Sabinianum*); S. Monda, *La cosiddetta Atellana imperiale*, «RaRe» 6, 2015, pp. 121-147.

⁷⁵⁶ Vd. Iuv. III 172-180: *Ipsa dierum | festorum herboso colitur si quando theatro | maiestas tandemque redit ad pulpita notum | exodium, cum personae pallentis hiatum | in gremio matris formidat rusticus infans, | aequales habitus illic similesque videbis | orchestram et populum; clari velamen honoris | sufficiunt tunicae summis aedilibus albae.*

13

Commediografi del periodo imperiale

Pare che Augusto amasse le antiche commedie greche e le facesse recitare durante pubblici spettacoli⁷⁵⁷, ma nei fatti ostacolò la ripresa di un teatro letterario che guardava come modelli ai Greci, per l'intolleranza nei confronti della satira politica e di una comicità antigovernativa. Piuttosto egli favorì un teatro nazionale, nonostante le forti riserve avanzate da Orazio. Sotto il suo principato il poligrafo Gaio Melisso di Spoleto, liberto di Mecenate, provò a trasformare la *togata* in *fabula trabeata*, ambientandola nel mondo della classe equestre senza alcun rilevante successo⁷⁵⁸. Orazio ricorda altresì tra i poeti contemporanei un certo Fundanio⁷⁵⁹, mentre tardi commentatori aggiungono i nomi di Aristio Fusco⁷⁶⁰ e Antonio Rufo⁷⁶¹. E i tentativi di riproporre la *fabula togata*, sia pure durante le *recitationes*, sembra che continuassero in età flavia, come ricorda con disappunto Giovenale all'inizio di una satira⁷⁶².

Sotto il regno di Traiano fu apprezzato Virgilio Romano, del quale Plinio il Giovane ricorda un'opera scritta *ad exemplar veteris comoediae*, nonché altre di stampo menandro, meritevoli di essere considerate alla pari di quelle plautine e terenziane⁷⁶³. Nonostante a

⁷⁵⁷ Suet. *Aug.* 89: *Delectabatur etiam comoedia veteri et saepe eam exhibuit spectaculis publicis*. Vd. A. Cucchiarelli, *Old Frog Songs: Four Points on the Roman Aristophanes*, «MediAzioni» 6, 2009, pp. 15-17 (<http://mediazioni.sitlec.unibo>).

⁷⁵⁸ Suet. *De gramm.* 21, 4: *C. Melissus Spoleti natus ... fecit et novum genus togatarum inscripsitque trabeatas*. Vd. pure Ov. *ex Ponto* IV 16, 30: *tua cum socco Musa, Melisse, levi*.

⁷⁵⁹ Hor. *Serm.* I 10, 39-41; cfr. Porphyrio *Comm. ad Hor. Serm.* I 10, 40 *Solum illis temporibus Gaium Fundanium dicit comoediam bene scribere*.

⁷⁶⁰ Porphyrio *Comm. ad Hor. Epist.* I 10.

⁷⁶¹ Ps. Acro *Comm. ad Hor. Art. poet.* 288.

⁷⁶² Iuv. I 3.

⁷⁶³ Plin. *Epist.* VI 21, 4-5: *Scripsit comoedias Menandrum aliosque aetatis eiusdem aemulatus; licet has inter Plautinas Terentianasque numeres*.

teatro fossero ancora gradite dal pubblico le rappresentazioni del repertorio plautino⁷⁶⁴ e fossero attivi durante il regno di Domiziano grandi attori di successo come Demetrio e Stratocle⁷⁶⁵, pare che i drammi comici di Virgilio fossero destinati alle *recitationes*.

Infine sono attestati altri sporadici tentativi di comporre nuovi testi comici, sia pure in località periferiche. Un'epigrafe funeraria in senari giambici e stile arcaicizzante, rinvenuta in Aeclanum, ci informa che durante il periodo compreso tra i regni di Traiano e Adriano il duoviro quinquennale Marco Pomponio Bassulo, morto suicida, pubblicò sue commedie e traduzioni di originali menandrei, probabilmente destinandole a pubbliche letture nella propria città o nella vicina Benevento:

Agli Dèi Mani. Cornelia a Marco Pomponio Bassulo figlio di Marco, nipote di Marco, pronipote di Marco, discendente di Marco, duoviro quinquennale. Per non passare il tempo nell'ozio come fanno gli animali, ho tradotto diligentemente nella nostra lingua alcune graziose commedie di Menandro e io stesso ne ho composte di nuove. Così come esse sono le ho pubblicate da lungo tempo. Tormentato da ansie e preoccupazioni nell'anima, e anche nel corpo da molti dolori, gravissimi gli uni e le altre, ho raggiunto la sospirata morte; lei, secondo il suo costume, mi dà ogni conforto. Incidete questo epitaffio sul sepolcro come ammonimento per i miei discendenti: perché nessuno si tenga aggrappato tenacemente agli scogli della vita, quando è predisposto per coloro che la vita respinge il porto che ci accoglie nella quiete eterna. Intanto state sani, finché la vita conserva il suo giusto valore. Cantria Longina fece fare per l'ottimo e meritevole marito⁷⁶⁶.

⁷⁶⁴ Arnob. *Adv. Nat.* VII 33: *Ponit animos Iuppiter si Amphitryon fuerit actus pronuntiaturque Plautinus, aut si Europa, si Leda, Ganymedes fuerit saltatus aut Danae, notus compescit irarum? tranquillior, lenior Mater Magna efficitur si Attidis conspexerit priscam refricari ab histrionibus fabulam? oblitterabit offensam Venus si Adonis in habitu gestum agere viderit saltatoriis in motibus pantomimos? Indignatio relanguescit Alcidae, si tragoedia Sophoclia cui Trachiniae nomen est, Euripidis aut Hercules actitatur? Existimatve tractari se honorifice Flora, si suis in ludis flagitiosas conspexerit res agi et migratum ab lupanaribus in theatra?*

⁷⁶⁵ Quint. XI 3, 178: *Maximos actores comoediarum, Demetrium et Stratoclea, placere diversis virtutibus vidimus. Sed illud minus mirum, quod alter deos et iuvenes et bonos patres servosque et matronas et graves anus optime, alter acre senes, callidos servos, parasitos, lenones et omnia agitationora melius*; cfr. Iuv. III 99. Lo stesso Quintiliano ammette di avere assistito alle rappresentazioni del *Contadino* e della *Brocca* (XI 3, 91). Sull'argomento vd. E. Fantham. *Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire*, «TAPhA» 114, 1984, pp. 299-309.

⁷⁶⁶ C.I.L. IX 1164 (Aeclanum 120 d.C.): *D(is) M(anibus) | M(arco) Pomponio M(arci) fil(io) M(arci) n(epoti) M(arci) pron(epoti) | M(arci) abn(epoti) Cor(nelia) Bassulo | Ilvir(o) q(uin)q(ennalis) | ne more pecoris otio transfungere[r] | Menandri paucas vorti scitas fabulas | et ipsus etiam sedulo finxi novas | id quale qualest chartis ma[n]datum diu | verum vexatus animi curis anxiis | nonnullis etiam corpo[r]is dol[or]ibus | utrumque ut esset taed[i] o[sum] ultr[a] modum | optatam mortem sum pot[itus] ea | mihi | suo de more cuncta [dat lev]amina | vos in sepulchro [h]oc [elog]i[um] in[cidite] | quod sit documento post m[ei]s genti[li]bus | inmodice ne quis vitae sco[pulis] hae[reat] | cum sit paratus portus ei[ac]ulant[ibus] | qui nos excipiat ad quiet[em] perpet[em] | set iam valete donec vi[ta] aequist[re] pre[ti]. | Cant(ria) Long(in)a marit(o) opt(imo) b(ene) m(erenti) f(ecit).* Cfr. il già citato passo di Plinio il Giovane (*Epist.* VI 21) che ricorda l'analogia passione drammaturgica di Virgilio Romano, autore di commedie di tipo menandro.

14

Generi desueti

La tendenza alla spettacolarità si accentuò con l'espandersi del dominio di Roma nelle regioni dell'Oriente ellenizzato; successivamente nel periodo imperiale il teatro dell'espressione corporea, della musica e della danza, cioè di quelle forme sceniche che allettavano la vista e l'udito, ebbe il definitivo trionfo a scapito del teatro della parola, apprezzato dagli intellettuali tradizionalisti⁷⁶⁷.

Dione Crisostomo in un'orazione rivolta agli Alessandrini⁷⁶⁸ al tempo di Vespasiano cita un frammento esametrico parodico, dal quale si evince lo smisurato favore dimostrato

⁷⁶⁷ Vd. l'apprezzamento di Agostino per le vicende tragiche messe in scena nei teatri ai suoi tempi in *Conf.* III 2: *rapiebant me spectacula theatra plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei. Quid est, quod ibi homo vult dolere cum spectat luctuosa et tragica, quae tamen pati ipsi nolle?* Un giudizio sostanzialmente positivo si trova anche in *Civ. Dei* II 8: *et haec sunt scenicarum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae, hoc est fabulae poetarum agenda in spectaculis multa rerum turpitudine, sed nulla saltem, sicut alia multa, verborum obscenitate compositae.* Però, generalmente i giudizi degli scrittori cristiani sulle rappresentazioni comiche e tragiche erano assolutamente negativi; cfr. Lact. *Div. Inst.* VI 20: *nam et comicae fabulae de stupris virginum loquuntur aut amoribus meretricum, et quo magis sunt loquentes qui flagitia illa finxerunt, eo magis sententiarum elegantia persuadent et facilius inhaerent audientium memoriae versus numerosi et ornati. Item tragicae historiae subiciunt oculis parricidia et incesta regum malorum et coturnata scelera demonstrant. histrionum quoque inpudicissimi motus quid aliud nisi libidines et docent et instigant? quorum enervata corpora et in muliebre incesum habitum que mollita inpudicas feminas inhonestis gestibus mentiuntur. quid de mimis loquar corruptelarum praeferentibus disciplinam, qui docent adulteria, dum fingunt, et simulacris erudiunt ad vera? quid iuvenes aut virgines faciant, cum haec et fieri sine pudore et spectari libenter ab omnibus cernunt?* Firmicus Maternus *De err.* 6, 6: *in scaenis cotidie a tragici carminis auctoribus traditur, ut scelerati tyranni facinorosa crudelitas in animis audientium funestis semper relationibus renascatur.* Un icastico giudizio critico sulle forme degenerate di spettacoli è già in Hor. *Epist.* II 1, 185-186: *Si discordet eques, media inter carmina poscunt | aut ursum aut pugiles; his nam plebecula gaudet.*

⁷⁶⁸ Dio Chrys. *Or.* XXXII 4. Vd. C.P. Jones, *The Date of Dio of Prusa's Alexandrian Oration*, «Historia» 22, 1973, pp. 302-309; J.F. Kindstrand, *The Date of Dio of Prusa's Alexandrian Oration – A Reply*, «Historia» 27, 1978, pp. 378-383. Cfr. Cic. *Pro Rab.* 35: *Audiebamur Alexandream, nunc cognoscimus. illinc omnes praestigiae, illinc, inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab eis mimorum argumenta nata sunt.*

dalla gente comune per gli spettacoli mimici, pantomimici e per le corse di aurighi che si facevano nell'ippodromo⁷⁶⁹.

Nel periodo imperiale, in effetti, i concorsi musicali⁷⁷⁰ e drammatici trovarono il loro inserimento nelle manifestazioni agonali ginniche⁷⁷¹. In questo ambito si diffusero le gare di composizioni di poesia teatrale⁷⁷², delle quali parla Libanio ancora in pieno IV secolo, quando fa riferimento ai θεάματα contemporanei, tra i quali menziona le στίχων ἀμίλλαι⁷⁷³, e quando ricorda in un'orazione una ἐπίδειξις ἐπῶν, svoltasi in Antiochia in onore di Apollo, dio patrono della città⁷⁷⁴.

Anche Agostino in gioventù partecipò a un *theatrici carminis certamen* nella città di Ippona, ottenendo la corona della vittoria⁷⁷⁵; inoltre nelle *Confessioni* ricorda una *Medea volans*, un'aria che egli stesso afferma di avere interpretato e di aver udito cantare⁷⁷⁶.

Nonostante l'evidente disaffezione della maggior parte del pubblico per il teatro tragico, in quell'epoca continuarono a essere messi in scena le opere dei classici; generalmente i testi

⁷⁶⁹ Inc. fr. 8b *Parod. Ep. Gr.* Non dissimili sono le considerazioni espresse da Philo Judaeus *Agr.* 35: πόθεν ἄλλοθεν τὰ πανταχοῦ τῆς οἰκουμένης θέατρα νομιζομεν ἀμυθῆτων μυριάδων ἀνὰ πᾶσαν ἡμέραν πληροῦσθαι; οἱ γὰρ ἀκουσμάτων καὶ θαυμάτων ἤττους καὶ ὦτα καὶ ὀφθαλμοὺς χωρὶς ἡνιῶν ἔασαντες φέρεσθαι καὶ κιθαριστὰς καὶ κιθαρωδοὺς καὶ πᾶσαν τὴν κεκλασμένην καὶ ἀνανδρον μουσικὴν περιέποντες, ἔτι δὲ ὀρχηστὰς καὶ τοὺς ἄλλους μίμους ἀποδεχόμενοι, ὅτι σχέσεις καὶ κινήσεις ἐκτεθλυμμένας ἴσχονται καὶ κινούνται, τὸν ἐπὶ σκηνῆς αἰεὶ πόλεμον συγκροτοῦσι μῆτε τῆς τῶν ιδίων μῆτε τῆς τῶν κοινῶν ἐπανορθώσεως πεφροντικότες, ἀλλὰ τὸν ἑαυτῶν οἱ δυστυχεῖς διὰ τε ὀφθαλμῶν καὶ ὠτων ἀνατρέποντες βίον. L'importanza che le autorità romane davano alle manifestazioni equestri è comprovata dalla pubblica lettura in teatro di una lettera ufficiale indirizzata agli amministratori locali, con la quale si notificava la vittoria conseguita nelle gare con il carro dacico di un abitante di Ossirinco durante i giochi pentaeterici, per il quale era sollecitata in pari tempo la concessione dei benefici previsti (*P.Oxy.* XLVII 3367r; 15 gennaio 272 d.C.). Una preziosa testimonianza iconografica sulla duratura passione degli Egiziani per le corse con i carri è offerta da un papiro illustrato del V d.C., proveniente da Antinoe (London, Egypt Exploration Society, s.n.), nel quale sono raffigurati cinque aurighi appartenenti a fazioni rivali e distinguibili dai colori delle loro vesti; cfr. S.J. Gąsiorowski, *A Fragment of a Greek Illustrated Papyrus from Antinoë*, «JEA» 17, 1931, pp. 1-9; riedito da E.G. Turner, *The Charioteers from Antinoe*, «JHS» 93, 1973, pp. 192-195.

⁷⁷⁰ Sull'organizzazione dei concorsi musicali e la loro distribuzione territoriale vd. P. Hertz, *Die musische Agonistik und der Kunstbetrieb der Kaiserzeit*, in J. Blänsdorf (cur.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, pp. 175-196.

⁷⁷¹ Vd. Dio Chrys. *Or.* XX 10: ἤδη δὲ ποτε εἶδον ἐγὼ διὰ τοῦ ἵπποδρόμου βαδίζων πολλοὺς ἐν τῷ αὐτῷ ἀνθρώπους ἄλλον ἄλλο τι πράττοντας, τὸν μὲν αὐλοῦντα, τὸν δὲ ὀρχοῦμενον, τὸν δὲ θαῦμα ἀποδιδόμενον, τὸν δὲ ποιήμα ἀναγιγνώσκοντα, τὸν δὲ ἄδοντα, τὸν δὲ ἱστορίαν τινὰ ἢ μῦθον διηγούμενον. B. Bilinski, *Agoni ginnici. Componenti artistiche e intellettuali nell'antica Grecia*, Wrocław 1979, pp. 44-86.

⁷⁷² Hier. in *Ezechielem* XXV 326B *PL*.

⁷⁷³ Liban. *Progymn.* XII 29, 11.

⁷⁷⁴ Liban. *Or.* LIV 37.

⁷⁷⁵ August. *Conf.* IV 2, 3 e IV 3, 5.

⁷⁷⁶ August. *Conf.* III 6, 11. Anche un certo Aristofane, maestro di lingua e letteratura, ottimo conoscitore di Menandro (Μενανδρείων ἐπέων ἱδρις), si era esibito in pubblico come solista di μέλεα τραγικά in Licia (Merkelbach-Stauber *SGO 17/22/01; cfr. G. Staab, *Grabsteine aus Lykien mit neuen metrischen Inschriften*, «EA» 45, 2012, pp. 38-42).

riproposti – in particolare le parti dialogiche – furono prevalentemente quelli euripidei⁷⁷⁷, mentre l'uditorio mostrava una maggiore disponibilità per il repertorio comico e per i testi menandrei⁷⁷⁸.

La preferenza per i due autori, oltre che da testimonianze papiracee, è confermata indirettamente dalla documentazione iconografica pittorico-musiva.

Sono verisimilmente databili all'ultimo quarto del II a.C. sette affreschi raffiguranti scene tragiche e comiche, rinvenuti nella cosiddetta "Casa dei Commedianti" nell'isola di Delo. In un pannello del fregio conservato si scorge Edipo guidato da Antigone, in altri agiscono schiavi che rimandano a scene della Commedia Nuova. Tra i dipinti sono ancora riconoscibili una scena della *Fanciulla tosata*, una dello *Scudo* e forse una della *Donna di Perinto* menandrei⁷⁷⁹.

Al I d.C. risale l'emblema di Empúries raffigurante il sacrificio di Ifigenia, che nei dettagli si richiama alla tragedia euripidea⁷⁸⁰.

Anche i già ricordati affreschi di soggetto euripideo e menandro ritrovati all'interno di un'abitazione di Efeso, rafforzano le testimonianze della costante popolarità dei due autori alla fine del II d.C.

Molti pannelli musivi esagonali, risalenti al II-III d.C., rinvenuti a Porcareccia presso l'antica Lorium in Etruria e attualmente conservati nel Museo Vaticano, riproducono scene teatrali. Fra loro spiccano quelli ispirati a tragedie. In un esagono si scorgono due figure femminili, delle quali quella di sinistra protende in avanti le mani verso quella di destra che ha sul volto una maschera tragica: è puramente ipotetico che il pannello raffiguri il dialogo

⁷⁷⁷ Dio Chrys. Or. XVIII 6-7: τῶν μὲν δὴ ποιητῶν συμβουλευσάμ' ἄν σοι Μενάνδρῳ τε τῶν κωμικῶν μὴ παρέργως ἐντυγχάνειν καὶ Εὐριπίδῃ τῶν τραγικῶν ... καὶ μηδεὶς τῶν σοφωτέρων αἰτιάσεται με ὡς προκρίναντα τῆς ἀρχαίας κωμωδίας τὴν Μενάνδρου ἢ τῶν ἀρχαίων τραγῳδῶν Εὐριπίδην. Sull'indubbia popolarità delle tragedie euripidee in età imperiale cfr. Luc. *Zeus trag.* 1-2. Ancora nel VI d.C. Coricio parlando dell'importanza della *mimesis* nelle *performances* di τραγῳδοὶ e κωμῳδοὶ, allude a possibili rappresentazioni dell'*Oreste* euripideo e dell'*Heros* (?) menandro (Chor. XXIX 2, 32). Vd. ancora Plut. *Quaest. conv.* VII 706d e i citati *De sera numina vindicta* 556a; *De esu carniū* 998d-e. Per Menandro in generale vd. S. Nervegna, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge-New York 2013. I.G. II² 12664 (Atene I d.C.), che conserva l'epitaffio di Quinto Marcio Stratone del demo di Colleide, definisce l'attore comico Μενανδρείων ἐπέων δεδαγκῶς.

⁷⁷⁸ Vd. ex. gr. Dio Chrys. Or. XIX 5: καὶ τὰ γε πολλὰ αὐτῶν ἀρχαῖά ἐστι καὶ πολὺ σοφωτέρων ἀνδρῶν ἢ τῶν νῦν. τὰ μὲν τῆς κωμωδίας ἅπαντα. τῆς δὲ τραγῳδίας τὰ μὲν ἰσχυρά, ὡς εἴκοι, μένει· λέγω δὲ τὰ ἱαμβεῖα· καὶ τούτων μέρη διεξίασιν ἐν τοῖς θεάτροις· τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξερρῆκε, τὰ περὶ τὰ μέλη. L'abitudine di recitare squarci giambici (ἱαμβεῖα λέγειν) è confermata indirettamente da Artemid. I 56. Sulla posizione del retore nei confronti della produzione teatrale contemporanea e classica vd. M.T. Luzzatto, *Tragedia greca e cultura ellenistica: l'or. LII di Dione di Prusa*, Bologna 1983, in particolare le pp. 139-153.

⁷⁷⁹ Delo, Museo Archeologico. Sull'argomento vd. Ph. Bruneau - Cl. Vatin - U. Bezzer (cur.), *L'îlot de la Maison des comédiens*, (Fasc. XXVII de L'École Française d'Athènes. Exploration Archéologique de Délos), Paris 1970.

⁷⁸⁰ Empúries, Museo de Arqueologia de Catalunya, inv. 2552. Al I d.C. risalgono anche i celebri affreschi rinvenuti nella "Casa del Poeta Tragico" a Pompei con la riproduzione del sacrificio della protagonista (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9112) e con l'incontro tra Alceste e Admeto (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9027).

tra Ecuba e Cassandra prima della distruzione di Troia⁷⁸¹. Un altro pannello allude a una commedia non identificata⁷⁸². Un terzo potrebbe riferirsi all'*Alceste* euripidea e raffigurerebbe la protagonista in compagnia di Ermete Psicopompo⁷⁸³.

Si richiamano a scene di opere euripidee i tessellati pavimentali scoperti a Dafne, sobborgo di Antiochia sull'Oronte (Casa del Pavimento Rosso), databili tra la fine del II e il III d.C. In un pannello si identifica la scena iniziale dell'*Ifigenia in Aulide*, inserita nella tipica architettura teatrale, dove la protagonista con caratteristica veste di attore sta nel mezzo tra Agamennone e Clitemestra. In un altro riquadro è visualizzato l'episodio dell'*Ippolito*, in cui il giovane respinge le proposte amorose portategli dalla nutrice di Fedra. In un altro ancora c'è una scena delle *Troiane* con Troia in fiamme sullo sfondo, mentre Elena parla con Menelao. È raffigurato pure Meleagro in equilibrio nell'attimo fatale mentre parteggia per l'amata Atalanta contro la propria famiglia. In un altro ancora si intravede Medea che sta chiedendo il permesso a Giasone di inviare i doni fatali alla novella sposa. Altre scene alludono alla perduta *Stenebea* e all'*Elena*.

Ancora richiami euripidei sono ravvisabili nelle figurazioni musive di Zeugma (Casa di Posidone) del III d.C. con la storia di Dedalo e Pasifae, ispirata ai *Cretesi*, nonché la vicenda di Achille a Sciro con Licomede che ha un costume simile a quello indossato dai re nelle rappresentazioni tragiche⁷⁸⁴.

Altresì considerevoli sono le rappresentazioni musive di carattere teatrale relative a Medea e a Eracle mentre meditano di uccidere i rispettivi figli, ritrovate a Torre de Palma e risalenti al III-IV d.C.⁷⁸⁵, nonché quella eccezionale, relativa alla tragica vicenda di Ippolito e Fedra tra i mosaici della "Casa di Dioniso" a Nea Paphos, di Sheikh el Zuweid e della giordana Madaba⁷⁸⁶, datati il primo alla seconda metà del III d.C., il secondo al V o agli inizi del VI, l'altro intorno agli anni sessanta del VI d.C., tutti ispirati da fonti letterarie⁷⁸⁷.

⁷⁸¹ Museo Vaticano, Magazzino dei mosaici, inv. 86.

⁷⁸² Museo Vaticano, Magazzino dei mosaici, inv. 87.

⁷⁸³ Museo Vaticano, Magazzino dei mosaici, inv. 90.

⁷⁸⁴ Cfr. K. Weitzmann, *Illustrations of Euripides and Homer in the Mosaics of Antioch*, in R. Stillwell (cur.), *Antioch-on-the-Orontes, III: The Excavations, 1937-1939*, Princeton 1941, pp. 233-246; J. Huskinson, *Theatre, Performance and Theatricality in Some Mosaics Pavements from Antioch*, «BICS» 46, 2002-2003, pp. 131-165; A. Salcuni, *Gli amori fatali del Pavimento Rosso di Dafne*, «Musiva & Sectilia» 2-3, 2005-2006, pp. 143-170. Per i tessellati di Zeugma vd. C. Abadie-Reynal, *Les maisons aux décors mosaïqués de Zeugma*, «CRAI» 2002, pp. 751-759.

⁷⁸⁵ Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, inv. 888.149.1.

⁷⁸⁶ Per il pannello superiore del tessellato pavimentale di Sheikh el Zuweid, attualmente al Museo di Ismailia, vd. n. Sevilla-Sadeh, *Tēlete and Eros: Meanings and Sources of the Mythological Scenes in the Mosaic from Sheikh-Zouede*, «Assaph. Studies in Art History» 13-14, 2011, pp. 166-170. Per il mosaico di Madaba, Parc archéologique, Église de la Vierge, cfr. M. Piccirillo, *Chiese e mosaici di Madaba*, Roma 1989, p. 57; G. Agosti, *Fedra e Ippolito in Giordania*, in *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico. Atti del Convegno AICC Firenze, 2-3 aprile 2003*, Firenze 2007, pp. 113-130.

⁷⁸⁷ R. Talgam, *The Ekphrasis Eikōnos of Procopius of Gaza: The Depiction of Mythological Themes in Palestine*

Per quanto concerne specificamente Menandro, al 100 a.C. ca. risalgono due tessellati pompeiani, rinvenuti nella “Villa di Cicerone”, uno, conforme alla scena iniziale delle *Συναριστώσαι*, opera di Dioscuride di Samo⁷⁸⁸, l'altro, corrispondente al II atto della *Θεοφορουμένη*⁷⁸⁹. Quest'ultimo è nuovamente replicato a Pompei⁷⁹⁰ e il medesimo soggetto è riproposto in un affresco murale risalente al I d.C. a Stabiae⁷⁹¹. Una ripresa musiva della scena delle *Συναριστώσαι*, opera di Zosimo, è stata rinvenuta in una casa di Zeugma sull'Eufrate in Siria⁷⁹².

Alla seconda metà del III o addirittura al IV d.C. appartengono i noti mosaici, originariamente situati nel triclinio e nel portico della “Casa di Menandro” vicino a Choraфа e attualmente conservati nel locale Museo Archeologico di Mitilene, che riproducono scene di commedie menandree (*Πλόκιον*, *Σαμία*, *Συναριστώσαι*, *Μεσσηνία*, *Θεοφορουμένη*, *Ἐγχειρίδιον*, *Ἐπιτρέποντες*, *Κυβερνήται*, *Λευκαδία*, *Μισούμενος*, *Φάσμα*) corredate di titolo, numero dell'atto e nomi dei personaggi⁷⁹³.

and Arabia during the Fifth and Sixth Centuries, in B. Bitton-Ashkelony - A. Kofsky (curr.), *Christian Gaza in Late Antiquity*, Leiden 2004, pp. 209-234; Ead., *The Survival of Classical Culture in Palaestina and Arabia in Late Antiquity: Mosaic Art as Test Case*, in *Meeting between Cultures in Ancient Mediterranean, Rome 2008 – International Congress of Classical Archaeology*, «Bollettino di Archeologia on line» 1, 2010, pp. 54-63, in particolare pp. 57-58.

⁷⁸⁸ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9987, su cui vd. B. Andreae, *Antike Bildmosaiken*, Mainz 2003, pp. 218-227.

⁷⁸⁹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9985.

⁷⁹⁰ Ufficio scavi Pompei 17735. Dalla “Casa dei Dioscuri” di Pompei proviene l'affresco murale raffigurante probabilmente una scena della *Σαμία*, attualmente conservato a Bonn (Akademisches Kunstmuseum B 279); ancora *in situ* rimane l'affresco di una scena di commedia menandrea non identificata (Atrio della Casa dei Quadretti Teatrali, Regio I, Insula 6, 11), identica a quella ritrovata a Ercolano (Museo Archeologico di Napoli, inv. 9037).

⁷⁹¹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9034. Da ultimo vd. l'affresco frammentario (Ufficio scavi Pompei 20545) analizzato in S. Nervegna, *Menander's Theophroroumene between Greece and Roma*, «AJPh» 131, 2010, pp. 23-68.

⁷⁹² Gaziantep, Museo dei Mosaici di Zeugma. Vd. C. Abadir-Reynal - J.-P. Darmon - A.-M. Manière-Lévêque, *La maison et le mosaïque des Synaristosai*, in R. Early (cur.), *Zeugma: Interim Reports*, Portsmouth 2003, pp. 79-99; W.G. Arnott, *A New Mosaic of Menander's Synaristosai*, in R. Hartkamp - F. Hurka (curr.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen 2004, pp. 399-405; F. Ferrari, *Papiri e mosaici: tradizione testuale e iconografia in alcune scene di Menandro*, in G. Bastianini - A. Casanova (curr.), *Menandro. Cent'anni di papiri*, cit., pp. 134-135.

⁷⁹³ S. Charitonidis - L. Kahil - R. Ginouvès, *Les mosaïques de la Maison de Ménandre à Mytilène*, Bern 1971; E. Csapo, *Performance and Iconographic Tradition in the Illustrations of Menander*, «SyllClass» 10, 1999, pp. 154-188. Durante recenti scavi a Palazzo Nervegna di Brindisi sono venuti alla luce frammenti di un mosaico riconducibili alla scena della *Σαμία*; vd. J.R. Green, *A Scene from Comedy in Brindisi*, «Prometheus» 40, 2014, pp. 100-110, con le precisazioni di A. Casanova, *A New Mosaic from Menander's Samia (and an Old Relief)*, «Prometheus» 40, 2014, pp. 111-114. Un tessellato del II-III d.C., che si richiama a una scena della *Μεσσηνία* o *Ἀνατιθεμένη*, è stato ritrovato sotto la Basilica dell'antica Messene.

A queste opere si possono aggiungere l'illustrazione di alcune scene di età imperiale (tardo II – prima metà del III d.C.): la prima e la seconda fanno parte di affreschi parietali scoperti in una casa di Efeso e riferibili rispettivamente ai Σικυώνιοι e alla Περικειρομένη⁷⁹⁴; la terza e la quarta, ispirate al Πλόκιον e ai Σικυώνιοι, sono mosaici rinvenuti nella “Casa di Dioniso e Arianna” a Chania e attualmente conservati nel locale Museo Archeologico⁷⁹⁵.

Un ampio tessellato pavimentale, risalente al II o III d.C., attualmente nell'Hatay Arkeoloji Müzesi, è stato ritrovato a Dafne nei pressi di Antiochia sull'Oronte con scene di commedie menandree corredate di titolo e di numero dell'atto, che si riferiscono al I atto delle Συναριστώσαι con sei personaggi senza nome presenti in scena, al I atto dei Φιλῶδες, alla cruciale parte iniziale della Περικειρομένη, precisamente a quanto avviene fuori scena dopo il prologo postecipato, e al III atto della Θεοφορουμένη⁷⁹⁶. Alla medesima commedia è ispirato il mosaico, risalente al IV-V d.C., rinvenuto insieme a quello con l'iscrizione Σικυώνιος nella “Casa di Fidia” a Kastelli Kissamos nell'isola di Creta⁷⁹⁷.

Ad Ulpia Oescus, vicino al villaggio di Gigen in Bulgaria, è stato trovato un emblema, databile non all'età dell'imperatore Settimio Severo ma piuttosto al IV-V d.C. e attualmente conservato nel Museo Storico Regionale a Pleven, sul quale sono raffigurati tre attori con maschera e uno senza, sopra i quali compare l'iscrizione Μενάνδρου Ἀχαιοί⁷⁹⁸. Tuttavia è improbabile l'ipotesi formulata dal curatore della prima pubblicazione, secondo cui la scena sarebbe la contesa drammatizzata tra Achille e Agamennone descritta nell'*Iliade* e che i personaggi raffigurati sarebbero i due principali contendenti, oltre a Patroclo e a una persona anziana, forse Nestore oppure Fenice⁷⁹⁹.

⁷⁹⁴ *I.Eph.* 559 = *S.E.G.* XXIX 1118.

⁷⁹⁵ Creta, Mosaico 135; *S.E.G.* XXXIX 952.

⁷⁹⁶ K. Gutzwiller - Ö. Çelik, *New Menander Mosaics from Antioch*, «AJA» 116, 2012, pp. 573-623; J.R. Green, *Menander, Philadelphoi, and a Note on the Material Evidence for the Reception of this and some other Plays under the Roman Empire*, «Logeion» 6, 2016, pp. 285-307.

⁷⁹⁷ Creta, Mosaico S 207e; cfr. S. Markoulaki, *A New Menander Mosaic at Kissamos*, in M. Andrianakis - P. Barthaliou - I. Tzachili (curr.), *Αρχαιολογικό Έργο Κρήτης 2*, Rethymnon 2012, pp. 562-575; Ead., *Dining with Menander in West Crete (Greece): A New Mosaic Pavement in Kissamos*, in *Actes du XII^e Colloque de l'AIEMA (Venise, 11-15 septembre 2012)*, Venezia 2015, pp. 281-288. Un altro tessellato di epoca severiana, datato al 190-210 d.C., con la rappresentazione di una scena del *Dyskolos* o più verisimilmente ispirato alla Θεοφορουμένη, è stato rinvenuto in Tunisia nella Villa de l'Oued Blibane presso Hadrumetum (Sousse 57.010).

⁷⁹⁸ *I.G.Bulg.* II 597 = *S.E.G.* LII nr. 721 (II ex. -. III in. d.C.), attualmente al Museo di Pleven.

⁷⁹⁹ T. Ivanov, *Un mosaïque romaine de Ulpia Oescus*, Sophia 1954; Id., *Römische Mosaiken aus Colonia Ulpia Oescensium (Haute Bulgarie)*, in J.-P. Darmon - A. Rebourg, (curr.), *La mosaïque gréco-romaine IV*, Paris 1994, pp. 155-164; C. Picard, *Du nouveau sur Ménandre: La mosaïque d'Ulpia Oescus (Bulgarie)*, «RA» 47, 1956, pp. 220-224; *contra* W.J. Slater *per litteras*.

In Occidente ancora nel IV d.C. il poeta Decimo Magno Ausonio leggeva Menandro⁸⁰⁰ e nel V d.C. Sidonio Apollinare ne apprezzava *L'arbitrato*⁸⁰¹.

Agli inizi del V d.C. due scrittori ecclesiastici orientali fanno un identico puntuale riferimento al medesimo passo dell'*Arbitrato*⁸⁰²: la prima citazione, con l'aggiunta del nome dell'autore, si trova nel *Dialogo sulla vita di Giovanni Crisostomo*, composto durante l'esilio egiziano nel 408 da Palladio⁸⁰³, vescovo di Elenopoli in Bitinia e difensore del patriarca costantinopolitano nella diatriba con Teofilo di Alessandria. Il secondo rimando, limitato ai primi due versi della commedia, si trova nell'orazione *Contro l'imperatore Giuliano* di Cirillo, nipote e successore di Teofilo nella sede patriarcale alessandrina a partire dal 412, già rivale del Crisostomo⁸⁰⁴. Secondo un'ipotesi plausibile e accolta da alcuni studiosi, sembra che il riferimento all'*Arbitrato* nella contesa tra i due gruppi ecclesiastici sia stato suggerito da una rappresentazione della commedia avvenuta nella città di Antiochia dopo il 404, quando l'imperatore Arcadio depose e mandò in esilio Giovanni per mettere sul soglio patriarcale l'acerrimo nemico Porfirio.

Ancora nel VI d.C. il sofista Coricio di Gaza⁸⁰⁵ poteva leggere commedie integre di Menandro, mentre permangono fondati dubbi sul fatto che nel secolo successivo lo scrittore bizantino Teofilatto Simocatta⁸⁰⁶ fosse ancora in grado di avere tale possibilità⁸⁰⁷.

Per conformarsi alle rappresentazioni pantomimiche e agli intrattenimenti mimici nelle loro diverse espressioni (ἰλαρωδία, σιμωδία, μαγωδία, λυσιωδία), il repertorio classico si ridusse sempre più sovente a ostentazioni declamatorie, a virtuosismi orchestrici e canori degli attori, nonché a meri artifici scenici messi in opera per attirare la vista del pubblico.

L'atteggiamento delle persone colte nei confronti di questo diverso modo di proporre i classici è lucidamente rappresentato da Luciano. Lo scrittore in un passo del *Lessifane*⁸⁰⁸ precisa che per quanti intendessero diventare famosi e ricevere lodi era necessario non so-

⁸⁰⁰ Auson. *Protrepticus ad nepotem* 45; *Cento nuptialis* 10, p. 169, 15. Il binomio Euripide-Menandro è pressoché costante negli scrittori del IV d.C., come risulta, per esempio, in Nemesius *De natura hominis* 42. A conferma dell'interesse per la Commedia greca e per Menandro si può ricordare il grande tessellato della Basilica di Grand, risalente alla metà del III d.C. e raffigurante una scena comica, tratta possibilmente dal Φάσμα; vd. J.-P. Darmon, *La mosaïque de Grand mise en perspective*, in J.-M. Demarolle (cur.), *La Mosaïque de Grand*, Metz 2006, pp. 91-118.

⁸⁰¹ Sid. Apoll. *Epist.* IV 12, 1.

⁸⁰² Men. *Epitr.* 793-796.

⁸⁰³ Palladius *Dialogus de vita S. Joannis Chrysostomi* p. 94 Coleman-Norton.

⁸⁰⁴ Cyrillus *Contra Iulianum* VII 229a. Sui duri scontri religiosi vd. G. Marasco, *L'accusa di magia e i Cristiani nella tarda antichità*, «Augustinianum» 51, 2011, pp. 388-289.

⁸⁰⁵ Chor. XXXII 73 e XLII 1, 1.

⁸⁰⁶ Theophylactus Simocatta *Hist.* I 3, 5.

⁸⁰⁷ A. Barbieri, *La circolazione dei testi menandei nei "secoli ferrei" di Bisanzio: la testimonianza di Teofilatto Simocatta*, «MEG» 3, 2003, pp. 43-51.

⁸⁰⁸ Luc. *Lexiphanes* 22.

loconoscere a fondo le opere degli oratori, ma anche avere familiarità con la tragedia e la commedia⁸⁰⁹. L'affermazione di principio è prontamente confermata in altri scritti lucianei dalla presenza di numerose citazioni, allusioni e rimandi alla produzione drammaturgica classica, nonché di similitudini e tropi di derivazione scenica, che lasciano trasparire come quei generi drammatici costituissero un'inesauribile fonte di ispirazione e un ineludibile punto di riferimento culturale.

Sorprendono, perciò, altre affermazioni dalle quali si evince anche a prima vista la mancanza di sensibilità per certe finzioni sceniche e, di conseguenza, un dissacrante sarcasmo nei confronti delle rappresentazioni tragiche e comiche.

Esemplare a proposito è il dialogo *Sulla danza*, dove all'antagonista Cratone, che difende gli auleti ciclici, quelli che intonavano canti accompagnati dal suono della cetra e soprattutto la tragedia e la commedia, Licino replica in modo tagliente denunciando la gestualità innaturale, la dizione manierata le truccature posticce e gli accessori artefatti imposti dalle coeve rappresentazioni, in particolare quelle tragiche, decantate dal suo interlocutore⁸¹⁰.

Che Luciano non critichi la tragedia e la commedia soltanto per difendere la pantomima, è dimostrato dagli attacchi che in altre opere rivolge contro le contemporanee consuetudini sceniche.

Nell'*Anacarsi*⁸¹¹, in un brano del *Nigrino*⁸¹² e nello *Zeus tragedo*⁸¹³ lo scrittore se la prende con i professionisti della scena, che ritenevano di conferire dignità alla tragedia con maschere, coturni, costumi sontuosi, imbottiture posticce quando impersonavano Achille, Teseo o Eracle, senza rendersi conto di quanto fossero stridenti le loro flebili voci e il loro lezioso incedere con i personaggi interpretati⁸¹⁴. È ovvio che la critica negativa degli attori

⁸⁰⁹ Non è dissimile l'apprezzamento espresso da Dione Crisostomo per i testi tragici e comici, dei quali consiglia vivamente la lettura in *Or.* XVIII 6-7, nonostante la condanna totale verso le rappresentazioni teatrali pronunciata in altra occasione (VII 119). Sull'anomala fruizione del testo teatrale non è esclusa l'influenza esercitata da Aristotele, il quale aveva sostenuto la possibilità di riconoscere la forza intrinseca di un testo teatrale attraverso la sola lettura, a prescindere dall'effettiva rappresentazione scenica (*Poet.* VI 1450b 18 e XXVI 1462a 13).

⁸¹⁰ Luc. *salt.* 27: τὴν τραγωδίαν δὲ γε ἀπὸ τοῦ σχήματος πρώτου καταμάθωμεν οἷα ἐστίν, ὡς εἰδεχθῆς ἅμα καὶ φοβερὸν θέαμα εἰς μῆκος ἄρρυθμον ἡσκημένος ἄνθρωπος, ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενος, πρόσωπον ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνατεινόμενον ἐπικείμενος καὶ στόμα κεχρηγὸς πάμμεγα ὡς καταπιόμενος τοὺς θεατάς. ἐὼ λέγειν προστερνίδια καὶ προγαστρίδια, προσθετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προσποιούμενος, ὡς μὴ τοῦ μήκους ἢ ἄρρυθμια ἐν λεπτῷ μᾶλλον ἐλέγχοιτο· εἴτ' ἐνδοθεν αὐτὸς κεκραγὼς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίοτε καὶ περιᾶδων τὰ ἱαμβεῖα καί, τὸ δὴ αἰσχιστον, μελωδῶν τὰς συμφοράς, καὶ μόνῃς τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν· τὰ γὰρ ἄλλα τοῖς ποιηταῖς ἐμέλησεν πρὸ πολλοῦ ποτε γενομένοις. καὶ μέχρι μὲν Ἀνδρομάχῃ τις ἢ Ἑκάβῃ ἐστίν, φορητὸς ἢ ὥδῃ· ὅταν δὲ Ἡρακλῆς αὐτὸς εἰσελθὼν μονῶδῃ, ἐπιλαθόμενος αὐτοῦ καὶ μήτε τὴν λεοντὴν αἰδεσθεῖς μήτε τὸ ῥόπαλον ὃ περικείται, σολοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φαίη ἂν τις τὸ πρᾶγμα.

⁸¹¹ Luc. *Anacharsis* 23.

⁸¹² Luc. *Nigrinus* 11.

⁸¹³ Luc. *Iuppiter trag.* 41.

⁸¹⁴ Luc. *Piscator* 31; cfr. *Toxaris* 9.

coinvolgesse la rappresentazione stessa che in tal modo privava della loro intrinseca forza espressiva i testi poetici.

La caustica irrisione luciana non è circoscritta alla replica di tragedie classiche o alla messa in scena di opere nuove, effettuata da guitti malaccorti o scarsamente dotati; essa investe la stessa rappresentazione dei testi drammatici, quando prende di mira anche celebri attori del passato come Polo, Aristodemo e Satiro⁸¹⁵: vero bersaglio dello scrittore è dunque proprio la rappresentazione scenica, la cui dimensione fittizia era resa addirittura ridicola dal grottesco apparato usato dai mestieranti, interessati più a mettere in risalto le loro doti recitative che non i testi, intrinsecamente dotati di un alto valore educativo e culturale.

Significativa è infatti la precisazione espressa nel *Nigrino*⁸¹⁶ con la quale lo scrittore assolve i poeti che non sono responsabili dei guasti subiti dal testo, allorquando i drammi comici o tragici fossero rappresentato a teatro dagli attori.

Dunque se da un lato Luciano non mancò di esternare un sincero amore per i testi del repertorio classico, dall'altro non esitò a stigmatizzarne la riproposizione sulla scena: quel tipo di teatro era l'espressione dell'inganno per eccellenza; non è un caso pertanto che da esso abbia tratto i paragoni più incisivi per smascherare le prevaricazioni dei potenti⁸¹⁷, per burlarsi dei ciarlatani e dei falsi profeti⁸¹⁸, o per ironizzare sulle ipocrisie dei cattivi filosofi⁸¹⁹.

Nel IV d.C., quando ormai nei teatri la pantomima prevaleva sulla tragedia⁸²⁰, l'anonimo autore dello pseudoluciano *Encomio di Demostene* esprime tuttavia un giudizio positivo sugli attori contemporanei, che portavano sulla scena le opere composte da poeti tragici e comici:

Non si creano più né tragedie né commedie in onore di Dioniso. Ma il favore che incontrano coloro che portano sulla scena al tempo opportuno le opere composte da altri non è inferiore, poiché essi danno l'impressione di avere ugualmente onorato il dio⁸²¹.

⁸¹⁵ Luc. *Iuppiter trag.* 41; *Apologia* 5.

⁸¹⁶ Luc. *Nigrinus* 8-9.

⁸¹⁷ Luc. *Somn.* 26.

⁸¹⁸ Luc. *Alexander* 1; *De morte Peregrini* 39.

⁸¹⁹ Luc. *Icaromenippus* 29; *Piscator* 31 ss. Cfr. U. Albin, *I rancori teatrali di Luciano*, in *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Genova 1991, pp. 74-82; M. Trédé, *Le théâtre comme métaphore au II^e S. avant. J. C.: survivances et métamorphoses*, «CRAI» 2002, pp. 581-605, con una raccolta dei passi in *Appendice*, pp. 596-605.

⁸²⁰ Giuliano nel *Misopogon*, nel condannare a più riprese pantomima e mimo, ne conferma indirettamente il favore popolare (cfr. anche *Epist.* 89b); cfr. A. Pizzone, *Giamblico e la scena teurgica*, «Stratagemmi» 6, 2008, pp. 39-80. Anche Libanio (*pro salt.* 112) attesta l'emarginazione delle rappresentazioni tragiche a favore della pantomima, anche se drammi euripidei erano ancora riproposti a teatro (Synes. *Aegyptii sive de providentia* I 13 [93, 14 Terzaghi]).

⁸²¹ [Luc.] *Dem. Enc.* 27: καὶ τῷ Διονύσῳ τὸ μὲν ποιῆσαι κωμῳδίας ἢ τραγῳδίας ἐκλείπεται, τὰ δὲ ἑτέροις συντεθέντα τοῖς νῦν εἰς μέσον ἐν καιρῷ κομίζουσιν χάριν οὐκ ἐλάττω φέρει τῷ τὸν θεὸν δοκεῖν τετιμηκέναι. Cfr. la testimonianza sull'attività dei virtuosi nel IV d.C. data da Joann. Chrys. *In Acta apostolorum* LX 226 PG: ὁ μὲν γὰρ

A conferma di questo lusinghiero giudizio rimane la testimonianza di alcuni dittici consolari di Anastasio, sul primo dei quali si scorge nella fascia inferiore un attore a destra di un gruppo di acrobati e giocolieri nell'atto di eseguire i loro esercizi⁸²², sul secondo invece sono raffigurati attori impegnati rispettivamente in un'azione comica e in una tragica⁸²³.

Altrettanto significativo è la testimonianza offerta dal frammento di un altro dittico consolare in avorio, risalente al 500 d.C. e attualmente conservato nel Museo Hermitage di San Pietroburgo, con due scene tragiche: nella sezione superiore si vede un giovane attore che impersona Medea, il quale, con un cappello frigio sul capo e la maschera tenuta con la mano sinistra, solleva la destra in segno di ringraziamento, mentre un altro attore alle spalle e due ragazzi, posizionati ai fianchi, lo segnalano alle acclamazioni del pubblico; nella parte inferiore è raffigurato Edipo cieco accompagnato dalle figlie⁸²⁴.

I nuovi testi (greco e latino) tragici o comici sono rarissimi e di chiara impronta euripidea o menandrea. Di quella produzione sappiamo ben poco, se escludiamo la *Podagra* di Luciano, il breve dramma comico *Più veloce pseudoluciano*⁸²⁵, il tragico *Odisseo mendicante a Troia*, parzialmente preservato in un papiro autografo del III d.C.⁸²⁶, ispirato al racconto che Elena fa a Telemaco nella reggia di Sparta, inserito nell'*Odissea*, e il centone virgiliano *Medea* di Osidio Geta⁸²⁷.

Per il IV d.C. abbiamo notizia di commedie composte a imitazione di Menandro e di tragedie di stampo euripideo dal cristiano Apollinare di Laodicea⁸²⁸; però, esiste il fondato sospetto che la maggior parte di quei testi fosse costituito da riduzioni o rifacimenti di episodi estrapolati da opere drammatiche famose (per esempio, la scena ispirata alle *Fenicie*, riportata da un altro papiro autografo del III d.C.⁸²⁹), destinati a rappresentazioni in zone periferiche, oppure a declamazioni o letture ad alta voce di fronte a un uditorio selezionato, in altri termini a spettacoli privati, intrattenimenti conviviali. Non si ha alcuna informa-

κιθαρῳδῶν ἀκούσας καὶ τραγῳδῶν, εἰκότως ἂν τοῦτο πάθοι, ἅτε οὐκ εἰδὼς ὁμοίως τὴν ῥῆσιν εἰπεῖν.

⁸²² St. Petersburg, Hermitage State Museum, inv. ω 263 (Byz. 925/16). I dittici di avorio furono confezionati per la celebrazione dei giochi consolari dell'imperatore d'Oriente Anastasio I del 517 d.C.

⁸²³ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles, inv. 55296.

⁸²⁴ St. Petersburg, Hermitage State Museum, Byz. 85/11.

⁸²⁵ Luciano, *La podagra*, con introduzione, traduzione e commento di G. Tedeschi, Lecce 1998.

⁸²⁶ *PKöln VI 245* (Adesp. fr. 672a TrGF); vd. M.G. Parca, *Ptocheia or Odysseus in Disguise at Troy (P. Köln VI 245)*, Atlanta 1991. Che si tratti di un possibile prologo di mimo drammatico ipotizza G.F. Gianotti, *Odisseo mendicante a Troia (PKöln VI 245)*, in F. Crevatin - G. Tedeschi (curr.), *Scrivere Leggere Interpretare. Studi di Antichità in onore di S. Daris*, Trieste 2005, pp. 225-232 (<http://hdl.handle.net/10077/5400>).

⁸²⁷ P.F. Moretti, *La Medea di Osidio Geta, una tragedia in miniatura*, «Aevum» 84, 2010, pp. 269-284.

⁸²⁸ Sozom. *Hist. eccl.* V 18, 4: ἐπραγματεύσατο δὲ καὶ τοῖς Μενάνδρου δράμασιν εἰκασμένας κωμῳδίας, καὶ τὴν Εὐριπίδου τραγῳδίαν καὶ τὴν Πινδάρου λύραν ἐμμήσατο.

⁸²⁹ *PS.I. XIII 1303* = Adesp. fr. 665 TrGF; vd. *Musa tragica*, cit., pp. 264-267; A. Garzya, *Rifacimento di una scena delle Fenicie di Euripide*, «Aegyptus» 32, 1952, pp. 389-398; E. Medda, *Il frammento tragico adespoto F 665 K.-Sn. (= PSI XIII 1303). Una tragedia tebana?*, «Lexis» 26, 2008, pp. 99-123.

zione sull'esistenza e sull'attività del tragediografo Icesio, di cui è rimasto soltanto il nome grazie a un graffito nella Valle dei Re a Tebe in Egitto⁸³⁰.

Due opere sono databili entrambe al IV o al V in. d.C.: si tratta del comico *Delirus* del retore Assio Paolo, amico del poeta Decimo Magno Ausonio⁸³¹, e dell'anonima commedia latina *Querolus sive Aulularia*, che riprende in prosa ritmica il motivo dell'omonima commedia plautina⁸³². Esse, però, appartengono a un genere particolare, diffuso negli ambienti aristocratici provinciali e destinato a rallegrare i banchetti tenuti nelle ville patrizie, in quanto i turbolenti eventi bellici e politici, accompagnati dalle conseguenti crisi economiche che investirono l'Occidente, avevano provocato in Italia, Gallia, Germania e Britannia l'abbandono dei teatri come luoghi privilegiati di rappresentazione⁸³³.

⁸³⁰ *I.Syr.* 1547.

⁸³¹ L'opera è citata in Auson. *Epist.* V. Cfr. G.R. Knight, *Ausonius to Axius Paulus: Metapoetics and the Bis-sula*, «RhMus» 149, 2006, pp. 369-385.

⁸³² C. Jacquemard-Le Saos, *Introduction*, in *Querolus (Aulularia)*, Paris 1994; W. Süß, *Über das Drama "Querolus sive Aulularia"*, «RhMus» 91, 1942, pp. 59-122; J. Küppers, *Die spätantike Prosakomödie "Querolus sive Aulularia" und das Problem ihrer Vorlagen*, «Philologus» 133, 1989, pp. 82-103; A.A. Raschieri, *Aulularia sive Querolus. La commedia latina tra Antichità e Medioevo*, in S. Casarino - A.A. Raschieri (curr.), *Il senso del comico e la commedia*, Roma 2010, pp. 71-74.

⁸³³ Sull'argomento cfr. C. Corbato, *Symposium e teatro: dati e problemi*, in *Atti del VII Convegno di Studio «Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400»*, Viterbo maggio 1983, pp. 65-76, ora riproposto in *OINHPA TEYXH*, cit., pp. 43-55; C.P. Jones, *Dinner-Theatre*, in W.J. Slater (cur.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor 1991, pp. 185-191. Un intrattenimento con guitti durante il banchetto è riconoscibile sulla pancia di un vaso bronzeo, attualmente al Museo del Louvre, trovato fra le rovine di una villa gallo-romana di Les Roches-de-Condrieu nel dipartimento dell'Isère, il cui calco si trova nel Musée d'Archéologie Nationale et Domaine National de Saint Germain-en-Laye. Si riconoscono quattro figure con cappello conico (cinedi): un danzatore alla sinistra, un suonatore di aulo doppio al centro, un servitore vicino al tavolo che tiene nella destra un nastro e nella mano sinistra una coppa e un mestolo, mentre un quarto in disparte è intento a cucinare. Comunque l'esistenza di compagnie di giro in attività e la conseguente persistenza di una cultura teatrale sembra essere comprovata da alcuni episodi segnalati dalle fonti contemporanee, per esempio il tentativo di convertire l'archimimo Mascula all'arianesimo compiuto da Genserico (433-477) e raccontato nella *Storia della persecuzione vandolica in Africa* di Vittore Vitense (*Hist. Pers. Afr. Prov.* I 47). vd. J.A. Jiménez Sánchez, *Les saints mimes: à propos des conversions miraculeuses des acteurs sur les scènes*, in R. Dekoninck - J. Desmulliez - M. Watthee-Delmotte (curr.) *Controverses et polémiques religieuses*, Paris 2007, pp. 29-38.

15

Pubbliche letture, competizioni poetiche, esibizioni, *recitals*

Fin dall'età ellenistica, in parallelo alla produzione dotta, elitaria, apprezzata nell'ambito ristretto delle corti e di taluni cenacoli letterari conservatori, si diffuse un'altra cultura, destinata a un uditorio più ampio, trasmessa oralmente da conferenzieri, poeti e poetesse⁸³⁴, attori, virtuosi tragici e comici, mimi, cantanti, musicisti⁸³⁵, narratori (μυθολόγοι⁸³⁶, λογοποιοί⁸³⁷, *fabulatores*⁸³⁸,

⁸³⁴ M. Guarducci, *Poeti vaganti e conferenzieri dell'età ellenistica*, «RAL» s. VI, 2, 1927-1929, pp. 629-665.

⁸³⁵ Vd. l'epigrafe funeraria del musico e cantante professionista Marco Lelio Africano C.I.L. VI 7946 (Roma): *D(is) M(anibus) s(acrum)*. | *M(arco) Laelio Africano* | *M(arcus) Laelius Africanus* | *et Flavia Optata parentes* | *b(ene) m(erenti) f(ecerunt)*, | *qui vixit annis XXI m(enses) VI d(ies) X*. | *Musicus incanere docte cantare solebat* | *Acceptusque nimis multis magnifico ingenio*, | *Receptus inter fautores prior* | *Celebri favore artem exponens suam*, | *Ut quivis dederet aures suas mirifico ingenio* | *Super canentis carmine doctiloquo*. Alle manifestazioni festive e agonali partecipavano anche musiciste, come nel caso di una suonatrice d'arpa (χοροψάλτρια) di Cuma (S.I.G.³ II 689; Delfi 130/126 a.C.) e della tebana Polignota, che si esibì in onore del dio per tre giorni e venne onorata a Delfi con un decreto nell'anno 86-85 a.C. (FD. III 3, 249 rr. 4-8); cfr. S. Perrot, *Femmes musiciennes à Delphes*, in S. Emerit (cur.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne*, cit., pp. 195-210; A. Cinalli, Οὐ τὸ νικᾶν ἀλλὰ τὸ εὖ ἀγωνίζεσθαι: *Playing to win or to show off? Itinerant Artists performing in Unconventional ἀγῶνες* in some Decrees from Delphi (Third to First Century BC), «CHS Research Bulletin» 2/2, 2014, http://nrs.harvard.edu/urn-3:hnc.essay:CinalliA.Playing_to_Win_or_to_Show_Off.2014. Vd. pure la statuetta fittile di suonatrice d'arpa databile tra la fine del III e gli inizi del II a.C. (Alessandria, The Greek-Roman Museum, inv. 19501).

⁸³⁶ Maneth. IV 444-449: τούτοις δ' Ἑρμείας φαύλοις ἐν σχήμασιν ὀφθεις | μυθολόγους τεύχει τε καὶ αἰσχρορήμονας ἀνδρας, | μωρολόγους, χλεύης θ' ἡγήτορας, ὑβριγέλωτας, | ἐν τ' ἀρεταλογίῃ μυθεύματα ποικιλ' ἔχοντας, | ψηφάων παίκτας τε καὶ ἐξ ὀχλοῦ πορισμῶν | βομβηδὸν ζῶοντας, ἀλήμονας ἢς χθονὸς αἰεῖ. Vd. anche Dio Chrys. Or. XX 10; cfr. L. Kim, *Oral Performance, Storytelling, and Transmission in Dio Chrysostomos*, in C. Ruiz-Montero (cur.), *Congreso Internacional sobre Oralidad y Literatura Griega en el Imperio Romano*, Cartagena (Murcia) 29-31/5/2014, in corso di stampa.

⁸³⁷ Vd. ex. gr. Plut. Sol. 28, 1; cfr. Theophr. Char. 8, 1.

⁸³⁸ Gell. II 28, 1 e III 10, 11; cfr. Sen. Epist. ad Lucil. XX 122, 15; Plin. Epist. II 20; Suet. Aug. 78; cfr. A. Scobie, *Storytellers, Storytelling and the Novel in Graeco-Roman Antiquity*, «RheinMus» 122, 1979, pp. 229-259; C. Salles, Assem para et accipe auream fabulam. *Quelques remarques sur la littérature populaire et le répertoire des conteurs publics dans le monde romain*, «Latomus» 40, 1981, pp. 3-20; H. Schwartz, *Biologoi – Storytellers in*

*circulatores*⁸³⁹, *aretalogi*⁸⁴⁰), fanciulli-prodigio, che si esibivano in luoghi pubblici durante agoni e feste istituite da molte città.

Noto è il passo delle *Siracusane* di Teocrito in cui è descritta l'esecuzione pubblica di un inno cultuale in onore di Adone da parte di un'apprezzata cantante⁸⁴¹. Si può aggiungere inoltre l'informazione desumibile da un papiro che, insieme a una raccolta di brani vocali e strumentali vergati sul *verso* di un documento militare latino del II-III d.C., riporta un frammentario lamento per Aiace suicida⁸⁴². Non è escluso che si tratti di una monodia desunta da un'antica tragedia e arrangiata a bella posta per un concerto di una cantante in età imperiale; tuttavia è probabile che i versi appartengano a un ditirambo del IV a.C., quando composizioni di quel genere avevano assunto le caratteristiche di un balletto trasformandosi in brevi drammi musicali. In questo caso la monodia sarebbe stata estrapolata dall'*Aiace furioso* che Timoteo di Mileto aveva composto per l'auleta Timoteo di Tebe⁸⁴³. È singolare il fatto che il testo sia corredato di una partizione musicale autografa, come suggeriscono alcuni ripensamenti d'autore costituiti da qualche nota cancellata e da correzioni aggiunte, e che l'aria sia impostata sul registro di soprano, cioè di una voce femminile⁸⁴⁴.

Ancient Greek Cities, in C. Ruiz-Montero (cur.), *Congreso Internacional sobre Oralidad y Literatura Griega en el Imperio Romano*, cit.

⁸³⁹ Vd. Petr. *Satyricon* 68, 6-7; Hier. *Epist.* LIII 7; Augustin. *Contra Iul. op. imperf.* V 15; *schol.* Pers. I 134; cfr. A.D. Booth, *Allusion to the Circulator by Persius and Horace?*, «G&R» 27, 1980, pp. 166-169.

⁸⁴⁰ Vd. *I.D.* 1263 (Delo, 166 a.C.); *I.D.* 2072 (Delo, 115-114 a.C.); «AE» 2000 nr. 215 (Roma, III d.C.): *D(is) M(anibus) | M(arco) Iulio Eutychide | aretologo Graeco | quietissimo | piissimo reverentissimo | vixit an(nos) XVIII*; Iuv. XV 16; Suet. *Aug.* 74: *Et aut acroamata et histriones aut etiam triviales ex circo ludios interponebat ac frequentius aretalogos*. Cfr. A. Jördens, *Aretalogies*, in E. Stavrianopoulou (cur.), *Shifting Social Imaginaries in the Hellenistic Period: Narrations, Practices, and Images*, Leiden 2013, pp. 143-176.

⁸⁴¹ Theocr. XV 96 ss.

⁸⁴² *P.Berol.* inv. 6870 + *P.Berol.* inv. 14097v = Adesp. fr. 683a *TrGF*. Sul *recto* ci sono resti del *Pridianum cohortis I Augustae Praetoriae Lusitanorum Equitatae* con la data del 31 agosto 156 d.C.

⁸⁴³ Luc. *Harmon.* 1. A. Bélis, *Un Ajax et deux Timothée (P. Berol. n. 6870)*, «REG» 111, 1998, pp. 74-100; Ead., *Le "Péan de Berlin" une relecture*, «REG» 116, 2003, pp. 137-158. Il noto auleta tebano nel 354-353 a.C. aveva eseguito alle Targelie ateniesi il *Ciclope* del ditirambografo Oiniade (Duris 76 *FGrHist* fr. 36). Sul musico cfr. I. Gallo, *Aristippon e l'auleta Timoteo*, «QUCC» n.s. 1, 1979, 143-147; G.F. Brussich, *Un auleta di IV a.C.: Timoteo di Tebe*, in B. Gentili - F. Perusino (curr.), *Mousikè. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Roma-Pisa 1995, pp. 145-155; A. Bélis, *Timothée l'aulete thébain*, «RBPh» 80, 2002, pp. 107-123.

⁸⁴⁴ Vd. M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, pp. 320-321. *FD.* III 1, 534 (metà I d.C.) è l'epigrafe onoraria dell'atleta fanciulla Edea, che aveva concorso e vinto durante i giochi Augustali in Atene nella categoria dei ragazzi citaredi: Ἡδέα ... ἐνεῖκα δὲ καὶ | παῖδας κιθαρωδοῦς Ἀθήνησι Σεβάστεια | ἐπὶ ἀγωνοθέτου Νουίου τοῦ Φιλεί|νο[υ]. πρῶ[τη ἀπ'] αἰῶ|νος ἐγένετο πολεῖ| [τις π]ρῶ(τη) παρθένος. Vd, sull'argomento H.M. Lee, *S.I.G.*³ 802: *did Women compete against Men in Greek Athletic Festivals*, «Nikephoros» 1, 1988, pp. 103-117. Come κόρη τραγωδός è identificata dall'anonimo scoliaste una certa Atenio, menzionata in un epigramma di Dioscoride, quale esecutrice di un'aria intitolata il *Cavallo di Troia* (*A.P.* V 138). Un'altra straordinaria testimonianza sulle cantanti proviene da un'iscrizione della metà del III d.C. dipinta sull'intonaco di parete di una casa privata a Doura Europos: Ἀσβόλις ὁ τραγ(ωδός). Ῥωμανός ὁ Θεωδώρα ὑποτραγ(ωδεῖ) (*I.Doura Europos* 940, 5). Nella medesima località è attestata per il II d.C. la presenza del τραγωδός Elpideforo di Bisanzio insieme con l'ὑποκριτής

Le epigrafi ci aiutano a conoscere anche i nomi di alcune poetesse, come Alcinoe dell'Etolia, autrice di un inno agli dèi⁸⁴⁵ e la famosa Aristodama di Smirne, ricoperta di onori per aver interpretato in diverse occasioni proprie composizioni epiche di carattere encomiastico nella città di Lamia in Tessaglia e per avere composto un poema sulle tradizioni e sugli antenati per gli abitanti di Chaleion presso Delfi in Focide⁸⁴⁶.

Né rimangono ignoti i nomi di fanciulli poeti, tra i quali eccellono quelli di tre artisti precoci: il primo è Aristone, figlio di Acrisio focese, che fu onorato a Delo per avere composto ed eseguito inni encomiastici in onore di Apollo e di altre divinità durante numerose ἀκροάσεις ἐν τῷ ἐκκλησιαστηρίῳ καὶ ἐν τῷ θεάτρῳ⁸⁴⁷; il secondo è l'abile improvvisatore Quinto Sulpicio Massimo, che pochi mesi prima di morire appena undicenne, partecipò all'agone capitolino del 94 d.C. con un lungo epigramma esametrico in greco su Fetonte⁸⁴⁸; il terzo è Lucio Valerio Pudente, che tredicenne partecipò nel 106 d.C. alla medesima competizione distinguendosi tra i compositori in lingua latina⁸⁴⁹.

Si annoverano inoltre giovanissimi virtuosi tragici, tra i quali spicca Marco Aurelio Niceforo⁸⁵⁰ da Cizico, onorato dai cittadini di Efeso, virtuosi comici adolescenti, come il co-

Probo (*I.Doura Europos* 945). Vd. infine *P.Oxy.* L 3555, 12-13 (Ossirinco, I-II d.C.) che attesta la frequenza di uno specifico insegnamento per ragazze inclini all'arte del canto (μάθησις ᾠδῆσεως).

⁸⁴⁵ *I.G.* XII 5, 812 add. *I.G.* XII Suppl. p. 134 (Tenos, III ex. a.C.); cfr. H. Bouvier, *Une intruse dans la littérature grecque*, «ZPE» 40, 1980, pp. 36-38. Plutarco ricorda tra i plurivincitori alle *Istmie* la poetessa epica Aristomache di Eritre (*Quaest. Conv.* V 675b).

⁸⁴⁶ *I.G.* IX 2, 62 (218-217 a.C., Lamia) e la coeva *F.D.* III 2, 145. Vd. I. Rutherford, *Aristodama and the Aetolians: an Itinerant Poetess and her Agenda*, in R. Hunter - I. Rutherford (curr.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture*, Cambridge 2008, pp. 237-248.

⁸⁴⁷ *I.D.* 1506 (Delo, 145-144 a.C.). A Delfi fu onorato anche un poeta fanciullo nativo di Scepsi nel 132 a.C. (*F.D.* III 1, 273).

⁸⁴⁸ *I.G.* XIV 2012 = *I.G.U.R.* III 1336: || *Deis Manibus sacrum. | Q(uinto) Sulpicio Q(uinti) filio Cla(udia) Maximo, domo Roma. Vix(it) ann(os) XI, m(enses) V, d(ies) XII. | Hic tertio certaminis lustrum inter Graecos poetas duos et L | professus favorem quem ob teneram aetatem excitaverat | in admirationem ingenio suo perduxit et cum honore discessit. Versus | extemporales eo subiecti sunt, ne parent(es) adfectib(us) suis indulsisse videant(ur). | Q(uintus) Sulpicius Eugramus et Licinia Ianuaria, parent(es) infelicissim(i), filio piissim(o) fec(erunt), et sib(i) p(osterisque) s(uis) ||*. Cfr. S. Döpp, *Das Stegreifgedicht des Q. Sulpicius Maximus*, «ZPE» 114, 1996, pp. 99-114; M. Nocita, *L'ara di Sulpicio Massimo*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma» 101, 2000, pp. 81-100; A. Gangloff, *Les poètes dans les inscriptions grecques de Rome: esquisse d'une approche socioculturelle*, «CCG» 18, 2007, pp. 359-360.

⁸⁴⁹ Vd. l'epigrafe, posta alla base della statua bronzea innalzata in suo onore dai concittadini, *C.I.L.* IX 2860 = *I.L.S.* 5178 (Vasto 106 d.C.): *L(ucio) Valerio L(uci) filio | Pudenti | [h]ic cum esset anno|rum XIII Romae | certamine sacro | Iovis Capitolini | lustrum sexto cla|ritate ingenii | coronatus est | inter poetas La|tinos omnibus | sententi(i)s iudicium. | Huic plebs univer|sa municipum His|tonie(n)sium statuam | aere collocato decrevit, | curat(ori) rei p(ublicae) Aeserninor(um) dato ab | Imp(eratori) Optimo Antonino Aug(usto) Pio.*

⁸⁵⁰ *I.Eph.* 3814 (Hypaipa): ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος | ἐτείμησαν Μ. Αὐρ. | Νικηφόρον Κυζι|κηνὸν παῖδ[α] τραγῳδῶν | νεικήσαντα.

rinzio Lucio Vibio Floro⁸⁵¹ e l'efesio Tito Flavio Sarpedonte⁸⁵², attivi rispettivamente nel I d.C. e nel III d.C., oppure il quindicenne frigio Gamico di Aezani⁸⁵³, senza contare i *κιθαρωδοί*⁸⁵⁴, *χοραῦλαι*⁸⁵⁵, mimi⁸⁵⁶, danzatori e danzatrici⁸⁵⁷. Nella maggior parte dei casi, purtroppo, sono le iscrizioni funerarie a farci conoscere quelli prematuramente scomparsi. Tra queste risalta l'epigrafe bilingue, ritrovata nella necropoli di Strongoli presso Petelia, per Celadione morto alla tenera età di cinque anni:

A Celadione la compagnia del pantomimo Ionico. Visse cinque anni.

Verso una morte ingiusta Plutone lo rapì prematuramente, accordando a suo padre dolori perenni. Celado, dove sacrificherai agli dèi? Dove porterai corone perfettamente adatte agli altari

⁸⁵¹ *I.Cor.* VIII 3, 272 = *S.E.G.* LV 382 (iscrizione per base di statua, 70-80 d.C.): Λ. Βεῖβιον Φλώρον | παῖδα κωμῳδόν, | Πατρεὰ καὶ Κορίνθιον, νεικῆσαντα ἐν Ἀργεὶ τὸν ἀγῶνα τῶν Ἑρραίων καὶ τὸν διὰ πάντων<ν>, καὶ ἐν Κορίνθῳ | Kaisáreia δις κατὰ τὸ ἐξῆς καὶ τὸν διὰ πάντων, | ἐν Σικυῶνι Kaisáreia | καὶ τὸν διὰ πάντων, | ἐν Ἐπιδαύρῳ Ἀσκλη|πεῖα καὶ τὸν διὰ πάν|των. Λ. Βεῖβιος Οὐρ|συλος ὁ πατήρ ἀν|έστησε. | ψ(ηφίσματι) β(ουλῆς); cfr. E.J. Jory, *Α παις κωμῳδός and the διὰ πάντων*, «BICS» 14, 1967, pp. 84-90.

⁸⁵² *I.Eph.* 1606 (iscrizione onorifica; Efeso, III d.C.): τῆς πρώτης καὶ μεγίστης μητροπόλεως | τῆς Ἀσίας καὶ δις νεωκό|ρου τῶν Σεβαστῶν Ἐφεσί|ων πόλεως ἡ βουλὴ καὶ | ὁ δῆμος ἐτείμησαν Τ(ίτον) Φλ(άουιον) | Σαρπηδόνα Ἀκμονέα | καὶ Ἐφέσιον παῖδα κωμῳδόν ἀρετῆς ἕνεκα καὶ σώφρονος ἀσκήσεως καὶ τῆς περὶ τὴν ὑπόκρι|σιν ἐμπειρίας, νικήσαν|τα τὸν ἀγῶνα τῶν μεγάλων ἱερῶν Ἀρτεμισίων. | ἀγωνοθετοῦντος Λο(υκίου) | Αὐρ(ηλίου) Φίλωνος.

⁸⁵³ *I.G.* XIV 874 (epitaffio; Miseno; II d.C.): Γαμικός | κωμῳδός | Α<ι>ζ>ανείτης | ἔζησεν. | ἔτη ιε´. Cfr. E. Culasso Gastaldi - G. Pantò (curr.), *I Greci a Torino. Storie di collezionismo epigrafico*, Torino 2014, p. 35. Vd. pure l'epitaffio per Astico morto a diciotto anni «AE» 1928, nr. 10 (Roma): *Asticus* | *comoedus* | *Liciniaes vixit annos XVIII*.

⁸⁵⁴ Vd. *T.A.M.* V 635 (Severo Eumenate, Kemer); *I.Eph.* 3813 (Aurelio Serapione da Trapezunte) e le altre epigrafi segnalate da L. Robert, «REG» 79, 1966, p. 753.

⁸⁵⁵ Vd. *C.I.L.* XIII 8343 = *I.L.S.* 9344 (Germania inferior, Colonia Claudia Ara Agrippinensium) per il giovane χοραῦλης Rufo, originario di Mylasa e morto all'età di sedici anni. Ulteriori particolari in G. Prosperi Valenti, *Attori-bambini del mondo romano attraverso le testimonianze epigrafiche*, «Epigraphica» 47, 1985, pp. 71-82.

⁸⁵⁶ Per Flavia Dionisiade, morta all'età di quasi otto anni vd. *C.I.L.* VI 18324 (Roma, II-III d.C.): *D(is) M(anibus)* | *Flaviae Dionysiadis* | *hic iacet exiguis Dionysia flebilis annis* | *extremum tenui quae pede rupit iter* | *cuius in octava lascivia surgere messe* | *coeperat et dulces fingere nequitias* | *quodsi longa tuae mansissent tempora vitae* | *doctior in terris nulla puella foret* | *vixit annis VII m(ensibus) XI diebus XV* | *fecit Annia Isias verna suae b(ene) m(erenti)*. Cfr. *I.G.U.R.* II 275 (Roma, ca. III d.C.) per Adaugenda, la mima bambina morta all'età di 10 anni e mezzo. Inoltre per Eucarite Licinia, mima liberta, morta a 14 anni, vd. *C.I.L.* VI 10096 = *I.L.S.* 5213: *Eucharis Liciniae l(iberta)* | *docta erodita omnes artes virgo vixit an(nos) XIII* ... *docta erodita paene Musarum manu*, | *quae modo nobilium ludos decoravi choro* | *et Graeca in scena primo populo apparui* ... Da ultimo per Febe Voconzia, un'emboliaria dodicenne vd. *C.I.L.* VI 10127 = *I.L.S.* 5262, Roma: *V(ivus) P(ublius) Fabius P(ubli)* | *(mulieris) l(ibertus)* | *Faustus* || *Phoebe* | *Vocontia* | *emboliaria artis* | *omnium er<u>dita* | *hunc fatus suus pressit* | *vixit annis XII* || *V(iva) Pompeia Cn(aei) l(iberta)* | *Sabbatis*.

⁸⁵⁷ Vd. *C.I.L.* VI 10142 = *I.L.S.* 5259 (Asinio Olimpo *saltator*; Roma) e VI 10143 (Giulia Nemesi di 9 anni; Roma); per il piccolo Paridione, morto all'età di cinque anni vd. *I.Side* 200 (pietra tombale; Side, epoca imperiale), per la *saltatrix* quattordicenne Tiente vd. *C.I.L.* VIII 12925 = *I.L.S.* 5260. Sull'argomento vd. C. Laes, *Child Slaves at Work in Roman Antiquity*, «AncSoc» 38, 2008, pp. 264-266.

e sacre libagioni insieme all'incenso? Il barbaro Ade rapí lo sventurato alla scena, arrecando ai genitori molte lacrime insieme alle sofferenze⁸⁵⁸.

Un altro pantomimo adolescente di nome Settentrione, morto all'età di dodici anni, è ricordato dall'epigrafe funebre in Antipoli (Gallia Narbonese) perché *in theatro biduo saltavit et placuit*⁸⁵⁹.

Nel contempo intellettuali di varia formazione frequentavano i ginnasi locali per diffondere il patrimonio culturale con il bagaglio di conoscenze mettendolo a disposizione dell'ampia parte della popolazione esclusa dal circuito librario e dall'insegnamento scolastico.

Nel III a.C., il filosofo macedone Senocrate tenne lezioni nel ginnasio di Aliarte in Beozia⁸⁶⁰ e la città di Seleucia conferí la cittadinanza onoraria con l'aggiunta di una corona aurea e il privilegio di una statua di bronzo ad Asclepiade, un medico di Perge, che aveva impartito lezioni all'intero corpo civico⁸⁶¹.

Con un decreto i cittadini di Larissa onorarono l'oratore Bombo, proveniente da Alessandria nella Troade, che aveva sostato alcuni giorni in città tenendo alcune conferenze nel locale ginnasio, rievocando i gloriosi eventi della storia locale attraverso la lettura di alcuni scritti⁸⁶².

Un anonimo insegnante di Anfipoli, autore di un trattato su Artemide Tauropolos, fece alcune audizioni nel ginnasio leggendo gli scritti di antichi storiografi e poeti, che si erano occupati della città⁸⁶³.

Ai tempi di Attalo II Filadelfo, a cavallo tra il III e il II a.C., nella città di Pergamo il ginnasiarca Ateneo programmò una serie di lezioni e conferenze aperte a tutti⁸⁶⁴.

⁸⁵⁸ S.E.G. LIV 961 (I d.C., necropoli di Strongoli): *Celadioni grex Ionici | pantomimi. Vix(it) an(nis) V. εις θάνατον τὸν ἄωρον ἀνάξιον Πλούτων | λύπας ἀεναούς πατρὶ χαριζάμενος. | ποῦ σε θεοῖς θύειν, Κέλαδε; ποῦ δ' ἄρτια βωμοῖς | στέμματα, σὺν λιβάνῳ θ' ἀγνὰ φέρειν πέλανα; | τὸν μογερόν σκηνῆς ἐξείρπασε βάρβαρος Ἀ(ι)δης, | πολλὰ γονεῦσι φέρων δάκρυα σὺν πάθεισιν*, cfr. M.L. Lazzarini, *Pantomimi a Petelia*, «ArchClass» n.s. V, 55, 2004, pp. 363-372.

⁸⁵⁹ C.I.L. XII 188 = I.L.S. 5258 (Antibes, fine II d.C.).

⁸⁶⁰ I.G. VII 2849.

⁸⁶¹ Samana nr. 341.

⁸⁶² «BCH» 59, 1935, nr. 55, 2.

⁸⁶³ S.E.G. XXVIII 534; vd. L. Robert, *Études anatoliennes*, Paris 1937, pp. 74-89. Altre epigrafi menzionano ποιητῶν καὶ ιστοριογράφων ἀποδέξεις, cfr. I.Magn. 160, 65; Itanos, 112-111 a.C. Vd. pure F.D. III 3, 124 = S.I.G.³ 702 = S.G.D.I. 2724 (Delfi), un epigrafe onoraria per lo storiografo Aristoteo di Trezene: ἀ[γ]αθῶι τύχαι. | ἔδοξε ταῖ πόλει τῶν Δελφῶν [ἐν] ἀγορᾷ τελεῖαι σὺν ψάφοις ταῖς ἐννόμοις. | ἐπειδὴ Ἀριστόθεος Νικοθέου [Τρο]ζάνιος ιστοριογράφος παραγενόμενος [ἐ]ν τὰν | πόλιν τὰν τε ἀναστροφὰν ἐπ[οιή]σατο ἀξίως τοῦ τε ἱεροῦ καὶ τὰς ἰδίας πατρίδος, | ἐποίησατο δὲ καὶ ἀκροάσεις ἐπ[ὶ] π[ε]λείονας ἀμέρας τῶν πεπραγματευμένων | αὐτῶι, παρανέγνω [δὲ καὶ] ἐν[κώ]μια εἰς Ῥωμαίους τοὺς κοινούς τῶν Ἑλλάνων | εὐεργέτας, δεδόσθαι παρὰ τᾶ[ς] πόλιος προξενίαν αὐτῶι καὶ ἐκγόνοις, προμαντεῖ[αν], | προδικίαν, ἀσυλίαν, ἀτέλειαν [πᾶ]ντων, προεδρίαν ἐμ[ε]ν πᾶσι τοῖς ἀγῶνοις οἱ[ς] ἂ πόλι[ς] τί[μ]η- | θῆτι καὶ τᾶλλα τίμια ὅσα καὶ τοῖς ἄλλοις προξένοις καὶ εὐεργέταις [ὅ]πᾳρ[χ]ει τὰς πόλιος. In generale cfr. C. Van Liefferinge, *Auditions et conférences à Delphes*, «AC» 69, 2000, pp. 149-164.

⁸⁶⁴ «MDAI(A)» 35, 1910, p. 401, nr. 1.

Un ginnasiarca, di cui ignoriamo il nome, è ricordato da un'iscrizione per aver costruito nella città di Aege in Eolide l'ἀκροατήριον, un luogo deputato per le audizioni pubbliche⁸⁶⁵.

La munificenza del ginnasiarca Menas verso coloro che tenevano ἀκροάσεις è ricordata da un'iscrizione di Sesto⁸⁶⁶. Anche a Perge il ginnasiarca Stasia dimostrò concretamente la propria generosità nei confronti di quelle persone istruite che giungevano in città e approfittavano della disponibilità del locale ginnasio per tenere conferenze in cambio di qualche compenso⁸⁶⁷.

D'altro canto al grammatico Menandro, che aveva tenuto una serie di lezioni molto seguite nel ginnasio, rifiutando la gratifica in denaro, fu ricompensato a Delfi con alcuni considerevoli privilegi, quali la προξενία, la προμαντεία, la προδικία, l'ἀσυλία, l'ἀτέλεια e la προεδρία, dalla locale comunità⁸⁶⁸.

Nella stessa città qualche decennio dopo, nel 29 a.C. un astrologo originario di Roma ricevette i medesimi onori per avere tenuto alcune lezioni nel locale ginnasio⁸⁶⁹. Infine un'iscrizione eretriesa del I a.C. ricorda il ginnasiarca Mantidoro per aver invitato da Atene il φιλόλογος Dionisio, specialista di testi omerici, a tenere lezioni non solo ai ragazzi ma anche a quanti fossero interessati all'argomento⁸⁷⁰.

Mentre nei ginnasi e nei teatri oratori, retori e sofisti facevano pubbliche letture e tenevano conferenze (ἀκροάσεις) su argomenti eruditi, antiquari, filosofici, scientifici, etnografici, linguistici, grammaticali, mitologici e storici⁸⁷¹, talora in vincente competizione con le rappresentazioni dei pantomimi⁸⁷², i professionisti girovaghi dello spettacolo intrattenevano il pubblico cimentandosi anche al di fuori delle regolari competizioni inserite nelle feste.

Risale alla fine del III a.C. il decreto onorifico, in cui si menziona il virtuoso comico Nicofonte, che nella piccola città di Minoa nell'isola di Amorgo, dopo essere approdato nel porto, annunciò che con la propria *troupe* avrebbe messo in scena tre drammi nei tre giorni

⁸⁶⁵ S.E.G. XLV 1656.

⁸⁶⁶ I.K. Sestos 1; 133-120 a.C.

⁸⁶⁷ S.E.G. III 724-725.

⁸⁶⁸ S.E.G. XXXV 416; vd. H. Bouvier, *Hommes de lettres dans les inscriptions delphiques*, «ZPE» 58, 1985, p. 133, nr. 71. In un altro decreto onorifico delfico del I a.C. si celebra il retore romano Decmo Giunio, che aveva tenuto conferenze nel locale ginnasio (L. Robert, *Études épigraphiques et philologiques*, Paris 1938, pp. 13-16; «BCH» 63, 1939, pp. 168-169).

⁸⁶⁹ S.I.G.³ II 771.

⁸⁷⁰ I.G. XII 9, 235. Vd. L. Del Corso, *Philologoi e grammatikoi nelle testimonianze epigrafiche di età ellenistica*, in P. Fioretti (cur.), *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale*, Spoleto 2012, pp. 311-324.

⁸⁷¹ Per esempio, nel II d.C. il retore Publio Anteio Antioco ottenne rilevanti onori per avere illustrato durante una ἐπίδειξις di fronte a magistrati e cittadini di Argo la parentela tra quella città e la sua patria d'origine Aigai della Cilicia, narrando la biografia mitica di Perseo (S.E.G. XXVI 426). Ulteriori particolari in L. Del Corso, *La lettura nel mondo ellenistico*, Roma-Bari 2005, pp. 74 ss. La consuetudine durò fino al periodo tardo, come si può dedurre da Damascio (*Vita Isidori* fr. 276 Zintzen: ἐν τοῖς ἐπὶ τινὶ λογικῇ ἀκροάσει θεάτροις).

⁸⁷² Philostr. V.S. II 589, 18 Kayser.

successivi; dopo la conclusione delle rappresentazioni i cittadini lo ricompensarono con una corona d'oro di cento dracme e gli concessero la prossenia, dichiarandolo anche evergeta degli abitanti dell'isola:

Sentenza dei pritani. Dopo essere giunto nel porto il virtuoso comico Nicofonte figlio di Enia Milesio ha dichiarato che avrebbe allestito per il dio tre drammi in tre giorni. Il consiglio e il popolo hanno deliberato di premiare Nicofonte figlio di Enia Milesio con una corona d'oro di cento dracme; inoltre (hanno stabilito) che sia prosseno ed evergeta del popolo dei Samî che dimorano in Minoa e parimenti che siano evergeti i suoi discendenti. Infine (hanno stabilito) che questo decreto sia iscritto nel tempio di Apollo Delio. Dell'iscrizione si occupino i curatori del tempio di Enesila⁸⁷³.

Da due epigrafi, rinvenute presso la porta del teatro di Iaso e datate agli inizi del II a.C., sappiamo che per una sua opera tragica sulle imprese del mitico Dardano il poeta Dimante di Iaso fu onorato dai Samotraci con una serie di privilegi, tra i quali figuravano una pregiata corona d'oro e la cittadinanza⁸⁷⁴.

Durante un'assemblea plenaria con una votazione appropriata nel 165 a.C. i cittadini di Delfi stabilirono di onorare il τραγωδός megalopolitano Nicone, figlio di Nicia, per essersi sempre comportato nel passato molto favorevolmente nei confronti della città, in particolare per aver donato su richiesta una giornata di spettacolo al dio riscuotendo grande successo; inoltre a lui e ai suoi discendenti furono garantiti la prossenia, la priorità nella consultazione dell'oracolo, il diritto di inviolabilità, la proedria in tutte le competizioni organizzate dalla città, nonché tutti gli altri onori spettanti ai prosseni e ai benefattori⁸⁷⁵.

Il τραγωδία[ων] ποιητὰς κὴ σατύρων Zotione di Efeso, figlio di Zotione, verso la metà del II a.C. fu onorato dal sinedrio e dagli abitanti di Coronea con un premio di settanta dracme d'argento, una corona di olivo, la prossenia e altri privilegi spettanti ai benefattori,

⁸⁷³ I.G. XII 7, 226 (Amorgo): [γ]νώμη πρυτάνεων· ἐπειδὴ ἐ[πι]- | γέγονεν εἰς τὸν λιμένα κωμ[ωι]- | δὸς Νικοφῶν Αἰνίου Μιλήσιος καὶ | ἐπαγγέλλεται ἀγωνιεῖσθαι | τῷ θεῷ ἡμέρας τρεῖς δράμα- | τα τρία, δεδόχθαι τῇ βουλῇ καὶ | τῷ δήμῳ, στεφανῶσαι Νικοφῶν- | τα Αἰνίου Μιλήσιον χρυσῷ στε- | φανῳ ἀπὸ δραχμῶν ἑκατόν· | [εἶ]ναι δὲ αὐτὸν καὶ πρόξενον | [κα]ὶ εὐεργέτην τοῦ δήμου τοῦ | [Σ]αμίων τοῦ κατοικοῦντος | ἐν [Μ]ινῳη καθὰ καὶ οἱ λοιποὶ εὐερ- | γέται· ἀναγραφῆαι δὲ τὸδε τὸ | ψήφισμα εἰς τὸ ἱερὸν τοῦ Ἀπό[λ]- | λωνος τοῦ Δηλίου· τῆς δὲ ἀνα- | γραφῆς ἐπιμεληθῆναι τοὺς νε- | ωποίας τοὺς περὶ Αἰ[ν]ησίλειω[ν].

⁸⁷⁴ I.Iasos 153; vd. I. Rutherford, *Theoria and Theatre at Samotrace: the Dardanos by Dymas of Thasos*, in P. Wilson (cur.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford-New York 2007, pp. 279-293.

⁸⁷⁵ F.D. III 1, 48: ἄρχοντος Πύρρου, βουλευόντων τὰν πρώταν ἐξάμηνον Ἀθάμβου, Ἀρχελάου, Δίωνος, ἔδοξε τῷ πόλει τῶν Δελφῶν ἐν ἀγορᾷ τελείῳ σὺμ ψάφοις ταῖς | ἐννόμοις· ἐπειδὴ Νίκων Νικία Μεγαλοπολίτας τραγωιδὸς καὶ πρότερον μὲν | εὖνους ὧν διετέλει τῷ πόλει καὶ ἐνδαμῆσας δὲ ἀξιώθεις ἐπέδωκε τῷ θεῷ ἡμέραν καὶ ἀγωνίζατο καὶ εὐδοκίμησε, ἐπαινέσαι Νίκωνα Νικία Μεγαλοπολίταν καὶ ὑπάρχειν αὐτῷ καὶ ἐγγόνις παρὰ τὰς πόλιος προξενίαν, προμα[ν]τεῖαν, ἀσουλίαν, προεδρίαν ἐμ πᾶσι τοῖς ἀγῶνις οὓς ἂ πόλις τίθητι, καὶ τὰ ἄλλα | τίμια πάντα ὅσα καὶ τοῖς ἄλλοις προξένοις καὶ εὐεργέταις ὑπάρχει παρὰ τὰς πόλιος, | καλέσαι δὲ αὐτὸν καὶ τοὺς μετ' αὐτοῦ τοὺς ἄρχοντας καὶ ἐν τῷ πρυτανεῖον. Cfr. A. Manieri, *I Soteria anfizionici a Delfi*, cit., p. 143; Ead., *I Soteria di Delfi e gli agoni drammatici in età ellenistica*, «QUCC» n.s. 113, 2016, pp. 65-94.

per avere eseguito con successo durante una ἀκρόασις alcune proprie composizioni celebrative della città e della dea Atena⁸⁷⁶.

Verso il 100 a.C. gli abitanti di Priene emanarono un decreto onorifico in favore del loro concittadino Erode, figlio di Posidonio, ποιητῆς ἐπῶν, per avere composto ed eseguito durante una ἐπίδειξις un poema encomiastico riguardante la storia dell'eroe locale Dardano ed Eezione, nonché le nozze di Cadmo e Armonia, legati alla preistoria del locale santuario⁸⁷⁷.

Agli inizi del II d.C. gli abitanti di Alicarnasso concessero la cittadinanza e venti statue di bronzo da erigersi in vari luoghi della città, compreso il *temenos* delle Muse a Gaio Giulio Longiano di Afrodisia, definito anche valente e compiuto autore di tragedie (ἀγαθὸς ἀτελῆς τραγωδίων ποιητής), per averli onorati declamando ogni genere di poesia (ποιημάτων παντοδαπῶν) in svariate esibizioni; fu deciso inoltre che i suoi libri fossero depositati nelle biblioteche della città affinché i giovani potessero essere educati dalla loro lettura⁸⁷⁸.

Altri parteciparono con brani epici agli agoni musicali beotici: le *Musee* di Tespie, le *Ptoie* e le *Soterie* di Acrefia, le *Caritiesie* di Orcomeno, le *Serapee* di Tanagra, le *Anfiaree* di Oropo, le *Agrionie* di Tebe⁸⁷⁹.

Tra gli anni 90-70 a.C. il satirografo Aminia di Tebe, figlio di Democle, si impose in Orcomeno anche nel concorso di poesia epica⁸⁸⁰; il medesimo risultato ottenne il κωμῳδὸς Irano, che a Tanagra primeggiò anche come τραγωδός⁸⁸¹. Più volte vincitore fu il focese Mestore, precisamente a Tespie⁸⁸² a Orcomeno⁸⁸³ e Oropo⁸⁸⁴.

⁸⁷⁶ SGO II II 08/03/02; cfr. A. Schachter - W. Slater, *A Proxeny Decree from Koroneia, Boiotia in Honour of Zotion Son of Zotion, Ephesos*, «ZPE» 163, 2007, pp. 81-95.

⁸⁷⁷ *I.Priene* 68-69-70.

⁸⁷⁸ *P.P.Aphr.* I 88, col. III 6; vd. E.L. Bowie, *Poetry and Poets in Achaia*, in S. Walker - A. Cameron (curr.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire: Papers from the Tenth British Museum Classical Colloquium*, London 1989, p. 202.

⁸⁷⁹ Vd. l' ἐπῶν ποιητῆς Epaineto, figlio di Paroita (*I.Thesp.* 206, Tespie, III a.C.), Eliodoro di Antiochia (*I.Thesp.* 161, 9-10, Tebe, 210-203 a.C.; *I.Thesp.* 163, 2-3, Tebe, 210-172 a.C.), il ποιητῆς ἐπῶν Polita di Ipata (*I.G.* IX, 2, 63, 2-3, Lamia, III-II a.C.), Crisippo di Acrefia (*I.G.* VII 4147, 12-13, Acrefia, II ex.-I in.), l'anfipolitano Cratero (*F.D.* III 2, 49, Delfi, 106 a.C.), Gaio Pompeo Paolo (*F.D.* III 4, 116, Delfi, I ex. d.C.) Apollonio (*F.D.* III 4, 111, Delfi, I ex. - II in. d.C.), Mnasarco di Tespie (*I.Thesp.* 171, 19-20, Tebe, 110-90 a.C.), Democle tebano (*I.G.* VII 2448, 7-8, Tebe, I in.; *I.Thesp.* 170, 20-21, Tebe, 118-112 ca. a.C.; cfr. *I.G.* VII 416, 9-10, Oropo), Cleonda tebano (*S.E.G.* LIV 516), Agatocle neapolitano (*I.G.* VII 416, I 13-14, Oropo dopo 87 a.C.), Apollonio di Mallo (*I.G.* VII 420, 15-16, Oropo I a.C.), Clidoro di Antiochia (*I.G.* VII 1762, 2-3, Tespie I a.C.), Protogene di Tespie (*I.G.* VII 2727, 13-14, Acrefia I a.C.), Aristide beota (*I.G.* VII 1819, Tespie, I a.C.), Demodoto (*I.G.* XII, 9 139, 7-8, Amarinto I a.C.); Polistrato di Alessione e Trasimede di Demostene (*F.D.* III 2, 69, 23-24 e 39-40; Delfi, 117-116 a.C. » *I.G.* II² 1134). Sull'argomento cfr. M.R. Pallone, *L'epica agonale in età ellenistica*, «Orpheus» n.s. 5, 1984, pp. 156-166.

⁸⁸⁰ *I.G.* VII 3197, 9-10; 24-25; cfr. *I.G.* VII 419, 15-16, Oropo; *I.Thesp.* 164 1-2, Leuttra.

⁸⁸¹ *I.G.* VII 542, 1-2 e 543, 3-4.

⁸⁸² *I.G.* VII 1760, 15-16.

⁸⁸³ *I.G.* VII 3195, 9-10.

⁸⁸⁴ *I.G.* VII 418, 4-5.

Ai suoi tempi rimase famoso il citaredo Menecele di Teo, al quale furono decretati onori nell'isola di Creta per aver celebrato l'isola durante un'ambasceria, proponendo in una ἐπι-δειξις un repertorio che trattava storie di divinità ed eroi autoctoni desunte da testi mitologici, nonché per aver eseguito bellamente e convenientemente composizioni di Timoteo, di Poliido e di antichi poeti locali:

I magistrati di Priansos e la città hanno stabilito. Poiché Erodoto, figlio di Menodoto, e Menecele, figlio di Dionisio, che da Teo sono stati inviati come ambasciatori da noi, non solo si sono comportati in modo appropriato durante il loro soggiorno, ma anche hanno raccontato le nostre storie; poiché Menecele eseguì con la cetra brani di Timoteo, di Poliido e dei nostri antichi poeti bene in modo appropriato; poiché ha proposto un ciclo di storie su Creta, sugli dèi e gli eroi nati a Creta, componendo una raccolta tratta da molti poeti e storiografi, perciò la città ha deliberato di onorare i cittadini di Teo per il fatto che essi hanno dimostrato di essere molto istruiti, di lodare anche Erodoto e Menecele per il loro magnifico e appropriato soggiorno nella nostra città e di rendere note queste decisioni anche agli abitanti di Teo, affinché ne vengano a conoscenza⁸⁸⁵.

Dione Crisostomo in una sua orazione descrive con quale entusiasmo fossero accolti nelle città in cui si recavano i più noti artisti girovaghi:

Quando giunsi a Cizico ... non appena gli abitanti vennero a sapere che si trovava in città il più apprezzato citaredo allora vivente, per nulla inferiore a quelli del passato ... immediatamente furono colti da grande eccitazione e oltre tremila persone si incamminarono lesti verso la camera del Consiglio, dove l'artista avrebbe fatto l'esibizione. Anch'io, che sono amante dei concerti e della musica, pur non essendo un vero esperto, mi recai con loro pensando di assistere a un piacevolissimo spettacolo⁸⁸⁶.

Non mancavano neppure ἀκροάσεις di poeti melici e lirici, imperniate su composizioni riguardanti miti panellenici e locali⁸⁸⁷.

⁸⁸⁵ *I.Cret.* 1, XXIV 7, 6-18 (Priansos, dopo il 170 a.C.): ἔδοξε Πριανσίων τοῖς κοσμίοις καὶ ταῖ πόλει. | ἐπειδὴ Ἡρόδοτος Μ<η>νοδότου καὶ Μενεκλῆς Διονυσίῳ ἐξαπολαστέντες πρεγγεῦται πορτὶ ἅμἐ παρὰ Τηίων οὐ μόνον ἀνεστρά[φεν] <πρ>επ<ό>ντω<ς> ἐν ταῖ | πόλει καὶ [διελέγ]εν περὶ τὰ[ς] ἁμῶν ἰσ[το]ρί[ας], ἄλλα | καὶ ἐπεδείξατο Μενεκλῆς μετὰ κιθάρας τὰ τε Τι[μο]θέου καὶ Πολυίδου καὶ τῶν ἁμῶν παλαιῶν ποιη[τῶν] καλῶς καὶ πρεπόντως, εἰς<ή>νεγκε δὲ κύκλον | ἱστορημέναν ὑπὲρ Κρήτας κα[ὶ] τῶν ἐν [Κρή]ται γε[γ]ονότων θεῶν τε καὶ ἡρώων, [ποι]ησάμενο[ς] τῶν | συναγωγῶν ἐκ πολλῶν ποιητῶ[ν] καὶ ἱστοριαγρά[φ]ων· διὸ δεδόχθαι ταῖ πόλει ἐπαινέσαι Τηίοι ὅτι | πλείστον λόγον ποιῶνται περὶ παιδείας, ἐπαι[ν]έσαι δὲ καὶ Ἡρόδοτον καὶ Μενεκλῆν ὅτι καλὰν | καὶ πρέπονσαν πεποιήνται τὰν παρεπιδημίαν | ἐν ταῖ πόλει ἁμῶν· διασαφῆσαι τε ταῦτα καὶ Τηίοις ὁ<π>ως ἐπιγινώσκωντι. Cfr. *I.Cret.* 1, VIII 11 (Cnosso, 170 a.C.). Sull'argomento vd. I. Rutherford, *Theoria and Theatre at Samothrace*, cit. p. 285; K. Clarke, *Making Time for the Past*, Oxford-New York 2008, pp. 247-249; L.E. Patterson, *Kinship Myth in Ancient Greece*, Austin 2010, pp. 111-113. Era usuale ricorrere al repertorio classico citarodico, come si può desumere da coeve iscrizioni (*I.Myl.* 652 e 653) nelle quali si fa riferimento ai canti di Taleta.

⁸⁸⁶ Dio Chrys. *Or.* XIX 2.

⁸⁸⁷ Le epigrafi menzionano tra gli altri Mirino di Amiso ποιητῆς ἐπῶν καὶ μελῶν (*I.D.* 1512, Delo; *I.Cret.* 1 VIII 12, Cnosso II ex. a.C.), il ποιητῆς προσοδίου Bacchio di Atene (*I.G.* VII 1760, 9-10, Tespie I a.C.), Publio Elio Pompeiano Peone ποιητῆς μελοποιὸς καὶ ῥαψῳδός (*I.Eph.* 22; Side 138-161 d.C.), Eumarone di Tespie (*I.G.* VII 1773, 6-7, Tespie II ex.-III in.), Gaio Cornelio Secondo Proclo (*I.G.* XII 2, 519, Metimna), Publio

L'ateniese Cleocare di Bione, della tribù Acamantide e del demo attico di Cicinna, ποιητής μελῶν, fu onorato a Delfi con la prossenia, una corona di alloro, la precedenza nella consultazione dell'oracolo e nel tribunale, la proedria, il diritto di inviolabilità, l'esenzione dal pagamento dei tributi anche per i discendenti, e con gli altri privilegi concessi ai proseni e ai benefattori, per aver composto un prosodio, un peana e un inno celebrativo della città; fu stabilito altresì che la composizione fosse cantata ogni anno dai fanciulli nel corso delle locali Teossenie sotto la direzione di un χοροδιδάσκαλος⁸⁸⁸. Il contemporaneo Anficle di Delo, μουσικὸς καὶ μελῶν ποιητής, durante una ἀκρόασις a Delo nel 165-164 a.C. eseguì un *prosodion*, di cui era autore e che aveva composto per la circostanza⁸⁸⁹.

La multiforme e intensa cultura spettacolare, a noi in gran parte sconosciuta a causa della sua trasmissione e fruizione orale, è attestata da sporadici cenni in opere letterarie contemporanee e soprattutto dalle iscrizioni, che ci fanno conoscere non soltanto onori e compensi destinati dalle *poleis* a poeti e poetesse, attori e conferenzieri, ma anche i temi delle esecuzioni.

Da un'epigrafe del periodo romano con l'elenco di spese sostenute per una festa cittadina in Afrodisia si ricostruisce lo svolgimento in sequenza di una di quelle manifestazioni con artisti: il σαλπικτής apriva lo spettacolo, poi subentrava il κήρυξ con il compito di chiamare a raccolta i cittadini, continuava un oratore (ἐγκωμιογράφος) con l'elogio della città, seguiva un ποιητής con un componimento in versi sul medesimo argomento; si esibivano successivamente un παῖς κιθαρωδός, un πυθικὸς αὐλητής, un κωμωδός e un τραγωδός, un auleta ciclico⁸⁹⁰.

Nella maggior parte dei casi si effettuavano *performances* di intrattenimento divulgative, si eseguivano canti celebrativi, cultuali in onore di eroi e divinità locali. Insomma durante quelle occasioni era proposta una produzione destinata raramente a essere tramandata per iscritto, poiché era intrinsecamente legata al momento specifico delle singole circostanze agonali o festive.

In una data compresa tra il 300 e il 250 a.C. la città di Cos onorò un certo Ione, figlio di Menippo, nativo di Chio, per una sua composizione eulogistica⁸⁹¹.

Elio Agatemero (*I.Smyrn.* 659, 22-27; 193-200 d.C.), Marco Decrio Decriano ἐπὼν καὶ μελῶν ποιητής (*SB VIII* 10068 = *S.E.G.* XVIII 716, Egitto II-III d.C.), il *lyricarius* Cornelio Aprile (*C.I.L.* II 3359); il μουσικὸς ἀνὴρ, ποιητής καὶ κιθαριστής Sempronio Nicocrate (*I.G.* XIV 2000 = *I.G.U.R.* III 1326, Roma, III ex. d.C.), l'anonimo λυριστής e ποιητής di *I.Did.* 643 (età imperiale). Resta isolata l'attestazione di un anonimo poeta αὐτόλυρος (*P.Brem.* 59, 14; Ermopoli Magna, 113-120 d.C.).

⁸⁸⁸ *F.D.* III 2, 78 (Delfi 230-225 a.C.).

⁸⁸⁹ *I.D.* 1497; cfr. *I.G.* VII 373 (Oropo, 167-166 a.C.); vd. R. Bouchon, *Des musiciens honorés à Delphes. Esquisse d'une politique culturelle?* (IV^e s. av. J.-C.-III^e s. apr. J.-C.), in S. Emerit (cur.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne*, cit., pp. 171-193.

⁸⁹⁰ *P.P.Aphr.* 52 col. I.

⁸⁹¹ *I.Cos* ED 242; cfr. D. Bosnakis - K. Hallof, *Alte und neue Inschriften aus Kos I*, «Chiron» 33, 2003, p. 204.

Tra il 290 e il 280 a.C. gli abitanti di Delo stabilirono di onorare con una corona di alloro e altri privilegi il poeta Demotele, originario di Andro, altrimenti ignoto, che aveva composto μῦθοι ἐπιχώριοι per celebrare il tempio del dio e la città:

Il Consiglio e il popolo hanno preso la seguente decisione su proposta di Aristoloco, figlio di Nicodromo. Poiché Demotele, figlio di Eschilo, nativo di Andro, poeta, ha composto racconti locali, trattando sistematicamente del santuario e della città, il popolo ha deliberato di elogiare Demotele, figlio di Eschilo, nativo di Andro, per l'eccellenza e per la benevolenza nei confronti del santuario e del popolo delio, e di incoronarlo con una corona di alloro, e che pubblicamente sia proclamato dall'araldo sacro ...⁸⁹².

Nel medesimo periodo gli abitanti di Oropo concessero il titolo di prosseno e di benefattore al poeta Democrate, figlio dell'ateniese Filocle, per aver composto carmi di elogio agli dèi, inoltre diedero a lui e ai discendenti il diritto di possedere una casa e un terreno, l'inviolabilità e sicurezza in pace e in guerra, il godimento di tutti gli altri privilegi spettanti ai prosseni e ai benefattori⁸⁹³.

A Tamine in Eubea si svolgevano prove per trombettieri, auleti, citaristi⁸⁹⁴ e interpreti di ἐγκώμια εἰς τὸν Ἀπόλλωνα⁸⁹⁵.

Verso il 165 a.C. gli abitanti di Delfi decretarono speciali privilegi ai fratelli Trasone e Socrate di Egira, che si erano esibiti parecchie volte con un repertorio di brani musicali desunti da antichi poeti, appropriati per la celebrazione del dio e della città:

La città di Delfi ha deliberato. Poiché Trasone e Socrate, figli di Patrone, di Aigira, sono venuti da noi e ci hanno offerto dei concerti, scegliendo nel repertorio lirico degli antichi poeti quelli più appropriati per il dio e per la nostra città; inoltre non hanno mancato di zelo e di premura e per di più durante il loro soggiorno hanno tenuto un comportamento degno di sé stessi e della nostra città. Con buona sorte la città di Delfi ha deliberato di elogiare Trasone e Socrate per la predilezione che essi hanno (nei nostri confronti) nella loro attività professionale; che essi e i loro

⁸⁹² I.G. XI 4, 544: ἔδοξεν τεῖ βουλευί καὶ τῷ δήμῳ. | Ἀριστόλοχος Νικοδρόμου εἶπ[εν]. | ἐπειδὴ Δημοτέλης Αἰσχύ[λου] | Ἄνδριος ποιητὴς ὦν πεπραγ[μέ]ται περὶ τε τὸ ἱερὸν καὶ τ[ὴν] | [π]όλιν τὴν Δηλίων καὶ τοὺς μύθου[ς] | τοὺς ἐ[π]ιχωρίους γέγραφε. | δεδόχθαι τῷ δήμῳ. ἐπαινέσαι | Δημοτέλιν Αἰσχύλου Ἄνδριον | ἀρετῆς ἕνεκα καὶ εὐνοίας τῆς περὶ | τὸ ἱερὸν καὶ τὸν δῆμον τὸν Δηλί[ων] | καὶ στεφανῶσαι αὐτὸν δάφνη[ς] | στ[εφάνω] καὶ ἀναγορεῦσαι τὸν | ἱεροκήρυκα - - - - -].

⁸⁹³ I. Oropos 63.

⁸⁹⁴ I.G. XII, 9 91; I in. a.C.

⁸⁹⁵ Anche a Tebe (I.G. VII 2429), a Tespie (I.G. VII 1773, S.E.G. III 334 e XXXI 514, età imperiale), ad Acrefia (I.G. VII 2727) e a Oropo alle feste Anfiaree e Romane (I.G. VII 416; 417; 418; 419 e 420; S.E.G. XXXIV 362), oltre alle prove per trombettieri, auleti e citaristi, alle gare riservate ai τραγωδοί, ai κωμωδοί, agli attori di tragedie e a quelli di commedie antiche e nuove, erano previste competizioni tra esecutori di encomi in prosa (ἐγκώμια καταλογάδην ο λογικά) e in versi (ἐγκώμια ἐπικά), come in Tessaglia a Larissa (I.G. IX 2, 531, 43-45; 172 a.C.). Vd. A. Petrovic, *Epigrammatic Contests and Local History*, in *Wandering Poets*, cit., pp. 195-216.

discendenti siano prosseni e benefattori della nostra città, che abbiano tutti quanti i privilegi accordati ai prosseni e ai benefattori. Essendo arconte di Andronico, figlio di Fricida, buleuti Evagora e Callimaco, segretario Evangelo⁸⁹⁶.

Con analoga motivazione (προφερόμενοι ἀριθμούς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν οἱ ἦσαν πρέποντες ποτί τε τὸν θεὸν καὶ τὰν πόλιν ἀμῶν) verso il 118 a.C. i medesimi privilegi furono decretati per i due fratelli musicisti Cleodoro e Trasibulo di Fenea in Arcadia, che avevano istruito e portato a Delfi un coro di fanciulli⁸⁹⁷.

A una data incerta risale l'epigrafe onoraria che gli abitanti di Delfi dedicarono al poeta concittadino Claudio Eumolpo, che si era distinto per aver cantato la città e Apollo Pizio⁸⁹⁸.

Da ultimo un'iscrizione del II a.C., rinvenuta a Teo, menziona un certo Demetrio focese figlio di Menippo, compositore di ditirambi, che in occasione dell'agone poetico eseguì personalmente con la cetra un proprio componimento intitolato *Andromeda*⁸⁹⁹.

In età imperiale gli artisti con maggior talento, in particolare poeti musicisti e virtuosi comici o tragici, si cimentavano nei sacri agoni che si celebravano nelle maggiori città del bacino del Mediterraneo; quelli che erano risultati vincitori di gare nel circuito delle competizioni agonistiche o che avevano trionfato in distinte categorie delle più importanti competizioni poetico-musicali elleniche acquisivano la qualifica di *περιοδονεῖκης* e *παράδοξος*⁹⁰⁰, appellativi generalmente riservati agli atleti⁹⁰¹.

Analoghe manifestazioni in Egitto sono documentate dal III a.C. a ben oltre la metà del III d.C. Un *ἀγὼν ποιητῶν* è segnalato da un calendario festivo⁹⁰², un documento contabile

⁸⁹⁶ *FD.* III 1, 49: θεός. | ἔδοξε τῇ πόλει τῶν Δελφῶν· ἐπειδὴ Θράσων καὶ Σωκράτης Πάτρωνος Αἰγυράται παραγενόμενοι ποθ' ἡμεῖς ἐπιδείξειν ἐποίησαντο τῷ θεῷ διὰ τῶν λυρικῶν συστημάτων προφερόμενοι [τῶν ἀρχαίων ποιητῶν] ἃ ἦν πρέποντα ποτί τε τὸν θεὸν καὶ τὰν πόλιν ἀμῶν, φιλοτιμίας καὶ σπουδᾶς οὐθὲν ἐλ[λ]είποντες, ἔτι δὲ καὶ τὰν ἐνδαμῖαν καὶ τὰν ἀναστροφὴν [ἐ]ποίησαντο ἄξιαν αὐτοσαυτῶν τε καὶ τᾶς πόλιος ἀμῶν· ἀγαθὰί τυχαι δεδόχθαι τῇ πόλει | τῶν Δελφῶν ἐπαινεῖσαι Θράσωνα καὶ Σωκράτην ἐπὶ τῇ αἰρέσει αἱ τυγχάνοντι ἔχοντες ἐν | τῷ ἐπιταδεύματι· εἰμεν δὲ αὐτοὺς προξένους τε καὶ εὐεργέτας τᾶς πόλιος καὶ αὐτοῦ[ς] | καὶ ἐκγόνους αὐτῶν· ὑπάρχειν δὲ αὐτοῖς ὅσα καὶ τοῖς ἄλλοις προξένοις καὶ εὐεργέταις. | ἄρχοντος Ἀνδρονίκου τοῦ Φρικίδα, βουλευόντων Εὐαγόρα, Καλ<λ>ιμάχου, γραμματεύοντος! Εὐαγγέλου.

⁸⁹⁷ *S.I.G.*³ II 703; vd. A. Chaniotis, *A Few Things Hellenistic Audiences Appreciated in Musical Performances*, in M.C. Martinelli (cur.), *La musa dimenticata*, cit., pp. 83-86.

⁸⁹⁸ *FD.* III 1, 210.

⁸⁹⁹ «BCH» 4, 1880, pp. 176-177, nr. 137; cfr. *L.W.* 93. Vd. J. Ma, *A Horse from Teos: Epigraphical Notes on the Ionian-Hellespontine Association of Dioniasc Artists*, in P. Wilson (cur.), *The Greek Theatre and Festivals*, cit., pp. 215-245.

⁹⁰⁰ Vd. per *περιοδονεῖκης* *FD.* III 1, 89, epigrafe del II-III d.C. in onore del poeta Marco Aurelio Tolomeo di Argo; per *παράδοξος* cfr. *ex. gr. I.G.* II² 3791; *SB* XXVIII 16959 (Ermopoli, 261-267 d.C.) riguardante l'artista Marco Aurelio Ermete.

⁹⁰¹ Vd. *ex. gr. P.Oxy.* LXXIX 5207 col. I, 1-4 e col. II 1-4: Μάρκος Αὐρήλιος Πλούταρχος πύκτης | δις περιοδονεῖκης παλαιστῆς παρὰδοξος πανκρατιαστής πλειστονεῖκης κτλ.

⁹⁰² *P.Os.* III 189ν, 13.

ricorda a piú riprese le spese per i poeti, in una lista di conti del I a.C. è segnato il poeta Areios e un lungo elenco di persone esentate dal pagamento delle imposte (γραφῆ ἀτελείας ἀγώνων ἀστικῶν), comprende vincitori di concorsi nazionali e internazionali, in prevalenza araldi, trombettieri e poeti⁹⁰³.

⁹⁰³ Rispettivamente *P.S.I.* IV 388r (Filadelfia, 244-243 a.C.), *B.G.U.* XIV 2434, 31 (Eracleopolite, 99-70 a.C.) *P.Oxy.* XXII 2338 (Ossirinco, ca. 288-289 d.C.).

16

La pantomima

Soprattutto la gente comune era solita concedere il proprio favore a forme spettacolari di intrattenimento libere dagli specifici rituali dei culti religiosi, quali le rappresentazioni pantomimiche e mimiche.

Da un anonimo epigrammista abbiamo un'efficace descrizione di una *performance* pantomimica tragica, che aveva per soggetto le *Baccanti* euripidee, nella sequenza di cinque quadri:

Ci parve di vedere Iobacco in persona, quando il vecchio (Tiresia) dava il segnale d'avvio alla danza giovane e appassionata delle Baccanti; e anche le senili figure di Cadmo e il messaggero proveniente dalla foresta, segugio di piste dei tiasi bacchici, e l'esultante Agave folle, immersa nel sangue del figlio. Davvero divina l'interpretazione di quest'uomo⁹⁰⁴.

Libanio nel IV sec. riporta in vivida progressione alcuni quadri, che il danzatore era solito proporre agli spettatori in teatro, e conclude la rassegna con le vicende di Achille prima a Sciro e poi sotto le mura di Troia quando uccide Ettore nel vittorioso duello:

Il teatro vede Deianira, ma anche Oineo, Acheloo, Eracle e Nesso. Vede Dafne che fugge, ma anche Apollo che l'insegue. Vede Atalanta, ma non senza Meleagro. Il danzatore rappresenta Fedra innamorata, ma vi aggiunge anche Ippolito, un morigerato giovinetto. Briseide è portata via a forza dalla tenda di Achille, ma dagli araldi. Tu vedi la donna, ma vedi anche gli uomini. Vedi un carro sul mare, dono di Posidone, che conduce una sposa come premio di una gara equestre. Sullo stesso carro scorgerai anche Pelope. Il danzatore per te rappresenta le molte figlie di Licomede, le opere e gli utensili delle fanciulle, la conocchia, il fuso, la lana, l'ordito, la trama, e inoltre rappresenta anche Achille, che sostiene la parte di una fanciulla. Non temere. Non interromperà

⁹⁰⁴ A.Pl. 289: αὐτὸν ὁρᾶν Ἰόβακχον ἐδόξαμεν, ἥνικα Λήναις | ὁ πρέσβυς νεαρῆς ἤρχε χορομανίης, | καὶ Κάδμου τὰ πάρηβα χορεύματα καὶ τὸν ἀφ' ὕλης | ἄγγελον, εὐιακῶν ἰχνελάτην θιάσων, | καὶ τὴν εὐάζουσιν ἐν αἵματι παιδὸς Ἀγαυὴν | λυσσάδα. φεῦ θείης ἀνδρὸς ὑποκρισῆς.

la danza a questo punto: già Odisseo si presenta alla porta e Diomede con la sua tromba e il figlio di Peleo rivela la sua virilità. E qualora ci sia bisogno di mostrare l'eroe a Troia, lo vedrai uccidere, scuotere la lancia, incutere terrore, provocare scompiglio, sgozzare Ettore, trascinarne il cadavere e fare salti più lunghi dei pentatleti⁹⁰⁵.

In ogni caso il retore di Antiochia è convinto che la pantomima avesse una funzione didattica:

Finché fu fiorente la stirpe dei poeti tragici, essi furono i comuni maestri nei teatri per tutto il popolo; da quando quella stirpe si estinse, solo i più agiati possono usufruire di un'istruzione nelle scuole, mentre la folla ne rimane priva; un dio tuttavia ha avuto pietà dell'ignoranza della moltitudine e al posto della tragedia ha introdotto la danza perché istruisca le masse sulle antiche imprese: così ai nostri giorni anche un orefice potrà conversare senza difficoltà sulle vicende tragiche della casa di Priamo o di Laio con chi ha frequentato le scuole⁹⁰⁶.

Sempre a Roma in età augustea in teatro erano abituali anche riproposizioni di altri testi poetici, originariamente destinati a letture private. Per esempio, le *Ecloghe* di Virgilio, eseguite da *cantores* trovavano ottima accoglienza da parte degli spettatori, tanto che l'attrice Volumnia Citeride, amante di Antonio, si sarebbe esibita cantando la VI *Ecloga*⁹⁰⁷, accom-

⁹⁰⁵ Lib. *pro salt.* 67-68: εἶδε Δηιάνειραν τὸ θέατρον, ἀλλὰ καὶ τὸν Οἰνέα καὶ τὸν Ἀχελῶν καὶ τὸν Ἡρακλέα καὶ Νέσσον. εἶδε τὴν Δάφνην φεύγουσαν, ἀλλὰ καὶ τὸν Ἀπόλλω διώκοντα. εἶδε τὴν Ἀταλάντην οὐκ ἄνευ γε τοῦ Μελεάγρου. Φαίδραν ὀρχηστῆς ἐποίησεν ἐρώσαν, ἀλλὰ καὶ τὸν Ἰππόλυτον προσέθηκεν, ἐγκρατὴ νεανίσκον. Βρισηὶς ἀπάγεται τῆς Ἀχιλλέως σκηνῆς, ἀλλ' ὑπὸ τῶν κηρύκων. εἶδες τὸ γύναιον, εἶδες καὶ τοὺς ἄνδρας. ἄρμα εἶδες ἐπὶ θαλάττης, Ποσειδῶνος δῶρον, νύμφην κομίζον ἄθλον ἱππικῆς ἀγωνίας. ἐν τῷ αὐτῷ δίφρῳ καὶ τὸν Πέλοπα κατόψει. πολλὰς σοι παρθένους ἐδείξε τὰς Λυκομήδους καὶ παρθένων ἔργα καὶ ὄργανα, τὴν ἡλακάτην, τὸν ἄτρακτον, τὸ ἔριον, τὸν στήμονα, τὴν κρόκην καὶ δὴ καὶ τὸν Ἀχιλλέα μείμνηται παρθένον ὑποκρινόμενον. μὴ δείσης. οὐκ ἐνταῦθα στήσει τὴν ὀρχησιν, ἀλλ' Ὀδυσσεὺς ἐπὶ θύρας ἔρχεται καὶ Διομήδης μετὰ τῆς σάλπιγγος καὶ τὸν ὄντα ἀντὶ τοῦ δοκοῦντος ὁ Πηλέως ἐκφαίνει. κἄν τὸν ἐν Τροίᾳ δὲξῃ δεῖξαι, κτείνοντα ὄψει τὸν ἥρωα καὶ τὴν μελίαν σείοντα καὶ φοβοῦντα καὶ ταραττοντα καὶ τὸν Ἑκτορα σφάττοντα καὶ τὸν νεκρὸν ἔλκοντα καὶ πηδῶντα τῶν πεντάθλων μακρότερα.

⁹⁰⁶ Lib. *pro salt.* 112: ἕως μὲν οὖν ἦνθι τὸ τῶν τραγωδιοποιῶν ἔθνος, κοινοὶ διδάσκαλοι τοῖς δῆμοις εἰς τὰ θέατρα παρήεσαν· ἐπειδὴ δὲ οἱ μὲν ἀπέσβησαν, τῆς δὲ ἐν μουσεῖοις παιδεύσεως ὅσον εὐδαιμονέστερον ἐκοινώνησε, τὸ πολὺ δὲ ἐστέρητο, θεῶν τις ἐλέησας τὴν τῶν πολλῶν ἀπαιδευσίαν ἀντεισέγαγε τὴν ὀρχησιν διδαχὴν τινα τοῖς πλήθεσι παλαιῶν πράξεων, καὶ νῦν ὁ χρυσοχόος πρὸς τὸν ἐκ τῶν διδασκαλείων οὐ κακῶς διαλέγεται περὶ τῆς οἰκίας Πριάμου καὶ Λαίου, cfr. R. Anastasi, *Libanio e il mimo*, in *La poesia tardo-antica: tra retorica, teologia e politica. Atti del V corso della Scuola Superiore di Archeologia e Civiltà Medievali*, Messina 1984, pp. 235-258. Alla funzione didattica della pantomima fa riferimento anche Luciano (*Luc. salt.* 72: πῶς οὖν οὐ παναρμόνιον τι χρῆμα ὀρχησις, θήγουσα μὲν τὴν ψυχὴν, ἀσκοῦσα δὲ καὶ τὸ σῶμα, τέρπουσα δὲ τοὺς ὀρώντας, διδάσκουσα δὲ πολλὰ τῶν πάλαι ὑπ' αὐλοῖς καὶ κυμβάλοις καὶ μελῶν εὐρυθμίᾳ καὶ κηλήσει διὰ τε ὀφθαλμῶν καὶ ἀκοῆς).

⁹⁰⁷ Tac. *Dial. de orat.* 13, 2: *Populus ... auditis in theatro Vergilii versibus surrexit universus*; Donat. *Vita Vergilii* 26 (Bayer p. 220): *Bucolica eo successu edidit, ut in scaena per cantores crebro pronuntiarentur*. Serv. *In Verg. Ecl.* 6, 11: *dicitur autem ingenti favore a Vergilio esse recitata, adeo ut, cum eam postea Cytheris cantasset in theatro, quam in fine Lycoridam vocat, stupefactus Cicero, cuius esset, requireret*. Su Citeride-Licoride vd. G. Traina, *Licoride, la mima*, in A. Fraschetti (cur.), *Roma al femminile*, Roma-Bari, 1994, pp. 95-122 (trad. ingl. Chicago 2001, pp. 82-99; 217-220); A. Keith, *Lycoris Galli/Volumnia Cytheris: a Greek Courtesan in Rome*, «EuGeStA» 1, 2011, pp. 23-53.

pagnando probabilmente l'azione scenica di un pantomimo. D'altra parte Svetonio accenna a un *Turno* ricavato dall'opera virgiliana, che Nerone avrebbe fatto voto di danzare⁹⁰⁸.

A sentire Macrobio la *fabula* di *Didone innamorata* conservava inalterata la propria fortuna grazie anche ai pantomimi⁹⁰⁹. La notizia è confermata da Luciano, che nell'opuscolo dedicato a questa forma di spettacolo accenna agli *Errori di Enea* e all'*Amore di Didone*⁹¹⁰. Infine un brano dei *Discorsi* di Agostino ci avverte che Virgilio si imparava principalmente a teatro, menzionando in modo specifico la messinscena della *Discesa agli Inferi di Enea*⁹¹¹.

Un altro caso è documentato da Ovidio, il quale, pur negando di aver composto appositamente *tricae* teatrali, ammette che suoi componimenti avevano fornito materia per *fabulae salticae* eseguite in pubblico spesso alla presenza dello stesso Augusto⁹¹².

La pantomima, fu l'intrattenimento di gran lunga il più apprezzato a Roma a partire dagli ultimi due decenni del I a.C., mentre la sua presenza è certificata epigraficamente nell'ambito delle feste greche in Campania nello stesso periodo, precisamente a Pompei.

Durante gli spettacoli le vicende mitiche erano rappresentate attraverso movimenti orchestici⁹¹³ da danzatori o, successivamente, da danzatrici⁹¹⁴.

⁹⁰⁸ Suet. Nero 54: *Sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partae victoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium ac novissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum.*

⁹⁰⁹ Macrob. Saturn. V 17, 5: *Quod ita elegantius auctore digessit, ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen secula speciem veritatis optineat, et ita pro vero per ora omnium volitet, ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies hac materia vel maxime in efficiendis simulachris tamquam unico argumento decoris utantur, nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebrentur.*

⁹¹⁰ Luc. salt. 46.

⁹¹¹ August. Serm. 241, 5: *Sed pauci nostis in libris, multi in theatris, quia Aeneas descendit ad inferos, et ostendit illi pater suus animas Romanorum magnorum venturas in corpora.* In generale sulla prassi di portare a teatro testi poetici vd. Quint. XI 3, 4: *Documento sunt vel scaenici actores, qui et optimis poetarum tantum adiciunt gratiae ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent, et vilissimis etiam quibusdam impetrant aures, ut quibus nullus est in bibliothecis locus sit etiam frequens in theatris.*

⁹¹² Ov. Trist. II 519-520: *Et mea sunt populo saltata poemata saepe, | saepe oculos etiam detinere tuos.* Altrove il poeta afferma che, pur non avendo mai scritto nulla appositamente per le pubbliche rappresentazioni, era stato informato di alcune esecuzioni di pantomime, che avevano per soggetto alcuni suoi carmi (Ov. Trist. V 7, 25-28). Sull'argomento vd. J. Ingleheart, *Et mea sunt populo saltata poemata saepe* (Tristia 2.519): *Ovid and the Pantomime*, in E. Hall - R. Wyles (curr.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, pp. 198-217.

⁹¹³ *Saltare tragoediam* o *saltare fabulam* è l'espressione latina con cui si era soliti definire l'azione del pantomimo, cfr. Suet. Cal. 57, 4; Apul. Apol. 74; inoltre vd. «AE» 1956, nr. 122 (J. Bayet, *Les vertus du pantomime Vincentius*, «Libyca» 3, 1955, pp. 103-121).

⁹¹⁴ La prima attestazione di *performances* femminili è reperibile in Seneca (*Cons. ad Helviam* 12, 6). La notizia pare rafforzata da un'epigrafe funeraria autobiografica di una pantomima anonima, datata alla seconda metà del II d.C., attualmente nel Museo Nazionale delle Terme di Caracalla («AE» 1968, nr. 74 = *A.I.I.Roma* 9, 132; A. Ferrua, «Epigraphica» 29, 1967, pp. 94-97; G. Manganaro, *Pankarpeia di epigrafia latina*, «SicGymn» n.s. 23, 1970, pp. 77-79; J.H. Starks Jr., *Pantomimes Actresses in Latin Inscriptions*, in E. Hall - R. Wyles (curr.), *New Directions in Ancient Pantomime*, cit., pp. 138-145).

Conosciamo i loro nomi perché alcune sono menzionate in monumenti epigrafici⁹¹⁵ e le più famose furono celebrate dai poeti contemporanei⁹¹⁶. Se le competizioni pantomimiche ebbero inizio nell'Urbe fin dal periodo augusteo, in Oriente furono incluse nei programmi agonistici soltanto dai tempi di Commodo⁹¹⁷.

Grazie al favore incontrato presso i differenti pubblici delle regioni dell'Impero i pantomimi erano invitati a esibirsi come attrazioni speciali anche nelle occasioni più diverse, quando erano ingaggiati da privati cittadini, che a proprie spese allestivano spettacoli (φιλοτιμίαι, lat. *munera*)⁹¹⁸ durante le feste religiose celebrate dalle città⁹¹⁹.

⁹¹⁵ Vd. l'epigrafe funeraria C.I.L. XII 1916 = I.L.S. 5210a (Gallia Narbonese, I ex. d.C.): *Hellas | Pantomim(a) | hic quiescit | ann(or)um XIII | Sotericus fil(iae) | pii[ss(imae) fecit et] | s[ub asc(ia) dedic(avit)]*; Sono menzionate nelle epigrafi le *saltatrices* Cloe (C.I.L. IV 1646), *histrionica Actica* (C.I.L. IV 5233), Naide (C.I.L. VI 10141), Terenzia Primigenia (C.I.L. VI 10144), Giulia Nemesi (C.I.L. VI 10143), Tiente (C.I.L. VIII 12925). Cfr. E. Ferti, *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen. Die Schauspielerin in der römischen Antike*, Wien 2005.

⁹¹⁶ Vd. *Anth. Lat.* 310 Riese² (Macedonia, il cui repertorio comprendeva i ruoli di Elena e Andromaca), *A.Pl.* 283 e Aristaen. I 26 (Rodoclea); *A.Pl.* 285 (Antusa), 288 (Libania), 284, 286 e 287 (Elladia). A proposito cfr. il pettine di avorio con il nome di Elladia raffigurante una pantomima accanto a un musico e a una componente femminile del coro, conservato al Museo del Louvre (inv. E 11874). Tra i nomi conservati dalla tradizione c'è anche Elia Catella (Cass. Dio LXI 19, 2).

⁹¹⁷ La più antica attestazione di un concorso pantomimico è un'iscrizione per Marco Ulpio Apolausto, liberto di Traiano, trovata nel teatro di Marcello (C.I.L. VI 10114 = I.L.S. 5184). Tuttavia soltanto verso la fine del II d.C., ai tempi di Marco Aurelio e Commodo, fu definitivamente concesso nell'Oriente greco che la pantomima facesse parte del programma ufficiale degli agoni. Un sicuro *terminus post quem* è dato dal trattato luciano (Luc. *Salt.* 32), dove il protagonista Licino afferma: εἰ δὲ μὴ ἐναγώνιος ἡ ὄρχησις, ἐκείνην εἶναι φημι αἰτίαν, τὸ δόξαι τοῖς ἀγωνοθέταις μείζον καὶ σεμνότερον τὸ πρᾶγμα ἢ ὥστε εἰς ἐξέτασιν καλεῖσθαι. ἐὼ λέγειν ὅτι πόλις ἐν Ἰταλίᾳ, τοῦ Χαλκιδικοῦ γένους ἡ ἀρίστη, καὶ τοῦτο ὥσπερ τι κόσμημα τῷ παρ' αὐτοῖς ἀγῶνι προστέθεικεν. Quando Luciano parla della città calcidica in Italia, fa riferimento a Napoli, dove nel 2 d.C. l'imperatore Augusto istituì i *Sebasta* con agoni ginnici, equestri e successivamente competizioni musicali e teatrali; in queste ultime gareggiavano trombettieri, citaredi, auleti, attori tragici e comici, pantomimi (cfr. *I.Napoli* I 54 = *S.E.G.* XXXIII 770, Napoli, 178-186 d.C.). Sull'argomento vd. R.M. Geer, *The Greek Games at Naples*, «TAPhA» 66, 1935, pp. 208-221.

⁹¹⁸ G. Giulio Demostene, già procuratore della Sicilia sotto Traiano, con l'approvazione scritta dell'imperatore Adriano, istituì in Oenoanda tra il 124 e il 125 d.C. ἀκροάματα καὶ θεάματα, οἷς ἄθλα οὐ κείνται (*S.E.G.* XXXVIII 1462, 44-45); G.M. Rogers, *Demosthenes of Oenoanda and Models of Euergetism*, «JRS» 81, 1991, p. 91-100; Id., *The Sacred Identity of Ephesos. Foundation Myths of a Roman City*, New York 1991, pp. 189-190. Tata, una sacerdotessa di Hera ad Afrodisia ricevette altissimi onori dai concittadini per aver organizzato e sovvenzionato ἐν τε τοῖς θυμελικοῖς καὶ σκηνικοῖς ἀγῶσιν τὰ πρωτεύοντα ἐν τῇ Ἀσίᾳ ἀκροάματα (*M.A.M.A.* VIII 492b, 16-18). In un'epigrafe funeraria esametrica in memoria di Gaio Giulio Caracuttio, probabilmente un pantomimo, (*I.G.* XIV 1687 = *I.G.U.R.* 1237) si ricorda che l'artista aveva dilettato con le proprie esibizioni senatori, matrone e re: Δαίμοσι εὐσέβεσι Γαίου Ἰουλίου Καρακουττίου | ποιήσεν Κασία τῷ τειμῷ καὶ ἀξίῳ ἀνδρὶ. | πᾶσι φίλος θνητοῖς εἰς τ' ἀθανάτους δεισιδαίμων | κοιμᾶται Καρακουττίς ἔχων μῆμην διὰ παντός, | τέρψας σύνκλητον, ματρῶνας καὶ βασιλῆας, | εὐφρανθεῖς ἐφ' ὅσον Μοῖραι χρόνον ὥρισαν αὐτῷ, | εὐσεβίης ἔνεκεν δοξασθεῖς καὶ μετὰ λήθην.

⁹¹⁹ Nel 169 a.C. a Delo tra i marionettisti e i saltimbanchi è attestato il danzatore Sosos, un artista di secondo ordine, da accostare ai κίναιδοι o ai θανματοποιοὶ piuttosto che ai pantomimi, vincitori nelle rispettive categorie in occasione degli agoni locali (*I.G.* XI 2, 133, 71-81).

La pantomima attirò immediatamente non solo le smodate simpatie del volgo, ma anche il morboso interesse oltre che le incontrollate frenesie dei numerosi spettatori e spettatrici⁹²⁰ a causa della forte carica erotica delle esibizioni, scatenando al tempo stesso le lamentele degli intellettuali e le censure dei benpensanti⁹²¹.

Soprattutto Giovenale conferma che tali esibizioni suscitavano lo scomposto entusiasmo del pubblico femminile:

Quando con gesti appropriati il flessuoso Batillo danza Leda, Tuccia non tiene a freno la propria vescica, Apula all'improvviso mugola a lungo come in un amplesso; Timele non si distrae un attimo: l'ingenua Timele sta imparando! Altre, allorquando sono riposte le scene e il teatro è vuoto e chiuso, e risuona soltanto il foro, e i giochi Megalensi sono molto lontani da quelli plebei, prendono in mano la maschera, il tirso e il perizoma di Accio. Urbico nella farsa finale muove al riso con i gesti dell'atellana Autonoe, ma lo ama la miserabile Elia. A caro prezzo si scioglie la cintura del virtuoso comico; alcune impediscono a Crisogono di cantare; Ispulla se la spassa con un virtuoso tragico: ti aspetti forse che qualcuna ami un Quintiliano? Prendi moglie e lei renderà padre il citaredo Echione o i corauli Glafiro e Ambrogio⁹²².

D'altro canto Seneca, che nelle *Lettere a Lucilio* allude a giovani altolocati asserviti ai pantomimi⁹²³, deplora la crescente e indiscussa popolarità che essi avevano anche presso le classi agiate:

Quanto ci si dà da fare perché non si dimentichi il nome di un pantomimo. La stirpe di Pilade e di Batillo dura grazie ai successori; di queste arti molti sono i discepoli e i maestri. Per l'intera città risuona la scena privata, sulla quale si dimenano uomini e donne; mariti e mogli competono tra loro per vedere chi volteggi più lascivamente⁹²⁴.

⁹²⁰ Iuv. VI 63-66.

⁹²¹ Vd. ex. gr. Columella *De re rustica* 1 praef. 15-16: *Omnes enim, sicut M. Varro iam temporibus avorum conquestus est, patres familiae falce et aratro relictis intra murum correpsimus et in circis potius ac theatris quam in segetibus ac vineis manus movemus adtonitique miramur gestus effeminatorum, quod a natura sexum viris denegatum muliebri motu mentiantur decipiantque oculos spectantium.*

⁹²² Iuv. VI 63-77: *Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo | Tuccia vesicae non imperat, Apula gannit, | sicut in amplexu, subito et miserabile longum. | attendit Thymele: Thymele tunc rustica discit. | ast aliae, quotiens aulae recondita cessant, | et vacuo clusoque sonant fora sola theatro, | atque a plebeis longe Megalesia, tristes | personam thyrsumque tenent et subligar Acci. | Urbicus exodio risum movet Atellanae | gestibus Autonoes, hunc diligit Aelia pauper. | solvitur his magno comoedi fibula, sunt quae | Chrysogonum cantare vetent, Hispulla tragoedo | gaudet: an expectas ut Quintilianus ametur? | accipis uxorem de qua citharoedus Echion | aut Glaphyrus fiat pater Ambrosiusque choraules.*

⁹²³ Sen. *Epist. ad Lucil.* V 47, 17.

⁹²⁴ Sen. *Nat. quaest.* VII 32, 3: *At quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat! Stat per successores Pyladis et Bathylli domus; harum artium multi discipuli sunt multique doctores. privatum urbe tota sonat pulpitem; in hoc viri, in hoc feminae tripudiant; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus <mo>llius.*

Con la diffusione del Cristianesimo, nonostante le riforme volute da Diocleziano avessero consolidato l'obbligatorietà e l'ereditarietà coatta della professione, si moltiplicarono le pubbliche condanne morali, gli anatemi e le richieste di abiura da parte delle gerarchie ecclesiastiche, che imposero di rinunciare all'esercizio dell'arte agli aurighi e ai pantomimi, pena l'allontanamento dalla comunità dei fedeli, come fu sancito nel 306 dal Concilio di Elvira:

Se un auriga o un pantomimo decida di convertirsi, soltanto dopo che abbia rinunciato alla propria professione sia accolto a condizione che non si rivolgano nuovamente a essa; qualora contravvengano a questo divieto siano espulsi dalla Chiesa⁹²⁵.

Questo fu l'atto precursore delle decisioni prese durante il I Concilio di Arles nel 314, quando fu decretata la scomunica per chiunque volesse calcare nuovamente il palcoscenico⁹²⁶.

Non sono dissimili le prescrizioni sugli artisti di teatro contenute nelle *Constitutiones Apostolorum*, che ordinavano l'allontanamento dalla Chiesa per coloro che non intendessero rinunciare alla loro attività:

Se qualcuno, uomo o donna, pratica la scena, auriga o gladiatore o corridore o allenatore o atleta o auleta del coro o suonatore di lira o pantomimo o bottegaio, smetta l'attività o sia cacciato via⁹²⁷.

Della posizione intransigente degli ambienti ecclesiastici nei confronti dell'attività dei teatranti è testimone un brano della *Fede e opere* di Agostino:

Quasi non so quale scopo si intenda raggiungere, quando viene negato di accostarsi ai sacramenti a meretrici, attori di teatro e a quanti altri fanno professione di pubblica immoralità, se non dopo che abbiano sciolto, anzi spezzato tali vincoli⁹²⁸.

Ciò nonostante, il genere scenico continuò a dominare anche con professionisti di fede cristiana, come dimostrano una lettera di Cipriano indirizzata a Eucrazio, riguardante il severo comportamento da tenere nei confronti di attori battezzati che perseverassero nella

⁹²⁵ *Conc. Eliberr. Canon 62: Si auriga aut pantomimus credere voluerint, placuit ut prius artibus suis renuntient et tunc demum suscipiantur, ita ut ulterius ad ea non revertantur; qui si facere contra interdictum temptaverint, proiciantur ab ecclesia.*

⁹²⁶ *Conc. Arelatense Canon 5 (De theatricis): ipsos placuit, quamdiu agunt, a communione separari; Collectio Arelatensis 20 (De aurigis et theatricis fidelibus): De agitatoribus sive theatri qui fideles sunt, placuit eos quamdiu agunt a communione separari.*

⁹²⁷ *Const. Apost. VIII 32: τῶν ἐπὶ σκηνῆς ἐὰν τις προσίῃ ἀνὴρ ἢ γυνὴ ἢ ἡνίοχος ἢ μονομάχος ἢ σταδιοδρόμος ἢ λουδεμιστής ἢ ὀλυμπικός ἢ χοραύλης ἢ κιθαριστής ἢ λυριστής ἢ ὄρχησιν ἐπιδεικνύμενος ἢ κάπηλος, ἢ παυσάσθωσαν ἢ ἀποβαλλέσθωσαν.*

⁹²⁸ *August. De fide et operibus 18, 33: Quasi nescio ubi peregrinentur, quando meretrices et histriones, et quilibet alii publicae turpitudinis professores, nisi solutis aut diruptis talibus vinculis, ad Christiana sacramenta non permittuntur accedere.*

loro attività⁹²⁹, e l'epitaffio cruciforme rinvenuto in Efeso, nel quale, dopo l'iniziale invocazione all'arcangelo Michele, sono ricordate le vittorie ottenute negli agoni da Margarita⁹³⁰.

La documentazione epigrafica testimonia che le riserve morali e la disapprovazione degli ambienti tradizionalisti non impedirono ai protagonisti di quel genere teatrale di tenere stretti legami con la famiglia e il culto imperiali, grazie alla notevole fama acquisita e riconosciuta in tutte le città dell'Impero in cui essi davano spettacoli. Per esempio una lastra di marmo attesta le numerose competizioni e i premi riportati da un ignoto pantomimo di scuola romana durante il regno di Caracalla in Umbria, nel Piceno, in Apulia e nel Sannio per quattro anni, nella regione Valeria e in quella Salaria, in Emilia e in Liguria per otto anni, nella Gallia Narbonense, in Britannia e infine nella Germania inferiore⁹³¹.

A dispetto della loro modesta o addirittura umile condizione sociale, talora ai più celebri venivano dedicate statue nelle città dove si esibivano⁹³², spesso ricevevano altri prestigiosi onori, che li eguagliavano a personaggi illustri o facoltosi, distintisi per le loro benemeritenze nei confronti delle comunità locali.

Tra gli artisti girovaghi, dei quali moltissimi sono rimasti anonimi nelle fonti epigrafiche e papiracee, uno dei più celebri fu Lucio Furio Celso, il quale dopo un'esibizione a Gortina ricevette dai cittadini una corona d'oro, il diritto di cittadinanza, la prossenia per sé e per i discendenti⁹³³.

⁹²⁹ Cypr. *Epist.* 2; vd. S. Deléani, *Les premiers chrétiens et le théâtre: le témoignage d'une lettre de saint Cyprien (Correspondance, Epist. 2)*, in *Hommages à Carl Deroux, V, Christianisme et Moyen Âge, néo-latin et survivance de la latinité*, Bruxelles, 2003, pp. 62-74; A.W. White, *Mime and the Secular Sphere: Notes on Choricus' Apologia Mimorum*, in K. Schlapbach (cur.), *New Perspectives on Late Antique Spectacula*, Leuven-Paris-Walpole (MA), 2013, pp. 47-59.

⁹³⁰ *I.K. Ephesos* 1357. Vd. l'esempio di Tutus che, nonostante la conversione, era obbligato a rispettare il *munus* municipale di esercitare la professione di attore (Ps. Sulpicius Severus, *Epist.* 5); cfr. C. Lepelley, *Trois documents méconnus sur l'histoire sociale et religieuse de l'Afrique romaine tardive, retrouvés parmi les spuria de Sulpice Sévère*, «AntAfr» 25, 1989, pp. 258-262.

⁹³¹ «AE» 1994, nr. 142; cfr. M. Sordi, *L'epigrafe di un pantomimo recentemente scoperta a Roma*, «Epigrafica» 14, 1953, pp. 104-121 (= *Scritti di storia romana*, Roma 2002, pp. 39-54); C. Gasperini, «Picus» 27, 2007, pp. 159-164; V. González Galera, *La organización de espectáculos teatrales en época antonina y severiana: de nuevo sobre Ann. Épigr.* 1956, 67, «Picus» 36, 2016, pp. 131-142. Cfr. anche *I.Magn.* 192 (iscrizione per un pantomimo a Magnesia, datata al 176-180 d.C.: τοὺς ὑπογεγραμμένους ἀγῶνας Εὐσέβεια ἐν Ποτιόλοις, Σεβαστὰ ἐν Νε[από]λει, Ἐφέσῃα τὰ πρῶτα ἱερὰ Λευκοφρύνηνα ἰσο[πύ]θια ἀρέσαντα διὰ ἀγῶ[νας] Ῥωμαίων καὶ τειμηθέ[ντα] ὑπὸ τῶν κυρίων Ἀν[τωνε]ίου καὶ Κομόδου κα[ὶ] θε[ο]οῦ Οὐήρου καὶ [θεᾶς Φαυ]στεινῆς [διὰ τὴν ἐ]νρὺθμ[ου] τραγικ[ὴν] ποιήσιν τει[μη]θ[έντα] δ[ὲ] καὶ πολειτε[ί]αις [καὶ] ἀνδριάντων ἀνασ[τά]σεσιν ὑπὸ Ἐφεσίων, Τρω[α]δέων, Ἀντιοχέων τῶν πρ[ό]ς Δάφνην, Βηρυτίων, Κα[ισα]ρέων ...; vd. W.J. Slater, *Inscripfen von Magnesia 192 revisited*, «GRBS» 37, 1996, pp. 195-201.

⁹³² Galen. *De praenotione ad Posthumum* XIV 604, 12 Kühn.

⁹³³ *I.Cret.* IV 222 A = *I.G.R.* I 975 (Gortina, I a.C. ex.- I d.C. in.): Λεύκιος Φούριος Λευκίου [υἱός] | Φαλέρνα Κέλσος μύθων ὀρχη[στής], | στεφανωθείς ἐν τῷ θεάθρῳ χ[ρυσῶ] | στεφάνῳ τῷ μεγίστῳ κατὰ τὸν νόμον [Γορτυνίων] | πρόξενος καὶ πολίτας αὐτὸς καὶ ἐχ[γονοί]. A proposito dei danzatori rimasti anonimi vd. a mo' di esempio *I.Str.* 691, proveniente da Lagina, che conserva memoria di un ὀρχηστής ingaggiato e pagato per sei giorni di spettacoli, le cui esecuzioni furono apprezzate dagli spettatori locali. Sul carattere itinerante dei pantomimi

Durante il principato augusteo furono attivi Gaio Teoro⁹³⁴, che nel primo agone pantomimico superò Pilade, l'innovatore del genere, Piero da Tivoli, Ila⁹³⁵ e Nomio di Siria⁹³⁶. Al tempo di Caligola e di Claudio divenne famoso Tito Giulio Mnester⁹³⁷, liberto di Tiberio; Sannio Paride, liberto di Domizia, si distinse ai tempi di Nerone, il quale, però, nel 67 d.C. lo fece condannare a morte, forse per gelosia artistica⁹³⁸.

In età giulio-claudia fu noto pure Tiberio Claudio Pardala, condiscipolo di Apolausto Maior e maestro di Apolausto Iunior⁹³⁹; mentre un altro Paride, favorito della consorte dell'imperatore, fu attivo in Campania e ai tempi di Domiziano divenne celeberrimo al punto che i suoi sostenitori a Pompei formarono un gruppo ben identificabile, denominato *Paridiani*⁹⁴⁰, mentre i partigiani di Azio Aniceto furono chiamati *Anicetiani*⁹⁴¹.

In età traiana si distinsero Marco Ulpio Apolausto, che si guadagnò l'appellativo di *maximus pantomimorum*⁹⁴², e Marco Ulpio Castrense, un liberto di Traiano la cui professione è nota grazie alla stele funeraria in memoria della moglie⁹⁴³.

in Egitto vd. due lettere private: nella prima (*P.Oxy.* III 526; Ossirinco, II d.C.), si fa cenno a un viaggio da effettuare per accompagnare un danzatore, probabilmente ingaggiato per uno spettacolo in qualche villaggio dell'Ossirinchite; nella seconda (*P.Oxy.* XIV 1676; Ossirinco, 324 d.C.), il mittente dichiara di aver ricevuto la lettera della moglie tramite il danzatore Platone.

⁹³⁴ *C.I.L.* VI 10115 = *I.L.S.* 5197 (I in. d.C.): *Gaius | Theoros lux | victor pantomim(orum) | Si deus ipse tua captus nunc a[rte] | Theorost | a[n] dubitant h[omines] | velle imit[are] deum?* (Nella parte posteriore) *Theoros | victor | pantomimorum | Pyladem | Cilicia || Pierum | Tiburtin(um) || Hyla | Salmacid(ensem) || Nomium | Suria.*

⁹³⁵ Fu dapprima discepolo e successivamente rivaleggiò con Pilade (Macrob. *Saturn.* II 7, 12-16 e 19).

⁹³⁶ Sen. Rhet. *Controvers.* 3 *praef.* 10 (qualora si accolga l'emendamento di F. Bücheler per l'incomprensibile *nomini meo*) ne menziona la riconosciuta *velocitas pedum* in contrasto con le *lentiores manus*.

⁹³⁷ *C.I.L.* VI 20139 = *I.L.S.* 5181; cfr. Sen. *Apocol.* 13; *medius erat in hac cantantium turba Mnester pantomimus, quem Claudius decoris causa minorem fecerat ad Messalinam*; Tac. *Ann.* XI 36 e XIV 9; Suet. *Calig.* 55 e soprattutto 57: *pantomimus Mnester tragoediam saltavit, quam olim Neoptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum Philippus occisus est, egerat*; Cass. Dio LX 22, 4-5 e 28, 3-5.

⁹³⁸ Plin. *Nat. Hist.* VII 55; *C.I.L.* IV 3867 (Pompei); IV 4454 = *I.L.S.* 5252 (Roma); VI 9650 (Campania); XIV 2866 (Preneste).

⁹³⁹ *C.I.L.* XI 7767 (Capena): *Ti. Claudius Aug. l. Pardalas | Apollinis parasitus | ego sum bene tibi sit qui me legis et tibi | Apolausti Maioris condiscipulus, Apolausti Iunioris doctor || Ti(berius) Claudius Pardalas Aug(usti) l(ibertus) Apollinis parasitus ego sum | bene tibi sit qui me legeris || Quisquae me vexaverit | quisquae meo corpori manus intulerit | quartanas dabo ex viso magno | imperio iussus sum cum viverem.*

⁹⁴⁰ *C.I.L.* IV 3867 (Pompei); IV 7051; IV 7919 (Pompei); «AE» 1997, n. 1172 (Germania Superior); cfr. Mart. XI 13; Iuv. VI 87 e VII 82-90; Suet. *Dom.* 3 e 10; Cass. Dio *Epit.* 67, 3, 1.

⁹⁴¹ *C.I.L.* IV 2155. Cfr. inoltre *C.I.L.* IV 5395 e 5399.

⁹⁴² *C.I.L.* VI 10114 = *I.L.S.* 5184 (Roma); cfr. *C.I.L.* VI 37841 (Napoli): *M. Ulpus Aug. lib. Apolaustus maximus pantomimorum coronatus adversus histriones et omnes scaenicos artifices XII.*

⁹⁴³ La stele, ora perduta, proveniva quasi certamente da Altino (*C.I.L.* V 2185): *D(is) M(anibus) S(acrum) | Plotiae Feli(citati) vixit | ann. XVI M(arcus) | U(lpius) Castre(nsis) pantomi(mus) benemeritae fecit.* Vd. C. Zaccaria, *Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali e di attori nella Cisalpina romana*, «AAA» 41, 1994, p. 87.

Al tempo di Adriano furono attivi in Liguria Publio Elio Pilade, che vinse anche nei giochi sacri a Roma⁹⁴⁴, e in Oriente Emiliano⁹⁴⁵ fino alla metà del II d.C. Anche Publio Elio Crispo fu ammirato soprattutto per l'abilità nel movimento delle mani; dopo aver ricevuto onori nelle città di Apamea sull'Oronte⁹⁴⁶, cessò la sua breve ma intensa carriera morendo all'età di 29 anni in Eraclea Pontica:

Crispo, cittadino della terra di Faro e del Nilo fecondo, è morto e questo sepolcro nasconde lui, che per primo ottenne la corona della tragedia ritmica. Il mondo intero, dopo averlo ammirato e celebrato per la sua abilità nel movimento delle mani, ha visto in lui il fiore d'oro dei suoi teatri. Inaspettatamente il ventinovesimo anno spese la sua grazia sfavillante⁹⁴⁷.

Nel medesimo periodo, quando ancora i pantomimi non concorrevano negli agoni sacri della Grecia e in Oriente, si distinse Giulio Paride, che nella città di Apamea fu onorato dall'associazione di artisti ieronici con cariche onorifiche, come si deduce da un decreto epigrafico rinvenuto nella città natale dell'attore:

La sacra Associazione imperiale degli artisti di Dioniso e dell'imperatore Cesare Traiano Adriano Augusto, figlio del divino Traiano e nipote di Nerva. L'Associazione di artisti ieronici e dei loro coadiutori onora Giulio Paride, cittadino di Claudia Apamea, di Antiochia e di ogni città, onorato della carica di sevirato nella colonia di Berito, attore di danza tragica, che è a vita e sul posto sommo sacerdote e stemmateforo di Apollo Archegete, per valentia e benevolenza⁹⁴⁸.

⁹⁴⁴ C.I.L. V 7753 = I.L.S. 5185 (Genova): *P. Aelius Aug. lib. Pylades pantomimus hieronica instituit* | *L. Aurelius Augg. lib. Pylades hieronica discipulus consummavit*.

⁹⁴⁵ Merkelbach-Stauber SGO II 10/03/02 = S.E.G. XXXV 1327 (Amastri, 155 d.C.): Ἔτος μὲν ἦν τριακοστὸν ἤδη μοι τότε, | ἔθηκε δ' Αἰμιλιανὸν ὄνομά μοι πατὴρ, | ὃν ἔθρεψε Γέμιος, εἰς ἀνὴρ τῶν εὐγενῶν. | παρ' ἐμπύροις δὲ κῶμον Εὐίῳ θεῷ | τριετῆρι τέλετῃ μυστικῶς ἀνήγαγον | καὶ γυμνασίῳ δὲ σεμνὸς ἐγενόμην, ἴδρις | πάλης, ἄκοντος, πανκρατίου, δίσκου, τροχοῦ, | ἄλματος, ἀπάντων εὐρυθμῶν σφαιρισμάτων | ὧν εἰς ἕκαστον ἐπόνεσεν τροφεὺς ἐμός, | σατύρῳ τε ἐνείκων Κύζικον καὶ Πέργαμον | καὶ Κυζίκου μὲν αὐτὸς ἤνεγκα στέφος, | τὸ Περγάμου δὲ μοῖρα ἀπήνεγκεν πικρὰ | καὶ μου τὸ σῶμα Δωρίας ἐπὶ χθονὸς | ἐμάρανε δαίμων, ὅστ' αὖ ἐν πάτρῃ λαβὼν | τροφεὺς Γέμιος λάρνακα ἐς λιθίνην θέτο | αἰωνίοις στεφάνοισιν ἐπικοσμούμενα[ν] | ἐκσ' πρὸ α' καλ. Σεπτεμβρίων | Λώου ζί'.

⁹⁴⁶ I.G.L.Syr. IV 1349.

⁹⁴⁷ Merkelbach-Stauber SGO 09/11/02 = S.E.G. XXXI 1072 = I.K. Heraclea Pont. 9, 12-18: Κρίσπος Φαρίης γῆς σταχυητρόφου τε Νείλου | ὑπὸ σήματι τῷδε κρύπτεται θανὼν πολεῖτης, | τῆς ἐνρῦθμου τραγωιδίας στέφος λαβὼν τὸ πρῶτον. | τὸν χειρονομούντα θαυμάσας καὶ δοξάσας ὁ κόσμος | ἄνθος χρύσειον τῶν ἰδίων εἶδε θεάτρων. | οὐ λαμπομένην τὴν χάριν ἔσβεσεν ἄδοκῆτως | ὁ τρισὶν δεκάσιν πληρουμένοις λιπὼν ἐνιαυτός. Cfr. S. Şahin, *Das Grabmal des Pantomimen Krispos im Herakleia Pontike*, «ZPE» 18, 1975, pp. 293-297; B.M. Palumbo Stracca, *L'epitafio del pantomimo Crispo*, «RCCM» 36, 1994, pp. 225-233.

⁹⁴⁸ S.E.G. XLVIII 1844: [H] ἱερὰ σύνοδος τῶν ἀπὸ τῆς | οἰκουμένης περὶ τὸν Διόνυσον καὶ αὐτοκράτορα Καίσαρα, Τραιανοῦ υἱὸν θεοῦ Νερούα υἱωνόν, Τραιανὸν Ἀδριανὸν Σεβαστὸν <ν> τεχνειτῶν ἱερonei|κῶν καὶ τ<ῶ>ν τοῦ|των συναγωνιστῶν Ἰούλιον | Πάριν Κλαυδιέα τὸν καὶ Ἀπα|μέα καὶ Ἀντιοχέα καὶ πάσης πό|λεως πολεῖτην καὶ ἐν κολωνεί|ᾳ Βερύτῳ τετειμημένον σεξ|βεράτι τραγικῆς κεινήσεως ὑπο|κριτὴν, τὸν διὰ βίου καὶ κατὰ τὸν | [τόπο]ν ἀρχιερέα καὶ στεμματῇ|[φόρον] τοῦ ἀρχαγέτου | Ἀπόλλωνος [ἀρετῇ]ς καὶ | εὐνοίας ἕνεκ[α].

Nella seconda metà del II d.C., al tempo di Lucio Vero, eccelsero Massimino Paride⁹⁴⁹, Agrippa, denominato Lucio Aurelio Apolausto Menfio, che ebbe una lunga carriera, e il suo giovane omonimo discepolo⁹⁵⁰, Marco Aurelio Agilio Settentrione⁹⁵¹, Ulpio Augustiniano Paride⁹⁵².

Teocrito, discepolo di Publio Elio Pilade, con il nome d'arte Lucio Aurelio Pilade operò in Liguria e Traspadania e si distinse nelle *performances* delle *Troiane* e dello *Ione*; la sua attività durò per molti anni, fino ai tempi di Commodo, e si concluse con la morte a Milano, dove gli fu eretto un monumento funebre con l'epigrafe:

Agli Dèi Mani. A cura dell'impresario Calopodio. A Teocrito Pilade, liberto dei due Augusti, pantomimo onorato nelle più importanti città d'Italia, decorato delle insegne e dei privilegi decurionali. La compagnia Romana, a ricordo dei suoi meriti pose questa iscrizione⁹⁵³.

Il monumento è rilevante, perché ci fa conoscere almeno parzialmente il repertorio del pantomimo, in quanto è illustrato da due figure: sul fianco sinistro sotto l'iscrizione *Troadas* si vede una figura in posizione eretta con lunga tunica manicata e una leggerissima sopra-

⁹⁴⁹ SHA *L. Ver.* 8, 7: (scil. *Verus*) *histriones eduxit e Syria, quorum praecipuus fuit Maximinus, quem Paridis nomine nuncupavit*; cfr. *Lib. pro salt.* 41; *C.I.L.* XII 3347 = *I.L.S.* 5203, Nîmes.

⁹⁵⁰ SHA *L. Ver.* 8, 10-11: (scil. *Verus*) *habuit et Agrippum histrionem, cui cognomen tum erat Memfi, quem et ipsum e Syria velut tropaeum Parthicum adduxerat, quem Apolaustum nominavit. adduxerat secum et fidicinas et tibicines et histriones scurrasque mimarios et praestitiores et omnia mancipiorum genera, quorum Syria et Alexandria pascitur voluptate, prorsus ut videretur bellum non Parthicum sed histrionicum confecisse*. Cfr. *Athen.* I 20d; *C.I.L.* VI 10117 = *I.L.S.* 5190 (Roma); IX 344 = *I.L.S.* 5188 (Canosa); X 3716 = *I.L.S.* 5189 (Frignano Maggiore); X 6219 = *I.L.S.* 5187 (Fondi); XI 3822 = *I.L.S.* 5192 (Veio); XII 3347 = *I.L.S.* 5203 (Nîmes); XIV 4254 = *I.L.S.* 5191 (Tivoli); XIV 5375 (Ostia); IX 344 = *I.L.S.* 5188 (Canosa); «AE» 1978, nr. 84 (Roma); «AE» 1980, nr. 718 (Mursa); M.L. Caldelli, *Ancora su L. Aurelius Augg. lib. Apolaustus Memphius Senior*, «Epigraphica» 55, 1993, pp. 45-57. Per l'altro Apolausto attivo sulle scene prima degli altri due vd. S. Evangelisti, *L. Aelius Aurelius Apolaustus e l'Apolaustus interemptus nel 189 d.C.*, «ZPE» 197, 2016, pp. 271-275.

⁹⁵¹ *C.I.L.* XIV 2113 = *I.L.S.* 5193 (base di statua eretta dal Senato e dal popolo di Lanuvio nel 187 d.C.): *M(arco) Aurel(io) Aug(usti) lib(erto) Agilio Septentrioni pantomimo sui temporis primo sacerdoti synhodi Apollinis parasito alumno Faustinae Aug. producto ab. imp. M. Aurel. <Commodo> Antonino Pio Felice Augusto ornamentis decurionat. decreto ordini exornato et allecto inter iuvenes S.P.Q. Lanuvinus*. Cfr. XIV 2977 = *I.L.S.* 5194 (Pre-neste); XII 188 = *I.L.S.* 5258 (Antibes). L'identica espressione *pantomimus sui temporis primus* per Arescio, operante ai tempi di Valeriano e Gallieno (metà III d.C.), in *C.I.L.* XIV 4624a.

⁹⁵² *I.G.R.* IV 1272 (166-169 o 180 d.C., Trapezunte): ἡ φιλο[ι]εβαστος καὶ εὐδοκιμωτάτη Θουατερηνῶν βουλὴ ἐτίμησεν ἐκ τῶν ἐαυτῆς πόρων Οὐλπίον Αὐγουστιανὸν τὸν καὶ Πάριν, ὀρχηστὴν Ἀντιοχέα καὶ Τραπεζούντιον ἔνδοξον ἐπὶ τε ἡθους σεμνότητι καὶ τρόπου ἐπεικείας ἐπαινούμενον, ἐπιδημήσαντα τῇ πόλει καὶ συνκοσμήσαντα διὰ τῆς τραγικῆς ἐνρhythμου κινήσεως ἐπιτελεσμένας ὑπὲρ εὐσεβείας τῶν μεγίστων καὶ ἀνεικῶν αὐτοκρατόρων ἐπινεικίους ἑορτὰς ἐπὶ γραμματέως τῆς συνόδου β' Μά. Ἰουλίου Ἀλεξάνδρου.

⁹⁵³ *C.I.L.* V 5889 = *I.L.S.* 5195 (Milano): *D(is) M(anibus) | curante Calopodio locatore | Theocriti Aug(ustorum duorum) lib(erti) | Pyladi | pantomimo | honorato | splendidissimis | civitatib(us) Italiae | ornamentis | decurionalib(us) ornat(o). | Grex | Romanus | ob merita eius | titul(um) memoriae | posuit*. [A lato] *Sui temporis primus*. Cfr. M. Cadario, *L'immagine di una vedette del pantomimo: l'altare funebre di Teocritus Pilades (CIL V 5889) tra Lodi e Milano*, «Stratagemmi» 9, 2009, pp. 11-62.

veste ricamata, mentre sorregge con la destra una maschera ovale sormontata da un elmo con pennacchi, imbraccia uno scudo circolare e impugna una lancia con la mano sinistra; sull'altro lato sotto la scritta *Iona* in posizione eretta c'è una figura con ampio *pallium* e tunica manicata, lunga fino ai piedi, che leva una maschera muta femminile con la destra e sostiene con la sinistra una fiaccola accesa rivolta verso il basso. In una sua opera Galeno ne ricorda il fascino che esercitava sugli spettatori, che era pari a quello del collega Morfo⁹⁵⁴.

In età commodiana fu famoso Tiberio Giulio Apolausto, primo del suo tempo (πρῶτος τῶν ἀπ' αἰῶνος ἀνθρώπων), che si esibì e vinse in molti agoni sacri, ottenendo onori prestigiosi in molte città del Mediterraneo orientale: Atene, Delfi, Magnesia sul Meandro, Tralles, Laodicea, Mileto, Nicomedia, Nicea, Cesarea, Nicopoli, Mitilene, Ierocesarea, Magnesia al Sipilo, Cuma, Saittai, Tebe, Platea, Cheronea, Messene, Calcide, Sicione, Alabanda, Antiochia, Cizico, Corinto, Efeso, Nysa, Patre, Pergamo, Sardi, Smirne, Sparta, Trapezunte. Inoltre gli furono erette numerose statue in Efeso, Atene, Pergamo, Magnesia, Laodicea, Mileto, Ierocesarea, Thyatira, Corinto, Nicopoli, Patre, Sardi, Messene, Nysa, Cuma, Tebe, Platea, Delfi, Sparta, Tralles⁹⁵⁵.

In età severiana, agli inizi del III d.C. durante il regno di Caracalla, Marco Settimio Aurelio Agrippa, che aveva debuttato a Roma e poi si era esibito con notevole successo nella Cispadania (Vicenza, Verona, Milano), fu onorato da un amico milanese con un monumento nel teatro di Leptis Magna, dove aveva concluso la carriera artistica:

A Marco Settimio Aurelio Agrippa, liberto dell'Augusto Marco Aurelio Antonino Pio Felice, al primo pantomimo del suo tempo, a Roma condiscipolo di giovani presentati in scena; promosso agli spettacoli di Italia dal Signore Nostro Augusto, insignito a Verona e Vicenza del decurionato onorario, accolto tra gli *Iuvenes* a Milano, in Africa dal Signore Nostro Augusto nominato cittadino di Leptis Magna. Publio Albucio Apollonio, da Milano in Italia, al raro esempio di amicizia ha eretto (questa statua) con il consenso dello Splendidissimo Ordine (dei decurioni della città)⁹⁵⁶.

⁹⁵⁴ Vd. *C.I.L.* XIV 4624 (Ostia); Fronto *ad Ver. imp.* 1, 1; Galen. *De praenotione ad Posthumum* XIV 632-633 Kühn. Il pantomimo ricevette onori anche a Pozzuoli e da Commodo ottenne l'autorizzazione a offrire giochi gladiatori (*I.L.S.* 5186; Puteoli 182-190 d.C.): *L(ucio) Aurelio Aug(usti) lib(erto) | Pyladi | pantomimo temporis sui primo | hieronicae coronato IIII patrono | parasitorum Apollinis sacerdoti | synhodi honorato Puteolis D(ecreto) D(ecurionum) | Ornamentis decurionalibus et | duumviralib(us) auguri ob amorem | erga patriam et eximiam libera|litem in edendo muner(e) gladi|atorum venatione passiva ex in|dulgentia sacratissimi Princip(is) Commodi Pii Felicis Aug. | Centuria Cornelia*; cfr. anche «AE» 2005, nr. 337 e M.L. Caldelli, *Eusebeia e dintorni: su alcune nuove iscrizioni puteolane*, «Epigraphica» 67, 2005, pp. 63 ss. Sui pantomimi che praticavano la loro professione a Roma e nelle province occidentali si rinvia a M. Bonaria, *Dinastie di pantomimi latini*, «Maia» 11, 1959, pp. 224-242.

⁹⁵⁵ Cfr. *F.D.* III 1, 551 (iscrizione di una statua a Delfi); *I.Eph.* 2070 + 2071 (Efeso); *I.Cor.* VIII 3, 370 e *I.Cor.* VIII 3, 693; vd. W.J. Slater, *The Pantomime Tiberius Julius Apolaustus*, «GRBS» 36, 1995, pp. 263-292.

⁹⁵⁶ *I.R.T.* 606 (dopo il 211 d.C.): *M. Septimio Aurelio Agrippae | M. Aurelii Antonini Pii Felicis Augg. lib. | pantomimo temporis sui primo, | Romae adulescentium productorum | condiscipulo ad Italiae spectacula | a Domino nostro Aug. provecto, | decurionalibus ornamentis Verona | et Vicetia ornato, Mediolano in- | ter iuvenes recepto, in Africa | Lepcimag(na) a Domino nostro Aug. ordinato, | P. Albucius Apollonius | Mediolanensis ex Italia amico rari | exempli permissu Splendidissimi Ord(inis) p(osuit)*. Cfr. J. Guey, *Un pantomime de l'Empereur Caracalla citoyen de*

In quel medesimo periodo iniziò la carriera a Roma e fu attivo anche il liberto Teocrito II, istruttore di danza dell'imperatore; tuttavia al suo esordio non fu premiato dal favore del pubblico, per cui fu costretto a trasferirsi a Lione, dove si guadagnò una certa popolarità⁹⁵⁷.

Probabilmente è ascrivibile tra i pantomimi di età severiana un certo Vincenzo, la cui epigrafe funeraria con un epigramma acrostico rinvenuta a Timgad esalta le sue virtù morali e lo stile di vita impeccabile:

Agli Dèi Mani consacrato. Qui si trova Vincenzo, onore dei pantomimi. Sulle bocche della gente vive perennemente. Non solo è amato da tutti per l'arte scenica che praticò, ma era anche dabbene, buono, irreprensibile verso tutti e sobrio. Sempre, quando danzava storie famose, avvinse il teatro fino al tramonto. Ora dimora qui sepolto davanti alle mura. Visse in pieno vigore per ventitre anni onestamente: la sua vita era più loquace dei suoi gesti⁹⁵⁸.

Infine a Costantinopoli tra il V e il VI d.C. i protagonisti della scena divennero i vari Caramallo, Crisomallo, Elladio di Emesa, Margarita Katzamy, Asterio e Trimerio⁹⁵⁹.

I successi di un artista, nel contempo, potevano suscitare l'invidia di altri professionisti appartenenti a fazioni avverse, cosicché questi ricorrevano a pratiche magiche per aumentare le proprie *chances* di vittoria e per colpire il più fortunato rivale. Tra le *tabellae defixionum* ci sono esempi di maledizioni, tra le quali si distingue una rinvenuta in Siria e datata al III d.C., nella quale si invocano le forze demoniche per bloccare membra e articolazioni del danzatore Iperchio della fazione dei Blu, nonché per far mancare la voce al coro e ai suoi sostenitori⁹⁶⁰. Né diversi sembrano essere stati i rapporti tra i mimi, dal momento che in una pressoché coeva tavoletta di bronzo proveniente da Vicus Raraunum nella Gallia Lugdunensis (Rom) sono enunciate maledizioni di ogni sorta contro l'attore Sosio:

Lepcis Magna, «Revue Africaine» 96, 1952, pp. 44-60.

⁹⁵⁷ Dio Cass. LXXVII 21, 2.

⁹⁵⁸ «AE» 1956, nr. 122: *D(is) M(anibus) S(acrum)*. || *Vincentius hic est pan|tomimorum decus* || *In ore vulgi vectitans perenniter* || *Non arte tantum qua so|lent scaenica* || *Cunctis amatus set quis | probus bonus* || *Erat per omnis inno|cens et continens* || *Notas qui semper cum | saltaret fabulas* || *Tenuit theatrum us|que in ortus vespere* || *Istic humatus nunc | habet pro moenibus* || *Uixit per annos tres et | viginti virens* || *Set sanctus vita gestu | erat facundior*. Vd. J. Bayet, *Les Vertus du pantomime Vincentius*, «Libyca» 3, 1955, 103-121.

⁹⁵⁹ Per i Caramallo vd. medaglione contorniato risalente al periodo dell'imperatore Valentiniano con l'iscrizione *KARAMALLE NICAS*; Sid. Apoll. *carm.* XXIII 268; Aristaen. *Epist.* I 26; Joann. Malalas *Chron.* 386; per Crisomallo, Elladio di Emesa e Margarita vd. Joann. Malalas *Chron.* 386; per Asterio vd. Procop. *Historia Arcana* IX 5; per Trimerio vd. Joann. Stylites *Chron.* 27, p. 18 Wright.

⁹⁶⁰ *D.T.* 15 Audollent. In August. *Conf.* IV 2, 3 si fa menzione di un aruspice che prometteva la vittoria in una competizione musicale se fosse stato adeguatamente ricompensato per compiere opportune pratiche magiche. Vd. M. Martin, *Sois maudit! Maledictions et envoûtements dans l'Antiquité*, Paris 2010, pp. 95-96; da ultimo F. Crevatin, *Breviora etymologica*, in A. Overbeck - W. Schweickard - H. Völker, *Lexicon, Varietät, Philologie*, Berlin 2011, pp. 399-400. Su Iperchio vd. L. Robert, *Études épigraphiques et philologiques*, cit., pp. 99-102. Finora sono editi soltanto un *ostrakon* della Collezione Schøyen contro la fazione dei Verdi (*SB* XXVI 16369) e un'unica *defixio* papiracea contro gli aurighi e i cavalli della fazione dei Blu, proveniente da Ossirinco e databile al IV-V d.C. (*P.Oxy.* LXXIX 5205).

Apecio tenga avvinto Trinemetos, Caticnos denudi Seneciolo, Asedi, Tritio, Neocarino, Didone; possa Sosio impazzire, possa Sosio soffrire di febbri, possa essere colpito da mali ogni giorno, Sosio non sia in grado di parlare, possa Sosio non trionfare su Maturo e su Eridunna. Possa Sosio non essere in grado di offrire sacrifici. Aquanna ti tormenti, Nana ti crocifigga; Possa Sosio non essere superiore al mimo Eumolpo, non sia in grado di impersonare una donna sposata in stato di ebbrezza sul puledro; non sia in grado di offrire sacrifici, non riesca a strappare la vittoria al mimo Fozio⁹⁶¹ ...

Perciò non sorprende che gli artisti ricorressero a pratiche magiche o implorassero la protezione di qualche divinità nell'imminenza di una competizione, facendo un voto che, in caso di successo, si affrettavano a mantenere. In effetti tre iscrizioni, facenti parte di una fontana-santuario sul Pincio per Anna Peranna, riportano le espressioni di ringraziamento degli offerenti per avere conseguito la vittoria, probabilmente in qualche concorso di rappresentazioni mimiche, se si accoglie una convincente ipotesi recentemente avanzata. La più significativa è quella in senari giambici dedicata dal liberto Eutichide per la vittoria del patrono Gaio Acilio Eutichete:

Io, liberto Eutichide, dopo aver fatto un voto alle sacre Ninfe, meritevoli per la vittoria del mio buon patrono Gaio Acilio Eutichete, ora abbiamo adempiuto al voto e con (questi) versi riconosciamo che esse sono sante e alle fonti, meritevoli di gratitudine, dedichiamo l'altare⁹⁶².

L'usanza è attestata anche per l'Egitto tra il II e il III d.C., da dove proviene una tavoletta votiva offerta ai Dioscuri dal poeta e compositore Marco Decrio Decriano per aver vinto il cinquantunesimo sacro agone trieterico⁹⁶³.

⁹⁶¹ D. T. 110 Audollent: *Apeci alligato Tr[i]|nemeton Caticno|n nudato Seneciolu|m Asedem Trition | Neocari- non Didon|em Sosio deliria | Sosio pyra Sosio | cottidie doleto | Sosio loqui neq(u)eat | Sosio de Maturo et Eri|dunna ne cluisse Sosio || Ne voteat im(m)ol[a]|re Aquanna te tor|q(u)eto Nana te com|cruciato Sosio de Eu|molpo mimo ne eni|tuisse poteat ebri|a vi mon(n)am age|re neq(u)eat in eq(u)o|leo ne voteat im(m)ol|are Sosio de Fotio m|imo ne ademtisse | victoriam voteat* [Cfr. H.S. Versnel, 'May he not be able to sacrifice...': Concerning a Curious Formula in Greek and Latin Curses, «ZPE» 58, 1985, pp. 247-248. Il ricorso a formule magiche nell'ambiente dello spettacolo è pratica antica, come si evince da una tavoletta di piombo, rinvenuta nella Sicilia sud-orientale e risalente agli inizi del V a.C., riguardante il corego Eunico (I.G.A.S.M.G. II² 45); vd. D. Jordan, *An Opisthographic Lead Tablet from Sicily with a Financial Document and a Curse Concerning Choreghoi*, in P. Wilson (cur.), *The Greek Theatre and Festivals*, cit., pp. 335-350.

⁹⁶² «AE» 2003, nr. 251: *Votum sacratis quondam | Nymphis feceram, | boni patroni meritis ob victoriam | C. Acilii Eutychetis reddimus | et esse sanctas | confitemur versibus | aramque gratis | dedicamus fontibus | Eutychides lib(ertus)*. Cfr. W. Slater, *Deconstructing Festivals*, in P. Wilson (cur.), *The Greek Theatre and Festivals*, cit., p. 25, nt. 31. Le altre due epigrafi «AE» 2003, nr. 252 e «AE» 2003, nr. 253 si riferiscono a Svetonio Germano, l'altro dedicatario dell'ex voto.

⁹⁶³ SB VIII 10068.

Secondo Luciano παντόμιμος (lat. *pantomimus*), che era aggiunto al termine ὀρχηστής, appartiene al lessico degli Italoti, i Greci che abitavano nell'Italia meridionale⁹⁶⁴. Il suo significato è quello di *imitatore di tutto*, giacché la peculiarità del danzatore era quella di eseguire mimicamente ogni azione necessaria durante la rappresentazione.

Tuttavia l'impiego dell'aggettivo con valore nominale, inteso come qualifica professionale, risale almeno a parecchi decenni prima che il fortunato genere fosse ufficialmente introdotto a Roma nel 22 a.C., almeno stando alle indicazioni della *Cronaca* di Gerolamo. L'attestazione proviene dalla città asiatica di Priene⁹⁶⁵, dove παντόμιμος è riferito a un certo Plutogene, l'abile incantatore di anime che subito dopo la I guerra mitridatica verso l'80 a.C. per quattro giorni si esibì a pagamento nel teatro della città. Agli anni 84/60 a.C. risale anche l'altra iscrizione proveniente da Delfi in onore di Filistione, un artista originario di Durazzo definito appunto con il medesimo termine qualificativo⁹⁶⁶.

Però, l'artista che da solo e in un medesimo giorno era in grado di interpretare diversi caratteri più comunemente era definito soltanto con l'appellativo di ὀρχηστής (lat. *saltator*)⁹⁶⁷, come specifica l'iscrizione onorifica per il romano μύθων ὀρχηστής Lucio Furio Celso, posta nel teatro di Gortina a Creta⁹⁶⁸ tra la fine del I a.C. e gli inizi del I d.C.

Icastica è la descrizione di un'esecuzione orchestica fatta da Libanio:

⁹⁶⁴ Luc. salt. 67; *Pantomimus* con valore nominale è attestato per la prima volta a Pompei, dopo il 2 a.C. in C.I.L. X 1074d = I.L.S. 5053: *A(ulus) Clodius A(uli) f(ilius) | Men(enia) Flaccus Ilvir i(ure) d(icundo) ter quinqu(uennalis) | trib(unus) mil(itum) a populo | primo duomviratu: Apollinarib(us) in foro pompam | tauros taurocentas succursores pontarios | paria III pugiles catervarios et pycas ludos | omnibus acruamatis pantomimisq(ue) omnibus et | Pylade et HS n(ummos) X (milia) in publicum pro duomviratu*. Vd. inoltre la citata iscrizione funebre bilingue, in latino seguito dal testo greco, con un epigramma in distici per Celadione: *Celadioni grex Ionici pantomimi. Vix(it) an(nis) V*; C.I.L. VI 3217 = I.L.S. 5182: *C. Iulio Aug. lib. | Actio priori | pantomimo | Cucumae vixit | anni XIX et | menses V*; C.I.L. IX 256: *L. Rebellius Renatus pantomimus sui temporis primus*. Il termine è presente anche nei testi letterari: Sen. Rhet. *Controvers.* 3 praef. 16 e successivamente in Sen. *Nat. quaest.* VII 32, 3; *Apocol.* 13, 14; *De ira* I 20, 8; *Epist. ad Lucil.* III 29, 12; V 47, 17; XV 95, 56; Firmicus Maternus *Math.* VIII 8, 1; nei papiri vd. *P.Flor.* I 74 a proposito di Sarapione e Febammone (Ermopoli Magna, 21-25 gennaio 181 d.C.).

⁹⁶⁵ *I.Priene* 113.

⁹⁶⁶ «Klio» 1921, p. 177, 161 [2]: ἡ πόλις τῶν Δ[ελφῶν] | [ἐστεφάν]ωσε Φιλιστίωνα Φιλ[---] | (vac. 0, 55 m.) | Δυ[ρράχι]νον | πα[ντόμι]μον | δρα[χμ]αῖς διακοσίαις. Vd. L. Robert, *Études épigraphiques et philologiques*, cit., pp. 11-13 (= «BCH» 63, 1939, pp. 169-171).

⁹⁶⁷ Vd. Arist. *Poet.* I 1447a 27: *L'arte dei danzatori si avvale di solo ritmo senza musica: costoro, infatti, imitano caratteri, emozioni e azioni, attraverso il ritmo*. Cfr. *I.G.* XIV 2474; Arelatae); anche Luc. salt. 63; Iulian. *Misopogon* 354d. In alcune iscrizioni il danzatore è definito ὑποκριτῆς τραγικῆς ἐνρhythμου κινήσεως (*FD.* III 1, 551; III 2, 105; *I.Eph.* 2070 + 2071; *I.Magn.* 165 e 192); Quint. I 12, 14: *non comoedum in pronuntiando nec saltatorem in gestu facio*. *Histrion* è il corrispettivo termine comunemente usato dal II d.C. in poi; cfr. *ex. gr.* Apul. *Apol.* 13: *si choragium thymelicum possiderem, num ex eo argumentarer etiam uti me consuesse tragoedi syrmate, histrionis crocota, †orgia, mimi centunculo?*; Fronto *ad Ver. imp.* 2, 1, 9; *Aur. Orat.* 5; Suet. *Calig.* 54; SHA *L. Ver.* 8, 7 ss.; Min. Fel. *Octavius* 37, 12; Lact. *Div. Inst.* VI 20; Hier. *Epist.* XLIII 2, 4; Isidor. *Etym.* XVIII 48: *Histriones sunt qui muliebri indumento gestus impudicarum feminarum exprimebant: ii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant*.

⁹⁶⁸ *I.Cret.* IV 222 A.

Quale dipinto, quale prato è spettacolo più dolce di una danza o di un danzatore, che conduce lo spettatore per una selva, lo fa addormentare sotto gli alberi, evocando armenti di giovenche, greggi di capre e di pecore, e, a guardia dei giovani animali, i pastori che suonano la zampogna o l'aulo mentre svolgono le loro diverse mansioni?⁹⁶⁹

Poco dopo il retore commenta:

A proposito della velocità, è più ragionevole paragonare le evoluzioni del danzatore a un pensiero a un'ala oppure alle navi dei Feaci? La possibilità di osservare nei dettagli ogni azione è sottratta dalla rapidità con cui il suo corpo si muta ripetutamente in qualsivoglia forma. Ciascuno di costoro è quasi Proteo l'Egiziano che si trasforma sotto gli sguardi. Diresti che costoro, grazie alla verga di Atena che mutò l'aspetto di Odisseo, assumono ogni sembianza: anziani e giovani, umili e potenti, tristi e allegri, servi e padroni. Riguardo ai loro piedi si potrebbe anche investigare se possano vincere in velocità Perseo. Si potrebbe provare maggiore ammirazione per la continuità e il numero dei loro volteggi o per la stabile immobilità raggiunta improvvisamente dopo quelle rotazioni, o per la postura presa in questa immobilità? Essi infatti volteggiano come se avessero le ali e poi terminano in una statica immobilità come se fossero incollati a terra; e con questa immobilità si realizza il quadro. Tanto grande è nei danzatori la considerazione per il ritmo che un'altra prova della loro maestria è quella di fermarsi simultaneamente al canto.

Altrettanto dettagliata è l'esposizione delle evoluzioni orchestriche in un'opera del medico Galeno:

Effettuano grandi salti e piroette molto velocemente, si accovacciano e repentinamente si rialzano, proiettano le loro gambe rapidamente in avanti e di fianco compiendo ampie spaccate; eseguono ogni movimento con somma facilità e in modo estremamente rapido, rendendo il loro corpo snello, muscoloso, asciutto e tonico⁹⁷⁰.

⁹⁶⁹ Lib. *pro salt.* 116: ποία γὰρ γραφή, τίς λειμὼν ἥδιον ὀρχήσεως καὶ ὀρχηστοῦ θέαμα περιάγοντος εἰς ἄλσιν τὸν θεατὴν καὶ κατακοιμίζοντος ὑπὸ τοῖς δένδροισιν ἀγέλας βοῶν, αἰπόλια, ποιμνία καὶ τοὺς νομέας ἱστῶντος ἐπὶ φρουρᾷ τῶν θρεμμάτων τοὺς μὲν σύριγγι χρωμένους, τοὺς δὲ αὐλοῦντας ἄλλον ἐν ἄλλοις ἔργοις; Al pari di Libanio, Plutarco paragona a un dipinto i danzatori quando si atteggiavano ad Apollo, a Pan o a una Baccante (*Quaest. conv.* IX 747c): φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ <τὰς> σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἶδεσιν ἐπιμένωσι.

⁹⁷⁰ Lib. *pro salt.* 117-118: πότερον δὲ τὰς Φαιάκων ναῦς ἢ τὰς τούτων στροφὰς εὐλογώτερον εἰς τάχος εἰκάζει νοήματι καὶ πτερῶ; τό γέ τοι δι' ἀκριβείας ὀφθῆναι τῶν δρωμένων ἕκαστον ὑπὸ τῆς ὀξύτητος ἡρπασθῆναι πολλάκις μεταπίπτοντος εἰς ὃ τι βούλει τοῦ σώματος. Πρωτεύς Αἰγύπτιος μικροῦ τούτων ἕκαστος. φαίης ἂν αὐτοὺς τῇ ῥάβδῳ τῆς Ἀθηνᾶς, ἢ τὴν ιδέαν τοῦ Ὀδυσσεὺς τρέπει, πάντα φαίνεσθαι. πρεσβύτας, νέους, ταπεινοὺς, ὑψηλοὺς, κατηφέας, ἀναιμένους, διακόνους, δεσπότας. τῷ πόδε δὲ καὶ διερευνησάτω τις μὴ Περσέως αὐτοῖς ἐν ἡ πλεονέκτημα. πότερον δὲ ἂν τις ἀγασθῇ μείζονως τὴν τῆς περιφορᾶς ἐν πληθεί συνέχειαν ἢ τὴν ἐξαίφνης ἐπὶ τούτῳ πάγιον στάσιν ἢ τὸν ἐν τῇ στάσει τηρούμενον τύπον; ὥς μὲν γὰρ ὑπόπτεροι περιάγονται, τελευτῶσι δὲ εἰς ἀκίνητον στάσιν ὥσπερ κεκολλημένοι, μετὰ δὲ τῆς στάσεως ἢ εἰκὼν ἀπαντᾷ. πόνος δὲ μείζων ἕτερος συγκαταλύσαι τῷ ἄσματι. τοσούτος τοῦ μέτρου λόγος ἐν ὀρχησταῖς; Galen. *De sanitate tuenda* VI 155, 4-8: τῶν ὀρχηστών αἱ σύντονοι κινήσεις, ἐν αἷς ἄλλονται τε μέγιστα καὶ περιδινούνται στρεφόμενοι τάχιστα καὶ ὀκλάσαντες ἐξάνιστανται καὶ προσσύρουσι καὶ διασύρουσι καὶ διασχίζουσιν ἐπὶ πλείστον τὰ σκέλη καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν ἐν αἷς ὀξύτατα κινούνται, λεπτὸν καὶ μυῶδες καὶ σκληρὸν καὶ πυκνὸν ἔτι τε σύντονον ἀποτελοῦντα τὸ σῶμα; cfr. le analoghe osservazioni in Plotin. *Ennead.* IV 4, 33. Vd. infine Apul. *Met.* I 4.

Il genere, nel quale il pantomimo operava, era definito in latino *fabula saltica*⁹⁷¹ e in greco con le perifrasi παντόμιμος ὄρχησις⁹⁷² ο τραγικὴ ὄρχησις⁹⁷³, τραγικὴ ἔνρhythμος κίνησις⁹⁷⁴, oppure Ἰταλικὴ ὄρχησις, in ricordo del fatto che questa forma di danza era stata introdotta a Roma dall'alessandrino Batillo, liberto e amasio di Mecenate⁹⁷⁵, e dal cilicio Pilade⁹⁷⁶, protetto da Ottaviano, nel 22 a.C., quando ci fu il riassetto organizzativo dei *Ludi*.

L'avvenimento è sottolineato anche dal poeta Antipatro di Tessalonica in un epigramma dedicato al pantomimo favorito dell'imperatore:

Pilade impersonò lo stesso dio invasato, quando da Tebe introdusse le Baccanti sulla scena italica, piacevole sbigottimento per gli uomini, quando danzando riempì tutta la città del dio schietto. Tebe conosce chi nacque dal fuoco, ma è celeste colui che gli dà vita con le sue mani eloquenti⁹⁷⁷.

La pantomima trovò immediata diffusione a Roma e quasi immediatamente anche in Campania⁹⁷⁸, divenendo uno degli intrattenimenti conviviali preferiti nelle dimore patrizie. Tuttavia questa forma autonoma di spettacolo non era una novità assoluta: esistono testimonianze di precedenti esecuzioni orchestriche pantomimiche⁹⁷⁹.

L'innovazione apportata da Batillo e Pilade consistette nel combinare danze con musiche, eseguite da un complesso musicale, e con canti, eseguiti a intervalli in specifici mo-

⁹⁷¹ Vacca *Vita Lucani*, p. 78, 16 R.

⁹⁷² Vd. Zosim. *Hist.* I 6, 1; *Suda* α 735, 12; μ 591, 13 e ο 671 Adler; cfr. παντόμιμος ὄρχηστής in Iulian. *Misopogon* 354d.

⁹⁷³ Cfr. Athen. I 20d.

⁹⁷⁴ *I.Eph.* 2070 + 2071 (per Tiberio Giulio Apolausto; Efeso); *FD.* III 1, 551 (per Tiberio Giulio Apolausto; Delfi) e *FD.* III 2, 105 (per anonimo; Delfi, 125-150 d.C.); *T.A.M.* V 2, 1016 = *I.G.R.* IV 1272 (in onore di Ulpio Augustiniano Paride; Trapezunte, 166/169-180 d.C.); *I.Magn.* 165 (in onore di Tiberio Claudio Mirismo; Magnesia) e 192 (per anonimo; Magnesia); *I.G.L.Syr.* IV 1349 (in onore di Publio Elio Crispo, Apamea); *S.E.G.* XLVIII 1844 (per Giulio Paride; Apamea); cfr. Herodian. *Ab excessu divi Marci* 5, 2, 4: (scil. l'imperatore Macrino) τὸν δὲ λοιπὸν βίον οὐκ ἐμμήσατο, ἐπεδίδου δὲ ἐκάστοτε ἐς τὸ ἀβροδιαίτον, ὄρχηστῶν τε θέαις καὶ πάσης μούσης κινήσεώς τε εὐρύθμου ὑποκριταῖς σχολάζων, τῆς τε τῶν πραγμάτων διοικήσεως ἀμελῶς ἔχων.

⁹⁷⁵ Sen. *Rhet. Controvers.* 3 *praef.* 8; Tac. *Ann.* I 54; vd. Iuv. VI 63; Pers. V 123; Phaedr. V 7, 5.

⁹⁷⁶ Athen. I 20d-e (dal grammatico Aristonico 633 *FGrHist* fr. 1); Cass. Dio LIV 17, 4-5 e LV 10-11; Macrob. *Saturn.* II 7, 12 ss.; Zosim. *Hist.* I 6, 1; *Suda* ο 671, π 3159 Adler. Sull'argomento vd. E.J.N. Jory, *The Literary Evidence for the Beginning of Imperial Pantomime*, «BICS» 28, 1981, pp. 147-161; M.L. Angrisani Sanfilippo, *Testimonianze sulla fortuna del pantomimo a Roma*, «StudRom» 32, 1984, pp. 173-183; cfr. inoltre Luc. *Salt.* 34: τὴν νῦν ὄρχησιν ... οὐ πάλαι ἀρξαμένη ἐς τοσοῦτο κάλλος ἐπιδιδόναι, ἀλλὰ κατὰ τὸν Σεβαστὸν μάλιστα.

⁹⁷⁷ *A.Pl.* 290: αὐτὸν βακχευτὴν ἐνέδου θεόν, ἥνικα βάκχας | ἐκ Θηβῶν Ἰταλὴν ἤγαγε πρὸς θυμέλην, | ἀνθρώποις Πυλάδης τερπνὸν δέος, οἷα χορεύων | δαίμονος ἀκρήτου πᾶσαν ἐπλησε πόλιν. | Θῆβαι γινώσκουσι τὸν ἐκ πυρός· οὐράνιος δὲ | οὗτος ὁ παμφώνοις χερσὶ λοχευόμενος.

⁹⁷⁸ Vd. *C.I.L.* X 1946 = *I.L.S.* 5183 (Pozzuoli): *C. Ummidius | Actius | Anicetus | pantomimus*; cfr. Plin. *Epist.* V 24, 3; J.L. Franklin Jr., *Pantomimists at Pompei. Actius Anicetus and his Troupe*, «AJPh» 108, 1987, pp. 95-107; S. Levin-Richardson, *Calos Graffiti and infames at Pompei*, «ZPE» 195, 2015, pp. 278-280.

⁹⁷⁹ Vd. Varro *Men.* 513 Bücheler: *Crede mihi, plures dominos servi comederunt quam canes. quod si Actaeon occupasset et ipse prius suos canes comedisset, non nugis saltatoribus in theatro fieret.*

menti, il cui scopo era quello di aiutare il pubblico a correlare la vicenda alle evoluzioni orchestriche⁹⁸⁰. Lo stile sublime appassionato e armonico rendeva Pilade un ottimo interprete di storie tragiche (*saltatio tragica*)⁹⁸¹, mentre la levità di Batillo si adattava a rappresentare vicende di argomento agreste (*saltatio hilara*)⁹⁸².

Le origini prossime del genere, che animava i pubblici spettacoli e i conviti delle case private⁹⁸³, non risalgono direttamente alla poesia drammatica⁹⁸⁴, giacché argomenti fatti situazioni e personaggi erano desunti dalle vicende mitiche e dalle imprese eroiche cantate dagli antichi poeti epici greci⁹⁸⁵, dalla storia romana⁹⁸⁶, dal poema virgiliano e perfino dai componimenti ovidiani⁹⁸⁷.

⁹⁸⁰ Macrobian. *Saturn.* II 7, 18.

⁹⁸¹ Cfr. Boethius *A.P.* IX 248; e Antipater *A.Pl.* 290.

⁹⁸² Sen. Rhet. *Controvers.* 3 *praef.* 10: *Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum a se aberrant*; Plut. *Quaest. conv.* VII 711e: δέχομαι τὴν Βαθύλλειον αὐτόθεν πῆξαν τοῦ κόρδακος ἀπτομένην, Ἡχοῦς ἢ τινος Πανὸς ἢ Σατύρου σὺν Ἑρωτὶ κωμῶντος ὑπόρχημά τι διατιθεμένην; Athen. I 20d: ἦν δὲ Πυλάδου ὀρχησὶς ὀγκώδης παθητικὴ τε καὶ πολύκοπος, ἣ δὲ Βαθύλλειος ἱλαρωτέρα· καὶ γὰρ ὑπόρχημά τι τοῦτον διατίθεσθαι. La danza satiresca era apprezzata soprattutto in Ionia, come si ricorda in Luc. *salt.* 79: ἡ μὲν Βακχικὴ ὀρχησὶς ἐν Ἰωνίᾳ μάλιστα καὶ ἐν Πόντῳ σπουδαζομένη καίτοι σατυρικὴ οὔσα, οὕτω κεχεῖρωται τοὺς ἀνθρώπους τοὺς ἐκεῖ ὥστε κατὰ τὸν τεταγμένον ἕκαστοι καιρὸν, ἀπάντων ἐπιλαθόμενοι τῶν ἄλλων, κάθηνται δι' ἡμέρας Τιτᾶνας καὶ Κορυβάντας καὶ Σατύρους καὶ βουκόλους ὀρώντες, καὶ ὀρχοῦνται γε ταῦτα οἱ εὐγενέστατοι καὶ πρωτεύοντες. L'epigrafe funeraria di Saturnino attesta l'esistenza di professionisti specializzati in questo genere (Merkelbach-Stauber *SGO* II 09/09/16 = *I.K. Klaudiu Polis* 83; Claudiopoli): ὠκύμορον καθορᾶς με | νεκύν, Σατουρνίνος δ' ἐ|καλούμην, Βακχικὸς ὀρ|χηστής ἀρέσας πόλεσιν | τε μεγίσταις, κείμεν δ' ἐν | γαίῃ πατρίᾳ δις δώδεχ' ἐ|τη διαπλήσας μήτε γο|νεύσιν ἐμοῖς χεῖρας ὀρε|ξάμενος.

⁹⁸³ Cfr. Sen. *Nat. quaest.* VII 32, 3; Plin. *Epist.* VII 24, 4 ss.; ecc. Tuttavia Plutarco (*Quaest. conv.* VII 711f), dopo avere definito la danza di Pilade ὀγκώδης, παθητικὴ τε καὶ πολυπρόσωπος, fa dire a Diogeniano che la pantomima è inappropriata come intrattenimento conviviale.

⁹⁸⁴ La vicenda di Eracle era suggerita dalle *Trachinie* di Sofocle, come risulta da Arnob. *Adv. nat.* IV 35: *nec non et illa proles Iovis Sophoclis in Trachiniis Hercules pestiferi tegminis circumretitus indagine miserabilem edere inducitur heulatus, violentia doloris frangi atque in ultimam tabem diffluentium viscerum maceratione consumi.*

⁹⁸⁵ Vd. ex. gr. Manil. *Astr.* V 479-485: *nunc tacito gestu referetque affectibus ora, | et sua dicendo faciet solusque per omnis | ibit personas et turbam reddet in uno; aut magnos heroas aget scaenisve togatos; | omnis fortunae vultum per membra reducet, | aequabitque choros gestu cogetque videre | praesentem Troiam Priamumque ante ora cadentem.*

⁹⁸⁶ I temi storici, che erano stati oggetto di drammatizzazione anche nel teatro tragico ellenistico, rientravano comunque nel diffuso bisogno di spettacolarizzare ogni accadimento. Indizi riguardanti l'assunzione di episodi storici nella tematica delle pantomime si evincono da Plinio (*Paneg.* 54, 1: *Et quis iam locus miserae adulationis manebat ignarus, cum laudes imperatorum ludis etiam et commissionibus celebrarentur, saltarentur atque in omne ludibrium effeminatis vocibus modis gestibus frangerentur? Sed illud indignum, quod eodem tempore in senatu et in scaena, ab histrione et a consule laudabantur*); oltre che da Tacito (*Dial. de orat.* 26, 2-4: *Neque enim oratorius iste, immo hercule ne virilis quidem cultus est, quo plerique temporum nostrorum actores ita utuntur, ut lascivia verborum et levitate sententiarum et licentia compositionis histrionalis modos exprimant. quodque vix auditu fas esse debeat, laudis et gloriae et ingenii loco plerique iactant cantari saltari commentarios suos. unde oritur illa foeda et praepostera, sed tamen frequens †sicut his cla ... et exclamatio, ut oratores nostri tenere dicere, histriones diserte saltare dicantur*).

⁹⁸⁷ Libretti furono desunti dall'*Eneide* virgiliana e da taluni carmi ovidiani. È ipotesi plausibile che anche i centoni virgiliani contenuti nel codice *Salmasiano* (*Medea, Alcesta, Paridis iudicium*; cfr. P. Paolucci, *Studi sull'Alcesta centonaria*, Perugia 2014), nonché l'anonimo componimento *Alceste* di provenienza egizia e risalente al III-IV d.C. (*P.Monserrat* inv. 158a-161a; cfr. G. Nocchi Macedo, *L'Alceste de Barcelone [P.Monts. Roca inv.*

Le antiche testimonianze insistono sulla propensione dei danzatori a proporre storie d'amore con finale a volte luttuoso⁹⁸⁸, come le vicende di Clitemestra, Filomela⁹⁸⁹, Mirra⁹⁹⁰, Fedra, Partenope e Rodope⁹⁹¹. Non mancava neppure la vicenda di Medea, testimoniata da un documento unico nel suo genere.

Si tratta di un medaglione celebrativo dell'imperatore Filippo l'Arabo della metà del III d.C., che nel rovescio esibisce una scena teatrale all'aperto, dove sul lato sinistro si scorge distintamente un attore con vesti femminili, nella parte di Medea, che solleva con la destra la maschera dopo l'esibizione in segno di ringraziamento degli applausi ricevuti; al suo fianco ci sono due ragazzi mentre alle spalle si intravede un corista con la maschera di Sileno; sul lato destro c'è un pantomimo che, rivolto a sinistra, accenna a un passo di danza con l'accompagnamento musicale di un auleta⁹⁹².

Di fatto, però, il repertorio della pantomima era diventato con il passare del tempo molto vario, come si desume dall'enciclopedico catalogo riportato da Luciano⁹⁹³, confermato

158-161], Liège 2014), siano stati utilizzati come testi teatrali in occasioni di rappresentazioni pantomimiche, vd. G.F. Gianotti, *Sulle tracce della pantomima tragica: Alceste tra i danzatori?*, «Dioniso» 61, 1991, pp. 121-149. Alle testimonianze sui temi epici dramatizzati in esibizioni pantomimiche si può ascrivere un mosaico del II d.C. proveniente da una *mansio* sulla via Prenestina-Polense a Roma («AE» 2008, nr. 214 a-e), che raffigurerebbe celebri attori mentre inscenano l'episodio odisseo dell'incontro di Odisseo con le Sirene (S. Muscio in *Roma. Memorie dal sottosuolo*, Milano 2006, pp. 321-322).

⁹⁸⁸ Vd. Ov. *Rem. am.* 751-755: *At tanti tibi sit non indulgere theatris, | dum bene de vacuo pectore cedat amor. | enervant animos citharae lotosque lyraeque | et vox et numeris brachia mota suis. | illic adsidue ficti saltantur amantes.* Claudiano (*Invectiva in Eutropium* II 403-405) ricorda le luttuose storie delle mitiche madri Ecuba e Niobe: *qualis resonantibus olim | exoritur caveis, quotiens crinitus ephebus | aut rigidam Niobem aut flentem Troada fingit.* Cfr. pure Giovenale, che menziona la vicenda amorosa di Leda danzata lascivamente da Batillo (VI 63: *chironomon Ledam molli saltante Bathyllo*). Ancora Jacob. Sarugensis *Hom.* 4 f. 19^r ricorda come argomenti diffusi tra il V e il VI d.C. le storie di Eracle e in *Hom.* 5 f. 21^v gli innumerevoli adulteri compiuti da Zeus.

⁹⁸⁹ Vd. Apul. *Apologia* 78, dove c'è un riferimento alle pantomime riguardanti Filomela, Clitemestra e Medea.

⁹⁹⁰ Vd. Flavio Giuseppe allude alla tragica vicenda di Cinira e Mirra in *Ant. Jud.* XIX 94-95: ὁ τε ὀρχηστῆς δράμα εισάγει Κινύραν, ἐν ᾧ αὐτὸς τε ἐκτείνετο καὶ ἡ θυγάτηρ Μύρρα, αἰμά τε ἦν τεχνητὸν πολὺ καὶ περὶ τὸν σταυρωθέντα ἐκκεχυμένον καὶ τῶν περὶ τὸν Κινύραν.

⁹⁹¹ Luc. *salt.* 2 ricorda le vicende erotiche di Fedra, Rodope, Partenope. Quest'ultima ὀρχηστικὴ ἱστορία (*schol.* Dion. Perieg. 358), derivata da una novella pseudostorica, è ora parzialmente nota grazie alla tradizione papiracea (S.A. Stephens - J.J. Winkler [curr.], *Ancient Greek Novels. The Fragments. Introduction, Text, Translation, and Commentary*, Princeton 1994, pp. 93-94; B. Hägg - B. Utas, *The Virgin and her Lover*, Leiden 2003) e a due tessellati, ritrovati il primo in Antiochia sull'Oronte (Casa del Letterato), risalente agli inizi del III d.C., e il secondo a Zeugma sull'Eufrate (tricilinio della Casa di Quinto), entrambi raffiguranti temi ripresi dalla pantomima: rispettivamente la seduzione del giovane frigio Metiocho a opera di Partenope e l'avventurosa storia di Teonoe e di Leucippe, figlie di Testore (Gaziantep, Museo dei Mosaici di Zeugma). Vd. Luc. *Pseudol.* 25: ἐν τοῖς θεάτροις εὐδοκιμεῖν ἐποίησα, νῦν μὲν Νῖνον, νῦν δὲ Μετίοχον, εἶτα μετὰ μικρὸν Ἀχιλλέα τιθεῖσα; cfr. K. Gökay - P. Linant de Bellefonds - É. Prioux, *Observations on the Theonoe Mosaic from Zeugma*, «Anatolia» 31, 2006, pp. 19-33; K. Dunbabin, *The Pantomime Theonoe on a Mosaic from Zeugma*, «JRA» 23, 2010, pp. 413-426.

⁹⁹² P. Strauss, *Médée représentée sur un médaillon de l'empereur Philippe I^{er}*, «RN» s. VI, 15, 1973, pp. 152-156.

⁹⁹³ Luc. *salt.* 88-90; cfr. M.-H. Garelli-François, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire*

in parte dalla documentazione epigrafica, che tuttavia evidenzia un nucleo di temi derivato dalle tragedie euripidee (*Eracle, Troiane, Ione, Oreste, Baccanti*)⁹⁹⁴, in ossequio all'innovazione apportata al genere da Pilade, come evidenzia il poeta contemporaneo Boeto in un epigramma:

Se così Dioniso fosse andato al sacro Olimpo con il corteo delle Baccanti e dei Satiri, come lo rappresentò danzando con arte il famoso Pilade, conformandosi correttamente alle norme dei poeti tragici, ponendo fine alla sua gelosia, la sposa di Zeus, avrebbe detto; "Semele, hai mentito su Bacco! Io l'ho generato"⁹⁹⁵.

Secondo l'ipotesi tradizionale, appoggiata da testimonianze risalenti alla tarda età repubblicana o all'epoca imperiale, la pantomima avrebbe avuto origini italiche⁹⁹⁶. Hendrik Wagenvoort riteneva che i suoi primordi potessero essere individuati in Etruria, dove già nel IV a.C. danzatori provenienti dall'Italia meridionale si esibivano in danze mimetiche. Lo studioso nondimeno distingueva il genere tragico, di cui Pilade sarebbe stato l'innovatore, da quello comico che mostrava notevoli affinità con quelle rappresentazioni indigene, di cui Orazio dà notizia⁹⁹⁷. Inoltre l'ipotesi dell'origine italica faceva discendere la pantomima dall'usanza di affidare i *cantica* nel dramma romano a due attori, di cui uno li intonava e l'altro li mimava con la danza⁹⁹⁸, anche se non va taciuto che nel dramma l'elemento pri-

de Lucien (*Danse*, 38-60), «Dioniso» n.s. 3, 2004, pp. 108-119. Arnobio menziona le pantomime *Europa, Leda, Ganimede, Danae, Attis, Adone* (*Adv. nat.* VII 33); Libanio cita *La battaglia tra Lapiti e Centauri, Teseo che sconfigge i malfattori, il Toro e il Minotauro, Eracle che estende le fatiche fino al giardino delle Esperidi*; oltre a *Era e Zeus, Afrodite e Ares, Core e Plutone* (*Lib. pro salt.* 70). In un passo precedente il retore nomina alcuni personaggi: Oineo, Acheloo, Nesso, Apollo e Dafne, Atalanta e Meleagro, Ippolito e Fedra, Achille e Briseide, Ippodamia e Pelope (*Lib. pro salt.* 67); mentre dedica il cap. successivo alla partenza di Achille per la guerra di Troia da Sciro e al duello con Ettore; infine accenna alle vicende della casa di Priamo e di Laio (*Lib. pro salt.* 112). Apuleio descrive l'esecuzione di una *fabula saltica*, intitolata "Il giudizio di Paride" (*Apul. Met.* X 30-34), sulla quale Tertulliano esprimeva un severo giudizio (*Tertull. Apol.* 15, 2): *Sed et histrionum litterae omnem foeditatem eorum designant. luget Sol filium iactatum de coelo laetantibus vobis et Cybele pastorem suspirat fastidiosum non erubescen-tibus vobis, et sustinetis Iovis elogium cantari, et Iunonem, Venerem, Minervam a pastore iudicari.*

⁹⁹⁴ C.I.L. V 5899 = I.L.S. 5195 in onore di Teocrito Pilade e XIV 4254 = I.L.S. 5191 per Apolausto Menfio: *L. Aurelio Augg. lib. Apolausto Memphio pantomimo hieronicae ter te[m]poris sui primo vittato Augg. sacerdoti Apollinis Herculano Augustali S(enatus) P(opulus)q(ue) T(ibunus) item ornamentis decurionatus honorato* (a lato) ... *Aug. edente L. Aur. lib. Apolaus[to] Memphio magistro*. Sull'iscrizione fra tre corone si leggono alcuni titoli delle pantomime interpretate; vd. M. Kokolakis, *Pantomimus and the Treatise de Saltatione*, «Platon» 10, 1959, p. 52.

⁹⁹⁵ A.P. IX 248: εἰ τοῖος Διόνυσος ἐς ἱερὸν ἦλθεν Ὀλυμπον | κωμάζων Ἀθήναις σὺν ποτε καὶ Σατύροις, | οἷον ὁ τεχνῆεις Πυλάδης ὠρχήσατο κείνον | ὀρθὰ κατὰ τραγικῶν τέθμια μουσποδῶν, | παυσαμένην ζήλου Διὸς ἄν φάτο σύγγραμος Ἥρη· | ἐψεύσω, Σεμέλη, Βάκχον· ἐγὼ δ' ἔτεκον.

⁹⁹⁶ Vd. ex. gr. O. Navarre, *Pantomimus*, in Daremberg-Saglio IV 316; W.S. Teuffel, *Geschichte der Römische Literatur*, I Leipzig-Berlin 1916, p. 13.

⁹⁹⁷ H. Wagenvoort, *Pantomimus und Tragödie im Augusteischen Zeitaltern*, «N.Jahrb. f. klass. Altertum.» 1920, pp. 101 ss.

⁹⁹⁸ Liv. VII 2, 10.

mario comunque era costituito dal testo dell'autore e non dalle movenze orchestriche che l'accompagnavano.

Esisteva in età repubblicana, però, un'altra forma di intrattenimento licenzioso e volgare, molto apprezzato e denominato *ludus talarius*. Esso prendeva il nome dalla veste lunga fino al tallone indossata dagli artisti ed era caratterizzato da danze e canti accompagnati da musica strumentale⁹⁹⁹. Se rimane ancora da dimostrare che fosse un'antico genere indigeno o piuttosto una forma spettacolare strettamente affine alla *μαγῶδια*, e che sia stato l'antenato diretto della pantomima scenica¹⁰⁰⁰, tuttavia è certo che il *ludus* ispirò l'invenzione del *togatarius* Stefanione, contemporaneo di Ila e Pilade, il quale si esibì durante i *Ludi Saeculares* nella danza indossando la toga, invece di una tunica, con l'aggiunta di un *pallium*¹⁰⁰¹.

Alla tesi italica si opposero Hugo Bier¹⁰⁰², Ernst Wüst¹⁰⁰³, Otto Weinreich¹⁰⁰⁴, Louis Robert¹⁰⁰⁵, che ricercarono i precedenti nel mondo greco e in quello orientale ellenizzato. In particolare Bier avanzò l'ipotesi della genesi egiziana poiché, a suo dire, gli strumenti musicali e i danzatori provenivano per la maggior parte da quella regione, che Libanio considerava terra di origine della pantomima¹⁰⁰⁶; inoltre secondo Strabone in Egitto si svolgevano danze al suono di auli durante alcune solenni feste religiose¹⁰⁰⁷.

⁹⁹⁹ Cic. *Att.* I 16, 3; *De off.* I 150; Quint. XI 3, 58; Fronto *Aur. Orat.* 14.

¹⁰⁰⁰ E.J. Jory, *Ars ludicra and the Ludus Talarius*, in A. Griffiths (cur.), *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in honour of E. W. Handley*, («BICS» Suppl. 66), London 1995, pp. 139-152. Si vedano, però, le opportune precisazioni di M.-H. Garelli-François, che individua negli artisti specializzati del *ludus talarius*, attori di mimo lirico di origine greco-orientale (*Le "ludus talarius" et les représentations dramatiques à Rome*, «RPh» s. III, 74, 2000, pp. 87-102).

¹⁰⁰¹ Sulla lunga carriera di Stefanione cfr. Suet. Aug. 45, 4; *histrionum licentiam adeo compescuit, ut Stephanionem togatarium, cui in puerilem habitum circumtonsam matronam ministrasse compererat, per trina theatra virgis caesum relegaverit, Hylan pantomimum querente praetore in atrio domus suae nemine excluso flagellis verberarit et Pyladen urbe atque Italia summovertit, quod spectatorem, a quo exhibebatur, demonstrasset digito conspicuumque fecisset*; Plin. *Nat. Hist.* VII 159: *miror Stephanionem, qui primus togatus saltare instituit, utrisque saecularibus ludis saltivi<s>se, Divi Augusti et quos Cl<audius> Caesar consulatu suo quarto fecit, quando LXIII non amplius anni interfuisse, quamquam et postea diu vixit*. Il giudizio di Marziale (II pr. 8) riguardo a quella invenzione è sferzante e stroncatorio: *Noli ergo, si tibi videtur, rem facere ridiculam et in toga saltantis inducere personam*. Vd. inoltre W.J. Slater - M. Cropp, *Leukippe as Tragedy*, «Philologus» 153, 2009, pp. 77-78.

¹⁰⁰² H. Bier, *De saltatione pantomimorum*, Bonn 1917.

¹⁰⁰³ E. Wüst, *Pantomimus* in *RE* XVIII/2, (1949) coll. 833-869.

¹⁰⁰⁴ O. Weinreich, *Epigrammstudien I: Epigramm und Pantomimus*, Heidelberg 1948.

¹⁰⁰⁵ L. Robert, *Pantomimen im griechischen Orient*, «Hermes» 65, 1930, pp. 106-122.

¹⁰⁰⁶ Liban. *pro salt.* 80.

¹⁰⁰⁷ Strab. XVII 1, 17. Vd. *SB* XXII 15324 = *P.Mich.* inv. 4394a (Karanis, II-I a.C.), una lettera spedita da una danzatrice del tempio, denominata *σωμφίς* e corrispondente all'egiziano *tnf* (*P.Count* 3, V, 92 e X 207; *P.Count* 4, XX 149; *P.Count* 50, II, 43 e fr. 15, 373; ecc.); cfr. W. Clarysse - P.J. Sijpesteijn, *A Letter from a Dancer of Boubastis*, «APF» 41, 1995, pp. 56-61. Altre danzatrici templari con nomi egiziani sono segnalate in *P.Count* 24, IX, 184-186; *P.Count* 26, X, 210 (254-231 a.C.). Un contratto di apprendistato per un aspirante danzatore templare è conservato in *P.Heid.* IV 327 (99 d.C.).

La consuetudine di eseguire danze mimetiche nelle più diverse occasioni in Egitto è oggi confermata da antiche raffigurazioni pittoriche tombali e da alcuni documenti papiracei, in particolare da un contratto di ingaggio di auleti e danzatori¹⁰⁰⁸. Informazioni utili a riguardo sono ricavabili anche da rendiconti di spese con elenchi di gruppi di artisti, come quello dei giochi pubblici svoltisi in Ossirinco, durante i quali si esibirono un mimo, un omerista, un pantomimo, dei musici, un danzatore, un araldo e un trombettiere¹⁰⁰⁹, o come quello delle *Amesysie*, una festa correlata al genetliaco di Iside, che menziona il coreografo di un danzatore insieme a due mimi, a due virtuosi comici, a un araldo e a un trombettiere¹⁰¹⁰.

Né mancano le attestazioni riguardanti danzatrici professioniste, nominate non solo nelle liste di quelli che pagavano le tasse, risalenti ancora al periodo tolemaico¹⁰¹¹, ma anche nelle scritture di ingaggio. Anche non volendo considerare il contratto stipulato dall'auleta siracusano Sosos con la danzatrice ateniese Olimpiade, tramite il di lei tutore Zopiro, perché riguarda due artisti greci¹⁰¹², esistono documenti analoghi, datati perlopiù al II e III d.C., che comprovano la presenza femminile in questo genere di intrattenimenti.

A proposito c'è l'atto con il quale Tneferoti fu assunta per quattro giorni dal presidente di collegio di Tanis, un villaggio dell'Arsinoite¹⁰¹³; oppure l'impegno di scritturare la famosa Tasain, preso da un rappresentante del collegio di Bakchias¹⁰¹⁴. Altri documenti riguardano la stipula tra un certo Harpaesis e l'impresario Isidoro, per l'intervento di una danzatrice a una festa, nonché il contratto tra i presidenti del villaggio di Tesbi e il capo di una compagnia di auleti e suonatrici di nacchere¹⁰¹⁵. Infine si distingue la particolare richiesta che l'ἡγούμενος del collegio di Soknopaiou Nesos inoltrò al decurione Antonio Antiochiano per ottenere l'autorizzazione necessaria per scritturare auleti e danzatrici tramite l'impresario Arpocrazione¹⁰¹⁶.

¹⁰⁰⁸ Nel caso in cui a ll. 9-10 di *P.Strasb.* V 341 (Arsinoite, 10 agosto 85 d.C.) si possa leggere ὁρχηστ[ι]σῆς, una forma errata per ὁρχηστᾱίς.

¹⁰⁰⁹ *P.Oxy.* III 519 (II d.C.). Un compenso giornaliero di dodici dracme, una cifra non discordante dagli onorari attestati per analoghe prestazioni nei documenti coevi, è attestato per un ridotto gruppo di musici in una lunga e dettagliata lista di spese riguardante l'amministrazione di una proprietà terriera a Karanis dopo il 25 maggio 192 d.C. (*PCair. Goodspeed* 30, XXIX, 18 e 25). Ulteriori informazioni sono deducibili dai contratti di ingaggio *P.Heid.* IV 328; *P.Med.* I 47, 6; *P.Oxy.* X 1275, 9. Vd. inoltre *P.Oxy.* LXXIV 5013, una lista di artisti datata al II-III d.C., tra cui figurano due virtuosi comici (κωμωδοὶ) un κιθαρωδός, un ὁρχηστής e quasi sicuramente un mimo.

¹⁰¹⁰ *SB IV* 7336 = *P.Lond.* inv. 2853 (tardo III d.C.). Sulla festa vd. D. Bonneau, *Les fêtes Amesysia*, «CE» 49, 1974, pp. 366-379.

¹⁰¹¹ *P.Count* 23, VI 62-64 = *C.P.R.* XIII 5r, II, 17-18 (254-231a.C.).

¹⁰¹² *C.P.R.* XVIII 1 (18 gennaio-15 febbraio, 231 a.C., Teogenide, Arsinoite).

¹⁰¹³ *B.G.U.* VII 1648 (Filadelfia, II-III d.C.).

¹⁰¹⁴ *P.Grenf.* II 67 (25 giugno-24 luglio 237 d.C.).

¹⁰¹⁵ *P.Aberd.* 58 (III d.C.); *P.Oxy.* LXXIV 5015 (III d.C.); cfr. *P.Oxy.* LXXIV 5016 (III-IV d.C.).

¹⁰¹⁶ *P.Alex.* 6 (201-202 d.C.), dove nell'ultima riga si potrebbe integrare προνοητ[ο]υ.

Nonostante gli argomenti addotti da Bier non siano sempre fondati, fu suo merito avere indotto a riconsiderare le testimonianze portate a sostegno dell'ipotesi italica sulle origini della pantomima.

Innanzitutto Zosimo¹⁰¹⁷ e il lessico *Suda*¹⁰¹⁸, quando sostengono che Pilade e Batillo per primi avrebbero introdotto a Roma la danza pantomimica all'epoca di Ottaviano, usano il verbo εἰσάγω, che significa concretamente *introdurre, importare*, e nell'accezione specifica, connessa al linguaggio teatrale, vale *introdurre, portare sulla scena*¹⁰¹⁹. Certamente tutte le fonti considerano i due danzatori i πρῶτοι εὐρηταί, ma sia Luciano che Libanio ne ribadiscono esplicitamente l'origine greca.

Non mancano in effetti testimonianze epigrafiche e letterarie che attestano l'esistenza di esibizioni pantomimiche in luoghi diversi da Roma e in data anteriore al 22 a.C. Si è ritenuto di trovare una citazione di questo spettacolo addirittura in Aristofane, ma nell'opera del comico ateniese c'è l'allusione parodica non tanto al *Ciclope o Galatea*, un ditirambo di Filosseno, quanto piuttosto alla danza coreutica eseguita all'inizio del dramma satiresco euripideo¹⁰²⁰.

In un epigramma di Dioscoride, risalente alla metà del III a.C. si parla di Aristagora che danzò il *Gallo*, cioè la danza del sacerdote evirato di Cibele, suscitando l'entusiasmo dei presenti, mentre fu apertamente contestato il poeta che aveva proposto la storia dei bellicosi Temenidi:

Aristagora danzò il Gallo, mentre io con molta fatica raccontai i Temenidi amanti delle armi. Quello si ritirò onorato, ma il suono delle nacchere scacciò l'infelice Irneto. Andate nel fuoco imprese di eroi: tra gli ignoranti anche l'allodola canta più melodiosa del cigno¹⁰²¹.

Anche per questa notizia si è creduto di trovare un precedente nei *Carî* di Antifane, dove si accenna a qualcuno, forse Eraclide Pontico, che indecorosamente durante un convito si era esibito nella danza:

Non vedi questo che danza con le mani? Non si vergogna l'effeminato, che a tutti spiega Eraclito, l'unico scopritore dell'arte di Teodette e compositore dell'antologia di brani euripidei¹⁰²².

¹⁰¹⁷ Zosim. *Hist.* I 6, 1.

¹⁰¹⁸ *Sud.* α 735 e ο 671 Adler.

¹⁰¹⁹ Ar. *Ach.* 11; Plat. *Ap.* 35b; *Resp.* II 381d; *Leg.* VIII 838c; *schol.* Ar. *Pax* 657.

¹⁰²⁰ Ar. *Pl.* 290 ss. Per l'analisi dl passo vd. S. Pagni, *La danza del Ciclope in Aristoph.* Plut. 291, «Prometheus» 39, 2013, pp. 56-68.

¹⁰²¹ A.P. XI 195: Γάλλον Ἀρισταγόρης ὠρχήσατο· τοὺς δὲ φιλόπλους | Τημενίδας ὁ καμῶν πολλὰ διήλθον ἐγὼ. | χῶ τιμηθεῖς ἀπεπέμπετο· τὴν δὲ τάλαιναν | Ὑρνηθῶ κροτάλων εἰς ψόφος ἐξέβαλεν | εἰς πῦρ ἡρώων ἴτε πρήξεις· ἐν γὰρ ἁμούσοις | καὶ κόρυδος κύκνου φθέγγετ' αἰοιδότερον.

¹⁰²² Antiphan. fr. 111 PCG: οὐχ ὄρας ὀρχούμενον | ταῖς χερσὶ τὸν βάκηλον οὐδ' αἰσχύνεται | ὁ τὸν Ἡράκλειτον πᾶσιν ἐξηγούμενος, | ὁ τὴν Θεοδέκτου μόνος ἀνευρηκὼς τέχνην, | ὁ τὰ κεφάλαια συγγράφων Εὐριπίδῃ. J. Hanink (*Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge 2014, pp. 174-175) considera i κεφάλαια una

Degna di attenzione è la citata epigrafe rinvenuta a Delfi e risalente agli anni 84-60 a.C., che riporta parzialmente un decreto onorifico per il pantomimo Filistione di Durazzo, con il quale gli abitanti dell'isola stabilirono di gratificarlo con una corona per ricompensare una sua esibizione.

L'altra attestazione pressoché coeva è fornita dall'iscrizione di Priene, risalente all'anno 80 a.C., che riporta un decreto, in cui si ricorda tra le benemeritenze di Zosimo l'ingaggio di ἀκροάματα per allietare la seconda parte del banchetto pubblico offerto ai cittadini: in quella occasione aveva fatto esibire il pantomimo Plutogene per quattro giorni consecutivi¹⁰²³.

D'altronde Orazio in una satira del 37 a.C. racconta di una danza eseguita durante una riunione conviviale in cui l'interprete si esibiva nel *Ciclope* senza l'abbigliamento di scena:

Dopo aver scherzato molto sul morbo campano e sulla sua faccia, gli chiedeva di esibirsi nella danza del pastore Ciclope: a lui non erano necessari maschera o coturni tragici¹⁰²⁴.

Ancora il poeta venosino in un'*Epistula* posteriore al 22 a.C., fa riferimento a un danzatore che impersonava nel contempo il gigante monocolo e un satiro¹⁰²⁵.

Infine Velleio Patercolo nella *Storia di Roma* narra incidentalmente un episodio che vide protagonista il potente uomo politico Lucio Munazio Planco, il quale durante un banchetto si esibì danzando, dopo essersi denudato e dipinto il corpo di azzurro¹⁰²⁶.

Conviene pertanto distinguere tra la pantomima scenica di età imperiale, in cui l'interprete danzatore con una maschera con labbra serrate¹⁰²⁷ si esibiva accompagnato da un gruppo di suonatori e un coro¹⁰²⁸, e altre forme di danza mimetica, che della pantomima costituiscono gli antecedenti.

In ogni caso la genesi di questo genere, come si è detto, è individuata da Luciano e da Libanio nella danza greca, che fu costantemente contrassegnata da un spiccato mimetismo.

Tra le diverse danze antiche Luciano segnala innanzi tutto quelle guerresche, tra cui la più conosciuta è la πυρρῆλη, che consisteva nella imitazione dei movimenti dei combattenti

sorta di ὑπομήματα.

¹⁰²³ I. Priene 113, 64-66: [... ἀλλὰ καὶ βουλόμενος] ἐκτὸς ἀπάτην χορηγῆσαι [τοῖς θεαταῖς ἀκροάματα] μὲν ἀπὸ τῆς [ξένης μ]ισθωσάμενος καὶ τὸν δυνάμενον τῇ τ[έχνη] ψυχ[α] γωγῆσαι παντόμιμ[ο]ν [Πλ]ουτογένην ...

¹⁰²⁴ Hor. *Serm.* I 5, 62-64: *Campanum in morbum, in faciem permulta iocatus, | pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat: | nil illi larva aut tragicis opus esse cothurnis.*

¹⁰²⁵ Hor. *Epist.* II 2, 124-125: *torquebitur ut qui nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur.*

¹⁰²⁶ Vell. Paterc. *Hist. Rom.* II 83, 2: (*Plancus*) ... *cum caeruleatus et nudus caputque redimitus arundine et caudam trahens, genibus innixus Glaucum saltasset in convivio, refrigeratus ab Antonio ob manifestarum rapinarum indicia, transfugit ad Caesarem.*

¹⁰²⁷ J. Jory, *Some Cases of Mistaken Identity? Pantomime Masks and their Context*, «BICS» 45, 2001, pp. 1-20.

¹⁰²⁸ Cfr. Petr. *Satyricon* 31, 7 (*pantomimi chorum*); V. Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo 1957.

durante lo scontro¹⁰²⁹ al pari della *καρπαλα* tessala¹⁰³⁰. Sono attestati altri tipi quali l'ὄρμος, durante la quale ragazzi e ragazze ballavano insieme formando con le loro evoluzioni la figura di una collana¹⁰³¹, l'ἄνθημα che illustrava un canto popolare sui fiori, il γέρανος¹⁰³² e così via. Anche quella tragica era altamente mimetica se è vero che Telesi (o Teleste), danzatore di Eschilo, era in grado di far capire la vicenda dei *Sette contro Tebe* avvalendosi esclusivamente dei movimenti orchestici¹⁰³³.

Tra i precedenti della pantomima scenica si ricordano solitamente pure le danze eseguite durante gli intrattenimenti conviviali, come quella descritta da Senofonte nel noto finale del *Simposio*, quando il Siracusano, capo di una compagnia di artisti girovaghi, allestisce per i convitati la rappresentazione del mito di Dioniso e Arianna. Prima che abbia luogo lo spettacolo il capocomico fornisce alcune indicazioni sceniche:

Arianna entrerà nella stanza nuziale e dopo giungerà Dioniso leggermente ubriaco per aver partecipato a una bevuta con gli altri dèi. Dioniso si accosterà a lei e scherzeranno insieme¹⁰³⁴.

Lo scrittore si sofferma anche su altri particolari dell'episodio, quali la presenza dell'auleta e la gestualità, con cui i danzatori evidenziano i rispettivi sentimenti. Tuttavia dalla descrizione emergono tratti che distinguono l'esibizione dalla vera e propria pantomima: innanzi tutto gli esecutori non usano la maschera, sono due e si scambiano alcune battute; infine non c'è alcun canto esegetico e l'accompagnamento musicale è ridotto all'impiego di un solo strumento a fiato¹⁰³⁵.

La pantomima scenica invece era costituita da una sequenza codificata di gesti ritmici convenzionali e di movimenti vigorosi del corpo (κινήματα), simili a veri e propri esercizi ginnici (evoluzioni, rotazioni, piroette, giravolte, salti); attraverso la corretta gestualità, con

¹⁰²⁹ Cfr. Plat. *Leg.* VII 816a; Athen. XIV 626b. I danzatori erano chiamati πυρριχισταί (vd. anche Plut. *Oth.* 6, 1, dove sono nominati insieme agli σκηνικοί).

¹⁰³⁰ Xen. *An.* VI 1.

¹⁰³¹ Luc. *salt.* 12.

¹⁰³² Plut. *Thes.* 21.

¹⁰³³ Athen. I 22a.

¹⁰³⁴ Xen. *Conv.* IX 2: Ἀριάδνη εἴσεισιν εἰς τὸν ἑαυτῆς τε καὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦθ' ἤξει Διόνυσος ὑποπεπωκώς παρὰ θεοῖς καὶ εἴσεισι πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιζοῦνται πρὸς ἀλλήλους. Dionisia, nominata in Cic. *Pro Rosc.* 8, 23 e in Gell. *N.A.* I 5, 3 è una danzatrice (*gesticularia*, *saltatricula*), al pari della fanciulla descritta nell'opera senofontea. Quasi certamente la statuetta bronzea del II d.C. descritta da M. Bieber è la raffigurazione di una mima (*Mima saltatricula*, «AJA» 43, 1939, pp. 640-644). La consuetudine di allietare i conviti continuò in età romana nelle dimore patrizie, cfr. l'episodio descritto in un testo agiografico del III d.C. *Acta Xanthippae et Polyxenae* 21.

¹⁰³⁵ Sulla parte conclusiva dell'opuscolo senofonteo vd. A.M. Andrisano, *Les performances du Symposion de Xénophon*, «Pallas» 61, 2003, pp. 287-302.

la quale dava significato alle cose che mostrava, essa esprimeva qualcosa di razionale al fine di suscitare piacere nell'animo degli spettatori attraverso la vista¹⁰³⁶.

L'attore doveva essere robusto come Eracle, ma al tempo stesso agile e aggraziato come Afrodite¹⁰³⁷, senza tuttavia trasmodare nei movimenti o nella gestualità. Il suo fisico era solitamente proporzionato e senza difetti¹⁰³⁸ per non suscitare la disapprovazione o l'ilarità degli spettatori, che censuravano aspramente le cattive esecuzioni. Le goffe e maldestre evoluzioni infatti attiravano l'attenzione di epigrammatisti salaci, come il poeta Lucillio, che in alcuni graffianti componimenti impietosamente immortalò errori e inadeguatezze di taluni pantomimi:

Da quale quercia ti ha tagliato tuo padre, Aristone, o da quale cava di pietra ti ha estratto? Forse da un'antichissima quercia o da una roccia tu provieni, danzatore, esemplare vivente di Niobe, tanto che sbalordito posso dire che anche tu sei venuto in contesa con Latona dal momento che non ti sei fatto di pietra da solo¹⁰³⁹.

Hai eseguito tutte le evoluzioni seguendo la vicenda, però, scostandoti da essa nel punto essenziale, mi hai infastidito. Quando danzavi Niobe sei rimasto fermo come una roccia; di nuovo quando eri Capaneo, sei piombato a terra all'improvviso. Sei totalmente incapace di danzare Canace: avevi la spada e uscisti vivo, senza rispettare la vicenda¹⁰⁴⁰.

¹⁰³⁶ Luc. salt. 71; cfr. August. *De ordine* II 11, 34: *histrione saltante, cum bene spectantibus gestus illi omnes signa sint rerum, quamvis membrorum numerosus quidam motus oculos eadem illa dimensione delectet, dicitur tamen rationabilis illa saltatio, quod bene aliquid significet et ostendat, excepta sensuum voluptate. Non enim si pennatam Venerem faciat et Cupidinem palliatum, quamvis id mira membrorum motione atque collocatione depingat, oculos videtur offendere, sed per oculos animum, cui rerum signa illa monstrantur: nam oculi offenderentur, si non pulchre moveretur. Hoc enim pertinebat ad sensum, in quo anima eo ipso quod mixta est corpori, percipit voluptatem.*

¹⁰³⁷ Luc. salt. 73; 75; 77; Lib. *pro salt.* 103; Leont. Schol. *A.Pl.* 287; *Anth. Lat.* 111 Riese².

¹⁰³⁸ Sulle forme aggraziate, quasi femminee, dei danzatori vd. Iulian. *Misopogon* 346a e la descrizione della bellezza di Batillo in *Anacreont.* 17 West.

¹⁰³⁹ *A.P.* XI 253: ἐκ ποίων ὁ πατήρ σε δρυῶν τέτμηκεν, Ἀρίστων, | ἢ ποίων σε μύλου κόψατο λατομίων; | ἢ γὰρ ἀπὸ δρυὸς ἐσσί παλαιφάτου ἢ ἀπὸ πέτρης, | ὀρχηστής, Νιόβης ἐμπνοὸν ἀρχέτυπον, | ὥστε με θαυμάζοντα λέγειν, ὅτι καὶ σὺ τι Λητοῖ | ἤρισας· οὐ γὰρ ἂν ἦς αὐτομάτως λίθινος.

¹⁰⁴⁰ *A.P.* XI 254: πάντα καθ' ἱστορίην ὀρχούμενος, ἐν τὸ μέγιστον | τῶν ἔργων παριδὼν ἠνίασας μεγάλως. | τὴν μὲν γὰρ Νιόβην ὀρχούμενος ὡς λίθος ἔστης, | καὶ πάλιν ὦν Καπανεὺς ἐξαπίνης ἔπεσες. | ἀλλ' ἐπὶ τῆς Κανάκης ἀφῶς, ὅτι καὶ ξίφος ἦν σοι | καὶ ζῶν ἐξηλθες· τοῦτο παρ' ἱστορίην. Vd. anche Palladas *A.P.* XI 255: Δάφνην καὶ Νιόβην ὠρχήσατο Μέμφις ὁ Σίμος, | ὡς ξύλινος Δάφνην, ὡς λίθινος Νιόβην. Sono altresì istruttivi *Anth. Lat.* 310 Riese² contro un'attrice di bassa statura (*pygmaea*), che persisteva nell'impersonare le parti di Elena o di Andromaca, e Auson. *Epigr.* XCV, nel quale è descritta la rovinosa caduta di un *histrion* che impersonava Capaneo. Cfr. inoltre Luc. salt. 76 (sulle grida di disapprovazione del pubblico contro alcuni pantomimi, uno di bassa statura che interpretava il ruolo di Ettore, il secondo smisuratamente alto che danzava nel ruolo di Capaneo mentre assaltava le mura di Tebe, il terzo grande e grosso che si esibiva spiccando alti salti). Sotto questo profilo è illuminante il breve passo di Epitteto riguardante il fatto che il pantomimo dovesse adeguare il personaggio da rappresentare con la propria corporatura (Epict. *Diss.* IV 2. 10: καὶ ἀναπηδῶν ἐπικραυγάζει τῷ ὀρχηστῇ. διάφορα δ' οὕτως πρόσωπα οὐ μίγνυται· οὐ δύνασαι καὶ Θεοσίτην ὑποκρίνασθαι καὶ Ἀγαμέμνονα. ἂν Θεοσίτην εἶναι θέλῃς, κυρτόν σε εἶναι δεῖ, φαλακρόν· ἂν Ἀγαμέμνων, μέγαν καὶ καλὸν καὶ τοὺς ὑποτεταγμένους φιλοῦντα). Inoltre vd. Lib. *pro salt.* 107 e Macrob. *Saturn.* II 7, 12-16, dove sono notati i disinvolti ma inappropriati movimenti di Ila, allievo di Pilade.

In effetti non era agevole comportarsi in modo impeccabile sulla scena e gli errori di ogni tipo potevano essere commessi con estrema facilità. Luciano ne fa un elenco esaustivo, soffermandosi soprattutto su quelli compiuti per ignoranza dei miti:

Alcuni danzatori si muovono non sintonizzati, cioè senza logica: il piede non fa ciò che il ritmo suggerisce; altri posticipano o anticipano il movimento pur seguendo il ritmo. Ricordo che una volta un danzatore doveva eseguire la nascita di Zeus e Crono che vuole divorarlo; per errore eseguì la danza di Tieste che divora i propri figli, sviato dalla somiglianza delle due vicende. Un altro eseguì la danza di Glaucè [la moglie di Giasone, uccisa da Medea con la veste e il diadema avvelenati], che visse molto tempo dopo, confondendola con quella di Semele colpita dal fulmine¹⁰⁴¹.

Duri esercizi preliminari e continui allenamenti permettevano al danzatore di sfruttare al meglio doti fisiche e qualità innate, come ricorda Luciano:

Il pantomimo deve avere ogni cura di sé stesso e di tutto il proprio corpo, in modo da essere armonioso, proporzionato, coerente con sé stesso, irreprensibile, perfetto, senza essere in difetto e contemperare le doti migliori, così da essere acutamente riflessivo, profondamente colto e soprattutto umano nei suoi pensieri¹⁰⁴².

In tal modo potevano esprimere al meglio le loro doti di agilità, abilità e grazia durante le rappresentazioni, impennate sulla gesticolazione composta delle mani¹⁰⁴³, sulla mimica, sulle opportune posture fisse assunte di volta in volta (σχήματα)¹⁰⁴⁴, sulla posizione dei piedi

¹⁰⁴¹ Luc. *salt.* 80: οἱ μὲν ἄλογα κινούμενοι καὶ μηδὲν, ὡς φασί, πρὸς τὴν χορδὴν, ἕτερα μὲν γὰρ ὁ πούς, ἕτερα δ' ὁ ῥυθμὸς λέγει· οἱ δὲ εὐρυθμα μέν, τὰ πράγματα δὲ μετὰχρονα ἢ πρόχρονα, οἷον ἐγὼ ποτε ἰδὼν μέμνημαι. τὰς γὰρ Διὸς γονὰς ὀρχούμενός τις καὶ τὴν τοῦ Κρόνου τεκνοφαγίαν παρωρχεῖτο τὰς Θυέστου συμφορὰς, τῷ ὁμοίῳ παρηγμένος, καὶ ἄλλος τὴν Σεμέλην ὑποκρινόμενος βαλλομένην τῷ κεραυνῷ τὴν Γλαύκην αὐτῇ εἵκαζε μεταγενεστέραν οὖσαν.

¹⁰⁴² Luc. *salt.* 81: ὅλως δὲ τὸν ὀρχηστὴν δεῖ πανταχόθεν ἀπηκριβῶσθαι, ὡς εἶναι τὸ πᾶν εὐρυθμον, εὐμορφον, σύμμετρον, αὐτὸ αὐτῷ εἰκότος, ἀσυκοφάντητον, ἀνεπιληπτον, μηδαμῶς ἐλλιπές, ἐκ τῶν ἀρίστων κεκραμένον, τὰς ἐνθυμήσεις ὀξύν, τὴν παιδείαν βαθύν, τὰς ἐννοίας ἀνθρώπινον μάλιστα. L'intensiva e specializzata preparazione atletica ne rafforzava il corpo e ne aumentava la resistenza agli sforzi, cosicché poteva accadere che un ex danzatore diventasse gladiatore, come capitò a Drosero che, dopo avere ricoperto il ruolo di Achille sulle scene, lo mantenne anche nelle arene (*I.Str.* 1494 = *S.E.G.* LVI 1209): Δρόσερος | πᾶ(λος) γ' | ἔκτανέ με Δρόσερον καινοῖς ὀρχήμασι μοίρης | ὁ πρὶν ἐνὶ σκηναῖς νῦν δ' ἐν σταδίοισιν | Ἀχιλλεύς; vd. M. Aydaş, *Gladiatorial Inscriptions from Stratonikeia in Caria*, «EA» 39, 2006, pp. 105-106; G. Staab, *Zu den Gladiatorenmonumenten aus Stratonikeia in Karien*, «ZPE» 161, 2007, pp. 39-44; C.P. Jones, *Gladiator Epigrams from Beroea and Stratonikeia (Caria)*, «ZPE» 163, 2007, pp. 46-47. Sugli allenamenti preparatori dei pantomimi vd. *Lib. pro salt.* 104-105; *Sen. Nat. quaest.* VII 32, 3; Columella *De re rustica* 1 praef. 3-4; Tertull. *De spect.* 17; cfr. Nonn. *Dionys.* XIX 269 ss. (danza pantomimica di Sileno).

¹⁰⁴³ Sulla *chironomia* vd. Quint. I 11, 17-19 (cfr. XI 3, 85 ss.). Il termine è usato spesso in relazione alla danza (Athen. XIV 629 b e XIV 631c; Plut. *De esu carniū* 997c); vd. Iuv. V 121: *saltantem spectes et chironomunta volanti cultello*; Plot. *Ennead.* V 9, 11; cfr. anche *S.E.G.* XXXI 72, del II-III d.C. Nota è altresì la definizione di Cassiodoro in *Var.* I 20, 5 per il quale l'arte pantomimica è la disciplina *quae ore clauso manibus loquitur et quibusdam gesticulationibus facit intellegi; quod vix narrante lingua aut scripturae textu possit agnosci*.

¹⁰⁴⁴ Cfr. Plut. *Quaest. conv.* IX 747b-748e.

(θεῖσις πεδῶν) e sugli adeguati movimenti del corpo (φοραί), sull'espressività degli sguardi¹⁰⁴⁵ e dei cenni del capo (νεύματα), poiché il volto era coperto da una piccola maschera con labbra serrate¹⁰⁴⁶. Solo così si poteva effettuare un'esecuzione impeccabile, rappresentando le azioni (πράγματα) e i sentimenti (πάθη) suggeriti dall'intreccio in modo appropriato secondo le regole e il ritmo dell'arte.

In molti si soffermano sulla capacità degli attori-danzatori di immedesimarsi nei differenti personaggi¹⁰⁴⁷, esprimendone sentimenti e pensieri senza parlare, suscitando nel pubblico intensa commozione e piacere nell'ammirare la leggiadria dei movimenti¹⁰⁴⁸. La loro abilità era tale che Lesbonatte di Mitilene, vissuto ai tempi di Augusto, li chiamava *sapienti delle mani*¹⁰⁴⁹. A proposito Luciano ricorda dapprima lo scetticismo e successivamente l'en-

¹⁰⁴⁵ Vd. ex. gr. Cic. *De orat.* III 221; soprattutto August. *Doctr. christ.* II 3, 4: *bistriones omnium membrorum motibus dant signa quaedam scientibus et cum oculis eorum quasi fabulantur ... Et sunt haec omnia quasi quaedam verba visibilia.*

¹⁰⁴⁶ Luc. *salt.* 29; vd. anche Sid. *Apoll. carm.* XXIII 265-271: *pallebat chorus omnis histrionum, | tamquam si Arcitenens novemque Musae | propter pulpita iudices sederent. | coram te Caramallus aut Phabaton | clausis faucibus et loquenta gestu | nutu, crure, genu, manu, rotatu | toto in schemate vel semel latebit;* cfr. S. Santelia, *Una voce fuori dal 'coro': Sidonio Apollinare e gli spectacula theatri* (carm. 23, 263-303), «BStudLat» 33, 2008, pp. 43-56.

¹⁰⁴⁷ Vd. A.P. XI 289; Luc. *salt.* 65.

¹⁰⁴⁸ Sen. *Epist. ad Lucil.* XX 121, 6: *Mirari solemus saltandi peritos quod in omnem significationem rerum et adfectuum parata illorum est manus et verborum velocitatem gestus adsequitur;* Columella *de re rustica* I praef. 15: *adtonitque miramur gestus effeminatorum, quod a natura sexum viris denegatum muliebri motu mentiantur decipiantque oculos spectantium;* Quint. XI 3, 85; cfr. Min. Fel. *Octavius* 37, 12: *In scenicis etiam non minor furor et turpitudine prolixior: nunc enim mimus vel exponit adulteria vel monstrat, nunc enervis histrio amorem dum fingit, infligit: idem deos vestros induendo stupra, suspiria, odia dedecorat, idem simulatis doloribus lacrimas vestras vanis gestibus et nutibus provocat: sic homicidium in vero flagitatis, in mendacio fletis;* Cyprian. *De spectaculis* 6: *homo fractus omnibus membris, et vir ultra muliebrem mollitiem dissolutus, cui ars sit verba manibus expedire;* Cassiod. *Var.* I 20: *hanc partem musicae disciplinae mutam nominavere maiores, scilicet quae ore clauso manibus loquitur et quibusdam gesticulationibus facit intellegi, quod vix narrante lingua aut scripturae textu possit agnoscere;* V 51, 8: *His sunt additae orchestarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam musa Polymnia repperisse narratur, ostendens homines posse et sine oris affatu suum velle declarare;* A.P. IX 505, 17-18 (parla Polinnia, musa della danza e della pantomima): *σιγῶ φθεγγομένη παλάμης θελξίφρονα παλμόν, | νεύματι φωνήεσσα ἀπαγγέλουσα σιωπὴν,* cfr. Dracontius *Medea* 16-18: *nos illa canemus | quae solet in lepido Polyhymnia docta theatro | muta loqui;* Paul. Silent. A.P. VII 563: *σιγᾶς, Χρυσεδόμαλλε, τὸ χάλκεον, οὐκέτι δ' ἡμῖν | εἰκόνας ἀρχηγόνων ἐκτελείεις μερόπων | νεύμασιν ἀφθόγγοισι· τεῇ δ', ὀλβιστε, σιωπῇ | νῦν στυγερὴ τελέθει, τῇ πρὶν ἐθελγόμεθα;* A.Pl. 283 e 290, 6: *χείρες πάμφωνοι;* Nonn. *Dionys.* V 106: *φθεγγομένη παλάμησι σοφὸν τύπον ἔμφωνι σιγῇ;* XIX 217: *χερσὶ ἀφωνήτοισι,* XIX 225-226: *Σίλενος ἔχόρευε ... σύμβολα φωνήεντα κατέγραφε σιγαλή χεῖρ,* XIX 263: *σοφῇ παλάμη.* Cfr. Aristaen. I 26 (a proposito della pantomima Panarete): *ὀνομάσω <σε> ῥήτορα, προσειπω ζωγράφον; καὶ πράγματα γράφεις καὶ λόγους παντοδαποὺς ὑποφαίνεις καὶ φύσεως ἀπάσης ἐναργῆς εἰκῶν, ἀντὶ χρωμάτων καὶ γλώττης χειρὶ πολυσχήμω καὶ ποικίλοις ἤθεσι κεκρημένη, καὶ οἷα τις Φάριος Πρωτεύς ἄλλοτε πρὸς ἄλλα μεταβεβλήσθαι δοκεῖς τρὸς τὴν εὐμουσον τῶν ὑπορχημάτων ὥδην.*

¹⁰⁴⁹ Luc. *salt.* 69 e *Rhet. praec.* 17; cfr. Liban. *pro salt.* 57; August. *Conf.* III 2. Si può ricordare ancora Iuv. VI 63, dove il poeta allude alla situazione teatrale con la frase *chironomon Ledam molli saltante Bathyllo*. Vd. ancora Aristaen. I 26, che nella epistola dedicata alla nota Panarete usa *χειρονόμος* come sinonimo di *ὄρχηστής* (cfr. Hesych. χ 403 Hansen) e Plotin. *Ennead.* V 9, 11 che si riferisce alle arti mimetiche, quando nomina in forma endiadica *ὄρχησις τε καὶ χειρονομία*.

tusiasmo esternato da Demetrio, un filosofo cinico contemporaneo di Nerone, quando vide un danzatore mimare l'adulterio di Ares e Afrodite senza accompagnamento strumentale e vocale; il filosofo, rivolgendosi all'attore, esclamò a gran voce:

Non solo vedo ma sento quello che fai e mi pare addirittura che siano le tue mani a parlare¹⁰⁵⁰.

Anche la documentazione epigrafica mette in rilievo questo requisito, che talvolta è considerato qualificante specifico dell'arte, come si verifica per un anonimo pantomimo, il cui epitaffio in esametri dattilici, databile probabilmente al II-III d.C., è stato rinvenuto a Roma:

Costui, esperto nella sapiente e sacra danza di Bromio, quando rappresentava storie, esprimeva ogni cosa con le mani ed era partecipe dei sentimenti dei personaggi, che impersonava nella danza. Dopo aver ornato ogni teatro con opere famose, avendo lasciato gli elogi avuti per la sua arte, qui riposa appesantito dalla vecchiaia: non è morto, poiché la sua arte coreutica vive grazie all'eccellenza dei suoi allievi¹⁰⁵¹.

Talvolta i pantomimi, anche i più esperti, esageravano nell'immedesimazione così che le esibizioni riuscivano particolarmente scomposte, come Luciano evidenzia con un aneddoto:

Mi ricordo che una volta un pantomimo famoso, intelligente e veramente degno di ammirazione, mentre impersonava Aiace che impazziva immediatamente dopo la sconfitta subita (per la mancata assegnazione delle armi di Achille), superò ogni limite fino al punto che qualcuno avrebbe potuto pensare che non stesse simulando la follia, ma che fosse effettivamente impazzito: fece a brani la veste di un suonatore che batteva il tempo con la suola di ferro, a un auleta che accompagnava con la musica l'esibizione strappò di mano lo strumento e lo spezzò sulla testa di Odisseo, che se ne stava vicino pieno di orgoglio per la vittoria. Se il cappello non avesse attutito la maggior parte dell'irruenza del colpo facendo resistenza, il disgraziato Odisseo sarebbe morto per essersi imbattuto in un pantomimo divenuto improvvisamente folle. Ma tutti gli spettatori,

¹⁰⁵⁰ Luc. salt. 63: ἀκούω, ἄνθρωπε, ἃ ποιεῖς· οὐχ ὁρῶ μόνον, ἀλλὰ μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν. Sul passo vd. A.M. Andrisano, *Lo spettacolo privato nel Simposio senofonteo: riflessioni a proposito dell'esegesi di IX 5-6*; «AUFL» 4, 2003, p. 24. Anche Antipatro definisce Pilade οὐράνιος δὲ | οὗτος ὁ παμφώνιος χερσὶ λοχευόμενος (A.Pl. 290, 5-6). Infine vd. Novatian. *De spect.* 6, 5: *homo fractus omnibus membris et vir ultra muliebre[m] molliet[em] dissolutus, cui ars sit verba manibus expedire*. Dal momento che compito del pantomimo è quello di rappresentare la vicenda e di garantire la rappresentazione del contenuto del canto attraverso il movimento, Luciano ricorda che egli deve anche praticare la chiarezza, senza che un narratore esterno debba spiegare agli spettatori quello a cui stanno assistendo, così che essi possano κωφοῦ συνιέναι καὶ μὴ λαλέοντος τοῦ ὀρχηστοῦ ἀκούειν, *capire un muto e dare ascolto a uno che non parla* (salt. 62); vd. S. Montiglio, *Paroles dansées en silence: l'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur*, «Phoenix» 53, 1999, pp. 263-288; F. Robert, *Χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν* (Luc. Salt. 63): *rhétorique et pantomime à l'époque impériale*, in G. Abbamonte - L. Miletti - L. Spina (curr.), *Discorsi alla prova*, Napoli, 2009, 225-257; I. Lada-Richards, *In the Rhythm of the Dance: from Classical Tragedy to the "Tragic Rhythmic Movement of Pantomime Dancing"*, in A.M. Andrisano (cur.), *Ritmo, parola, immagine: il teatro classico e la sua tradizione*, Palermo 2011, pp. 23-42.

¹⁰⁵¹ I.G. XIV 2124 = I.G.R.R. I 368: ἱστορίας δειξας | καὶ χερσὶν ἅπαντα | λαλήσας || ἔμπειρος Βρομίοιο | σοφῆς ἱερῆς τε χορείας, || συνπάσχω | κείνοις <οῖς> περ κεινείτο προσώποις, || κοσμήσας πᾶσαν θυμέλην διδασκαίς | πολυδόξοις, || οὗτος ὁ παιδίας | θαλερῆς ἐγκώμια λίψας || κείτε δ<ή> γήρα βεβαρη<μέ>νος· | οὐκ ἔθανε γάρ, || ζώσης | εὐρυχόροιο τέχνης | ἀρεταῖσι μαθητῶν.

saltando, gridando e lacerandosi gli abiti, impazzirono insieme ad Aiace. Il volgo, per sé stesso ignorante, non avendo alcuna idea di quel che fosse il decoro, incapace di distinguere il bene dal male, immaginarono che quell'esibizione fosse l'imitazione più alta della follia. Le persone colte, pur comprendendo quello che stava succedendo e vergognandosene, non denunciarono l'accaduto standosene in silenzio, al contrario sommersero con grida elogiative la stoltezza della pantomima rappresentata, pur vedendo chiaramente che si trattava di atti generati dalla follia del pantomimo e non da quella di Aiace. Non contento di quello che aveva combinato, il prode artista ne combinò un'altra ancora più ridicola: scese dal palcoscenico e si mise a sedere in mezzo agli spettatori tra due senatori che temettero di essere scambiati per montoni e di essere fustigati. Alcuni si stupirono per l'accaduto, altri scoppiarono a ridere, altri infine sospettarono che l'eccesso di imitazione avesse indotto l'esecutore alla vera follia. In ogni caso si racconta che quando il pantomimo ritornò in sé si pentì per l'accaduto a tal punto da ammalarsi per il dispiacere di essere stato accusato di follia, come se fosse veramente impazzito. Egli pertanto ne parlò apertamente e, nonostante i sostenitori gli avessero chiesto di interpretare danzando Aiace per loro, egli rifiutò decisamente, rivolgendosi al pubblico del teatro e dicendo: 'Basta diventare folli una volta soltanto'. Ma, lo rattristò soprattutto l'antagonista e rivale, al quale fu proposto il medesimo ruolo di Aiace. Costui simulò la follia con tanto decoro e moderazione, che ebbe gli elogi per essere rimasto entro i confini della pantomima e di non aver trascorso nell'interpretazione¹⁰⁵².

Generalmente, però, gli artisti più avveduti, come il noto Pilade, si comportavano in modo ineccepibile e, per esempio, quando impersonavano un sovrano, ne facevano risaltare la maestà, assumendo un'aria meditata con grande gioia degli spettatori¹⁰⁵³.

¹⁰⁵² Luc. *salt.* 83-84: ἐγὼ ποτε μέμνημαι ἰδὼν ποιοῦντα ὀρχηστὴν εὐδοκιμοῦντα πρότερον, συνετὸν μὲν τὰ ἄλλα καὶ θαυμάζεσθαι ὡς ἀληθῶς ἄξιον, οὐκ οἶδα δὲ ἥτινι τύχῃ εἰς ἀσχήμονα ὑπόκρισιν δι' ὑπερβολὴν μιμήσεως ἐξοκείλαντα. ὀρχούμενος γὰρ τὸν Αἴαντα μετὰ τὴν ἦτταν εὐθὺς μαινόμενον, εἰς τοσοῦτον ὑπερέξέπεσεν ὥστε οὐχ ὑποκρίνασθαι μανίαν ἀλλὰ μαινέσθαι αὐτὸς εἰκότως ἂν τινι ἔδοξεν. ἐνὸς γὰρ τῶν τῷ σιδηρῷ ὑποδήματι κτυποῦντων τὴν ἐσθήτα κατέρρηξεν, ἐνὸς δὲ τῶν ὑπαυλοῦντων τὸν αὐλὸν ἀρπάσας τοῦ Ὀδυσσεύος πλησίον ἐστῶτος καὶ ἐπὶ τῇ νίκῃ μέγα φρονούντος διεῖλε τὴν κεφαλὴν κατενεγκών, καὶ εἴ γε μὴ ὁ πῖλος ἀντέσχεν καὶ τὸ πολὺ τῆς πληγῆς ἀπεδέξατο, ἀπωλώλει ἂν ὁ κακοδαίμων Ὀδυσσεύς, ὀρχηστῇ παραπαίοντι περιπεσών. ἀλλὰ τὸ γε θέατρον ἅπαν συνεμεμῆναι τῷ Αἴαντι καὶ ἐπήδων καὶ ἐβόων καὶ τὰς ἐσθήτας ἀνερρίπτουν, οἱ μὲν συρφετώδεις καὶ αὐτὸ τοῦτο ἰδιῶται τοῦ μὲν εὐσχήμονος οὐκ ἐστοχασμένοι οὐδὲ τὸ χεῖρον ἢ τὸ κρεῖττον ὁρῶντες, ἄκραν δὲ μίμησιν τοῦ πάθους τὰ τοιαῦτα οἰόμενοι εἶναι· οἱ ἀστειότεροι δὲ συνιέντες μὲν καὶ αἰδοῦμενοι ἐπὶ τοῖς γινομένοις, οὐκ ἐλέγχοντες δὲ σιωπῇ τὸ πρᾶγμα, τοῖς δὲ ἐπαίνοις καὶ αὐτοὶ τὴν ἄνοιαν τῆς ὀρχήσεως ἐπικαλύπτοντες, καὶ ἀκριβῶς ὁρῶντες ὅτι οὐκ Αἴαντος ἀλλὰ ὀρχηστοῦ μανίας τὰ γινόμενα ἦν. οὐ γὰρ ἀρκεσθεὶς τοῦτοις ὁ γενναῖος ἄλλο μακρῷ τοῦτου γελοιότερον ἔπραξε· καταβάς γὰρ εἰς τὸ μέσον ἐν τῇ βουλῇ δύο ὑπατικών μέσος ἐκαθέζετο, πάνυ δεδιότων μὴ καὶ αὐτῶν τινα ὥσπερ κριὸν μαστιγώσῃ λαβών. καὶ τὸ πρᾶγμα οἱ μὲν ἐθαύμαζον, οἱ δὲ ἐγέλων, οἱ δὲ ὑπώπτευν μὴ ἄρα ἐκ τῆς ἄγαν μιμήσεως εἰς τὴν τοῦ πάθους ἀλήθειαν ὑπηνέχθη. καὶ αὐτὸν μέντοι φασὶν ἀνανήψαντα οὕτως μετανοῆσαι ἐφ' οἷς ἐποίησεν ὥστε καὶ νοσῆσαι ὑπὸ λύπης, ὡς ἀληθῶς ἐπὶ μανίᾳ κατεγνωσμένον. καὶ ἐδήλωσέ γε τοῦτο σαφῶς αὐτὸς· αἰτούντων γὰρ αὐθις τῶν στασιωτῶν αὐτοῦ τὸν Αἴαντα ὀρχήσασθαι αὐτοῖς, παραιτησάμενος, 'τὸν ὑποκριτὴν,' ἔφη πρὸς τὸ θέατρον, 'ἱκανὸν ἐστὶν ἅπαξ μανῆναι.' μάλιστα δὲ αὐτὸν ἠνίασεν ὁ ἀνταγωνιστὴς καὶ ἀντίτεχνος· τοῦ γὰρ ὁμοίου Αἴαντος αὐτῷ γραφέντος οὕτω κοσμίως καὶ σωφρόνως τὴν μανίαν ὑπεκρίνατο ὡς ἐπαινεθῆναι, μείνας ἐντὸς τῶν τῆς ὀρχήσεως ὅρων καὶ μὴ παροινήσας εἰς τὴν ὑπόκρισιν. Per un episodio analogo vd. Macrob. *Saturn.* II 7, 16.

¹⁰⁵³ Macrob. *Saturn.* II 7, 12.

Solitamente i libretti (τὰ τοῦ ὀρχηστοῦ πράγματα, *fabulae salticae, cantica*¹⁰⁵⁴), che prendevano spunto da un episodio mitico o eccezionalmente anche da un evento storico, erano in lingua greca. Quei testi di accompagnamento, senza eccessive pretese letterarie, erano libere riduzioni o adattamenti di opere famose, solitamente tragedie greche classiche, composti da redattori ben pagati che solitamente preferivano rimanere anonimi, perché tale attività era considerata degradante¹⁰⁵⁵. Tuttavia le fonti svelano i nomi di questi librettisti-arrangiatori: Seneca il Vecchio sostiene che Silone fu un famoso compositore di *fabulae salticae*¹⁰⁵⁶; secondo il biografo Vacca pare che il poeta Marco Anneo Lucano ne avesse redatto almeno quattordici¹⁰⁵⁷; Giovenale fa cenno a un'*Agave* scritta dal poeta Publio Papinio Stazio e offerta ancora *intacta* al celebratissimo pantomimo Sannio Paride, favorito di Domizia¹⁰⁵⁸. Infine conosciamo il nome del librettista e cantante Filonide, altrimenti sconosciuto, al quale l'epigrammista Crinagora dedicò alcuni versi:

Coraggio, Filonide, scrivi una favola composta di quattro o più personaggi: l'armonia dei canti e la grazia delle mani non trascureranno né te né Batillo¹⁰⁵⁹.

Gli artisti erano coadiuvati da un coreografo (τοῦ ὀρχηστοῦ δραματοθέτης) che traduceva in passi e figure di danza le trame dei libretti, armonizzandoli con le musiche e gli altri elementi costitutivi della rappresentazione. In effetti la sua presenza è registrata da una lista di spese del tardo III d.C., relativa a uno spettacolo di arte varia allestito a Ossirinco o nell'Arsinoite per le *Amesisie*, la festa celebrativa della nascita di Iside¹⁰⁶⁰.

Nella maggior parte dei casi la rappresentazione vera e propria (*commissio*) era preceduta da un avanspettacolo, che poteva essere costituito da un numero di ballerini, alle cui evoluzioni ponevano fine squilli di tromba. Poi gli addetti procedevano all'allestimento della scena con il dispiegamento delle quinte; infine si apriva il sipario¹⁰⁶¹, mentre un araldo

¹⁰⁵⁴ La pantomima era denominata generalmente μῦθος (cfr. *I. Cret.* IV 222 A), *fabula*, ἱστορία (cfr. *A.P.* XI 254; *I.G.* XIV 2124), *historia*, *argumentum* (Tertull. *Apol.* 15, 4), *saltatio* oppure, in riferimento alla musica di accompagnamento, ᾠσμα, *canticum* (Plin. *Epist.* VII 24; Macrobian. *Saturn.* II 7, 13-14); inoltre le fonti letterarie usano le circonlocuzioni πολυπρόσωπος ὀρχησῖς (Plut. *Quaest. conv.* VII 711e), τὸ πολυπρόσωπον τῶν ὀρχημάτων ([Luc.] *Asin.* 49), oppure, in riferimento alla vicenda, ἱστορία πολυπρόσωπος (Luc. *salt.* 46).

¹⁰⁵⁵ Arnob. *Adv. nat.* IV 35; VII 33; cfr. Isidor. *Etym.* XVIII 49: *nam habebant suum auctorem, qui antequam mimum agerent, fabulam pronuntiarent. Nam fabulae ita componebantur a poetis ut aptissimae essent motui corporis.*

¹⁰⁵⁶ Sen. *Rhet. Suas.* II 19: *Silo ... qui pantomimis fabulas scripsit et ingenium grande non tantum deseruit sed polluit.*

¹⁰⁵⁷ Vacca *Vita Lucani* p. 78, 16 R.

¹⁰⁵⁸ Iuv. VII 82-87.

¹⁰⁵⁹ *A.P.* IX 542: θάρσει καὶ τέτταρσι διαπλασθέντα πρόσωποις | μῦθον, καὶ τούτων γράψαι ἔτι πλέοσιν· | οὔτε σὲ γὰρ λείψουσι, Φιλωνίδη, οὔτε Βάθυλλον, | τὸν μὲν ἀοιδάων, τὸν δὲ χερῶν χάριτες.

¹⁰⁶⁰ *SB* IV 7336, 27.

¹⁰⁶¹ *Apul. Met.* X 29 *Puelli puellaeque virenti florentes aetatula, forma conspicui, veste nitidi, incessu gestuosi, Graecanicam saltaturi pyrricam dispositis ordinationibus decoros ambitus inerrabant nunc in orbem rotatum flexuosi,*

annunciava l'argomento¹⁰⁶² prima che il pantomimo con la sua lunga capigliatura, splendidamente abbigliato con una morbida tunica color zafferano (*crocota*), lunga fino alle caviglie, e mantello¹⁰⁶³, si facesse vedere per rappresentare la vicenda con evoluzioni e movenze convenzionali¹⁰⁶⁴. Un anonimo poeta latino così ne descrive l'esibizione:

Il maschio petto rechina con femminea inflessione, adatta il duttile sesso a entrambi i fianchi, quando entra in scena il danzatore e saluta il pubblico con la promessa di emettere parole con mani valenti. Quando il dolce coro effonde i graditi canti che il cantore riecheggia, egli li conferma con i suoi movimenti. Combatte, gioca, ama, folleggia, volteggia, si arresta, manifesta il vero, tutto colmo di grazia. Sono tante le lingue quante le sue membra: mirabile è l'arte che consente alle giunture di parlare con bocca silente¹⁰⁶⁵.

Né sono diverse le considerazioni di Luciano quando afferma:

La pantomima si propone di rappresentare e interpretare costumi e passioni mettendo in scena ora un innamorato, ora un collerico, un furioso e un altro addolorato; ognuno di questi caratteri con moderazione. In effetti il fatto più paradossale è che nello stesso giorno sono rappresentati Atamante pazzo, Ino impaurita, Atreo in persona e poco dopo Tieste, poi Egisto o Erope: tutti questi personaggi sono in un solo uomo¹⁰⁶⁶.

nunc in obliquam seriem conexi et in quadratum patorem cuneati et in catervae discidium separati. At ubi discursus reciproci multinodas ambages tubae terminalis cantus explicuit, aulaeo subducto et complicitis siparis scaena disponitur.

¹⁰⁶² August. *Doctr. christ.* II 38, 97: *Illa enim signa quae saltando faciunt histriones, si natura, non instituto et consensione hominum valerent, non primis temporibus saltante pantomimo praeco praenuntiaret populo Carthagini quid saltator vellet intellegi ... Quod ideo credendum est, quia nunc quoque si quis theatrum talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero quid illi motus significant, frustra totus intentus est.*

¹⁰⁶³ Luc. *salt.* 2 e 63; Lib. *pro salt.* 52. Joann. Chrys. *In epistulam ad Colossenses*, LXIII 372 PG, ricorda che la πολυτέλεια σκηνης si addiceva ai τραγωδοί, agli attori, ai mimi, ai pantomimi e a quelli che combattevano contro le bestie feroci.

¹⁰⁶⁴ Luc. *salt.* 2: ἀνὴρ δὲ τις ὧν ὅλως, καὶ ταῦτα παιδεία συντροφος καὶ φιλοσοφία τὰ μέτρια ὠμιληκῶς, ἀφέμενος, ὦ Λυκίνε, τοῦ περὶ τὰ βελτίω σπουδάζειν καὶ τοῖς παλαιοῖς συνεῖναι κάθηται καταυλούμενος, θηλυδρίαν ἄνθρωπον ὁρῶν ἐσθῆσι μαλακαῖς καὶ ἄσμασιν ἀκολάστοις ἐναβρυνόμενον καὶ μιμούμενον ἐρωτικά γύναια, τῶν πάλαι τὰς μαχλοτάτας, Φαίδρας καὶ Παρθενόπας καὶ Ῥοδόπας τινάς, καὶ ταῦτα πάντα ὑπὸ κρούμασιν καὶ τερετίσμασι καὶ ποδῶν κτύπῳ, καταγέλαστα ὡς ἀληθῶς πράγματα καὶ ἥκιστα ἐλευθέρῳ ἀνδρὶ καὶ οἷς σοὶ πρέποντα. Cfr. August. *De magistro* III 5: *nam et histriones totas in theatri fabulas sine verbis saltando plerumque aperiunt et exponunt.*

¹⁰⁶⁵ Anth. Lat. 111 Riese²: *Mascula femineo derivans pectora flexu | atque aptans lentum sexum ad utrumque latus | ingressus scenam populum saltator adorat; | sollerti spondet prodere verba manu. | nam cum grata chorus diffundit cantica dulcis, | quae resonat cantor, motibus ipse probat. | pugnat ludit amat bacchatur vertitur astat, | illustrat verum, cuncta decore replet. | tot linguae quot membra viro. Mirabilis ars est, | quae facit articulos ore silente loqui.*

¹⁰⁶⁶ Luc. *salt.* 66-67; cfr. Lib. *pro salt.* 113; Cfr. ancora Chor. XXI 1: ἤδη που καὶ χορὸν ἐν Διονύσου γεγόνατε θεαταῖς, ἐν οἷς, οἶμαι, τινὰ καὶ ὀρχηστὴν ἐωράκατε νῦν μὲν ἀνδρείοις σχήμασι θέλγοντα τὴν σκηνήν, ἦνικα τὸν Θεσσαλὸν ἢ τὸ τῆς Ἀμαζόνος μειράκιον ἢ τινὰ ἕτερον ἄνδρα ὀρχεῖται, νῦν δὲ ποθομένην τε τὴν Βρισεῶς καὶ Φαίδραν ἐρῶσαν εὖ μάλα μιμούμενον καὶ πειρώμενον πείσαι τὸν θεάτρον οὐχ ὅτι ἄρα μιμεῖται, ἀλλ' ὅτι πέφυκε τοῦτο ὃ δὴ μιμεῖται. Vd. pure Chor. XXIX 2, 30-33, Crinagoras *A.P.* IX 542 e *A.Pl.* 289 (dove è ricordato Senofonte di Smirne per aver ricoperto quattro ruoli in un'edizione delle *Baccanti*); Hier. *Epist.* XLIII 2, 4: *In theatralibus scaenis unus atque idem histrio nunc Herculem robustus ostentat, nunc mollis in Venerem frangitur, nunc tremulus in Cybelem*; Cassiod. *Var.*

Nel ricoprire i diversi ruoli il danzatore ricorreva a rapidi cambi di maschera e a varietà di movimenti, manifestando così la capacità di sapersi adattare ai differenti caratteri dei personaggi. Talora per segnalare al pubblico chi fosse il protagonista era sufficiente un piccolo particolare: la coda di cigno nell'episodio di Leda sedotta da Zeus, una lunga chioma per Afrodite, un flagello per le Furie¹⁰⁶⁷, una tromba per Diomede¹⁰⁶⁸ oppure un arco per evidenziare la pazzia di Eracle¹⁰⁶⁹.

I ruoli secondari erano ricoperti da figuranti che non parlavano né danzavano e il coro eseguiva canti (ᾠματα o *cantica*) a mo' di didascalia¹⁰⁷⁰; l'accompagnava un'orchestra formata da suonatori di strumenti a corda, a percussione e a fiato¹⁰⁷¹; tra loro il più importante era il percussionista, che dava ritmo alle melodie eseguite dai coreuti, scandendo il tempo con uno speciale zoccolo di legno, congiunto a due superfici a mantice, attivato con la pressione del piede (κρουπέζιον o *scabellum*)¹⁰⁷². A proposito Luciano commenta:

IV 51: *Pantomimo igitur, cui a multifaria imitatione nomen est, cum primum in scaenam plausibus invitatus advenit, assistunt consoni chori diversis organis eruditi. Tunc illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit et per signa composita quasi quibusdam litteris edocet intuentis aspectum, in illaque leguntur apices rerum et non scribendo facit quod scriptura declaravit. Idem corpus Herculem designat et Venerem, feminam praesentat in mare, regem facit et militem, senem reddit et iuvenem, ut in uno credas esse multos tam varia imitatione discretos.*

¹⁰⁶⁷ Fronto *Aur. Orat.* 5.

¹⁰⁶⁸ Lib. *de salt.* 86.

¹⁰⁶⁹ Macrob. *Saturn.* II 7, 16-17.

¹⁰⁷⁰ Cfr. Cassiod. *Var.* IV 51, 9. Sulla musica effeminata e molle (Plin. *Paneg.* 54, 1; Amphiloch. *Iambi ad Seleucum* 101), peraltro di non alto livello, vd. Lib. *pro salt.* 87-93. Altrove il retore (*or.* XXXIII 3) informa di canti espressamente composti per pantomimi da Tisameno, salito al grado consolare sotto l'imperatore Teodosio. Sui *Collegia Cantorum*, comprendenti artisti, che fornivano la musica di sottofondo per spettacoli mimici e pantomimici vd. Cic. *Pro Sest.* 118; Sen. *Epist. ad Lucil.* XI 84, 9-10, nonché la documentazione raccolta da E.I. Jory, *Associations of Actors in Rome*, «Hermes» 98, 1970, pp. 224-253. Tra le epigrafi prese in esame è notevole quella in cui M. Pletorio Nicone, *quinquennalis* del *Collegium Cantorum* è definito anche *Parasitus Apollinis* («AE» 1945, nr. 118), databile al I d.C. Un riferimento a questa associazione, che si affiancò a Roma a quella degli *scribae atque histriones*, si trova in Fest. 333, 27 Lindsay. Inoltre *C.I.L.* I² 2519 comprova l'esistenza di una *societas* di *cantores Graeci*.

¹⁰⁷¹ Vd. ex. gr. Phaedr. V 7. A proposito è illuminante la scrittura sottoscritta da Paesis per l'ingaggio di due pantomimi dell'Ermopolite, Sarapione e Febammone: il documento include esplicitamente anche l'intera compagnia di musici e assistenti (*P.Flor.* I 74, Ibion Sesymbotheos, 11 gennaio 181 d.C.). Arnob. *Adv. nat.* II 38: *Quid pantomimos, quid mimulos, histriones, cantores, tuba, tibia, calamoque flatantes?* Da *C.I.L.* VI 2193 = *I.L.S.* 4966 e *C.I.L.* VI 4416 si hanno notizie di orchestre professionali (*collegia symphonicorum*) attive nei teatri; *C.I.L.* VI 33968 ricorda una *synhodus magna psaltum*. Gli auleti più apprezzati sono menzionati nelle epigrafi: *C.I.L.* XI 4424 = *I.L.S.* 5239, in cui è ricordato un *tibicen* che accompagnava Batillo; *C.I.L.* IV 4454 = *I.L.S.* 5252 (Roma) e *C.I.L.* VI 9650 (Campania), nelle quali è onorato il *musicarius* Tiberio Claudio Corinto insieme al pantomimo Sannio Paride, di età neroniana; cfr. inoltre *C.I.L.* VI 10136 = *I.L.S.* 5237, che ricorda il *protaules Croesus*; *C.I.L.* VIII 21098: *Anteros hypaul(es?) | Vedianus Molpus | h(ic) s(itus) e(st)*. Anche il *collegium tibicinum Romanorum* degli auleti è attestato: vd. Val. Max. II 5, 4; *C.I.L.* VI 240; 2191; 2249; 2584; 32448; 32449; «AE» 1973, nr. 38; «AE» 1991, nr. 120; «AE» 2003, nr. 573.

¹⁰⁷² Arnob. *Adv. nat.* VII 32: *Etiamne aeris tinnitibus et quassationibus cymbalorum? Etiamne symphoniis? Quid efficiunt crepitus scabillorum?* Lib. *pro salt.* 95-97; Pollux *Onomasticon* X 154; Hesych. *Lexicon* κ 4228; cfr.

Mentre qualsiasi altro spettacolo o concerto consiste nella esecuzione di una sola espressione artistica, vale a dire del suono dell'aulo o della cetra, del canto vocale o della drammaturgia tragica o della rappresentazione comica, che suscitò ilarità, il danzatore padroneggia tutti questi mezzi espressivi nel loro insieme e possiamo vedere che il suo spettacolo vario è commisto con ogni sorta di elementi: aulo, siringhe, battito di piedi, frastuono di cembali, bella voce di attore, affiatamento di cantanti¹⁰⁷³.

Talora poteva capitare che gli interpreti fossero due, il danzatore e un attore non danzante (ὕποκριτής) che assumeva la parte del coprotagonista¹⁰⁷⁴, o che il danzatore fosse accompagnato da un solista (*cantor*)¹⁰⁷⁵, il quale cantava antefatto e trama dell'azione all'inizio e durante gli intervalli che scandivano le parti in cui era diviso la rappresentazione.

La partecipazione di comprimari e di un buon numero di comparse è attestata da Apuleio. In un'occasione la pantomima del *Giudizio di Paride* fu eseguita nel circo di Corinto con un gran numero di personaggi, ciascuno accompagnato da appropriate arie musicali, e da un dovizioso apparato scenico che riproduceva il monte Ida coperto di alberi, dalla cui cima si riversavano le acque correnti di una sorgente, mentre alcune caprette erano al pascolo brucando erba accanto al pastore Paride¹⁰⁷⁶.

Paus. Att. κ 48 Erbse; Phot. *Lexicon* κ 180, 21. Vd. Suet. *Calig.* 54, 2; vd. inoltre *C.I.L.* VI 33194 = *I.L.S.* 4966, *C.I.L.* XI 5054 (Trevi) e soprattutto *C.I.L.* XI 4813 = *I.L.S.* 5272 (Spoleto) testimoniano l'attività di *collegia scamillariorum* o *scabillariorum* (G. Prosperi Valenti, *L'esistenza degli "scabillarii" nell'area spoletina attraverso le testimonianze epigrafiche*, «*Spoletium*» 25-26, 1981, pp. 80-83; J. Peyras, *Le Chevalier Septimianus et le Quattuor de Spolète*, «*RBPh*» 80, 2002, pp. 159-170). Equivalenti agli *scabillarii* erano i *podarii*, i ποδοῦφοι, i ποδάριοι, attestati in Lidia nel II d.C. da *T.A.M.* V 91 e soprattutto da *T.A.M.* V 92: ἡ σύνοδος νέων ποδαρίων; Saittai, 167-168 d.C. e 168-169 d.C.). Vd. A. Bélis, Κρούπεζαι, scabellum, «*BCH*» 112, 1988, pp. 323-339. Vd. pure P.Köln IX 369, 4.

¹⁰⁷³ Luc. *salt.* 68: τὰ μὲν οὖν ἄλλα θεάματα καὶ ἀκούσματα ἐνὸς ἐκάστου ἔργου τὴν ἐπίδειξιν ἔχει· ἡ γὰρ αὐλὸς ἐστὶν ἡ κιθάρα ἡ διὰ φωνῆς μελωδία ἡ τραγικὴ δραματουργία ἡ κωμικὴ γελωτοποιία· ὁ δὲ ὀρχηστὴς τὰ πάντα ἔχει συλλαβῶν, καὶ ἔνεστιν ποικίλην καὶ παμμιγῇ τὴν παρασκευὴν αὐτοῦ ἰδεῖν, αὐλόν, σύριγγα, ποδῶν κτύπον, κυμβάλου ψόφον, ὑποκριτοῦ εὐφωνίαν, ἀδόντων ὁμοφωνίαν. Vd. inoltre Joann.Chrys. *In Ioannem Hom.* 1, LIX 25 PG. All'accompagnamento musicale fa riferimento anche Jacob. Sagurensis *Hom.* 3 f. 7v^b.

¹⁰⁷⁴ Vd. soprattutto Luc. *Pseudol.* 19: πρὸς τὸ θέατρον ἐνεανιεύου, τοῖς ὀρχησταῖς ὑποκρινόμενος καὶ συνταγματάρχης ἀξίων εἶναι; *salt.* 68 e 83. Si riferisce, invece, a due pantomimi in competizione agonale la notizia di Quintiliano, quando accenna a un *interpellator* e a un *saltator* in scena durante una rappresentazione avvenuta ai tempi di Augusto (VI 3, 65: *Nam et finitione usus est Augustus de pantomimis duobus qui alternis gestibus contendebant, cum eorum alterum saltatorem dixit, alterum interpellatorem*).

¹⁰⁷⁵ Vd. *A.Pl.* 287: Ἐκτορα μὲν τις ἄεϊσε, νέον μέλος· Ἑλλαδίη δὲ | ἐσσαμένη χλαῖναν πρὸς μέλος ἠντίασεν. | ἦν δὲ πόθος καὶ δῆμα παρ' ὀρχηθμοῖσιν Ἐνυοῦς, | ἄρσενι γὰρ ῥώμη θῆλυν ἔμιξε χάριν, cfr. *A.P.* IX 542.

¹⁰⁷⁶ Apul. *Met.* X 30-34; cfr. R. May, *The Metamorphosis of Pantomime: Apuleius's Judgement of Paris* (Met. 10.30-34), in E.Hall - R. Wyles (curr.), *New Directions in Ancient Pantomime*, cit., pp. 338-362. Episodi della vita di Paride (Giudizio delle dee e rapimento di Elena) insieme alla vicenda di Pelope e Ippodamia, soggetti di pantomime, costituiscono il tema di un mosaico pavimentale di età teodosiana, rinvenuto nella sala triabsidata della villa romana di Noheda (Cuenca). I tessellati fanno parte di un complesso che comprende anche la scena di un mimo messo in scena da una compagnia di teatranti. Sull'argomento vd. M.A. Valero Tévar, *The Late-antique Villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its Mosaics*, «*JRA*» 26, 2013, pp. 307-330; Id., *Los mosaicos de la villa de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca)*, in *Actes du XII^e Colloque de l'AIEMA (Venise,*

In ogni caso le esibizioni potevano essere arricchite, secondo le disponibilità finanziarie degli promotori, da altri elementi in modo da renderle ancora più accattivanti.

11-15 settembre 2012), Venezia 2015, pp. 439-444; A. Uscatescu, *Visual Culture and Paideia: the Triumph of the Theatre, revisiting the Late Antique Mosaic of Noheda*, «AnTard» 21, 2013, pp. 375-400. Informazioni sulle macchine teatrali sono reperibili in Vitr. *De arch.* V 6, 8; Sen. *Epist. ad Lucil.* XI 88, 22; Suet. *Claud.* 34; cfr. Phaedr. V 7, 7.

Fantalisti, giocolieri, saltimbanchi, musici, mimi

Ateneo nei *Sofisti a banchetto* dichiara che fin dai tempi di Demetrio Falereo l'offerta spettacolare fu ulteriormente diversificata e ampliata fino a includere componimenti poetici drammatizzati, in particolare epici, che erano portati in scena da una categoria specializzata di artisti: gli omeristi.

Dopo che i rapsodi presero a frequentare per motivi professionali i simposi, i più abili iniziarono a esibirsi nei teatri con abbigliamento acconcio cantando episodi omerici e versi di Esiodo, Archiloco, Mimnermo e Focilide. Addirittura i virtuosi non esitarono a cimentarsi nelle esecuzioni epiche, come fece l'ateniese Senofanto, il cui nome figura contemporaneamente tra i τραγωδοί e tra i rapsodi in un'epigrafe del 97 a.C. rinvenuta a Delfi¹⁰⁷⁷.

Le fonti letterarie menzionano anche un certo Simonide di Zacinto, il quale si esibiva nei teatri declamando versi di Archiloco seduto su un sedile. Il rapsodo Mnasione era noto per le declamazioni pubbliche dei giambi di Semonide Amorgino e il rapsodo Cleomene fu divulgatore delle *Purificazioni* di Empedocle. Inoltre si raccontava che nel grande teatro di Alessandria Ermofanto avesse declamato episodi omerici e il virtuoso comico Egesia avesse recitato brani esiodei; Stesandro di Samo nell'esercizio della propria arte di citaredo aveva cantato a Delfi le battaglie di Omero, iniziando dall'*Odissea*¹⁰⁷⁸ e da una stele funeraria

¹⁰⁷⁷ *FD.* III 2, 48, 31 e 39. In generale sugli agoni rapsodici vd. M.L. West, *Rhapsodes at Festivals*, «ZPE» 173, 2010, pp. 1-13, con *Addenda*, «ZPE» 174, 2010, p. 32; A. Chaniotis, 'The Best of Homer': *Homeric Texts, Performances, and Images in the Hellenistic World and Beyond. The Contribution of Inscriptions*, in E. Walter-Karydi (cur.), *Homer: Myths, Texts, Images: Homeric Epic and Ancient Greek Art*, Ithaca 2010, pp. 257-278; A. Gangloff, *Rhapsodes et poètes épiques à l'époque impériale*, «REG» 123, 2010, pp. 51-70.

¹⁰⁷⁸ Cfr. Athen. XIV 620b: ὅτι δ' ἐκαλοῦντο οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ Ὀμηρισταὶ Ἀριστοκλῆς εἴρηκεν ἐν τῷ περὶ Χορῶν. τοὺς δὲ νῦν Ὀμηριστὰς ὀνομαζομένους πρῶτος εἰς τὰ θεάτρα παρήγαγε Δημήτριος ὁ Φαληρεὺς. Χαμαιλέων δὲ ἐν τῷ περὶ Στησιχόρου καὶ μελωδηθῆναι φησιν οὐ μόνον τὰ Ὀμήρου, ἀλλὰ καὶ τὰ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου, ἔτι δὲ Μιμνέρμου καὶ Φωκυλίδου. Κλέαρχος δ' ἐν τῷ προτέρῳ περὶ Γρίφων· τὰ Ἀρχιλόχου, φησὶν, Σιμωνίδης ὁ Ζακύνθιος ἐν τοῖς θεάτροις ἐπὶ δίφρου καθήμενος ἐραψώδει. Λυσανίας δ' ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Ἰαμβοποιῶν Μνασίωνα τὸν ῥαψῳδὸν λέγει ἐν ταῖς δειξέσι τῶν Σιμωνίδου τινὰς ἰάμβων ὑποκρίνεσθαι. τοὺς δ' Ἑμπεδοκλέους Καθαροὺς ἐραψώδησεν Ὀλυμπίασι Κλεομένης ὁ

attica risalente al I-II d.C. sappiamo che il rapsodo Nicomede di Cos si acquistò una certa fama come servitore delle Muse e cantore di Omero¹⁰⁷⁹.

Altri due contemporanei di Ateneo accennano all'attività di questi artisti ricercati e ben retribuiti: Artemidoro e Achille Tazio. Il primo li menziona nel *Libro dei sogni* per spiegare un sogno fatto dal chirurgo Apollonide, affermando che gli omeristi producono ferite e spargimenti di sangue fittizi senza alcuna intenzione di uccidere¹⁰⁸⁰. Il secondo nel romanzo *Leucippe e Clitofonte* narra che un omerista, imbarcatosi con i suoi compagni su una nave attaccata da briganti, si era difeso valorosamente con le armi di scena prima di essere gettato in mare e perire. Però, il dato più importante del racconto è fornito dalla descrizione della spada provvista di una lama che si ritraeva nell'impugnatura nel corso degli assalti simulati¹⁰⁸¹.

Anche nel *Satyricon* Petronio descrive l'esibizione di una compagnia (*factio*), che drammatizza la pazzia di Aiace, sbattendo lance contro scudi e recitando versi greci per intrattenere gli ospiti durante la cena, presentata dal padrone di casa Trimalcione che ne spiega gli antefatti¹⁰⁸². Infine testimonianze epigrafiche di epoca imperiale attestano la presenza di tali istrioni in diverse regioni: omeristi furono, per esempio, Tito Flavio Eliano, attivo nel Norico in età adrianea¹⁰⁸³, Demetrio, la cui professione è confermata in Caria da un'iscrizione nel teatro di Afrodisia¹⁰⁸⁴, Ciro di Lampsaco, le cui molteplici esibizioni in diversi teatri sono ricordate da un epigramma funerario¹⁰⁸⁵.

ῥαψωδός, ὡς φησιν Δικαίαρχος ἐν τῷ Ὀλυμπικῷ. Ἰάσων δ' ἐν τρίτῳ περὶ τῶν Ἀλεξάνδρου Ἱερῶν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ φησὶν ἐν τῷ μεγάλῳ θεάτρῳ ὑποκρίνασθαι Ἥγησιαν τὸν κωμῶδὸν τὰ Ἡσιόδου, Ἑρμόφαντον δὲ τὰ Ὀμήρου. Cfr. D. Collins, *Homer and Rhapsodic Competition in Performance*, «Oral Tradition» 16, 2001, pp. 129-167, specialmente pp. 148-158. Vd. anche Eustath. *Comm. ad Hom. Il.* IV, 937, 23; *CGL* III 172, 46 e *CGL* III 240; Diom. gramm. I 8, 4 Keil: *olim partes Homerici carminis in theatralibus circulis cum baculo, id est verga, pronuntiabant, qui ab eodem Homero dicti Homeristae*; Phot. *Lexicon* ρ 484, 23; Hesych. *Lexicon* ρ 165 Hansen: ὑποκριταὶ ἐπῶν. Su Stesandro vd. Timomachus *FGrHist* 754 *apud* Athen. XIV 638a: Τιμόμαχος δ' ἐν τοῖς Κυπριακοῖς Στήσανδρον λέγει τὸν Σάμιον ἐπὶ πλείον αὐξῆσαι τὴν τέχνην καὶ πρῶτον ἐν Δελφοῖς κιθαρωδῆσαι τὰς καθ' Ὀμηρον μάχας, ἀρξάμενον ἀπὸ τῆς Ὀδυσσεύς.

¹⁰⁷⁹ I.G. II² 9145: ὄντως διζῆσαι, | ξένε φίλτατε, τίς | πόθεν εἰμί; Κῶ<ς> μὲν | μοι πατρίς ἐστίν, ἐγ[ὼ] | δ' ὄνομα Νεικομήδη[ς], | Μουσάων θεράπων | ἄδων <θ>υμέλαισιν Ὀμηρο<ν>, δόξαις ἐν|γελάσας περικείμει νή|δυμον ὕπνον.

¹⁰⁸⁰ Artemid. IV 2: οἱ ὁμηρισταὶ τιτρώσκουσι μὲν καὶ αἰμάσσουσιν, ἀλλ' οὐκ ἀποκτεῖναι γε βούλονται.

¹⁰⁸¹ Achilles Tatius III 20, 4-7.

¹⁰⁸² Petr. *Satyricon* 59, 2-7; vd. R.J. Starr, *Trimalchio's Homeristae*, «Latomus» 46, 1987, pp. 199-200.

¹⁰⁸³ I.L.L.PRO.N. 751 = «AE» 1982, nr. 754 (Virunum, II d.C.); vd. N. Heger, *Ein Homerista in einer Inschriften aus Noricum*, in J. Dalfen (cur.), *Symmicta philologica Salisburgensia Georgio Pfligersdorffer sexagenario oblata*, Roma 1980, pp. 233-239.

¹⁰⁸⁴ *P.P. Aphr.* 1, 6 i.

¹⁰⁸⁵ Merkelbach-Stauber *SGO* II 10/05/04 = *I.Pompeiiopolis* 28 (Pompeiiopolis, II-III d.C.). All'elenco si può aggiungere Kilikas, il cui epitaffio è stato ritrovato a Kitium e risale alla seconda metà del II d.C. (*I.Kitium* 2083). L'attività degli omeristi in Egitto è attestata da un calendario di feste del III d.C., dove si fa cenno anche a una gara di poeti e a esibizioni non meglio identificate (*P.Osl.* III 189v), da due liste di spesa per spettacoli di varietà effettuati nel teatro di Ossirinco nel II e III sec. d.C. (*P.Oxy.* III 519 e *P.Oxy.* VII 1050), dal contratto di ingaggio di alcuni artisti tra i quali figurano l'omerista Sarapa e il *biologos* Euripa (*P.Oxy.* VII 1025) risalente

Alla loro attività nel periodo imperiale rinviano alcuni papiri omerici con indicazioni sceniche riportate a margine, dove i dialoghi sono contraddistinti con i nomi degli eroi, mentre alle sezioni narrative è apposta la sigla indicante il poeta¹⁰⁸⁶.

Ancora lo studioso di Naucrati, soffermandosi sulle specificità dei θαυματοποιοί e γελωτοποιοί¹⁰⁸⁷, ricorda la ἱλαρωδία, i cui interpreti, chiamati anche σιμῳδοί, ornati con una corona aurea, si esibivano facendo garbate parodie di tragedie, sfoggiando abiti maschili bianchi e calzando stivaletti, accompagnati da un arpista e talora da un auleta¹⁰⁸⁸.

All'opposto il repertorio dei μαγῳδοί, suonatori di timpani e cimbali, era costituito da parodie di commedie in cui agivano adultere, mezzane e ubriachi. Sostenevano ruoli maschili indossando abiti femminili e facendo uso di una mimica volgare.

Apparentemente il genere non è attestato dai papiri e si trova rarissimamente citato nelle iscrizioni¹⁰⁸⁹. Tuttavia si possono reperirne cenni inconfutabili in una lettera del periodo tolemaico che Demofonte inviò al suo dipendente Tolomeo, perché gli procurasse il necessario per la riuscita della festa che le donne stavano preparando. Dopo un breve saluto il

entrambi al tardo III sec. d.C. Nell'elenco di spese (SB IV 7336) Sarapa, esibitosi insieme con un altro omerista in una ἀπόδειξις durante la festa delle Amesisie, è indicato con la qualifica di ἀναγνώστης per evidenziare la parte del poeta assunta da lui nella drammatizzazione rapsodica (G. Husson, *Les homeristes*, in *Studies in Memory of Zbigniew Borkowski*, «JJurP» 22, 1993, pp. 96-98). Anche in una lista di spese del IV d.C. proveniente dal Fayum c'è l'indicazione di pagamenti effettuati a certi omeristi (P.Bodl. I 143, 3 ἀννωνῶν ὁμηρικῶν). Sull'argomento vd. A. Calderini, Ὀμηρισταί, «RIL» 44, 1911, p. 713; M. Hillgruber, *Homer im Dienste des Mimus. Zur künstlerischen Eigenart der Homeristen*, «ZPE» 132, 2000, pp. 63-72; M.-H. Garelli-François, *Ludions, homéristes ou pantomimes?*, «REA» 102, 2000, pp. 501-508.

¹⁰⁸⁶ Cfr. P.Fay. 209; P.Lond. Lit. 6 + P.Ryl. III 540 + P.Wash. Libr. Congr. inv. 4082 B + P.Morgan Libr. inv. M 662B + P.Giss. Bibl. Univ. inv. 213, da Euhemeria nel Fayum, con il testo sul recto del II canto dell'Iliade seguito nelle coll. XXI-XXII da un'introduzione in prosa (C. Gallazzi, «ZPE» 110, 1996, pp. 118-120) datati al I d.C.; P.Flor. II 109 + P.Grenf. I 2 del I-II d.C.; P.Oxy. LVI 3827; P.Lond. Lit. 28 (Omero di Bankes) proveniente da Elefantina, e P.Oxy. LXVII 4638 (J. Spooner, *Nine Homeric Papyri from Oxyrhynchus*, Firenze 2002, pp. 147-156), entrambi del II d.C.; P.Strasb. inv. 31-32v, il cui terminus post quem è il 194 d.C.; P.Soc.Eg.Pap. 230r, ascrivibile all'inizio del III d.C.; P.Oxy. II 223 + P.Köln V 210, della prima metà del III d.C.; P.Harr. I 223 del III d.C. Sull'argomento vd. M. Cantilena, *Sul discorso diretto in Omero*, in F. Montanari - P. Asheri, *Omero tremila anni dopo*, Roma 2002, pp. 34 ss.; G. Azzarello, *Sprecherhinweise in homerischen Papyri*, in S. Lippert - M. Schentuleit, *Graeco-Roman Fayum. Texts and Archaeology*, Wiesbaden 2008, pp. 27-44. Non si può escludere che fosse destinato agli omeristi P.Oxy. XLII 3001, un papiro illustrato del II d.C. con l'immagine di un eroe armato che sovrasta un centone omerico in versi esametrici, nei quali il fantasma di Patroclo si rivolge ad Achille; cfr. P. Parsons, *Homer: Papyri and Performance*, in G. Bastianini - A. Casanova (curr.), *I papiri omerici*, Firenze 2012, p. 23.

¹⁰⁸⁷ Vd. Athen. XIV 620d-621f.

¹⁰⁸⁸ Aristoxenus fr. 110 Wehrli; vd. Festus p. 90, 10 Lindsay *Hilarodos: lascivi et delicati carminis cantator*. Una testimonianza rilevante sulla σιμῳδία in Strab. XIV 1, 41.

¹⁰⁸⁹ Aristoxenus fr. 111 Wehrli; Aristocles fr. 7-8 FHG (apud Athen. XIV 621c); Eustath. *Comm. in Homeri Odysseam* II 299, 39 ss.; cfr. Hesych. μ 28 Latte. L'attestazione più antica del termine si trova in un decreto onorario delfico (rr. 3-4 ἐπαινέσαι Ποπ[] - - - - - EXAION μαγῳδὸν ἐ[]), databile alla prima metà del I a.C., probabilmente al 70 o 62 a.C., e pubblicato integralmente da L. Robert, *Études épigraphiques et filologiques*, Paris 1938, pp. 7-11.

mittente chiede al fattore di inviargli assolutamente l'auleta Petous, con i suoi auli frigi e con gli altri suoi strumenti; poi continua:

Inviaci anche Zenobio l'effeminato con il timpano, i suoi cembali e le nacchere. Le donne ne hanno bisogno per il sacrificio. E abbia anche una mantellina molto elegante¹⁰⁹⁰.

Le caratteristiche dell'artista trovano una sorprendente corrispondenza in una delle figure che decorano il sarcofago dell'efesio Tito Flavio Trophimas¹⁰⁹¹, proveniente da Ostia e databile agli inizi del II d.C., attualmente al Museo Nazionale Romano: su un lato del manufatto si vedono due danzatori, il primo dei quali ha una fascia che gli cinge i fianchi e tiene dei bastoni in mano, l'altro indossa una tunica trasparente e suona un timpano¹⁰⁹².

Se le testimonianze scritte sono molto scarse, quelle ceramiche a riguardo sono molto esplicite. La decorazione di una coppa megarese, rinvenuta a Tebe e datata al I a.C., è scandita in cinque scene che lasciano trasparire la trama. L'ambientazione in cui si svolge l'azione è un mulino, nel quale alcuni schiavi trasformano il grano in farina, uno di questi sta vicino a un asino addetto alla mola, mentre alla loro destra opera un addetto al vaglio del grano sotto l'attenta vigilanza del sovrintendente. Inoltre sono presenti cinque individui, caratterizzati da alti cappelli a punta e indicati dall'iscrizione con il termine κιναιδοι e uno di costoro è legato a un palo e viene severamente punito per aver commesso adulterio con la moglie del mugnaio¹⁰⁹³.

Ulteriore conferma della presenza di questi artisti in Egitto è data dall'*ostrakon* di età romana, datato 20 febbraio o 19 agosto del 7 a.C., usato come ricevuta bancaria: attesta un'operazione finanziaria di un certo Ernimio, che è definito mimo e cimbalista¹⁰⁹⁴, un'appropriata perifrasi per indicare il μαγωδός.

¹⁰⁹⁰ *P.Hib.* I 54 (Ossirinichite, 245 a.C.). Altri documenti rinviano a un'analoga situazione festiva, come, per esempio, *SB* III 7182, 96 (Filadelfia?, II-I a.C.), nonché il graffito: Τρύφων δις | [θ]εοῦ κιναιδος ἦκ[ω] | παρὰ τὴν Ἴσιν τὴν ἐν | Φ[ιλ]αδ[ελ]φίαις. | (ἔτους) λξ' Θανθ ια' (*I.Philae* II 154; probabilmente del 9 a.C.) e l'analogo: Στροῦθειν ὁ κιναιδος ἦκω μετὰ Νικολάου (*I.Philae* II 155; 9 a.C.). Cfr. inoltre Plaut. *Mil.* 668: *Tum ad saltandum non cinaedus, malacus aequat atque ego*; Petr. *Satyricon* 21, 2: *Ultimo cinaedus supervenit myrtea subornatus gausapa cinguloque succinctus*; Firmicus Maternus *Math.* VI 31, 39: *Si Luna et Saturnus et Venus in VII. ab horoscopo loco id est in occasu sint constituti, cum effeminati corporis mollitie cinaedos efficient, qui veterum fabularum exitus in scaenis semper saltantes imitentur, praesertim si sic quos diximus constitutos in MC. Mars positus quadrata radiatione respexerit.*

¹⁰⁹¹ *I.G.* XIV 929.

¹⁰⁹² Museo Nazionale Romano inv. 184; cfr. K. Dunbabin, *Problems in the Iconography of Roman Mime*, in C. Hugoniot - F. Hurler - S. Milanezi (curr.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours 2004, p. 175.

¹⁰⁹³ Paris, Musée du Louvre, CA 936; M. Rostovtzeff, *Two Homeric Bowls in the Louvre*, «AJA» 41, 1937, pp. 87-90; cfr. la copia conservata ad Atene, Museo Archeologico Nazionale, 11797. Per l'interpretazione proposta vd. S. Tsitsiridis, Μίμος, κιναιδοι καὶ κιναιδολόγοι (I), «Logeion» 4, 2014, pp. 201-226.

¹⁰⁹⁴ *SB* V 8249 (20 febbraio o 19 agosto 7 a.C.). Talora i papiri nominano questi artisti, che sulla scena rappresentavano l'effeminato o l'invertito, presentandosi con raffinati abiti muliebri chiamandoli κιναιδοι: *O.Camb.* 1, 4 (25 aprile 251 a.C.); *SB* III 7182, 96 (Filadelfia, II-I a.C.); *P.Tebt.* I 208r, 1-2 (Arsinoite, 15 marzo-13 aprile

Per molti aspetti simile alla *μαγῳδία* era la *λυσίῳδία*, distinta dal precedente genere per il fatto che gli attori interpretavano ruoli femminili in abiti maschili e venivano accompagnati durante le esecuzioni da un suonatore di strumenti a fiato, denominati *λυσίῳδοί*. Esistevano altresì gli *ἰωνικολόγοι* e i *κιναιδολόγοι*, che recitavano poemi licenziosi e rappresentavano parodie tragiche con mimica scurrile¹⁰⁹⁵.

Nelle regioni periferiche persistevano antiche forme spettacolari: a Sparta i *δεικῆλισται* riproponevano i personaggi-tipo della farsa popolare, come il ladro di frutta o il medico straniero; in analoghi ruoli si esibivano i *φαλλοφόροι* a Sicione, i *φλύακες* in Italia, gli *ἐθέλονται* a Tebe, altrove gli *αὐτοκαβδάλοι* e infine gli *ἰθύφαλλοι*, che usavano maschere da ubriachi; si agghindavano con corone e cinture, indossavano lunghi abiti con maniche variopinte di mussola tarantina, che li coprivano fino alle caviglie¹⁰⁹⁶.

L'elenco potrebbe continuare dal momento che le fonti parlano di *λογόμιμοι*¹⁰⁹⁷, *μιμολόγοι*¹⁰⁹⁸, *μιμόβιοι*¹⁰⁹⁹, *μίμαιυλοι*¹¹⁰⁰, *μιμῳδοί*¹¹⁰¹ e soprattutto di *ῥηθολόγοι*, caratteristi specializzati

95 / 7 marzo-5 aprile 62 a.C.); *P.Entreux*. 26, 9 e 11 (Magdala, 27 febbraio 221 d.C.). Vd. n. Litinas, *A Note on κιναιδοί in Graeco-Roman Egypt*, «BASP» 50, 2013, pp. 283-285, con ulteriore bibliografia; T. Sapsford, *The Wages of Effeminacy?: Kinaidoi in Greek Documents from Egypt*, «EuGeStA» 5, 2015, pp. 103-123.

¹⁰⁹⁵ Aristoxenus fr. 111 Wehrli *apud* Athen. XIV 620e. Plutarco (*Sulla* 36, 1) insieme al *κωμῳδός* Roscio, al noto attore *secundarum partium* Sorice, specificato come *ἄρχιμῖμος*, ricorda un Metrobio *λυσίῳδός ἀπὸ σκηνῆς*; a sua volta Ateneo parla di un tal Gerace, cortigiano di Tolomeo III Evergete, che aveva iniziato la propria attività accompagnando con l'aulo i *λυσίῳδοί* (VI 252e). e menziona un'attrice *λυσίῳδός*, di cui si era innamorato il filosofo Diogene (V 211c). Probabilmente anche Aristodemide di Pafo, del II a.C., celebrata in un epigramma di Antipatro, apparteneva alla medesima categoria di attrici mimiche (*A.P.* IX 567). Per la testimonianza di *κιναιδολόγοι* vd. *I. Apollonia* 226 del II d.C.: <Π>ρόκλῳ κιναιδο|λόγῳ <π>άτηρ ἀνέθ|ηκεμ μνήμης χά|ριν ἐτῶν κα' χαί|ρε. Cfr. S. Tsitsiridis, *Mime, κιναιδοί καὶ κιναιδολόγοι* (II), «Logeion» 5, 2015, pp. 205-241.

¹⁰⁹⁶ Vd. Sosib. Lacon (*apud* Athen. XIV 620e ss.): *παρὰ δὲ Λακεδαιμονίοις κωμικῆς παιδιᾶς ἦν τις τρόπος παλαιός, ὥς φησι Σωσίβιος, οὐκ ἄγαν σπουδαῖος, ἅτε δὴ καὶ τούτοις τὸ λιτὸν τῆς Σπάρτης μεταδιωκούσης. ἐμμεῖτο γὰρ τις ἐν εὐτελεῖ τῇ λέξει κλέπτοντάς τινας ὁπώραν ἢ ξενικὸν ἱατρὸν ... ἐκαλοῦντο δ' οἱ μετιόντες τὴν τοιαύτην παιδιὰν παρὰ τοῖς Λάκωσι δεικῆλισται, ὥς ἂν τις σκευοποιὸς εἴπῃ καὶ μιμητάς. τοῦ δὲ εἶδους τῶν δεικῆλιστῶν πολλοὶ κατὰ τόπους εἰσι προσηγορίαι. Σικυώνιοι μὲν γὰρ φαλλοφόρους αὐτοὺς καλοῦσιν, ἄλλοι δ' αὐτοκαβδάλους, οἱ δὲ φλύακας ὡς Ἴταλοί, σοφιστὰς δὲ οἱ πολλοί, Θηβαῖοι δὲ καὶ τὰ πολλὰ ἰδίως ὀνομάζειν εἰωθότες, ἐθέλοντάς.*

¹⁰⁹⁷ Egesandro cita il *λογόμιμος* Erodoto e il danzatore Archelao tra gli amici più stimati del re Antioco (fr. 13 *FHG*).

¹⁰⁹⁸ Flavio Giuseppe ricorda nell'*Autobiografia* che a Pozzuoli viveva un certo Alituro, un *μιμολόγος* ebreo molto apprezzato da Nerone (*Josephi Vita* 16); Firmico Materno associa i *mimologi* ai *pantomimi*: *hunc locum si Mars respexerit stadiodromos facit, si vero Luna cum Marte, pycnomacharios, si Mercurius praestigiatore aut pilis ludentes, si Venus pantomimos aut mimologos* (*Math.* VIII 8, 1). Artemidoro cita i *μιμολόγοι* insieme ai *γελωτοποιοί* (I 76; cfr. Galen. *In Hippocratis librum VI epid. comm.* XVII/2, 150, 8 Kühn). Un'iscrizione funeraria romana ricorda il *mimologo* Eolo Gymneros («AE» 1990, nr. 104 = «AE» 1992, nr. 90).

¹⁰⁹⁹ Manetone nomina tra gli attori comici oltre ai *χλεύης ἐπιβήτορες* e agli *ὕβριγέλωτες* anche i *μιμόβιοι* (IV 275-285).

¹¹⁰⁰ Ateneo ripete l'informazione, desunta da Clearco (fr. 93 Wehrli), sul *μίμαιυλος* Cleone, un attore che recitava senza maschera, ritenuto il migliore dei mimi italici (X 452f).

¹¹⁰¹ I *μιμῳδοί* sono ricordati da Plutarco (*Sulla* 2, 3) e Vettio Valente (*Anth.* IX 4).

nell'imitazione dei tipi umani. Plutarco ricorda quest'ultimi distinguendoli dai mimi e li accomuna agli attori interpreti di Menandro nei simposi¹¹⁰². La notizia pare confermata da un *ostrakon* di età imperiale rinvenuto nell'antico villaggio di Narmouthis e datato tra la fine del II e gli inizi del III d.C., che registra l'ῥθολογία fra gli intrattenimenti di una festa privata¹¹⁰³.

Per quanto eterogenee le testimonianze antiche lasciano trasparire una forma sfaccettata di questi spettacoli, nei quali sulla parola prevaleva la danza mimetica, la musica strumentale e il canto¹¹⁰⁴.

L'allestimento scenografico in alcuni casi era ridotto all'essenziale o addirittura sostituito dalla gestualità degli interpreti che agivano senza maschere; inoltre gli attori indossavano il *centunculus* e le attrici portavano un corto mantello, il *recinium*¹¹⁰⁵; infine non usavano calzari, motivo per il quale erano definiti *planipedes*¹¹⁰⁶. I temi trattati si ispiravano a famose opere letterarie, alla vita quotidiana oppure a vicende mitiche, come è testimoniato da un graffito teatrale, datato al II d.C., relativo a un dramma mitologico, che riprendeva comicamente la travagliata vicenda di Efesto nella quale sono coinvolti anche Peleo, Teti e dubitativamente Eracle, probabile errore per Era, la madre del dio¹¹⁰⁷.

Le rappresentazioni sostenute da attori solisti girovaghi¹¹⁰⁸ coesistevano con quelle messe in scena dalle *troupes* itineranti, che si spostavano dovunque fossero richieste le loro prestazioni e operavano sia nelle grandi città che nelle sperdute borgate delle zone periferiche.

¹¹⁰² Dai lessicografi sono definiti *θεατρισται*; cfr. Hesych. η 238 Latte; Phot. p. 64, 3; *Suda* η 156 Adler. Vd. inoltre Diod. Sic. XX 63; Cic. *De orat.* II 242 e 244; Athen. I 20a; *C.I.L.* VI 10129 = *I.L.S.* 5227; *P.Oxy.* LXXIX 5217, 4 (Ossirinco, VI d.C.). Per le loro esibizioni private cfr. Plut. *Quaest. conv.* V 673b.

¹¹⁰³ *O.Medin. Madi* 73.

¹¹⁰⁴ Cornuto parla espressamente di *θυμελικά ἀκροάματα* caratterizzati da canti e musiche (*Nat. deor.* 30). Le fonti epigrafiche a volte distinguono gli agoni scenici da quelli timelici, vd. *F.D.* III 2, 69, 17; *I.Keramos* 20; *L.S.A.M.* 87 (Cauno). Ancora nei testi letterari si trova la distinzione tra attori e musicisti, cioè tra *thymelici* e *scaenici* (Vitr. V 7, 2; cfr. Plut. *Cat. min.* 46; Ptol. *Tetrabibl.* 180; Iulian. *Epist.* 89b). In realtà la netta separazione tra gli agoni musicali (*θυμελικοί*) e quelli drammatici (*σκηνικοί*) non esiste più fin dall'epoca ellenistica, giacché concorsi misti, comprendenti audizioni di generi diversi coesistono nella medesima manifestazione. In *M.A.M.A.* VIII 492b (Afrodisia), secondo la terminologia propria dei *munerarii*, che non riflette quella usata dagli artisti, i gruppi *thymelici* e quelli *scaenici* sono definiti *ἀκροάματα*, forse per significare pantomimi e mimi. Inoltre è opportuno ricordare che in epoca imperiale gli artisti dionisiaci definivano le proprie organizzazioni *σύνδοι θυμελικάι* [W.J. Slater *per litteras*]; vd. *I.G.* II² 1350 (Atene); *I.G.R.* I 442 (Napoli); III 209 e 210 (= *S.E.G.* VI 58; Ancyra); inoltre *I.Smyrn.* 598 + 112 p. 376; *I.Side* 31 e 137.

¹¹⁰⁵ Festus 274-277 Lindsay.

¹¹⁰⁶ *Atta Aedilicia* 1 CRF: *datuin estis aurum? exultat planipes*; cfr. Iuv. VIII 191; Gell. *N.A.* I 11, 12; Sen. *Epist. ad Lucil.* I 8, 8: *quantum disertissimorum versuum inter mimos iacet! quam multa Publilii non excalceatis sed coturnatis dicenda sunt!* Vd. Donat. *Comm. Ter.* p. 26 Wessner; Diom. gramm. I 490, 3-4 Keil: *Quarta species est planipedis, qui Graece dicitur mimus; ideo autem Latine planipes, quod actores planis pedibus, idest nudis, prosce-nium introirent, non ut tragici actores cum cothurnis | neque ut comici cum soccis.*

¹¹⁰⁷ *I.Eph.* 2091. L'episodio che è stato portato in scena è l'omerico *Concilio degli dèi* (*Il.* I 493-611).

¹¹⁰⁸ Vd. *ILAlg* II 817 (= *C.I.L.* VIII 7151 = *I.L.S.* 5223; Circa); *D(is) M(anibus) | Libela sc(a)enicus vialrum v(ixit) | a(nnos) L h(ic) s(itus).*

Le compagnie di giro (lat. *mimorum et mimarum greges, catervae*) comprendevano anche i caratteristi *secundarum, tertiarum ac quartarum (partium)*¹¹⁰⁹.

Le *troupes* erano guidate di un *magister mimariorum*, un archimimo¹¹¹⁰ o un'archimima¹¹¹¹, ai quali non solo spettava il ruolo di protagonista e di regista, ma anche il compito della preparazione artistica degli attori, quello della scelta dei soggetti e dell'attribuzione delle parti.

¹¹⁰⁹ Per *grex* vd. ex. gr. Plaut. *Asin.* 2; *Bacch.* 1207; *Cas.* 22; *Pseud.* 1334; Cic. *Phil.* VIII 26; *C.I.L.* V 5889; XI 443; XII 3347; *S.E.G.* LIV 961; per *caterva* Plaut. *Capt.* 1029; *Cist.* 782; Cic. *Pro Sest.* 118. Informazioni sui caratteristi in Cic. *Div. Caec.* 48; Hor. *Epist.* I 18, 14 e Porphyrio *ad loc.*; Plin. *Nat. Hist.* VII 54; Sen. *De ira* III 8, 6; Val. Max. IX 14, 4; Suet. *Calig.* 57: *cum ... plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundavit*; Epiphan. *Adv. haeres.* I 260; Fest. 438, 22 ss. Lindsay: *Ait enim ita appellari, quod C. Volumnius, qui ad tibicinem saltarit, secundarum partium fuerit, qui fere omnibus mimis parasitus inducatur*; *C.I.L.* X 814 = *I.L.S.* 5198 (Pompei): *C. Norbani Soricis secundarum ma(gistri). pagi Aug(usti) felicitis suburbani ex d(ecreto) d(ecurionum) loc(o) d(ato)*, cfr. l'iscrizione che illustra l'altra erma del medesimo attore, amico di Silla, ritrovata a Nemi «AE» 1990 nr. 125: *C(aius) Norbanu[s] | Sorex | secundarum (partium) | parasitus | D(ianae) N(emorensi) d(ono) d(edit); C.I.L.* X 1404: *Philemonis secu(ndarum) | mag(istri) gen(io) c(ollegii)*; cfr. M.G. Granino Cecere «RPAA» 61, 1988-1989, pp. 131-151; *C.I.L.* VI 10103 = *I.L.S.* 5199: *p. Cornelius P(ubli) f(ilius) Esq(uilina) Nig(er) | tertiarum hic situs est | quouis pietas laesit nemimen | v(iva) | Cornelia Dolabellae l(ibertae) Spatale | C.I.L.* XIV 4198 = *I.L.S.* 5200: *Lucius Faenius Faustus quartar. paras. Apol.*; *C.I.L.* VI 10118 = *I.L.S.* 5201: *Lau] datus populo, solitus mandata referre, | Ad]ectus scaenae, Parasitus Apollinis idem, | Quar]tarum in mimis saltantibus utilis actor*. Vd. anche «AE» 1993, nr. 912: *Corne[i]i[a] | P(ubli) l(iberta) Nothi[s] | secunda mim[a] | Sollemnis et | Halyi | h(ic) s(ita) [e(st)] s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)*; cfr. A. Ceballes Hornero, *Semblanza de los espectáculos documentados en Hispania*, in *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Merida 2002, pp. 130-131.

¹¹¹⁰ Cfr. ex. gr. l'iscrizione pompeiana *C.I.L.* IV 4767: *Fumiolus | cum archimimo | a sipario | receptus*. Vd. inoltre gli archimimi Favor (Suet. *Vesp.* 19, 6; Tito Uttiedio Veneriano, *[ar]chimim(us) Latinus et of<f>i[cia]lis, an(nos) XXXVII promisthota an(nos) XVIII (C.I.L. III 7343 = I.L.S. 5208, Filippi)*, Gaio Manneio Corano (*C.I.L.* XI 1754, Volterra), Cluvio Glabro, Ceteno Eucarpo e Lucilio Marciano (*C.I.L.* VI 1063, Roma), Demetrio Ammonio (*C.I.L.* VI 1064, Roma), Lucio Scribonio (*C.I.L.* VI 4649, Roma), Marco Ulpio Ila (*C.I.L.* VI 33965 = *I.L.S.* 5209, Toma), Marco Giunio Maggiore *parasitus Apollinis (C.I.L. XIV 2988 = I.L.S. 5909a, Praeneste)*, Marco Antonio Liberale («AE» 2001, nr. 267), l'archimimo attivo a Roma alla fine del II o agli inizi III d.C. in G.L. Gregori, «StudRom» 53, 2005, pp. 3-6: *D(is) M(anibus) | T. Fl(avio) Ch. [---] | archim(imo) A[pollinis] | parasito. v(ixit) [a(nnos) ---] | m(ensibus) VIII, d(iebus) XV[---] | Mallia F[---] [f]e]c(it) b(ene) m(erenti)*; gli archimimi anonimi operanti nella città di Ammaedara («AE» 2009, nr. 1746a).

¹¹¹¹ Le archimime note attraverso le fonti epigrafiche sono Claudia Ermione (*C.I.L.* VI 10106 = *I.L.S.* 5211, Roma I-II d.C. *Dormi | Claudiae | Hermionae | archimimae su[i] temporis pri[mae] here[des]*) e Fabia Arete (*C.I.L.* VI 10107 = *I.L.S.* 5212, Roma I-II d.C.): *Dis Manibus | M(arci) Fabi M(arci) f(ili) Esq(uilina) Regilli et Fabiae | Fabia M(arci) et | (mulieris) lib(erta) Arete archim[ima] | temporis sui prima diurna fec[it] | sibi et suis quibus legavit testa[mento] | M(arco) Fabio Chrysanto | M(arco) Fabio Phileto | M(arco) Fabio Salvio vest(iario) | M(arco) Fabio Hermeti | M(arco) Fabio Torquato | Fabiae Mimesi | M(arco) Fabio Azbes[to] | [M(arco) Fabio Antigono | M(arco) Fabio Carpo l(iberto) | M(arco) Fabio Peculiari l(iberto) | M(arco) Fabio Hilario l(iberto) | M(arco) Fabio Secundo l(iberto) | M(arco) Fabio Aucto l(iberto) | Fabiae Cypare l(ibertae) | [posterisq[ue] eorum monumentum] | ne abalien[etur] maneatque | in familia [exceptis his] | Sex(to) Pompeio | l(iberto) Neriano | A(ulo) Cosio Iucu[ndo] quos cum Fabiis] | et in eod(em) mon[umento sepeliri volo] | Camo[...]*. Cfr. A. Migayrou, *Les spectacles, nouveau lieu d'intervention des femmes dans la vie publique romaine à la fin de la République et au début de l'Empire*, in F. Cenerini - F. Rohr Vio (curr.), *Matronae in domo et in re publica agentes. Spazi e occasioni dell'azione femminile nel mondo romano della tarda repubblica e primo impero*, Trieste 2016, pp. 305-322.

A volte con le *troupes* potevano collaborare molti individui con mansioni diverse, come attesta l'epigrafe onorifica dell'archimimo Lucio Acilio Eutichete, che in calce riporta i nomi di una sessantina di persone¹¹¹².

Tra gli addetti (*adlecti*) potevano figurare il *rogator ab scaena*, che aveva la funzione di far accomodare gli spettatori ai loro posti in teatro o meno probabilmente il trovarobe con il compito di procurare, prima e durante lo spettacolo, gli oggetti necessari all'azione¹¹¹³, il *dissignator scaenarum*, direttore di scena¹¹¹⁴, il *pictor scaenarius*, decoratore di fondali¹¹¹⁵, il *concinctor a scaena*, cioè il tecnico preposto al funzionamento delle macchine teatrali¹¹¹⁶, il *monitor*, ovvero il suggeritore¹¹¹⁷, come precisa alla voce *monitores* Festo: *qui monent histriones in scaena*¹¹¹⁸, il *denuntiator ab scaena Graeca*, incaricato di preannunciare gli spettacoli greci¹¹¹⁹. Le epigrafi segnalano pure la presenza di esercitatori delle voci di attori, cantanti e citaredi, accessoristi e costumisti¹¹²⁰.

Più comunemente la documentazione papiracea attesta la composizione di gruppi meno numerosi: in una nota di spese sostenute per una festa svoltasi nel teatro di Eracleopoli del I a.C. figurano alcuni mimi facenti capo a un certo Castore, che ricevono l'ingente somma di cinquecento talenti¹¹²¹; in un contratto risalente alla fine del II d.C. proveniente da Er-mopoli Magna¹¹²² si fa menzione di una compagnia di pantomimi con i loro aiutanti; in un rendiconto del II d.C. sono ricordati un *kalamaules*, un *gryllos*, un capocomico, il coro e gli

¹¹¹² C.I.L. XIV 2408 = I.L.S. 5196 (Bovillae): *L. Acilio L(uci) filio Pompt(ina) Eutyche(ti), | nobili archimimo, commun(i) mimor(um) | adlecto, diurno, parasito Apoll(inis), | tragico, comico, et omnibus corporib(us) | ad scaenam honor(ato), decurioni Bovillis, | quem primum omnium adlect(i) patre(m) | appellarunt, | adlecti scaenico-rum ex aere collato | ob munera et pietatem ipsius erga se | ...* Sull'epigrafe datata al 169 d.C. vd. J. Jory, C.I.L. XIV 2408 = Dessau 5196, «Philologus» 109, 1965, pp. 307-308; con le osservazioni di W.J. Slater, *Mimes Problems: Cicero ad Fam. 7. 1 and Martial 9. 38*, «Phoenix» 56, 2002, pp. 316 ss. In un'epigrafe in senari giambici, iscritta sull'altare di Anna Peranna a Roma, si nomina G. Acilio Eutichete (AE» 2003, nr. 251), uno stretto parente dell'archimimo e vincitore per due volte in concorsi (di mimi?); cfr. R. Friggeri, *Le epigrafi*, in M. Piranomonte (cur.), *Il santuario della Musa e il bosco sacro di Anna Perenna*, Milano 2002, pp. 26-28.

¹¹¹³ C.I.L. VI 10094 = I.L.S. 5269. Fa riferimento invece al responsabile del guardaroba teatrale e gladiatorio C.I.L. VI 10089, 5-6 = I.L.S. 1766, 5-6: *a comment(ariis) rat(ionis) vestium scaenic(ae) et | gladiat(oriae)*.

¹¹¹⁴ C.I.L. VI 1074 = I.L.S. 456.

¹¹¹⁵ C.I.L. VI 9794 = I.L.S. 7672.

¹¹¹⁶ «AE» 1921, nr. 81.

¹¹¹⁷ C.I.L. III 3423.

¹¹¹⁸ Festus 138, 18-19 Lindsay.

¹¹¹⁹ C.I.L. VI 10095 = I.L.S. 5270.

¹¹²⁰ Per il φωνασκός cfr. E.K.M. I.Beroia 373; I.Smyrn. 145, 22; I.v.O. 237; I.G. IV 591, 10 e II² 3169 + 3170, 32; per lo σκευοποιός cfr. O.G.I.S. 51, III 66; per l'ἱματιομίσθης cfr. S.E.G. XXV 501, 43; S.I.G.³ I 424, II 85; I.G. XII 9, 207, 22.

¹¹²¹ B.G.U. XIV 2428, II 29.

¹¹²² P.Flor. I 74.

attrezzisti¹¹²³; una scrittura del tardo II d.C. impegna l'auleta Silvano a esibirsi con tutto il complesso artistico nel villaggio di Alabastrine¹¹²⁴; in un lista di spese per una festa celebrata a teatro tra il II e il III d.C. sono citati l'auleta, l'araldo, l'omerista e un mimo¹¹²⁵; in un contratto del III d.C. si fa riferimento alla compagnia di artisti scritturata per esibirsi a Thraso¹¹²⁶; la compagnia di auleti e artisti di Copreo è segnalata in due coeve scritture che la impegnavano nelle feste dei villaggi di Souis e di Ibion Ammoniou¹¹²⁷; infine un ragguaglio di prestazione d'opera del V d.C. elenca una quindicina di artisti operanti nell'Ermopolite¹¹²⁸.

Da due epigrafi, datate agli inizi del III d.C., con le liste di componenti di una *troupe*, composta da un archimimo, un archimimo greco, uno *stupidus*, uno *stupidus* greco, uno *scaenicus*, uno *scaenicus* greco, uno *scurra* e un *exodiarius*, si evince che vigili e militari della flotta del Miseno nei distaccamenti celebravano *Ludi* allestendo ἀκροάματα con la collaborazione dei commilitoni¹¹²⁹. In effetti altre epigrafi risalenti al tempo dei Severi confermano la presenza di attori arruolati nei corpi militari romani: la prima menziona un certo Feliciano *scenicus* tra i componenti la settima coorte di *vigiles*¹¹³⁰; la seconda degli inizi del III d.C. segnala la presenza a Lione del soldato Tito Flavio Super, soprannominato Cepula, qualificandolo come *scaenicus*¹¹³¹; la terza iscrizione proveniente da un Mitreo di Doura Europos ricorda uno *scenicus* della *legio IIII Scythica*¹¹³².

¹¹²³ SB XX 15029.

¹¹²⁴ P.Col. VIII 226.

¹¹²⁵ P.Oxy. VII 1050.

¹¹²⁶ P.Med. I 47.

¹¹²⁷ P.Oxy. X 1275 e P.Oxy. LXXIV 5014.

¹¹²⁸ SB XX 14677.

¹¹²⁹ C.I.L. VI 1063 (= I.L.S. 2178) e 1064 (= I.L.S. 2179); cfr. M.-H. Garelli-François, *Des soldats sur la scène comique: espace dramatique et espace civique sous les Sévères dans l'Empire romain*, «Pallas» 54, 2000, pp. 321-336.

¹¹³⁰ C.I.L. VI 3042. Sull'argomento cfr. V. González Galera, *Histrionicus miles: mimos en las cohortes vigillum y en el ejército romano*, in *Actas del XIV Congreso de Estudios Clásicos, Barcelona 3-18 julio 2015*, in corso di stampa.

¹¹³¹ I.L.S. 9493 = I.L.T.G. 234, databile al 5 novembre 207 d.C.

¹¹³² «AE» 1940, nr. 229.

Fantastisti, danzatori¹¹³³ e musicisti¹¹³⁴ erano scritturati e ingaggiati dai consigli delle metropoli per esibirsi durante le feste pubbliche e religiose nei teatri¹¹³⁵, in seguito anche nei circhi e negli ippodromi, come si arguisce da un conto di spese del IV d.C., attestante la partecipazione di mimi e acrobati agli intrattenimenti scenici e ginnici per festeggiare la visita di uno stratega a Ermopoli Magna¹¹³⁶.

Una sorta di locandina del I d.C., costituita da un carme figurato e graffito sul muro esterno di una casa pompeiana, conserva la notizia di un imminente spettacolo:

¹¹³³ Vd. *I.Str.* 691 (Lagina, seconda metà II d.C.): ἱερεὺς ἐξ ἐπανγελίας Δημήτριος Χρυσάορος Ἡρᾶ τοῦ [Ἡρᾶ] τοῦ Λέοντος Ἰε(ροκωμήτης), ἱέρεια β' μήτηρ αὐτοῦ Ἀπφίον Ἐπαι[νέτου] Κω(ραῖς), ἱερατεύσαντες εὐσεβῶς καὶ φιλοτιμῶς, μισθωσάμενοι καὶ αὐτοὶ ὀρχηστὴν ἐπὶ ἡμέρας ζ', [δ]ὲ ἀρέσαντα π[ᾶσιν] ἐτείμησαν ἀργυρίῳ διὰ θέα[ς].

¹¹³⁴ Vd. *SB XVI* 13034 (273-274 d.C.), *P.Hib.* II 214 (metà III a.C.) e il citato *P.Oxy.* III 519 con il rendiconto degli agoni scenici e musicali tenuti nel teatro di Ossirinco. Sulle norme alle quali dovevano attenersi i partecipanti agli agoni musicali si rinvia a *SB XIV* 11931 = *P.Mich.* inv. 4682 (Karanis, II-III d.C.) e al contributo di O.M. Pearl, *Rules for Musical Contests*, «ICS» 3, 1978, pp. 132-139. Vd. pure A. Bélis, *Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales*, «RPh» 62, 1988, pp. 227-250. Rare finora sono le attestazioni di suonatori di timpani e di siringa (συρισται), facenti parti di una *symphonia*, i quali sono menzionati rispettivamente in *P.Lond.* III 968r (III d.C.) e in *P.Lond.* II 331 (Soknopaiou Nesos, 1 ottobre 165 d.C.); cfr. il *proskynema* di un συριστής, rinvenuto nel tempio di Deir el-Haggar, Oasi di Dakhlah, risalente al II d.C. (*S.E.G.* XLIX 2119), insieme a quello di un auleta (*S.E.G.* XLIX 2118). Tuttavia vd. *I.Magn.* 98, 45 (Magnesia, 197-196 a.C.) e *I.Eph.* 1672, un'iscrizione funebre di età imperiale in memoria del suonatore di zampogna Ierocle da parte del πρωταύλης Eveno. Infine vd. la statuetta fittile del II-III d.C. di Parigi (Musée du Louvre, inv. E 27421) e quella problematica del suonatore di siringa e un cimbalista nano conservata nel Museo di Berlino (Neue Museum, inv. 9798). Altre ancora raffigurano musicisti nell'atto di suonare, come il duo costituito da un citarista e un auleta conservato a Londra (Petrie Museum, UC 33398). Per la documentazione della coroplastica sui musicisti nell'Egitto greco-romano cfr. C. Vendries, *Questions d'iconographie musicale: L'apport des terres cuites à la connaissance de la musique dans l'Égypte hellénistique et romaine*, «GRMS» 1, 2013, pp. 195-227. Oltre ai musicisti già menzionati con il liberto Tiberio Claudio Corinto *musicarius* di Paride, il pantomimo vissuto ai tempi di Nerone (*C.I.L.* IV 4454 e VI 9650), vd. i *musicarii* di *C.I.L.* VI 9648; VI 9649; VI 9651 e XII 3344. Per la regione iberica si conoscono il *musicarius* Sintrofilo (*C.I.L.* II 2241, II d.C.) e il *tibicen* Quinto Vibio Fusco (J.C. Saquete Chamizo - A. Velázquez Jiménez, *El tibicen Quintus Vibius Fuscus. Un músico en Augusta Emerita*, «ANAS» 10, 1997, pp. 25-30); ulteriori informazioni in A. Ceballes Hornero, art.cit.

¹¹³⁵ Alla scena teatrale si fa cenno implicitamente nell'epigramma funerario per Isidoro di Atene (*S.E.G.* LV 723, 4-10; Anfipoli [?] II-I d.C.), un mimo iniziato ai misteri di Eleusi e di Samotraccia: Ἰσίδωρε | Νικοστράτου | Ἀθηναίε, χαῖρε. | ... | πολλάκις δς | θυμέλας ἤροσε βακχεακάς | μιμικὸν ἐκφράζων ἰ<λ>αρόν λόγον ἐντρίτῳ ἦθ<ε>ι | τέρπων | ταῖς φυσικαῖς μουσορτοῖς | χάρις.}ι ... Sulle competenze spettanti al Consiglio, relative all'organizzazione delle feste pubbliche locali, e sulle attribuzioni delle risorse economiche necessarie a sostenerne le spese vd. A.K. Bowman, *The Town Councils of Roman Egypt*, Toronto 1971, pp. 96 e 115-116. Ancora nel teatro cittadino si potevano tenere assemblee straordinarie durante le quali i consiglieri discutevano alla presenza del popolo di eventuali irregolarità verificatesi nell'organizzazione e nello svolgimento delle feste, come si evince da *P.Daris* 7 (III d.C.).

¹¹³⁶ *P.Ryl.* IV 641r (Ermopoli Magna, IV in. d.C.). In altre note di spese del IV d.C. compaiono musicisti (*P.Ryl.* IV 645) o mimi ai quali è stata data la somma di sei talenti e seimila denari (*P.Harr.* I 97v). *S.P.P.* XX 85r (21 aprile 321 d.C.) attesta pagamenti in natura per i mimi, citati in relazione alle celebrazioni in onore di Omero (I 18, 19, 26) e per il παράδοξος Dioscuride (I 30).

Se a qualcuno è capitato di notare i giochi del serpente eseguiti con talento dal giovane Settimio, che sia interessato allo spettacolo o appassionato di cavalli, sempre e dovunque apprezzi egualmente l'uno e l'altro¹¹³⁷.

Risale al VI d.C. una copia di un avviso pubblico con il programma di un'altra manifestazione all'ippodromo: negli intervalli tra una corsa e l'altra erano previste scene recitate da mimi ed esibizioni di funamboli cantanti (καλοπαῖκται βοκάλιοι)¹¹³⁸; dall'elenco di consistenti gratifiche in vino siamo informati sulla partecipazione di trapezisti, mimi e suonatori di pandura a uno spettacolo circense¹¹³⁹.

Le loro prestazioni erano richieste anche per allietare invitati e ospiti durante matrimoni, banchetti comuni e simposî nelle abitazioni private di cittadini facoltosi¹¹⁴⁰. Quando, in occasione delle numerose e frequenti feste organizzate dalle autorità locali, le esibizioni avvenivano nei villaggi, per la mancanza di strutture adeguate si svolgevano negli spiazzi o ai crocicchi¹¹⁴¹.

¹¹³⁷ C.I.L. IV 1595 = C.L.E. 927: [Ser]pentis lusus si qui sibi forte notavit, | Sep(t)umius iuvenis quos fac(i)t ingenio, | Spectator scaenae sive es studiosus e[q]uorum: | Sic habeas [lanc]es se[mp]er ubiq[ue] pares]. Sulla discussa interpretazione dell'iscrizione vd. J. Linderski, *Games in Patavium*, «Ktema» 17, 1992 [1996], pp. 481-486.

¹¹³⁸ P.Oxy. XXXIV 2707. Altre attestazioni di βοκάλιοι in P.Oxy. LXXIX 5215, 9; P.Oxy. LXXIX 5217, 2 e P.Oxy. LXXIX 5218 fr. 1, 3. In altri programmi di manifestazioni da tenersi negli ippodromi o circhi, databili tra il V e il VI d.C., è segnalata la *performance* di un mimo tra le manifestazioni artistiche e ginniche collaterali, che facevano da intermezzo tra una corsa di cavalli e l'altra (P.Bingen 128; P.Harrauer 56; P.Oxy. LXXIX 5216, nonché il citato P.Oxy. LXXIX 5215). Sull'argomento vd. J. Gascou, *Les institutions de l'hippodrome en Égypte byzantine*, «BIFAO» 76, 1976, pp. 185-212; A. Cameron, *Porphyrius the Charioteer*, Oxford 1973, pp. 228-232; Id., *Circus Factions. Blues and Greens at Rome ad Byzantium*, Oxford 1976, pp. 193 ss.

¹¹³⁹ P.Oxy. XXVII 2480r, III, 40-43, (565-566 d.C.), su cui vd. J. Gascou, *Les institutions*, cit., pp. 194-195. Nel *verso* è segnalato il pandurista Cristoforo (I, 128), il cui nome compare anche in un documento contabile coevo proveniente da Ossirinco (P.Princ. II, 96r, II, 39; Ossirinco, 551-552 o 566-567 d.C.). Anche a Gerasa un epitafio ricorda un suonatore di pandura in età bizantina (I.Gerasa 354). Analoga attestazione di pagamento in διπλά di vino a trapezisti (καλοπαῖκται) è fornita da P.S.I. VIII 953 fr. 88 (Ossirinco II metà VI d.C.). Mimi e atleti che si esibivano nel circo erano pagati anche con libbre di carne, come si desume da ordini di pagamento del V d.C. (P.Oxy. LXXIX 5212; P.Oxy. LXXIX 5213). I documenti che danno significative notizie sull'attività teatrale nella città sono alcuni rendiconti relativi alle somme versate agli artisti e agli atleti scritturati per i giochi, nonché al denaro corrisposto agli attrezzisti e agli altri stipendiati (P.Oxy. III 519; P.Oxy. VII 1050; SB IV 7336).

¹¹⁴⁰ Joann. Chrys. *In illud: Propter fornicationes autem unusquisque sua uxorem habeat*, LI 211; *Expositiones in Psalmos*, LV 158 PG; cfr. Greg. Naz. *Carm.* I, *ad episcop.* 615 ss. Vd. P.Lond. II 331; S.P.P. XXII 47 (Soknopaiou Nesos, II d.C.); P.Col. VIII 226; P.Corn. 9 (Filadelfia, 14 aprile o 10 giugno, 206 d.C.); vd. W.L. Westermann, *Enterertainment in the Villages of the Graeco-Roman Egypt*, «JEA» 18, 1932, p. 16; P.Fam. Tebt. 54 (Tebtynis o Antinoopoli, 219 o 223 d.C.); P.Aberd. 58 (III d.C.); O.Medin. Madi 73 (Narmouthis, II ex.-III in. d.C.); vd. G. Messeri - R. Pintaui, «CE» 77, 2002, pp. 215-216; né si possono trascurare altre testimonianze relative a feste e banchetti allietati da musicisti o dalle abituali *auletrides*: P.Tebt. III 894 fr. II r. 47 (114 a.C.), P.Tebt. I 231 (97-96 o 64-63 a.C.); P.Giss. I 93 (113-120 d.C.), C.P.R. VI 47 (III-IV d.C.), P.Oxy. XXXIV 2721; P.Oxy. LXXIV 5014; P.Oxy. LXXIV 5015; SB XX 14677 (Ermopolite ?, V d.C.), nonché SB XXVI 16711 (= O Nagel 10; Alto Egitto, III-IV d.C.), con il quale si chiede la disdetta dell'ingaggio di un auleta.

¹¹⁴¹ Il presidente della locale σύνοδος (B.G.U. VII 1648; P.Gen. I² 73 [Filadelfia, II-III d.C.]; P.Grenf. II 67), i προστάται, responsabili della festa (P.Daris 64v II, 7; P.Oxy. X 1275, 7 [Souis, III d.C.]; P.Oxy. XXXIV 2721,

Il particolare è reso manifesto dalla denuncia di un incidente con esito mortale capitato nel corso di una festa paesana con intrattenimenti orchestrici e musicali nel 182 d.C., che offre tra l'altro uno spaccato di vita quotidiana: alcune suonatrici di nacchere durante la loro esibizione nei pressi della casa di un certo Plutione avevano attirato numerosi spettatori e un servo dell'età di otto anni, Epafrodito, si era proteso eccessivamente dal terrazzo della casa per osservare le danzatrici e si era sfracellato al suolo cadendo¹¹⁴². Il documento inviato allo stratega Ierace lascia intravedere quanta attrattiva suscitassero le *performances* legate alla tradizione culturale indigena.

Ancora due contratti di età romana ci informano sull'attività di queste professioniste. Uno riguarda l'ingaggio di un'orchestra composta da cinque elementi, della quale facevano parte gli auleti che avrebbero dovuto accompagnare con i loro strumenti la suonatrice di nacchere¹¹⁴³; l'altro, invece, concerne la scrittura esclusiva di Isidora e di altre due suonatrici di nacchere ingaggiate da una certa Artemisia per esibirsi nel villaggio di Filadelfia; nel contratto si specificava inoltre che gli eleganti abiti di scena e i preziosi ornamenti d'oro portati dalle artiste sarebbero stati debitamente presi in custodia dalla committente durante la loro permanenza¹¹⁴⁴. Evidentemente nel corso delle esibizioni sugli spiazzi all'aperto le danzatrici, quando accompagnavano i loro movimenti aggraziati e al tempo stesso voluttuosi con il suono ritmico delle nacchere, si ornavano con ricchi gioielli, indossavano abiti leggeri e trasparenti, attirando un gran numero di spettatori e dando vivacità alle feste svolte nell'ambito dei culti e dei riti locali¹¹⁴⁵.

Apprezzate per le loro danze lascive, le κροταλιστραι esercitavano in tutta l'area del Mediterraneo. Le ragazze, che si dedicavano a tale professione nelle taverne o durante le riunioni conviviali, provenivano sovente da diverse regioni dell'Impero. In un epigramma Meleagro canta una suonatrice di nacchere definendola spergiura e fedifraga¹¹⁴⁶, Properzio

3; *P.Oxy.* LXXIV 5014, 3; *P.Oxy.* LXXIV 5015, 3; *P.Oxy.* LXXIV 5016, 4); i rappresentanti anziani del collegio sacerdotale (*P.Strasb.* V 341); l'ex ginnasiarca e pritano, l'ἐξηγητής e sommo sacerdote, il κοσμητής (*P.Oxy.* VII 1025 [Evergetide, III ex. d.C.]); l'ἀρχέφοδος o un funzionario di polizia (*P.Flor.* I 74 [Ibion Sesymbotheos, 11 gennaio 181 d.C.]; *P.Med.* I 47 [Thrasso, III d.C.]); il ginnasiarca e buleuta (*C.P.R.* XVIIA 19 [Ermopoli Magna, 20 dicembre 321 d.C.]). In un testo siriano del VI d.C. si fa cenno a due mimi che si esibivano in strada (Joann. Ephes. *Vitae Sanctorum Orientalium* 54, XIX 166 PO).

¹¹⁴² *P.Oxy.* III 475.

¹¹⁴³ *P.Oxy.* XXXIV 2721 (Ossirinichte, 10 ottobre 234 d.C.).

¹¹⁴⁴ *P.Corn.* 9; vd. W.L. Westermann, *The Castanet Dancers of Arsinoe*, «JEA» 10, 1924, pp. 134-144). Vd. pure *P.Lond.* II 331, 14-15, *P.Fam. Tebt.* 54, 20-21 e *P.Strasb.* V 341, 22-23, nei quali è specificato che i committenti si impegnavano a prendersi cura degli strumenti e delle altre cose che gli artisti avrebbero portato con sé, nonché a restituirli integri.

¹¹⁴⁵ Vd. la descrizione della grande festa religiosa a Boubastis, allietata da suoni di nacchere e di αὐλοί (Herodot. II 60). Cfr. *P.Ross. Georg.* II 18, IV fr. O, 245, un frammentario registro di διαγραφαι bancarie del 140 d.C. proveniente dall'Arsinoite, che riporta il pregevole *hapax* κροταλιστής, suonatore di nacchere.

¹¹⁴⁶ *A.P.* V 175; cfr. la danzatrice orientale descritta da Automedonte in *A.P.* V 129: τὴν ἀπὸ τῆς Ἀσίης ὀρχηστρίδα, τὴν κακοτέχνους | σχήμασιν ἐξ ἀπαλῶν κινουμένην ὀνύχων, | αἰνέω.

ne ricorda due con le quali si era intrattenuto una volta durante un improvvisato simposio a Roma¹¹⁴⁷, Giovenale¹¹⁴⁸ e Marziale ricordano quelle provenienti dalla Spagna (*Gaditanae*), Orazio e Petronio citano le originarie dalla Siria (*ambubaiae*)¹¹⁴⁹, la *Copa* pseudovirgiliana è dedicata a una certa Sirisca.

Una ricca documentazione papiracea ci fa conoscere la multiforme realtà artistica provinciale, che conferma l'ampia diffusione di ogni sorta di intrattenimento, non solo nei teatri delle *metropoleis*, come Alessandria, Eracleopoli, Menfi, Ossirinco, Ermopoli Magna, Panopoli, Antinoe¹¹⁵⁰, ma anche nei minuscoli borghi periferici e negli sperduti villaggi. Soprattutto nelle contrade lontane si esibivano le piccole compagnie sempre disposte a soddisfare le più svariate richieste, dando dimostrazione della loro abilità professionale e guadagnandosi l'apprezzamento di un pubblico vario.

Per esibirsi nelle feste private o nelle sagre di villaggio gli artisti con tutto il necessario per l'intrattenimento (arredo scenografico, strumenti musicali e costumi di scena) partivano solitamente dalle città in cui era collocato il loro ἐργαστήριον e si spostavano nel circondario a dorso di asini, messi a loro disposizione dai committenti, spesso in numero inadeguato, per una remunerazione costituita parzialmente in denaro e per la restante parte in generi alimentari atti a soddisfare le necessità quotidiane¹¹⁵¹.

Non è insolito reperire nella documentazione l'esplicita informazione sulla natura culturale e religiosa di quelle occasioni. Da una lista di spese si evince la scrittura di κτναῖδοι μουσικοί per una festa religiosa¹¹⁵².

¹¹⁴⁷ Prop. IV 8, 29-42.

¹¹⁴⁸ Iuv. XI 162-166: *forsitan expectes ut Gaditana canoro | incipiant prurire choro plausuque probatae | ad terram tremulo descendant clune puellae, | [spectant hoc nuptae iuxta recubante marito | quod pudeat narrare aliquem praesentibus ipsis]*.

¹¹⁴⁹ Mart. V 78, 26-28: *nec de Gadibus improbis puellae | vibrabunt sine fine prurientes | lascivos docile tremore lumbos*; VI 71: *Gaditanis ludere docta modis*; Stat. Silv. I 6, 70-72. Vd. A.T. Fear, *The Dancing Girl of Cadiz*, «G&R» 38, 1991, pp. 75-79. Per *ambubaiae* cfr. Hor. Serm. I 2, 1; Iuv. III 65; Suet. Nero 27, 2; Petr. Satyricon 74, 13.

¹¹⁵⁰ Vd. due documenti risalenti alla metà del III sec. a.C., che attestano la costruzione di un teatro anche nel villaggio di Filadelfia nell'Arsinoite: *P.Cair. Zen.* V 59823v (Mendes) del 10 giugno 253 a.C. e *P.Lond.* VII 2140, 3 (Filadelfia). La documentazione sulla presenza di strutture teatrali in Egitto è reperibile in S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, «AevAnt» 1, 1988, pp. 78-81.

¹¹⁵¹ P.J. Sijpesteijn, *Transportation of Entertainers in Roman Egypt*, in *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, pp. 425-429; A. Leone, *Gli animali da trasporto nell'Egitto greco, romano e bizantino*, Roma-Barcelona 1988, p. 26.

¹¹⁵² *P.Tebt.* I 208r (Arsinoite 15 marzo-13 aprile 95 o 7 marzo-5 aprile 62 a.C.). Attestazioni di analoghe feste si trovano in *P.Wash. Univ.* II 95 (Ossirinco, V-VI d.C.), un conto di pagamenti elargiti in natura ad artisti (μίμοι, βουκολικοί, alcune donne, una danzatrice, un organista, un pandurista), intervenuti a un festival musicale nell'ambito di una celebrazione culturale in onore di Dioniso. Cfr. *P.Oxy.* I 93 (Oxyrhynchus, 16 gennaio 362 d.C.), una ricevuta che conferma il pagamento in natura per l'organista Gorgonio. Vd. inoltre la stele con rilievo del II d.C. in memoria del musico Afrodisio, morto all'età di venti anni (*I.Apollonia* 199), rappresentato accanto a un ὑδραυλῆς. Una singolare statua in terracotta egizia, presumibilmente del I a.C., (Paris, Musée du Louvre,

In età augustea un musicista si impegnò a prestare la propria opera per due giorni durante la festa di Iside e per tre giorni al tempo delle stelle di Era¹¹⁵³. Il 10 agosto 85 a.C. il collegio sacerdotale del dio coccodrillo Sobek richiese espressamente ad Arpocrate di venire nell'Arsinoite con due danzatori e un complesso auleatico per accompagnare con il suono dei loro strumenti le cerimonie in onore del dio per la durata di quattro giorni¹¹⁵⁴. Ancora nell'Arsinoite a Evergetide furono invitati dalle autorità locali il *biologos* Aurelio Euripa e l'omerista Aurelio Sarapa per celebrare il genetliaco di Crono¹¹⁵⁵. La scrittura di un auleta, per dare ritmo e sollievo alla fatica dei pigiatori durante l'intera durata della vendemmia in un fondo dell'Ermopolite, avvenne probabilmente in concomitanza di qualche occasione del genere¹¹⁵⁶. Nel caso specifico potrebbe trattarsi di una delle numerose celebrazioni locali,

inv. CA 426) raffigura un organista accompagnato da un nano, suonatore di tromba; cfr. G.E.M. Wootton, *Representations of Musicians in the Roman Mime*, «MeditArch»17, 2004, p. 249; V. Dasen, *Des artistes différents? Nains danseurs et musiciens dans le monde hellénistique et romain*, in S. Emerit (cur.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne*, cit., pp. 259-277. La prima attestazione epigrafica risale all'anno 94-93 a.C., proviene da Delfi e riguarda il suonatore d'organo Antipatro di Eleuterne (S.I.G.³ II 737); cfr. E. Trudu, "... multiplicis modulorum varietatibus sonantes ...". «Medea» I/1, 2015, pp. 1-30; DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/me-dea-1816>. La possibilità di suonare questo particolare strumento è segnalata anche per le donne come si evince dall'epigrafe su sarcofago conservato a Budapest, C.I.L. III 10501 (Aquincum, III d.C.): *Clausa iacet lapidi coniunx pia cara Sabdina | artibus edocta superabat sola maritu|m. Vox ei grata fuit. Pulsabat pollice cordas. | Set cito rapta silet. Ter denos duxerat annos, he|u male quinque minus set plus tres meses habebat | bis septemque dies vixit. Hec ipsa superstes spectata in po|pulo hydraula grata regebat. | Sis felix quicumque leges, te numina servant, | Et pia voce cane: Aelia Sabina vale. | T(itus) Ael(ius) Iustus hydraularius salariarius leg(ionis) II ad(iutricis) coniugi faciendum curavit*. Sull'iscrizione cfr. V. González Galera, *L'hydraulis en spectacles civils i militars: un matrimoni d'organistes d'Aquincum a CIL III, 10501 = CLE 489*, «SEBarc» 14, 2016, pp. 109-117. Una preziosa raccolta di documenti archeologici attestanti l'attività dei *cinaedi* a Roma si trova in K. Dunbabin, *Problems in the Iconography of Roman Mime*, cit., pp. 161-182.

¹¹⁵³ P.Oxy. IV 731 (Ossirinco, 9-10 d.C.). Si tratta di una festa che si svolgeva nei giorni supplementari (ἡμέραι ἐπαγόμεναι) per celebrare il genetliaco di Iside e cadeva nei giorni 15-20 di Hathyr (= 13-16 novembre). Nonostante lo scrivente usi l'espressione *per le stelle di Era*, è stato supposto che la seconda ricorrenza fosse in relazione con il pianeta Venere (Φωσφόρος) denominato talvolta stella di Era (Arist. *De mundo* 392a 27; Plot. *Ennead*. III 5, 8) o di Iside (Plin. *Nat. Hist.* II 37). È difficile che si tratti della festa celebrata all'inizio dell'anno e connessa con il sorgere di Sirio: osta a questa ipotesi il fatto che la stella, detta anche Astrokyon, era stata assimilata a Iside e non a Era (cfr. Diod. Sic. I 27, 4; Plut. *De Isid. et Osir.* 21, 359 c-f; Horap. *Hieroglyphica* I 3). Non si può escludere pertanto che si tratti della *festa del novilunio*, dal momento che Era rappresentava per gli Egiziani il cielo notturno (Horap. *Hieroglyphica* I 11).

¹¹⁵⁴ P.Strasb. V 341.

¹¹⁵⁵ P.Oxy. VII 1025. Di solito Crono è il nome con il quale i Greci chiamavano Geb, il dio della Terra (Plut. *De Is. et Osir.* 12, 355d). Tuttavia in questo caso è da identificare con Sobek, il dio coccodrillo dell'Arsinoite (P.Lond. II 294, riedito da P.J. Sijpesteijn, «ZPE»111, 1996, pp. 163-170). Sull'argomento vd. F. Perpillou-Thomas, *Les fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, Louvain 1993, pp. 107-109.

¹¹⁵⁶ C.P.R. XVIII 19. Sicuramente per la loro attività i musicisti professionisti pagavano una tassa, come si evince da P.Mich. V 321, 20-21 (Tebtynis, Arsinoite, 1 dicembre 42 d.C.), in cui si fa esplicito cenno a τὰ δημόσια αὐλητικῆς τε καὶ πρὸς μουσικάν, nonché da O.Strasb. I 291 (I d.C.), che certifica il versamento della tassa sull'attività da parte della citarista Tapueris: Ταπουήρις τετέλ() κισ() | ἀρ(γυρίου) Σε(βαστοῦ) (δραχμὰς) κ' Τῦβι α'.

analoga a quella che ancora ai tempi di Orapollo si teneva nelle contrade a compimento del voto per la piena nilotica¹¹⁵⁷. Infatti, in concomitanza dell'evento con l'ingresso del sole nel segno del Leone c'era la consuetudine di ornare con protomi leonine gli sbocchi di sorgenti e i canali di irrigazione e poi durante la vendemmia si mettevano i grappoli di uva in appositi recipienti con i rubinetti a forma di leone dai quali si faceva zampillare il vino al posto dell'acqua¹¹⁵⁸.

Per migliorare le *performances* poteva capitare che gli stessi artisti ingaggiassero musicanti non facenti parte della compagnia, come nel caso citato della ventenne danzatrice Olimpiade, la quale assunse l'auleta Sosos per un intero anno perché si esibisse esclusivamente con lei nei concorsi musicali¹¹⁵⁹. Invece a una celebrazione religiosa privata fa riferimento la lettera con cui Demofonte incaricava il suo amministratore di inviare l'auleta Petous ad allietare una festa riservata alle donne¹¹⁶⁰.

Come si evince agevolmente dalla documentazione in genere gli operatori dello spettacolo erano perlopiù liberti o di condizione servile o comunque di bassa estrazione sociale¹¹⁶¹.

Talora gli artisti agivano in modo autonomo e individualmente¹¹⁶², in altri casi si facevano rappresentare da mediatori, impresari, agenti procuratori¹¹⁶³, ma solitamente era il

¹¹⁵⁷ Horap. *Hieroglyphica* I 21: καὶ μέχρι νῦν, κατ'εὐχὴν πλεονασμοῦ ὑγρότητος, καὶ ἐν <τοῖς ὑδραγωγίοις> τῶν χωρίων γέμοντος, τὸν οἶνον διὰ τῶν λεόντων <ἐκπέμπουσι>. Sulle varie feste connesse alla piena del Nilo e all'allagamento dei canali nell'Egitto faraonico, vd. p. Grandet, *Le Papyrus Harris* I, Cairo 1994, II, pp. 143 ss. (note 706-707) con bibliografia e B. Mathieu, *La poésie amoureuse de l'Égypte ancien*, Cairo 1996, p. 71 nr. 188. Tali feste sono ben attestate anche in età tolemaica e romana, cfr. D. Bonneau, *La crue du Nil*, Paris 1964, p. 400 e «REgypt» 23, 1971, p. 61 ss.

¹¹⁵⁸ Vd. l'Anonimo bizantino del codice *Par. Gr. Suppl.* 607A, edito da M. Treu nel 1880 (cfr. S. Le Moyne, *Varia sacra*, in G. Cuperus (G. Kuiper), *Harpocrates, sive explicatio imagunculae argenteae perantiquae, quae in figuram Harpocratis formata representat Solem*, Utrecht 1687, p. 49), la cui narrazione sembra corrispondere all'informazione orapollinea. A questa o ad analoga circostanza festosa pare alludere Epifanio, quando menziona la credenza, secondo la quale le acque del Nilo talora si trasformavano in vino (*Adv. haeres.* II 301).

¹¹⁵⁹ *C.P.R.* XVIII 1.

¹¹⁶⁰ Cfr. il citato *P.Hib.* I 54. Incerta è la natura della riunione festosa di una σύνδοξ, i cui προστάται hanno ingaggiato un auleta, citato in un conto di spesa del II d.C. (*P.Daris* 64).

¹¹⁶¹ Cfr., per esempio, la placca di *colombarium* in marmo risalente al I d.C. in memoria del *protaules* Ischira, servo di Nomio («AE» 1998, nr. 245), probabilmente il noto pantomimo di origine siriana (H. Leppin, *Histrionen*, Bonn 1992, p. 267). Vd. inoltre *C.I.L.* VI 4719: *Dis Manibus | Prosdocimi coniug(i) | conser(vo) pientissimo | Auxesis fecit | Prosdocimo protau|lae | [Hy]giae*; *C.I.L.* VI 10135: *Ati]meto Apola|[ust]i lib(erto) protaul(es) | [fec]it Successa | [co]niugi bene | [mer]enti vixit | [annis] XXXVII*.

¹¹⁶² Vd. la scrittura dell'auleta Claudio Tiberio Didimo da parte di Horos per sette giorni, perché si esibisse per i vicini e i familiari nel villaggio di Soknopaiou Nesos (*S.P.P.* XXII 47); o il citato l'ingaggio della danzatrice Tneferoti.

¹¹⁶³ Solitamente erano gli agenti procuratori che curavano i rapporti con gli organizzatori degli spettacoli (πραγματευτής, προνοητής, προνοούμενος, προμισθωτής, lat. *manceps, negotiator, locator scaenicorum*); vd. *S.E.G.* XXXIII 466; *C.I.L.* III 7343 = *I.L.S.* 5208; *C.I.L.* V 5889 = *I.L.S.* 5195; *C.I.L.* VI 10092; *C.I.L.* VI 10093 = *I.L.S.* 5207; *C.I.L.* XIV 2299 = *I.L.S.* 5206 (Albanus Ager). Sull'argomento vd. M. Malavolta, *Manceps* gregum. *Lecture antiche e recenti di C.I.L. XIV 2299 (= I.L.S. 5206)*, in G. Paci (cur.), *EPIGRAPHAI: Miscellanea*

capocomico (archimimo) o il capo della compagnia dei musicisti (προεστὼς καὶ πρωταύλης τῆς συμφωνίας) a stipulare regolari contratti con le *élites* locali organizzatrici delle cerimonie e manifestazioni pubbliche durante le quali erano allestiti spettacoli di arte varia con danzatori, giocolieri, trapezisti, acrobati, musicisti, mimi, pantomimi e omeristi¹¹⁶⁴.

Nelle scritture si esplicitavano le parti contraenti e si fissavano gli impegni reciproci, la durata delle feste, la data dell'inizio e della fine delle prestazioni, il materiale necessario per le esibizioni in pubblico, le condizioni dei trasferimenti dalla residenza abituale al luogo delle esibizioni, le spese e le modalità del trasporto per l'andata e il ritorno, il responsabile degli oggetti di valore in possesso della compagnia durante il periodo del contratto¹¹⁶⁵, l'entità e le modalità del compenso, le consuete gratifiche in denaro o in natura, gli anticipi e le penali per mancata prestazione del servizio richiesto¹¹⁶⁶. Nel caso in cui la scrittura coinvolgesse musicisti¹¹⁶⁷ e danzatrici¹¹⁶⁸, nel contratto si esplicitava la condizione che fossero professionisti esperti ed è ovvio che erano richiesti quelli che in precedenza avevano già dato prova di serietà e bravura¹¹⁶⁹.

epigrafici in onore di Lidio Gasperini, Roma 2000, I pp. 541-547, con le osservazioni di W.J. Slater, *Mimes and manicipes*, «Phoenix» 59, 2005, pp. 316-323.

¹¹⁶⁴ Vd. il caso di Aurelio Teone, che si incarica di scritturare due danzatrici (*P.Grenf.* II 67), quello di Aurelio Pauete, impresario di una compagnia di musicisti (*P.Med.* I 47; vd. O. Montevecchi, *Contratto per scritturare artisti*, «Aegyptus» 32, 1952, pp. 37-41), di un Aurelio, rappresentante di una compagnia di suonatrici di aulo (*P.Heid.* IV 328), di Isidoro, che scrittura a pagamento una danzatrice per conto di Harpaesis (*P.Aberd.* 58). Per l'artista che fungeva da impresario per i loro colleghi (προνοητὴς συμφωνίας) vd. *P.Col.* VIII 226; *P.Gen.* I² 73; *P.Oxy.* XXXIV 2721; *P.Oxy.* X 1275; *P.Oxy.* LXXIV 5014; *P.Oxy.* LXXIV 5015; *P.Oxy.* LXXIV 5016.

¹¹⁶⁵ *P.Strasb.* V 341, 25, *P.Lond.* II 331, 12-15, *P.Corn.* 9, 12-15, *P.Fam. Tebt.* 54, 18-24. La denuncia di furto conservata in *P.Dub.* 14 (II-III d.C.) può informare in modo particolareggiato sulla natura degli oggetti e preziosi che risultavano indispensabili per le esibizioni.

¹¹⁶⁶ Sull'aspetto economico di queste esibizioni vd. A. Ceballos Hornero, *Costes y salarios en los ludi baratos organizados en las provincias occidentales*, «Habis» 41, 2010, pp. 205-218. Cfr. inoltre S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, cit., pp. 84-87. Per la documentazione completa sulle scritture degli artisti vd. G. Tedeschi, *Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano*, Trieste 2011, *Appendici*; A. Bélis, *Les contrats d'engagement de musiciens sur papyrus en Égypte: entre ropture et continuité*, in S. Emerit (cur.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne*, cit., pp. 149-158.

¹¹⁶⁷ In *P.Fam. Tebt.* 54 Aurelio Filosarapide, che insieme ad altre persone stava preparando una festa nel villaggio di Tebtynis, manifesta l'intenzione ad Aurelio Onnofrite, auleta di professione, di scritturarlo con altri tre expertissimi auleti per la durata di sei giorni.

¹¹⁶⁸ Cfr. il citato *P.Grenf.* II 67 con l'esplicita richiesta all'impresario Aurelio Teone di ingaggiare per dieci giorni la danzatrice Tasain.

¹¹⁶⁹ Nel citato *P.Fam. Tebt.* 54 si insiste sulla richiesta di ingaggiare expertissimi auleti. In più nel contratto il committente Aurelio Filosarapide si impegna a tutelare l'integrità di tutta l'indispensabile attrezzatura, che gli artisti avrebbero portato con loro. Vd. H.I. Bell, *A Musician's Contract*, «JEA» 10, 1924, pp. 145-146. Cfr. anche i già citati *P.Strasb.* V 341; *P.Corn.* 9.

Per avere utili informazioni sulla natura di quelle *performances* resta fondamentale un papiro del V o VI d.C., che su due colonne riporta un promemoria dello scenografo, relativo all'attrezzatura necessaria per l'allestimento di due spettacoli¹¹⁷⁰.

Il primo è indicato con il titolo *Leucippe*¹¹⁷¹, molto probabilmente un mimo, i cui personaggi sono la protagonista, una vecchia, un barbiere e un fabbro. Sono annotati puntualmente gli oggetti indispensabili per la messa in scena. Per la bottega del barbiere, per esempio, occorrono alcune sedie, uno specchio, pezzuole e un lenzuolo; per la vecchia servono tre pani, un borsellino, una cesta per le carte; per il fabbro gli attrezzi del mestiere (martello e spatola).

Il secondo *recital* è articolato in sette parti, ma non è possibile stabilire se si tratti di uno spettacolo unitario o sia uno show con episodi autonomi. Lo scriba per ben due volte ne riporta la sequenza con il relativo numero d'ordine e titolo: nella prima colonna li enumera; nella seconda riprende l'elenco specificando gli oggetti indispensabili per la realizzazione di ognuno di essi.

Per il primo quadro, in cui si allude a una città, è annotato solamente un oggetto, forse un muretto; per il secondo, dove è prevista una danza, sono segnalati dieci elementi tra i quali un'imbarcazione, una vela, remi e lucerna, utili per simulare uno sbarco (o un imbarco) notturno, nonché due falli posticci, due animali dal manto fulvo, una sedia, mantelli con cappuccio, cibo e fieno. Per il terzo episodio, intitolato *Non c'è bisogno di parole*, sono indispensabili una cetra, un porcellino, un cagnolino e alcuni mestoli: probabilmente si tratta di doni da offrire a una donna insensibile alle belle parole, per ottenerne i favori. Per la *Scena degli invertiti* c'è bisogno di reggiseni e mutandine. Una corona di raggi solari, sicuramente da fare indossare al protagonista, è l'elemento che qualifica la *Scena del sole* e questa può essere messa in relazione con il prologo di un mimo anonimo composto in forma di discorso in occasione dell'ascesa al trono dell'imperatore Adriano¹¹⁷². Per quella successiva invece non è segnalato alcun arredo, poiché essa è costituito dal concerto di un auleta solista. Per l'allestimento della settima scena, in cui agiscono donne e uomini dei Goti che già dal IV d.C. erano presenti in Egitto, sono previsti gli indumenti tipici di quel popolo e altri elementi adatti alla situazione specifica, tra i quali spicca un palco (τριβυνάριον) per il comandante dei Romani.

Né si può trascurare parimenti un conto di pagamento con anfore¹¹⁷³, che fornisce utili informazioni su una festa allietata da una compagnia di mimi, comprendente il capoco-

¹¹⁷⁰ SB XXVI 16648.

¹¹⁷¹ Cfr. E. Mignogna, *Il mimo Leucippe: un'ipotesi su P.Berol. inv. 13927* [Pack² 2437], «RCCM» 38, 1996, pp. 161-166. Per una plausibile interpretazione del testo vd. S. Perrone, *Back to Backstage: P.Berol. 13927*, «TC» 3, 2011, pp. 126-153.

¹¹⁷² P.Giss. I 3 = fr. 5 Cunningham.

¹¹⁷³ SB XX 15029 (Fayum, II d.C.). Vd. F. Perpillou-Thomas, *P. Sorb. inv. 2381: γρύλλος, καλαμάλης, χορός*, «ZPE» 78, 1989, pp. 153-155; O. Musso, *Theatralia nel P. Sorb. inv. 2381*, «SIFC» 83 III S. 8, 1990, pp. 107-109.

mico, alcuni attrezzisti, un gruppo corale guidato e istruito dal *καλαμαύλης*, un suonatore d'aulo a una canna¹¹⁷⁴, e un *γρύλλος*, un caratterista che provvedeva a rendere più allettante lo spettacolo¹¹⁷⁵. Dalla breve nota contabile emerge ancora in modo vivido l'attività degli artisti girovaghi che sotto la guida del capocomico, definito *ποιμὴν*¹¹⁷⁶, tiravano a campare mettendo in scena rappresentazioni comico-parodiche. I contenuti di quegli spettacoli dovevano essere simili a quello di tardo componimento dialogato in trimetri ionici anaclastici sulle le fatiche di Eracle, che è illustrato con tre caricature, dove accanto all'eroe compare uno sfidante denominato *γρύλλος*¹¹⁷⁷, e affini a quello del testo trådito da un rotolo papiroaceo con figure, tra le quali sono riconoscibili due esseri umani dai tratti somatici ridicolmente deformati¹¹⁷⁸.

Infine si riferisce a una compagnia di artisti specializzati in spettacoli teatrali, mimici e pantomimici, un preventivo del II-III d.C., proveniente dubitativamente dall'Arsinoite, in cui sono menzionati un compositore (*μελοποιός*), il primo auleta (*πρωταύλης*), un traduttore-ripetitore (*ὑποβολεύς*), un *ἁρμονικός* timelico, un pantomimo scenico, i coristi *palliat*i, i componenti del complesso musicale con gli auleti percussionisti (*ποδάριοι*), indispensabili per dare il ritmo con il battere dei piedi al gruppo dei musicanti¹¹⁷⁹.

Mentre i papiri ci informano indirettamente sulla partecipazione di queste compagnie alle feste nei villaggi, le iscrizioni nominano le città in cui si esibivano, gli onori e i privilegi che le comunità concedevano loro. A volte sono riportati soltanto i nomi e le rispettive

¹¹⁷⁴ Il *καλαμαύλης* è tardo sinonimo di *μόναυλος* (*Hedylus apud Athen.* IV 176c-d) ed è documentato raramente, cfr. *P.Athen.* 43v, 9 (Arsinoites, ca. 131 d.C.) e *I.L.S.* 5241 (S. Pietro Montagnon, I-II d.C.): *D. M. Q. App<a>eo Eutychiano patri optimo et C<a>esernia Niceforis marito dulcissimo calamaulae Apon<n>ensi. V(ivi) v(ivo) f(e)cerunt*; «AE» 2006, nr. 1276 (Tessalonica, 237-238 d.C.): [Θ]ρησκεία τῶν Ἀσκληπιαστῶν καὶ β[ακ]χίου Ἀσιανῶν Βειέντορος Μέν[ονι | τῶ] καλαμαύλη μνίας χάριν | Κασσία | Ἀντιγόνα | Μέμνονι | [ἔτου]ς επτ' |]; *S.E.G.* XLVII 1994 (Hamat Gader, V d.C.): ἐν τῷ ἱερ[ῶ] τόπ[ῳ] τούτ[ῳ] μνησθῆ Τυ[γ]ράν[η]ς | καλαμαύλης κτλ. Sulla collaborazione tra il suonatore di aulo e le compagnie di mimi si rinvia all'epigramma funebre per Teone, composto da Edilo e trådito da Ateneo (*loc. cit.*).

¹¹⁷⁵ Informazioni sul *γρύλλος* in Phrynicius *Praep. soph.* 57f de Borries, che collega direttamente la figura del danzatore grottesco all'Egitto ellenistico. Dal particolare tipo di danza (*γρυλλισμός*), eseguita dal caratterista, derivano il nome le pitture caricaturali, che Plinio ricorda essere state inventate nel IV a.C. dall'egiziano Antifilo (*N.H.* XXXV 114); cfr. Philodem. *Rhet.* II 297 Sudhaus; Joann. Ieiunator *Sermo de poenitentia et continentia et virginitate* LXXXVIII, col. 1972 C PG. Sulla questione vd. J. Hammerstaedt, *Gryllos: die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs*, «ZPE» 129, 2000, pp. 29-46; F. Crevatin, *Breviora etymologica*, cit., pp. 400-402.

¹¹⁷⁶ Altrove è definito più comunemente archimimo (Plut. *Sulla* 36, 2; Suet. *Vesp.* 19, 2 Porphyrio *ad Hor. Serm.* II 6, 72) o *στρατηγός* (Marc. Aurel. XII 36, 1).

¹¹⁷⁷ *P.Oxy.* XXII 2331, del III d.C.; vd. A. Stramaglia, «S&T» 3, 2005, pp. 30-37.

¹¹⁷⁸ *P.Köln* IV 179, del II d.C. Vd. G. Russo, *Papiri a 'fumetti': P.Oxy. XXII 331 e P.Köln IV 179*, «APF» 179, 2014, pp. 339-358.

¹¹⁷⁹ *P.Köln* IX 369 con le precisazioni di A. Bélis, *Corrections dans un papyrus portant un compte financier relatif à d'artistes et de musiciens (papyrus de Cologne). Liste non nominale de musiciens, designés par leur fonction, et le paiement qu'ils reçoivent*, ont.. 2015, hal-01159389 (= <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01159389>).

professioni, come nel caso dell'epigrafe di età imperiale col nome del mimo Amarione, rinvenuta nell'isola nilotica di File¹¹⁸⁰, oppure in quello di un'iscrizione ateniese risalente al II-III d.C., in cui tra gli ἀκροάματα è menzionato l'ἀρχαιολόγος Asiatico¹¹⁸¹, la cui qualifica è spiegata da un glossario greco-latino alla voce *Atellani*: σκηνικοί, ἀρχαιολόγοι, βιολόγοι ὥς δε οἰοῖτο ομηριστὴν δητοὶ νυχόροι†. Nonostante la corruttela, rimane notevole l'accostamento agli omeristi¹¹⁸².

Nell'iscrizione ateniese insieme con Asiatico sono menzionati i virtuosi comici Stratone, Basilico e soprattutto i παρωδοὶ Aulo ed Eutiche. Questi attori erano ammessi saltuariamente agli agoni timelici, a partire dai tempi di Egemone di Taso¹¹⁸³, insieme ai rapsodi, aulodi, citaristi, citaredi, come è attestato dal decreto di Eretria, risalente alla metà del IV a.C.¹¹⁸⁴. In altre circostanze invece i parodi si limitavano a rappresentazioni gratuite, come a Delo¹¹⁸⁵.

Ateneo fa rientrare nel genere della parodia anche i ditirambi eseguiti da un certo Stratone di Taranto e le citarodie mimate dalla compagnia di Oinona, originario dell'Italia. Uno dei suoi pezzi più noti e apprezzati era quella del Ciclope che canticchiava e del naufrago Odisseo che si esprimeva scorrettamente in greco¹¹⁸⁶.

Nel repertorio dei parodi rientravano le opere epicheggianti di cui Ateneo ci ha lasciato ampi stralci, alle quali potremmo aggiungere anche la *Galeomyomachia* conservata in parte da un papiro del II a.C. e proveniente dal Fayum¹¹⁸⁷.

Gli artisti potevano essere definiti anche βιολόγοι, in quanto mimavano le azioni della vita umana, mescolandovi riso e pianto¹¹⁸⁸, come avviene nell'epigrafe onoraria di Flavio Alessandro Osseida di Nicomedia a Tralle¹¹⁸⁹, in quella di Tiberio Claudio Filologo Teseo

¹¹⁸⁰ *I.Philae* II 252: Ἀμαρίων | μῖμος. vd. anche *I.Philae* II 277.

¹¹⁸¹ *I.G.* II² 2153. Per tale categoria di attori vd. *P.P.Aphr.* 1, 3 i: τόπος [ἀρ]χεολόγων e un'iscrizione inedita ritrovata a Tiro (J.-P. Rey-Coquais, *Noms de métiers dans les inscriptions de la Syrie antique*, «CCG» 13, 2002, p. 259).

¹¹⁸² *CGL* II, 22, 40-42. W. Heraeus (*Drei Fragmente eines Grammatikers Ovidius Naso?*, «RhM» 79, 1930, pp. 397–398) così emenda la corruzione: ὥς δὲ Ὀβοῖδιος ὁμηριστὴν δηλοῖ σὺν χοροῖς.

¹¹⁸³ Athen. XV 698 a-699a; vd. Degani, *Poesia parodica greca* cit., pp. 20 ss.

¹¹⁸⁴ *I.G.* XII 9, 189.

¹¹⁸⁵ *I.G.* XI 2, 120 (236 a.C.); vd. L. Robert, *APXAIOLOΓOΣ*, «REG» 49, 1936, pp. 251-254.

¹¹⁸⁶ Athen. I 19f-20a. Per le parodie citarodiche vd. pure Athen. XIV 638b.

¹¹⁸⁷ *P.Mich.* inv. 6946, ed. H.S. Schibli, *Fragments of a Weasel ad Mouse War*, «ZPE» 53, 1983, pp. 1-25 e 54, 1984, p. 14; cfr. S. Daris, *Parodia epica e favola animalesca*, «AevumAnt» 4, 1991, pp. 163-180. Sui parodi partecipanti agli agoni, vd. anche E. Degani, *La poesia parodica*, cit. pp. 17-22, in cui sono raccolti i frammenti superstiti di questo genere poetico.

¹¹⁸⁸ Il termine è impiegato, come è noto, anche per Eraclide nell'epigrafe di Bassilla (*I.G.* XIV 2342).

¹¹⁸⁹ *I.Tralles* 110: ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος | ἐτείμησεν Φλά(ουιον) Ἀλέ|ξανδρον Ὀξειδαν | Νεικομηδέα, βιολόγον, | Ἀσιονεῖκην διὰ τε | τὴν τοῦ ἔργου ὑπεροχὴν καὶ | τὸ κόσμιον τοῦ ἥθους, νει|κήσαντα δὲ ἐν Ἀσίᾳ ἀγῶνας | ιη', ἐν Λυκίᾳ δὲ καὶ Παμφυλίᾳ | κς' βουλευτὴν δὲ Ἀντιοχέ|ων καὶ Ἡρακλεωτῶν, γερο|υσιαστὴν δὲ Μειλησίω.

a Efeso¹¹⁹⁰, nell'epigrafe sepolcrale di Amazonio a Bostra¹¹⁹¹, a Salona in quella di Flavio Zenone, un ex marinaio della flotta del Miseno¹¹⁹², nell'epitaffio di Aurelio Macedonio a Perge¹¹⁹³, in un'iscrizione del teatro di Afrodizia¹¹⁹⁴, in un contratto di ingaggio del tardo III d.C. proveniente da Evergetide¹¹⁹⁵.

Altro termine impiegato fu quello di *μυμολόγος*, attestato nell'iscrizione per Agatocle a Cizio nell'isola di Cipro¹¹⁹⁶, nell'epitaffio per Sesto Giulio Paralo a Smirne¹¹⁹⁷, in un'iscrizione rinvenuta nel teatro di Afrodizia per Pardala¹¹⁹⁸, il cui nome è associato a quello di Filistione, omonimo del celebre mimografo vissuto in età augustea¹¹⁹⁹.

Infine compare, sia pure raramente e in epoca tarda, la qualifica di *νεανισκολόγος*, adoperato per Aurelio Antiochiano, il cui nome appare tra i dedicanti di un'epigrafe funeraria di Aspando in Panfilia¹²⁰⁰, e per un certo Giuliano nel teatro di Afrodizia¹²⁰¹.

Epigrafi in loro onore o alla loro memoria sono stati rinvenuti in diverse località da Aquileia a Smirne. In un'iscrizione onoraria di Gortina è ricordato il *μοσχολόγος* Gaio Cesonio Filargiro¹²⁰², un'altra epigrafe coeva, già citata, menziona accanto a Lucio Furio Celso,

¹¹⁹⁰ *I.Eph.* 1135: [Τι]β(έριον) Κλ(αύδιον) Φιλόλο[γον] | [Θη]σέα, μόνον καὶ πρῶτον | [βι]ολόγων Ἀθηναίων π[ατέρα] | [Μ]αραθώνιον καὶ Ἐφέσι[ον] | [κα]ὶ Μάγνητα ἀπὸ Μαιά[νδρου] | [κα]ὶ ἄλλων πολλῶν π[όλεων] | [π]ολείτην καὶ βουλευτήν, | [νε]ικήσαντα ἀγ[ῶνας -] | [το]ὺς ὑπο[γ]εγ[ρ]α[μμένους·] | [ἐν -] ιβ', ἐν Β[-]; cfr. *I.Eph.* 1135A.

¹¹⁹¹ *I.G.L.Syr.* XIII, 1 9407 (Bostra, IV d.C.): εἰς [θ]εός. ἀμὴν. καλῶς. κτίσ<μ>α Ἀμαζονί<ο>, βιολόγ(ου).

¹¹⁹² *I.G.R.* I 552 = *C.I.L.* III 14695: Φλ(αυῖον) Ζήνωνι | ἡμερίτω | στόλου Μει|σηνῶν βιολόγῳ ζήσ(αντι) | ἔτη οὐ Ζή|νων υἱὸς πατρί | εὐσεβεῖ. Vd. anche *C.I.L.* X 3487 = *I.L.S.* 2873, dedicato a I. Seleuco, che aveva intrapreso l'attività di *scenicus principalis*, dopo aver militato nella medesima flotta. Non sembrano casi eccezionali dal momento che la raffigurazione sul monumento funebre sovrastante l'epitaffio di Marco Cincio Nigrino, soldato dell'XI coorte urbana di Selymbria (*I.Byzantion* S 31 = *I.G.R.* I 779), evidenzia nel suo equipaggiamento anche una lira e un plectro.

¹¹⁹³ *I.K.Perge* 449: ζῶ. | χέρετε | παροδεῖτε. | Αὐρήλ. Μακεδόνις Περγέος βιολόγος | ζῶν ἑαυτῷ κατεσκεύασα τὸ ἀνγίον κὲ τῇ | γλυκυτάτῃ συμβίῳ μου Αὐρ. Θεοδούλῃ | τῇ καὶ Μωκιανῇ κὲ τοῖς ἐξ αὐτῶν τέκνοις ἐτέρῳ | δὲ οὐδενὶ ἔξεστιν ἐπιβαλεῖν ἄλλοτριον | πτώμα· εἰ δὲ μή, δώσι τῷ εἰρωτάτῳ ταμίῳ (δην.) μ' | πέντε.

¹¹⁹⁴ *P.P.Aphr.* 1, *7; cfr. *I.Aph2007* 8.212 (Afrodizia, IV d.C. *in.*): Γ(άιος) Βολ(ούσιος) βιοτι- | ...

¹¹⁹⁵ *P.Oxy.* VII 1025, 7.

¹¹⁹⁶ *I.Kition* 2087 = *G.V.I.* 515 (metà del II a.C.): Μοψαῖον κόνις ἦδε Ἀγαθοκλέα | μειμολόγων πάντων ἔξοχον ἐν χάρισιν. Tuttavia sotto l'epitaffio si legge Ἀγαθοκλίωνα βιολόγον.

¹¹⁹⁷ *I.Smyrn.* 468 = *I.G.R.* IV 1450: Σέξστος Ἰού|λιος Πάραλος | μειμολόγος, | χαίρε. Vd. L. Robert, *APXAIOTIΣ*, cit., p. 239.

¹¹⁹⁸ *P.P.Aphr.* 1, 1 ii: Παρδαλᾶ μειμολόγου | Σύρου σφεύῃ μετὰ Φιλιστίωνα.

¹¹⁹⁹ *A.P.* VII 155.

¹²⁰⁰ *S.E.G.* XVII 662.

¹²⁰¹ *P.P.Aphr.* 1, 5 iii.

¹²⁰² *I.Cret.* IV 223, metà del I a.C.: Γαῖος Καισάνιος Φιλάργυρος μοσχολόγος Γορτυ|νίων πρόξενος καὶ π[ο]λίτας αὐτὸς καὶ ἔκγονο[ι].

un rinomato pantomimo itinerante, il comico Batillio¹²⁰³, al quale fu concessa come ricompensa una corona aurea, la cittadinanza e la prossenia per sé e per i discendenti¹²⁰⁴.

Un monumento funebre con stele marmorea fu eretto a Patara tra il II e il III d.C. per onorare Eucaristo¹²⁰⁵, un mimo (*actor secundarum*) specializzato nella parte dello *stupidus* calvo sciocco e gabbato, figura derivata dal mimo siciliano, ma presente anche tra le maschere dell'*Atellana*, dove era caratterizzato piuttosto da tratti di furbizia¹²⁰⁶.

In Aquileia nel III d.C. Eraclide, anche a nome degli altri componenti la compagnia, dedicò un monumento con il seguente epitaffio alla compianta mima Bassilla morta durante una *tournée*:

A colei che in passato, in molte contrade e in molte città, colse sulla scena il successo risonante d'applausi per il versatile talento manifestato nei mimi e nelle danze, a lei che spesso sulle scene morì¹²⁰⁷, ma non in questo modo, alla mima Bassilla, decima Musa, Eraclide, attore valente nella declamazione, pose questa stele. Anche da morta essa ottenne onore pari a quello che godeva da viva poiché il suo corpo riposa in un suolo sacro alle Muse. I tuoi colleghi ti dicono: Sta di buon animo, Bassilla, nessuno è immortale¹²⁰⁸.

¹²⁰³ *I.Cret.* IV 222 B: [--] Βαθύλλιος Τίτου υἱὸς [--] δεὺς κωμῳδὸς Γορτυ[νίων π]ρόξενος καὶ πολίτας αὐτὸς καὶ ἔκγονοι.

¹²⁰⁴ Analoghi onori sono attestati nelle iscrizioni latine: vd. le citate *I.R.T.* 606, *C.I.L.* V 5889 = *I.L.S.* 5195, *C.I.L.* XIV 2113 = *I.L.S.* 5193, *C.I.L.* XIV 2624 e XIV 4254 = *I.L.S.* 5191.

¹²⁰⁵ Merkelbach-Stauber *SGO* IV 17/09/01: τὸ στόμα τῶν Μουσῶν, τῆς Ἑλλάδος ἄνθος ἐπαίνων | τῆς Ἀσίης ἀκρόαμα, κλυτῆς | Λυκίης προβίβασμα, | εὐχάριτον, χαρίεν, σοφὸν οὖνομα, ἔξοχε μείμων, | ὃς μόνος ἐν θυμέλιασι λέγων βίотου τὰ γραφέντα | σκηνῇ καὶ φωνῇ θεάτροις ὑπέρητες ἅπαντας. | Εὐχάριστος Εὐχαρίστῳ τῷ | τέκνῳ μνείας χάριν. Sulla cornice inferiore: Φιλιστίωνος πυκνὰ λέγων τὰ παίγνια | πολλάκις ἔλεξα· τέ[λος] ἔχει τὸ παίγνιον. | σειγῶ τὸ λοιπὸν· τέλος ἔχω γάρ] τοῦ βίου. Sul testo cfr. H. Yilmaz - S. Şahin, *Ein Kahlkopf aus Patara. Der Mime Eucharistos und ein Spruch von Philistion*, «EA» 21, 1993, pp. 77-90; E. Voutiras, τέλος ἔχει τὸ παίγνιον: der Tod eines Mimus, «EA» 24, 1995, pp. 61-72.

¹²⁰⁶ *SHA Marc. Ant. Phil.* 29, 2. Vd. inoltre Artemid. I 22; Maneth. IV 284; Arnob. *Adv. nat.* VII 33: *stupidorum capitibus rasis*; Non. p. 10 L.: *calvitur dictum est frustratur, tractum a calvis mimis, quod sint omnibus frustratui*; Chor. XXXII 146 ss.; cfr. Synes. *Calv. encom.* 13, 4; Amphiloeh. *Iambi ad Seleucum* 85-86: μῖμοι γελῳῶν κονδύλοις εἰθισμένοι, | αἰδῶ τεμόντες τοῖς ξυροῖς πρὸ τῶν τριχῶν. Una felice descrizione dello *stupidus calvus* è in Luc. *A.P.* XI 434: ἦν ἐσίδης κεφαλὴν μαδαρὰν καὶ στέρνα καὶ ὦμους, | μηδὲν ἐρωτήσης· μῶρον ὄρεῖς φαλακρόν. Anche il citato dittico eburneo di Anastasio, attualmente a Parigi, offre una preziosa testimonianza iconografica tarda (VI d.C. in.): nella parte inferiore si scorge al centro della scena un inconfondibile μῶρος φαλακρός.

¹²⁰⁷ Sul *topos* della morte ripetutamente rappresentata in scena vd. il citato epigramma funerario per Filistione (*A.P.* VII 155), quello per il mimo puteolano Lucio Antonio Egleto («AE» 1975, nr. 136): [*D(is)*] *M(anibus)* | [*Natus eg*]o in patriam, Puteolana stirpe creatus | [*Antoni*u]s. *Electa mihi domus est Ostia felix*. | [*Verna flui maior* ego *Ostianae regionis*. | [*Saepe fu*]eram mortus modo vere hic ego positus. | [*Tantus a*]mor mihi saepe fuit cum vita vigebam, | *Ostiae me vixisse vene multisque pe[ractis?]*. | *Liqui domu ad superos. Haec est aete[rna domus nunc]*. | *Incipe tu a capite: signus meus litte[ra prima]*. | [*L(ucius)*] *Antonius Eglectus fecit sibi et [suis]*. | *Locum concessum a Publio Tele[---]*; G. Barbieri, *Una nuova epigrafe di Ostia e ricerche sugli acrostici*, «MGR» 4, 1975, pp. 301 ss.) e quello rinvenuto a Siscia per un *magister mimariorum*, morto centenario (*C.I.L.* III 3980 = *I.L.S.* 5228; I d.C.): *D(is) M(anibus)*. | *Positus est hic Leburna*, | *magister mimariorum* | *qui vixit annos plus* | *minus centum*. | *Aliquotiens mortuus* | *sum set sic numquam*. | *Opto vos ad superos bene* | *valer[a]e*.

¹²⁰⁸ *I.G.* XIV 2342: τὴν πολλοῖς δῆμοισι | πάρος πολλαῖς δὲ πόλεσσι | δόξαν φωνάεσσαν ἐνὶ | σκηναῖσι λαβούσαν |

I riconoscimenti pubblici solitamente erano tributati a teatro dopo una brillante esibizione, come avvenne a Gortina per il menzionato Celso e per un anonimo pantomimo a Stratonicea¹²⁰⁹.

Esclusi dagli agoni sacri, mimi e pantomimi si esibivano in Oriente a pagamento durante le feste (ἐπιδείξεις), ma a partire dagli ultimi scorcio del II d.C. poterono partecipare a concorsi specificamente istituiti per loro.

Resta memorabile il fatto che per il già citato mimo Flavio Alessandro Osseida, vincitore di molti concorsi nelle diverse città asiatiche, fosse eretta una statua con relativa iscrizione nel teatro di Tralles per onorarne l'eccellenza nell'arte e il decoro della condotta. Il κωμῳδός Rufo fu elogiato per l'accuratezza della recitazione e per la severità dei costumi¹²¹⁰. Altro caso analogo è attestato da un'iscrizione, rinvenuta a Ostia e risalente probabilmente al III secolo, dedicata forse a un pantomimo oppure a un attore tragico o comico¹²¹¹.

παντοίης ἀρετῆς ἐν μέλλοις, εἴτα χοροῖσι | πολλάκις ἐν θυμέλαις, ἀλλ' οὐχ οὕτω δὲ θανούσῃ | τῇ δεκάτῃ Μούσῃ τὸ λάλῃν
σοφὸς Ἡρακλείδης | μεῖμαδι Βασίλλῃ στήλῃν | θέτο βιολόγος φῶς. | ἥ δὲ καὶ νέκυς οὐσα ἴσῃν | βίου ἔλλαχε τειμῇν, |
μουσικὸν εἰς δάπεδον | σώμ' ἀναπαυσασμένη. | ταῦτα | οἱ συσκηνοὶ σου λέγουσι | εὐψύχει βάσιλλα οὐδεὶς ἀθάνατος. Vd.
C. Corbato, *L'iscrizione sepolcrale di una mima ad Aquileia romana*, «Dioniso» 10, 1947, pp. 188-203; R. Webb, *Female Entertainers in Late Antiquity*, in P. Easterling - E. Hall (edd.), *Greek and Roman Actors*, cit., pp. 282-303; con le precisazioni di L. Prauscello, *Rehearsing her Own Death: a Note on Bassilla Epitaph*, «ZPE» 147, 2004, pp. 56-58.

¹²⁰⁹ *I.Str.* 691. Analoghe onorificenze sono attestate anche a Trapezunte (*I.G.R.* IV 1272), a Delfi (*FD.* III 1, 551), a Efeso (*I.Eph.* 2070 + 2071, iscrizione di una statua): [Τιβ(έριον) Ἰούλιον Ἀπολυστον, τραγικῆς ἐνρῦθμου κινήσεως ὑποκριτὴν] ... [βουλευτὴν Ἐφεσ]ῖων [Δε]λφῶν Μαγνήτων | [τῶν πρὸς] τῷ Μαιάνδρῳ Τραλλιανῶν Μετ[η]λῶν Λαοδικέων Νεικομηδέων Νει[καέων] Καισαρέων Μυτιληναίων Μαγνήτων | [τῶν] πρὸς τῷ Σιπύλῳ Ἱεροκαίσαρέων Νει[κο]πολεῖται τῶν πρὸς τῷ Ἀκτίῳ Θηβαίων | [Π]λαταιέων Χαιρωναίων Μεσσηνίων. | τειμῇθ' ἐντα καὶ ἀνδριάντων ἀναστάσεισιν ἐν Ἐφέσῳ, ἐν Ἀθήναις, ἐν Περγᾶμῳ, ἐν | Δελφοῖς, ἐν Κορίνθῳ, ἐν Λακεδαιμόνῳ, ἐν | Πάτραις, ἐν Νεικοπόλει, ἐν Μαγνησίῳ, ἐν Μετ[η]λῇ, ἐν Τράλλεσιν, ἐν Λαοδικείῳ β', ἐν Σάρδεσιν, ἐν Ἱεροκαίσαρῳ, ἐν Νύσῃ, ἐν Μεσσηνίῳ, ἐν Θήβαις, ἐν Πλαταίῃς, στεφθέντα δὲ | καὶ ἀργυρέῳ στεφάνῳ Ἀκτιακῶ ἐν Νεικοπόλει τειμῆς χάριν, καὶ ἄλλων πολλῶν πόλεων πολέτην, ἐν αἷς ἐπεδήμησεν ἐπιδεικνύμενος τὴν ἑαυτοῦ τέχνην μετὰ ἀκρε[ι]βείας καὶ τὴν τοῦ βίου κόσμιον ἀναστροφὴν. | τὴν τειμὴν ἀνέστησεν Τ(ίτος) Φλ(άουιος) | Κλειτοσθένης ὁ ἀσιάρχης, | καθὼς ἐν τῇ βουλῇ καὶ τῷ δήμῳ ὑπέσχετο, παρ' ἑαυτοῦ | ἀγῶνα καὶ αὐτὸν εἰσελαστικόν, | καὶ νικήσαντα ὁμοίως μόνον καὶ πρῶτον τῶν ἀπ' αἰῶνος τοῦ πρώτως ἀχθέντα ἀγῶνα ἱερὸν ἐν Θήβαις τῆς τραγικῆς κινήσεως [Κομμόδεα] | Διονύσεια Ἡράκλεια. Le ricompense elargite dagli imperatori sono elencate principalmente nelle iscrizioni latine (*C.I.L.* XIV 2113 e 4624; *I.R.T.* 606).

¹²¹⁰ Vd. *I.G.* XII 1, 84 (Rodi, I d.C.): ἡ βου<λ>ᾶ Ροῦφ[ον — — —] | Ροδίων κωμῳδὸν λα[μπρόν ἐκ] | παραδόξου στεφαν[ωθέντα] | ἱεροὺς ἀγῶνας με' ὧσ[περ τὰς] | ἰς τὴν ὑπόκρισιν ἀκριβε[ί]ας ὡς τὰς | τῶν ἡθῶν σεμνότητο[ς ἐνεκεν]. Cfr. l'iscrizione onorifica per il pantomimo Ulpio Augustiniano di Antiochia, detto Paride (*T.A.M.* V 2, 1016 = *I.G.R.* IV 1272; Trapezunte 166-169/180 d.C.), nonché la menzione dell'elogio funebre declamato in suo onore dal retore Adriano di Tiro in Lib. *pro salt.* 41. Dello stesso tenore è l'epitaffio in esametri per il τραγῳδός Evelpisto di Bisanzio (Tomi, II d.C.) che è ricordato ai rr. 3-8 come οὐ βραδὺς εἰς ἀρητὰν οὐδ' εἰς στεφά- | νους ἀμύητος· ἀλλ' ἐδάην μὲν ἐ- | γὼ κροτάφοις ἐπ' ἐμοῖσι φορῆσαι στέμ- | μαθ' ἃ μοι πόρε Μούσα θεὰ κατὰ γαῖαν ἄ- | πασαν, εὐ μὲν ἀπανγέλλων τραγικὸν στί- | χον, εὐ δὲ αἰδῶν («ZPE» 178, 2011, pp. 126-134).

¹²¹¹ *C.I.L.* XIV 474 = *I.L.S.* 5233: *Huic primum splendens ordo decur(ionum) Ost(iensium) postull(ante) populo ob eximia(m) ipsius peritiam obsequiaque in patria(m) m(axi)ma in colo(nia) sua publice statua(m) ponenda[m] decrevit*. Cfr. M.L. Caldelli, *Varia agonistica ostiensis*, in G. Paci (cur.), *Epigrafia romana in area adriatica*, Macerata 1998, pp. 225-229.

Non conosciamo le carriere artistiche della moltitudine anonima degli operatori dello spettacolo¹²¹²; ci sono noti soltanto i nomi degli artisti più valenti, che esercitavano nei teatri delle grandi città come il trombettiere Marco Aurelio Orione, la cui vittoria nel relativo ἀγωνισμᾶ olimpico del 268 d.C. durante il principato di Gallieno fu annunciata con una lettera alle autorità di Ermopoli Magna da un magistrato di Alessandria¹²¹³, o il trombettiere rodio Marco Aurelio Silvano, definito illustre arconte e giureconsulto del sacro collegio musicale¹²¹⁴ in un documento del 273-274 d.C., oppure il citaredo Agatocle, soprannominato Asterio, che verso la fine del III d.C., ottenne notorietà, successi e duraturi riconoscimenti per le numerose vittorie conseguite nei concorsi affrontati in Alessandria, Licopoli e Antinoe¹²¹⁵.

Né mancarono tra essi donne che esercitavano tale attività, quali l'*emboliaria* di età augustea Sofē¹²¹⁶, la *scaenica* Candida¹²¹⁷, l'*embolaria* Galeria Copiola e la mima Luceia, che si esibivano ancora all'età di cent'anni¹²¹⁸, la giocoliera e mima Claudia Toreuma, ricordata

¹²¹² Per l'Egitto *P.Oxy.* XXVII 2475 (289 d.C.), *P.Oxy.* XXVII 2476 (26 luglio 288) e *P.Oxy.* XXVII 2477 (27 marzo – 25 aprile 289 d.C.), attestano esenzioni e privilegi conferiti ai membri delle associazioni accreditate, in particolare citaredi e trombettieri, vincitori in agoni scenici e musicali; *P.Oxy.* XXII 2338 (ca. 289 d.C.), lista di poeti, trombettieri e araldi, che avevano partecipato ad alcune competizioni nazionali e internazionali; *B.G.U.* IV 1073 (26 gennaio-24 febbraio 274 d.C.); *P.Oxy.* XXXI 2610 (fine III d.C.). In generale gli artisti di Dioniso godevano di varie esenzioni, immunità, privilegi e onori attestati dai decreti epigrafici dei τεχνῖται οἱ περὶ Διονύσου della Tolemaide (*O.G.I.S.* I 50 e *O.G.I.S.* I 51; ca. 240 a.C.), nonché da documenti del periodo imperiale: *P.Berl. Leihg.* I 18, 3 (Lagis, Arsinoite; 22 marzo 163), petizione indirizzata al *komogrammateus*; *P.Oxy. Hels.* 25 del febbraio-marzo 264 d.C., una lettera, con la quale Marco Aurelio Sereno, sacerdote degli artisti di Dioniso, chiede la conferma e la salvaguardia dei benefici goduti dagli appartenenti alla corporazione.

¹²¹³ *S.P.P.* XX 69; vd. M. Drew-Bear, *Sur deux documents d'Hermoupolis*, «Tyche» 1, 1986, pp. 94-96; F. Perpillou-Thomas, *Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte*, «ZPE» 108, 1995, p. 238.

¹²¹⁴ *SB* XVI 13034, 22.

¹²¹⁵ *P.Oxy.* XXVII 2476, 20 (26 luglio 288). Egiziano di Alessandria era pure il noto citaredo Flavio Terpnos, che esercitò la propria attività professionale a Roma sotto gli Antonini (*I.G.* XIV 2088). Pergameneo era invece il plurivittorioso citaredo (κιθαρωδὸς ἱερωνίκης), nonché eccellente poeta e compositore (μελοποιὸς ἐνδοξός), Gaio Antonio Settimio Publio, di cui conosciamo l'intero palmares grazie a *I.Smyrn.* 145 = *I.G.R.R.* IV 1432 (Smirne, fine II d.C.). Per l'Egitto i papiri segnalano l'esistenza di citaredi dalla metà del III a.C. al VI d.C.: *SB* III 6997 = *P.Lond.* VII 2017 (Filadelfia 241-240 a.C.); *B.G.U.* XVI 2671, 20 (Eracleopolite 21 a.C. – 5 d.C.); *P.Oxy.* LXXIV 5013 (II d.C.); *P.Oxy.* XXXIII 2682, 21-22 (III-IV d.C.); *SB* XXII 15753 (Arsinoite VI d.C.). Le citarede sono menzionate in *P.Cair. Zen.* I 59087, 17 e 23 (257 a.C.), dove Satira, schiava di Zenone, è nominata con la qualifica professionale di κιθαρωδός. Infine si pensi alla fama goduta dalla citareda Glauce di Chio ai tempi di Tolomeo II Filadelfo (*Theocr.* IV 31; *Plin. Nat. Hist.* X 51; *Aelian. N.A.* I 6; V 29; VIII 11; *V.H.* IX 39; *Plut. De sollertia animalium* 972f; *De Pythiae oraculis* 397a). Altre donne dedite a tale professione sono menzionate dagli epigrammisti fino al periodo tardo (Anon. *A.P.* V 99; Agath. *Schol. A.P.* V 222 e VII 612; *Paul. Silent. A.Pl.* 278; cfr. *Alciph. Epist.* II 31, 1). C'è una sola attestazione per un'anonima suonatrice di sambuca in un conto privato (*P.Hib.* II 270; 260-240 a.C.).

¹²¹⁶ *C.I.L.* VI 10128 (*I.L.S.* 5263): *Sophe | Theoroba|thylliana | arbitrix | imbolia|rum.*

¹²¹⁷ «AE» 1993, nr. 281: *Di[s Manibus] sacrum | Ar[--- Can]didae coniug(i) | optima[e et bene mere]nti, scaenicae, | M. Ar[---]us fecit et sibi.* Cfr. G.L. Gregori, *Archimimi, mimi e scaenici: tre nuove iscrizioni romane di attori*, «StudRom» 53, 2005, pp. 9-10.

¹²¹⁸ *Plin. Nat. Hist.* VII 158. Le fonti letterarie ricordano anche Terzia (*Cic. Verr.* II 3, 83), Arbuscula (*Cic.*

da un monumento funerario a forma di colonna affusolata¹²¹⁹, la mima Cirilla¹²²⁰ o le citate Cornelia Nothis e Bassilla. Altre attrici furono Eutichia¹²²¹, Afrodito¹²²², Sofronia¹²²³, Luria Privata¹²²⁴, Stachide¹²²⁵, Talassia¹²²⁶, Vitellia¹²²⁷, Crisopoli di Nicea¹²²⁸. Si possono aggiungere infine Ecloga, mima del re Giuba morta all'età di diciotto anni¹²²⁹ e Fiale¹²³⁰.

Molto più numerosi sono gli attori rimasti nell'anonimato, a volte riuniti in sinodi (lat. *collegia*) con finalità religiose o funerarie, che si spostavano regolarmente con le compagnie di giro per le varie metropoli inserite nel circuito degli agoni scenici oppure si recavano nelle diverse città e nei villaggi, per animare le festività locali con le loro esibizioni¹²³¹.

Ad fam. IX 26; *Att.* IV 15, 6), Volumnia Citeride (*Cic. Att.* X 10, 5; 16, 5; *Plut. Ant.* 9, 7), Origine (*Hor. Serm.* I 2, 56), Timele (*Iuv.* I 35-36; *Iuv.* VI 66; *Iuv.* VIII 197; *Mart.* I 4, 5), Andromaca (*Synes. Epist.* 110). Sull'argomento vd. C. Panayotakis, *Women in Graeco-Roman Mime of the Roman Republic and the Early Empire*, «*Ordia prima*» 5, 2006, pp. 121-139.

¹²¹⁹ *C.I.L.* V 2931 = «AE» 2000, nr. 616 (Mandria, 45-50 d.C.) con l'indicazione *multis nota iocis*, il cui significato è chiarito dall'iscrizione di un pantomimo anonimo rinvenuta a Roma («AE» 1994, nr. 142); cfr. G. Zampieri, *Claudia Toreuma giocoliera e mima. Il monumento funerario*, Roma 2000.

¹²²⁰ *E.K.M. I. Beroia* 399 (iscrizione funeraria di età romana): Κλαυδιανὸς θρέψας καὶ Κάστωρ σύνγαμος ἀνὴρ | τύμβον ἔτευξαν ἐμοί, μνημόσυνον φίλης. | εἰμὶ δὲ μειμᾶς ἐγὼ Κύριλλα, ἥ πρίν ποτε δόξης | ἀραμέννα πλείστους ἐν θυμέλαις | στεφάνους. | νῦν δὲ με Μοιράων μίτος ἤρπασε, κ<ο>υ̐κέτ' αἰδῶ, | κείμεναι δ' ἐν ζαθέῃ μητροπόλει Βεροίᾳ.

¹²²¹ Epigrafe funeraria dalla Pisidia; H. Waldmann, «ZPE» 44, 1981, p. 98 n. 5 = *S.E.G.* XXXI 1283: μεῖνον ξένη μ[ὴ] με | παρέλθης, ἀλλὰ [μαθὼν] | τίν' ἔχω γραπτοῖς σύμπ[ας] | χε γονεῦσι· κείμενον | ἐξαέτη μ' ἰσορᾶς | Μαξιμ[ί] | νον ἄωρον μειμάδο[ς] Εὐτυ- | χίας, ἥτις τίκτει με πρό[μοι] | ρον, Εὐχαρίστου δὲ πατρὸς [τῷ γ' οὐκ ἔ-] | φθην ἀποδοῦναι τὰς ἀπ' ἐμ[οῦ χάρι-] | τας ἃς μοι πονήσας πεγ[υ].

¹²²² *C.I.L.* X 7046; Catania.

¹²²³ *S.E.G.* LII 1142; graffito trovato nel teatro di Efeso e databile almeno al V d.C.

¹²²⁴ *C.I.L.* VI 10111.

¹²²⁵ *C.I.L.* IV 1873.

¹²²⁶ *C.I.L.* VI 10112.

¹²²⁷ *C.I.L.* IX 1325.

¹²²⁸ Merkelbach-Stauber *SGO* II 09/09/07 = *I.K. Klaudiu polis* 17: τὸ πάλαι πολλοῖς θεάτροις ἀρέσασαν.

¹²²⁹ *C.I.L.* VI 10110 = *I.L.S.* 5216.

¹²³⁰ G.L. Gregori, «*StudRom*» 53, 2005, pp. 6-9: *Dis Manibus | Phiale Caes(aris) servae, | mima, Mandatus | Pollitianus | coniugi optima | fecit, | cum qua vixit | annis XII, tulit secum | annos XXV*. Sull'argomento vd. S. Perea Yébenes, *Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora*, «*Gerión Anejos*» 8, 2004, pp. 11-43; E. Ferti, *Von Musen*, cit. La loro presenza non era né sporadica né saltuaria dal momento che a Roma erano riunite in un'associazione esclusivamente femminile con finalità funerarie (*C.I.L.* VI 10109 = *I.L.S.* 5217): *Sociarum | mimarum | in fr(onte) p(edes) XV | in agr(o) p(edes) XII*; cfr. E.J. Jory, *Associations of Actors at Rome*, «*Hermes*» 1970, pp. 224-253. Tra le iscrizioni venute alla luce a Hamat Gader alcune riportano i nomi di artisti dello spettacolo: insieme al pantomimo Nicasio (*S.E.G.* XLVII 1990) e al καλαμαῦλης Tigrane (*S.E.G.* XLVII 1994) è citata la θυμελική Eufemia (*S.E.G.* XLVII 2002); cfr. L. Di Segni, *The Greek Inscriptions of Hammat Gader*, in Y. Hirschfeld (cur.), *The Roman Baths of Hammat Gader*, Jerusalem 1997, nrr. 6, 9, 19. A Ossirico sono attestate attrici di mimi nel VI d.C. da *P.Oxy.* LXXIX 5214, che determina l'ubicazione della loro ἀπόστασις in una strada del quartiere Pretorio.

¹²³¹ In Egitto gli artisti e musici, che non appartenevano alle associazioni dionisiache, erano tenuti a liturgie

A Gytheion ai tempi di Tiberio le autorità locali programmarono feste musicali in onore dell'imperatore e tra queste figuravano esibizioni di ἀκροάματα, che si svolsero nel teatro fornito per l'occasione di ἱκρία χορῶ di quattro θύραι μιμικαί e di τῇ συμφωνίᾳ ὑποπόδια¹²³².

L'interesse per questi spettacoli è attestato durante il principato di Vespasiano da Dione Crisostomo, che li raccomandava agli evergeti per la forte simpatia che essi incontravano in larghe fasce di popolo¹²³³, anche se dal suo punto di vista si trattava di forme di intrattenimento oltremodo deplorevoli:

Il teatro è per il popolo il luogo dell'ascolto; soltanto raramente da voi entra in esso qualcosa di bello o di onorevole: è sempre pieno di rumori, fracasso, buffonate, scherzi. Per questo non mi sbaglia a dire che mancate di serietà: non siete seri né voi né quelli che vi frequentano e che spesso vengono da voi:

mimi e danzatori abilissimi a intrecciare danze,
guidatori di destrieri veloci che tosto
gran contesa suscitano tra gli spettatori incolti
e sciocchi, e a molti mal comune arrecano¹²³⁴.

Nel periodo imperiale mimi e pantomime ormai facevano parte integrante delle manifestazioni teatrali, come si evince del resto anche dai bassorilievi che decorano la fronte del pulpito del teatro a Sabratha in Tripolitania durante l'epoca degli Antonini e dei Severi. A fianco delle nicchie semicircolari con soggetti mitologici (le Muse, le tre Grazie, il Giudizio di Paride) si vede nelle nicchie rettangolari una scena di tragedia incorniciata da due cop-

come attesta *O.Mich.* I 83 (Arsinoite, III d.C.), un elenco di lavoratori tra i quali compare l'auleta Dios con i suoi figli; talora avevano vita grama, come si evince dalla supplica indirizzata a Zosimo dall'auleta Petakos, messo in prigione e privo di mezzi (*P.S.I.* IV 416, Filadelfia 256-246 a.C.).

¹²³² *S.E.G.* XI 923.

¹²³³ Dio Chrys. *Or.* LXVI 8: νῆ Δι', ἀλλ' ἐκείνους ἰδεῖν ἔστιν περὶ τὸν οἶνον καὶ τὰς ἐταίρας καὶ τὰ ὀπτανεία. τῷ τοιοῦτῳ δὲ οὐκ ἀνάγκη πολὺ μὲν ὄψον ἀγοράζειν, πολὺν δὲ οἶνον; αὐλητὰς δὲ καὶ μίμους καὶ κιθαριστὰς καὶ θαυματοποιούς συνακτέον, ἔτι δὲ πύκτας καὶ παγκρατιαστὰς καὶ παλαιστὰς καὶ δρομείς καὶ τὸ τοιοῦτον ἔθνος, εἴ γε μὴ μέλλει φαύλως μὴδὲ ἀγεννῶς ἐστιάζειν τὸ πλῆθος.

¹²³⁴ Dio Chrys. *Or.* XXXII 4: δήμου γάρ ἐστιν ἀκοή τὸ θέατρον· εἰς τοῦτο δὲ καλὸν μὲν ἢ τίμιον οὐδὲν ὑμῖν ἢ σπανίως ποτὲ εἰσέρχεται· κρουμάτων δὲ αἰεὶ μεστόν ἐστι καὶ θορύβου καὶ βωμολοχίας καὶ σκωμμάτων οὐδὲν ἐοικότων χρυσῷ. διὰ τοῦτο οὖν ὀρθῶς ἔφην ἀπορεῖν ὑμᾶς σπουδῆς. οὔτε γὰρ αὐτοὶ σπουδαῖοι ἐστε οὔτε οἱ ὑμέτεροι συνήθεις καὶ πολλάκις εἰς ὑμᾶς εἰσιόντες· μίμοι τ' ὀρχησताί τε χοροῖτις ἄριστοι, | ἵππων τ' ὠκυπόδων ἐπιβήτορες, οἳ τε τάχιστα | ἡγείραν μέγα νείκος ἀπαιδεύτοισι θεαταῖς, | νηπιάρχους, ξυνὸν δὲ κακὸν πολέεσσι φέρουσιν. Cfr. anche § 5: τοῦτο γὰρ αἰεὶ ὁρᾶτε καὶ περὶ τοιαῦτά ἐστε, ἀφ' ὧν νοῦν μὲν ἢ φρόνησιν ἢ δικαίαν διάθεσιν ἢ πρὸς θεοὺς εὐσέβειαν οὐκ ἐστὶ κτήσασθαι, ἔριν δὲ ἀμαθῆ καὶ φιλοτιμίαν ἄμετρον καὶ κενὴν λύπην καὶ χαρὰν ἀνόητον καὶ λοιδορίαν καὶ δαπάνην, § 86: ταῦτα μὲν ὑμῖν ἀπὸ πολλῶν καὶ φαύλων ὀλίγα, ὅπως μὴ μόνοι δοκῇτε εἶναι γελοῖοι. καὶ μὴν αἰσχρὸν ἐστὶν, ἄνδρες Ἀλεξανδρεῖς, τοὺς πυνθανομένους περὶ τῆς πόλεως τὰ μὲν ἄλλ' ἀκούειν θαυμαστὰ οἶα, περὶ δὲ ὑμῶν αὐτῶν μὴδὲν σεμνὸν λέγεσθαι μὴδ' ἄξιον ζήλου, τούναντίον δὲ ὡς φαύλους τοὺς ἀνθρώπους διαβεβλήσθαι, μίμους καὶ γελωτοποιούς μᾶλλον, οὐκ ἄνδρας ἐρρωμένους, ὡς τῶν κωμικῶν ἔφη τις ἐπὶ τοῖς τοιοῦτοις· ἀκόλαστος ὄχλος ναυτικὴ τ' ἀταξία. Vd. W.D. Barry, *Aristocrats, Orators, and the "Mob": Dio Chrysostom and the World of Alexandrians*, «Historia» 42, 1993, pp. 82-103, in particolare pp. 92-95; 101-103; D. Kasprzyk - C. Vendries, *Spectacles et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse, Discours aux Alexandrines*, Rennes 2012.

pie di maschere tragiche e comiche, ci sono inoltre raffigurati tre attori senza maschera tra i quali si distinguono una figura femminile e lo *stupidus* calvo, un personaggio tipico del mimo¹²³⁵. Anche un'epigrafe di Rimini del III d.C. conferma l'esistenza di questo caratteristica nelle compagnie di giro¹²³⁶.

A Delfi un'iscrizione onorifica di età imperiale ricordava la decisione di onorare con la cittadinanza e il titolo di *buleuta* il danzatore Aurelio Nicone di Egina, che si era esibito con mirabile maestria come *ὀρχηστής* e *θαυματοποιός*, in altri termini un *ὀρχηστής τῶν τὰ θαύματα δυναμένων ποιεῖν*, che perciò si era guadagnato la qualifica di *παράδοξος*¹²³⁷, al pari del pantomimo Claudio Pilade, la cui statua era stata eretta a Smirne¹²³⁸.

Nel caso specifico l'appellativo *θαυματοποιός*, abituale per lottatori e pugili, connotava un appartenente alla categoria degli operatori dello spettacolo¹²³⁹, che comprendeva guitti (*κίταιδοι*, *cinaedi*), marionettisti (*νευροσπάσται*)¹²⁴⁰, trampolieri (*grallatores*)¹²⁴¹, incantatori di serpenti (*ὄφιοπαῖκται*)¹²⁴², domatori di bestie feroci (*domitores ferarum*)¹²⁴³, esibitori di

¹²³⁵ G. Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale Africana*, Roma 1959; G. Montali, *L'anfiteatro di Sabratha: vecchie indagini e nuove ricerche*, «Thiasos» 1, 2012, pp. 127-142. Cfr. *I.L.Alg.* II 919, in cui è ricordato Urso, *scenicus stupidus*.

¹²³⁶ Aurelio Eutichete (*C.I.L.* XI 443 = *I.L.S.* 5224, da Rimini, ora a Verona, III d.C.). Vd. Iuv. VIII 197 (*stupidi collega Corinthi*).

¹²³⁷ *F.D.* III 1, 469: [ἀγα]θὰ τύχα. [μέγα]ς Πύθιος Ἀπόλλ[ων μεγά]λη Εἰνοδία Ἑκάτ[η. Αὐ]ρ. Νείκωνα παράδοξον Αἰγινῆτην ὀρχηστὴν καὶ θαυματοποιὸν ἐπι[δει]ξάμενον μετὰ πάσης [ἀκριβ]είας Δελφοὶ Δελφ[ὸν πολέ]ιτην τε καὶ βουλευ[τὴν ἐποι]ήσαν μετὰ τῶν π[αίδων] αὐτοῦ Αὐρρ. Νεί[κωνος] καὶ Σεβήρου. μεγάλ[η τὴ] χη τῆς πόλεως.

¹²³⁸ *I.Smyrn.* 658: ἀγαθὴ τύχη. Κλαύδιον Πυλάδην παράδοξον. Vd. anche l'iscrizione di Trapezunte, *T.A.M.* V 2, 1012: ἀγαθὴ τύχη. Κλ. Πυ<λ>άδην ὀρχηστὴν τῆς πατρίδος ἀξιώσασης Λαιβιανὸς Καλλιστράτου παρ' ἑαυτοῦ ἀνέστησεν.

¹²³⁹ I *θαυματοποιοί* sono citati già in Plat. *Resp.* 514b; *Leg.* II 658b-d; Dem. *Ol.* II 19. A Delo si ritrovano Cleopatra in *I.G.* XI 2, 110; 112 e 113; il romano Serdone e Aristione in *I.G.* XI 2, 115; Numenio in *I.G.* XI 2, 120; Artemidoro e Filocle in *I.G.* XI 2, 129; Atremò, Apollonio e Zoilo in *I.G.* XI 2, 133, datate dal 268 a.C. al 169 a.C.

¹²⁴⁰ Gli Ateniesi permisero al marionettista Potheinos di esibirsi a teatro (Athen. I 19f: Ἀθηναῖοι δὲ Ποθεινῶ τῷ νευροσπάστῃ τὴν σκηνὴν ἔδωκαν ἀφ' ἧς ἐνεθουσίων οἱ περὶ Εὐριπίδην). Vd. inoltre Xen. *Conv.* II 1; *I.G.* XI 2, 133, 80 (169 a.C.); cfr. Arist. *De mundo* 398b 16; Theophr. *Char.* 6, 4 e 27, 7; Apul. *De mundo* 27; Galen. *De usu partium* III 262, 17-20 Kühn.

¹²⁴¹ Plaut. *Poen.* 530; Varro *Men.* 323.

¹²⁴² Cfr. l'oinochoe trilobata di stile Gnathia risalente alla metà del IV a.C. ora a Taranto, Museo Nazionale Archeologico, IG 112328. Vd. inoltre Mart. I 41, 7: *custos dominusque viperarum*.

¹²⁴³ Vd. Isocr. *Antid.* 213-214: ὁ δὲ πάντων δεινότατον, ὅτι καθ' ἕκαστον τὸν ἐνιαυτὸν θεωροῦντες ἐν τοῖς θαύμασιν τοὺς μὲν λέοντας πραότερον διακειμένους πρὸς τοὺς θεραπεύοντας ἢ τῶν ἀνθρώπων ἔνιοι πρὸς τοὺς εὖ ποιοῦντας, τὰς δ' ἄρκτους καλινδουμένας καὶ παλαιούσας καὶ μιμουμένας τὰς ἡμετέρας ἐπιστήμας, οὐδ' ἐκ τούτων δύνανται γινῶναι τὴν παιδείαν καὶ τὴν ἐπιμέλειαν, ὅσην ἔχει δύναμιν, οὐδ' ὅτι ταῦτα πολὺ ἂν θάττον τὴν ἡμετέραν φύσιν ἢ τὴν ἐκείνων ὠφελήσειεν. Cfr. Sen. *Epist. ad Lucil.* XI 85, 41.

prestanza fisica (ισχυροπαίχεται, ῥωμαισται)¹²⁴⁴, equilibristi con la pertica (κοντοπαίχεται)¹²⁴⁵, danzatori sulla corda (νευροβάται)¹²⁴⁶, funamboli (καλοβάμονες, καλοβάται)¹²⁴⁷, σχοινοβάται, *funambuli*)¹²⁴⁸, contorsionisti, saltimbanchi, acrobati, trapezisti, volteggiatori (αιθροβάται)¹²⁴⁹, πεταυριστήρες, *petauristae*, *petauristarii*¹²⁵⁰, σκανδαλισται¹²⁵¹, καλοπαίχεται¹²⁵², danzatori lottatori (όπλοπαίχεται)¹²⁵³, danzatori ginnici (όρχηστοπάλαριοι)¹²⁵⁴, giocolieri (σκληροπαίχεται)¹²⁵⁵, giocolieri con le bilie (ψηφοκλέπται, ψηφοπαίχεται)¹²⁵⁶, giocolieri con la palla

¹²⁴⁴ Vd. *S.E.G.* LX 1000, VII 4 (Sybritos, II-I a.C.); *FD.* III 1, 216 (Delfi, III d.C.): Μ. Κάσσιον Βαλέριον ισ[χυ]ροπαίκτην Καρθαγενή|σιον. Inoltre cfr. *I.G.* XI 2, 133, 81 del 169 a.C., dove il ῥωμαιστής Agatodoro è ricordato tra i vincitori insieme ai θαυματοποιοί, all'όρχηστής Sosos e ai νευροσπάσαι. Un'altra attestazione delia risalente al I d.C. è offerta da *I.G.* XI 2, 132, 13-14. Coevo è un *proskynema* da File in Egitto e datato al 10 a.C. (*De Thèbes à Syène* nr. 326 = *S.E.G.* XXXI 1535), su cui vd. J. Bingen, «CE» 83, 2008, p. 256. Sul significato del termine ῥωμαιστής vd. R. Ferri, *New Evidence on the Meaning of ῥωμαιστής in IG XI.2 133: 'Actor of Latin Comedies'?*, «ZPE» 166, 2008, pp. 155-158.

¹²⁴⁵ Vd. l'iscrizione votiva del II d.C. ex. *FD.* III 1, 226, 4.

¹²⁴⁶ Cfr. *SHA Car.* 19; Firmicus Maternus *Math.* VIII 17, 4; David *Prolegomena philosophiae* 44; Hesych. *Lexicon* κ 404 Latte; *Et. Gud.* 345, 52.

¹²⁴⁷ Spettacoli con acrobati funamboli sono attestati a Beroia in Macedonia nel II d.C. vd. *S.E.G.* XXVII 266: [- - -]ΑΝΩΘΕΙΟΥ[-] [στε]φανωθείς | [νικήσ]ας ἀθλήματα δυ[σ]πο[λέμη]τα κα[λο]βάτης εἴτ' ὀξυβάτης δὲ [... κοτυ]λιστής· τοῦ θρέψαντος ἀπ' αἰῶ[νος] με|γάλου παραδόξου Μαξιμου Α[.]ων συναγωνιστής ὁ λαλητός, ζήσ[ας] | ἐνδόξως ἐνιαυτοῦς εἴκοσι καὶ 'πτά | κείται τῷ θανάτῳ μηκέτ' ὀφειλό|μενος.

¹²⁴⁸ Vd. *Ter. Hec.* 34; *Iuv.* III 77; *Dio Cass.* LXI 17; *C.I.L.* VI 10157 = *I.L.S.* 5316; *Cat. Cod. Astr.* 8 (4), 213; graffito nel teatro di Afrodisia. Cfr. *Sid. Apoll. carm.* XXIII 299-302: *Quid dicam citharistrias choraulas | mimos schoenobatas gelasianos | cannas plectra iocos palen rudentem | coram te trepidanter explicare?*

¹²⁴⁹ Cfr. *Maneth.* VI 440.

¹²⁵⁰ *Petr. Satyricon* 53, 11-12; Vd. *Iuv.* XIV 265-266; *Manil.* V 438-448; *Maneth.* IV 287, dove i πηκτοῖσι πεταυριστήρες sono citati insieme agli ἔχνεσιν αιθροβάται καλοβάμονες e agli σχοινοβάται.

¹²⁵¹ Cfr. *FD.* III 1, 226, 2-6: Νόννος ὁ καὶ | [Δη]μήτριος Ἀλεξαν|δρεὺς, κοντοπέκτης σκανδαλιστής, καλο|βάτης, ἀρέσας Δελφοῖς.

¹²⁵² Sui καλοπαίχεται in Egitto, oltre ai citati programmi del circo e il commento di F. Morelli a *P.Harrauer* 56, p. 203, vd. anche *P.Oxy.* XXVII 2480r, III, 43 (rendiconto di pagamenti in natura, Oxyrhynchos, 565-566 d.C.); *P.S.I.* VIII 953, fr. 88 (conto di spese dell'amministrazione degli Apioni, Oxyrhynchites, 567-568 d.C.).

¹²⁵³ *Vett. Val. Anth.* II 17.

¹²⁵⁴ Vd. Firmicus Maternus *Math.* VIII 15; *C.I.L.* IX 1663 = *I.L.S.* 5179 (Benevento): *C. Concordius Syria|cus eq(ues) R(omanus) comm(entariensis) reip(ublicae) | Benevent(ane), munerarius | bidui, poeta Latinus co|ronatus in mune(re) pa|triae suae, et vivus sibi fecit; qui vixit | ann(os) LVIII m(enses) VI d(ies) XII | hor(as) III | Esterti | primus | Beneventi | studium or|chestopales | instituisti; I.Eph.* 2949: τοῦτο τὸ ἡ[ρῶν] ἐ|στιν ὀρχηστοπαλᾶριων πρασίνων· | ζώντων; «AE» 1987, nr. 107 (Roma, 201-250 d.C.): *Aurelio Nemesio co(n)iugi | carissimo bene merenti qui | vixit annis LIII menses VIII diebus | XI qui cum summa laude artis suae | musicae magister chori orchestopa|lae et pantomimorum deseruiit hu|ic Aurelia Eutychie uxore dedit | ac posuit; cfr. W. Eck, Inschriften aus de vatikanischen Nekropole, «ZPE» 65, 1986, pp. 248-251; W. Slater, *Orchestopala*, «ZPE» 81, 1990, pp. 215-220. Vd. infine ὀρχηστοπαλαιστοδιδάκτης in *P.Daris* 7, 1 (S. Daris, *Appunti per un verbale di assemblea*, «ZPE» 176, 2011, pp. 205-212).*

¹²⁵⁵ *Athen.* IV 129d.

¹²⁵⁶ *Athen.* I 19b; *Sextus Empiricus Math.* II 39.

(σφαιροπαῖκται ο σφαιρισται)¹²⁵⁷ e con i cerchi (τροχοπαῖκται)¹²⁵⁸, ciarlatani, ventriloqui (ἐγγαστρίμυθοι, ἐγγαστρίται), fantasisti, illusionisti, prestidigitatori, *ventilatores*¹²⁵⁹.

Nei *Deipnosophisti* Ateneo ricorda tra i più famosi θαυμαστοποιοὶ l'artista girovago (πλάνος ο λαοπλάνος) l'illusionista Senofonte, maestro di Cratistene di Fliunte, per la sua abilità nel compiere molti prodigi e nel suscitare il fuoco spontaneo (πῦρ τε αὐτόματον ἐποίει ἀναφύεσθαι καὶ ἄλλα πολλὰ φάσματα ἐτεχνᾶτο). Lo scrittore menziona pure il fantasista Matrea di Alessandria, che suscitava la curiosità della gente affermando di possedere una bestia che divorava sé stessa¹²⁶⁰. Altrove il Naucratis ricorda l'araldo Iscomaco, che iniziò la carriera facendo imitazioni nei crocicchi (ἐν τοῖς κύκλοις ἐποιεῖτο τὰς μιμήσεις) e, dopo aver acquisito notorietà, si esibiva recitando mimi, probabilmente durante le fiere di paese, con i funamboli e i prestidigitatori (ἐν τοῖς θαύμασιν ὑπεκρίνετο μίμους)¹²⁶¹.

Costoro girovagavano di città in città, esibendosi talora in strada, per suscitare diletto, meraviglia e stupore tra gli occasionali spettatori con le loro attrazioni. Ne chiarisce l'accezione anche un passo di Plutarco, che usa il termine per indicare i giocolieri, che si esibivano ingoiando piccole spade ai tempi del re spartano Agide¹²⁶².

Spesso erano questi artisti invitati nelle dimore private per animare qualche festa, come ricorda Senofonte in un passo del *Simposio*, descrivendo nei dettagli i volteggi acrobatici tra spade affilate compiuti da una giovane danzatrice¹²⁶³.

Preziose testimonianze sulle esibizioni che allietavano le riunioni simposiali provengono dai decoratori di ceramica.

¹²⁵⁷ Vd. Athen. XII 548b, che definisce un certo Licone uno σφαιριστὴς ἀγαθὸς καὶ ἐπιδέξιος; cfr. S.E.G. XLVII 2007 (Hamat Gader, V d.C.): εἶε χάρις Ἰορτασίω[υ] γλούπτου καὶ (σ)φεροπέκτου.

¹²⁵⁸ Cfr. Artemid. I 76: τροχοπαικτεῖν δὲ ἢ μαχαίραις περιδινεῖσθαι ἢ ἐκκυβιστᾶν τοῖς μὲν ἔθος ἔχουσιν οὐ πονηρόν.

¹²⁵⁹ Sen. *Epist. ad Lucil.* XIX 117, 25; Fronto *Aur. Orat.* 3; 10, p. 158 Naber; Arnob. *Adv. Nat.* II 38: *quid cursores, quid pugiles, quadrigarios desultores grallatores funiambulos praestigiatore?* Sulle pubbliche esibizioni degli ilusionisti cfr. Alciph. *Epist.* II 17. Per quelle dei prestidigitatori e *ventilatores* vd. Quint. X 7, 11: *Quo constant miracula illa in scaenis pilariorum ac ventilatorum, ut ea quae emiserint ultro venire in manus credas et quae iubentur decurrere*; cfr. Mart. V 31; vd. W.J. Slater, *Mimes Problems*, cit., pp. 320 ss.

¹²⁶⁰ Athen. I 19f-20a. Il fantasista e illusionista Matrea, la cui attività è collocabile nel IV sec. a.C., fu anche parodiatore di Aristotele, autore di un'opera intitolata *Problemi*, nella quale poneva domande paradossali del tipo "Perché il sole va giù senza immergersi mai?", "Come mai le spugne di mare pur bevendo non si ubriacano mai?", "Perché mai i tetradrammi si cambiano, ma non si alterano mai?" Inoltre nomina altri famosi πλάνοι del IV a.C., come Cefisodoro e Pantaleone; menzionando al tempo stesso gli illusionisti Cratistene e Diopite di Locri, esperto in trucchi, che si esibiva a Tebe, Eudico, che sapeva imitare lottatori e pugili, infine Ninfodoro, un apprezzato mimo e θαυμαστοποιός, che si beffava dei Reggini per la loro vigliaccheria.

¹²⁶¹ Athen. X 452f.

¹²⁶² Plut. *Apoph. Lac.* 216c.

¹²⁶³ Xen. *Conv.* II 11; cfr. Plat. *Euthyd.* 294e. Le danzatrici acrobate con le spade, come intrattenitrici durante i banchetti, sono ricordate ancora Athen. IV 129d, dove sono descritte le loro evoluzioni in mezzo a lame di spade mentre gettavano fuoco dalla bocca (θαυματουργοὶ γυναῖκες εἰς ξίφη κυβιστῶσαι καὶ πῦρ ἐκ τοῦ στόματος ἐκρίπτεσθαι γυναι).

Una rappresentazione iconografica dell'esercizio con le spade è data dalla decorazione sulla spalla dell'hydria di Polygnotos, risalente alla metà del V a.C.: insieme a tre suonatrici e a tre danzanti, delle quali una armata, ci sono due acrobate nude; una di queste, su un tavolo a testa in giù, prova a spingere in direzione della bocca una coppa con il piede sinistro; l'altra sta per compiere un salto mortale su tre lame infisse in terra¹²⁶⁴. Ancora su due *lekythoi*, rispettivamente da Avella¹²⁶⁵ e da Ruvo¹²⁶⁶ è raffigurata un'acrobata che volteggia tra due spade conficcate al suolo.

A scene teatrali fanno riferimento altre raffigurazioni. Un'oinochoe apula, databile tra il 375 e il 370 a.C., è ornata dalle immagini di due attori comici che si tengono in equilibrio uno di fronte all'altro su un'altalena¹²⁶⁷. Altrettanto efficace è il risultato decorativo di uno skyphos pestano attribuito ad A(s)steas, risalente al 360 a.C. ca.: la scena rappresenta una ragazza in pantaloncini corti che si inarca poggiando le mani sulla ruota di un tornio, mentre un comico è impegnato a controllarne la velocità servendosi di una cordicella¹²⁶⁸.

Sul cratere a calice pestano, datato al 360-350 a.C. ca., è raffigurata sul palco davanti a Dioniso seduto un'acrobata nuda che si esibisce su uno sgabello, osservata alle sue spalle da due attori¹²⁶⁹. Sullo sfondo dalle finestre in alto altri due artisti con maschera da etera e da fanciulla si osservano.

A metà del IV a.C. risale una oinochoe trilobata di stile Gnathia con un incantatore di serpenti¹²⁷⁰. Uno spirito buffonesco anima la scena del cratere a calice siceliota, datato al 340 a.C. ca. e attribuito al Pittore della Pisside di Lugano¹²⁷¹. Al centro un attore con maschera e costume da Papposileno insiste su un pilastrino sopra il quale è inserita l'asse di un'altalena fermata con un grosso perno, fungendo da arbitro in una gara tra un attore barbato con giubbotto e calzoni, posizionato sull'estremità sinistra in alto, e un personaggio con maschera di vecchia menade sistemato all'estremità destra in basso, che indossa un lungo chitone e soprastante mantello gettato a sciarpa attorno al collo. Questi tiene nella mano destra abbassata un tamburello, stando in punta di piedi dopo aver spinto in basso l'asse, e risulta vincente nonostante le rimostranze indirizzate all'arbitro dall'attore saltellante con le braccia protese¹²⁷².

¹²⁶⁴ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81398.

¹²⁶⁵ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 2854.

¹²⁶⁶ Berlin, Staatliche Museen, F 3489.

¹²⁶⁷ Syracuse, N.Y., University.

¹²⁶⁸ Oxford, Ashmolean Museum, 1945.43; cfr. C.W. Marshall, *Female Performers on Stage?*, «T&P» 21, 2000, pp. 13-25. Vd. pure L'analoga raffigurazione sullo skyphos apulo a figure rosse del 325-310 a.C. ora a Sydney (Nicholson Museum, 95.16).

¹²⁶⁹ Lipari, Museo Archeologico Eoliano, 927.

¹²⁷⁰ Taranto, Museo Nazionale Archeologico, IG 112328.

¹²⁷¹ Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 47039.

¹²⁷² Ulteriori testimonianze in A. Hughes, *AI DIONYSIAZOUSAI: Women in Greek Theatre*, «BICS» 51,

Al contrario, non è frequente che gli antichi autori facciano riferimento a questi operatori dello spettacolo, in quanto erano tenuti in poco conto, come si evince dal *Protreptico* di Galeno:

Nessuna di queste è arte: arrampicarsi lungo un palo, camminare in equilibrio o volteggiare su corde sottili senza avere le vertigini¹²⁷³.

Ancora meno sono le descrizioni dettagliate delle loro prestazioni. Poche sono le eccezioni, tra le quali si segnala un epigramma di Marziale, dedicato alle spericolate evoluzioni con lo scudo dell'abile Agatino:

Veloce Agatino, ti esibisci in pericolosi numeri, ma fai in modo che il piccolo scudo non ti cada. Ti segue anche se non vuoi, e ritorna attraverso l'aria leggera a posarsi sul tuo piede o sulle tue spalle, sui capelli o sulle dita. Anche se il palcoscenico è scivoloso per la polvere di zafferano e il forte Noto porta via il telone negandolo a noi, l'arma negletta cammina sulle membra sicure del ragazzo. Nessun fastidio danno all'artista vento e pioggia. Anche se vuoi commettere un errore, qualunque cosa tu faccia, non ci riesci: ci vuole perizia per far in modo che ti cada lo scudo¹²⁷⁴.

Merita almeno un cenno anche la sfortunata esibizione di due malaccorti acrobati, bruscamente interrotta dalla rovinosa caduta del più giovane durante la cena di Trimalcione, raccontata nel *Satyricon* petroniano:

Poi vennero gli acrobati. Un sempliciotto molto scimunito drizzò una scala e ordinò a un ragazzo di danzare cantando, mentre saliva fino in cima, poi di attraversare cerchi infuocati e di reggere con i denti un'anfora¹²⁷⁵.

Incidentalmente Seneca in una *Lettera a Lucilio* si sofferma sull'attività dei domatori di bestie feroci:

Esistono esperti domatori di belve che costringono a sottomettersi alla volontà dell'uomo ferocissimi animali, terrificanti se uno si imbatte in essi; non contenti di averne debellato la ferinità

2008, pp. 8-15; cfr. pure C.W. Dearden, *Pots, Tumblers and Phlyax Vases*, in *Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, «BICS» Suppl. 66, 1995, pp. 81-86.

¹²⁷³ Galen. *Protrepticus* IX 1, 20 Kühn: μηδὲν τούτων ἐστὶ τέχνη, οἷον τὸ τε πετευρίζειν καὶ βαδίζειν ἐπὶ σχοινίων λεπτῶν ἐν κύκλῳ τε περιδινεῖσθαι μὴ σκοτούμενον; cfr. Philodem. *Rhet.* I 59 Sudhaus.

¹²⁷⁴ Mart. IX 38: *Summa licet velox, Agathine, pericula ludas, | non tamen efficies, ut tibi parma cadat. | nolentem sequitur, tenuisque reversa per auras | vel pede vel tergo, crine vel ungue sedet; | lubrica Corycio quamvis sint pulpita nimbo | et rapiant celeres vela negata Noti, | securos pueri neglecta perambulat artus, | et nocet artificii ventus et unda nihil. | ut peccare velis, cum feceris omnia, falli | non potes: arte opus est, ut tibi parma cadat.* Sul tipo di performance mimica vd. Chor. XXXII 78.

¹²⁷⁵ Petr. *Satyricon* 53, 11: *Petauristarii autem tandem venerunt. baro insulsissimus cum scalis constitit puerumque iussit per gradus et in summa parte odaria saltare, circulos deinde arduos transilire et dentibus amphoram sustinere.* Vd. C.P. Jones, *Dinner Theater*, in W.J. Slater, (cur.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor 1991, pp. 187-188.

li addomesticano fino a dividerne la compagnia: un addestratore mette la mano tra le fauci del leone, un guardiano bacia la sua tigre, un minuscolo etiope ordina a un elefante di stare in ginocchio e di camminare su una corda¹²⁷⁶.

Anche Apuleio descrive un'esibizione di *circulatores* avvenuta innanzi al portico del Pecile in Atene:

Una volta proprio con i miei occhi ho visto un giocoliere ingurgitare dalla punta un'affilatissima spada da cavaliere; non solo, ma incoraggiato da poche monete, si cacciò un giavellotto da caccia, dalla parte appuntita, fin nel profondo delle viscere. E al di sopra della punta di ferro del giavellotto, nel punto in cui l'asta rovesciata dell'arma emerge dalla sua impugnatura, risalendo verso l'estremità, un ragazzo di femminile bellezza, così elastico e flessuoso, quasi fosse senza legamenti e privo di ossa, si solleva assumendo pose plastiche, mentre noi assistevamo incantati, presi dall'ammirazione: pareva il nobile serpente strettamente avvinto con le sue spire flessuose attorno al nodoso bastone con i rametti recisi del dio guaritore¹²⁷⁷.

Un raro testimone iconografico è il codice papiraceo proveniente da Antinoopolis e datato al III d.C. ca., su cui è disegnata una scena circense dominata da un orso con due figure umane, forse un *venator* e un acrobata¹²⁷⁸. Infine Giovanni Crisostomo in un'omelia si intrattiene su alcuni numeri spericolati eseguiti da quegli artisti: certuni camminavano su una corda tesa vestendosi e spogliandosi con la medesima facilità di chi se ne sta disteso sul letto, altri tenevano in equilibrio sulla fronte un'asta sulla quale un bambino compiva molteplici evoluzioni; altri ancora giocavano a palla in mezzo a lame affilate¹²⁷⁹.

Gli artisti girovaghi, compresi i marionettisti (*νευροσπάσται*), sono menzionati fin dal IV a.C., ma soltanto di sfuggita. Dione Crisostomo annovera tra loro auleti, danzatori, nonché insegnanti di aulo e di danza¹²⁸⁰.

¹²⁷⁶ Sen. *Epist. ad Lucil.* XI 85, 41: *Certi sunt domitores ferarum qui saevissima animalia et ad occursum expavescenda hominem pati subigunt nec asperitatem excussisse contenti usque in contubernium mitigant: leonis faucibus magister manum insertat, osculatur tigrim suus custos, elephantum minimus Aethiops iubet subsidere in genua et ambulare per funem.*

¹²⁷⁷ Apul. *Met.* I 4: *et tamen Athenis proxime et ante Poecilen porticum isto gemino obtutu circulatorem aspexi equestrem spatham praeacutam mucrone infesto devorasse, ac mox eundem invitamento exiguae stipis venatoriam lanceam, qua parte minatur exitium, in ima viscera condidisse. et ecce pone lanceae ferrum, qua baccillum inversi teli ad occipitium per ingluviem subit, puer in mollitiem decorus insurgit inque flexibus tortuosis enervam et exossam saltationem explicat cum omnium qui aderamus admiratione: diceret dei medici baculo, quod ramulis semiamputatatis nodosum gerit, serpentem generosum lubricis amplexibus inhaerere.*

¹²⁷⁸ *P.Oxy.* XXVII 2470 = London, British Library Board, Pap. 3053.

¹²⁷⁹ Joann. Chrys. *In epistulam ad Hebraeos* 9, LXIII 127; *Ad pop. Antioch.* 19, XLIX 196 PG. Per una rassegna delle fonti vd. M. Bueno, *Praestigiatores, cernui, petauristae, funambuli, pilarii, grallatores, saltimbanchi e spettacoli "parateatrali" nella Roma antica*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo – Università di Firenze» 5, 2004, pp. 65-90.

¹²⁸⁰ Dio Chrys. *Or.* XX 9.

Se le fonti letterarie tendono a non interessarsi degli artisti di strada, questi a volte sono soggetti di opere pittoriche o di decorazioni plastiche. Nell'affresco del primo periodo augusteo nel colombario di Villa Doria Pamphili, ora al Museo Nazionale Romano, è rappresentato un gruppo di donne che assiste allo spettacolo di *circulatores*: due danzatori compiono frenetiche evoluzioni, mentre un uomo con il battito delle mani e una suonatrice di doppio aulo scandiscono tempo e ritmo; nel contempo un loro compagno passa tra la gente con il cappello in mano per la questua e si intravede discosta una leonessa addomesticata¹²⁸¹.

La diffusione capillare di rappresentazioni così variegate in tutto il mondo greco-romano ci consente di sostenere che non esisteva un genere archetipo unico, individuabile nella categoria del mimo, con una precisa struttura formale o con una propria prassi di recitazione, da cui fare derivare, sia pure con variazioni e sviluppi, le analoghe forme spettacolari¹²⁸².

In altri termini il mimo, nonostante la sua lunga storia e il successo ottenuto, non ha mai avuto elementi formali regolari, che consentano di definirlo teoricamente un genere teatrale al pari della tragedia o della commedia¹²⁸³.

L'evidente divario tra la ricca documentazione antiquaria e la mancanza pressoché totale di quella pertinente alla produzione scritta non fa che confermare il dominio di quelle forme (mimi e pantomime comiche o tragiche) affidate per lo più all'improvvisazione e attestati per Atene già nel III a.C. da una lucerna in terracotta recante l'iscrizione ΜΙΜΟΛΑΟΙ Η ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΕΙΚΥΡΑ, sulla quale sono raffigurati tre personaggi privi di maschera, evidentemente attori di mimi¹²⁸⁴.

¹²⁸¹ Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo). J. King, *Dancers in the Columbarium of Villa Doria-Pamphili*, in D. Scagliarini Corlàita (cur.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C. - IV sec. d. C.)*, Bologna 1997, pp. 77-80. L'esibizione di altri artisti girovaghi è riconoscibile in una delle decorazioni a stucco nella Basilica sotterranea di Porta Maggiore a Roma, risalente al I d.C. Vd. E. Strong - N. Jolliffe, *The Stuccoes of the Underground Basilica Near the Porta Maggiore*, «JHS» 44, 1924, p. 85. In generale cfr. K. Dunbabin, *Problems in the Iconography of Roman Mime*, cit., pp. 161-181. Una lucerna di argilla di età romana è decorata con la scena di un artista itinerante munito di attrezzi per numeri di giocoleria (dischi e scala) e illusionismo (vasi e coppe) in compagnia di animali ammaestrati (Zadar, Arheološki Muzej, inv. A11234).

¹²⁸² Il termine stesso è relativamente tardo e compare per la prima volta in un frammento eschileo degli *Edoni* (Aesch. fr. 57 *TrGF*) per connotare gli interpreti di rappresentazioni orgiastiche. Successivamente in Demostene troviamo i μίμοι γελοίων, citati insieme ai ποιηταὶ αἰσχυρῶν ἄσμάτων, al seguito del re macedone Filippo (Dem. *Olynth.* II 19), e poi nella *Poetica* di Aristotele sono ricordati i mimi di Sofrone e Senarco (Arist. *Poetica* I 1447b 9-11).

¹²⁸³ Trascurato dallo Stagirita, il mimo deve attendere i grammatici tardo antichi per ricevere una prima definizione assiomatica. Diomede si limita a evidenziarne la mimesi e l'immoralità: *Mimus est sermonis cuiuslibet imitatio et motus sine reverentia, vel factorum et dictorum turpium cum lascivia imitatio; a Graecis ita definitus*, μῖμος ἔστιν μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων (I 491, 13-16 Keil). Più generica è l'enunciazione di Evanzio: *mimos a diuturna imitatione vilium rerum ac levium personarum* (*De tragoed. et comoed.* 4, 1, p. 21 Wessner). Sull'origine greca del termine e sulla imitazione delle *res humanae* si sofferma invece Isidoro di Siviglia in *Etym.* XVIII 49: *Mimi sunt dicti Graeca appellatione quod rerum humanarum sint imitatores*.

¹²⁸⁴ Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 12424.

Compagnie di origine siracusana operavano fin dal IV a.C. in Atene, secondo il citato passo del *Simposio* senofonteo, mentre il manufatto ateniese attesta l'esistenza di spettacoli teatrali mimici nel primo Ellenismo, quando il pubblico cominciò a preferire la riproposizione di intrecci comici tratti da opere di successo.

Queste trovate sceniche erano ancora apprezzate nel VI d.C. e Coricio ne dà notizia nella *Apologia dei mimi*, quando parla dei personaggi che le animavano, riproponendo in modo caricaturale la varia umanità quotidiana desunta dalle commedie menandree: misantropi, avari, amanti di citaredi e adulteri¹²⁸⁵; ma c'erano ancora soldati, sciocchi, padroni, servi, salsicciai, locandieri, cuochi, anfitrioni, convitati, notai, bambini balbettanti, giovani innamorati, medici, oratori, iracondi e persone assennate che provavano a calmarli¹²⁸⁶.

In generale erano privilegiati gli argomenti erotici¹²⁸⁷: appare esemplare una coppa frammentaria a pareti fini del ceramista Gaio Valerio Verdullo, risalente alla seconda metà del I d.C. e rinvenuta alcuni anni fa in Spagna presso Calahorra¹²⁸⁸. Il vaso è decorato da una sequenza di quadretti arricchiti con battute in latino colloquiale, in cui si vede la protagonista Naticosa mentre si accoppia con un *senex*, producendosi in alcune *figurae Veneris*. L'intento esplicito del mimo¹²⁸⁹, da cui sono tratte le scene salienti, è quello di illustrare con dovizia

¹²⁸⁵ Chor. XXXII 74-75.

¹²⁸⁶ Chor. XXXII 110. Vd. V. Malineau, *L'apport de l'Apologie des mimes de Korikios de Gaza à la connaissance du théâtre du VI^e siècle*, in C. Saliou (cur.), *Gaza dans l'Antiquité Tardive. Archéologie, rhétorique et histoire*, Salerno 2005, pp. 149-169.

¹²⁸⁷ Cyprian. *De spectaculis* 6: *sed, ut de hoc scenae inquinamento invecundo iam transitum faciam, pudet referre quae dicuntur, pudet etiam accusare quae fiunt, argumentorum strophas, adulterorum fallacias, mulierum impudicitias, scurriles iocos, parasitos sordidos, ipsos quoque patres familias togatos modo stupidos, modo obscenos, in omnibus stolidos, in omnibus invecundos*; cfr. le analoghe espressioni in Novatian. *De spect.* 6, 1. Un mimo che ha per soggetto la vicenda di un fallimento amoroso sarebbe raffigurato in due scene figurate collocate a Sud del pannello centrale di un tessellato pavimentale del III-IV d.C. che decorava le terme della villa romana di Santa Vitória do Ameixial a Estremoz nell'antica Lusitania. Si vede nella prima due uomini che rincorrono un terzo individuo; nella seconda, con didascalia in lingua latina, una donna completamente nuda con la schiena piegata, che si copre il collo con la destra e i genitali con la mano sinistra, aggredita da un uomo barbuto, denominato Felicius, presso il quale sono collocati dei sandali e una tinozza. Vd. J. D'Encarnação, *Leite de Vasconcelos e as inscrições romanas – flagrantes de um quotidiano vivido*, «AP» s. IV, 2008, pp. 393-397. Non è certo che appartenga al genere mimico la vicenda amorosa di Euridice e Panfilo, ambientata a Cipro, che è parzialmente riportata da *P.Mich.* inv. 3793, un papiro ritrovato nell'Ossirinchi e risalente al tardo I a.C.; cfr. A. Stramaglia, *Piramo e Tisbe prima di Ovidio? P.Mich. inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica*, «ZPE» 134, 2001, pp. 81-106.

¹²⁸⁸ Logroño, Museo de La Rioja, inv. nr. 11622.

¹²⁸⁹ E. González-Blanco García, *La primera obra de teatro conocida en La Rioja: un mimo del siglo primero representado en Calahorra: a propósito del vaso erótico del alfarero Verdullo hallado en La Maja*, «Kalakorikos» 7, 2002, pp. 203-208. Un'interpretazione alternativa è offerta da E. Gangutia Elícegui, *Los 'cantos de mujeres'. Nuevas perspectivas*, «Emerita» 78, 2010, pp. 26-29. Sul vaso cfr. A. Stramaglia, *Il fumetto e le sue potenzialità mediatriche nel mondo greco-latino*, in J.A. Fernandez Delgado - F. Pordomingo Pardo - A. Stramaglia (curr.), *Escuela y literatura en Grecia antigua. Actas del Simposio Internacional Universidad de Salamanca, 17-19 noviembre 2004*, Salamanca 2007, pp. 609-610.

di particolari il piacere con il quale le etere solitamente si adoperano durante i loro giochi erotici, come chiarisce l'iscrizione che conclude la sequenza: *lascivae ludunt semper voluptate puellae*¹²⁹⁰. Tra i mimi a soggetto erotico, in particolare, erano preferiti quelli riguardanti situazioni di adulterio, presentati in modo grottesco¹²⁹¹ e talora con divinità coinvolte nella tresca¹²⁹².

C'erano scenette di contrasto tra due tipi antitetici, come il prepotente e il poveraccio¹²⁹³ o il dotto e l'illetterato, dove la persona istruita, che parlava forbitamente, era derisa mentre era elogiato l'ignorante che si esprimeva in modo sgrammaticato¹²⁹⁴; né mancavano situazioni culminanti con un arbitrato¹²⁹⁵ o con un giudizio, come quella incisa sulla valva sinistra di un dittico consolare dell'imperatore Anastasio (517 d.C.), ora perduta: vi si scorgeva nella fascia inferiore una scena in cui un giovane distribuisce compensi e punizioni durante l'intervallo tra le gare equestri nell'ippodromo¹²⁹⁶.

Le trame prevedevano inattesi rovesciamenti di fortuna¹²⁹⁷, falsi matrimoni, processi, naufragi, finte morti, raggi, astuzie, intrighi, tentativi di avvelenamento. Le scene, con inserimenti di evoluzioni orchestriche e brani musicali, numeri acrobatici, giochi di prestidigitazione si susseguivano in modo caotico e tumultuoso con improvvisi cambiamenti di situazione, con altrettanto rapide entrate e uscite; non mancavano capitomboli, volgarità

¹²⁹⁰ «HEp» 7, 1997, 590.

¹²⁹¹ R.W. Reynolds, *The Adultery Mime*, «CQ» 40, 1946, pp. 77-84; M. Andreassi, *Adultery Mime: da pratica scenica a modello ermeneutico*, «RhMus» 156, 2003, pp. 293-313. Un mimo intitolato *Mimu(s) zelotipi nu(m)mati* (cfr. Iuv. VIII 196-198) è raffigurato in un pannello del complesso musivo della già citata villa di Noheda; vd. M.A. Valero Tévar - J.G. Pallarès, *El mimo del celoso adinerado: literatura y espectáculo en la uilla de Noheda (Cuenca)*, «QUCC» n.s. 104, 2013, pp. 87-108. Anche se non appartengono in senso stretto al genere degli spettacoli popolari, sono tuttavia legati a essi per affinità tematica alcuni testi anonimi, tra i quali si può annoverare l'antico *Dialogo di un'etera con l'innamorato*, risalente al II a.C. e scritto sulla porta di un tempio a Marissa (fr. 5 Powell). Si tratta di un canto popolare di argomento erotico, simili a *quelli* diffusi in Fenicia di cui parla Ateneo (XV 697b), denominati anche melodie locresi (vd. *carm. pop.* 7/853 PMG).

¹²⁹² Per gli adulteri mitologici vd. Lact. *Div. Inst.* V 10, 16: *quomodo libidines coercebunt, qui Iovem, Herculem, Liberum, Apollinem, caeterosque venerantur quorum adulteria, et stupra in mares et foeminas, non tantum doctis nota sunt, sed exprimuntur etiam in theatris, atque cantantur, ut sint omnibus notiora?*

¹²⁹³ Chor. XXXII 146.

¹²⁹⁴ Chor. XXXII 109.

¹²⁹⁵ *PLond. Lit.* 97 = *PLond.* 1984.

¹²⁹⁶ La valva era a Berlino e fu perduta durante la II Guerra Mondiale; faceva parte di un dittico che si trovava nella cattedrale di Saint Lambert a Liège, che venne distrutta durante la Rivoluzione Francese. La valva destra ora fa parte della collezione del Victoria & Albert Museum a London (inv. 368-1871). Un disegno del manufatto è conservato a Windsor nella Royal Library (n. 9177). In determinate circostanze gli spettacoli avvenivano nel contesto conviviale come ricorda Chor. XXXII 58-59.

¹²⁹⁷ Luc. *Nigrinus* 20: *ἐνεστι δὲ καὶ φιλοσοφίαν θαυμάσαι παραθεωροῦντα τὴν τοσαύτην ἄνοιαν, καὶ τῶν τῆς τύχης ἀγαθῶν καταφρονεῖν ὁρώντα ὥσπερ ἐν σκηνῇ καὶ πολυπροσώπῳ δράματι τὸν μὲν ἐξ οἰκέτου δεσπότην προϊόντα, τὸν δ' ἀντὶ πλουσίου πένητα, τὸν δὲ σατράπην ἐκ πένητος ἢ βασιλέα, τὸν δὲ φίλον τούτου, τὸν δὲ ἐχθρόν, τὸν δὲ φυγάδα.*

di ogni tipo, schiaffi sonori scambiati tra gli attori, motteggi, insulti, grossolane battute mordaci¹²⁹⁸.

Coricio attira l'attenzione anche sull'esigenza che gli attori dovessero sapere motteggiare, cantare e, al tempo stesso, essere esperti nella danza e saper sedurre con lo sguardo¹²⁹⁹.

Alcuni si distinguevano per la valentia nel motteggio, come il citato Eraclide della compagnia di Bassilla, oppure Gemello, che nel proprio epitaffio fece scrivere di aver calcato le scene di molti teatri e di avere ricevuto molti applausi per l'abilità nella recitazione:

Io riposo qui, Gemello, che in molti teatri molto ho recitato e molte strade io stesso ho percorso. La mia bocca non emette più suoni, né il battito delle mani mi giunge: dopo aver saldato il debito me ne sono andato. Tutto quanto è polvere¹³⁰⁰.

In particolari circostanze erano previsti persino coinvolgimenti di animali. Plutarco racconta di aver assistito nel teatro di Marcello a Roma all'esibizione di un cane ammaestrato durante la rappresentazione di un mimo (μίμω πλοκὴν ἔχοντι δραματικὴν καὶ πολυπρώσωπον). L'animale si comportò sulla scena adeguandosi ai πάθη e ai πράγματα della vicenda rappresentata: finse di essere stato avvelenato con un boccone di pane, cominciò a tremare, a barcollare prima di cadere stramazzato, dando a vedere di essere morto. Al momento opportuno, come era previsto dall'azione, cominciò nuovamente a muoversi, alzò la testa e si guardò attorno, infine andò dal personaggio verso il quale doveva dirigersi e gli fece le feste, suscitando stupore e commozione negli spettatori e nello stesso vecchio imperatore Vespasiano, che era presente¹³⁰¹.

Una scena mimica esemplare, nella quale sono coinvolti un oste, un viandante e un mulo, è riconoscibile, secondo una seducente ipotesi, in un'epigrafe risalente forse agli inizi del II d.C., rinvenuta nella zona di Isernia e attualmente conservata al Museo del Louvre di Parigi. L'iscrizione fu voluta a futura memoria da un certo Lucio Calidio Erotico, che la

¹²⁹⁸ Joann. Chrys. *In Matthaeum hom.* 6, LVII 71, 29-35 PG: καὶ τὸ δὴ χαλεπώτερον τούτων ἢ τοῦ γέλωτός ἐστιν ὑπόθεσις. ὅταν μὲν γὰρ βλασφημόν τι εἴπωσιν ἢ αἰσχροὺς οἱ μῖμοι τῶν γελοίων ἐκείνων, τότε πολλοὶ τῶν ἀνοητοτέρων γελῶσι καὶ τέρπονται, ὑπὲρ ὧν αὐτοὺς λιθάζειν ἔχρη, ὑπὲρ τούτων κροτοῦντες, καὶ τὴν κάμινον τοῦ πυρὸς διὰ τῆς ἡδονῆς ταύτης κατὰ τῆς ἑαυτῶν ἔλκοντες κεφαλῆς. Philo Judaeus *Legatio ad Gaium* 42; 359; cfr. *In Flaccum* 38; 72 e 85; Chor. XXXII 146-154. A simili situazioni triviali allude anche Jacob. Sarugensis *Hom.* 2 f. 3v^b.

¹²⁹⁹ Chor. XXXII 124: πῶς οὖν ἦθος φυλάττειν, πῶς δὲ ἄδειν ἐμμελῶς μεθύοντας ἔνεστι; δεῖ γὰρ καὶ φωνὴν εὐφραίνουσιν ἔχειν καὶ ῥέουσιν γλῶτταν ἐτοιμῶς - μῖμος γὰρ διλογῶν ἢ προσπταίων συρίττεται μᾶλλον ἢ ῥήτωρ τοῦτο παθὼν -, δεῖ καὶ χορεύειν ἐπίστασθαι καὶ μὴ φθέγγεσθαι μόνον ἐπιδειξίως, ἀλλὰ καὶ βλέμματι θέλγειν, κἄν δέη, δοκεῖν αὐτὸν ἀπατάσθαι, ὁρῶντα μὴ ὁρᾶν, τὸ τοῦ λόγου, καὶ ἀκούοντα μὴ ἀκοῦειν, ὅπως μηδὲν ἀπολείποι χάριτος ἡδυσμα.

¹³⁰⁰ *St. Pont.* III 143; Amasia III d.C.: κείμε Γεμέλλος ἐγὼ | ὁ πολλοῖς θεάτροις | πολλὰ λαλήσας | καὶ πολλὰς ὁδοὺς | αὐτὸς ὁδεύσας, | καὶ οὐκέτι μου στόμα | φων[ά]ς ἀπολύει, | οὐδὲ χειρῶν κρότος | ἔρχετε, ἀλλ' ἀποδοὺς | τὸ δάνιον πεπόρευμε. | ταῦτα πάντα κόνις.

¹³⁰¹ Plut. *De sollertia animalium* 973e-974a. Vd. inoltre Synes. *Calv. encom.* 13, 4 per la presenza sulla scena di un ariete ammaestrato; invece per l'utilizzo di orsi cfr. SHA *Car.* 19: *Memorable maxime Cari et Carini et Numeriani hoc habuit imperium, quod ludos populo Romano novis ornatos spectaculis dederunt, quos in Palatio circa porticum stabuli pictos vidimus ... exhibuit ... et ursos mimum agentes.*

commissionò ancora vivente per sé e per Fannia Voluttà, due liberti nominati nella parte iniziale. A seguire sono riportate le battute di un breve dialogo tra un locandiere che presenta il conto e un viandante che nel commentare le singole voci si lamenta con una *boutade* finale a causa dell'eccessivo costo del fieno destinato al mulo:

L. Calidio Erotico, ancora vivente, fece per sé e per Fannia Voluttà.

<Viandante> *Oste, facciamo i conti!*

<Locandiere> *Hai un sestario di vino, un asse per il pane e due assi per il companatico.*

<Viandante> *D'accordo sono cinque assi.*

<Locandiere> *Otto assi per la ragazza.*

<Viandante> *Va bene anche questo.*

<Locandiere> *Due assi per il fieno dato al mulo.*

<Viandante> *Questo mulo mi manderà in malora!*

In calce un bassorilievo illustra iconograficamente il testo sovrastante, immortalando anche visivamente la scena che probabilmente aveva dato una certa celebrità a Erotico¹³⁰².

Nell'orazione *Pro Rabinio Postumo* Cicerone ricorda che fonte principale per le trame sviluppate nei mimi era Alessandria¹³⁰³. In effetti soprattutto dall'Egitto provengono testimonianze di ceramica decorata con azioni di mimi. Esempio è il vaso Benaki, attualmente nell'omonimo museo di Atene che rappresenta personaggi senza maschere in azioni diverse, delle quali però non si riesce a cogliere il reciproco collegamento: si scorge una donna dalla forte carica erotica in posa sinuosa, alle cui spalle si scorge un uomo; un'altra figura femminile suona l'aulo tenendo in mano un bambino avvolto in fasce; infine un uomo trasporta due grosse borse sostenendole con un'asta traversa sulle spalle¹³⁰⁴.

Ancora da Alessandria proviene la testimonianza a suo modo singolare: una coppa di vetro smaltato risalente alla seconda metà del I sec. d.C., sulla quale è dipinta una scena policroma, accompagnata da un'iscrizione, derivata da un mimo anonimo ambientato in un elegante e costoso postribolo.

Un'ipotetica ricostruzione immagina che un Servitore spieghi al pubblico quello che sta succedendo: un bevitore, vicino all'ingresso con un boccale di vino in mano, sta pronun-

¹³⁰² C.I.L. IX 2689 = I.L.S. 7478: *L(ucius) Calidius Eroticus | sibi et Fanniae Voluptati v(ivus) f(ecit) |* [Viator pecuniam dissolvens:] *Copo computemus.* [Hospes:] *Habes vini ((sextarium)) I, pane(m) | a(sse) I, pulmentar(ium) a(ssibus) II.* [Viator:] *Convenit.* [Hospes:] *Puell(a) | a(ssibus) VIII.* [Viator:] *Et hoc convenit.* [Hospes:] *Faenum | mulo a(ssibus) II.* [Viator:] *Iste mulus me ad factum | dabit.* Vd. H. Bannert, "Herr Wirt, die Rechnung!" Ein Grabstein aus Aesernia (CIL IX 2689) und einige Bemerkungen zur Interpretation von Text und Bild, in F. Beutler - W. Ameter (curr.), *Eine ganz normale Inschrift ... und ähnliches zum Geburtstag von Ekkehard Weber* am 30. April 2005, Wien, 2005, pp. 203-214; E. Terenziani, *L. Calidi Erotice, titolo manebis in aevum*, «Ager Veleias» 3.9, 2008, pp. 1-16.

¹³⁰³ Cic. *Pro Rab.* 35.

¹³⁰⁴ K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge (Mass.), trad. it. Spoleto 2004, pp. 102-103. Per un altro vaso simile vd. G.M.A. Richter, *Catalogue of the Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Cambridge (Mass.) 1956, p. 50 n. 34, tav. XVIII.

ciando frasi poco lusinghiere sui costosi servigi offerti da una cortigiana, poi è richiamato dentro dal tenentario che gli propone di accompagnarsi a un'altra ragazza; quest'ultima si rifiuta perché è già stata richiesta per soddisfare i desideri di un altro cliente¹³⁰⁵.

Si allestivano anche mimi di argomento storico o mitico¹³⁰⁶. Un tessellato pavimentale del III d.C., venuto alla luce nella città greca di Anfissa nella Locride, ha come soggetto figurativo un'umoristica parodia drammatizzata della leggendaria battaglia tra le gru e i pigmei, la *Geranomachia* a cui fa riferimento una notissima similitudine dell'*Iliade*¹³⁰⁷ e di cui possediamo alcune redazioni ascrivibili al primo periodo ellenistico grazie alle testimonianze di Claudio Eliano¹³⁰⁸, Antonino Liberale¹³⁰⁹ e Ateneo¹³¹⁰. Purtroppo la scena è molto rovinata e rimane soltanto una battuta di poche parole che fa esplicito riferimento all'assalto di una gru che sta aggredendo un pigmeo minacciando di colpirlo con il becco sul grosso membro¹³¹¹: con l'intenzionale inversione di ruoli tra preda e cacciatore la mitica lotta si trasforma in una una spassosa e paradossale *venatio*.

Meglio conservato è l'altro mosaico policromo con soggetto affine, datato al IV d.C. e ritrovato in una villa romana a Puente Genil in località Fuente Álamo, attualmente conservato nel museo di Córdoba¹³¹². Attorno al riquadro centrale, raffigurante un affollato paesaggio nilotico, sono posizionate quattro absidi decorate con episodi di un mimo esotico. Della sequenza rimangono la seconda e la terza scena, mentre quella iniziale, nella quale si intravedeva un pigmeo, e la finale, della quale rimangono soltanto due parole, sono irrimediabilmente danneggiate¹³¹³.

La seconda scena è corredata di un dialogo in latino volgare fra tre personaggi con tratti somatici grotteschi e dai nomi parlanti: il pigmeo Cervio ("Testone"), mentre viene attac-

¹³⁰⁵ Los Angeles County Museum of Art inv. M.87.113; cfr. C. Lees-Causey, *The Cohn Beaker: The Glass*, «GMusJ» 9, 1981, pp. 83-86; R. Kotansky, *The Cohn Beaker: The Inscription*, «GMusJ» 9, 1981, pp. 87-92. Invece potrebbe essere riprodotta una scena della Commedia Nuova secondo K. Weitzmann - E.G. Turner, *An Enamelled Glass Beaker with a Scene from New Comedy*, «AK» 24, 1981, pp. 39-65; A. Stramaglia, *Il fumetto prima del fumetto: momenti di storia dei 'Comics' nel mondo greco-latino*, «S&T» 3, 2005, pp. 21-24.

¹³⁰⁶ Cfr. Chor. XXXII 78. Vd. U. Albini, *Il mimo a Gaza tra il V e il VI sec. d.C.*, in *Testo e palcoscenico, Divagazioni sul teatro antico*, Bari 1998, pp. 187-194.

¹³⁰⁷ Hom. *Il.* III 3-7.

¹³⁰⁸ Aelian. *N.A.* XV 29.

¹³⁰⁹ Ant. Lib. *Met.* XVI 1-3.

¹³¹⁰ Athen. IX 393e-f.

¹³¹¹ Cfr. P. Themelis, *Mosaics at Amphissa*, «Athens Annals of Archaeology» 10, 1977, pp. 242-258. Le due battute superstiti sono in *I.G.* IX, 1² 773: *σχολή μὴ τ[ὸν] δρεῖλον || βοῖθει, παπᾶ.*

¹³¹² Museo Arqueológico y Etnológico Provincial, inv. nr. 29489; vd. J. Lancha, in A. Daviault - J. Lancha - L.A. López Palomo, *Un mosaico con inscripciones – Une mosaïque à inscriptions. Puente Genil (Córdoba)*, Madrid 1987, pp. 24-31, Nr. 1-3; fig. 5-12; J. Gómez Pallarés, *Sobre un mosaico con inscripciones en Puente Genil (Córdoba)*, «Myrtia» 4, 1989, pp. 105-116.

¹³¹³ J.M. Blásquez Martínez, *La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana*, in T. Nogales (cur.), *Ludi Romani. Espectáculos en la Hispania Romana*, Mérida 2002, pp. 75-76.

cato di una gru¹³¹⁴, il figlio Gerione, che cerca di andare in soccorso del padre, e la moglie Mastale (“Tettona”), che in disparte guarda l’accaduto addolorata:

<Cervio>: *Sono Cervio. Ahimè! Gerione, addio, figlio mio.*

<Gerione>: *Padre, togliti di là sotto.*

<Mastale>: *Ahimè! me misera, sono decapitata, io Mastale, la moglie*¹³¹⁵.

Nella scena successiva il dialogo coinvolge due pigmei che trasportano la gru morta, mentre il padrone inerte sorveglia il trasporto del volatile:

<I pigmeo>: *Anche tu padrone, prendi su!*

È proprio insopportabile!

<II pigmeo>: *Ho paura di rompere il bastone*¹³¹⁶.

All’illustrazione della vittoria dei pigmei segue una scena pressoché irriconoscibile ambientata in una foresta, di cui restano soltanto labili tracce.

Però, a partire dall’età augustea divennero preponderanti le azioni licenziose e scollacciate culminanti nello spogliarello integrale delle mime, la cosiddetta *nudatio mimarum*¹³¹⁷. Per di più l’intero spettacolo era arricchito da motivi musicali e da canzoni orecchiabili e oscene, che diventavano immediatamente popolari¹³¹⁸.

Mentre i cattivi interpreti erano sonoramente fischiati, all’opposto il pubblico non lesinava apprezzamenti per una voce gradevole, una lingua sciolta, un occhio ammaliatore, la memoria, il coraggio e l’abilità nella danza dei migliori.

¹³¹⁴ Per l’utilizzo di pigmei e gru negli spettacoli durante il periodo imperiale vd. Stat. *Silv.* I 6, 62-63; cfr. M. Malamud, *That’s Entertainment! Dining with Domitian in Statius’ Silvae*, «Ramus» 30, 2001, pp. 23-45.

¹³¹⁵ C.I.L. II² 599a: *Su(m) | Cerbio || e(m) fili Gerio | vale || Subduc te pater || Ai mise|ra | decollata | so(m) || uxor Mastale*. Cfr. J. Gómez Pallarés, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no christianas*, Roma 1997, pp. 82-87.

¹³¹⁶ C.I.L. II² 599b: *Et tu ere suma || E(t) impor|tuna || Timio ne vecte(m) | franga(m) ||*. Per un’analisi esauritiva del testo, che consente di ascriverlo a un mimo cfr. M.J. Caballer González, *Un tebeo de l’antigüedad: una nueva interpretación del texto latino del mosaico de Fuente Álamo, Puente Genil (Córdoba)*, «Faventia» 23, 2001, pp. 11-127. Vd. inoltre J. D’Encarnação, *A propósito de duas inscrições romanas* «O Arqueólogo Português» s. IV, 6-7, 1988-1989, pp. 386-388; Id., *A Epigrafia do momento: Grafitos ... A Comunicação sedutora!*, in M.G. Angeli Bertinelli - A. Donati (curr.), *Opinione pubblica e forme di comunicazione a Roma: il linguaggio dell’epigrafia*, Faenza 2009, pp. 22-23.

¹³¹⁷ Gli autori contemporanei insistono sovente sulla licenza verbale e sulla scabrosità dei soggetti delle rappresentazioni (*mimi obscena iocantes*), che si concludevano appunto con la *nudatio mimarum*: Ov. *Trist.* II 493-518; Sen. *Epist. ad Lucil.* XVI 97, 8; Min. Fel. *Octavius* 37, 12; Tertull. *De spect.* 17, 4-7; *schol.* Iuv. VI 250: *tuba qua committuntur ludi Florales, in quibus meretrices nudatis corporibus per varias artes ludendi discurrunt*; cfr. Val. Max. II 10, 8. Vd. E. Rawson, *The Vulgarly of the Roman Mime*, in *Tria Lustra: Liverpool Classical Papers 3 presented to John Pinsent*, Liverpool 1993, pp. 255-260.

¹³¹⁸ Petr. *Satyricon* 35, 6: *circumferebat Aegyptius puer clibano argenteo panem ... atque ipse etiam taeterrima voce de Laserpiciario mimo canticum extorsit*. Lib. *pro salt.* 93; Chor. XXXII 130. Sulla censura di queste canzoni vd. Joann. Chrys. *De Anna sermo* 1, LIV 642; *In Matthaeum hom.* 2, LVII 30 PG; cfr. Dio Chrys. *Or.* II 56-57.

A dispetto della natura orale di questi spettacoli, si creò una proficua osmosi tra le forme popolari e le molteplici esperienze poetico-letterarie. Accadde in tal modo che per quelli, affidati in origine all'improvvisazione e destinati a una fruizione immediata, si approntassero espressamente testi scritti in metrica e in prosa¹³¹⁹.

Alcuni di quei documenti sono stati conservati dalle sabbie egiziane. Si tratta di testi anonimi, scarsamente omogenei per contenuto e per stile, iscrivibili in un arco temporale che va dal III a.C. al VI d.C., ma sicuramente predisposti per la rappresentazione.

Il più antico risale al III a.C. ed è un frustulo di papiro che contiene uno spezzone di dialogo in prosa tra due individui che discutono sulla fornitura e la mescita di vino. L'impiego di spazi bianchi e di *paragraphoi* per indicare il cambio di battuta tra gli interlocutori e l'uso della prosa hanno indotto l'editore a sostenere la verisimile ipotesi che si tratti di un frammento di mimo anonimo¹³²⁰.

Il cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum* è un monologo datato al II a.C. e destinato all'esecuzione cantata da una mima probabilmente in un teatro della Tolemaide. La protagonista è una ragazza abbandonata dopo un litigio, che parla dell'amore tradito nel mezzo della notte davanti alla porta chiusa della casa dell'innamorato nella speranza di una riconciliazione¹³²¹. Il monologo, che ha uno stile semplice e al tempo stesso pretenzioso, è in metri lirici, affini ai docmii della tragedia, che ne sottolineano il tono patetico¹³²².

Risale al II-I sec. a.C. un *ostrakon* rinvenuto a Diospolis, che tramanda un breve dialogo in versi tra un'etera e un ubriaco desideroso di fare all'amore e un altro che lo sconsiglia di andare a fare baldoria¹³²³.

Al I d.C. si ascrive il tragico lamento di un efebo abbandonato dal suo gallo da combattimento, che si è innamorato di una gallina. Secondo una recente interpretazione non sarebbe il numero di varietà eseguito da un *μωρός* con l'unico intento di dire amenità e sciocchezze gradite al pubblico, ma si tratterebbe di un mimo cinedico a doppio senso, il cui

¹³¹⁹ Dio Chrys. *Or.* II 56.

¹³²⁰ *P.Berol.* inv. 13421, risalente al III a.C., è stato pubblicato recentemente da P.J. Parsons (*BKT* X 13), il quale vi riconosce alcune battute di un dialogo tra due personaggi (due schiavi oppure uno schiavo e un'etera), sul tema della fornitura e la mescita del vino.

¹³²¹ *P.Dryton* 50 = fr. 1 Cunningham del II a.C.. Si tratta di un pezzo conservato sul *verso* di un contratto del 174 a.C., pubblicato nel 1896 da B.P. Grenfell. Vd. E. Esposito, *Il Fragmentum Grenfellianum* (*P.Dryton* 50), Bologna 2005. Sulla possibile messa in scena del componimento lirico cfr. E. Cerbo, *Elementi di drammatizzazione nel Fragmentum Grenfellianum*, in A. Martina (cur.), *Teatro greco postclassico e teatro latino*, cit., pp. 101-110; L. Battezzato, *The Fragmentum Grenfellianum: Metrical Analysis, Ancient Punctuation, and the Sens of an Ending*, in J.R.C. Cousland - J.R. Hume (curr.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston 2009, pp. 403-420.

¹³²² Simile per contenuto e forma metrica al *Fragmentum Grenfellianum* è *P.Oxy.* LXXIX 5187 del I-II d.C., con la monodia di una donna che dichiara la propria fedeltà al primo marito e rifiuta un rapporto extraconiugale con un altro uomo. Entrambi i componimenti lirici sono stati messi in relazione con la breve lirica destinata al simposio, comunemente intitolata *Helenae querimonia* (Adesp. Lyr. fr. 6 Powell = *P.Tebt.* I 1; II -I a.C.).

¹³²³ *P.Reinach* Gr. 1 = *P.Sorbonne* inv. 2223 = fr. 3 Cunningham.

protagonista lamenterebbe l'abbandono dell'amato, il quale da adulto aveva invertito ruolo, dando prova di sé come amante attivo e combattivo, infine avrebbe cambiato orientamento innamorandosi di una ragazza¹³²⁴.

Nella monodia in versi ionici¹³²⁵, una ragazza abbandonata spera di ricongiungersi con il gladiatore di cui è invaghita, mentre in un testo pressoché coevo, prevalentemente in anapesti, una madre intona il lamento funebre per il figlio morto¹³²⁶.

Infine al III d.C. risale la cosiddetta *Fanciulla sedotta*, in cui un familiare si informa dell'accaduto interrogando la protagonista stuprata durante una festa notturna¹³²⁷.

Accanto ai monologhi lirici si trovano anche scritti prosastici e prosimetri, cioè con parti in versi alternati a parti in prosa. Sufficientemente articolato è la cosiddetta *Charition liberata*, un mimo con musiche, danze e pomposo apparato scenico, imperniato su una fanciulla greca prigioniera di un popolo indiano e diventata sacerdotessa della dea Selene.

Che il testo fosse destinato agli addetti ai lavori, cioè a una compagnia di attori, è assicurato dal fatto che è accompagnato da notazioni registiche, abbreviazioni, segnature algebriche e spazi bianchi per la divisione delle battute. È possibile anche supporre che il copione facesse parte dell'archivio di una compagnia itinerante, dove erano conservati altri esemplari analoghi contenenti i testi di repertorio, e che esso fosse appartenuto a un capocomico, il quale concentrava in sé i ruoli di protagonista e di regista, oltre alla funzione di impresario della compagnia, poiché spettava a lui sottoscrivere i contratti di ingaggio, secondo una prassi consolidata attestata dai papiri.

La trama ricalca da vicino l'*Ifigenia fra i Tauri* di Euripide, sia pure filtrata dalle reali conoscenze di tradizioni etnografiche esotiche acquisite grazie ai contemporanei rapporti commerciali tra Egitto e India¹³²⁸. Qui lo stratagemma escogitato dai Greci per fuggire si attua nelle ultime scene, quando l'ingresso di un folto gruppo di sudditi impersonati da coreuti¹³²⁹ al seguito il Re è evidenziato dal fragore di nacchere e timpani con i quali sono cadenzati i vari momenti della festa celebrata in onore della dea. Il Servo approfitta dell'occasione per ubriacare con vino schietto gli indigeni.

¹³²⁴ *P.Oxy.* II 219 = fr. 4 Cunningham; cfr. M.P. Funaioli, *Il mimo del gallo perduto* (*P.Oxy.* II 219), «DeM» 1, 2010, pp. 69-80.

¹³²⁵ *P.Ryl.* I 15v, II d.C. = fr. 9 Cunningham.

¹³²⁶ *P.Lond. Lit.* 51v, II ex. d.C. = fr. 8 Cunningham.

¹³²⁷ *P.Lond. Lit.* 52 = fr. 13 Cunningham.

¹³²⁸ Sulle conoscenze che l'autore e il pubblico avevano delle usanze indiane grazie alle dirette relazioni commerciali tra Egitto e India vd. F. De Romanis, *Immagini dell'India nell'Egitto romano. Note in margine al Charition*, in F. Squarcini (cur.), *Verso l'India oltre l'India. Scritti e ricerche sulle tradizioni intellettuali sudasatiche*, Milano 2002, pp. 361-370; F. Crevatin, *Nota a P.Oxy III 413*, «ZPE» 171, 2009, pp. 199-200; E. Hall, *Iphigenia in Oxyrhynchus and India: Greek Tragedy for Everyone*, in S. Tsitsiridis (cur.), *Parachoregema. Studies on Ancient Theatre in Honour of Professor Gregory M. Sifakis*, Heraklion 2010, pp. 225-250.

¹³²⁹ Sulla presenza di un coro nei mimi vd. Joann. Chrys. *In Matthaeum Hom.* 68, LVIII 644-645 PG.

Intanto la cerimonia religiosa prosegue scandita da ordini e da frasi rituali pronunciate dal Re in mezzo all'assordante frastuono degli strumenti a percussione che danno ritmo alla danza orgiastica¹³³⁰. Prima del Finale, segnalato espressamente con il termine tecnico *καταστολή*¹³³¹, il dettato prosastico è interrotto dai sotadei dell'invocazione alla dea. Dopo che i barbari storditi dal vino si sono addormentati, i Greci si imbarcano sul vascello, mentre Charition rivolge una preghiera a Selene per chiederle protezione e salvezza.

In una colonna del *verso* è scritta da un'altra mano una scena rielaborata con un differente numero dei personaggi e diverso scambio con diseguale lunghezza di battute. Nella riscrittura sono presenti la protagonista Charition (A), il Servo deuteragonista (B) e il Timoniere (ζ), che si allontana per ormeggiare il battello.

Dopo la sua uscita compare il semicoro delle Indiane che, tornando dalla caccia, minacciano con gli archi il Servo che tentava di comunicare con loro. Charition ferma le assalitrici parlando nel loro idioma, ma inaspettatamente il Servo le allontana con l'insolita arma delle *πορδαί*.

La scena torna a essere occupata interamente dai Greci con il ritorno del Timoniere il quale, dopo aver informato i presenti sulle condizioni atmosferiche, suggerisce a Charition di rubare i doni votivi dal tempio. Al suo netto rifiuto il Servo si offre di compiere il furto; da ultimo il Timoniere invita la protagonista a rientrare e ordina al Servo di mescolare vino puro per i barbari che stanno per arrivare¹³³².

Taluni mimi hanno la distribuzione di battute contrassegnata da *paragraphoi*, come il dialogo tra due amanti risalente al II-I a.C., durante il quale l'uomo supplica la donna di farlo entrare in casa¹³³³. Altri presentano sigle nominali dei personaggi o cifre algebriche dei ruoli, abbreviazioni e annotazioni registiche¹³³⁴, attestate per esempio in un testo autografo

¹³³⁰ Sulla musica impiegata nel mimo cfr. Z. Skulimowska, *Les instruments de musique dans le mime scénique grec en Égypte*, in M.L. Bernhard (cur.), *Mélanges offerts à Kazimierz Mikalowski*, Warsaw 1966, pp. 175-179; G.E.M. Wootton, *Representations of Musicians in the Roman Mimes*, cit., pp. 243-252.

¹³³¹ Cfr. *schol.* Ar. *Pac.* 1204 *καταστολή* τοῦ δράματος; *Suda* α 3438 Adler. Vd. inoltre *καταστροφή* in *P.Lond. Lit.* 97, 16, II d.C. (= fr. 10, 16 Cunningham) ed *ἐπιλόγου* in *P.Oxy.* LXXIX 5189, → 12.

¹³³² *P.Oxy.* III 413r, I ex.-II in. d.C. = fr. 6 Cunningham; cfr. S. Santelia, *Charition liberata (POxy 413)*, Bari 1991; M. Andreassi, *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, Bari 2001; Id., *Il mimo tra 'consumo' e 'letteratura': Charition e Moicheutria*, «Ancient Narrative» 2, 2002, pp. 30-46; T. Gammacurta, *L'aspetto materiale delle copie di scena papiracee*, «Paideia» 62, 2007, pp. 391-399; S. Tsitsiridis, *Mimic Drama in the Roman Empire (POxy. 413: Charition and Moicheutria)*, «Logeion» 1, 2011, pp. 184-232; E. Hall, *Iphigenia's Imperial Escapades*, in *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford 2012, pp. 117-134. Altri possibili esempi di mimo prosimetro sono due: *P.Oxy.* LXXIX 5188, che rivela tracce di tetrametri trocaici catalettici, conserva alcune battute di un mimo paratragico, che si conclude con l'epifania di Dike, in cui agiscono una madre (A), un personaggio non identificato B, un figlio (Δ), un compagno (ζ) e altro individuo identificato con l'abbreviazione *αρχ*; *P.Yale* II 111 (= inv. 548) risale agli inizi del II d.C. e comprende i resti di un testo drammatico in due colonne, tematicamente affine alle commedie della *Nea*, in cui ci sono riferimenti a un matrimonio e che coinvolge uno schiavo e un padrone.

¹³³³ *P.Tebt.* I 2dv = fr. 2 Cunningham del 100 a.C., che fa parte di un'antologia.

¹³³⁴ Vd. *P.Lond. Lit.* 97 = fr. 10 Cunningham (*ed. pr.* A. Koerte, «APF» 6, 1913, pp. 1-8; cfr. R.W. Daniel,

vergato con una scrittura informale e datato alla metà del I sec. d.C. Si tratta di un mimo che rielabora una situazione comune del genere comico: qualcuno tenta di ottenere gratuitamente i favori di una ragazza che lavora in un postribolo. Dalla scena conservata si può intuire che qualcuno nottetempo bussa alla porta pensando di essere persona ben nota, ma non è riconosciuto da chi va ad aprire. Poi alla richiesta insistente dell'ospite di ricevere un bacio e fare all'amore, l'interlocutore gli rinfaccia la sua condizione di pezzente. A questo particolare probabilmente fa riferimento l'argomento in prosa alla cui fine si leggono parzialmente una frase nella quale è citato Eracle vincitore, servo di Onfale, vestito con abiti femminili¹³³⁵.

Altri testi sono in apparenza monologhi, anche se sono divisi in un certo numero di scene, come quello dell'*Adultera*, aggiunto sul *verso* del copione del *Charition*.

Il mimo propone la complicata vicenda di una sordida e ricca signora invaghita del giovane servo Esopo. Dopo avere tentato senza alcun successo di sottometterlo ai propri capricci erotici, da ultimo tenta di avvelenare il marito con la complicità del Parassita e dell'Invertito (Μάλακος), ma il piano non le riesce¹³³⁶. Ancora sul papiro sono accertabili sparute notazioni registiche riguardanti il movimento dei personaggi come a r. 118 ἀγών(ισμα), che preannuncia l'uscita di scena della protagonista, segnalata poco dopo anche da una sorta di freccia (↗), oppure i tre brevi trattini orizzontali seguiti da un tratto obliquo (≡/) a metà della r. 185, che potrebbero indicare l'ingresso di un altro personaggio e l'inizio della successiva azione scenica¹³³⁷.

Presentano caratteristiche simili al documento precedente due colonne di scrittura gravemente mutilate di un quaderno con note di regia datato al II d.C., che tramandano due scene di una ὑπόθεσις mimica in prosa¹³³⁸. Il testo è corredato di cifre algebriche dei ruoli (A, Γ, ζ, Z, H), notazioni musicali per i timpani (τ), due *paragraphoi* e la didascalia scenica διώκει a r. 33. La prima parte, dagli evidenti tratti parodici, contiene un intermezzo topico

«ZPE» 103, 1994, p. 303; S. Fortuna, «ZPE» 147, 2004, p. 154), *P.Varsov.* 2 = fr. 11 Cunningham e *P.Berol.* inv. 13876r = fr. 12 Cunningham, tutti databili al II d.C. Sull'argomento cfr. E.J. Jory, «Algebraic» Notation in *Dramatic Texts*, «BICS» 10, 1963, pp. 65-78.

¹³³⁵ *P.Oxy.* LIII 3700; cfr. V.N. Jarkho, *Zu dem neuen Mimos-Fragment (P.Oxy. 53, 3700)*, «ZPE» 70, 1987, pp. 32-34. Sul papiro si vedono tracce di una *nota personae* alle righe 5 e 7; mentre i cambi di battute sono indicati da una doppia linea orizzontale i cui tratti divergono una rispetto all'altra.

¹³³⁶ Come al solito la parte conclusiva è riservata ai caratteristi, μῖμοι δεῦτεροι o *secundarum tertiarumque partium*. Per l'invertito Μάλακος cfr. *SB* XXVI 16648 I, 4; *PHib.* I 54, 10; *P.Oxy.* LXXIX 5189, ↓ 15; Joann. Chrys. *In epistulam ad Colossenses* LXIII 386; *In illud: Propter fornicationes autem unusquisque suam uxorem habeat*, LI 211 PG.

¹³³⁷ *P.Oxy.* III 413v = fr. 7 Cunningham, I ex.-II in. d.C. Si suppone che il mimo si concludesse con un canto, come farebbe supporre il dimetro giambico con il quale Spinther annuncia al padrone la salvezza del giovane servo Esopo e della sua innamorata (r. 90: μένουσι σώοι, δέσποτα). Sui finali festosi accompagnati da musiche e risate vd. Chor. XXXII 30: ἀλλ' ἦνίκα μοιχείαν ... θεωρεῖς, τότε καὶ δικαστήριον ὄρας ἀρχικόν, ... ἐπεὶ δὲ ὅλον παιδιὰ τίς ἐστι τὸ χρῆμα, τὸ πέρας αὐτοῖς εἰς ὥδην τινα καὶ γέλωτα λήγει· πάντα γὰρ εἰς ἀναψυχὴν μεμηχανέται καὶ ῥαστώνη.

¹³³⁸ *P.Berol.* inv. 13876r.

senza legami rilevanti con l'intrigo principale, che è messo in evidenza da due *paragraphoi*: Γ punisce a bastonate tre servi fannulloni (ζ, Ζ, Η), declamando un verso omerico¹³³⁹, poi li insegue fino alla loro definitiva uscita di scena, evidenziata da un'altra citazione iliadica¹³⁴⁰. Nella seconda parte i due personaggi principali, interpretati da Γ e Α, si affrontano in una scena dialogata, durante la quale la ragazza (Α, πρωταγωνιστής) dichiara i propri sentimenti giustificandosi per un suo precedente comportamento rimproveratogli dal giovane (Γ, τριταγωνιστής).

Un altro mimo probabilmente dell'ultimo terzo del IV d.C. conferma alcune particolarità comuni. Da ciò che ancora si legge notiamo che la vicenda è tratteggiata in modo sobrio, addirittura in maniera sbrigativa, attraverso particolari sconnessi che delineano una sequenza di scenette a mala pena abbozzate. Sulla parte sinistra, al limite tra testo e margine, il papiro presenta a rr. 29 e 34 due παράγραφοι immediatamente seguite da altrettante notazioni per indicare i personaggi del δούλος e della γυνή. L'ipotesi che si tratti di un dialogo è suffragata da alcune voci verbali alla I e alla II pers. sing. In più, nelle sezioni successive si trovano forme nominali al vocativo (r. 29 παῖ, r. 34 τέκνον), che presumibilmente contrassegnano l'inizio di discorsi diretti. Inoltre il frammento comincia con un brano, nel quale si raccontano i precedenti della vicenda imperniata su un uomo che, trovandosi lontano da casa (r. 11), manda denaro e forse alcune istruzioni alla moglie (rr. 11-13). Solo a questo punto l'azione si movimenta con la comparsa a sorpresa di un documento dimenticato (cfr. r. 14). Il particolare induce a ritenere che sia conservata la parte iniziale del testo, nella quale un personaggio informa gli spettatori con una sorta di prologo sugli antefatti della rappresentazione vera e propria. Lo scarno dettato molto probabilmente riceveva *vis* comica dagli atteggiamenti bizzarri, dalla gesticolazione enfatica, insomma dalla mimica degli interpreti¹³⁴¹.

Sia per la generica indicazione dei personaggi, che sono familiari anche alla *Commedia Nuova*, sia per la trama rapida e succinta possiamo considerare questo testo alla stregua di un canovaccio, in conformità con le indicazioni date da un brano in versi del romanzo petroniano:

Gli attori rappresentano un mimo: uno fa il padre, l'altro fa il figlio, un altro fa il ricco. Non appena il copione mette fine alla farsa, torna il volto vero e quello simulato svanisce¹³⁴².

Non è certo che la scena in prosa a carattere erotico, conservata da un *ostrakon* del II-III d.C., facesse parte di un mimo. In ogni caso si tratta dello sfogo di gelosia di un personaggio, dai toni e dal lessico indubbiamente comici, rivolto a un interlocutore, che ha rapporti

¹³³⁹ Hom. *Il.* XVI 1.

¹³⁴⁰ Hom. *Il.* XVIII 112 = XIX 65.

¹³⁴¹ J.M. Elliott, *A New Mime-da due* (P. Col. Inv. 546 A), «ZPE» 145, 2003, pp. 60-66.

¹³⁴² Petr. *Satyricon* 80, 9: *Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur, | filius hic, nomen divitis ille tenet. | Mox ubi ridendas inclusit pagina partes, | vera redit facies, assimilata perit.*

con una straniera; in buona sostanza il brano fa parte di una scena in cui si realizza il tipico triangolo amoroso¹³⁴³.

Un papiro della prima metà del III d.C. riporta un racconto in terza persona, tuttavia caratterizzato da elementi (presenza di *paragraphoi* nel margine di sinistra sotto l. 4 e l. 12) che hanno indotto alcuni commentatori a considerarlo una sorta di monologo recitato da un personaggio narrante da mettere in scena con l'accompagnamento di un'oscena pantomima¹³⁴⁴. Esso corrisponde all'episodio molto famoso del *Romanzo dell'asino* dello Pseudo-Luciano¹³⁴⁵, ripreso nelle *Metamorfosi* di Apuleio¹³⁴⁶, nel quale una lasciva signora si accoppia carnalmente con un asino. Però, l'anonimo testo si diversifica dalle precedenti opere letterarie per l'estremo realismo dei contenuti, per la licenziosità del linguaggio prosimo alla lingua parlata, per il lessico molto semplice e per la noncuranza dello iato nelle frequenti sequenze giambiche¹³⁴⁷.

Un vero e proprio canovaccio è conservato parzialmente da due facciate di un codice pergameneo proveniente da Ossirinco e datato al VI d.C. sulla base di considerazioni grafiche, fonetiche e lessicali (κύρις, φάγιν, δεῦ, δίδειν, κλάνειν, κοσσιζειν, i latinismi φακιάλιν, βάκλον). Generalmente le azioni sono descritte nelle linee generali e attribuite in forma narrativa ai singoli interpreti, ai quali evidentemente è affidato il compito di svilupparle in modo estemporaneo. Le singole scene descritte sono inframezzate alcune battute attribuite ai ruoli degli attori, identificati da notazioni algebriche (A, B, Γ, Δ, E); i personaggi accertati sono quelli consueti della vita quotidiana: un abate (ἄββα), una vecchia (γόννα), un cinedo (μαλακός), un cuoco (μάγειρος), una prostituta (πόρνη), un seccatore (ἄκαιρος). Nel testo si allude a cibi e bevande, probabilmente si fa cenno a una scena erotica, a qualcosa di militaresco, a minacce di bastonate o di morte a un cuoco, inoltre nel finale si allude a un mendicante e a qualcuno che si comporta da folle al pari di Oreste¹³⁴⁸.

In generale gli elementi che accomunano i mimi sono la brevità del dettato scritto, gli argomenti legati alla quotidianità, la tendenza a esasperare i tratti caratteriali dei personaggi oppure a enfatizzare lo spirito farsesco, infine l'anonimato dell'autore, sia pure con qualche eccezione.

¹³⁴³ *O.Florida* inv. 21 (Maximianon ?, II-III d.C.). Sul testo vd. R.S. Bagnall - R. Cribiore, *O.Florida* inv. 21: *an Amorous Triangle* ..., «CE» 85, 2010, pp. 213-223.

¹³⁴⁴ *P.Oxy.* LXX 4762.

¹³⁴⁵ [Luc.] *Asin.* 51.

¹³⁴⁶ *Apul. Met.* X 21-22.

¹³⁴⁷ R. May, *An Ass from Oxyrhynchus: P.Oxy. LXX.4762, Loukios of Patrae and the Milesian Tales*, «AncNarr» 8, 2009, pp. 59-83; M.L. West, *The Way of a Maid with a Moke*, «ZPE» 175, 2010, pp. 33-40; G. Zanetto, *P.Oxy. LXX 4762 e il Romanzo dell'asino*, in G. Bastianini - A. Casanova (curr.), *I papiri del romanzo antico*, Firenze 2010, pp. 51-63; E. Puglia, *Considerazioni sul papiro della donna e dell'asino* (P.Oxy LXX 4762), «PapLup» 22, 2013, pp. 85-103.

¹³⁴⁸ *P.Oxy.* LXXIX 5189.

Però, esistono testimonianze antiche riguardanti due mimografi di età cesariana, il cavaliere romano Decimo Laberio e Publilio Siro, liberto di origine siriana, che a Roma diedero parvenza letteraria al genere. Dalla commedia i due autori ereditavano l'articolazione in *cantica* e *deverbia*, oltre che alcuni personaggi adatti a trame impennate sulla beffa, quali il sicofante, il parassita, il maneggione, la scaltra ancella mezzana (*cata carisia*); né mancavano il seduttore professionista (*cultus adulter*), la donna sposata (*nupta callida*) e il marito gabato (*stupidus calvus*).

Di Laberio (Lanuvio 106 a.C. – Pozzuoli 43 a.C.) restano una quarantina di titoli con circa 170 versi¹³⁴⁹, che rinviano alla tradizione comica (*Aulularia*, *Cacomnemon*, *Colax*, *Cophinus*, *Gemini*, *Hephebus*, *Hetaera*, *Late loquens*, *Virgo*) e alla *fabula Atellana* (*Alexandrea*, *Aquae Caldae*, *Centonarius*, *Colorator*, *Colax*, *Fullo*, *Lacus Avernus*, *Natal*, *Nuptiae*, *Paupertas*, *Piscator*, *Restio*, *Salinator*, *Saturnalia*, *Staminariae*, *Sorores*, *Staminariae*, *Stricturiae*).

Le sue indubbie capacità critiche sono ancora evidenti da qualche frammento superstite, come per esempio il seguente appartenente alle *Nuptiae*:

Aequum animum indigna iniquat contumelia.

L'insulto immeritato rende nemico l'animo imparziale¹³⁵⁰.

Nell'*Ephebus* lamentava la degenerazione del popolo romano¹³⁵¹:

*licentiam ac libidinem ut tollam petis
togatae stirpis...
idcirco ope nostra dilatatum est dominium
togatae gentis.*

Tu chiedi che io ponga fine alla sfrenatezza e alla dissolutezza del popolo romano ... Così per opera nostra si estese il dominio del popolo romano.

Avverso ai *populares* Laberio non tenne nascosta la passione politica che lo indusse a combattere Giulio Cesare dalle scene. Rimase proverbiale un verso¹³⁵², variazione della nota battuta tratta dall'*Atreus* di Accio *oderint dum metuant*¹³⁵³, ricordato da Seneca¹³⁵⁴ e da Macrobio¹³⁵⁵:

¹³⁴⁹ C. Panayotakis, *Decimus Laberius: The Fragments*, Cambridge 2010. Nello stesso periodo Cicerone ricorda un certo Nucula come autore di mimi (Cic. *Philipp.* II 6, 13).

¹³⁵⁰ Laberius *Nuptiae* 44 Panayotakis.

¹³⁵¹ Laberius *Ephebus* 28-29 Panayotakis.

¹³⁵² Laberius *inc. fab.* 91-92(a) Panayotakis.

¹³⁵³ Accius *Atreus* 203-204 TRF.

¹³⁵⁴ Sen. *De ira* II 11, 3.

¹³⁵⁵ Macrobi. *Saturn.* II 7, 4.

*Porro Quirites, libertatem perdimus.
Necesse est multos timeat, quem multi timent.*

Dunque Quiriti, abbiamo perso la libertà. Deve temere molti chi è temuto da molti.

Ancora Macrobio ricorda a proposito alcuni versi di un altro mimo:

*non possunt primi esse omnes omni in tempore,
summum ad gradum cum claritatis veneris,
consistes aegre, et citius quam ascendas, cades.
cecidisti ego, cadet qui sequitur, laus est lubrica.*

Non possono essere tutti sempre primi: quando sarai giunto al più alto grado di celebrità, resisterai a stento e cadrai più velocemente di quanto tu possa salire. Io caddi, cadrà chi segue, la gloria è sdruciolevole¹³⁵⁶.

Nel 56 a.C. si rifiutò di scrivere per l'edile curule Clodio Pulcher e se la prese con la decisione imposta da Cesare di ampliare il Senato nel mimo intitolato *Stricturae*¹³⁵⁷. Nel 44 a.C. attaccò nuovamente il dittatore, ridicolizzandolo nella *Necyomantia* per un progetto di legalizzazione della bigamia e per avere aumentato il numero degli *aediles* da quattro a sei:

*duas uxores? hercle, hoc plus negoti est, inquit cocio:
sex aediles viderat.*

Due mogli? Per Ercole, è un gran brutto affare, disse il sensale. Aveva visto sei edili¹³⁵⁸.

Nel 47 a.C. recitò un mimo, nel quale attaccò duramente Cesare; l'anno successivo Publilio Siro lo sfidò vincendolo, dopo il dittatore che gli ebbe ordinato di misurarsi con il giovane rivale sul palcoscenico, così da procurargli *infamia*¹³⁵⁹.

Accanto alle attese oscenità e battute escrologiche¹³⁶⁰, le sparute citazioni conservate evidenziano uno stile brillante e una spiccata inventiva linguistica, in particolare la propensione per i forestierismi, specificatamente per i grecismi (*emplastrum*, *cacomemnon*, *gubernius*, *malaxare*, *nanus*, *planus*, *pittacium*), per i volgarismi (*botulus*, *camella*, *capitium*, *cippus*, *gurdus*¹³⁶¹), per gli stravaganti neologismi, come i verbi *ebriulare*, *iniquare*, *puellitari*,

¹³⁵⁶ Laberius *inc. fab.* 93 Panayotakis *apud* Macrob. *Saturn.* II 7, 6-9. Viene accolta al posto della lezione trādita *publica* l'emendamento di B. Keulen *lubrica*.

¹³⁵⁷ Gell. *N.A.* III 18, 9-10.

¹³⁵⁸ Laberius *Necyomantia* 42 Panayotakis; cfr. Suet. *Iul.* 53, 2.

¹³⁵⁹ Macrob. *Saturn.* II 7, 2: *Laberium asperae libertatis equitem Romanum Caesar quingentis milibus invitavit, ut prodiret in scaenam et ipse ageret mimos, quos scriptitabat.* Cfr. Cic. *Ad fam.* XII 18, 2.

¹³⁶⁰ Laberius *Catularius* 14-15; *Centonarius* 16; *Parilicii* 45 Panayotakis.

¹³⁶¹ Gell. *N.A.* XIX 13, 3.

adulescenturire, l'avverbio *mauricatim*, i nomi *mendicimonium*, *moechimonium*, *adulterio*, *adulteritas*, gli aggettivi *amorabunda*, *blandiloquens*, *populacia*, *praeviridans*.

Descrisse l'ariete con tre epiteti (*reciprocicornis*, *lanicutis*, *testitrahus*¹³⁶²); usò *talabarriunculus* per *talabarrus*, *depudicavit* al posto di *stupravit*, *abluvium* per *diluvio*¹³⁶³, *cocio* piuttosto che *arillator*¹³⁶⁴, l'ineffabile *conlabella osculum*¹³⁶⁵; *manuatus est* invece di *furatus est*¹³⁶⁶, *manuarium* per *fur*¹³⁶⁷, preferì *miserimonium* al banale *miseria*¹³⁶⁸.

Non fu alieno dall'impiego di immagini espressive del tipo *amore cecidi tamquam blatta in pelvim* ("Per amore caddi come una piattola nella scodella")¹³⁶⁹. Paradigmatica risulta la sequenza di litoti con cui è presentato il ritratto elogiativo di una donna nel *Salinator*:

Non mammosa, non annosa, non bibosa, non procax.

Con seni non grandi, non vecchia, non ubriacona, non dissoluta¹³⁷⁰.

Altrettanto incisivo è quello negativo inserito nella *Tusca*:

bipedem, bliteam, beluam.

Bipede belva balorda¹³⁷¹.

Pregevole per eleganza e arte sono i versi superstiti del *Restio*, con i quali un ricco spilorcio si lamenta della prodigalità del giovane figlio desiderando addirittura l'autoaccecamento alla maniera del filosofo Democrito:

*Democritus Abderites physicus philosophus
clipeum constituit contra exortum Hyperionis,
oculos effodere ut posset splendore aereo.
ita radiis solis aciem effodit luminis,*

¹³⁶² Vd. Tert. *De pallio* 1, 3, 2.

¹³⁶³ Gell. *N.A.* XVI 7, 1-14; cfr. Hor. *Serm.* I 10, 5-6.

¹³⁶⁴ Laberius *Necymantia* 42, 1 CRF.

¹³⁶⁵ Laberius *Anna Peranna* 3 CRF.

¹³⁶⁶ Laberius *Cophinus* 23(a) Panayotakis.

¹³⁶⁷ Laberius *Fullo* 30 Panayotakis.

¹³⁶⁸ Laberius *Carcer* 13 CRF.

¹³⁶⁹ Laberius *Virgo* 68 CRF.

¹³⁷⁰ Laberius *Salinator* 52 Panayotakis *apud* Gell. *N.A.* III 12, 2-4. Vd. M. Molinelli, *Per l'analisi del frammento di Laberio 80R*.³ (99 *Bonaria*²; 52 *Panayotakis*) e in modo particolare dell'aggettivo *bibosa*, «GFA» 14, 2011, pp. 121-130 (<http://gfa.gbv.de/dr,gfa,014,2011,a,07.pdf>). Cfr. il graffito su frammento di ceramica rinvenuto a Firenze: *ergo mamm[osa] | certum tibi [est] | me male ha[bere]*, per il quale si rinvia a M. Mayer i Olivé, *¿Un verso cómico en un esgrafiado de Florencia?*, «Epigraphica» 61, 1999, pp. 226-229.

¹³⁷¹ Laberius *Tusca* 62 Panayotakis.

*malis bene esse ne videret civibus.
 sic ego fulgentis splendorem pecuniae
 volo elucificare exitum aetati meae,
 ne in re bona esse videam nequam filium.*

Il filosofo e fisico Democrito di Abdera pose uno scudo di fronte al figlio di Iperione per potersi cavare gli occhi con la luminosità aerea. Così con i raggi del sole si cavò le pupille per non vedere che i cittadini disonesti se la passavano bene. Così io con il luccichio del raggiante denaro voglio privare della luce la fine dei miei anni per non vedere che un figlio depravato se la passa bene¹³⁷².

Laberio oltre alla fisica di Democrito fece riferimento ad altre scuole filosofiche: nel *Cancer* alluse alla dottrina pitagorica della metempsicosi e nei *Compitalia* si occupò dei Cinici, senza trascurare gli attacchi ai ciarlatani (*Augur*). Parodiò infine le spiegazioni mitologiche dei catasterismi (*Aries, Cancer, Gemelli, Taurus, Virgo*), le festività, le cerimonie religiose e gli dèi (*Parilicii, Compitalia, Saturnalia, Lacus Avernus, Necyomantia, Anna Peranna*).

Conosciamo soltanto due titoli (*Mumurco, Potatoes*) e pochi frammenti del più giovane avversario Publilio Siro, di origine orientale, che recitava con una compagnia di giro per le varie città dell'Italia. I suoi mimi si richiamavano alle forme ellenistiche: indulgevano sulla descrizione dei caratteri ed erano scritti in uno stile piano e sentenzioso, confacente all'impiego di massime popolari e aforismi, apprezzati da Seneca¹³⁷³.

Sotto il principato di Augusto fu attivo anche Filistione, nato in Asia Minore¹³⁷⁴, attore e autore di κωμῳδίαὶ βιολογικαί, in cui si insisteva su temi decisamente erotici¹³⁷⁵, caratterizzati da frequenti colpi di scena e da eleganti scambi di battute¹³⁷⁶. Nonostante l'ininterrotta fama durata fino all'epoca di Tzetzes, dell'intera opera rimane soltanto la menzione di un titolo: *Mimopsephistai*. Nel I d.C. fu imitato da un certo Filone di Sardi, come ricorda la relativa voce della *Suda*. Marziale lo menziona per la capacità di suscitare l'ilarità del pubblico¹³⁷⁷ e Marco Aurelio ne lamenta la perdurante fama, citandolo con gli ignoti Febo e Origanione, autori di forme letterarie di infimo livello¹³⁷⁸. Ancora nel IV d.C. Ammiano ne attesta gradimento e popolarità persino presso i giudici, che ne ascoltavano di buon grado

¹³⁷² Laberius *Restio* 50 Panayotakis *apud* Gell. X 17, 2-4.

¹³⁷³ Sen. *De tranquillitate animi* 11, 8; *Epist. ad Lucil.* I 8, 8; cfr. E.J. Jory, *Publilius Syrus and the Element of Competition in the Theater of the Republic*, «BICS» Suppl. 51, 1988, pp. 73-81. Vd. inoltre il lusinghiero giudizio di Seneca il Vecchio, che considerava il mimografo migliore di tutti i tragediografi e commediografi (*Contr.* VII 3, 8).

¹³⁷⁴ Secondo *Suda* φ 364 Adler, sarebbe nato a Prusa oppure a Sardi, mentre secondo *A.P.* VII 153, la sua città natale sarebbe stata Nicea. L'acme della sua attività è segnalata da Hier. *chron.* a Ol. 192, 2: *Philistio mimographus, natione Magnesius, Romae clarus habetur.*

¹³⁷⁵ Cassiod. *Var.* IV 51.

¹³⁷⁶ Hier. *adv. Rufin.* II 20: *mimum Philistionis vel Lentuli vel Marulli stropham eleganti sermone confictam.*

¹³⁷⁷ Mart. II 41, 15.

¹³⁷⁸ Marc. Aurel. VI 47.

le massime estrapolate dalle commedie¹³⁷⁹, mentre Sidonio Apollinare nel secolo successivo lo esalta insuperato mimografo¹³⁸⁰.

Secondo Svetonio nello stesso periodo fu autore di mimi anche il tarentino Lucio Crasicio, che mutò il proprio cognome greco Pasicle in quello di Pansa prima di diventare uno dei più celebrati maestri di grammatica¹³⁸¹.

Sotto Caligola si distinse Valerio Catullo, citato da Marziale come autore di mimi¹³⁸², i cui titoli (*Phasma* e *Laureolus*) sono conosciuti grazie a Giovenale¹³⁸³. Nel medesimo periodo operò Attico, un mediocre autore preso garbatamente in giro da Marziale¹³⁸⁴, e soprattutto l'archimimo Latino, attivo al tempo di Domiziano, che era solito ricoprire il ruolo del seduttore nel notissimo *Mimo della cesta*, esibendosi insieme alla moglie Timele e a Pannicolo, un attore specializzato nella parte del marito cornuto e bastonato¹³⁸⁵.

Marullo, menzionato incidentalmente da Galeno¹³⁸⁶, fu attivo al tempo di Marco Aurelio e di Lucio Vero¹³⁸⁷. Di lui Servio ricorda un gioco di parole, basato sull'omofonia tra *Ilium* e *ilium*, per descrivere la voracità del parassita:

*Tu Hectorem imitare: ab ilio
numquam recedis.*

Tu vuoi imitare Ettore: dal ventre non ti allontani mai¹³⁸⁸.

La sua caustica *verve* lo indusse a rappresentare in presenza dell'imperatore un mimo imperniato sul tema dell'adulterio. A un certo punto allo *stupidus*, che chiedeva per ben tre volte con chi la moglie lo avesse tradito, il servo rispose annoiato con un gioco di parole che alludeva a Tertullo, l'amante dell'imperatrice:

*iam tibi
dixi ter Tullus dicitur.*

L'ho già detto tre volte Tullo si chiama.

¹³⁷⁹ Amm. XXX 4, 21.

¹³⁸⁰ Sid. Apoll. *Epist.* II 2, 6.

¹³⁸¹ Suet. *Gramm.* 18, 2.

¹³⁸² Mart. V 30, 3. Suo contemporaneo fu l'attore di mimi Fabio Valente (Tac. *Hist.* III 62, 2).

¹³⁸³ Iuv. VIII 185-188: *consumptis opibus vocem, Damasippe, locasti | sipario, clamosum ageres ut Phasma Catulli. | Laureolum velox etiam bene Lentulus egit, | iudice me dignus vera cruce*; cfr. Iuv. XIII 111. Vd inoltre Suet. *Calig.* 57; Tertull. *Adv. Valent.* 14.

¹³⁸⁴ Mart. II 7.

¹³⁸⁵ Iuv. I 36; II 73-74; III 86, 3; V 61, 11-12; IX 61; Suet. *Dom.* 15, 3; Iuv. VI 41-44 e *schol. ad loc.* Cfr. Mart. IX 28, dove si definisce Latino, *dulce decus scaenae, ludorum fama*.

¹³⁸⁶ Galen. *De anatom. administr.* II 631, 16 Kühn.

¹³⁸⁷ SHA *Marc. Ant. Phil.* 8, 1.

¹³⁸⁸ Serv. *In Verg. Aen.* VII 499; cfr. *In Verg. Ecl.* 7, 26.

Per l'eleganza dello stile e per la cura degli intrecci Marullo fu apprezzato anche dagli autori cristiani¹³⁸⁹.

Del mimografo Lentulo, fiorentissimo alla fine del II d.C., rimane solo un frammento dei *Catinenses*, nel quale si deride il comportamento sdolcinato di un pugile:

*<qui> sicut vestigia cestuum occupavit viriis
ita et endromidis solocem multicia aliqua synthesi
extrusit.*

Come nascose con i bracciali i segni lasciati dai guantoni, alla stessa maniera si disfece del ruvido accappatoio per indossare una fine veste da tavola¹³⁹⁰.

Suo contemporaneo fu Ostilio, compositore di mimi mitologici, ricordato da Tertulliano¹³⁹¹, che cita nel contempo titoli di farse famose, quali *Anubi adultero*, *La Luna maschio*, *Diana fustigata*, *La lettura del testamento di Giove defunto*, *La satira dei tre Ercoli affamati*¹³⁹².

In questo periodo i mimi avevano assunto una loro struttura regolare, attori specializzati li mettevano in scena nei teatri¹³⁹³ e appositi compositori del genere erano attivi anche nelle province. Le epigrafi ricordano i mimografi Emilio Severiano, che operò in Spagna nella seconda metà del II d.C.¹³⁹⁴, un presunto Gaio di Filisco, morto a Larissa tra il III e il IV

¹³⁸⁹ Marius Mercator *Liber subnotationum in verba Iuliani* 4, 1: *Unus tu, unus Philistion, unus Latinorum Lentulus, unus tibi Marullus comparandus*; Paulin. *Epigr.* 79: *Accipiunt plausus lyra Flacci et scaena Marulli*; Hier. *adv. Rufin.* II 20; vd. M. Bonaria, *Marullo scrittore di mimi*, «Dioniso» 24, 1961, pp. 16-27.

¹³⁹⁰ Tertull. *De pallio* 4, 4.

¹³⁹¹ Tertull. *Ad nat.* I 10: *Cetera lasciviae ingenia <etiam v>oluptates vestras per dedecus deorum administrant. dispici<te ap>ud vos Lentulorum et Hostiorum sacrilega<m> venustate<m>, utrum <mi>mos an deos vestros in <s>trophis et iocis rideatis; sed et histrionicas litteras magna cum voluptate suscipitis, quae omnem foeditatem designant deorum.*

¹³⁹² Vd. Tertull. *De spect.* 23; *Apol.* 15, 1; Arnob. *Adv. nat.* IV 36 e VII 33; Lact. *Div. Inst.* V 20; August. *Civ. Dei* VI 7.

¹³⁹³ A Roma il mimo aveva fatto la sua comparsa sul finire del III a.C.; però, le rappresentazioni si affermarono nei *Floralia* a partire dal 173 a.C., in concorrenza con l'*Atellana*, o come intermezzo di altri spettacoli o come farsa finale (*exodium*). Di quel repertorio antico si ricordano almeno due titoli: *Tutor*, un ridicolo mimo basato tutto su omofoni e doppi sensi (Cic. *De or.* II 259), e *Faba* (Cic. *Ad Att.* I 16, 13), una farsesca apoteosi che parodiava le dottrine pitagoriche (cfr. Sen. *Apoc.* 9, 3). La più antica documentazione epigrafica latina sul mimo è C.I.L. IX 4463 = I.L.S. 5221: *Protogenes Cloul(i) | suavei heici situs | mimus plouruma que | fecit populo soveis | gaudia nuges*, rinvenuta nei pressi del teatro di Amiternum; cfr. M. Massaro, *L'epitaffio metrico per il mimo Protogene*, «RFIC» 129, 2001, pp. 5-50. Sulla datazione vd. A. Kuznetsov, *Sweet Protogenes' Grave*, «ZPE» 187, 2013, pp. 132-143.

¹³⁹⁴ C.I.L. II 4092 = I.L.S. 5276 (Tarraco) *Deo tute|lae Aemilius | Severianus | mimographus | posuit*; vd. M. Mayer i Olivé, *Un mimógrafo en Tarraco. A propósito de CIL II 4092 = ILS 5276 = RIT 53, con algunas consideraciones sobre la presencia del mimo en documentos epigráficos especialmente hispanos*, «Anu.Filol.Antiq.Mediaevalia» 2, 2012, pp. 1-9. Nelle fonti letterarie greche e latine il termine compare nel I a.C.: Philodem. *Poem.* II 72; V 9; Suet. *De gramm.* 18, 2; Galen. *De anatom. administr.* II 631, 16 Kühn.

d.C.¹³⁹⁵, Nicia, onorato alla morte con una statua bronzea per decreto della città di Augusta Traiana in Tracia, alla cui base il figlio Erodiano pose la relativa epigrafe¹³⁹⁶.

Per quanto concerne la struttura Plutarco riconosce, a proposito delle esibizioni degli ἀκροάματα, i mimi che consistono in brevi scene autonome (παίγνια) e quelli che si estendono in sequenze articolate distinguibili in atti (ὑποθέσεις), dotate di intreccio drammatico e con molti personaggi¹³⁹⁷, alla stessa maniera di quanto avveniva per le pantomime e per le coeve rappresentazioni comiche o tragiche.

Naturalmente ai testi conservati, caratterizzati da una grafia non accurata e da un'impaginazione informale, non mancava l'accompagnamento musicale, talora espressamente indicato da apposite notazioni, mentre era assente ogni indicazione riguardante la gestualità orchestrale. Inoltre i movimenti scenici erano parzialmente deducibili dalle didascalie interne o da saltuarie note marginali, dal momento che non esisteva un sistema omogeneo di avvertimento funzionale per i lettori o per i non addetti ai lavori.

Quest'ultimo dato porta a evidenziarne da un lato la scarsa diffusione, dall'altro la circolazione limitata agli ambienti del teatro e alle corporazioni degli attori. Con l'eccezione del mimo di Londra¹³⁹⁸, dei citati *Fragmentum Grenfellianum* e del papiro dell'asino, tutti destinati a lettura privata, ma derivati da copioni teatrali¹³⁹⁹, i restanti documenti si configurano come quaderni di regia, strumenti di supporto alla recitazione e all'esecuzione da parte di professionisti, per i quali era superfluo esplicitare per iscritto tutti gli elementi verbali, musicali, orchestrici e gestuali, che occorreano per la realizzazione della messinscena.

In molti casi l'assenza di indicazioni registiche e la mancata coesione di talune sequenze drammatiche hanno indotto a esprimere una valutazione poco lusinghiera nei confronti dei mimi superstiti. Tuttavia se li consideriamo non opere destinate a lettori, bensì canovacci usati dai teatranti, allora è agevole intuire che quanto apparentemente manca nella stesura

¹³⁹⁵ Stele funeraria da Larissa in Tessaglia, risalente al III-IV d.C., «Polemon» 2, 1934-1940, 71, 12 = *G.VI*. 1708:] [Γάϊον Φιλίσκου, [μ]ι[ο][γ]ράφον, ἐτῶν κδ', [Ο]λ[ύμ]πιχος ὁ πατήρ μνείας χάριν. ἦρως χρηστὲ, | χαίρει. E. Santin, *Autori di epigrammi sepolcrali greci su pietra*, «Memorie Accademia dei Lincei» 24, 2009, pp. 248-252, ha confutato le integrazioni tese a identificare il defunto come autore di mimi, proponendo la seguente lettura: [Γάϊον Φιλίσκου, σῆ[μ]α [εὐ][γ]ράφον, κτλ.

¹³⁹⁶ *I.G.Bulg.* III 2, 1578: Ἡρωδιανὸς Νεικίου πατὴρ ἐστήσεν | χάλκεον ἀνδριάντα πατρίδος ψήφῳ | γνώμῃ τε ἕκατι – μείλιχος γὰρ ἦν πᾶσιν – | τερπνῶν τε μείμων, οὓς ἔγραψεν ἀστείως.

¹³⁹⁷ *Quaest. conv.* VII 712e: μίμοι τινὲς εἰσιν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν. ἀρμόζειν δ' οὐδέτερον οἶμαι συμποσίῳ γένος, τὰς μὲν ὑποθέσεις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχорήγητον, τὰ δὲ παίγνια πολλῆς γέμοντα βωμολοχίας καὶ σπερμολογίας οὐδὲ τοῖς τὰ ὑποδήματα κομίζουσι παιδαρίοις, ἂν γε δὴ δεσποτῶν ἢ σωφρονούντων, θεάσασθαι προσήκει· οἱ δὲ πολλοὶ καὶ γυναικῶν συγκατακειμένων καὶ παίδων ἀνήβων ἐπιδείκνυνται μιμήματα πραγμάτων καὶ λόγων, ἃ πάσης μέθης ταραχωδέστερον τὰς ψυχὰς διατίθουσιν. Cfr. Joann. Chrys. *In epistulam I ad Corinthios Hom. XII*, LXI 105 PG. Vd. pure Eustath. ἐκ τοῦ πανεκκλησιαστικοῦ fr. 1: τοῦ πολυπροσώπων δραμάτων ὑποθέσεις.

¹³⁹⁸ *PLond. Lit.* 97. La parte tramandata dal papiro londinese è costituita da una scena di arbitrato alla presenza di un giudice per nulla imparziale e dalla successiva scena di riconoscimento.

¹³⁹⁹ Oltre alla conservazione di sigle, abbreviazioni designanti i ruoli e l'indicazione del Finale (καταστροφή a r. 16), presenta una nota vergata in scrittura corsiva e inchiostro rosso, che ne chiarisce la provenienza: ἐκ βιβλιοθή(κης) Πρασί[ου] | Ἡρακλείδης ἀ[πέ]γραψεν.

scritta doveva essere integrata di volta in volta dagli interpreti che si avvalevano dei collaudati strumenti del loro mestiere, della scaltrita abilità nell'improvvisare battute e nell'adattare situazioni alle sollecitazioni del pubblico presente¹⁴⁰⁰.

Infine si deve rammentare che gli spettacoli non si riducevano alla parte verbale: un adeguato accompagnamento musicale, specifiche evoluzioni orchestriche e un'appropriata gestualità mimica chiarivano e qualificavano la vicenda agita, la quale pertanto si realizzava armonicamente senza alcuna prevaricazione di un elemento sull'altro. Inoltre, come ogni composizione destinata alla *performance* orale svincolata dall'autore, i mimi si distinguevano per essere suscettibili di continue variazioni per autonoma iniziativa degli interpreti o per qualche contingente situazione del momento.

Le presunte incongruenze, l'essenzialità e la brevità di alcuni testi¹⁴⁰¹ sono giustificate dunque dalla loro stessa natura e dalla loro intrinseca funzione di canovacci; in altre parole i mimi non erano fissati nella struttura o definiti nelle singole battute, ma costantemente soggetti a rielaborazioni di capocomici o a estemporanee trovate degli attori¹⁴⁰².

Rispetto alle altre composite realtà spettacolari quei tratti distintivi decretarono un successo sempre crescente del mimo¹⁴⁰³ al punto che non bastarono a farlo bandire dai teatri né sporadiche misure cautelative, né pubbliche restrizioni o periodiche sanzioni¹⁴⁰⁴, né le ricorrenti censure esternate da intellettuali per la *licentia verborum* e la carica erotica delle *performances*, né successivamente le severe reprimende degli scrittori ecclesiastici¹⁴⁰⁵. Già

¹⁴⁰⁰ Vd. Cic. *Div. Caec.* 48: *in actoribus Graecis fieri videmus, saepe illum qui est secundarum aut tertiarum partium, cum possit aliquanto clarius dicere quam ipse primarum, multum submittere, ut ille princeps quam maxime excellat.*

¹⁴⁰¹ Per esempio il mimo della *Moicheutria* dà l'impressione di non essere completo, perché si conclude bruscamente. Su tale connotazione, però, vd. quanto afferma Cicerone nella *Pro Caelio* 65: *Mimi ergo iam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, dein scabilla concrepant, aulaeum tollitur.*

¹⁴⁰² Vd. Cic. *Pro Archia* 18: *Quotiens ego hunc Archiam vidi, iudices, ... cum litteram scripsisset nullam, magnum numerum optimorum versuum de eis ipsis rebus quae tum agerentur dicere ex tempore, quotiens revocatum eandem rem dicere commutatis verbis atque sententiis!*

¹⁴⁰³ Sulla forte attrazione che gli spettacoli mimici e pantomimici continuavano a esercitare sulla moltitudine vd. Joann. Chrys. *In epistulam I ad Corinthios*, LXI 48 PG; August. *Cat. rud.* XXV 48.

¹⁴⁰⁴ Val. Max. II 6, 7: *Eadem civitas (i.e. Massalia) severitatis custos acerrima est, nullum aditum in scaenam mimis dando, quorum argumenta maiore ex parte stuprorum continent actus, ne talia spectandi consuetudo etiam imitandi licentiam sumat.* Cfr. ex. gr. Suet. *Tib.* 37; Tac. *Ann.* I 77 e IV 14, 3; Cass. Dio XLVII 21, 3.

¹⁴⁰⁵ Lact. *Div. instit.* I 20, 10; vd. inoltre Min. Fel. *Octavius* 25, 8 e 37, 12; Tertull. *De spect.* 17; Apol. 15; Tatian. *Or. ad Graec.* 22-24; Novatian. *De spect.* 6, 4: *At istud publicum monstrum omnibus videntibus geritur et prostitutarum transitur obscenitas. Quaesitum est quomodo adulterium ex oculis admitteretur;* Cyprian. *Ad Donat.* I 8: *evirantur mares, honor omnis et vigor sexus enervati corporis dedecore mollitur plusque illic placet, quique virum in feminam magis fregerit;* Clem. Alex. *Paed.* II 5, 45; Iulian. *Epist.* 304c; Greg. Naz. *Or.* V 18, XXXV 488 PG; Firmicus Maternus *De err.* 12, 9; Arnob. *Adv. Nat.* IV 35; Hilar. *De Trinit.* VII 39; Amphilocho. *Iambi ad Seleucum* 79 ss.; Joann. Chrys. *Contra ludos et theatra* LVI 363-270; Hom. *de poenitentia* XLIX 314 PG; Prudent. *Contra Symm.* I 266; August. *Civ. Dei* II 13; Conf. III 2; Amm. XIV 6, 18-20; Ambros. *Serm.* XXIV 7; Salvian. *De gubern. Dei* VI 3 ss.; Paul. Nol. *Epist.* XIV 1; Zosim. *Hist.* IV 33, 4; Procop. *Historia Arcana* IX 11-14. Cfr. L. Charpin, *Testimonianze cristiane sul mimo*, «AIV» 90, 1930-31, pp. 571 ss.; G. Cuscito, *Giochi e spettacoli*

Ovidio ne dà un severo giudizio e al tempo stesso ne testimonia la fortuna nei *Tristia*, quando adduce giustificazioni per il contenuto dei propri carmi:

Che mi sarebbe capitato se avessi composto mimi che giocano su argomenti osceni, che contengono sempre colpe di amori illeciti, dove l'adultero si presenta sempre azzimato e la moglie astuta inganna il marito stolto? Li vedono fanciulle nubili, matrone, adulti, ragazzi e vi assistono senatori in gran numero. Non basta che parole oscene offendano le orecchie, anche gli occhi si abituano a sopportare la vista di molte indecenze. Quando l'amante ha ingannato il marito con qualche nuova astuzia, riceve fragorosi applausi, ottiene approvazione e successo. Quanto meno lo spettacolo è morale, tanto più il poeta guadagna e il pretore compra a caro prezzo enormi oscenità. Augusto, osserva quanto siano dispendiosi questi tuoi giochi e ti renderai conto di aver comprato a caro prezzo molte di tali sconcezze. Tu, che offristi tali spettacoli e ne fosti spettatore ... con quei tuoi occhi, con i quali vegli su tutta la terra, guardasti impassibile quegli adulteri. Se è permesso scrivere mimi che rappresentano fatti osceni, una pena minore era dovuta all'argomento che io ho trattato. Forse è il palcoscenico che assicura impunità a questo genere di componimenti e la scena ha reso lecita ai mimi la licenza¹⁴⁰⁶?

Talora per desiderio di crudo realismo, a imitazione dei *Ludi* circensi, il sangue era sparso per davvero. Nerone fece rappresentare nell'anfiteatro alcuni miti cretesi affidando le parti da protagonista a due condannati a morte: una donna fu messa in una giovenca lignea per essere montata da un toro come novella Pasifae; durante lo spettacolo un tale, che impersonava Icaro in fuga da Creta, al primo tentativo di volo andò a schiantarsi vicino il palco dell'imperatore spruzzandolo di sangue¹⁴⁰⁷. Nell'anno 80 d.C., ai *Ludi* per l'inaugurazione dell'anfiteatro Flavio un condannato a morte prese il posto del mimo e fu effettivamente crocifisso durante la messinscena del *Laureolus* di Catullo¹⁴⁰⁸. Eliogabalo fu responsabile dell'ultimo passo verso il realismo esasperato, perché pretese che gli atti di adulterio fossero

nel pensiero dei Padri della Chiesa, «AAA» 41, 1994, pp. 107-128; L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008.

¹⁴⁰⁶ Ov. *Trist.* II 497-518; *Quid, si scripsissem mimos obscena iocantes, | qui semper vetiti crimen amoris habent, | in quibus assidue cultus procedit adulter, | verbaque dat stulto callida nupta viro? | nubilis hoc virgo matronaque virque puerque | spectat, et ex magna parte senatus adest. | nec satis incestis temerari vocibus aures; | adsuescunt oculi multa pudenda pati: | cumque fefellit amans aliqua novitate maritum, | plauditur et magno palma favore datur; | quoque minus prodest, scaena est lucrosa poetae, | tantaque non parvo crimina praetor emit. | inspicite ludorum sumptus, Auguste, tuorum: | empti tibi magno talia multa leges. | haec tu spectasti spectandaque saepe dedisti | – maiestas adeo comis ubique tua est – | luminibusque tuis, totus quibus utitur orbis, | scaenica vidisti lentus adulteria. | scribere si fas est imitantes turpia mimos, | materiae minor est debita poena meae. | an genus hoc scripti faciunt sua pulpita tutum, | quodque licet, mimis scaena licere dedit?* Sulle rappresentazioni teatrali di soggetti erotici vd. ancora Ov. *Ars am.* I 501-502: *et plaudas aliquam mimo saltante puellam | et faveas illi quisquis agatura amans.*

¹⁴⁰⁷ Suet. *Nero* 12, 2: *inter pyrricharum argumenta taurus Pasiphaam ligneo iuvencae simulacro abditam iniit, ut multi spectantium crediderunt; Icarus primo statim conatu iuxta cubiculum eius decidit ipsumque cruore respersit.*

¹⁴⁰⁸ Cfr. Mart. *Spect.* 7, 3-4: *viscera praebuit urso | non falsa pendens in cruce Laureolus*; Suet. *Calig.* 57, 4: *In Laureolo mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem vomit, plures secundarum certatim experi mentum artis darent, cruore scaena abundavit.*

effettivamente compiuti sulla scena¹⁴⁰⁹. Seguendo la prassi di rendere spettacolari le esecuzioni capitali poteva capitare che i condannati fossero costretti a indossare i panni di personaggi mitologici in modo da rappresentare realisticamente Attis evirato o Eracle bruciato dalla tunica intrisa di veleno¹⁴¹⁰.

Nel VI d.C. il cristiano Coricio poteva ancora constatare che le rappresentazioni mimi- che erano migliori delle gare equestri e delle pantomime poiché non suscitavano disordini; esse inoltre erano preferibili alle esibizioni dei θαυμαστοί, degli attori tragici e dei suonatori di lira, perché non provocavano saturazione negli spettatori, contrariamente a quanto succedeva con altri tipi di spettacolo¹⁴¹¹. Al tempo stesso, però, il noto retore di Gaza faceva chiaramente intendere che a quei tempi le esibizioni degli attori erano ormai ridotte nello spazio minimale del siparietto, che intervallava le corse dei cavalli nel circo.

La prassi di offrire simultaneamente un'ampia e variegata gamma di intrattenimenti¹⁴¹² negli ippodromi o nei circhi era diventata comune, come comprova Claudiano nel *Panegirico* composto per i *Ludi* del 398 d.C. celebrati in occasione della elezione a console di Manlio Teodoro. Nella seconda parte del componimento il poeta auspica che alla manifestazione ludica partecipino buffoni, pantomimi, auleti, suonatori di lira e di organo idraulico, attori comici e tragici insieme a gladiatori, a funamboli, a equilibristi:

¹⁴⁰⁹ SHA *Heliog.* 25, 4-5: *In mimicis adulteris ea, quae solent simulato fieri, effici ad verum iussit.*

¹⁴¹⁰ Tertull. *Apol.* 15, 4-5: *Vidimus aliquando castratum Attin, illum deum ex Pessinunte, et qui vivus ardebat, Herculem induerat.* Sulle sentenze capitali eseguite a teatro, nei circhi o negli ippodromi vd. Mart. *Spect.* 5: *Iunctam Pasiphaen Dictaeo credite tauro: | Vidimus, accepit fabula prisca fidem. | Nec se miretur, Caesar, longaeva vetustas: | Quidquid fama canit, praestat harena tibi.* Vd. inoltre i supplizi descritti in *De spect.* 7 (Prometeo); 8 (Dedalo); 12 (Semele); 21 (Orfeo); cfr. K.M. Coleman, *Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments*, «JRS» 80, 1990, pp. 44-73.

¹⁴¹¹ Chor. XXXII 116-118. Per i mimi rappresentati negli ippodromi in Egitto vd. i citati *P.Bingen* 128, *P.Oxy.* XXXIV 2707; *P.Oxy.* LXXIX 5215; *P.Oxy.* 5216; *P.Oxy.* 5217; *P.Oxy.* 5218 e *P.Harrauer* 56; cfr. J. Nelis-Clément, *Les métiers du cirque de Rome à Byzance*, «Cahiers Glotz» 13, 2002, pp. 296-297.

¹⁴¹² Spettacoli compositi erano stati allestiti fin dal tempo di Pompeo (Cass. Dio XXXIX 38) e divennero usuali da Augusto in poi (*Mon. Ancy.* VI 39-40: *Impensa p[raestita in spe]ctacul[a] scaenica et munera gladiatorum at[que] athletas et venationes et naumach[ia]m*; cfr. Vell. Pat. *Hist. Rom.* II 100, 2: *At in Urbe, eo ipso anno quo magnificentissimis gladiatorii muneris naumachiaeque spectaculis divus Augustus*). Per un rinomato spettacolo celebrato nel Colosseo per la festa delle Calende di dicembre al tempo di Domiziano vd. Stat. *Silv.* I 6, 51-80. SHA *Aurel.* 34, 6: *Sequentibus diebus datae sunt populo voluptates ludorum scaenicorum, ludorum circensium, venationum, gladiatorum, naumachiae.* Cfr. inoltre SHA *Gall.* 8, 3-4: *carpenta cum mimis et omni genere histrionum, pugilles flacculis, non veritate pugillantes. Cyclopea etiam luserunt omnes apenarii, ita ut miranda quaedam et stupenda monstrarent. omnes viae ludis strepituque et plausibus personabant*; SHA *Car.* 19: *Memorable maxime Cari et Carini et Numeriani hoc habuit imperium, quod ludos populo Romano novis ornatos spectaculis dederunt, quos in Palatio circa porticum stabuli pictos vidimus. Nam et neurobaten, qui velut in ventis cothurnatus ferretur, exhibuit et toechobaten, qui per parietem urso eluso cucurrit, et ursos mimum agentes et item centum salpistas uno crepitu concinentes et centum cerataulas, choraulas centum, etiam pythaulas centum, pantomimos et gymnicos mille, pegma praeterea, cuius flammis scaena conflagravit, quam Diocletianus postea magnificentiorem reddidit. Mimos praeterea undique advocavit. exhibuit et ludum Sarmaticum, quo dulcius nihil est. exhibuit Cyclope. Ado[r]natum est Graecis artificibus et gymnics et histrionibus et musicis aurum et argentum, donata et vestis serica.*

Non venga a mancare la nostra dolcezza ai molli giochi: l'arguto buffone ecciti le risa con allegre battute, il danzatore parli con i cenni del capo e con le mani, qualcuno emetta suoni con il flauto, qualcuno tocchi la lira con il plettro, il comico calchi la scena con i calzari o il tragico avanzi su maestosi coturni, l'organista emetta alti suoni con lieve tocco regolando le innumeri voci della selva bronzea con mobili dita e note armoniose che onde agitate da una grossa leva generano; altri volteggino come uccelli in aria e con veloce intreccio formino rapidamente una costruzione mettendo i loro corpi uno sull'altro; balzi sulla cima di quella costruzione un ragazzo fornito di cinghie e, con i piedi trattenuti da una corda e con le gambe legate, esegua una danza sospesa in aria con i piedi penzoloni. Si abbasserà una macchina mobile, abbandonata a sé stessa, e vomiterà dagli alti fianchi fiamme volteggianti cento globi di fuoco, prodigio dell'arte di Vulcano: inoffensive vagheranno sul palcoscenico. Avvolgeranno senza pericolo le scene dipinte con movimento rapido e, fedeli al loro compito, senza danno propagheranno l'incendio tra le torri. Navi leggere si daranno battaglia sul mare improvvisato e le onde artefatte schiumeranno per il remeggio accompagnato dal canto¹⁴¹³.

Da ultimo gli organizzatori sperimentarono la messa in scena di storie mitologiche, sostituendole alle vicende di personaggi della quotidianità, con grande soddisfazione del pubblico, che decretò enorme favore a questi spettacoli derisori e sboccati; in pari tempo introdussero nel repertorio farse irriverenti, con le quali si dileggiavano pratiche religiose giudaiche; nel prosieguo misero in scena mimi cristologici, per parodiare dottrina, dogmi, misteri, riti e protagonisti della nuova religione emergente, con l'intento dissacrante di offrire agli spettatori nuova materia buffonesca: furono portati sulla scena in situazioni imbarazzanti e ridicole Gesù Cristo, Maria e molti altri personaggi del Vangelo con storie che non avevano alcuna sfumatura religiosa¹⁴¹⁴.

¹⁴¹³ Claudian. *De consulatu Manlii Theodori* 311-332: *Nec molles egeant nostra dulcedine ludi | qui laetis risum salibus movisse facetus, | qui nutu manibusque loquax, cui tibia flatu, | cui plectro pulsanda chelys, qui pulpita socco | personat aut alte graditur maiore cothurno, | et qui magna levi detrudens murmura tactu | innumeras voces segetis moderatus aenae | intonet erranti digito penitusque trabali | vecte laborantes in carmina concitet undas, | vel qui more avium sese iaculentur in auras | corporaque aedificent celeri crescentia nexu, | quorum compositam puer amentatus in arcem | emicet et vinctu plantae vel cruribus haerens | pendula librato figat vestigia saltu. | mobile ponderibus descendat pegma reductis | inque chori speciem spargentes ardua flammas | scaena rotet: varios et fingat Mulciber orbis | per tabulas impune vagus pictaeque citato | ludant igne trabes et non permissa morari | fida per innocuas errent incendia tures. | lascivi subito confligant aequore lembi | stagnaque remigibus spument inmissa canoris.* Vd. A. Chastagnol, *Le poète Claudien et l'Historie Auguste*, «Historia» 19, 1970, pp. 460-461; Id., *Trois études sur la Vita Cari: Les Nova spectacula* (Car. 19), in A. Alföldi - J. Straub (curr.), *Bonner Historia-Augusta-Colloquium 1972-1974*, Bonn 1976, pp. 75-80.

¹⁴¹⁴ Per le consuetudini dei Giudei messe in ridicolo a teatro cfr. Philo Judaeus in *Flaccum* 85; vd. inoltre *Lam. Rab.* III 14, che è testimone dei precetti ebraici derisi dai mimi come l'osservazione del riposo nel giorno di sabato e le altre prescrizioni relative all'anno sabbatico. Per l'irrisione delle credenze cristiane cfr. Min. Fel. *Octavius* 12, 5; Theophil. Antioch. *Ad Autol.* III 15; Greg. Naz. *Or.* II 84, XXXV 489 PG; Joann. Chrys. *Hom. in Ephes.* 17, 2, LXII 120 PG; *In epistulam ad Hebraeos* 15, 3-4, LXIII 121-122 PG; *Menol. Basil.* I 165, 4 Nov.; *Acta Sanct. Bolland.* V 122 Agost.; *Const. Apostol.* II 25. Cfr. S. Longosz, *L'antico mimo anticristiano*, «Studia Patristica» 24, pp. 164-168; W. Puchner, *Acting in the Byzantine Theatre: Evidence and Problems*, in P. Easterling - E. Hall (curr.), *Greek And Roman Actors*, cit., pp. 316-321; K. Sallmann, *Christen von den Theater*, in J. Blänsdorf (cur.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, 243-259.

Non andremmo lontano dal vero se supponessimo che la crocifissione di Laureolo nell'omonimo mimo di Catullo fosse ritenuta carica di dissacranti allusioni da parte dei Cristiani e degli stessi responsabili degli spettacoli. In ogni caso durante le persecuzioni tra la fine del III sec. e gli inizi del IV sec. ci furono attori specializzati nella derisione di pratiche, cerimonie, riti, sacramenti, in special modo battesimo, eucaristia, e misteri di fede, quali la nascita virginale di Gesù Cristo, la resurrezione e la Trinità¹⁴¹⁵.

La tradizione ricorda che in Oriente sotto il regno di Massimiano (286-305) Ardalione ottenne enorme successo rappresentando in modo farsesco un cristiano che veniva appeso a testa in giù per essersi rifiutato di fare un'offerta agli idoli. Mentre gli spettatori applaudivano per la bella imitazione e per la sua resistenza a rimanere penzolante, egli impose il silenzio, dichiarando la sua istantanea conversione. Il pubblico indispettito reagì violentemente e il mimo fu martirizzato il 14 aprile¹⁴¹⁶.

Agiografico è pure il racconto della parodia del battesimo allestita a Roma sotto l'impero di Diocleziano nel 303: Genesio, mentre rappresentava parodicamente il battesimo di un neofita cristiano, comunicò agli spettatori di essersi convertito nel momento in cui aveva pronunciato la formula di rito; in conseguenza di ciò fu torturato e messo a morte¹⁴¹⁷.

Un'altra storia riguarda l'imperatore Giuliano, il quale nel 361 d.C. il giorno del suo compleanno, nella città di Cesarea durante la festa, con evidente intento polemico, ordinò che a teatro gli attori schernissero e mettersero in ridicolo culti e riti della religione cristiana. In quella occasione il mimo Porfirio, che aveva acquisito notorietà interpretando testi di Filistione e di altri mimografi, recitò con tale precisione la parodia del battesimo che provocò gli effetti del rito vero, quando affermò di essere diventato cristiano. Il giorno dopo convo-

¹⁴¹⁵ Cfr. Augustin. *De bapt.* VII 53. In generale vd. C. Panayotakis, *Baptism and Crucifixion on the Mimic Stage*, «Mnemosyne» s. IV 50, 1997, pp. 302-319; R. Lim, *Converting the Un-Christianizable: The Baptism of Stage Performers in Late Antiquity*, in K. Mills - A. Grafton (curr.), *Conversion in Late Antiquity and the Early Middle Age*, Rochester (NY) 2003, pp. 84-126; Id., *Marking the Self in Late Antiquity: Inscriptions, Baptism and the Conversion of Mimes*, in B. Vinken - B. Menken (curr.), *Stigmata*, Weimar 2003, pp. 47-68; V. Malineau, *Les thèmes religieux dans le répertoire théâtral de l'antiquité tardive*, in E. Soler - F. Thelamon (curr.), *Les jeux et les spectacles dans l'Empire romain tardif et dans les royaumes barbares*, Les Cahiers du GRHis n. 19, Mont-Saint-Aignan Cedex 2008, pp. 89-122.

¹⁴¹⁶ *Acta Sanct.* Apr. II, p. 213; *Menologium Basilianum* III 59, 17 Apr. (PG 117, p. 408).

¹⁴¹⁷ Omonimo del romanzesco *mimithemelaē artis magister* è il martire Genesio o Ginisio, notaio di Arles, che rifiutò di registrare l'editto di Massimiano per la persecuzione dei Cristiani, dichiarando in pari tempo la propria fede in Cristo. Vd. W. Weismann, *Die Passio Genesii Mimi*, «MLatJb» 12, 1977, pp. 22-43; J.A. Jiménez Sánchez, *Acerca de la fecha del martirio de Genesio de Roma*, «Anuari de Filologia» 25-26 Sez. D, 2003-2004 (2009), pp. 203-231. Per l'orientale Gelasio o Gelasino vd. *Acta Sanct.* Aug., V, pp. 122-123. Joann. Malal. *Chron.* 314 riporta la medesima notizia con alcuni interessanti varianti: il protagonista era un μῖμος δεῦτερος di nome Γελάσιος, la cui conversione, con il susseguente martirio tramite lapidazione effettuata dagli spettatori, sarebbe avvenuta in teatro nella città di Eliopoli a fine febbraio 297 d.C.; cfr. *Acta Sanct.* Febr., III, p. 380; cfr. W. Weismann, *Gelasinos von Heliopolis, ein Schauspieler-Märtyrer*, «AB» 93, 1975, pp. 39-66.

cato dal governatore nel teatro della città per essere interrogato, confermò la sua professione di fede e pertanto fu condannato alla pena capitale che fu eseguita il 15 settembre¹⁴¹⁸.

Un manoscritto della Biblioteca di Berlino contenente la descrizione di un dramma religioso del V o VI d.C., originariamente in greco e tradotto in siriano dopo la fine del VI d.C. da Ishua diacono di Alkosh, ci offre maggiori particolari su quelle rappresentazioni parodiche. Il racconto riguarda una compagnia di attori che una volta nella città di Ossirinche, al tempo dell'immaginario re goto Igor, vollero divertire il pubblico inscenando uno spettacolo nel quale si prendevano in giro i costumi cristiani e i simboli ecclesiastici attraverso gli episodi della conversione e del martirio. Lo scenario era costituito da una chiesa, una croce, un fonte battesimale e un altare; l'archimimo Glauco assunse la parte del vescovo Artemone e si insediò sul trono episcopale, intento a presiedere gli uffici liturgici secondo il rito antiocheno (messa catecumenale, battesimo), Glaucia sosteneva la parte del prete, Arcadio quella del cantore, inoltre c'erano un diacono, un vice diacono e un gruppo di comparse che richiedevano di essere istruiti nella vera fede. Mentre si facevano battezzare, i commedianti, con viva sorpresa del pubblico, davanti al crocifisso professarono la loro nuova condizione di cristiani agli altri che recitavano le parti degli ecclesiastici, suscitando così una disputa. All'improvviso nel corso della discussione la croce pettorale del finto vescovo illuminò miracolosamente i neocatecumeni favorendo la conversione di altri mimi. Gli attori rimasti fedeli alla religione tradizionale si recarono dal re per informarlo dell'accaduto. Igor ordinò ai neofiti di presentarsi al suo cospetto per convincerli a ritrattare, ma l'archimimo Glauco prese arditamente le difese dei compagni, dichiarandosi anche lui cristiano. La reazione non si fece attendere: il re ordinò ai servitori di imprigionarli, torturarli e processarli. Il racconto si conclude con la decisione del sovrano di condannare alla decapitazione i convertiti insieme a numerosi adepti che nel frattempo si erano uniti a loro¹⁴¹⁹.

Nel V secolo per il degrado della situazione politica in Occidente gli spettacoli si ridussero a manifestazioni folcloriche, cosicché teatri e anfiteatri furono abbandonati¹⁴²⁰. I cittadini impauriti dalle invasioni barbariche cercarono rifugio in luoghi meno insicuri, dove continuarono nell'inveterata abitudine di assistere alle esibizioni di attori¹⁴²¹.

¹⁴¹⁸ *Menol.* I 106, Sept. 17 p. 106. Un'altra tradizione agiografica colloca cronologicamente il martirio sotto l'imperatore Aureliano (270-275) a Cesarea il 4 novembre; cfr. *Acta Sanct.* Nov. XXI, p. 230.

¹⁴¹⁹ Il testo è stato pubblicato da J. Link, *Die Geschichte der Schauspieler, nach einem syrischen Manuscript der Königl. Bibliothek in Berlin*, Berlin 1904; cfr. A. Vogt, *Études sur le théâtre byzantin. II, «Byzantion»* 6, 1931, pp. 623-640.

¹⁴²⁰ Salvian. *De gubern. Dei* VI 7-8: *Spernitur dei templum, ut curratur ad theatrum, ecclesia vacuatur, circus impletur: Christum in altario dimittimus, ut adulterantes visu impurissimo oculos ludicrorum turpium fornicatione pascamus ... non in omnibus haec Romanorum urbibus agi. Verum est. Etiam plus ego addo, ne illic quidem nunc agi, ubi semper acta sunt antea. Non enim hoc agitur iam in Mogontiacensium civitate, sed quia excisa atque deleta; non agitur Agrippinae, sed quia hostibus plena; non agitur Treverorum urbe excellentissima, sed quia quadruplici est eversione prostrata; non agitur denique in plurimis Galliarum urbibus et Hispaniarum.*

¹⁴²¹ August. *Civ. Dei* I 32 e II 8-13; cfr. *De consensu Evangelistarum* I 33, 51: *per omnes paene civitates cadunt theatra, caveae turpitudinum et pulicae professiones flagitiorum, cadunt et fora vel moenia, in quibus demonia cole-*

Un'epigrafe funeraria del V-VI d.C., rinvenuta nella basilica cristiana di S. Sebastiano a Roma sulla Via Appia, garantisce la persistenza di quelle esibizioni almeno in Italia. Si tratta dell'epitaffio in forma autobiografica del mimo Vitale, figlio di Catone, che si era specializzato con successo come imitatore di uomini e donne¹⁴²², accumulando così anche una discreta fortuna:

Che cosa potrei farti, Morte, che nessuno hai saputo perdonare, che non conosci la gaiezza, che non sai amare gli scherzi? Per questi io, notissimo al mondo intero, ebbi il primato; da questi la mia ricca casa, da questi le mie ricchezze. Ero sempre contento. Infatti se mancano i piaceri, questo mondo volubile e fallace ha qualche utilità? Alle mie apparizioni all'istante si placavano i furori dell'ira, al mio arrivo in riso si mutava il più grande dolore. Nessuno riusciva a essere consumato da pensieri affannosi, né era trascinato dall'incerta volubilità degli eventi: la mia presenza trionfava su tutti i timori e con me qualunque momento era lieto. Per i miei gesti e le mie parole, anche se dette con intonazione tragica, piacevo a tutti, allietando in vari modi i cuori tristi. Assunsevo espressioni del volto, atteggiamenti e intonazioni degli interlocutori, sicché avresti creduto che molti parlassero con una sola bocca. Anche la persona stessa, che il mio aspetto duplicava agli sguardi, imbiancò in volto vedendo i miei lineamenti più simili dei suoi. O quante volte una donna, imitata dal mio portamento, riconobbe sé stessa e arrossì e si trovò graziosa. Dunque quante sembianze scherzavano nel mio corpo, tante il nero giorno portò via, rapite con me. Con quale volto, ormai triste, turbato, vi prego, voi che leggete l'iscrizione del mio sepolcro con pietà, dite afflitti: Quanto eri felice, Vitale. Che tu sia felice, Vitale, che tu lo sia anche ora¹⁴²³.

Contemporaneamente nella parte orientale dell'Impero e, specificamente a Costantinopoli e Alessandria, la situazione appariva più favorevole, nonostante le pressioni avverse esercitate dalle autorità ecclesiastiche¹⁴²⁴.

bantur.

¹⁴²² La specialità di Vitale non è certamente nuova, dal momento che nell'epitaffio biografico di un mimo, vissuto ai tempi di Tiberio (C.I.L. VI 4886 = I.L.S. 5225, Roma, I d.C.), si afferma: *Caesaris lutor | mutus argutus imitator | Ti. Caesaris Augusti, qui | primum invenit caesidicos imitari*. Sull'epigrafe vd. N. Purcell, *Does Caesar Mime?*, in B. Bergmann - C. Kondoleon, *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven 1999, pp. 189-194.

¹⁴²³ I.C.U.R. n.s. V, 13655: *Quid tibi mors faciam, quae nulli parcere nosti? | nescis laetitiam, nescis amare iocos. | his ego praevalui tote notissimus orbi, | hinc mihi larga domus, hinc mihi census erat. | gaudebam semper. quid enim, si gaudia desint, | hic vagus ac fallax utile mundus habet? | me viso rabidi subito cecidere furores, | ridebat summus me veniente dolor. | non licuit quemquam mordacibus urere curis | nec rerum incerta mobilitate trahi. | vincebat cunctos praesentia nostra timores | et mecum felix quaelibet hora fuit. | motibus ac dictis, tragica quoque voce, placebam | exhilarans variis tristia corda modis. | fingebam vultus, habitus ac verba loquentum, | ut plures uno crederes ore loqui. | ipse etiam, quem nostra oculis geminabat imago, | horruit in vultus se magis esse meos. | quotiens imitata meo se femina gestu | vidit et erubuit totaque compta fuit. | ergo quot in nostro ludebant corpore formae, | tot mecum raptas abstulit atra dies. | quo vos iam tristi turbatus deprecor ore, | qui tumulum legis cum pietate meum: | quam laetus eras, Vitalis, dicite maestis, | sint tibi, Vitalis, sint tibi laeta modo*. Cfr. P. Colafrancesco, *Il mimo Vitale, in Centus ex Dissonis, Miscellanea di Studi in onore di Aldo Setaioli*, Napoli 2006, pp. 213-228.

¹⁴²⁴ Sozom. *Hist. eccl.* VIII 20; Socr. *Hist. eccl.* VII 13. Cfr. E.V. Maltese, *In margine a una storia dello spettacolo a Bisanzio: appunti sullo spazio scenico tra sudditi e potere*, in L. De Finis (cur.), *Scene e spettacolo nell'antichità*, Firenze 1989, pp. 269-284.

Soprattutto per ragioni di ordine pubblico gli imperatori intervennero per proibire spettacoli e allontanare gli attori dalle città. Dapprima Anastasio I nel 502 scacciò i pantomimi con un provvedimento celebrato da Procopio di Gaza nel *Panegirico* in onore dell'*adventus* della *laureata imago* del sovrano a Gaza¹⁴²⁵; in seguito Giustino I fece nuovamente ricorso al bando, con esclusione di Alessandria, per sedare disordini causati dalle esibizioni di mimi e pantomimi; in seguito Giustiniano emanò analogo editto limitatamente alla città di Antiochia¹⁴²⁶.

Nel 526 l'imperatore, marito di Teodora, una ex mima circense, ordinò la chiusura di tutti i teatri, ippodromi e circhi. Successivamente, nonostante il dolore e l'avvilimento dei cittadini, vietò gli spettacoli anche a Costantinopoli, per evitare all'erario di sborsare enormi somme di denaro ai numerosissimi addetti¹⁴²⁷.

Private delle sovvenzioni, le compagnie teatrali si dispersero; alcune ripararono nel vicino Oriente, altre si spostarono lontano dalla capitale in regioni lontane, per guadagnarsi da vivere con la messinscena di *revivals* in occasione di rilevanti manifestazioni pubbliche almeno fino al 692 quando il Secondo Concilio Trullano, tenutosi a Costantinopoli, convocato e presieduto dall'imperatore Giustiniano II Rinotmeto, proibì la celebrazione dei *Brumalia*, i canti in onore di Dioniso durante la vendemmia e la messa in scena dei mimi¹⁴²⁸. La condanna ecclesiastica, con cui fu sancita la definitiva chiusura dei teatri, fu dettata dall'esigenza di smorzare la perdurante vitalità delle tradizioni pagane e di porre fine alle persistenti riproposizioni parodiche di riti e cerimonie sacre. Tali divieti accentuarono la dispersione di quel poco che ancora sopravviveva del mondo dei teatranti¹⁴²⁹, anche se le fonti segnalano nei territori dell'impero bizantino l'esecuzione di mimi come intermezzi tra le gare equestri nell'ippodromo almeno fino al IX secolo¹⁴³⁰.

¹⁴²⁵ *Panegyricus in Anastasium imperatorem* 16; vd. E. Amato, *Procopio di Gaza e il dies rosarum: eros platonico, agape cristiana e spettacoli pantomimici nella Gaza tardoantica*, «Eruditio Antiqua» 2, 2010, pp. 17-46.

¹⁴²⁶ Georg. Mon. *Chron.* 287.

¹⁴²⁷ Procop. *Historia Arcana* XXVI 8-9.

¹⁴²⁸ *Conc. Trull. II Canon* 62.

¹⁴²⁹ F. Tinnefeld, *Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums*, «Byzantina» 6, 1974, pp. 323-343; W. Puchner, *Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel der griechischen Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen*, «Mask und Kothurn» 29, 1983, pp. 311-317. Ancora nel IX sec. l'imperatore Michele III, figlio di Teofilo, indulgeva nell'esecuzione di beffarde parodie di sacri riti e di cerimonie cristiane, battesimi burleschi e messe celebrate da eunuchi (Pseudo-Symeon *Annales* IV 17-19, pp. 661-663 Bekker).

¹⁴³⁰ *Theophanes Continuatus* III 1, p. 86 Bekker; Vd. U. Albini, *Il mimo a Gaza*, cit., p. 188.

Non colpiti espressamente da interdizioni amministrative o religiose gli artisti di strada (buffoni, musici, fantasisti, funamboli, saltimbanchi, giocolieri, acrobati, contorsionisti e prestidigitatori) continuarono la loro attività in tono minore per secoli fino al Medioevo e oltre, arrivando talora fino all'età contemporanea, girovagando per borghi e città, esibendosi durante le fiere paesane, allietando la gente nelle più disparate ricorrenze e nelle più varie circostanze¹⁴³¹.

¹⁴³¹ M. Bueno - C. D'Inca, *Giocolieri e spettacoli itineranti tra divertimento privato e occasione pubblica*, «HistrAntiqua» 21, 2012, pp. 316-318. Figure caratteristiche del mimo greco-romano come *Maccus* e γρύλλος hanno lasciato sicure tracce a livello linguistico in alcuni dialetti italiani: vd. il sardo «maccu» e il toscano «grullo».

Bibliografia essenziale

- H. Reich, *Der Mimus*, Berlin 1903
- L. Robert, *Pantomimen im griechischen Orient*, «Hermes» 65, 1930, pp. 106-122
- E. Wüst, *Mimus*, *PWRE* XV, 1932, coll. 1727-1764
- D.L. Page, *Actors Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934
- G. Theodoridis, *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert*, Thessaloniki 1940
- P. Collart, *Réjouissances, divertissements et artist de province dans l'Égypte romain*, «RPh» 18, 1944, pp. 134-152
- O. Weinreich, *Epigramm und Pantomimus*, Heidelberg 1948
- E. Wüst, *Pantomimus*, *PWRE* XVIII/3, 1949, coll. 833-869
- L.M. Catteruccia, *Pitture vascolari italiote di soggetto teatrale comico*, Roma 1951
- P. Frassinetti, *Fabula Atellana. Saggio sul teatro popolare latino*, Torino 1953
- A. Swiderek, *Le mime grec en Égypte*, «Eos» 47, 1954-55, pp. 63-74
- T.B.L. Webster, *Fourth Century Tragedy and the Poetics*, «Hermes» 82, 1954, pp. 294-308
- S. Eitrem - L. Amundsen - R.P. Winnington Ingram, *Fragments of Unknown Tragic Texts with Musical Notation*, «SO» 31, 1955, pp. 1-87
- V. Rotolo, *Il pantomimo*, Palermo 1957
- C. Corbato, *Note sulla poetica menandrea*, Trieste 1959
- M. Kokolakis, *Pantomimus and the Treatise Peri Orcheseos*, «Platon» 10, 1959, pp. 199-214
- A. Giannini, *La figura del cuoco nella commedia greca*, «Acme» 13, 1960, pp. 135-216
- G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma 1960
- M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton-London 1961

- A. Dain, *La survie de Ménandre*, «Maia» 15, 1963, pp. 278-309
- E.G. Turner, *Dramatic Representations in Graeco-Roman Egypt: How Long Do They Continue?*, «AC» 32, 1963, pp. 120-128
- M. Vandoni, *Feste pubbliche e private nei documenti greci*, Milano 1964
- H. Dohm, *Magheiros*, München 1964
- M. Bonaria (ed.), *Romani Mimi*, Roma 1965
- C. Corbato, *Studi menandrei*, Trieste 1965
- G.M. Sifakis, *Organization of Festivals and the Dionysiac Guilds*, «CQ» n.s. 15, 1965, pp. 206-214
- Z. Skulimowska, *Les instruments de musique dans le mime scénique grec en Égypte*, in *Mélanges à K. Michalowski*, Warszawa 1966, pp. 175-179
- G.M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967
- E.W. Handley, *Menander and Plautus: A Study in Comparison*, London 1968
- E.G. Turner (cur.), *Ménandre*, «Entretiens sur l'Antiquité Classique» XVI, Fondation Hardt, Vandoeuvres - Genève 1970
- T.B.L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1970²
- M. Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971
- H. Jürgens, *Pompa diaboli*, Stuttgart-Berlin-Köln 1972
- W. Weismann, *Kirke und Schauspiel*, Würzburg 1972
- H. Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte der antiken Volkstheaters*, Bremen 1972
- W.T. MacCary, *Menander's Soldiers: Their Names, Roles and Masks*, «ZPE» 12, 1973, pp. 109-178
- P. Ghiron-Bistagne, *Die Krise des Theaters in der griechischen Welt im 4 Jh. v.u.Z.*, in E.C. Welskopf (cur.), *Hellenische Poleis*, Berlin 1974, pp. 1335- 1371
- T.B.L. Webster, *Introduction to Menander*, Manchester 1974
- J.-M. André, *Les ludi scaenici et la politique des spectacles au début de l'ère antonine*, in *Actes du IX^e Congrès G. Budé*, 1975, pp. 468-479
- W.G. Arnott, *Menander, Plautus, Terence*, Oxford 1975
- W.E. Cockle, *The Ode of Epagathus the Choral Flautist: Some Documentary Evidence for Dramatic Representation in Roman Egypt*, in *Proceedings of the XIV International Congress of Papyrologists*, Oxford 1975, pp. 59-65
- L. Di Gregorio, *Plutarco e la tragedia greca*, «Prometheus» 2, 1976, pp. 151-174
- P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976

- O. Pasquato, *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia e Costantinopoli nel IV secolo*, Roma 1976
- B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma - Bari 1977 (Roma 2006²)
- O. Taplin, *Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?*, «PCPhS» 203, 1977, pp. 121-132
- G. Comotti, *Parola, verso e musica nell'Ifigenia in Aulide di Euripide (P.Leid. inv. 510)*, in *Problemi di metrica classica. Miscellanea filologica*, Genova, 1978, pp. 145-162
- R.J. Tarrant, *Senecan Drama and its Antecedents*, «HSCPh» 82, 1978, pp. 213-263
- R.L. Hunter, *The Comic Chorus in Fourth Century*, «ZPE» 36, 1979, pp. 23-38
- A. Golzio, *Accio e Omero: per la ricostruzione dell'Epinausimache*, «MD» 3, 1979, pp. 175-191
- H.A. Kelly, *Tragedy and the Performance of Tragedy in Late Roman Antiquity*, «Traditio» 35, 1979, pp. 22-44
- K. Korus, *The Origins of the Greek Pantomime*, «Eos» 67, 1979, pp. 45-54
- A. Scobie, *Storytellers, Storytelling and the Novel in Graeco-Roman Antiquity*, «RheinMus» 122, 1979, pp. 229-259
- C. Mandolfo, *Teatro e spettacoli nell'Historia Augusta*, «SicGymn» 33, 1980, pp. 609-669
- G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in the Fourth Century Tragedy*, Athens 1980
- L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terrecotte liparesi*, Genova 1981
- M. Gigante, *La vita teatrale nell'antica Pompei*, in *Studi Salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, Salerno 1981, pp. 9-51
- E.J. Jory, *The Literary Evidence for the Beginning of Imperial Pantomime*, «BICS» 28, 1981, pp. 147-161
- A. Melero Bellido, *El mimo griego*, «EstClás» 25, 1981-1983, pp. 11-37
- C. Garton, *A Revised Register of Augustan Actors*, «ANRW» II 30/1, Berlin 1982, pp. 580-609
- A. Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris 1983
- C. Corbato, *Symposium e teatro: dati e problemi*, in *Spettacoli conviviali dall'Antichità classica alle corti italiane del '400*, Viterbo maggio 1983, pp. 65-76 (ora in in *OINHPA TEYXH. Studi triestini di poesia conviviale*, K. Fabian - E. Pellizer - G. Tedeschi (curr.), Alessandria 1991, pp. 43-55)
- Eubulus, *The Fragments*, testo e commento a cura di R.L. Hunter, Cambridge 1983
- B. Gentili, *Poeta e musico in Grecia*, in M. Vegetti (cur.), *Oralità Scrittura Spettacolo*, Torino 1983, pp. 53-76
- M. Vetta, *Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in M. V. (cur.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma - Bari 1983, pp. XIII-LX

- E. Fantham, *Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire*, «TAPhA» 114, 1984, pp. 299-309
- E.J. Jory, *The Early Pantomime Riots*, in A. Moffatt (cur.), *Maistor. Classical, Byzantine and Renaissance Studies for R. Browning*, Canberra 1984, pp. 57-66
- P.H. Kehoe, *The Adultery Mime Reconsidered*, in D.F. Bright - E.S. Ramage (curr.), *Classical Texts and their Tradition: Studies in Honor of C.R. Trahman*, Chico CA 1984, pp. 89-106
- D.F. Sutton, *Pollux on Special Masks*, «AC» 53, 1984, pp. 174-183
- F. Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985
- T. Guardì, *Fabula togata. Titinio e Atta, i frammenti*, Milano 1985
- M.M. Henry, *Courtesans and the Greek Comic Tradition*, Frankfurt am Main - Bern - New Tork 1985
- R.L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985
- R. Hurschmann, *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen*, Würzburg 1985
- W. Beare, *I Romani a teatro*, trad. it. Roma-Bari 1986
- P.G.C. Mc Brown, *Masks, Names and Characters in New Comedy*, «Hermes» 115, 1987, pp. 181-201
- M: Lever, *La conquête du silence*, in J. Lecoq (cur.), *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*, Paris 1987, pp. 30-53
- F. Montanari, *L'altro pubblico. La fruizione dei testi teatrali greci nell'età ellenistica*, in L. de Finis (cur.), *Teatro e pubblico nell'antichità*, Trento 1987, pp. 59-73
- F. Sisti, *Sul prologo della Nea*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino 1987, I, pp. 306-316
- N.W. Slater, *Transformations of Space in New Comedy*, in J. Redmond (cur.), *The Theatrical Space*, «Theme in Drama» 9, Cambridge 1987, pp. 1-10
- B. Schuler, *Les sophiste et le théâtre au temps des empereurs*, «CGITA» 3, 1987, pp. 273-294
- L. Cicu, *Problemi e struttura del mimo a Roma*, Sassari 1988
- S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, «AevAnt» 1, 1988, pp. 77-93
- K.B. Frost, *Exits and Entrances in Menander*, Oxford 1988
- E. Pöhlmann, *Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro*, in B. Gentili - R. Pretagostini (curr.), *La musica in Grecia*, Roma - Bari 1988, pp. 132-144
- P. Puppini, *Il mimo anonimo: forma di spettacolo "popolare" d'età ellenistico- romana*, Ferrara 1988
- I.E. Stephanis, *Διονυσιακοὶ Τεχνῖται*, Heraklion 1988
- E. Fantham, *Mime. The Missing Link in Roman Literary History*, «CW» 82, 1988-1989, pp. 153-163

- D. Del Corno, *Spazio e messa in scena nelle commedie di Menandro*, «Dioniso» 59, 1989, pp. 201-211
- P. Veyne, *Le théâtre grec sous l'Empire*, «REG» 102, 1989, pp. 341-345
- R.S. Vuolo, *Critica e parodia letteraria in Antifane*, «Euresis» 5, 1989, pp. 31-34
- J. Blänsdorf (cur.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Mainz 1990
- P.G. McC. Brown, *Plots and Prostitutes in New Comedy*, «Papers of the Leeds International Latin Seminar» 6, 1990, pp. 241-266
- A. Chaniotis, *Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten*, «Ktema» 15, 1990, pp. 89-108
- E.J. Jory, *Theatre, Performance and Public in the Roman Empire*, «Antichthon» 24, 1990, pp. 66-72
- H.-G. Nesselrath, *Die attische mittlere Komödie*, Berlin-New York 1990
- R.S. Vuolo, *Satira politica e beffa personale nei frammenti di Antifane*, «Euresis» 6, 1990, pp. 75-78
- P. Ghiron-Bistagne (cur.), *Realia. Mélanges sur les réalités du théâtre antique*, «CGITA» 6, 1990-1991
- R.C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, London 1991
- C. Corbato, *Sulla poetica menandrea*, in *Scritti di letteratura greca*, Trieste 1991, pp. 65-76
- C. Corbato, *Il Dyskolos di Menandro: un saggio*, in *Scritti di letteratura greca*, cit., pp. 107-122
- I. Gallo, *Il dramma satiresco posteuripideo: trasformazione e declino*, «Dioniso» 61, 1991, pp. 151-168
- S. Georgala-Priolovu, *Il 'pedante' nel mimo, nell'atellana e nel teatro comico greco*, «Dioniso» 61, 1991, pp. 269-275
- P. Ghiron-Bistagne, *Le drame satyrique dans les concours dramatiques*, «Dioniso» 61, 1991, pp. 101-119
- G.F. Gianotti, *Letteratura e spettacoli teatrali in età imperiale*, M. Verzár Bass (cur.), *Il teatro romano di Trieste*, Trieste 1991, pp. 284-329
- M.G. Parca, *Ptocheia or Odysseus in Disguise at Troy (PKöln VI 245)*, Atlanta, 1991
- D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performances*, Cambridge 1991
- L. Cicu, *Componere mimum (Petr. Sat. 117, 4)*, «Sandalion» 15, 1992, pp. 103-141
- H. Leppin, *Histrionen*, Bonn 1992
- Luciano, *La danza*, con introduzione, traduzione e commento a cura di S. Beta, Venezia 1992

- K. Neiiendam, *The Art of Acting in Antiquity*, Copenhagen 1992
- K.S. Rothwell Jr., *The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy*, «GRBS» 33, 1992, pp. 209-225
- G. Vogt-Spira, *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*, München 1992
- P.E. Easterling, *The End of an Era? Tragedy in Early Fourth Century*, in A.H. Sommerstein e altri (curr.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, pp. 559-569
- G.F. Gianotti, *Histriones, mimi et saltatores: per una storia degli spettacoli 'leggeri' d'età imperiale*, in *Vitae Mimusi. Forme e funzioni del teatro comico greco e latino*, Como 1993, pp. 45-77
- C.-P. Jones, *Greek Drama in the Roman Empire*, in Ruth Scodel (cur.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor 1993, pp. 39-52
- H. Kuch, *Continuity and Change in Greek Tragedy under Postclassical Conditions*, in *Tragedy, Comedy and the Polis*, cit., pp. 545-557
- H.G. Nesselrath, *Parody and Later Greek Comedy*, «HSCPh» 105, 1993, pp. 181-195
- Ch. Roueché, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods*, London 1993
- O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford 1993
- G. Xanthakis-Karamanos, *Hellenistic Drama Developments in Form and Performance*, «Platon» 44, 1993, pp. 117-133
- J. Bellemore, *Gaius the Pantomime*, «Antichthon» 28, 1994, pp. 65-79
- J.R. Green, *Theatre in Ancient Society*, London 1994
- E. Csapo - W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994
- Menandro, *Sicioni*, con introduzione, testo e commento a cura di A.M. Belardinelli, Bari 1994
- W.J. Slater, *Pantomimes Riots*, «CA» 13, 1994, pp. 120-144
- N. Zagagi, *The Comedy of Menander. Convention, Variation and Originality*, London 1994
- G. Traina, *Licoride, la mima*, in *Roma al femminile*, Roma-Bari 1994, pp. 95-122
- C. Zaccaria, *Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali e di attori nella Cisalpina Romana*, «AAA» 41, 1994, pp. 69-98
- P. Angeli Bernardini, *Donna e spettacolo nel mondo ellenistico*, in R. Raffaelli (cur.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona 1995, pp. 185-197
- G.W. Dobrow (cur.), *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995

- M.-H. Garelli-François, *Le danseur dans la cité. Quelques remarques sur la danse à Rome*, «REL» 1995, pp. 29-43
- B. Le Guen, *Théâtre et cité à l'époque hellénistique*, «REG» 108, 1995, pp. 59-90
- F. Perpillou-Thomas, *Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte*, «ZPE» 108, 1995, pp. 225-251
- E. Voutiras, Τέλος ἔχει τὸ παίγνιον: *der Tod eines Mimus*, «EA» 24, 1995, pp. 61-72
- B. Zucchelli, *Mimus halucinator ...: il teatro-spettacolo del II sec.*, in *Storia e letteratura e arte a Roma nel II sec. d.C.*, Firenze 1995, pp. 295-319
- M. Gaddi, *Il lessico dello spettacolo nei papiri greci d'Egitto*, Trieste a.a. 1995-1996 (tesi di laurea)
- W.G. Arnott, *Alexis: the Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996
- T. Barnes, *Christians and the Theatre*, in W.J. Slater (cur.), *Roman Theatre and Society*, Ann Arbor 1996, pp. 161-180
- F. Ferrari, *La maschera negata. Riflessioni sui personaggi di Menandro*, «SCO» 46, 1996, pp. 219-2151
- G.F. Gianotti, *Forme di consumo teatrale: mimo e spettacoli affini*, in O. Pecere-A. Stramaglia (curr.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino 1996, pp. 265-292
- E.J. Jory, *The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime*, in W.J. Slater (cur.), *Roman Theater and Society*, cit., pp. 1-27
- H. Leppin, *Tacitus und die Anfänge des kaiserzeitlichen Pantomimus*, «RhM» 139, 1996, pp. 33-40
- M. E. Molloy, *Libanius and the Dancers*, Hildesheim - Zürich - New York 1996
- A. Pickard Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, trad. it. Firenze 1996
- B.A. Taladoire, *La tecnica degli attori romani: la testimonianza dei retori*, in N. Savarese (cur.), *Teatri romani: gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna 1996, pp. 133-156
- B. Le Guen (cur.), *De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, («Pallas» Revue des Études Anciens) Aix - Perpignan 1997
- A. Chaniotis, *Theatricality and Theater. Staging Public Life in the Hellenistic World*, «Pallas» 47, 1997, pp. 219-259
- G. Xanthakis-Karamanos, *A Survey of the Main Papyrus Texts of Post-Classical Tragedy*, in, *Akten des 21. Internationalen Papyrologenkongresses, Berlin 1995*, («ArchPF» Beiheft 3) 1997, pp. 1034-1048
- D.R. French, *Maintaining Boundaries: the Status of Actress in Early Christian Society*, «Vigiliae Christianae» 52, 1998, pp. 293-318
- J. Jory, *The Pantomime Assistants*, in T.W. Hillard e altri (curr.), *Ancient History and Modern University*, Grand Rapids (MI) - Cambridge 1998, pp. 217-221

- F. Perusino, *Tra commedia antica e commedia nuova: considerazioni sul ruolo della commedia di mezzo nella cultura del IV secolo*, in J.A. Lopez F  rez (cur.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid 1998, pp. 203-214
- V.J. Rosivach, *The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London 1998
- V. Gigante Lanzara, *Il teatro di Menandro: il realismo soft e la citt   dei buoni*, «A&R» 43, 1998, pp. 127-132
- Luciano, *La podagra*, con introduzione, testo e commento a cura di G. Tedeschi, Lecce 1998
- G. Martino, *Sofocle, gli abiti di porpora, il dramma satiresco e la nuova maniera timoclea*, «SIFC» III S. 16, 1998, pp. 8-16
- R.C. Beacham, *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, Yale 1999
- S. Daris, *P.Fouad Crawford. XIV e l'arredo scenico*, in B. Gentili - A. Grilli - F. Perusino (curr.), *Per Carlo Corbato. Scritti di filologia greca e latina offerti da amici e allievi*, Pisa 1999, pp. 155-165
- C. Dearden, *Plays for Export*, «Phoenix» 53, 1999, pp. 222-248
- P. Easterling - R. Miles, *Dramatic Identities: Tragedy in Late Antiquity*, in R. M. (cur.), *Constructing Identities in Late Antiquity*, London 1999, pp. 95-111
- M. Fassino, *Revisione del PStrasb W.G. 304-307: nuovi frammenti della Medea e di un'altra tragedia di Euripide*, «ZPE» 127, 1999, pp. 1-46
- E.G. Csapo, *Later Euripidean Music*, in M. Cropp - K. Lee - D. Sansone (curr.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, «ICS» 24-25, 1999-2000, pp. 399-426
- A. Di Bitonto Kasser, *Bigliettino per la revoca di un flautista*, «PapLup» 9, 2000, pp. 167-170
- A. Fountoulakis, *The Artists of Aphrodite*, «AC» 69, 2000, pp. 133-147
- M.-H. Garelli-François, *Ludions, Hom  ristes ou Pantomimes ? (S  n  que, Ep. 117; Fronton,   d. Naber p. 158)*, «REA» 102, 2000, pp. 501-508
- K. Gutzwiller, *The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander*, «ClAnt» 19, 2000, pp. 102-137
- W.A. Johnson, *New Instrumental Music from Graeco-Roman Egypt*, «BASP» 37, 2000, pp. 17-36
- W.A. Johnson, *Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation*, «JHS» 120, 2000, pp. 57-85
- C.J. Simpson, *Musicians and the Arena: Dancers and the Hippodrome*, «Latomus» 59, 2000, pp. 633-639
- W. Allan, *Euripides in Megale Hellas: Some Aspects of the Early Reception of Tragedy*, «G&R» 43, 2001, pp. 67-86
- A. Barbieri, *Ricerche sul Phasma di Menandro*, Bologna 2001

- E. Bouley, *Jeux romains dans les provinces balkano-danubiennes du II^e siècle av. J.-C. à la fin du III^e siècle après J.C.*, Paris 2001
- A. Cannobio, *Epigramma e mimo: il "teatro" di Marziale*, «CGITA» 14, 2001, pp. 201-228
- E. Csapo, *The First Artistic Representations of Theatre: Dramatic Illusion and Dramatic Performance in Attic and South Italian Art*, in G. Sanguinetti Katz e altri (curr.), *Theatre and the Visual Arts*, New York 2001, pp. 17-38
- M.W. Dickie, *Mimes, Thaumaturgy, and the Theatre*, «CQ» 51, 2001, pp. 509-603
- M.-H. Garelli-François, *La pantomime entre danse et drame: le geste et l'écriture*, in M.-H. Garelli-François - P. Sauzeau (curr.), *D'un genre à l'autre*, «CGITA» 14, 2001, pp. 229-247
- J.R. Green, *Comic Cuts: Snippets of Action on the Greek Comic Stage*, «BICS» 45, 2001, pp. 37-64
- J. Jory, *Some Cases of Mistaken Identity? Pantomime Masks and their Content*, «BICS» 45, 2001, pp. 1-20
- B. Le Guen, *Les associations de technites dionysiaques à l'époque hellénistique. I: Corpus documentaire; II: Synthèse*, Nancy - Paris, 2001
- B. Leyerle, *Theatrical Shows and Ascetic Lives*, Berkeley 2001
- G. Manuwald, *Fabulae praetextae*, München 2001
- V. Piché - Ch. Vendries, *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain sous la République et le Haut-Empire*, Paris 2001
- B. Schouler, *La défense de la pantomime par Libanios*, «CGITA» 14, 2001, p. 249-280
- E. Segal, *Oxford Reading in Menander, Plautus and Terence*, Oxford 2001
- J.Y. Strasser, *Études sur les concours d'Orient*, «Nikephoros» 14, 2001, pp. 127-131
- M.A. Vinagre, *Tragedia griega del siglo IV a.C. y tragedia helenística*, «Habis» 32, 2001, pp. 81-95
- C. Willink, *Again the Orestes "Musical Papyrus"*, «QUCC» n.s. 68, 2001, pp. 125-133
- E. Esposito, *Il pubblico del mimo popolare nell'Egitto tolemaico: Dryton e il Grenfellianum*, «Eikasmos» 12, 2002, pp. 199-214
- E. Hall, *The Singing Actor of Antiquity*, in P. Easterling - E. Hall (curr.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 3-38
- E. Handley, *Acting, Action and Words in New Comedy*, in P. Easterling - E. Hall (curr.), *Greek and Roman Actors*, cit., pp. 165-188
- R.L. Hunter, *"Acting Down": The Ideology of Hellenistic Performance*, in P. Easterling - E. Hall (curr.), *Greek and Roman Actors*, cit., pp. 189-205
- R.L. Hunter, *Teatro e forme letterarie para-teatrali*, in M. Fantuzzi - R.H. (curr.), *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro ad Augusto*, Roma-Bari 2002

- J.L. Lightfoot, *Nothing to do with the Technitai of Dionysus?*, in P. Easterling - E. Hall (curr.), *Greek and Roman Actors*, cit., pp. 209-224
- J. Nelis-Clément, *Les métiers du cirque, de Rome à Byzance: entre texte et image*, «Cahiers Glotz» 13, 2002, pp. 265-309; in particolare pp. 293-300
- Ch. Roneché, *Images of Performance: New Evidence from Ephesus*, in P. Easterling - E. Hall (curr.), *Greek and Roman Actors*, cit., pp. 254-281
- M. Sordi, *L'epigrafe di un pantomimo recentemente scoperta a Roma*, in *Scritti di storia romana*, Milano 2002, pp. 39-54
- L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*, Milano 2002
- P. Wilson, *The Musicians among the Actors*, in P. Easterling - E. Hall (curr.), *Greek and Roman Actors*, cit., pp. 39-68
- J. Huskinson, *Theatre, Performance and Theatricality in Some Mosaic Pavements from Antiochia*, «BICS» 46, 2002-2003, pp. 131-165
- S. Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, (Historia Einzelschriften 163) Wiesbaden-Stuttgart 2003
- F. Casolari, *Die Mythen travestie in der griechischen Komödie*, Münster 2003
- P. Cipolla, *Poeti minori del dramma satiresco*, Amsterdam 2003
- A.-T. Cozzoli, *Sositeo e il nuovo dramma satiresco*, in A. Martina (cur.), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Roma 2003, pp. 265-291
- C. Cusset, *Ménandre ou la comédie tragique*, Paris 2003
- J. Davidson, *Carcinus and the Temple: A Problem in the Athenian Theater*, «CPh» 98, 2003, pp. 109-122
- S. Deléani, *Les premiers chrétiens et le théâtre: le témoignage d'une lettre de saint Cyprien (Correspondence, Lettre 2)*, in P. Defosse (cur.), *Hommages à Carl Deroux, V: Christianisme et Moyen Âge Néo-latin et survivance de la latinité*, Bruxelles 2003, pp. 63-74
- A. Hughes, *Comedy in Paestan Vase Painting*, «OJA» 22, 2003, pp. 281-301
- B. Le Guen, *Théâtre, cités et royaumes en Anatolie et au Proche-Orient*, «Pallas» 62, 2003, 329-355
- E. Quintana Orive, *Sobre la condición jurídica de los actores en el derecho romano*, «Revue Internationale des Droits de l'Antiquité» 50, 2003, pp. 2301-315
- N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, in A. Martina (cur.), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, cit., pp. 425-460
- N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, «Dioniso» n.s. 2, 2003, pp. 84-105

- M. Vesterinen, *Reading Lucian's περὶ ὀρχήσεως. Attitudes and Approaches to Pantomime*, in L. Pietilä-Castrén - M.V. (curr.), *Grapta Poikila*, 1, Helsinki 2003, pp. 35-52
- J. Blänsdorf, *Das Römische Theaterwesen der Kaiserzeit im Spiegel der Inschriften*, in J. Fugmann - M. Janka - U. Schmizter - H. Seng (curr.), *Theater, Theaterpraxis, Theaterkritik in kaiserzeitlichen Rom*, München-Leipzig 2004, pp. 103-130
- A. Ceballes Hornero, *Los ludi scaenici en Hispania*, «Epigraphica» 66, 2004, pp. 135-144
- A. Ceballes Hornero, *Los espectáculos en la Hispania romana. La documentación epigráfica*, Mérida 2004
- P. Ceccarelli, 'Autour de Dionysos': *remarques sur la dénomination des artistes dionysiaques*, in C. Hugoniot - F. Hurlet - S. Milanezi (curr.), *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, Tours 2004, pp. 109-142
- M. Erasmo, *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, Austin 2004
- M.-H. Garelli-François, *La pantomime antique ou le mythes revisités: le repertoire de Lucien (Danse, 38-60)*, «Dioniso» 3, 2004, pp. 108-119
- C. Gourdet, *Pantomimes et grandes familles sous le haut-empire*, in C. Hugoniot - F. Hurlet - S. Milanezi (curr.), *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, cit., pp. 307-325
- J. Haubold - R. Miles, *Communality and Theatre in Libanius' Oration LXIV in defence of the Pantomimes*; in I. Sandwell - J.O. Huskinson (curr.), *Culture and Society in Later Roman Antioch*, Oxford 2004, pp. 24-34
- E.J. Jory, *Pylades, Pantomime, and the Preservation of Tragedy*, «MedArch» 17, 2004, pp. 147-156
- I. Lada-Richards, Μῦθων εἰκῶν. *Pantomime Dancing and the Figurative Arts in Imperial and Late Antiquity*, «Arion» 12, 2004, pp. 17-46
- S. Lape, *Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton-Oxford 2004
- M. Leigh, *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford - New York 2004
- P. Loman, *Travelling Female Entertainers of the Hellenistic Age*, «Arctos» 38, 2004, pp. 59-73
- C.W. Marshall, *Alcestis and the Ancient Rehearsal Process (P.Oxy. 4546)*, «Arion» 11/3, 2004, pp. 27-45
- D. Micallella, *I giovani vogliono ridere. Aspetti della riflessione aristotelica sul comico*, Lecce 2004
- W.J. Slater, *Where are the Actors*, in C. Hugoniot - F. Hurlet - S. Milanezi (curr.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, cit., pp. 143-160.
- J.-Y. Strasser, *Inscriptions grecques et latines en l'honneur de pantomimes*, «Tyche» 19, 2004, pp. 175-212

- G. Tedeschi, *Figura professionale di musico in PLond II 331. 5*, «SEP» 1, 2004, pp. 147-148
- G.E.L. Wootton, *Representations of Musicians in the Roman Mime*, «MedArch» 17, 2004, pp. 243-252
- S. Evangelisti, *Testimonianze epigrafiche relative ad attori e a spettacoli scenici nel Latium adiectum*, «Scienze dell'Antichità» 12, 2004-2005, pp. 656-667
- G.L. Gregori, *I protagonisti della scena teatrale nella documentazione epigrafica di Roma*, «Scienze dell'Antichità» 12, 2004-2005, pp. 575-590
- E. Laurenzi, *Il teatro nelle residenze private*, «Scienze dell'Antichità» 12, 2004-2005, pp. 669-676
- H. Bannert, „Herr Wirt, die Rechnung!“ *Ein Grabstein aus Aesernia (CIL IX 2689) und einige Bemerkungen zur Interpretation von Text und Bild*, in F. Beutler - W. Ameter (curr.), *Eine ganz normale Inschrift ... und ähnliches zum Geburtstag von Ekkehard Weber am 30. April 2005*, Wien, 2005, pp. 203-214
- D. Del Corno, *Euripidaristofanizein. Studi sul teatro greco*, Napoli 2005
- I. Gallo, *Il dramma satiresco attico e la sua trasformazione ellenistica*, «Vichiana» s. IV, 7, 2005, pp. 123-130
- O. Imperio, Οὐδὲν πρὸς τὴν πόλιν? *Il teatro attico in Sicilia e in Italia meridionale*, «Dioniso» n. s. 4, 2005, pp. 278-293
- E. Karakasis, *Terence and the Language of Roman Comedy*, Cambridge 2005
- G. Mastromarco, *Modelli greci della maschera comica del soldato fanfarone*, «Vichiana» IV s., 7, 2005, pp. 152-173
- A. Piqueux, *Comédie ancienne et vases phrygiens: un rapport problématique*, «Pallas» 67, 2005, pp. 55-70
- M. Vesterinen, *Some Notes on the Greek Terminology for Pantomime Dancers and on Athenaeus 1,20 d-e*, «Arctos» 39, 2005, pp. 199-206
- F. Ferrandini Troisi, *Professionisti di giro nel Mediterraneo antico. Testimonianze epigrafiche*, in M.G.A. Bertinelli - A. Donati (curr.), *Le vie della Storia: Migrazioni di popoli, viaggi di individui, circolazioni di idee nel Mediterraneo antico*, Roma 2006, pp. 145-154
- K.M.D. Dunbabin, *A Theatrical Device on the Late Roman Stage: the Relief of Flavius Valerianus*, «JRA» 19, 2006, pp. 191-212
- T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006
- M.-H. Garelli-François, *Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'Empire*, «Pallas» 71, 2006, pp. 113-125
- L. Graverini, *La scena raccontata: teatro e narrativa antica*, in F. Mosetti Casaretto (cur.), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria 2006, pp. 1-24

- I. Lada-Richards, *Becoming Mad on Stage: Lucian on the Perils of Acting and Spectating*, «BICS» 49, 2006, pp. 145-164
- A. Manieri, *Agoni musicali in Beozia: gare di 'epinici' nel I sec. a.C.*, in M. Vetta - C. Catenacci (curr.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Alessandria 2006, pp. 345-357
- C. Panayotakis, *Women in the Greco-Roman Mime of the Roman Republic and the Early Empire*, «Ordia Prima» 5, 2006, pp. 121-138
- G. Petrone - M.M. Bianco (curr.), *La commedia di Plauto e la parodia. Il lato comico dei paradigmi tragici*, Palermo 2006
- A. Piqueux, *Le corps comique sur les vases "phryaques" et dans la comédie attique*, «Pallas» 71, 2006, pp. 27-55
- A. Piqueux, *Rembourrages et images du corps dans la comédie ancienne et moyenne*, in F. Prost - J. Wilgaux (curr.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes 2006, pp. 133-150
- L. Prauscello, *Singing Alexandria. Music between Practice and Textual Transmission*, Leiden 2006
- S. Querzoli, *Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi*, in A.M. Andrisano (cur.), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena*, Roma 2006, pp. 167-188
- C. Squinci (cur.), *Le Atellane di Pomponio*, Cagliari 2006
- J.H. Strasser, *L'épreuve artistique ΔΙΑ ΠΑΝΤΩΝ*, «Historia» 55, 2006, pp. 298-327
- R. Webb, *Logiques du mime dans l'Antiquité Tardive*, «Pallas» 71, 2006, pp. 127-136
- A. Wessels, *Theater und Realität in der römischen Kaiserzeit*, in Sonderforschungsbereich 626 (cur.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/wessels.pdf
- M. Blancato - G. Nuzzo (curr.), *La tragedia romana: modelli, forme, ideologia, identità. Giornate siracusane sul teatro antico*, Palermo 2007
- M. Casella, *Les spectacles à Antioche d'après Libanios*, «AnTard» 15, 2007, pp. 99-112
- F. Dugast, *Spectacles et edifices de spectacles dans l'Antiquité tardive*, «AnTard» 15, 2007, pp. 11-20
- T. Gammacurta, *Copione teatrale o copia di lettura? Il caso di un papiro della commedia nuova*, in R. Pretagostini - E. Dettori (curr.), *La cultura letteraria ellenistica. Persistenza, innovazione, trasmissione*, Roma 2007 (Quaderni SemRom 10), pp. 271-283
- M.-H. Garelli, *Danser le mythe: La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain 2007
- E.J. Jory, *Roman Pantomime*, London 2007
- I. Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London 2007

- A. López - A. Pociña, *Comedia romana*, Madrid 2007
- L. Lugaresi, *Regio aliena. L'atteggiamento della Chiesa verso i luoghi di spettacolo nella città tardoantica*, «AnTard» 15, 2007, pp. 21-34
- S. Nervegna, *Staging Scenes or Plays? Theatrical Revivals of "Old" Greek Drama in Antiquity*, «ZPE» 162, 2007, pp. 14-42
- C. Roueché, *Spectacles in Late Antiquity: Some Observations*, «AnTard» 15, 2007, pp. 59-64
- A. Scleithauer, *Jünger der Musenkunst in Rom*, «Hyperboreus» 13, 2007, pp. 103-132
- E. Soler, *L'état impérial romain face au baptême et aux pénuries d'acteurs et d'actrices dans l'Antiquité tardive*, «AnTard» 15, 2007, pp. 47-58
- O. Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting in the Fourth Century BC*, Los Angeles 2007
- M. Vesterinen, *Dancing and Professional Dancers in Roman Egypt*, (PhD Diss.) Helsinki 2007
- P. Wilson, *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford - New York 2007
- S. Aneziri, *Worlds Travellers: the Association of Artists of Dionysus*, in R. Hunter - I. Rutherford (curr.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge 2008, pp. 217-236
- R.A. Hughes, *AI DIONYSIAZOUSAI: Women in Greek Theatre*, «BICS» 51, 2008, pp. 1-27
- I.M. Konstantakos, *Menander's Success in his Lifetime*, «QUCC» n.s. 88, 2008, pp. 79-106
- R. Webb, *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.) 2008
- E. Hall - R. Wyles (curr.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008
- E. Soler - F. Thelamon (curr.), *Les jeux et les spectacles dans l'Empire romain tardif et dans les royaumes barbares*, Les Cahiers du GRHis n. 19, Mont-Saint-Aignan 2008
- J.V. Bañuls Oller - C. Morenilla Talens, *Menander o la Nueva Comedia Política*, «Literatura: teoría, historia, crítica» 11, 2009, pp. 83-130
- G.F. Gianotti, *Spettacoli e spettatori in Petronio e Apuleio: spunti teatrali nella narrativa latina*, «I Mercoledì dell'Accademia» XIV (Quaderni Acc. Sc. Torino 18), 2009, pp. 1-34
- Ch. Roueché, *A World Full of Stories*, in Ph. Rousseau - M. Papoutsakis (curr.), *Transformations of Late Antiquity. Essays for Peter Brown*, Farnham - Burlington 2009, pp. 177-186
- W.J. Slater - M. Cropp, *Leukippe as Tragedy*, «Philologus» 153, 2009, pp. 65-85
- M. Blancato - G. Nuzzo (curr.), *La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna. Giornate siracusane sul teatro antico*, Palermo 2009
- D. Elm von Osten, *Vidimus, accepit fabula prisca fidem: Zur Theatralisierung mythologischer Erzählungen und religiöser Riten in der römischen Kaiserzeit*, in R. Faber - S. Lanwerd (curr.), *Aspekte der Religionswissenschaft*, Würzburg 2009, pp. 63-75

- A. Manieri (cur.), *Agoni poetico-musicali nella Grecia antica. 1. Beozia*, Roma-Pisa 2009
- A. Sharrock, *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge - New York 2009
- D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: The World of Mythological Burlesque*, Cambridge - New York 2009
- A. Chaniotis, 'The Best of Homer'. *Homeric Texts, Performances, and Images in the Hellenistic World and Beyond: The Contribution of Inscriptions*, in E. Walter-Karydi (cur.), *Homer: Myth, Texts, Image: Homeric Epics and Ancient Greek Art. Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey, Ithaca, September 15-19, 2009*, Ithaca 2010, pp. 257-278
- E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester-Malden (Mass.) 2010
- P. Ceccarelli, *Changing Context: Tragedy in the Civic and Cultural Life of Hellenistic City-States*, in I. Gildenhard - M. Revermann (curr.), *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century B.C. to the Middle Ages*, Berlin - New York 2010, pp. 99-150
- Decimus Laberius, *The Fragments*, a cura di K. Panayotakis, Cambridge 2010
- S. Papaioannou, *Postclassical Comedy and the Composition of Roman Comedy*, in A.K. Petrides - S. Papaioannou (curr.), *New Perspectives on Postclassical Comedy*, Newcastle upon Tyne 2010, pp. 146-175
- A.K. Petrides, *New Performance*, in A.K. Petrides - S. Papaioannou (curr.), *New Perspectives*, cit., pp. 79-124
- A. Vento, *Gli spettacoli nella corrispondenza di Isidoro di Pelusio*, «KOINΩNIA» 34, 2010, pp. 181-193
- A. Manieri, *Concorsi a premi e gerarchia sociale degli artisti*, in D. Castaldo - F.G. Giannachi - A. Manieri (curr.), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, II, Galatina 2010-2011 («Rudiae» 22-23), pp. 661-678
- T. Brüggemann, Überlegungen zum Theater im Hellenismus, «APF» 57, 2011, pp. 195-220
- G.L. Gregori, *Ludi e munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli d'età romana*, Milano 2011
- A. Hughes, *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2011
- S. Perrone, *Dalla scena al libro, dal libro alla scena. Qualche nota su tradizione ed esegesi antica dei testi drammatici greci*, «DeM» 2, 2011, pp. 148-165
- J.S. Rusten (cur.), *The Birth of Comedy: Texts, Documents, and Art from Athenian Comic Competitions, 486-280*, Baltimore 2011
- P. Schimmenti, *Danza e canto nel mimo romano*, «RCCM» 53, 2011, pp. 147-178
- K. Bosher (cur.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012

- M.L. Caldelli, *Associazioni di artisti a Roma: una messa a punto*, in K. Coleman - J. Nelis-Clément (curr.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain. Entretiens sur l'Antiquité classique*, 58. Vandœuvres-Genève 2012, pp. 131-172
- L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano: lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012
- G. Cuscito, *Giochi e spettacoli nei Padri della Chiesa*, «HistrAntiqua» 21, 2012, pp. 293-298
- E.J. Jory, *The Mask of Astyanax and the Pantomime Librettist*, «Logeion» 2, 2012, pp. 186-199
- T.J. Moore, *Music in Roman Comedy*, Cambridge-New York 2012
- F. Robert, *La représentation de la pantomime dans les romans grecs et latins: les exemples de Longus et d'Apulée*, «DHA» 38, 2012, pp. 87-110
- R. Webb, *The Nature and Representation of Competition in Pantomime and Mime*, in K. Coleman - J. Nelis-Clément (curr.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain*, cit., pp. 221-256
- K. Boshier, *'Phlyax' Slaves: from Vase to Stage*, in B. Akrigg - R. Tordoff (curr.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge 2013, pp. 197-208
- R. Cowan, *Haven't I Seen You before Somewhere? Optical Allusions in Republican Tragedy*, in G.W.M. Harrison - V. Liapis (curr.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden 2013, pp. 311-342
- V. Dasen, *Des artistes différents? Nains danseurs et musiciens dans le monde hellénistique et romain*, in S. Emerit (cur.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne*, Le Caire 2013, pp. 259-277
- E. Hall, *Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire*, in G.W.M. Harrison - V. Liapis (curr.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, op. cit., pp. 451-473
- S. Nervegna, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge 2013
- A.K. Petrides, *Lucian's on Dance and the Poetics of the Pantomime Mask*, in G.W.M. Harrison - V. Liapis (curr.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, cit., pp. 433-450
- S. Perrone, *Ce que le papyrus disent des spectacles antiques*, in B. Le Guen - S. Milanezi (curr.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis 2013, pp. 137-158
- M. Terzidou, *Η μουσική στην ελληνιστική Αίγυπτο μέσα από τη μαρτυρία των παπύρων*, Thessaloniki 2013
- J.P. Aygon (cur.), *Sénèque, un philosophe homme de théâtre*, Toulouse 2014
- M. Caroli, *Cratino il Giovane e Ofelione. Poeti della Commedia di mezzo*, Bari 2014
- M.J. Carter - J. Edmondson, *Spectacle in Rome, Italy and the Provinces*, in C. Bruun - J. Edmondson (curr.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford 2014, pp. 537-558
- V. Cinaglia, *Aristotle and Menander on the Ethics of Understanding*, Leiden-Boston 2014

- O. Taplin, *How Pots and Papyri might prompt a Re-evaluation of Fourth Century Tragedy*, in E. Csapo - H.R. Goette - J.R. Green - P. Wilson (curr.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin-Boston 2014, pp. 141-155
- G. Cupaiuolo, *L'ombra lunga di Terenzio*, Napoli-Catania 2014
- R. Danese, *Plauto, la commedia romana e i modelli greci*, «RELat» 14, 2014, pp. 35-51
- L. Férez - J. Antonio (curr.), *La comedia griega en sus textos: forma (lengua, léxico, estilo, métrica, crítica textual, pragmática) y contenido (crítica política y literaria, utopía, sátira, intertextualidad, evolución del género cómico)*, Madrid 2014
- I. Hanink, *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge 2014
- I.M. Konstantakos, *Tendencies and Variety in Middle Comedy*, in S. Chronopulos - C. Orth (curr.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie - Fragmentary History of Greek Comedy*, Heidelberg 2014, pp. 159-198
- S. Papaioannou, *Terence and Interpretation*, Cambridge 2014
- A.K. Petrides, *Menander, New Comedy and the Visual*, Cambridge 2014
- A. Pociña, *Otras consideraciones sobre la tragedia en el tiempo de Augusto*, «Paideia» 69, 2014, pp. 179-208
- M. Revermann (cur.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge 2014
- A. Scafuro - M. Fontaine (curr.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford-New York 2014
- C.A. Shaw, *The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford-New York 2014
- M. Sonnino, *Comedy Outside the Canon: from Ritual Slapstick to Hellenistic Mime*, in G. Colesanti - M. Giordano (curr.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, Berlin-New York 2014, pp. 128-150
- Z. Weiss, *Public Spectacles in Roman and Late Antique Palestine*, Harvard 2014
- S. Chronopoulos - C. Orth (curr.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie*, Mainz 2015
- W.M. Harrison (cur.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden 2015
- A. Hurst, *Dans les marges de Ménandre*, Genève 2015
- A. Kotlińska-Toma, *Hellenistic Tragedy: Texts, Translations and a Critical Survey*, London-New Delhi-New York-Sydney-Bloomsbury 2015
- V. Liapis - A.K. Petrides (curr.), *Greek Tragedy after the Fifth Century*, Cambridge 2015
- S. Papaioannou, *New Comedy and Roman Comedy: With and Without Menander*, «Thersites» 2, 2015, pp. 52-80
- P. Barrios-Lech, *Linguistic Interaction in Roman Comedy*, Cambridge 2016

- S. Frangoulidis - S.J. Harrison - G. Manuwald (curr.), *Roman Drama and its Contexts*, Berlin-Boston 2016
- C.W. Marshall - T. Hawkins (curr.), *Athenian Comedy in Roman Empire*, London 2016
- E. Stewart, *Greek Tragedy on the Move. The Birth of a Panhellenic Art Form c. 500-300 BC*, Oxford 2017
- M. Dinter (cur.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge 2017 (in corso di pubblicazione)
- D. Dutsch - G.F. Franko (curr.), *A Companion to Plautus*, Oxford 2017 (in corso di pubblicazione)
- M.M. Satama, *Dance, Dancers and other Performers in Graeco-Roman Egypt*, Helsinki (in attesa di pubblicazione)

Fonti letterarie

Accio TRF

Atreo 198-201: 81 n. 302; 82 n. 307; 203-204: 275 n. 1353; 205-213: 81 n. 302; 206: 81 n. 302; 207: 81 n. 302; 214-216: 81 n. 302; 229-230: 81 n. 302; 233: 81 n. 302; 234: 81 n. 302; 234a-b: 81 n. 302; *La battaglia presso le navi* 318-319: 81 n. 300; 321: 81 n. 300; 322-323: 81 n. 301; *Bruto* 17-38: 80 n. 298; *I figli di Fineo* 569-573: 83 n. 311; *Filottete* 520-525: 85 n. 314; 526-536: 85 n. 314; 549-551: 84 n. 313; *Medea* 391-406: 83 n. 310; *Oinomaos* 493-496: 84 n. 312; *Tereo* 636-639: 82 n. 308; *Troiane* 479-480: 52 n. 179

Achille Tazio

Leucippe e Clitofonte III 20, 4-7: 232 n. 1081

[Acron]

Commentario all'arte Poetica di Orazio 288: 171 n. 761

Adespoti Comici CGFPR

fr. *350: 31 n. 55; 57 n. 200

Adespoti Comici PCG

fr. 1032: 56 n. 197; 94 n. 369; fr. 1062: 108 n. 471

Adespoti Lirici (*Collectanea Alexandrina*, ed. Powell)

fr. 5 (*Canto di Marissa*): 264 n. 1291; fr. 6 (*Lamento di Elena*): 269 n. 1322

Adespoti Tragici TrGF

fr. 3e: 33 n. 67; fr. 6a: 33 n. 63; fr. 10c: 34 n. 70; fr. 279g: 46 n. 136; fr. 458: 31 n. 55; fr. 625: 56 n. 196; 132 n. 587; fr. 626: 56 n. 196; fr. 644: 31 n. 54; 75 n. 274; fr. 646: 56 n. 196; fr. 646a: 63 n. 227; fr. 649: 57 n. 203; fr. 653: 31 n. 51; fr. 655: 64 n. 229; fr. 664: 35 n. 72; fr. 665: 182 n. 829; fr. 668: 48 n. 153; fr. 669: 56 n. 196; fr. 672a: 182 n. 826; fr. 680: 52 n. 179; fr. 681: 52 n. 181; fr. 682: 53 n. 183; 56 n. 196; fr. 683a: 185 n. 842; fr. 684: 54 n. 186; fr. 685: 54 n. 186; fr. 701: 56 n. 196

Afranio CRF

Festa dei Lari Compitali 25-28: 161 n. 721; 29: 161 n. 721; *La lettera* 104-106: 161 n. 720; *La vendita all'asta* 7: 162 n. 723

Agatone TrGF

Telefo, fr. 4: 20 n. 10

Agostino

Sul battesimo contro i Donatisti VII 53: 286 n. 1415; *La catechesi dei catecumeni* XXV 48: 282 n. 1403; *La città di Dio* I 32: 287 n. 1421; II 8: 173 n. 767; II 8-13: 287 n. 1421; II 13: 282 n. 1405; VI 7: 280 n. 1392; *Confessioni* III 2: 173 n. 767; 223 n. 1049; 282 n. 1405; III 6, 11: 174 n. 776; IV 2, 3: 174 n. 775; 208 n. 960; IV 3, 5: 174 n. 775; *Il consenso degli Evangelisti* I 33, 51: 287 n. 1421; *Contro Giuliano opera incompiuta*

V 15: 185 n. 839; *I discorsi* 241, 5: 199 n. 911; *Sulla dottrina cristiana* II 3, 4: 223 n. 1045; II 38, 97: 227 n. 1062; *Sulla fede e le opere*, 18, 33: 202 n. 928; *Sul maestro* III 5: 227 n. 1064; *Dell'ordine* II 11, 34: 221 n. 1036

Alceo Comico PCG

Pasifae fr. 26-29: 110 n. 485; *Tragicommedia* fr. 19-21: 105 n. 451

Alcifrone

Epistole II 17: 258 n. 1259; 31, 1: 253 n. 1215

Alessi PCG

Ancilione fr. 1: 99 n. 406; *Il braciere* fr. 205: 103 n. 433; *Il Cartaginese* fr. 105: 95 n. 371; *Il cavaliere* fr. 99: 100 n. 409; *Crateia o la fattucchiara* fr. 117: 97 n. 391; fr. 118: 97 n. 391; *Demetrio* fr. 46: 103 n. 438; fr. 47: 159 n. 712; *La donna ateniese* fr. 27: 99 n. 402; *La donna che fa uso della mandragora* fr. 146: 102 n. 432; 135 n. 602; *Dropide* fr. 60-62: 98 n. 397; *Elena* fr. 70: 103 n. 437; *L'esule* fr. 259: 103 n. 433; *Fedro* fr. 247-248: 99 n. 407; *Galatea* fr. 37: 98 n. 399; *Lino* fr. 140: 108 n. 470; *Meropide* fr. 151: 99 n. 408; 107 n. 460; *La nutrice* fr. 230: 103 n. 437; *Odisseo al telaio* fr. 159-161: 108 n. 469; *Olimpiodoro* fr. 163: 100 n. 409; *Il parassita* fr. 183: 99 n. 405; 102 n. 433; 104 n. 447; *La parrucchiera* fr. 112: 94 n. 369; *La pitagorizzante* fr. 201-203: 99 n. 402; *Quelli che muoiono insieme* fr. 213: 103 n. 433; *Il Sicionio* fr. 209: 94 n. 370; *Il soldato* fr. 212: 98 n. 392; *Il sonno* fr. 242: 104 n. 445; *Tarantini* fr. 222: 103 n. 437; fr. 222-228: 99 n. 402; *Il timoniere* fr. 121: 103 n. 433; *Trofonio* fr. 239: 94 n. 369; *L'uomo di Eretria* fr. 84: 102 n. 431

Ambrogio

Discorsi XXIV 7: 282 n. 1405

Amipsia PCG

Saffo fr. 15: 104 n. 441

Ammiano Marcellino

Storie XIV 6, 18-20: 91 n. 353; 282 n. 1405; XXVIII 4, 33: 59 n. 210; XXX 4, 21: 279 n. 1379

Anacreontee

17 West: 221 n. 1038

Anassandride PCG

La bruttona fr. 6: 105 n. 449; *I campagnoli* fr. 1-3: 102 n. 423; *Le città* fr. 40: 96 n. 383; *La donna di Samo* fr. 43: 102 n. 424; *Il farmacomante* fr. 50: 102 n. 424; *Odisseo* fr. 34-35: 96 n. 382; fr. 35: 142 n. 638; *I pii* fr. 13: 102 n. 424; *I pittori ovvero i geografi* fr. 14-15: 102 n. 424; *Protesilao* fr. 41: 96 n. 384; fr. 42: 96 n. 384; 72; *La pazzia senile* fr. 9-10: 102 n. 424; *Il sonno* fr. 242, 1-5: 104 n. 441; *La suonatrice di cetra* fr. 24: 102 n. 424; *Tereo* fr. 46: 105 n. 450; 110 n. 478; *Il tesoro* fr. 18-19: 102 n. 424; *La tragicommedia* fr. 26: 105 n. 451; *inc. fab.* fr. 55: 106 n. 456; fr. 66: 110 n. 479

Anassila PCG

I cuochi fr. 19, 1-2: 104 n. 448; *Calipso* fr. 11: 119 n. 536; *Circe* fr. 12-13: 119 n. 535; *Euandria* fr. 8: 97 n. 391; *Giacinto lenone* fr. 27: 104 n. 448; *Il solitario* fr. 20: 95 n. 373; *Pollastrella* fr. 22: 102 n. 430; *inc. fab.* fr. 38: 142 n. 638

Andronico TRF

Aiace 16-17: 68 n. 252; *Il cavallo di Troia* 20-22: 68 n. 253; *Egisto* 5-6: 68 n. 253

Anfide PCG

Il burlone fr. 30: 104 n. 446; *Il ditirambo* fr. 14: 104 n. 447; *L'errante* fr. 30: 104 n. 447; *Saffo* fr. 32: 104 n. 441

Anfilochio

Giambi a Seleuco 79 ss.: 282 n. 1405; 85-86: 251 n. 1206; 101: 228 n. 1070

Anneo Cornuto

La natura degli dei 30: 236 n. 1104

Antiatticista ed. Bekker

δ 90, 5: 31 n. 53

Antifane PCG

Adone fr. 14-16: 107 n. 466; *Afrodisio* fr. 55: 103 n. 437; *Alcesti* fr. 30: 106 n. 456; *Gli antenati* fr. 193: 103 n. 433; *L'antropogonia* fr. 34: 107 n. 465; *La bisaccia* fr. 133: 99 n. 402; *La brocca* fr. 210-211: 101 n. 421; *I Carì* fr.

111: 48 n. 146; 218 n. 1022; *Il campagnolo* fr. 1-12: 101 n. 421; fr. 1: 105 n. 454; *Ceneo* fr. 110: 105 n. 454; *Il citarista* fr. 115: 101 n. 421; *Il citaredo* fr. 116-119: 101 n. 421; *Cleofane* fr. 120: 99 n. 404; *Cnetideo o il pancione* fr. 122: 103 n. 439; *Colpita da un giavellotto* fr. 25: 101 n. 421; *La composizione* fr. 189: 106 n. 456; *Eolo* fr. 19: 105 n. 453; *L'ereditiera* fr. 94: 101 n. 421; *Il ferito* fr. 205: 105 n. 454; fr. 205-206: 101 n. 421; *I gemelli* fr. 80-84: 101 n. 421; *L'innamorato della madre* fr. 219: 96 n. 380; *Il lavandaio* fr. 121: 101 n. 421; *Il medico* fr. 106-107: 101 n. 421; *Melanione* fr. 150: 135 n. 600; *I monumenti funerari* fr. 158: 99 n. 402; *La nascita di Afrodite* fr. 57: 107 n. 466; *L'odiatore dei malvagi* fr. 157: 101 n. 421; *Oinomaos ovvero Pelope* fr. 170: 96 n. 383; *Il parassita* fr. 180-184: 101 n. 421; *La pescatrice* fr. 27-29: 101 n. 421; *Pollastrella* fr. 166: 99 n. 402; fr. 167: 98 n. 392; *I proverbi* fr. 186-187: 101 n. 421; *Il quesito* fr. 192: 103 n. 439; *I ricconi* fr. 188: 101 n. 421; *Il riconduttore di fuggiaschi* fr. 87: 101 n. 421; *Saffo* fr. 194: 96 n. 378; 104 n. 444; *Il soldato ovvero il dio Tychon* fr. 200-203: 101 n. 421; fr. 200: 96 n. 379; *Le sorelle* fr. 13: 101 n. 421; *La suonatrice d'aulo* fr. 51-53: 101 n. 421; *Il terzo attore* fr. 207: 105 n. 454; *Timone* fr. 204: 95 n. 373; *L'ungitrice* fr. 26: 142 n. 638; *inc. fab.* fr. 228: 105 n. 454; *inc. fab.* 293: 142 n. 638

Antifonte *TrGF*

Andromaca fr. 1: 31 n. 53; *Giasone* fr. 1a: 31 n. 53; *Meleagro*: fr. 2: 31 n. 53

Antologia Latina ed. Riese²

111: 221 n. 1037; 227 n. 1065; 310: 200 n. 916; 221 n. 1040

Antologia Palatina

V 99: 253 n. 1215; V 129: 242 n. 1146; V 138: 185 n. 844; V 175: 242 n. 1146; V 222: 253 n. 1215; VII 153: 278 n. 1374; VII 155: 250 n. 1199; 251 n. 1207; VII 411: 61 n. 213; VII 414: 121 n. 544; VII 563: 223 n. 1048; VII 612: 253 n. 1215; VII 707: 62 n. 220; VII 708: 144 n. 659; IX 248: 213 n. 981; 215 n. 995; IX

450: 138 n. 619; IX 505: 223 n. 1048; IX 542: 226 n. 1059; 227 n. 1066; 229 n. 1075; IX 567: 235 n. 1095; XI 11: 58 n. 204; XI 11, 1-2: 50 n. 168; XI 195: 218 n. 1021; XI 253: 221 n. 1039; XI 254: 221 n. 1040; 226 n. 1054; XI 255: 221 n. 1040; XI 289: 223 n. 1047; XI 434: 251 n. 1206; XIV 40: 20 n. 11; XIV 41: 20 n. 11

Antologia Planudea

Pl. 278: 253 n. 1215; *Pl.* 283: 200 n. 916; 223 n. 1048; *Pl.* 284: 200 n. 916; *Pl.* 285: 200 n. 916; *Pl.* 286: 200 n. 916; *Pl.* 287: 200 n. 916; 221 n. 1037; 229 n. 1075; *Pl.* 288: 200 n. 916; *Pl.* 289: 197 n. 904; 227 n. 1066; *Pl.* 290: 212 n. 977; 213 n. 981; 223 n. 1048; 224 n. 1050

Antonino Liberale

Metamorfosi XVI 1-3; 267 n. 1309

Apollodoro *FGrHist*

fr. 43: 128 n. 570

[Apollodoro]

Biblioteca I 9, 28: 32 n. 58; II 5, 11: 64 n. 232

Apollodoro di Caristo *PCG*

Il fabbricante di registri fr. 5: 143 n. 650

Apollonio Rodio

Argonautiche III 61-62: 52 n. 178; IV 316-322: 82 n. 309

Apuleio

Apologia 13: 210 n. 967; 74: 199 n. 913; 78: 214 n. 989; 81: 165 n. 731; *Del cosmo* 27: 256 n. 1240; *Il dio di Socrate* 24: 85 n. 314; *Florida* 16: 137 n. 614; 18: 91 n. 352; *Metamorfosi* I 4: 211 n. 970; 261 n. 1277; X 29: 226 n. 1061; X 21-22: 274 n. 1346; X 30-34: 215 n. 993; 229 n. 1076

Aquilio *CRF*

Beozia 1-9: 158 n. 705

Archippo *PCG*

I pesci fr. 14-32: 95 n. 376; fr. 27: 95 n. 377; *Rinone* fr. 42-44: 95 n. 374

Aristeneto

Epistole I 26: 200 n. 916; 208 n. 959; 223 n. 1048; 223 n. 1049

Aristocle *FHG*
fr. 7-8: 233 n. 1089

Aristofane

Acarnesi 10: 29 n. 42; 11: 218 n. 1019; *I cavaliere* 529-530: 49 n. 161; 60 n. 212; 1111-1120: 60 n. 212; *Le donne alle Tesmoforie* 1007 ss.: 46 n. 140; *Lisistrata* 182-199: 54 n. 187; *Nuvole* 1282: 122 n. 546; 1354-1376: 49 n. 159; 1261: 20 n. 9; *Pace* 136: 38 n. 90; 1013-1014: 107 n. 461; *Pluto* 1 ss.: 113 n. 491; 290 ss.: 218 n. 1020; 781: 20 n. 9; 850: 100 n. 412; *Rane* 53: 46 n. 140; 92-97: 18 n. 4; 548 ss.: 113 n. 494; 616 ss.: 115 n. 511; 655: 122 n. 546; 661: 122 n. 546; 868: 29 n. 42; 1056 ss.: 135 n. 603; 1136: 122 n. 546; 1298 ss.: 55 n. 191; *Vespe* 1512: 20 n. 9; 1529-1537: 141 n. 635

Aristofane *PCG*

Eoloscione fr. 1: 101 n. 416; 101 n. 417; fr. 3: 101 n. 417; fr. 5: 101 n. 417; fr. 7: 101 n. 417; *Cocalo* fr. 359: 101 n. 415; fr. 364: 101 n. 415; fr. 369: 101 n. 415; fr. 371: 101 n. 415; *Geritade* fr. 161: 49 n. 160

Aristofonte *PCG*

Pitagorizzante ffr. 9-12: 99 n. 401; *Platone* fr. 8: 99 n. 401

Aristonico *FGrHist*

fr. 1: 212 n. 976

Aristosseno ed. Wehrli

fr. 110: 233 n. 1088; fr. 111: 233 n. 1089; 235 n. 1095

Aristotele

Del cosmo 392a 27: 244 n. 1153; 398b 16: 256 n. 1240; *Etica Eudemia* VII 1239a 35-38: 31 n. 53; *Etica Nicomachea* IV 1128a 22-25: 103 n. 434; VII 1150b 9: 30 n. 50; VII 1150b 10: 21 n. 14; IX 1168a 30 ss.: 43 n. 124; IX 1169b 3 ss.: 124 n. 559; *Meccanica* 847a 20: 31 n. 53; *Poetica* I 1447a 27: 210 n. 967; I 1447b 9-11: 262 n. 1282; I 1447b 20-23: 25 n. 28; VI 1450a 29 ss.: 52 n. 180; VI 1450b 4-8: 25 n. 27; VI 1450b 18: 180 n. 809; VIII 1451a 30 ss.: 132 n. 588; IX 1451b 33 ss.: 41 n. 113; XIII 1453a 19-22: 22 n. 17; XIII 1453a 37: 108 n. 468;

XIV 1453b 30-34: 24 n. 22; XV 1454 a33 – b6: 106 n. 455; XVI 1454b 23: 21 n. 14; XVII 1455a 22-29: 21 n. 14; XVII 1455b 1-12: 23 n. 19; 106 n. 457; 124 n. 561; XVIII 1455b 24-32: 125 n. 566; XVIII 1456a 25-32: 28 n. 39; XVIII 1456a 29-30: 36 n. 78; XVIII 1456a 31-32: 52 n. 179; XXI 1457b, 23: 103 n. 437; XXIV 1460a 2: 25 n. 28; XXIV 1460a 32: 104 n. 447; XXIV 1460b 2-6: 27 n. 33; XXV 1461b 20-21: 32 n. 60; XXVI 1462a 13: 180 n. 809; *Politica* VII 17, 1336b 28-31: 41 n. 108; *Repubblica degli Ateniesi* 38, 3-4: 95 n. 375; *Retorica* I 13, 1374b 5 ss.: 129 n. 574; II 23, 1399b 26: 31 n. 53; II 27, 1400b 9-15: 32 n. 57; 53 n. 184; II 27, 1400b 10: 21 n. 14; III 1, 1403b 32-35: 40 n. 94; III 1, 1404a 31-33: 135 n. 604; III 2, 1404b, 22 ss.: 41 n. 105; 135 n. 603; III 2, 1412b 25-28: 93 n. 367; III 12, 1413b 8-14: 27 n. 34; III 16, 1417b 18: 21 n. 14

Aristotele ed. Rose

Didascalie fr. 628: 21 n. 14

[Aristotele]

Problemi XIX 15: 55 n. 192

Armodio di Tarso

Protesilao: 25

Arnobio

Contro i pagani II 38: 228 n. 1071; 258 n. 1259; IV 35: 213 n. 984; 226 n. 1055; 282 n. 1405; IV 36: 280 n. 1392; VII 32: 228 n. 1072; VII 33: 152 n. 682; 170 n. 755; 172 n. 764; 215 n. 993; 226 n. 1055; 251 n. 1206; 280 n. 1392

Artemidoro

Il libro dei sogni I 22: 251 n. 1206; I 56: 103 n. 434; 175 n. 778; I 76: 235 n. 1098; 258 n. 1258; IV 2: 232 n. 1080

[Asconio] *Commento a Cicerone, Della Divinazione* 48: 160 n. 716

Assionico *PCG*

Fanatico di Euripide fr. 4: 109 n. 477

Astidamante *TrGF*

Ettore fr. 2: 24 n. 24; *Eracle* fr. 4: 26 n. 32

Ateneo

Deipnosophisti I 19b: 257 n. 1256; I 19f: 256 n. 1240; I 19f-20a: 249 n. 1186; 258 n. 1260; I 20a: 236 n. 1102; I 20d: 206 n. 950; 212 n. 973; 212 n. 976; 213 n. 982; I 20d-e: 212 n. 976; I 21e-22a: 38 n. 89; I 22a: 220 n. 1033; II 50f: 62 n. 219; II 71a-b: 122 n. 552; IV 129d: 257 n. 1255; 258 n. 1263; IV 176c-d: 248 n. 1174; V 198b: 144 n. 658; V 211c: 235 n. 1095; VI 235e: 103 n. 433; VI 241f: 144 n. 657; VI 252e: 235 n. 1095; VIII 336d: 93 n. 366; IX 393e-f: 267 n. 1310; IX 402b: 122 n. 548; IX 407d: 61 n. 217; X 411a: 62 n. 218; X 452f: 235 n. 1100; 258 n. 1261; X 455c: 65 n. 237; XI 496e: 141 n. 628; XII 537d: 46 n. 140; XII 548b: 258 n. 1257; XIII 583f: 140 n. 625; XIII 595d: 62 n. 219; XIII 608d: 26 n. 30; XIII 608e: 25 n. 28; XIV 620b: 231 n. 1078; XIV 620d-621f: 233 n. 1087; XIV 620e: 235 n. 1095; XIV 620e ss.: 235 n. 1096; XIV 621c: 233 n. 1089; XIV 621d: 135 n. 601; XIV 626b: 220 n. 1029; XIV 629b: 222 n. 1043; XIV 631c: 222 n. 1043; XIV 638a: 232 n. 1078; XIV 638b: 249 n. 1186; XIV 664a: 144 n. 657; XV 697b: 264 n. 1291; XV 698a-699a: 249 n. 1183

Atta CRF

Le acque termali 3: 163 n. 728; *I giochi dell'edile* 1: 236 n. 1106

Atti dei Santi

Febbraio, III, p. 380: 286 n. 1417; Aprile, II, p. 213: 286 n. 1416; Agosto, V, pp. 122-123: 286 n. 1417; Novembre, XXI, p. 230: 287 n. 1418

Atti dei Santi Bollandiani Agosto, V 122: 285 n. 1414

Atti di Santippa e Polissena 21: 220 n. 1034

Augusto

Monumento Ancirano VI 39-40: 284 n. 1412

Aulo Gellio

Notti Attiche I 5, 3: 220 n. 1034; I 11, 12: 236 n. 1106; I 24, 2: 148 n. 674; I 24, 3: 152 n. 682; II 23, 1-2: 146 n. 666; II 23, 5 ss.: 152 n. 688; II 28, 1: 184 n. 838; III, 3, 3: 149 n. 677; III 3, 4: 158 n. 705; III 3, 9: 157 n. 704; III 3, 14: 149

n. 676; III 10, 11: 184 n. 838; III 12, 2-4: 277 n. 1370; III 15, 2: 142 n. 647; III 18, 9-10: 276 n. 1357; V 15, 9: 75 n. 279; VI 5: 40 n. 101; VI 14, 6: 76 n. 284; X 17, 2-4: 278 n. 1372; X 18, 7: 37 n. 84; XIII 2, 1 ss.: 79 n. 295; XIII 8, 21: 162 n. 725; XIII 21, 16: 157 n. 700; XIII 23, 16: 158 n. 706; XV 11: 165 n. 735; XV 24: 157 n. 699; 157 n. 700; XVI 6, 7: 165 n. 737; XVI 7, 1-14: 277 n. 1363; XVII 4, 1-2: 137 n. 614; XVII 4, 4-6: 128 n. 570; XVII 17, 1: 71 n. 264; XVII 21, 42: 67 n. 251; XVIII 12, 2: 158 n. 708; XIX 13, 3: 276 n. 1361

Ausonio

Centone nuziale 10, p. 169, 15: 179 n. 800; *Epigramma* XCV: 221 n. 1040; LXXV 2-4: 162 n. 724; *Lettera* 5: 183 n. 831; *Protreptico al nipote* 45: 179 n. 800

Bacchilide

fr. 19 Sn.-Maehl.: 148 n. 672

Bioto TrGF

Medea fr. 1: 87 n. 331

Càrcino il Giovane TrGF

Medea fr. 1e: 22 n. 17; *inc. fab.* fr. 5: 22 n. 16; *inc. fab.* fr. 5a: 133 n. 596

Carmi popolari PMG

7/853: 264 n. 1291

Cassiodoro

Cronaca a.u.c. 639: 165 n. 735; *Varie* I 20, 5: 222 n. 1043; 223 n. 1048; IV 51: 227 n. 1066; 278 n. 1375; IV 51, 8: 223 n. 1048; IV 51, 9: 228 n. 1070

Cat. Cod. Astr. 8 (4), 213: 257 n. 1248

Cecilio Stazio CRF

La collana 142-157: 153 n. 689; 158-162: 154 n. 690; 176: 154 n. 691; 177: 154 n. 691; *Sinefebi* 199-209: 154 n. 692; *inc. fab.* 264: 154 n. 691

Cesare

Carm. fr. 1: 156 n. 698

Cesio Basso

Poetica 312, 9: 67 n. 251; 159 n. 715

Cheremone *TrGF*

Alfesibea fr. 1: 26 n. 29; *Achille uccisore di Tersite* fr. 2: 27 n. 37; 133 n. 596; fr. 3: 27 n. 37; *Centauro* fr. 10: 26 n. 29; *Dioniso* fr. 4: 62 n. 218; fr. 5: 26 n. 29; *Io* fr. 9: 26 n. 29; *Minii* fr. 12: 26 n. 29; *Odisseo* fr. 13: 26 n. 29; *Oineo* fr. 14: 26 n. 31; *Tieste* fr. 8: 26 n. 29; *inc. fab.* fr. 14b: 27 n. 36; *inc. fab.* fr. 42: 133 n. 596

Cicerone

Accademici I 10: 69 n. 259; *Bruto* 71: 69 n. 254; 72: 67 n. 251; 76: 75 n. 274; 78: 74 n. 271; 167: 85 n. 315; 162 n. 725; 258: 76 n. 283; 152 n. 685; *Carmi* fr. 2 (*Limon*): 156 n. 698; *Contro Cecilio* 48: 237 n. 1109; 282 n. 1400; *Della divinazione* II 104: 75 n. 278; *Dei doveri* I 97: 81 n. 302; I 104: 151 n. 681; I 114: 81 n. 303; I 150: 216 n. 999; III 102: 81 n. 302; *Filippiche* I 36: 81 n. 305; II 6, 13: 275 n. 1349; II 31: 81 n. 305; VIII 26: 237 n. 1109; X 4: 81 n. 305; *In difesa di Archia* 5: 69 n. 255; 10: 69 n. 255; 18: 282 n. 1402; *In difesa di Celio* 65: 282 n. 1401; *In difesa di Plancio* 59: 80 n. 296; *In difesa di Rabinio* 35: 173 n. 768; 266 n. 1303; *In difesa di Roscio* 8, 23: 220 n. 1034; *In difesa di Sestio* 102: 81 n. 302; 118: 162 n. 725; 228 n. 1070; 237 n. 1109; 118-123: 81 n. 303; 120-121: 75 n. 274; 121-122: 75 n. 273; 126: 78 n. 291; *Lelio* 24: 77 n. 285; 77 n. 288; *Lettere ad Attico* I 16, 3: 216 n. 999; I 16, 13: 280 n. 1393; IV 15, 6: 75 n. 273; 254 n. 1218; VII 3, 10: 152 n. 685; X 10, 5: 254 n. 1218; X 16, 5: 254 n. 1218; XIV 20, 3: 158 n. 707; XVI 2, 3: 81 n. 304; XVI 5, 1: 81 n. 305; *Lettere ai Familiari* V 12, 7: 70 n. 261; VII 1, 2: 71 n. 263; 164 n. 730; IX 16, 7: 169 n. 750; IX 21, 1: 157 n. 702; IX 22, 1: 159 n. 714; IX 26: 254 n. 1218; XII 18, 2: 276 n. 1359; XV 16, 1: 70 n. 261; *Lucullo* 20: 75 n. 274; 77 n. 286; 88: 78 n. 291; *Sulla natura degli dèi* II 89: 83 n. 310; III 68: 81 n. 302; *L'oratore* 5, 1: 25 n. 27; 36: 75 n. 274; 76 n. 283; *Dell'oratore* II 193: 79 n. 293; II 242: 236 n. 1102; II 244: 236 n. 1102; II 259: 280 n. 1393; III 27: 76 n. 284; III 30: 85 n. 316; III 102: 75 n. 273; III 217-219: 81 n. 302; III 219: 82 n. 307; III 221: 223 n. 1045; *Dell'ottimo genere degli oratori* 2: 76 n. 281; 152

n. 687; *Contro Pisone* 82: 81 n. 302; *Sullo Stato* III 14: 76 n. 280; IV 11: 41 n. 109; 148 n. 672; *Sui termini del bene e del male* I 4: 69 n. 260; 156 n. 698; I 5: 158 n. 707; I 7: 161 n. 721; II 79: 77 n. 288; V 63: 77 n. 288; *Tusculane* I 3: 67 n. 251; I 106: 73 n. 268; 78 n. 291; II 13: 81 n. 302; II 39: 75 n. 276; II 48-50: 78 n. 290; III 44 ss.: 75 n. 274; IV 25: 158 n. 707; IV 67: 70 n. 261; 157 n. 701; IV 77: 81 n. 302; *Contro Verre* II 3, 83: 253 n. 1218

Cipriano

Contro Donato I 8: 282 n. 1405; *Epistola* 2: 203 n. 929; *Sugli spettacoli* 6: 223 n. 1048; 263 n. 1287

Cirillo

Contro l'imperatore Giuliano VII 229a: 179 n. 804

Claudiano

Invettiva contro Eutropio II 403-405: 214 n. 988; *Panegirico per il consolato di Manlio Teodoro* 311-332: 285 n. 1413

Clearco ed. Wehrli

fr. 86: 65 n. 240; fr. 93: 235 n. 1100

Clemente Alessandrino

Pedagogo II 5, 45: 282 n. 1405; *Tappeti*: I 23, 155: 35 n. 75

Columella

Sulla coltivazione dei campi, I pref. 3-4: 222 n. 1042; I pref. 15: 223 n. 1048; I pref. 15-16: 201 n. 921

Commentari ai Pinakes di Callimaco 5: 131 n. 583

Commento all'Arte retorica di Aristotele 146, 1 ss.: 53 n. 184

Concilio di Arles

Canone 5: 202 n. 926; *Collectio Arelatensis* 20: 202 n. 926

Concilio di Elvira

Canone 62: 202 n. 925

Concilio Trullano II

Canone 62: 289 n. 1428

Coricio

XXI 1: 227 n. 1066; XXIX 2, 30-33: 227 n. 1066; XXIX 32: 175 n. 777; XXXII (*Apologia dei mimi*) 30: 272 n. 1337; XXXII 58-59: 264 n. 1296; XXXII 73: 179 n. 805; XXXII 74-75: 263 n. 1285; XXXII 78: 260 n. 1274; 267 n. 1306; XXX 109: 264 n. 1294; XXXII 110: 263 n. 1286; XXXII 116-118: 284 n. 1411; XXXII 124: 265 n. 1299; XXXII 130: 268 n. 1318; XXXII 146: 264 n. 1293; XXXII 146 ss.: 251 n. 1206; XXXII 146-154: 265 n. 1298; XLII 1, 1: 179 n. 805

Cornelio Nepote

Vita di Catone 1, 4: 71 n. 264

Corpus Glossariorum Latinorum

II, 22, 40-42: 249 n. 1182; III, 172, 232 n. 1078; III, 240: 232 n. 1078

Costituzione Apostolica II 25: 285 n. 1414; VIII 32: 202 n. 927

Cratete PCG

inc. fab. fr. 46: 135 n. 601

Cratino PCG

Archilochi fr. 11: 141 n. 634; *Nemesi* frr. 114-127: 110 n. 486; *Odissei* frr. 143-157: 110 n. 486

Damascio

Vita di Isidoro fr. 276: 189 n. 871

David

Introduzione alla filosofia 44: 257 n. 1246

Democrito VS

fr. 62: 140 n. 623

Demostene

Per la corona 21: 41 n. 109; 54: 18 n. 5; 55: 18 n. 5; 84: 18 n. 5; 115: 18 n. 5; 116: 18 n. 5; 118: 18 n. 5; 129: 41 n. 107; 180: 30 n. 49; 41 n. 107; 262: 41 n. 107; 267: 30 n. 49; 313: n. 38 n. 90; *Sulla falsa ambasceria* 12: 41 n. 109; 18: 41 n. 109; 94: 41 n. 109; 192-195: 93 n. 367; 246: 41 n. 105; 246-247: 41 n. 109; 315: 41 n. 109; *Esordi* XXI 2: 37 n. 87; *Olintica II* 19: 256 n. 1239; 262 n. 1282; *Sulla pace* 6: 40 n. 95

Dicearco

fr. 84 Wehrli: 29 n. 42

Difilo PCG

L'ereditiera fr. 42: 135 n. 600; *I guardiani dell'oliveto* fr. 29: 141 n. 630; *L'ignoranza* fr. 1: 142 n. 637; fr. 2: 142 n. 637; *Il matrimonio* fr. 23: 141 n. 636; *Le offerte funebri* fr. 37: 141 n. 627; *Il parassita* fr. 60, 1 ss.: 141 n. 629; *Pariglia* fr. 74: 141 n. 629; fr. 78: 141 n. 629; *Saffo* fr. 70: 140 n. 626; fr. 71: 140 n. 626; *I superstiti* fr. 12: 141 n. 633; *fab. inc.* fr. 125: 141 n. 632

Diodoro Siculo

Biblioteca storica I 27, 4: 244 n. 1153; IV 54, 7 - 55, 2: 33 n. 65; V 5: 21 n. 15; XV 74, 1: 36 n. 83; XVI 55: 93 n. 367; XVI 92, 3: 40 n. 96; XX 63: 236 n. 1102

Diogene di Atene TrGF

Semele fr. 1: 22 n. 16

Diogene Laerzio

Vite dei filosofi II 133: 61 n. 213; III 26-28: 98 n. 399; V 36: 128 n. 568; VII 173: 63 n. 221; IX 110: 63 n. 225

Diomede grammatico ed. Keil

Arte grammatica I, 8, 4: 232 n. 1078; I, 490, 1 s.: 65 n. 234; I 489, 28 ss.: 159 n. 715; I 490, 3-4: 236 n. 1106; I 491, 13-16: 262 n. 1283; I 491, 29 ss.: 58 n. 204

Epitome 67, 3, 1: 204 n. 940

Dione Cassio Cocceiano

Storia di Roma XXXIX 38: 284 n. 1412; XLVII 21, 3: 282 n. 1404; LIV 17, 4-5: 212 n. 976; LV 10-11: 212 n. 976; LVIII 24, 3-4: 87 n. 337; LX 22, 4-5: 204 n. 937; LX 28, 3-5: 204 n. 937; LXI 17: 257 n. 1248; LXI 19, 2: 200 n. 916; LXXVII 21, 2: 208 n. 957

Dione Crisostomo

Orazioni II 56: 269 n. 1319; II 56-57: 268 n. 1318; VII 119: 180 n. 809; XVIII 6-7: 175 n. 777; 180 n. 809; 7: 128 n. 572; XIX 2: 192 n. 886; XIX 5: 175 n. 778; XX 9: 261 n. 1280; XX 10: 174 n. 771; 184 n. 836; XXXII 4: 173 n. 768; 255 n. 1234; XXXII 5: 255 n. 1234; XXXII 86: 255 n. 1234; XXXII 94: 145 n. 663; LXVI 8: 255 n. 1233

- Dionigi di Alicarnasso
Su Dinarco VII: 38 n. 90; *Sulla composizione delle parole* 14, 108-113: 65 n. 237; 19, 34-42: 55 n. 192; *Sull'imitazione* fr. 31, 2, 11: 128 n. 572; *Retorica* VIII 11: 92 n. 354
- Dionisio I *TrGF*
Riscatto di Ettore fr. 2a: 36 n. 81
- Dionisio di Sinope *PCG*
La tesmoforesia fr. 2: 102 n. 426
- Draconzio
Medea 16-18: 223 n. 1048
- Duride *FGrHist*
fr. 36: 185 n. 843
- Efippo *PCG*
Cidone fr. 13: 96 n. 383; *Gli eguali* fr. 16: 36 n. 83; 49 n. 162; 97 n. 389; *Gerione* fr. 5: 97 n. 390; *Il naufrago* fr. 14: 99 n. 403; *Il peltasta* fr. 17: 96 n. 381; *Saffo* fr. 20: 104 n. 441
- Egesandro *FHG*
fr. 13: 235 n. 1097
- Eliano
La natura degli animali I 6: 253 n. 1215; V 29: 253 n. 1215; VII 39: 43 n. 120; VIII 11: 253 n. 1215; *Storia varia* IX 39: 253 n. 1215; XIV 40: 41 n. 107; XV 29: 267 n. 1308; fr. 11 Hercher: 137 n. 613
- Elio Donato
Sulla commedia 5, 4: 67 n. 251; 6, 5: 146 n. 666; *Commento a Terenzio* p. 25: 67 n. 251; p. 26: 236 n. 1106; *Commento a Terenzio, Andria* 716: 156 n. 695; *Commento a Terenzio, Eunuco* 10: 159 n. 711; *Eunuco* 57: 160 n. 716; *Vita di Virgilio* 26: 198 n. 907
- Empedocle *VS*
fr. 152: 103 n. 437
- Enioco *PCG*
inc. fab. fr. 5: 98 n. 393
- Ennio ed. Jocelyn
Alessandro 50-61: 74 n. 270; *Andromaca prigioniera* 80-94: 75 n. 273; 90: 74 n. 272; 95: 75 n. 279; *Medea esule* 208-216: 72 n. 267; 220-221: 69 n. 258; 222-223: 69 n. 258; 226 ss.: 69 n. 258; 232-233: 69 n. 260; 235-237: 69 n. 258; 73 n. 269; 243-244: 72 n. 266; *Telamone* 270-271: 75 n. 278; *Tieste* 296-299: 73 n. 268; *inc. fab.* 322-328: 75 n. 275
- Epicrate *PCG*
inc. fab. fr. 10: 99 n. 400
- Epifanio
Contro le eresie I 260, 4: 237 n. 1109; II 301: 245 n. 1158
- Epitteto
Dissertazioni IV 2, 10: 221 n. 1040; fr. 11, p. 411 ed. Schenkl: 40 n. 101
- Eraclide Pontico ed. Wehrli
fr. 10: 48 n. 146; fr. 179: 42 n. 116
- Ermippo *PCG*
Agamennone fr. 1: 110 n. 487; *La nascita di Atena* fr. 2-6: 110 n. 487
- Erodiano
Dalla morte del divo Marco 5, 2, 4: 212 n. 974
- Erodoto
Storie: II 60: 242 n. 1145; VI 21: 37 n. 84; VIII 144, 2: 19 n. 8
- Eschilo
Agamennone 1217 ss.: 57 n. 202; *Persiani* 447: 136 n. 606; *Prometeo* 436 ss.: 37 n. 85; *I sette contro Tebe*: 217-218: 130 n. 582
- Eschilo *TrGF*
Edoni fr. 57: 262 n. 1282; *Niobe* fr. 154a, 15-16: 133 n. 596; *Il riscatto di Ettore* ffr. 263-272: 36 n. 81
- Eschine
Sulla falsa ambasceria 19: 41 n. 109; *Contro Ctesifonte* 34: 18 n. 5
- Esichio ed. Latte
Lessico η 238: 236 n. 1102; κ 404: 257 n. 1246; κ 4228: 228 n. 1072; μ 28: 233 n. 1089
- Esichio ed. Hansen
Lessico ρ 165: 232 n. 1078; χ 403: 223 n. 1049

Esiodo

Teogonia 453-467: 109 n. 471

Etimologico Gudiano

p. 345, 52: 257 n. 1246

Eubulo *PCG*

Amaltea fr. 6: 109 n. 473; *Antiope* fr. 9: 105 n. 452; fr. 10: 97 n. 385; fr. 11: 97 n. 387; 135 n. 602; *Auge* fr. 14: 101 n. 420; *Bambola* fr. 86: 101 n. 418; *Crisilla* fr. 115-116: 101 n. 418; *Bellerofonte* fr. 15: 109 n. 474; *Dionisio* fr. 25: 97 n. 388; fr. 26: 65 n. 239; 97 n. 388; 109 n. 476; *Eco* fr. 34-37: 101 n. 420; fr. 34: 93 n. 358; *Europa* fr. 33: 97 n. 387; *Il lenone* fr. 87-88: 101 n. 419; *Medea* fr. 64: 101 n. 420; 107 n. 461; *I Misti* fr. 66: 97 n. 387; *La pace* fr. 32: 97 n. 386; *Pollastrella* fr. 69: 101 n. 418; *Pupetta* fr. 67: 101 n. 418; 109 n. 473; *Sfingocarione* fr. 107: 104 n. 440; fr. 106: 93 n. 358; fr. 107: 93 n. 358; *Le venditrici di ghirlande* fr. 102: 93 n. 358; fr. 103: 93 n. 358; *inc. fab.* fr. 118: 103 n. 436; fr. 136: 101 n. 420

Eunapio, *Frammenti* Dindorf

fr. 54 (I, p. 246, 27 ss.): 46 n. 140

Euripide

Alceste 22-23: 130 n. 582; 344-382: 51 n. 172; 375; 29 n. 151; 369-373: 51 n. 173; 375: 51 n. 174; 377: 51 n. 174; 379: 51 n. 174; 381 51 n. 174; *Andromaca* 7: 44 n. 127; 368-369: 109 n. 473; 460 ss.: 109 n. 475; *Baccanti* 683-688: 26 n. 31; 1168-1199: 59 n. 208; 1296: 122 n. 546; *Ciclope* 227: 136 n. 606; 387: 57 n. 203; *Ecuba* 1-2: 101 n. 416; 37-41: 52 n. 179; 109-113: 52 n. 179; *Elena* 1174: 136 n. 606; *Le Fenicie* 264: 44 n. 127; 1290: 47 n. 142; *Ifigenia in Aulide* 1-48: 42 n. 117; 49-114: 42 n. 118; 115-163: 42 n. 117; 370: 109 n. 473; 784-793: 50 n. 166; 1500-1509: 50 n. 166; 1532-1612: 43 n. 119; *Ifigenia fra i Tauri* 1371 ss.: 136 n. 606; *Ione* 386: 109 n. 475; 854-856: 140 n. 623; 1397-1444: 101 n. 422; *Ippolito* 58-72: 48 n. 149; 75-78: 122 n. 547; 170 ss.: 113 n. 496; 403-404: 48 n. 152; 406-410: 48 n. 152; 413-423: 48 n. 152; 616: 46 n. 136; 1437 ss.: 130 n. 582; *Medea* 41: 44 n. 126; 56-58: 138 n. 619; 148: 47 n. 142; 250-251: 69 n. 260;

355-356: 43 n. 125; 380: 44 n. 126; 476: 109 n. 475; 718-735: 42 n. 114; 725-726: 42 n. 114; 727-728: 42 n. 114; 729: 42 n. 114; 910: 44 n. 127; *Oreste* 1 ss.: 133 n. 596; 2: 46 n. 136; 37: 101 n. 420; 338-344: 50 n. 169; 866-867: 133 n. 593; 1155-1156: 48 n. 151; 1366 ss.: 44 n. 128; 1498: 47 n. 142; *Supplici* 201-218: 37 n. 85; *Troiane* 25 ss.: 130 n. 582

Euripide *TrGF*

Auge fr. 265a: 133 n. 591; fr. 920: 110 n. 479; *Danae* fr. 324: 48 n. 149; *Edipo* fr. 540: 118 n. 531; *Stenebea* fr. 661: 133 n. 596; *Teseo* fr. 382: 20 n. 10; *inc. fab.* fr. 915: 141 n. 629; fr. 944a: 133 n. 596; fr. 1034, 3-4: 46 n. 136

Eusebio

Preparazione evangelica IX 28 ss.: 35 n. 74

Eustazio di Antiochia

Il panecclesiasta fr. 1: 281 n. 1397

Eustazio di Tessalonica

Commentario all'Iliade di Omero IV, 937, 23: 232 n. 1078; *Commentario all'Odissea di Omero* II 299, 39 ss.: 233 n. 1089

Evanzio

Sulla tragedia e sulla commedia 4, 1: 262 n. 1283

Ezechiele *TrGF*

fr. 1: 35 n. 73

Fedro

Favole V, 7: 228 n. 1071; V 7, 5: 212 n. 975; V 7, 7: 230 n. 1076

Ferclide *FGrHist*

fr. 17: 64 n. 232

Ferecrate *PCG*

Chirone fr. 155: 54 n. 190

Festo ed. Lindsay

Il significato delle parole 90, 10: 233 n. 1088; 138, 18-19: 238 n. 1118; 274-277: 236 n. 1105; 333, 27: 228 n. 1070; 384: 158 n. 708; 438, 22 ss.: 237 n. 1109

Filemone *PCG*

Il Babilonese fr. 15: 138 n. 616; *I filosofi* fr. 88: 138 n. 616; *I fratelli* fr. 3: 138 n. 618;

L'intervenuto fr. 64: 135 n. 600; *Neera* fr. 49: 138 n. 615; *La panegyris* fr. 61: 137 n. 609; fr. 62: 137 n. 609; *Pirro* fr. 74: 139 n. 621; 143 n. 650; *La sardonica* fr. 77: 139 n. 620; *Lo scalpellino* fr. 41: 137 n. 610; *Lo sfrattato* fr. 22: 140 n. 623; *Il soldato* fr. 82: 138 n. 619; *inc. fab.* fr. 93: 139 n. 622; fr. 96: 139 n. 623; fr. 97: 140 n. 623; fr. 118: 138 n. 619; fr. 132: 138 n. 617; fr. 160: 23 n. 20

Filetero PCG

Asclepio fr. 2: 98 n. 396

Filippide PCG

Anfiarao fr. 4: 142 n. 644; *La sparizione del danaro* fr. 9: 142 n. 645; *inc. fab.* fr. 25: 142 n. 646

Filodemo ed. Sudhaus

Retorica I 59: 260 n. 1273; II 297: 248 n. 1175; *Sui poemi* II 72: 280 n. 1394; V 9: 280 n. 1394

Filone Ebreo

Ambasceria a Gaio 42: 265 n. 1298; 359: 265 n. 1298; *Sull'agricoltura* 35: 174 n. 769; *A Flacco* 38: 265 n. 1298; 72: 265 n. 1298; 85: 265 n. 1298; 285 n. 1414

Filostrato

Vita di Apollonio 4, 39: 59 n. 209; 5, 9: 45 n. 133; 6, 11: 29 n. 42; 7, 5: 46 n. 141; *Vite dei Sofisti* p. 52, 16-21: 46 n. 141; p. 589, 18: 189 n. 872

Firmico Materno

Mathesis VI 31, 39: 234 n. 1090; VIII 8, 1: 210 n. 964; 235 n. 1098; VIII 15: 257 n. 1254; VIII 17, 4: 257 n. 1246; *Sugli errori delle religioni profane* 6, 6: 173 n. 767; 12, 9: 282 n. 1405

Flavio Giuseppe

Antichità giudaiche XIX 94-95: 214 n. 990; *Vita di Giuseppe* 16: 235 n. 1098

Fozio

Lessico η 64, 3: 236 n. 1102; κ 132: 20 n. 9; κ 180, 21: 229 n. 1072; ν 293, 24-27: 61 n. 216; ρ 484, 23: 232 n. 1078

Frinico Atticista ed. de Borries

Preparazione sofistica 57f: 248 n. 1175

Frinico tragico TrGF

fr. 8-12: 37 n. 84

Frontone

Lettere all'imperatore Vero 2, 1, 9: 210 n. 967; *Lettere a Marco Aurelio* IV 3, 2: 162 n. 727; IV 3, 3: 151 n. 681; *Scritti a Marco Aurelio* I 2: 71 n. 264; *A Marco Aurelio sulle orazioni* 3: 258 n. 1259; 5: 210 n. 967; 228 n. 1067; 10: 258 n. 1259; 14: 216 n. 999

Galeno ed. Kühn

Come conservare la salute, VI, 155, 4-8: 211 n. 970; *Commentario alle Epidemie di Ippocrate*, XVII/2, 150, 8: 235 n. 1098; *Operazioni anatomiche* IX, II 631, 16: 279 n. 1386; 280 n. 1394; *Sulla prenozione a Postumo*, XIV 604, 12: 203 n. 932; XIV 632-633: 207 n. 954; *Protreptico* IX 1, 20: 260 n. 1273; *Sull'uso delle parti* III 262, 17-20: 256 n. 1240

Giacomo di Sarug

Omelia 2 f. 3v^b: 265 n. 1298; *Omelia* 3 f. 7v^b: 229 n. 1073; *Omelia* 4 f. 19r^a: 214 n. 988; *Omelia* 5 f. 21v^a: 214 n. 988

Giorgio Monaco

Cronaca 287: 289 n. 1426

Giovanni Crisostomo PG

Sull'adulterio, LI 211: 241 n. 1140; 272 n. 1336; *Su Anna* 1, LIV 642: 268 n. 1318; *Sugli Atti degli apostoli* LX 226: 181 n. 821; *Sull'epistola ai Colossesi* LXIII 372: 227 n. 1063; LXIII 386: 272 n. 1336; *Sulla prima epistola ai Corinzi* LXI 48: 282 n. 1403; LXI 105: 281 n. 1397; *Sull'epistola agli Ebrei* LXIII 121-122: 285 n. 1414; LXIII 127: 261 n. 1279; *Sull'epistola agli Efesini* LX 120: 285 n. 1414; *Esegesi dei Salmi* LV 158: 241 n. 1140; *Omelia al popolo di Antiochia* 19, XLIX 196: 261 n. 1279; *Omelia sulla penitenza* XLIX 314: 282 n. 1405; *Contro gli spettacoli e i teatri* LVI 363-370: 282 n. 1405; *Sul Vangelo di Giovanni* 1, LIX 25: 229 n. 1073; *Sul Vangelo di Matteo* 2, LVII 30: 268 n. 1318; 6, LVII 71, 29-35: 265 n. 1298; 68, LVIII 644-645: 270 n. 1329

Giovanni il Digiunatore *PG*

Discorso sulla penitenza LXXXVIII col. 1972 C: 248 n. 1175

Giovanni Efesio *PO*

Vite dei Santi orientali 52, XIX 166: 242 n. 1141

Giovanni Lido

Sui magistrati del popolo romano 60-62: 67 n. 251; 62: 122 n. 547

Giovanni Malala

Cronaca 314: 286 n. 1417; 386: 208 n. 959

Giovanni Stilita ed. Wright

Cronaca 27, p. 18: 208 n. 959

Giovenale

Satire I 3: 171 n. 762; I 4-6: 87 n. 336; I 35-36: 254 n. 1218; I 36: 279 n. 1385; III 65: 243 n. 1149; III 77: 257 n. 1248; III 99: 172 n. 765; III 172-180: 170 n. 756; III 175: 59 n. 210; V 121: 222 n. 1043; VI 41-44: 279 n. 1385; VI 63: 212 n. 975; 214 n. 988; 223 n. 1049; VI 63-66: 201 n. 920; VI 63-77: 201 n. 922; VI 66: 254 n. 1218; VI 71-72: 170 n. 755; VI 73-74: 58 n. 204; VI 87: 204 n. 940; VII 12: 90 n. 350; VII 72-73: 90 n. 350; VII 82-87: 226 n. 1058; VII 82-90: 204 n. 940; VIII 185-188: 279 n. 1383; VIII 191: 236 n. 1106; VIII 196-198: 264 n. 1291; VIII 197: 254 n. 1218; 256 n. 1236; XI 162-166: 243 n. 1148; XIII 111: 279 n. 1383; XIV 265-266: 257 n. 1250; XV 16: 185 n. 840

Giovenzio *CRF*

La riconosciuta 1: 158 n. 709

Girolamo *PL*

Contro Rufino II 20: 278 n. 1376; 280 n. 1389; *Cronaca* ad Ol. 192, 2: 278 n. 1374; *Lettere* XLIII 2, 4: 210 n. 967; 227 n. 1066; LII: 170 n. 755; LIII 7: 185 n. 839; CXLVII 5: 170 n. 755; *A Ezechiele* XXV 326B: 174 n. 772

Giuliano

Lettere 89b: 181 n. 820; 236 n. 1104; 304c: 282 n. 1405; *L'odiatore della barba* 346a: 221 n. 1038; 354d: 210 n. 967; 212 n. 972; *Il simposio ovvero i Cesari* 6, 310b: 60 n. 212

Gregorio Nazianzeno *PG*

Carmi I, 615 ss.: 241 n. 1140; *Orazione* II 84, XXXV 489: 285 n. 1414; *Orazione* V 18, XXXV 388: 282 n. 1405

Igino

Favole 25: 33 n. 64; 72: 25 n. 26; 120: 35 n. 71; 121: 35 n. 71; 122: 34 n. 68

Ilario

Sulla Trinità VII 39: 282 n. 1405

Ippocrate

Il medico 4: 38 n. 90

Isidoro

Etimologie (Origini) XVIII 48: 210 n. 967; XVIII 49: 226 n. 1055; 262 n. 1283

Isocrate

Contro Callimaco 6 ss.: 95 n. 375; *Panatenaico*. 121-122: 22 n. 17; *Panegirico* 50: 19 n. 8; *La pace* 14: 72 n. 367; 98 n. 396; *Lo scambio degli averi* 213-214: 256 n. 1243

Laberio ed. Panayotakis

Anna Peranna 3: 277 n. 1365; *Il carcere* 13: 277 n. 1368; *Il botolo* 14-15: 276 n. 1360; *Il cenciaiuolo* 16: 276 n. 1360; *Il corbello* 23(a): 277 n. 1366; *L'efebo* 28-29: 275 n. 1351; *L'Etrusca* 62: 277 n. 1371; *Il funaiolo* 50: 278 n. 1372; *Il lavandaio* 30: 277 n. 1367; *I ludi Parilicii* 45: 276 n. 1360; *Il mercante di sale* 52: 277 n. 1370; *La negromanzia* 42: 276 n. 1358; 277 n. 1364; *Le nozze* 44: 275 n. 1350; *La vergine* 68: 277 n. 1369; *inc. fab.* 91-92(a): 275 n. 1352; *inc. fab.* 93: 276 n. 1356

Lamentazioni Rabbah

III 14: 285 n. 1414

Laso *PMG*

fr. 1/702: 65 n. 238; fr. 3/704: 65 n. 238

Lattanzio

Istituzioni divine I 20, 10: 282 n. 1405; V 10, 16: 264 n. 1292; V 20: 280 n. 1392; VI 20: 173 n. 767; 210 n. 967

Libanio

Esercizi preparatori retorici XII 29, 11: 174 n. 773; *Orazioni* XXXIII 3: 228 n. 1070; LIV 37:

174 n. 774; LXIV (*In difesa dei pantomimi*) 41: 206 n. 949; 252 n. 1210; LXIV 52: 227 n. 1063; LXIV 57: 223 n. 1049; LXIV 67: 215 n. 993; LXIV 67-68: 198 n. 905; LXIV 70: 215 n. 993; LXIV 80: 216 n. 1006; LXIV 86: 228 n. 1068; LXIV 87-93: 228 n. 1070; LXIV 93: 268 n. 1318; LXIV 95-97: 228 n. 1072; LXIV 103: 221 n. 1037; LXIV 104-105: 222 n. 1042; LXIV 107: 221 n. 1040; LXIV 112: 181 n. 820; 198 n. 906; 215 n. 993; LXIV 113: 227 n. 1066; LXIV 116: 211 n. 969; LXIV 117-118: 211 n. 970

Licinio Imbrice *CRF*
Neera 1-2: 158 n. 706

Licofrone *TrGF*
fr. 1h: 37 n. 86; fr. 1k: 37 n. 86; fr. 2-4: 63 n. 223

Livio
Dalla fondazione di Roma V 7, 2: 67 n. 251; VII 2, 8-10: 146 n. 664; VII 2, 10: 215 n. 998; VII 2, 11: 59 n. 210; VII 2, 13: 164 n. 730; XXXIX 22, 2: 69 n. 256; XXXIX 22, 10: 69 n. 256

Luciano
Alessandro 1: 181 n. 818; *Anacarsi* 23: 180 n. 811; *Apologia* 5: 41 n. 109; 181 n. 815; *Armonide* 1: 185 n. 843; *Come si deve scrivere la storia* 1: 46 n. 140; 23: 38 n. 90; *Contro un ignorante che comprava molti libri* 15: 36 n. 83; *La danza*. 2: 214 n. 991; 227 n. 1063; 227 n. 1064; 12: 220 n. 1031; 27: 52 n. 179; 180 n. 810; 29: 223 n. 1046; 32: 200 n. 917; 34: 212 n. 976; 46: 199 n. 910; 226 n. 1054; 62: 224 n. 1050; 63: 210 n. 967; 224 n. 1050; 227 n. 1063; 65: 223 n. 1047; 66-67: 227 n. 1066; 67: 210 n. 964; 68: 229 n. 1073; 229 n. 1074; 69: 223 n. 1049; 71: 221 n. 1036; 72: 198 n. 906; 73: 221 n. 1037; 75: 221 n. 1037; 76: 221 n. 1040; 77: 221 n. 1037; 79: 213 n. 982; 80: 222 n. 1041; 81: 222 n. 1042; 83: 229 n. 1074; 83-84: 225 n. 1052; 88-90: 214 n. 993; *Icaromenippo* 29: 181 n. 819; *Immagini* 21: 38 n. 90; *Lessifane* 22: 179 n. 808; *Sulla morte di Peregrino* 39: 181 n. 818; *Nigrino* 8-9: 181 n. 816; 11: 180 n. 812; 20: 264 n. 1297; *Il pescatore* 31 ss.: 180

n. 814; 181 n. 819; *Podagra* 11 ss.: 52 n. 178; *I precetti retorici* 17: 223 n. 1049; *Lo pseudologista* 4: 130 n. 579; 19: 229 n. 1074; 25: 214 n. 991; *Il sogno* 26: 181 n. 817; *Tossari* 9: 180 n. 814; *Zeus tragedo* 1-2: 175 n. 777; 41: 180 n. 813; 181 n. 815

[Luciano]
L'asino 49: 226 n. 1054; 51: 274 n. 1345; *L'elogio di Demostene* 27: 181 n. 821

Lucilio ed. Marx
Satire XXVI 587: 76 n. 280; XXVIII 794-799: 82 n. 306

Luscio di Lanuvio *CRF*
Il tesoro 1-2: 159 n. 711

Macario paremiografo *CPG*
III 46: 41 n. 112

Macrobio
Saturnali I 10, 3: 169 n. 750; II 7, 2: 276 n. 1359; II 7, 4: 275 n. 1355; II 7, 6-9: 276 n. 1356; II 7, 12: 225 n. 1053; II 7, 12-16: 204 n. 935; 212 n. 976; 221 n. 1040; II 7, 13-14: 226 n. 1054; II 7, 16: 225 n. 1052; II 7, 16-17: 228 n. 1069; II 7, 18: 213 n. 980; II 7, 19: 204 n. 935; V 17, 5: 199 n. 909; VI 1, 4: 161 n. 721; VI 4, 12: 162 n. 725

Manetone
L'astrologia IV 275-285: 235 n. 1099; IV 284: 251 n. 1206; IV 287: 257 n. 1250; IV 444-449: 184 n. 836; VI 440: 257 n. 1249

Manilio
Libri astronomici V 438-448: 257 n. 1250; V 470-476: 128 n. 572; V 479-485: 213 n. 985

Marco Aurelio
Pensieri a se stesso VI 47: 278 n. 1378; XII 36, 1: 125 n. 565; 248 n. 1176

Mario Mercatore
Libro delle accuse contro i discorsi di Giuliano 4, 1: 280 n. 1389

Mario Vittorino ed. Keil
VI 82: 65 n. 234

Marziale

Epigrammi

I 4, 5: 254 n. 1218; I 41, 7: 256 n. 1242; II 7: 279 n. 1384; II pr. 8: 216 n. 1001; II 41, 15: 278 n. 1377; II 41, 21: 87 n. 336; II 73-74: 279 n. 1385; III 86, 3: 279 n. 1385; V 10: 128 n. 570; V 30: 90 n. 349; V 30, 3: 279 n. 1382; V 31: 258 n. 1259; V 56, 9: 58 n. 204; V 61, 11-12: 279 n. 1385; V 78, 26-28: 243 n. 1149; VI 39, 19: 58 n. 204; VI 71: 243 n. 1149; IX 28, 1: 279 n. 1385; IX 38: 260 n. 1274; IX 61: 279 n. 1385; IX 77, 6: 58 n. 204; X 4: 87 n. 336; XI 9: 90 n. 349; XI 10: 90 n. 349; XI 13: 204 n. 940; XI 75, 3: 58 n. 204; XI 90, 6: 76 n. 283; *Gli spettacoli* 5: 284 n. 1410; 7: 284 n. 1410; 7, 3-4: 283 n. 1408; 284 n. 1410; 8: 284 n. 1410; 12: 284 n. 1410; 21: 284 n. 1410

Menandro

L'arbitrato 325 ss.: 133 n. 590; 790-808: 51 n. 175; 793-796: 179 n. 802; 910: 134 n. 597; 1123-1124: 133 n. 591; *Il contadino* 77-82: 124 n. 559; *La donna di Samo* 421-615: 135 n. 604; 495 ss.: 133 n. 589; 589-591: 133 n. 589; 606-611: 54 n. 188; 670-737: 135 n. 604; *L'intrattabile* 305-500: 128 n. 573; 708-783: 135 n. 604; 713-714: 124 n. 559; 880-958: 136 n. 604; 142 n. 638; *La ragazza tosata* 267-353: 135 n. 604; 279-281: 129 n. 577; 796: 60 n. 212; *Lo scudo* 23: 136 n. 606; 41: 136 n. 606; 61-62: 136 n. 606; 71-72: 136 n. 606; 407: 133 n. 596; 411: 133 n. 596; 412-413: 133 n. 596; 415-418: 133 n. 596; 424-426: 133 n. 596; 753-781: 135 n. 604; *I Sicionii* 110-149: 135 n. 604; 176-177: 133 n. 592

Menandro PCG

L'arrefora o *La suonatrice di aulo* fr. 72: 136 n. 607; *L'auriga* fr. 159: 135 n. 604; *La canefora* fr. 197: 129 n. 575; *La collana* fr. 299: 124 n. 559; *Le donne che pranzano insieme* fr. 343: 135 n. 604; *L'ereditiera* fr. 130: 39 n. 92; *Gli innamorati dei fratelli* fr. 399: 135 n. 604; *L'ira* fr. 264: 141 n. 627; fr. 270: 135 n. 604; *I pescatori* fr. 25-27: 135 n. 604; *Il portiere*: fr. 186-187: 135 n. 604; *inc. fab.* fr. 686: 124 n.

558; fr. 688: 129 n. 574; fr. 709: 129 n. 575

Menandro Kö-Th.

Il contadino fr. 4: 135 n. 604; *La ragazza di Leucade* fr. 258 Kö-Th.: 136 n. 604 *L'invasata dalla dea* fr. dub.: 136 n. 604

Menologio di Basilio I 106, 17 Sett.: 287 n. 1418; I 165, 4 Nov.: 285 n. 1414; III 59, 17 Apr.: 286 n. 1416

Metagene PCG

Il fanatico dei sacrifici fr. 15: 26 n. 32

Minucio Felice

Ottavio 12, 5: 285 n. 1414; 25, 8: 282 n. 1405; 37, 12: 210 n. 967; 223 n. 1048; 268 n. 1317; 282 n. 1405

Mnesimaco PCG

Alcmeone fr. 1: 99 n. 402; *L'intrattabile* fr. 4: 102 n. 427; *Filippo* fr. 7: 98 n. 398; fr. 8: 98 n. 398

Moschione TrGF

Gli abitanti di Fere fr. 3: 37 n. 84; *Temistocle* fr. 1: 37 n. 84; *inc. fab.* fr. 6: 37 n. 85

Mummio CRF

inc. fab. 3-5: 169 n. 751

Nemesio

La natura dell'uomo 42: 179 n. 800

Neofrone TrGF

Medea fr. 1-3: 8; 32 n. 59

Nevio CRF

L'indovino 22-26: 146 n. 667; *Il maestro di ginnastica* 57: 149 n. 675; *La ragazza di Taranto* 72-74: 147 n. 669; 75-79: 149 n. 675; *Trifallo* 96-98: 147 n. 671; *inc. fab.* 108-110: 148 n. 672; *inc. fab.* 113: 147 n. 668

Nevio CTF

Hector proficiscens 15: 70 n. 261; *Lycurgus* 21-23: 70 n. 262

Nonio Marcello ed. Lindsay

La conoscenza compendiata p. 10: 251 n. 1206; p. 159: 162 n. 723; p. 306: 161 n. 720; p. 596: 152 n. 686

Nonno

Le Dionisiache V 106: 223 n. 1048; XIX 217: 223 n. 1048; XIX 225-226: 223 n. 1048; XIX 263: 223 n. 1048; XIX 269 ss.: 222 n. 1042

Novaziano

Sugli spettacoli 6, 1: 263 n. 1287; 6, 4: 282 n. 1405; 6, 5: 224 n. 1050

Novio CRF

Exodium 20-21: 169 n. 749; *Macco esule* 49-50: 168 n. 748; *Pappo turlupinato* 75: 168 n. 747

Ofelione PCG

fr. 6: 96 n. 383

Omero

Iliade I 493-611: 236 n. 1107; III 3-7: 267 n. 1307; VII 421-432: 136 n. 605; XI 804-848: 75 n. 275; XIII 311-320: 81 n. 300; 499-502: 81 n. 300; XVI 1: 273 n. 1339; XVIII 112: 273 n. 1340; XIX 65: 273 n. 1340; XXII 273 ss.: 57 n. 202

Orapollo

Trattato dei geroglifici I 3: 244 n. 1153; I 11: 244 n. 1153; I 21: 245 n. 1157

Orazio

Arte Poetica 189 ss.: 35 n. 76; 270-274: 150 n. 679; *Carmi* II 1, 9-12: 86 n. 325; *Epistole* I 18, 14: 237 n. 1109; II 1, 53-54: 71 n. 263; II 1, 55-56: 76 n. 284; 80 n. 296; II 1, 57: 162 n. 724; II 1, 58: 150 n. 679; II 1, 59: 152 n. 686; II 1, 79-82: 163 n. 729; II 1, 145: 67 n. 250; II 1, 170-176: 150 n. 679; II 1, 173: 165 n. 733; II 1, 185-186: 173 n. 767; II 1, 190-207: 164 n. 730; II 1, 260-270: 86 n. 318; II 2, 124-125: 219 n. 1025; *Satire* I 2, 1: 243 n. 1149; I 2, 56: 254 n. 1218; I 4, 1-2: 92 n. 354; I 5, 52: 165 n. 734; I 5, 62-64: 219 n. 1024; I 5, 65: 165 n. 734; I 10, 5-6: 277 n. 1363; I 10, 39-41: 171 n. 759; II 3, 60 ss.: 78 n. 292

Ovidio

Amori I 15, 17-18: 134 n. 599; I 15, 19: 80 n. 296; II 18: 87 n. 329; *Arte di amare* I 501-502: 283 n. 1406; *Elegie tristi* II 1, 369: 129 n. 576; II 493-518: 268 n. 1317; II 497-518: 283 n. 1406; II 519-520: 199 n. 912; II 553 ss.: 86

n. 324; V 7, 25-28: 86 n. 324; 199 n. 912; *Le eroine* XII: 31; *Ibis* 591: 51; *Epistole dal Ponto* II 10: 87 n. 329; IV 16, 29-31: 87 n. 335; IV 16, 30: 171 n. 758; IV 16, 31: 86 n. 321; *Ibis* 591: 128 n. 568; *Rimedi d'amore* 751-755: 214 n. 988

Pacuvio TRF

Crise 83-85: 77 n. 288; *Ermione*: 76 n. 282; *Il giudizio delle armi* 40: 77 n. 287; *Iliona* 197 ss.: 78 n. 291; *I lavacri* 256 ss.: 78 n. 290; *Teucro* 333 ss.: 79 n. 293; *inc. fab.* 366 ss.: 79 n. 294; *inc. fab.* 397: 76 n. 280; *inc. fab.* 408: 76 n. 282; *inc. fab.* 422-423: 76 n. 282

Palladio

Dialogo sulla vita di Giovanni Crisostomo p. 94: 179 n. 803

Paolino, vescovo di Béziers

Epigramma 79: 280 n. 1389

Paolino di Nola

Epistole XIV 1: 282 n. 1405

Parodici *Parod. ep. Gr.*

Inc. fr. 8b: 174 n. 769

Pausania Atticista

Raccolta dei vocaboli attici κ 15: 20 n. 9; κ 48: 229 n. 1072

Pausania

Periegesi della Grecia I 21, 1: 128 n. 571; II 3, 6-7: 32 n. 58; VIII 50, 3: 55 n. 191

Persio

Satire I 76-78: 76 n. 284; V 1-10: 87 n. 336; V 123: 212 n. 975

Petronio

Satyricon 21, 2: 234 n. 1090; 31, 7: 219 n. 1028; 35, 6: 268 n. 1318; 53, 11-12: 257 n. 1250; 260 n. 1275; 53, 13: 170 n. 755; 59, 2-7: 232 n. 1082; 64, 2: 60 n. 212; 68, 6-7: 185 n. 839; 74, 13: 243 n. 1149; 80, 9: 273 n. 1342

Pindaro

Pitiche II 21 ss.: 51 n. 178

Pitone TrGF

Agen fr 1: 62 n. 219

Platone Comico PCG

Faone fr. 189: 108 n. 470; *Le feste* fr. 29: 65 n. 239; 109 n. 475; *La lunga notte* fr. 89-94: 116 n. 513; *Le scene* fr. 138: 39 n. 91

Platone filosofo

Apologia 35b: 218 n. 1019; *Cratilo* 397c-d: 65 n. 235; 425d: 106 n. 455; *Eutidemo* 294e: 258 n. 1263; *Fedone* 115a: 38 n. 90; *Fedro* 235c: 104 n. 442; *Gorgia* 502d: 25 n. 27; *Lachete* 183b: 18 n. 5; *Leggi* II 658b-d: 256 n. 1239; III 700d: 54 n. 189; VII 811a: 47 n. 146; VII 816a: 220 n. 1029; VII 817a-d: 56 n. 195; VIII 838c: 218 n. 1019; XI 935d-e: 98 n. 396; *Menone* 76e: 38 n. 90; *Repubblica* II 381d: 218 n. 1019; V 475d: 29 n. 41; VII 514b: 256 n. 1239

[Platone]

Minosse 321 a: 17 n. 1

Platonio

Sulla commedia greca 1 ss.: 106 n. 458; 3: 92 n. 354; 33: 100 n. 411; 35: 107 n. 459; 59-61: 107 n. 459

Plauto

Le Bacchidi 213-215: 149 n. 676; 925-935: 150 n. 679; 933: 74 n. 272; 1088: 165 n. 731; 1207: 237 n. 1109; *Bugiardello* 562-573a: 151 n. 680; 568-570: 106 n. 456; 1334: 237 n. 1109; *Il Cartaginese* 1 ss.: 74 n. 272; 530: 256 n. 1241; *La commedia degli asini* 2: 237 n. 1109; *La commedia del caso* 22: 237 n. 1109; *La commedia della cassetta* 782: 237 n. 1109; *La commedia del fantasma* 1149-1151: 140 n. 624; *La gomene* 86: 69 n. 257; *I Menecmi* 404: 149 n. 676; *Il Persiano* 753-757: 150 n. 679; *I prigionieri* 1029: 237 n. 1109; *Il soldato vantone* 195-218: 150 n. 679; 211-212: 148 n. 673; 668: 234 n. 1090; *Il tanghero* 515: 158 n. 706

Plinio il Giovane

Lettere I 15, 2: 89 n. 342; II 20: 184 n. 838; V 24, 3: 212 n. 978; VI 21: 172 n. 766; VI 21, 4-5: 171 n. 763; VII 17, 11: 87 n. 338; VII 24: 226 n. 1054; VII 24, 4 ss.: 213 n. 983; IX 36, 4: 60 n. 212; *Panegirico* 54, 1: 213 n. 986; 228 n. 1070

Plinio il Vecchio

Storia naturale II 37: 244 n. 1153; VII 54: 237 n. 1109; VII 55: 204 n. 938; VII 158: 253 n. 1218; VII 159: 216 n. 1001; X 51: 253 n. 1215; XIII 83: 87 n. 338; XXXV 114: 248 n. 1175

Plotino

Enneadi III 5, 8: 244 n. 1153; IV 4, 33: 211 n. 970; V 9, 11: 222 n. 1043; 223 n. 1049

Plutarco

Aforismi degli Spartani 216c: 258 n. 1262; *Se l'anziano può governare lo Stato* 785b: 40 n. 99; 93 n. 365; *Confronto fra Aristofane e Menandro* 853a: 128 n. 572; 853b-e: 103 n. 435; 136 n. 607; 854b: 60 n. 212; 124 n. 560; *Come distinguere l'adulatore dall'amico* 63a: 50 n. 168; *Sulla fortuna o virtù di Alessandro Magno* 334a: 30 n. 49; 41 n. 107; 329f: 38 n. 90; *Sulla gloria degli Ateniesi* 347f: 125 n. 562; 349f.: 24 n. 23; 348e: 41 n. 105; 349a: 30 n. 49; *L'intelligenza degli animali* 972f: 253 n. 1215; 973e-974a: 265 n. 1301; *Iside e Osiride* 12, 355d: 244 n. 1155; 21, 359 c-f: 244 n. 1153; *Lodare se stessi* 545e: 41 n. 107; *Sul mangiare carne* 997c: 222 n. 1043; 998d-e: 47 n. 144; 175 n. 777; *Sul modo di leggere* 46b: 39 n. 92; *Gli oracoli della Pizia* 397a: 253 n. 1215; *Problemi conviviali* I 622c: 104 n. 443; V 673b: 60 n. 212; 236 n. 1102; V 673c: 60 n. 212; V 675b: 186 n. 845; VII 706d: 175 n. 777; VII 711e: 213 n. 982; 226 n. 1054; VII 711f: 213 n. 983; VII 711f-712d: 103 n. 435; 712b: 60 n. 212; VII, 712e: 281 n. 1397; IX 737b: 41 n. 105; IX 747b-748e: 222 n. 1044; IX 747c: 211 n. 969; *La tarda vendetta degli dèi* 556a: 47 n. 144; 175 n. 777; *Sulla vergogna* 531b: 60 n. 212; *Vita di Alessandro* 8, 3: 55 n. 191; 10, 2: 40 n. 97; 29, 5: 40 n. 97; 29, 5-6: 40 n. 98; *Vita di Antonio* 9, 7: 254 n. 1218; 24, 2: 58 n. 204; *Vita di Catone il Giovane* 46: 236 n. 1104; *Vita di Cicerone* 5, 5: 75 n. 277; *Vita di Agide e Cleomene* 56, 3: 234 n. 1090; *Vita di Crasso* 33, 2: 46 n. 138; 33, 3-6: 46 n. 139; *Vita di Demetrio* 12, 8: 142 n. 640; 26, 5: 142 n. 646; 44, 9: 38 n. 90; *Vita di Demostene* 7: 30 n. 49; 7, 1 ss.: 41 n. 103; 28: 40 n. 100; 41 n. 110; *Vita di Filopomene* 11, 3-4:

55 n. 191; *Vita di Lucullo* 29, 4: 46 n. 137; *Vita di Otone* 6, 1: 220 n. 1029; *Vita di Pelopida* 29, 9: 13, 49; *Vita di Silla* 2, 3: 235 n. 1101, 36, 1: 235 n. 1095; 36, 2: 248 n. 1176; *Vita di Solone* 28, 1: 184 n. 837; *Vita di Teseo*. 21: 220 n. 1032

[Plutarco]

Vite dei dieci oratori 841f: 42 n. 115; 845b: 98 n. 395

Polluce

Onomasticon IV 143-154: 134 n. 599; X 154: 228 n. 1072

Polibio

Storie III 48, 8: 106 n. 455; IV 20, 9: 55 n. 191; V 26, 9: 38 n. 90; XV 30, 4: 144 n. 658; XVI 21, 8: 144 n. 658; XXX 22: 69 n. 256

Pompeo Macro *TrGF*

Medea fr. 1: 87 n. 331

Pomponio Bononiense *CRF*

L'aruspice ovvero il rustico ripulito 10-11: 166 n. 740; *Il banditore II edizione* 131-144: 167 n. 745; *La casa di pena per schiavi* 45-47: 167 n. 743; *Il citarista* 30-31: 167 n. 742; *La filosofia* 109-110: 166 n. 739; *Il giudizio delle armi* 9: 167 n. 744; *Macco vergine*: 166 n. 738; *Pappo contadino* 99-100: 166 n. 741; *Pappo turlupinato* 105-106: 167 n. 746

Porfirione

Commentario alle Epistole di Orazio I 4, 3: 86 n. 320; I 10: 171 n. 760; I 18, 14: 237 n. 1109; II 1, 145: 67 n. 250; *Commentario all'Arte poetica di Orazio* 221: 165 n. 737; *Commentario alle Satire di Orazio* I 5, 51-53: 165 n. 734; I 10, 40: 171 n. 759; II 6, 72: 248 n. 1176

Posidippo *PCG*

Quelli che sono cresciuti insieme fr. 25: 143 n. 654; *Colui che riacquista la vista* fr. 1: 143 n. 654; *Le coreute* fr. 28: 143 n. 654; *La donna di Efeso* fr. 13: 144 n. 656; *inc. fab.* fr. 29: 143 n. 654; *inc. fab.* fr. 30: 144 n. 655

Procopio di Cesarea

Storia Arcana IX 5: 208 n. 959; IX 11-14: 282 n. 1405; XXVI 8-9: 289 n. 1427

Procopio di Gaza

Panegirico dell'imperatore Anastasio 16: 289 n. 1425

Prolegomeni sulla Commedia I 8-9: 94 n. 368; I 42 ss.: 93 n. 355; I 53: 123 n. 557; I 57 ss.: 128 n. 568

Properzio

Elegie II 6, 1-4: 134 n. 599; II 34, 41: 87 n. 334; IV 5, 41-44: 134 n. 599; IV 8, 29-42: 243 n. 1147

Prudenzio

Contro Simmaco I 266: 282 n. 1405

Pseudo-Simeone, ed. Bekker

Annali IV 17-19, pp. 661-663: 289 n. 1429

Quintiliano

Istituzione oratoria I 5, 67: 76 n. 282; I 5, 70: 76 n. 282; I 11, 17-19: 222 n. 1043; I 12, 14: 210 n. 967; III 7, 18: 128 n. 572; VI 3, 47: 165 n. 736; VI 3, 65: 229 n. 1074; VIII 5, 6: 86 n. 323; X 1, 66: 29 n. 42; 92 n. 354; X 1, 69 ss.: 131 n. 584; 136 n. 607; X 1, 72: 137 n. 614; X 1, 97: 61 n. 213; 80 n. 297; X 1, 98: 86 n. 322; 86 n. 323; 88 n. 340; X 1, 99: 151 n. 681; X 1, 100: 162 n. 724; X 7, 11: 258 n. 1259; XI 3, 4: 199 n. 911; XI 3, 58: 216 n. 999; XI 3, 74: 134 n. 599; XI 3, 85 ss.: 222 n. 1043; 223 n. 1048; XI 3, 91: 172 n. 765; XI 3, 178: 172 n. 765

Retorica ad Erennio: 79 n. 294

Rintone *PCG*

Oreste fr. 14: 121 n. 546

Salviano

Il governo di Dio VI 3 ss.: 282 n. 1405; VI 7-8: 287 n. 1420

Satiro

Vita di Euripide fr. 39, col. VII 1-22: 101 n. 422; 138 n. 619

Scolì alle *Commedie* di Aristofane

Acarnesi 10: 29 n. 42; *Donne alle Tesmoforie* 1059: 36 n. 82; *Pace* 657: 218 n. 1019; 741: 107 n. 459; 1204: 271 n. 1331; *Pluto* 290 ss.: 100 n. 413; 1011: 102 n. 428

Scira
Meleagro fr. 1: 122 n. 547
Scolî alla Descrizione del mondo di Dionisio Periegeta
 358: 214 n. 991
Scolî a Efestione ed. Consbruch
Manuale 236 ss.: 36 n. 79
Scolî alle Tragedie di Euripide
Andromaca 7: 44 n. 127; 103: 136 n. 604;
Fenicie 264: 44 n. 127; *Medea* 85: 43 n. 123;
 264: 32 n. 58; 380: 24
 n. 126; 666: 32 n. 61; 910: 44 n. 127; *Oreste* 57:
 44 n. 130; 1366: 44 n. 129
Scolî alle Satire di Giovenale
 III 75: 59 n. 210; VI 41-44: 279 n. 1385; VI
 250: 268 n. 1317
Scolî ai Poemi di Omero
Iliade VI 472a: 24 n. 24
Scolî a Ibis di Ovidio
 128 n. 568
Scolî alle Satire di Persio
 I 134: 185 n. 839
Scolî agli Idilli di Teocrito
Idilli VIII arg b: 45 n. 223; 92: 63 n. 222
Scolî ad Ermogene ed. Rabe
Sulla costituzione delle cause 23, 10-11: 131
 n. 583
 Scrittori della *Storia Augusta*
Adriano 19, 6: 91 n. 351; 26, 4: 91 n. 351;
Aureliano 34, 6: 284 n. 1412; *Caro* 19: 257 n.
 1246; 265 n. 1301; 284 n. 1412; *Eliogabalo* 25,
 4-5: 284 n. 1409; *Gallieno* 8, 3-4: 284 n. 1412;
Lucio Vero 8, 7: 206 n. 949; 8, 7 ss.: 210 n. 967;
 8, 10-11: 206 n. 950; *Marco Aurelio* 8, 1: 279 n.
 1387; 29, 2: 251 n. 1206
 Semonide ed. Pell.-Ted
Giambi fr. 25: 134 n. 600
 Senarco PCG
Porpora fr. 7: 106 n. 456
 Seneca il Giovane
Agamennone 730: 89 n. 342; *L'apoteosi in zucca*
 9, 3: 280 n. 1393; 13: 204 n. 937; 210 n. 964;
Consolazione a Elvia 12, 6: 199 n. 914; *Dell'ira*
 I 20, 8: 210 n. 964; II 11, 3: 275 n. 1354; III 8,

6: 237 n. 1109; *Della tranquillità dell'animo* 11,
 8: 278 n. 1373; *Epistole a Lucilio* I 8, 8: 162 n.
 722; 236 n. 1106; 278 n. 1373; III 29, 12: 210
 n. 964; V 47, 17: 201 n. 923; 210 n. 964; X 1,
 65 ss: 103 n. 434; XI 84, 9-10: 228 n. 1070; XI
 85, 41: 256 n. 1243; 261 n. 1276; XI 88, 22:
 230 n. 1076; XV 95, 56: 210 n. 964; XVI 97,
 8: 160 n. 716; 268 n. 1317; XVII 102, 16: 70
 n. 261; XIX 117, 25: 258 n. 1259; XX 121, 6:
 223 n. 1048; XX 122, 15: 184 n. 838; *Questioni*
naturali VII 32, 3: 201 n. 924; 210 n. 964; 213
 n. 983; 222 n. 1042; *Troiane* 409-523: 75 n.
 274; 430-433: 52 n. 179

Seneca il Retore
Controversie 3 *praef.* 8: 212 n. 975; 3 *praef.* 10:
 204 n. 936; 213 n. 982; 3 *praef.* 16: 210 n. 964;
 4 *praef.* 2: 87 n. 326; 7, 3, 8: 278 n. 1373; 7, 3,
 9: 165 n. 737; *Suasorie* II 19: 226 n. 1056

Senofonte
Anabasi VI 1: 220 n. 1030; *Simposio* II 1: 256 n.
 1240; II 11: 258 n. 1263; III 11: 41 n. 106; VI
 3: 41 n. 112; IX 2: 220 n. 1034

Servio Onorato
Commento all'Eneide di Virgilio III 279: 159 n.
 713; VII 499: 279 n. 1388; XII 347: 80 n. 299;
Commento alle Bucoliche 6, 11: 198 n. 907; 7,
 26: 279 n. 1388; 8, 68: 63 n. 222

Sesto Empirico
Contro i maestri II 39: 257 n. 1256

Sidonio Apollinare
Carme XXIII 265-271: 223 n. 1046; 268: 208
 n. 959; 299-302: 257 n. 1248; *Epistole* II 2, 6:
 279 n. 1380; IV 12, 1: 179 n. 801

Simmaco
Epistola X 2, 1: 149 n. 676

Sinesio
Gli Egiziani ovvero sulla provvidenza I 13 (93,
 14 Terzaghi): 181 n. 820; *Elogio della calvizie*
 13, 4: 251 n. 1206; 265 n. 1301; *Epistole* 110:
 254 n. 1218

Socrate
Storia ecclesiastica VII 13: 288 n. 1424

Sofocle

Aiace 1266-1267: 68 n. 252; *Antigone* 332-375: 37 n. 85; 712-714: 105 n. 454; *Trachinie* 752: 136 n. 606

Sofocle *TrGF*

I lavacri 451a: 77 n. 289; *Odisseo ferito dalla spina* fr. 453-461a: 77 n. 289; *Polissena* fr. 523: 52 n. 179; *inc. fab.* 1122: 134 n. 600; *Gli Scirii* fr. 557, 1-3: 139 n. 620

Sopatro *PCG*

Bacchide fr. 1: 122 n. 553; fr. 1-5: 122 n. 556; *La discesa tra i morti* fr. 13: 122 n. 551; *I galli* fr. 6: 122 n. 554; *EubuloTeombroto* fr. 7: 122 n. 553; *Ippolito* fr. 8: 122 n. 551; *Il salario di Mistaco* fr. 12: 122 n. 551; *Oreste* fr. 14: 122 n. 551; 122 n. 553; *Il passato di lenticchie* fr. 18: 122 n. 555; *inc. fab.* fr. 22: 122 n. 553; *inc. fab.* fr. 24: 122 n. 553

Sositeo *TrGF*

Dafni o *Litese* fr. 2: 63 n. 222; 65 n. 236; fr. 3: 63 n. 222; *inc. fab.* fr. 4: 63 n. 221

Sotade *PCG*

Le rinchiuse fr. 1: 102 n. 425

Sozomeno

Storia ecclesiastica V 18: 182 n. 828; VIII 20: 288 n. 1424

Stazio

Selve I 6, 51-80: 284 n. 1412; I 6, 62-63: 268 n. 1314; I 6, 70-72: 243 n. 1149

Stefano di Bisanzio ed. Meineke

Lessico etnico p. 603, 6-7: 121 n. 543

Stobeo

Florilegio IV 33, 28: 40 n. 101

Strabone

Geografia X 2, 9: 136 n. 604; XIII 2, 3: 87 n. 330; XIV 1, 41: 233 n. 1088; XIV 5, 15: 36 n. 79; XVII 1, 17: 216 n. 1007

Stratti *PCG*

Fenicie fr. 49: 135 n. 602

Suda ed. Adler

α 735: 212 n. 972; 218 n. 1018; α 1138: 93

n. 365; α 1982: 93 n. 362; 93 n. 367; 101 n. 422; α 2735: 93 n. 360; α 3404: 143 n. 648; α 3438: 271 n. 1331; δ 338: 135 n. 601; ϵ 3386: 93 n. 357; θ 138: 25 n. 27; η 156: 236 n. 1102; κ 227: 63 n. 224; κ 397: 20 n. 9; μ 589: 128 n. 568; μ 591: 212 n. 972; ν 170: 61 n. 216; ν 218: 32 n. 59; ν 261: 65 n. 241; ν 406: 110 n. 481; ν 407: 110 n. 482; $\omicron$ 671: 212 n. 972; 212 n. 976; 218 n. 1018; π 1178: 111 n. 488; π 1961: 107 n. 462; π 2111: 143 n. 651; π 3159: 212 n. 976; ρ 171: 121 n. 543; σ 161: 23 n. 20; σ 815: 61 n. 214; σ 846: 122 n. 549; σ 847: 122 n. 549; σ 1178: 110 n. 484; τ 613: 36 n. 81; τ 1049: 92 n. 354; ϕ 327: 137 n. 613; ϕ 345: 142 n. 641; ϕ 357: 107 n. 464; ϕ 364: 278 n. 1374

[Sulpicio Severo]

Epistole 5: 203 n. 930

Svetonio

Sui grammatici e retori 18, 2: 279 n. 1381; 280 n. 1394; 21, 4: 171 n. 758; *Sui poeti* fr. 11, 92: 161 n. 721; *Vita di Augusto* 45, 4: 216 n. 1001; 74: 185 n. 840; 78: 184 n. 838; 89: 171 n. 757; *Vita di Caligola* 27: 169 n. 752; 54: 210 n. 967; 229 n. 1072; 55: 204 n. 937; 57: 199 n. 913; 204 n. 937; 237 n. 1109; 279 n. 1383; 283 n. 1408; *Vita di Claudio* 34: 230 n. 1076; *Vita di Domiziano* 3: 204 n. 940; 10, 4: 59 n. 210; 204 n. 940; 15, 3: 279 n. 1385; *Vita di Galba* 13: 169 n. 752; *Vita di Giulio Cesare* 52, 3: 276 n. 1358; 56, 7: 87 n. 328; 84: 77 n. 287; 84, 2: 158 n. 707; *Vita di Nerone* 10, 21: 89 n. 342; 11, 2: 162 n. 726; 12, 2: 283 n. 1407; 21: 59 n. 209; 27, 2: 243 n. 1149; 39, 3: 169 n. 754; 54: 199 n. 908; *Vita di Tiberio* 37: 282 n. 1404; 45: 169 n. 752; *Vita di Vespasiano* 19, 2: 248 n. 1176; 19, 6: 237 n. 1110

Tacito

Annali I 54: 212 n. 975; I 77: 282 n. 1404; IV 14, 3: 169 n. 753; 282 n. 1404; VI 29: 87 n. 337; XI 13, 1: 88 n. 339; XI 36: 204 n. 937; XII 28: 88 n. 341; XIV 9: 204 n. 937; *Dialogo sugli oratori* 2-3: 90 n. 347; 3: 90 n. 348; 11: 90 n. 347; 12: 86 n. 323; 13, 2: 198 n. 907; 13, 3: 88 n. 341; 21, 7: 87 n. 327; 26, 2-4: 213 n. 986; *Storie* III 62, 2: 279 n. 1382

- Taziano
Orazione ai Greci 22-24: 282 n. 1405
- Tebaide PEG
 fr. 2-3: 31 n. 55
- Teocrito
Idillio IV 31: 253 n. 1215; XV 96 ss.: 185 n. 841; XVII 112-114: 36 n. 80
- Teodette TrGF
Alcmeone fr. 2: 22 n. 18; *Edipo* fr. 4: 20 n. 11; *Filottete* fr. 5b: 30 n. 50; *inc. fab.* fr. 6: 20 n. 10; fr. 10: 22 n. 18; fr. 18: 20 n. 12
- Teodoride TrGF
Medea fr. 78A: 31 n. 56
- Teofane Continuato, ed. Bekker
 III 1, p. 86: 289 n. 1430
- Teofilatto di Simocatta
Storie I 3, 5: 179 n. 806
- Teofilo PCG
Il medico fr. 4: 97 n. 391
- Teofilo di Antiochia
Ad Autolico III 15: 285 n. 1414
- Teofrasto
Caratteri 6, 4: 256 n. 1240; 8, 1: 184 n. 837; 27, 2: 49 n. 163; 27, 7: 256 n. 1240
- Teopompo PCG
L'uomo allegro fr. 14-17: 102 n. 429; *Le bottegaie* fr. 25-29: 102 n. 429; *Il Medo* fr. 31: 97 n. 385; *Nemea* fr. 33: 102 n. 429; *Panfila* fr. 41-45: 102 n. 429
- Terenzio
La donna di Andro 1-24: 158 n. 710; 18: 71 n. 265; *L'eunuco* 9-13: 158 n. 710; 25: 147 n. 670; *Formione* 4-5: 158 n. 710; 6 ss.: 156 n. 697; *I fratelli* 1-11: 155 n. 693; *Il punitore di se stesso* 16-24: 158 n. 710; 22-24: 155 n. 694; 31 s.: 156 n. 697; *La suocera* 14 ss.: 152 n. 684; 34: 257 n. 1248
- Tertulliano
Apologetico 15: 282 n. 1405; 15, 1: 280 n. 1392; 15, 2: 215 n. 993; 15, 4: 226 n. 1054; 15, 4-5: 284 n. 1410; *Contro i pagani* I 10: 280 n. 1391; *Il mantello* 1, 3, 2: 277 n. 1362; 4, 4: 280 n. 1390; *Contro i Valentiniani* 14: 279 n. 1383; *Degli spettacoli* 17: 222 n. 1042; 282 n. 1405; 17, 2: 170 n. 755; 17, 4-7: 268 n. 1317; 23: 280 n. 1392
- Timesiteo TrGF
Il riscatto di Ettore: 36 n. 81
- Timocle PCG
Il Centauro fr. 21: 108 n. 467; *Delo* fr. 4: 98 n. 395; *Le donne alle Dionisie* fr. 6: 21 n. 13; 108 n. 467; *Gli Egiziani* fr. 1: 96 n. 383; *Gli eroi* fr. 12: 98 n. 394; 108 n. 467; *Orestautocleide* fr. 27: 94 n. 369; 108 n. 467; *Quelli di Maratona* fr. 24: 37 n. 87; *Saffo* fr. 32: 104 n. 441; *Satiri Icarii* fr. 17: 98 n. 396; *I satiri del popolo* fr. 5: 141 n. 627
- Titinio CRF
L'uomo con la barba 8-10: 160 n. 717; *Quinto* 104: 160 n. 717; 160 n. 718
- Tolomeo Claudio
Tetrabiblos 180: 236 n. 1104
- Trabea CRF
inc. fab. 1-5: 157 n. 703
- Turpilio CRF
Demetrio 50-53: 159 n. 712; *Ereditiera* 50-53: 159 n. 712
- Vacca
Vita di Lucano
 p. 78, 16: 212 n. 971; 226 n. 1057
- Valerio Massimo
Detti e fatti memorabili II 4, 4: 146 n. 664; II 5, 4: 228 n. 1071; II 6, 7: 282 n. 1404; II 10, 8: 268 n. 1317; IX 14, 4: 237 n. 1109
- Varrone
Grammatica fr. 40: 152 n. 686; 157 n. 700; *Sulla lingua latina* V 55: 85 n. 317; VI 7: 86 n. 319; VI 50: 158 n. 708; VI 68: 165 n. 731; VI 89: 157 n. 704; VII 29: 165 n. 732; VII 65: 158 n. 708; VII 87: 76 n. 282; VII 104: 158 n. 708; *Menippee* 323: 256 n. 1241; 399: 151 n. 681; 152 n. 686; 513: 212 n. 979

Velleio Patercolo

Storia Romana I 16, 3: 92 n. 354; I 17, 1: 80 n. 297; 161 n. 719; II 9, 3: 161 n. 719; II 9, 6: 165 n. 737; II 83, 2: 219 n. 1026; II 100, 2: 284 n. 1412

Vettio Valente

Antologia II 17: 257 n. 1253; IX 4: 235 n. 1101

Virgilio

Bucoliche 8, 10: 87 n. 327; *Eneide* VI 601: 52 n. 178; *Georgiche* III 37 ss.: 52 n. 178

Vita di Aristofane ed. Koster

XXVIII 54-55: 100 n. 414

Vita di Eschilo

12: 29 n. 42

Vita di Euripide

II 26-36: 17 n. 2

Vita di Licofrone

4: 36 n. 79

Vitruvio

Sull'architettura V 6, 8: 230 n. 1076; V 7, 2: 236 n. 1104

Vittore Di Vita

Storia della persecuzione vandalica in Africa I 47: 183 n. 833

Volcacio Sedigito

Libro sui poeti fr. 1: 55; 152 n. 685; 157 n. 699

Zenobio CPG Leutsch-Schneidewin

Proverbi V 40: 61 n. 215

Zosimo

Storie I 6, 1: 212 n. 972; 212 n. 976; 218 n. 1017; IV 33, 4: 282 n. 1405

Iscrizioni

«AE» 1921, nr. 81: 238 n. 1116; «AE» 1928 nr. 10: 187 n. 853; «AE» 1940, nr. 229: 239 n. 1132; «AE» 1945, nr. 118: 228 n. 1070; «AE» 1956, nr. 122: 199 n. 913; 208 n. 958; «AE» 1968, nr. 74: 199 n. 914; «AE» 1973, nr. 38: 228 n. 1071; «AE» 1975, nr. 136: 251 n. 1207; «AE» 1978, nr. 84: 206 n. 950; «AE» 1980, nr. 718: 206 n. 950; «AE» 1987, nr. 107: 257 n. 1254; «AE» 1990, nr. 104: 235 n. 1098; 1990, nr. 125: 237 n. 1109; «AE» 1991, nr. 120: 228 n. 1071; «AE» 1993, nr. 281: 253 n. 1217; «AE» 1993, nr. 912: 237 n. 1109; «AE» 1994, nr. 142: 203 n. 931; 254 n. 1219; «AE» 1997, nr. 918a-b: 90 n. 344; «AE» 1997, nr. 1172: 204 n. 940; «AE» 1998, nr. 245: 245 n. 1161; «AE» 2000 nr. 215: 185 n. 840; «AE» 2001, nr. 267: 237 n. 1110; «AE» 2003, nr. 251: 209 n. 962; 238 n. 1112; «AE» 2003, nr. 252: 209 n. 962; «AE» 2003, nr. 253: 209 n. 962; «AE» 2003, nr. 573: 228 n. 1071; «AE» 2005, nr. 337: 207 n. 954; «AE» 2006, nr. 1276: 248 n. 1174; «AE» 2008, nr. 214 a-e: 214 n. 987; «AE» 2009, nr. 1746a: 237 n. 1110

«BCH» 4, 1880, pp. 176-177, nr. 137: 195 n. 899; 59, 1935, nr. 55, 2: 188 n. 862; 63, 1939, pp. 168-169: 189 n. 868

C.I.D. IV 12: 45 n. 132

C.I.G. I 1719: 58 n. 204; II 2214: 55 n. 193; II 3088: 55 n. 193

C.I.L. I² 2519: 228 n. 1070; II 65: 59 n. 210; II²/5 599: 268 n. 1315; 268 n. 1316; II 2241: 240 n. 1134; II 3359: 193 n. 887; II 4092: 280 n. 1394; III 375: 59 n. 210; III 3423: 238 n. 1117; III 3980: 251 n. 1207; III 7343: 237 n. 1110; 245 n. 1163; III 10501: 244 n. 1152; IV 1595: 241 n. 1137; IV 1646: 200 n. 915; IV 1873: 254 n. 1225; IV 2155: 204 n. 941; IV 3867: 204 n. 938; 204 n. 940; IV 4454: 204 n. 938; 228 n. 1071; 240 n. 1134; IV 4767: 237 n. 1110; IV 5233: 200 n. 915; IV 5395: 204 n. 941; IV 5399: 204 n. 941; IV 6698: 89 n. 342; IV 7051: 204 n. 940; IV 7919: 204 n. 940; V 2185: 204 n. 943; V 2931: 254 n. 1219; V 5889: 206 n. 953; 215 n. 994; 237 n. 1109; 245 n. 1163; 251 n. 1204; V 7753: 205 n. 944; VI 240: 228 n. 1071; VI 1063: 237 n. 1110; 239 n. 1129; VI 1064: 237 n. 1110; 239 n. 1129; VI 1074: 238 n. 1114; VI 2191: 228 n. 1071; VI 2193: 228 n. 1071; VI 2249: 228 n. 1071; VI 2584: 228 n. 1071; VI 3042: 239 n. 1130; VI 3217: 210 n. 964; VI 4416: 228 n. 1071; VI 4649: 237 n. 1110; VI 4719: 245 n. 1161; VI 4886: 288 n. 1422; VI 7946: 184 n. 835; VI 9648: 240 n. 1134; VI 9649: 240 n. 1134; VI 9650: 204 n. 938; 228 n. 1071; 240 n. 1134; VI 9651: 240 n. 1134; VI 9794: 238 n. 1115; VI 10089: 238 n. 1113; VI 10092: 245 n. 1163; VI 10093: 245 n. 1163; VI 10094: 238 n. 1113; VI 10095: 238 n. 1119; VI 10096: 187 n. 856;

VI 10103: 237 n. 1109; VI 10105: 165 n. 731; VI 10106: 237 n. 1111; VI 10107: 237 n. 1111; VI 10109: 254 n. 1230; VI 10110: 254 n. 1229; VI 10111: 254 n. 1224; VI 10112: 254 n. 1226; VI 10114: 204 n. 942; 200 n. 917; VI 10115: 204 n. 934; VI 10117: 206 n. 950; VI 10118: 237 n. 1109; VI 10119: 58 n. 204; VI 10120: 58 n. 204; VI 10121: 58 n. 204; VI 10122: 58 n. 204; VI 10127: 187 n. 856; VI 10128: 253 n. 1216; VI 10129: 236 n. 1102; VI 10135: 245 n. 1161; VI 10136: 228 n. 1071; VI 10141: 200 n. 915; VI 10142: 187 n. 857; VI 10143: 187 n. 857; 200 n. 915; VI 10144: 200 n. 915; VI 10157: 257 n. 1248; VI 18324: 187 n. 856; VI 20139: 204 n. 937; VI 32448: 228 n. 1071; VI 32449: 228 n. 1071; VI 33194: 229 n. 1072; VI 33965: 237 n. 1110; VI 33968: 228 n. 1071; VI 37841: 204 n. 942; VIII 12925: 187 n. 857; 200 n. 915; VIII 21098: 228 n. 1071; IX 256: 210 n. 964; IX 344: 206 n. 950; IX 1164: 172 n. 766; IX 1325: 254 n. 1227; IX 1663: 257 n. 1254; IX 2689: 266 n. 1302; IX 2860: 186 n. 849; IX 4463: 280 n. 1393; X 814: 237 n. 1109; X 1074d: 210 n. 964; X 1404: 237 n. 1109; X 1946: 212 n. 978; X 3487: 250 n. 1192; X 6219: 206 n. 950; X 7046: 254 n. 1222; XI 443: 237 n. 1109; 256 n. 1236; XI 1754: 237 n. 1110; XI 3822: 206 n. 950; XI 4424: 228 n. 1071; XI 4813: 229 n. 1072; XI 5054: 229 n. 1072; XI 7767: 204 n. 939; XII 188: 188 n. 859; 206 n. 951; XII 1916: 200 n. 915; XII 3344: 240 n. 1134; XII 3347: 206 n. 949; 206 n. 950; 237 n. 1109; XIII 8343: 187 n. 855; XIV 474: 252 n. 1211; XIV 2113: 206 n. 951; 251 n. 1204; 252 n. 1209; XIV 2299: 245 n. 1163; XIV 2408: 238 n. 1112; XIV 2624: 251 n. 1204; XIV 2866: 204 n. 938; XIV 2977: 206 n. 951; XIV 2988: 237 n. 1110; XIV 4198: 237 n. 1109; XIV 4254: 206 n. 950; 215 n. 994; 251 n. 1204; XIV 4624: 207 n. 954; 252 n. 1209; XIV 4624a: 206 n. 951; XIV 5375: 206 n. 950

D.T. 15-16 Audollent: 208 n. 960; *D.T.* 110 Audollent: 209 n. 961

E.K.M. I.Beroia 373: 238 n. 1120; 399: 254 n. 1220

F.D. III 1, 48: 190 n. 875; III 1, 49: 195 n. 896; III 1, 89: 195 n. 900; III 1, 210: 195 n. 898; III 1, 216: 257 n. 1244; III 1, 226: 257 n. 1245; 257 n. 1251; III 1, 273: 186 n. 847; III 1, 469: 256 n. 1237; III 1, 534: 185 n. 844; III 1, 551: 207 n. 955; 210 n. 967; 212 n. 974; 252 n. 1209; III 2, 48: 231 n. 1077; III 2, 49: 191 n. 879; III 2, 67: 28 n. 40; III 2, 69: 191 n. 879; 236 n. 1104; III 2, 78: 193 n. 888; III 2, 105: 210 n. 967; 212 n. 974; III 2, 145: 186 n. 846; III 2, 250: 58 n. 204; III 3, 124: 188 n. 863; III 3, 128: 58 n. 207; III 3, 129: 57 n. 204; III 3, 294: 184 n. 835; III 4, 111: 191 n. 879; III 4, 116: 191 n. 879; III 4, 776: 58 n. 204

«HEP» 7, 1997, 590: 264 n. 1290

I.Aph2007 8.212: 250 n. 1194

I.Apollonia 199: 243 n. 1152; 226: 235 n. 1095

I.Byzantion S 31: 250 n. 1192

I.Caesarea 126: 59 n. 210

I.Cor. VIII 3, 272: 187 n. 851; VIII 3, 370: 207 n. 955; VIII 3, 693: 207 n. 955

I.Cos ED 242: 193 n. 891

I.Cret. 1, VIII 11: 192 n. 885; 1, VIII 12: 192 n. 887; 1, XXIV 7: 192 n. 885; IV 222 A: 202 n. 933; 210 n. 968; 226 n. 1054; IV 222 B: 251 n. 1203; IV 223: 250 n. 1202

I.C.U.R. n.s. V, 13655: 288 n. 1423

I.D. 1263: 185 n. 840; *I.D.* 1497: 193 n. 889; *I.D.* 1506: 186 n. 847; *I.D.* 1512: 192 n. 887; *I.D.* 2072: 185 n. 840

I.Did. 181: 59 n. 209; *I.Did.* 183: 59 n. 210; *I.Did.* 643: 193 n. 887

I.Doura Europos 940: 185 n. 844; 945: 186 n. 844

I.Eph. 22: 192 n. 887; 559: 47 n. 143; 178 n. 794; 1135: 250 n. 1190; 1135A: 250 n. 1190; 1606: 187 n. 852; 1672: 240 n. 1134; 2070+2071: 207 n. 955; 210 n. 967; 212 n. 974; 252 n. 1209; 2091: 236 n. 1107; 2949: 257 n. 1254; 3813: 187 n. 854; 3814: 186 n. 850

I.E.O.G. 10: 46 n. 136

I.G. II² 654: 30 n. 47; II² 657: 30 n. 47; 142 n. 639; II² 836: 30 n. 48; II² 1132: 45 n. 132; II² 1134: 45 n. 132; II² 1320: 143 n. 653; II² 1350: 236 n. 1104; II² 2153: 249 n. 1181; II² 2318, col. VIII, rr. 201-203: 29 n. 43; II² 2318, col. XI: 93 n. 364; 2318 col. XII, rr. 316-318: 29 n. 44; II² 2319: 31 n. 56; II² 2320: 23 n. 21; 25 n. 27; 29 n. 45; 40 n. 93; 61 n. 216; 61 n. 217; II² 2323: 128 n. 569; 145 n. 661; II² 2323a: 29 n. 45; 142 n. 642; II² 2325: 25 n. 27; 41 n. 104; 41 n. 111; 61 n. 217; 93 n. 356; 93 n. 359; 93 n. 361; 93 n. 363; 128 n. 570; 137 n. 612; 140 n. 624; 142 n. 643; 143 n. 649; 143 n. 652; 145 n. 661; II² 2419: 41 n. 111; II² 2794: 19 n. 7; II² 3073: 19 n. 7; 137 n. 611; II² 3075: 30 n. 49; *I.G.* II² 3161: 60 n. 211; II² 3169 + 3170: 238 n. 1120; II² 3775: 23 n. 20; II² 3777: 128 n. 571; II² 3791: 195 n. 900; II² 9145: 232 n. 1079; II² 12664: 60 n. 212; 175 n. 777; II² 10321: 140 n. 624; III 277: 41 n. 111; IV 591: 238 n. 1120; IV² 1, 99 III: 40 n. 98; V 2, 118: 27 n. 38; VII 373: 193 n. 889; VII 416: 66 n. 248; 145 n. 662; 191 n. 879; 194 n. 895; VII 417: 145 n. 662; 194 n. 895; VII 418: 191 n. 884; 194 n. 895; VII 419: 66 n. 248; 145 n. 662; 191 n. 880; VII 420: 66 n. 248; 145 n. 662; 191 n. 879; 194 n. 895; VII 540: 66 n. 248; 145 n. 662; VII 542: 191 n. 881; VII 543: 76; VII 1720: 58 n. 204; VII 1760: 66 n. 248; 191 n. 882; 192 n. 887; VII 1761: 145 n. 662; 194 n. 895; VII 1762: 191 n. 879; VII 1773: 58 n. 204; 66 n. 249; 145 n. 662; 192 n. 887; 194 n. 895; VII 1819 191 n. 879; VII 2429: 194 n. 895; VII 2448: 191 n. 879; VII 2499: 58 n. 204; VII 2727: 66 n. 248; 87 n. 332; 145 n. 662; 191 n. 879; 194 n. 895; VII 2849: 188 n. 860; VII 3195: 191 n. 883; VII 3197: 66 n. 248; 145 n. 662; 191 n. 880; VII 4147: 191 n. 879; IX/1² 773: 267 n. 1311; IX 2, 62: 186 n. 846; IX 2, 63: 191 n. 879; IX 2, 531: 194 n. 895; XI 2, 105: 18 n. 6; XI 2, 107: 18 n. 6; XI 2, 110: 256 n. 1239; XI 2, 112: 256 n. 1239; XI 2, 113: 256 n. 1239; XI 2, 115: 256 n. 1239; XI 2, 120: 249 n. 1185; 256 n. 1239; XI 2, 129: 256 n. 1239; XI 2, 132: 257 n. 1244; XI 2, 133: 200 n. 919; 241 n. 1139; 256 n. 1240;

257 n. 1244; XI 4, 528: 19 n. 7; XI 4, 544: 194 n. 892; XI 4, 1079: 58 n. 207; XII 1, 84: 59 n. 210; 252 n. 1210; XII 2, 519: 192 n. 887; XII 5, 64, 78b: 17 n. 3; XII 5, 444, 71, 83b: 23 n. 21; 137 n. 610; XII 5, 812: 186 n. 845; XII 7, 226: 190 n. 873; XII 9, 91: 194 n. 894; XII 9, 139: 191 n. 879; XII 9, 189: 249 n. 1184; XII 9, 207: 40 n. 102; 238 n. 1120; XII 9, 235: 189 n. 870; XII Suppl. 400: 94 n. 367; XII Suppl. pp. 178, 207: 40 n. 102; XIII 8343: 58 n. 204; XIV 874: 187 n. 853; XIV 929: 234 n. 1091; XIV 1098: 107 n. 463; XIV 1098a: 29 n. 42; XIV 1183: 131 n. 583; XIV 1184: 128 n. 568; XIV 1687: 200 n. 918; XIV 1865: 58 n. 204; XIV 2000: 193 n. 887; XIV 2012: 186 n. 848; XIV 2030: 60 n. 212; XIV 2088: 253 n. 1215; XIV 2124: 224 n. 1051; 226 n. 1054; XIV 2342: 249 n. 1188; 251 n. 1208; XIV 2474: 210 n. 967

I.G.A.S.M. II² 45: 209 n. 961

I.G.Bulg. II 597: 178 n. 798; III 2, 1578: 281 n. 1396

I.Gerasa 354: 241 n. 1139

I.G.L.Syr. IV, 1349: 205 n. 946; 212 n. 974; *I.G.L.Syr.* XIII/1, 9407: 250 n. 1191

I.G.R. I 442: 236 n. 1104; I 552: 250 n. 1192; III 209: 59 n. 210; 236 n. 1104; III 210: 59 n. 210; 236 n. 1104; IV 1272: 206 n. 952; 212 n. 974; 252 n. 1209

I.G.U.R. II 275: 187 n. 856

I.Iasos 152: 56 n. 195; 153: 190 n. 874

I.Keramos 20: 236 n. 1104

I.Kition 2087: 232 n. 1085; 250 n. 1196

I.K. Ephesos 1357: 203 n. 930

I.K. Perge 449: 250 n. 1193

I.K. Sestos 1: 189 n. 866

I.L.L.PRO.N. 751: 232 n. 1083

I.L.Alg. II 817: 236 n. 1108; II 919: 256 n. 1235

I.L.S. 5186: 207 n. 954; 5241: 248 n. 1174; 5260: 187 n. 857; 9493: 239 n. 1131

- I.Magn.* 88: 65 n. 245; 88a: 66 n. 246; 88b: 145 n. 662; 88c: 66 n. 247; 98: 240 n. 1134; 107: 55 n. 193; 160: 188 n. 863; 165: 210 n. 967; 212 n. 974; 192: 203 n. 931; 210 n. 967; 212 n. 974
- I.Myl.* 652: 192 n. 885; *I.Myl.* 653: 192 n. 885
- I.Napoli* I 54: 200 n. 917
- I.Oropos* 63: 194 n. 893
- I.Philae* II 154: 234 n. 1090; II 155: 234 n. 1090; II 252: 249 n. 1180; II 277: 249 n. 1180
- I.Priene* 68-69-70: 191 n. 877; 113: 210 n. 965; 219 n. 1023
- I.R.T.* 606: 207 n. 956; 251 n. 1204; 252 n. 1209
- I.Samos* 170: 65 n. 243
- I.Side* 31: 236 n. 1104; 130: 60 n. 211; 137: 236 n. 1104; 200: 187 n. 857
- I.Smyrn.* 145: 238 n. 1120; 253 n. 1215; 468: 250 n. 1197; 598 +112 p. 376: 236 n. 1104; 659: 193 n. 887; 658: 256 n. 1238
- I.Str.* 691: 202 n. 933; 240 n. 1133; 252 n. 1209; 1494: 222 n. 1042
- I.Syr.* 1547: 183 n. 830
- I.Teos* 80: 65 n. 243
- I.Thesp.* 161: 191 n. 879; 163: 191 n. 879; 164: 191 n. 880; 170: 191 n. 879; 171: 191 n. 879; 206: 191 n. 879
- I.Tralles* 110: 249 n. 1189
- «Klio» 1921, p. 177, 161 [2]: 210 n. 966
- I.v.O.* 237: 238 n. 1120
- L.S.A.M.* 87: 236 n. 1104
- L.W.* 91: 66 n. 249; 93: 195 n. 899
- M.A.M.A.* VIII 492b: 200 n. 918; 236 n. 1104
- «MDAI(A)» 35, 1910, p. 401, nr. 1: 188 n. 864
- Merkelbach-Stauber *SGO* I 01/12/02: 19 n. 7; II 08/03/02: 191 n. 876; II 09/09/07: 254 n. 1228; II 09/09/16: 213 n. 982; II 09/11/02: 205 n. 947; II 10/03/02: 205 n. 945; II 10/05/04: 232 n. 1085; IV 04/12/10: 59 n. 210; IV 17/09/01: 251 n. 1205; IV 17/22/01: 174 n. 776
- O.G.I.S.* I 50: 144 n. 658; 253 n. 1212; I 51: 144 n. 658; 238 n. 1120; 253 n. 1212
- «Polemon» 2, 1934-1940, 71, 12: 281 n. 1395
- P.P.Aphr.* 1, 1 ii: 250 n. 1198; 1, 3 i: 249 n. 1181; 1, 5 iii: 250 n. 1201; 1, 6 i: 232 n. 1084; 1, *7: 250 n. 1194; 52 col. I: 193 n. 890; 53 col. II 5: 39 57 n. 201; I 88 col. III 6: 191 n. 878
- proskynema* di Deir el-Haggar (Oasi di Dakhlah): 240 n. 1134
- Robert, *Études épigraphiques et filologiques*, Paris 1938, pp. 7-11: 233 n. 1089
- «RPAA» 61, 1988-1989, pp. 131-151: 237 n. 1109
- Samana nr. 341: 188 n. 861
- S.E.G.* I 362: 40 n. 102; III 334. 194 n. 895; III 724-725: 189 n. 867; XI 52c add.: 59 n. 209; XI 923: 255 n. 1232; XII 586: 65 n. 242; XIV 751: 55 n. 193; XVII 438: 59 n. 210; XVII 662: 250 n. 1200; XXV 194: 145 n. 661; XXV 501: 56 n. 194; 87 n. 333; 238 n. 1120; XXVI 203, 9-10: 31 n. 56; XXVI 207: 19 n. 6; XXVI 208: 30 n. 46; 30 n. 49; 62 n. 218; 64 n. 233; 145 n. 661; XXVI 426: 189 n. 871; XXVII 266: 257 n. 1247; XXVIII 60: 29 n. 46; XXVIII 213: 94 n. 369; XXVIII 534: 188 n. 863; XXXI 72: 222 n. 1043; XXXI 514: 194 n. 895; XXXI 1283: 254 n. 1221; XXXI 1535: 257 n. 1244; XXXIII 466: 245 n. 1163; XXXIV 362; 194 n. 895; XXXV 416: 189 n. 868; XXXVIII 1462: 200 n. 918; XXXIX 952: 178 n. 795; XL 562, 9: 28 n. 38; XLV 785: 28 n. 38; XLV 1656: 189 n. 865; XLVII 1990: 254 n. 1230; XLVII 1994: 248 n. 1174; 254 n. 1230; XLVII 2002: 254 n. 1230; XLVII 2007: 258 n. 1257; XLVIII 1844: 205 n. 948; 212 n. 974; XLIX 761: 28 n. 38; XLIX 2118: 240 n. 1134; XLIX 2119: 240 n. 1134; L 1191: 59 n. 210; LII 1142: 254 n. 1223; LII 1163: 59 n. 210; LIV 516: 65 n. 244; 191 n.

879; LIV 961: 188 n. 858; 210 n. 964; 237 n. 1109; LV 723: 240 n. 1135; LX 1000, VII 4: 257 n. 1244

S.G.D.I. 2724: 188 n. 863

*S.I.G.*³ I 424: 56 n. 195; 238 n. 1120; II 690: 56 n. 195; II 689: 184 n. 835; II 703: 195 n. 897; II 737: 244 n. 1152; II 771: 189 n. 869; II 1080: 27 n. 38

St.Pont. III 143: 265 n. 1300

«StudRom» 53, 2005, pp. 3-6: 237 n. 1110; 53, 2005, pp. 6-9: 254 n. 1230

T.A.M. V 91: 229 n. 1072; V 92: 229 n. 1072; V 635: 187 n. 854; V 2, 1012: 256 n. 1238; V 2, 1016: 212 n. 974; 252 n. 1210

«ZPE» 178, 2011, pp. 126-134: 51 n. 176; 252 n. 1210

Manoscritti

Ambrosianus H 75 inf.: 156 n. 695; Bodleianus MS. Gr. class. f. 113: 31 n. 53; 75 n. 274; Bodleianus Auct. F. 2, 13: 156 n. 695; Casanatensis 1086, f. 64: 86 n. 322; Parisinus Gr. Suppl. 607A: 245 n. 1158; Parisinus Lat. 7530: 86 n. 322; Parisinus Lat. 7899: 156 n. 695; Vaticanus Lat. 3868: 156 n. 695; Vaticanus Sir. 623: 128 n. 573

Papiri

B.G.U. IV 1073: 253 n. 1212; *B.G.U.* VII 1648: 217 n. 1013; 241 n. 1141; *B.G.U.* XIV 2428, col. II, r. 29: 238 n. 1121; *B.G.U.* XVI 2671: 253 n. 1215

BKTV/2 79-84: 48 n. 148; *BKTV/2*, 123-128: 48 n. 153; *BKTX* 13: 269 n. 1320

C.P.R. VI 47: 241 n. 1140; *C.P.R.* XIII 5: 217 n. 1011; *C.P.R.* XVIIA 19: 242 n. 1141; 244 n. 1156; *C.P.R.* XVIII 1: 217 n. 1012; 245 n. 1159

O.Camb. 1, 4: 234 n. 1094

O.Florida inv. 21: 274 n. 1343

O.Medin. Madi 73: 236 n. 1103; 241 n. 1140

O.Mich. I 83: 255 n. 1231

O.Strasb. I 291: 244 n. 1156

O.Trim. I 86, 10-11: 59 n. 210

P.Aberd. 58: 217 n. 1015; 241 n. 1140; 246 n. 1164

P.Ai Khanoum 2a-b: 45 n. 135

P.Alex. 6: 217 n. 1016

P.Amb. II 10: 24 n. 23

P.Athen. 43v: 248 n. 1174

P.Berl.Leihg. I 18, 3: 253 n. 1212

P.Berol. inv. 6870: 185 n. 842; *P.Berol.* inv. 9771: 48 n. 148; *P.Berol.* inv. 9772: 48 n. 153; *P.Berol.* inv. 9870: 137 n. 610; *P.Berol.* inv. 11771: 56 n. 197; 94 n. 369; *P.Berol.* inv. 13421: 269 n. 1320; *P.Berol.* inv. 13876r: 272 n. 1334; 273 n. 1338; *P.Berol.* inv. 14097v: 185 n. 842; *P.Berol.* inv. 17203: 56 n. 196; *P.Berol.* inv. 21144: 49 n. 158; *P.Berol.* inv. 21186: 56 n. 196

P.Bingen 128: 241 n. 1138; 284 n. 1411

P.Bodl. I 143, 3: 233 n. 1085

P.Bodmer XXV: 54 n. 188; *P.Bodmer* XXVIII: 64 n. 228

P.Brem. 59, r. 14: 193 n. 887

P.Cair. Goodspeed 30: 217 n. 1009

P.Cair. Zen. I 59087: 253 n. 1215; *P.Cair. Zen.* III 59417: 59 n. 210; *P.Cair. Zen.* IV 59533: 50 n. 167; *P.Cair. Zen.* V 59823v: 243 n. 1150

P.Col. inv. 546 A: 272 n. 1341; *P.Col.* VIII 226: 239 n. 1124; 241 n. 1140; 246 n. 1164

P.Corn. 9: 241 n. 1140; 242 n. 1144; 246 n. 1165; 246 n. 1169

P.Count 3: 216 n. 1007; *P.Count* 4: 216 n. 1007; *P.Count* 23: 217 n. 1011; *P.Count* 24: 216 n. 1007; *P.Count* 26: 216 n. 1007; *P.Count* 50: 216 n. 1007

P.Daris 7: 240 n. 1135; 257 n. 1254; *P.Daris* 64v: 241 n. 1141; 245 n. 1160

P.Dryton 50: 269 n. 1321; 202

P.Dub. 14: 246 n. 1165

P.Enteux. 26: 235 n. 1094

P.Fackelmann 5: 63 n. 227

P.Fam. Tebt. 54: 241 n. 1140; 242 n. 1144; 246 n. 1165; 246 n. 1167; 246 n. 1169

P.Fay. 209: 233 n. 1086

P.Flor. I 74: 210 n. 964; 228 n. 1071; 238 n. 1122; 242 n. 1141; *P.Flor.* II 109: 233 n. 1086

P.Gen. I² 73: 241 n. 1141; 246 n. 1164

P.Giss. I 3: 247 n. 1172; *P.Giss.* I 93: 241 n. 1140

P.Giss. Bibl. Univ. inv. 213: 233 n. 1086

P.Grenf. I 2: 233 n. 1086; *P.Grenf.* II 1: 56 n. 196; *P.Grenf.* II 67: 217 n. 1014; 241 n. 1141; 246 n. 1164; 246 n. 1168

PHamb. II 118: 48 n. 150; *PHamb.* II 119: 48 n. 150

PHarr. I 123: 233 n. 1086; *PHarr.* I 97v: 240 n. 1136

PHarrauer 56: 241 n. 1138; 257 n. 1252; 284 n. 1411

P.Heid. I 181: 121 n. 543; *P.Heid.* IV 327: 216 n. 1007; *P.Heid.* IV 328: 217 n. 1009; 246 n. 1164

P.Herc. 78: 152 n. 683

P.Hib. I 3: 56 n. 196; *P.Hib.* I 4: 56 n. 196; *P.Hib.* I 13: 55 n. 192; *P.Hib.* I 54: 234 n. 1090; 245 n. 1160; 272 n. 1336; *P.Hib.* II 174: 24 n. 23; 57 n. 198; *P.Hib.* II 179: 43 n. 121; *P.Hib.* II 214: 240 n. 1134; *P.Hib.* II 224: 25 n. 28; 27 n. 35; 7; *P.Hib.* II 270: 253 n. 1215

P.Köln I 14: 54 n. 187; *P.Köln* IV 179: 248 n. 1178; *P.Köln* V 210: 233 n. 1086; *P.Köln* VI 241: 57 n. 199; *P.Köln* VI 242: 63 n. 227;

P.Köln VI 245: 182 n. 826; *P.Köln* IX 369: 229 n. 1072; 248 n. 1179

P.Leid. inv. 510: 50 n. 165; 58 n. 206

PLond. II 294: 244 n. 1155; *PLond.* II 331: 240 n. 1134; 241 n. 1140; 242 n. 1144; 246 n. 1165; *PLond.* III 968r: 240 n. 1134; *PLond.* VII 2017: 55 n. 193; 253 n. 1215; *PLond.* VII 2140: 243 n. 1150

PLond. Lit. 6: 233 n. 1086; *PLond. Lit.* 28: 233 n. 1086; *PLond. Lit.* 51v: 270 n. 1326; *PLond. Lit.* 52: 270 n. 1327; *PLond. Lit.* 77: 33 n. 62; 57 n. 200; *PLond. Lit.* 97: 264 n. 1295; 271 n. 1331; 271 n. 1334; 281 n. 1398

P.Louvre E 10534: 54 n. 185

P.Med. I 47: 217 n. 1009; 239 n. 1126; 242 n. 1141; 246 n. 1164

P.Mich. inv. 2958: 53 n. 183; 56 n. 196; *P.Mich.* inv. 3793: 263 n. 1287; *P.Mich.* inv. 4682: 59 n. 210; 240 n. 1134; *P.Mich.* inv. 6946: 249 n. 1187; *P.Mich.* V 321, 20-21: 244 n. 1156

P.Monserat 158a-161a: 213 n. 987

P.Morgan Libr. inv. M 662B: 233 n. 1086

POsl. inv. 1413: 51 n. 177; *POsl.* III 189v: 195 n. 902; 232 n. 1085

POxy. inv. 89 B/31, 33: 51 n. 171; *POxy.* I 93: 243 n. 1152; *POxy.* II 219: 270 n. 1324; *POxy.* II 223: 233 n. 1086; *POxy.* III 409: 49 n. 155; *POxy.* III 413r: 271 n. 1332; *POxy.* III 413v: 272 n. 1337; *POxy.* III 427: 107 n. 465; *POxy.* III 449: 44 n. 127; *POxy.* III 475: 242 n. 1142; *POxy.* III 519: 217 n. 1009; 232 n. 1085; 240 n. 1134; 241 n. 1139; *POxy.* III 526: 204 n. 933; *POxy.* IV 676: 56 n. 196; *POxy.* IV 731: 244 n. 1153; *POxy.* VII 1025: 232 n. 1085; 242 n. 1141; 244 n. 1155; 250 n. 1195; *POxy.* VII 1050: 232 n. 1085; 239 n. 1125; 241 n. 1139; *POxy.* X 1235: 128 n. 568; *POxy.* X 1239: 129 n. 576; *POxy.* X 1275: 217 n. 1009; 239 n. 1127; 241 n. 1141; 246 n. 1164; *POxy.* XIV 1676: 204 n. 933; *POxy.* XXII 2331: 248 n. 1177; *POxy.* XXII 2338: 196 n. 903; 253 n.

1212; *P.Oxy.* XXIII 2382: 35 n. 72; *P.Oxy.* XXV 2436: 52 n. 181; 37 57 n. 201; *P.Oxy.* XXVII 2454: 31 n. 51; *P.Oxy.* XXVII 2458: 54 n. 186; *P.Oxy.* XXVII 2459: 118 n. 531; *P.Oxy.* XXVII 2470: 261 n. 1278; *P.Oxy.* XXVII 2475: 253 n. 1212; *P.Oxy.* XXVII 2476: 253 n. 1212; 253 n. 1215; *P.Oxy.* XXVII 2477: 253 n. 1212; *P.Oxy.* XXVII 2480: 241 n. 1139; 257 n. 1252; *P.Oxy.* XXXI 2610: 253 n. 1212; *P.Oxy.* XXXIII 2655: 49 n. 155; *P.Oxy.* XXXIII 2659: 110 n. 483; 135 n. 601; *P.Oxy.* XXXIII 2682: 253 n. 1215; *P.Oxy.* XXXIV 2707: 241 n. 1138; 284 n. 1411; *P.Oxy.* XXXIV 2721: 241 n. 1140; 241 n. 1141; 242 n. 1143; 246 n. 1164; *P.Oxy.* XXXVI 2746: 57 n. 202; *P.Oxy.* XLII 3001: 233 n. 1086; *P.Oxy.* XLII 3005: 49 n. 157; *P.Oxy.* XLIV 3161: 54 n. 186; *P.Oxy.* XLV 3214: 48 n. 154; *P.Oxy.* XLVII 3367r: 174 n. 769; *P.Oxy.* XLVII 4638: 233 n. 1086; *P.Oxy.* L 3533v: 51 n. 175; *P.Oxy.* L 3555: 186 n. 844; *P.Oxy.* LIII 3700: 272 n. 1335; *P.Oxy.* LIII 3705: 60 n. 212; *P.Oxy.* LVI 3827: 233 n. 1086; *P.Oxy.* LXIV 4407: 150 n. 678; *P.Oxy.* LXVII 4546: 51 n. 172; *P.Oxy.* LXVII 4549: 42 n. 114; *P.Oxy.* LXX 4762: 274 n. 1344; *P.Oxy.* LXXIV 5013: 59 n. 210; 217 n. 1009; 253 n. 1215; *P.Oxy.* LXXIV 5014: 239 n. 1127; 241 n. 1140; 242 n. 1141; 246 n. 1164; *P.Oxy.* LXXIV 5015: 217 n. 1015; 241 n. 1140; 242 n. 1141; 246 n. 1164; *P.Oxy.* LXXIV 5016: 217 n. 1015; 242 n. 1141; 246 n. 1164; *P.Oxy.* LXXVI 5075: 56 n. 196; *P.Oxy.* LXXIX 5184: 31 n. 55; *P.Oxy.* LXXIX 5187: 269 n. 1322; *P.Oxy.* LXXIX 5188: 58 n. 205; 271 n. 1332; *P.Oxy.* LXXIX 5189: 271 n. 1331; 272 n. 1336; 274 n. 1348; *P.Oxy.* LXXIX 5202: 88 n. 338; *P.Oxy.* LXXIX 5203: 58 n. 205; *P.Oxy.* LXXIX 5205: 208 n. 960; *P.Oxy.* LXXIX 5207: 195 n. 901; *P.Oxy.* LXXIX 5212: 241 n. 1139; *P.Oxy.* LXXIX 5213: 241 n. 1139; *P.Oxy.* LXXIX 5214: 254 n. 1230; *P.Oxy.* LXXIX 5215: 241 n. 1138; 284 n. 1411; *P.Oxy.* LXXIX 5216: 241 n. 1138; 284 n. 1411; *P.Oxy.* LXXIX 5217: 236 n. 1102; 241 n. 1138; 284 n. 1411; *P.Oxy.* LXXIX 5218: 241 n. 1138; 284 n. 1411

P.Oxy. Hels. 25: 253 n. 1212

The Charioteer Papyrus (London, Egypt Exploration Society, s.n.): 174 n. 769

P.Princ. II 96r: 241 n. 1139

P.Reinach Gr. 1: 269 n. 1323

P.Ross. Georg. I 9: 48 n. 151; *P.Ross. Georg.* II 18, 245: 242 n. 1145

P.Ryl. I 15v: 270 n. 1325; *P.Ryl.* III 540: 233 n. 1086; *P.Ryl.* IV 641r: 240 n. 1136; *P.Ryl.* IV 645: 240 n. 1136

P.Schubart 18: 56 n. 196

P.S.I. inv. 3854: 31 n. 55; *P.S.I.* III 236: 59 n. 210; *P.S.I.* IV 388r: 196 n. 903; *P.S.I.* IV 416: 255 n. 1231; *P.S.I.* VIII 953: 241 n. 1139; 257 n. 1252; *P.S.I.* X 1175: 108 n. 471; *P.S.I.* XII 1280: 136 n. 604; *P.S.I.* XIII 1303: 31 n. 55; 182 n. 829; *P.S.I.* XV 1473: 48 n. 153; *P.S.I.* XV 1476: 49 n. 156; *P.S.I.* XV 1480: 136 n. 604; *P.S.I.* inv. 3854: 31 n. 44

P.Soc.Ég. Pap. inv. 230r: 233 n. 1086

P.Sorb. inv. 2252: 36 n. 77; 48 n. 149

P.Strasb. inv. 31-32v: 233 n. 1086; *P.Strasb.* 304 B: 24 n. 23; *P.Strasb.* W.G. 304-307: 48 n. 147; 49 n. 164; *P.Strasb.* V 341: 217 n. 1008; 242 n. 1141; 242 n. 1144; 244 n. 1154; 246 n. 1165; 246 n. 1169

P.Tebt. I 1: 269 n. 1322; *P.Tebt.* I 2dv: 271 n. 1333; *P.Tebt.* I 208r: 234 n. 1094; 243 n. 1152; *P.Tebt.* I 231: 241 n. 1140; *P.Tebt.* III 894: 241 n. 1140

P.Varsov. 2: 272 n. 1334

P.Vind. G 2315: 50 n. 169; *P.Vind.* 29825 a-f: 50 n. 167

P.Wash. Libr. Congr. inv. 4082 B: 233 n. 1086

P.Wash. Univ. II 95: 243 n. 1152

P.Yale inv. 4510: 51 n. 177; 53 n. 182; *P.Yale* II 111 (inv. 548): 271 n. 1332

SB I 2479: 59 n. 210; *SB* III 6997: 253 n. 1215; *SB* III 7182: 234 n. 1090; 234 n. 1094; *SB* IV 7286: 52 n. 179; *SB* IV 7336: 59 n. 210; 217 n. 1010; 226 n. 1060; 233 n. 1085; 241 n. 1139; *SB* V 8249: 234 n. 1094; *SB* VIII 10068: 193

n. 887; 209 n. 963; *SB XIV* 11931: 59 n. 210; 240 n. 1134; *SB XIV* 2434: 196 n. 903; *SB XVI* 13034: 58 n. 205; 240 n. 1134; 253 n. 1214; *SB XX* 14677: 239 n. 1128; 241 n. 1140; *SB XX* 15029: 239 n. 1123; 247 n. 1173; *SB XXII* 15324: 216 n. 1007; *SB XXII* 15538: 55 n. 193; *SB XXII* 15753: 253 n. 1215; *SB XXVI* 16369:

208 n. 960; *SB XXVI* 16648: 247 n. 1170; 272 n. 1336; *SB XXVI* 16711: 241 n. 1140; *SB XXVIII* 16959: 195 n. 900

S.P.P. XX 69: 74; 253 n. 1213; *S.P.P.* XX 85r: 240 n. 1136; *S.P.P.* XXII 47: 241 n. 1140; 245 n. 1162

Reperti archeologici

ARGENTI

Cantaro, British Museum 1960 201.1: 34 n. 70; Coppa di Kustanai, St. Petersburg, Hermitage State Museum, inv. ω 62: 45 n. 135; Coppa Stroganoff, St. Petersburg, Hermitage State Museum: 45 n. 135; Washington, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 45.33: 45 n. 135

ARULAE

Museo Archeologico di Aquileia, n. inv.: 134 n. 599; Museo Civico di Udine, inv. 788: 134 n. 599

AVORI

Dittico consolare, St. Petersburg, Hermitage State Museum, Byz. 85/11: 182 n. 824; Dittico consolare di Anastasio, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles et Antiques, inv. 55296: 182 n. 823; 251 n. 1206; Dittico consolare di Anastasio, St. Petersburg, Hermitage State Museum, inv. ω 263 (Byz. 925/16): 182 n. 822; Dittico consolare di Anastasio perduto, Liège, Cattedrale di Saint Lambert: 264 n. 1296; Pettine, Paris, Musée du Louvre, inv. E 11874: 200 n. 916; Valva destra del Dittico consolare di Anastasio, London, Victoria & Albert Museum, inv. 368-1871: 264 n. 1296

BRONZI

Bronzetto di mima, Collezione privata: 220 n. 1034; vaso gallo-romano, Saint Germain-en-Laye, Musée Archéologique National (calco): 183 n. 833

CERAMICA

Anfora apula

Berlin, Staatliche Museen, F 3240: 24 n. 25

Anfore campane

London British Museum, F 148: 64 n. 231; Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 21368: 120 n. 538

Ceramica a rilievo

Atene, Benaki Museum: 266 n. 1304; Logroño, Museo de La Rioja, inv. nr. 11622: 263 n. 1288; Logroño, Museo de La Rioja, inv. nr. 12050: 90 n. 345; Logroño, Museo de La Rioja, inv. nr. 12054: 89 n. 343

Choes apuli

Gorni & Mosch, Auction 202, Catalogo 14 dicembre 2011, nr. 44: 119 n. 537; Gorni & Mosch, Auction 206, Catalogo 26 giugno 2012, nr. 75A: 119 n. 535; Gorni & Mosch, Auction 222, Catalogo 25 giugno 2014, nr. 122: 119

n. 535; London, British Museum, F 366: 119 n. 537; già Torino, Collezione Mario Bruno: 119 n. 537

Chous attico

St. Petersburg, Hermitage State Museum, Tamm Collection, ΦA 1869.47: 45 n. 131

Coppe megarisi

Atene, Museo Archeologico Nazionale, 11797: 234 n. 1093; Berlin, Staatliche Museen, 3161: 28 n. 38; Berlin, Staatliche Museen, 3161a: 28 n. 38; Lahore, Punjab Museum: 45 n. 134; London, British Museum, 1894.516.1: 28 n. 38; New York, Metropolitan Museum of Arts, 31.11.2: 28 n. 38; Paris, Musée du Louvre, CA 936: 234 n. 1093; Pella, Museo Archeologico, inv. 80.178: 28 n. 38; Pella, Museo Archeologico, inv. 81.108: 28 n. 38; Vergina: 28 n. 38

Coppa vitrea

Los Angeles County Museum of Art inv. M.87.113: 267 n. 1305

Crateri a calice apuli

London, British Museum, F 269: 114 n. 499; London, British Museum, F 271: 70 n. 262; Milano, Museo Civico Archeologico, Deposito di Stato N. Inv. A 0.9.1872 [St. 6873]: 23 n. 21; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 3370: 117 n. 520; New York, Metropolitan Museum of Arts, 24.97.104: 112 n. 489

Crateri a calice lucani

Berlin, Staatliche Museen, F 3043: 115 n. 511; London, British Museum, F 157: 109 n. 472; Napoli, Museo Archeologico nazionale, inv. Stg 20: 109 n. 472

Crateri a calice pestani

Berlin, Staatliche Museen, F 3044: 120 n. 542; Lipari, Museo Archeologico Eoliano, 927: 259 n. 1269; Roma, Villa Giulia 50279: 120 n. 541; Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 17106: 116 n. 513

Crateri a calice sicelioti

Lentini, Museo Archeologico 2B: 118 n. 528; Paris, Musée du Louvre, CA 7249: 115 n. 511; Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11026: 116 n. 516; Messina, Soprintendenza, 11039: 140 n. 624; Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 47039: 259 n. 1271; Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 66557: 30 n. 49

Crateri a campana apuli

Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. 2795: 113 n. 490; Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. 2970: 116 n. 518; Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. 3899: 120 n. 538; Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. 4073: 120 n. 539; Bari Museo Archeologico Provinciale, inv. 8014: 114 n. 498; Basel, Collezione Cahn 223: 120 n. 540; Berlin, Staatliche Museen, F 3045: 116 n. 512; Berlin, Staatliche Museen, F 3046: 113 n. 493; Berlin, Staatliche Museen, F 3047: 114 n. 504; Boston, Museum of Fine Arts, 69.951: 112 n. 489; Boston, Museum of Fine Arts, 1900.03.804: 27 n. 37; Budapest, Szépművészeti Múzeum 97.1.A: 114 n. 497; Cambridge Mass., Harvard University, Collezione McDonald, 2007.104.4: 115 n. 505; Catania, Museo Civico Castello Ursino, MB 4232 (Biscari, 735): 119 n. 534; Heidelberg, U 6: 114 n. 503; Heidelberg, U 8: 115 n. 506; Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B 1549-1550: 24 n. 25; London, British Museum, F 151: 117 n. 519; London, Victoria and Albert Museum, inv. 1776-1919: 117 n. 524; Malibu, Paul Getty Museum, 82.AE.15: 118 n. 525; Malibu, Paul Getty Museum, 96.AE.29: 113 n. 492; Malibu, Paul Getty Museum, 96.AE.113: 116 n. 515; Malibu, Paul Getty Museum, 96.AE.238: 115 n. 509; Matera, Museo Archeologico Nazionale, 164507: 115 n. 509; Milano, Museo Civico Archeologico, AO.9.284: 113 n. 492; Milano, Museo Civico Archeologico, AO.9.285: 64 n. 234; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 3370 (inv. 81377): 117 n. 521; Paris, Musée du Louvre, K 18: 115 n. 509; Ruvo, Museo Archeologico Nazionale Jatta, inv. 35652: 119

n. 535; Ruvo, Museo Archeologico Nazionale Jatta, inv. 36743: 24 n. 25; Sant'Agata dei Goti, Collezione Rainone: 118 n. 526; St. Petersburg, The State Hermitage State Museum, inv. GR-2129 (B. 299): 117 n. 523; St. Petersburg, The State Hermitage State Museum, inv. 2074: 115 n. 508; St. Petersburg, The State Hermitage State Museum, St. 1779 (B. 1661): 115 n. 507; Sydney, Nicholson Museum, 88.02: 117 n. 524; Taranto, Museo Archeologico Nazionale, s. n.: 115 n. 510; Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 107937: 118 n. 529; Taranto, Museo Nazionale Archeologico, inv. 121613: 116 n. 517; Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 122627 bis: 120 n. 539; Wien, Kunsthistorischen Museum, IV 466: 115 n. 505; Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. H 4781: 45 n. 131; Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. H 5697: 112 n. 489; Würzburg, Martin von Wagner Museum, 959 (inv. H 4649): 114 n. 501

Crateri attici

Heidelberg B 134: 94 n. 369; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81673 (H 3240): 45 n. 131; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 147950: 120 n. 538

Crateri a campana campani

London, British Museum, G 73/23: 114 n. 501; Moscow, Pushkin State Museum, II 1b 735: 118 n. 530; Paris, Musée du Louvre, K 523: 119 n. 536

Cratere a campana lucano

Sydney, Nicholson Museum, 2013.2: 113 n. 496

Crateri a campana pestani

London, British Museum, F 150: 116 n. 514; London, British Museum, F 189: 115 n. 509; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 3368 (inv. 81926): 114 n. 501; Salerno, Museo Provinciale, Pc 1812: 114 n. 497; St. Petersburg, The State Hermitage State Museum, inv. GR-4594 (B. 1660): 117 n. 522; Vienna, Collezione privata: 116 n. 513

Crateri a volute apulo

Berlin, Staatliche Museen, inv. 1984.45: 24 n. 24; Genève, Collezione Sciclounoff s. n. inv.: 34 n. 69; München, Staatliche Antikensammlungen, 3296: 33 n. 63; Princeton, University Art Museum, inv. 1983.13: 32 n. 58

Gutti a rilievo apuli

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, coll. Santangelo inv. 368: 113 n. 495; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81398: 259 n. 1264

Lebete

New York, Metropolitan Museum of Arts, 53.11.5: 134 n. 599

Lekythoi

Atene, Museo Nazionale 1132, CC 957: 64 n. 230; Berlin, Staatliche Museen, F 3489: 259 n. 1266; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 2854: 259 n. 1265; Paris, Cabinet des Médailles, 1046: 114 n. 502

Lucerne fittili

Atene, Museo Archeologico Nazionale inv. 12424: 262 n. 1284; Roma, Museo Ostiense, inv. 2792: 47 n. 145; Zadar, Arheološki Muzej, inv. A11234: 262 n. 1281

Matrici fittili

Alessandria d'Egitto, Museo inv. 16354: 156 n. 695; Atene, Museo dell'Agorà T 2404: 156 n. 695; London, British Museum G 70/149: 156 n. 695; Roma, Museo Ostiense, inv. 3532: 47 n. 145; Roma, Museo Archeologico, inv. 3533: 156 n. 695

Oinochoe apule

Boston, Museum of Fine Arts, 01.8036: 119 n. 533; London, British Museum, F 99: 113 n. 494; Melbourne, National Gallery of Victoria, 90/5: 117 n. 520; Sydney, Nicholson Museum, 75.2: 115 n. 505; Syracuse, N.Y., University: 259 n. 1267; Taranto, Collezione Ragusa 74: 118 n. 531; Taranto, Museo Nazionale Archeologico, inv. 52444: 118 n. 532; Taranto,

Museo Nazionale Archeologico, inv. 54724: 119 n. 536; Taranto, Museo Nazionale Archeologico inv. 56048: 117 n. 523; Taranto, Museo Nazionale Archeologico, IG 112328: 256 n. 1242; 259 n. 1270; Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. H 5846: 115 n. 505

Oinochoe attica

Atene, Agora Museum, inv. P 23907: 115 n. 508

Pelike apula

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, SA 702: 36 n. 83

Pissidi

New York, Metropolitan Museum of Arts, 27.122.10a, b: 134 n. 599; Paris, Musée du Louvre, CA 4195: 134 n. 599; Princeton, University Art Museum, Y 1989-97; Würzburg, Martin von Wagner Museum: 134 n. 599

Rhython a figure rosse

Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 29966: 115 n. 509

Skyphos apulo

Sydney, Nicholson Museum, 95.16: 259 n. 1268

Skyphos pestano

Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1945.43: 259 n. 1268

Skyphoi sicelioti

Gela, Museo Archeologico Regionale, inv. 643: 115 n. 510; Milano, Museo Teatrale alla Scala, inv. 12: 118 n. 527

DIPINTI E STUCCHI PARIETALI

Bonn, Akademisches Kunstmuseum B 279: 177 n. 790; Cirene, Tomba dei Ludi: 39 57 n. 201; Delo, Museo Archeologico dalla Casa dei commedianti: 128 n. 572; 175 n. 779; Efeso, Stanza del teatro (H2/SR6): 47 n. 143; 178 n.

794; Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 9019: 45 n. 131; Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 9027: 175 n. 780; Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 9034: 177 n. 791; Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 9037: 177 n. 790; Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 9112: 175 n. 780; Pompei, Casa dei Quadretti Teatrali: 177 n. 790; Pompei, Casa del Moralista: 89 n. 342; Pompei, Ufficio Scavi inv. 20545: 177 n. 791; Roma, Basilica sotterranea di Porta Maggiore: 262 n. 1281; Roma Villa Doria Pamphili (Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo): 262 n. 1281

MASCHERE FITTILI

Lipari, Museo Archeologico Regionale Eoliano "L. Bernabò Brea": 24 n. 24; 30 n. 49; 134 n. 599

MEDAGLIONI

Medaglione celebrativo di Filippo l'Arabo: 150; Medaglione contorniato di Valeriano: 208 n. 959

MONUMENTI FUNERARI

Ara funeraria del danzatore Teocrito Pilade, Milano, Biblioteca Ambrosiana: 158; Lastra tombale di P. Numitorio Ilaro, Roma, Museo Nazionale, inv. 34355 bis: 81 n. 305; Sarcofago di T. Flavio Trophimas, Roma, Museo Nazionale, inv. 184: 234 n. 1092

MOSAICI

Antakya (Antiochia sull'Oronte), Hatay Arkeoloji Müzesi: 178 n. 796; Antakya, Casa di Ifigenia: 47 n. 144; Antakya, Casa del Pavimento Rosso: 176 n. 784; Antakya, Casa del Letterato: 214 n. 991; Arellano, Villa romana "Las Musas": 90 n. 346; Brindisi,

Palazzo Nervegna: 177 n. 793; Chania, Αρχαιολογικό Μουσείο, Mosaico 135: 178 n. 795; Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial, inv. 29489: 267 n. 1312; Empúries, Museo de Arqueología de Catalunya, inv. 2552: 175 n. 780; Estremoz, Villa di Santa Vitória do Ameixial: 263 n. 1287; Gaziantep, Arkaeolojy Müzesi, mosaici di Zeugma: 130; 177 n. 792; 214 n. 991; Grand, Basilica: 179 n. 800; Ismailia Museum, mosaici di Sheikh el Zuweid: 176 n. 786; Kastelli Kissamos, Mosaico S207e: 178 n. 797; Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, inv. 888.149.1: 176 n. 785; Madaba, Parc Archéologique, Église de la Vierge: 176 n. 786; Messene, in situ: 177 n. 793; Mitilene, Arkaeolojy Müzesi: 177 n. 793; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9985: 177 n. 789; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9986: 45 n. 131; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9987: 177 n. 788; Nea Paphos, Casa di Dioniso: 129; Noheda, Villa Romana: 229 n. 1076; 264 n. 1291; Ostia: 17; Patraso, Νέο Αρχαιολογικό Μουσείο, inv. nr. ΨΠ 1: 39 57 n. 201; Piazza Armerina, Villa Romana della Contrada Casale, Cubicolo 22: 39 57 n. 201; Pleven, Museo Regionale Storico: 178 n. 798; Pompei, Ufficio scavi, inv. 17735: 177 n. 790; Roma, Museo Vaticano, Magazzino dei mosaici, inv. 86: 176 n. 781; Roma, Museo Vaticano, Magazzino dei mosaici, inv. 87: 176 n. 782; Roma, Museo Vaticano, Magazzino dei

mosaici, inv. 90: 176 n. 783; Roma, Museo Archeologico Nazionale: 214 n. 987; Sousse Musée Archéologique, 57.010: 178 n. 797

RILIEVI MARMOREI

Atene, Agora Museum S 1025 + S 1586 + S 2586: 94 n. 369; Atene, Agora Museum S 2098: 94 n. 369

STATUETTE FITTILI

Alessandria, The Greek-Roman Museum, inv. 19501: 184 n. 835; Berlin, Neue Museum, inv. 8798: 240 n. 1134; Lipari, Museo Archeologico Regionale Eoliano "L. Bernabò Brea": 134 n. 599; London, Petrie Museum, UC 33398: 240 n. 1134; Paris, Musée du Louvre, inv. CA 426: 243 n. 1152; Paris, Musée du Louvre, inv. E 27421: 240 n. 1134

TEATRO DI SABRATHA: 188

VASO BRONZEO

Paris Musée du Louvre, vaso trovato a Les Roches-de-Condrieu: 183 n. 833

Indice dei nomi

- Abrotono, personaggio comico: 134 n. 598
Accio, attore: 201
Accio (Lucio A.), poeta tragico: 52 n. 179; 71; 75; 76; 79-85; 87; 157 n. 704; 161; 163; 275
Acheloo: 197; 215 n. 993
Achille: 23; 23 n. 21; 24; 27; 34; 47; 50; 51; 52 n. 179; 57; 62; 68; 70; 72; 74; 80; 81; 110; 115; 118; 176; 178; 180; 197; 215 n. 993; 222 n. 1042; 224; 233 n. 1086
Achille Tazio: 232
Adaugenda, mima: 187 n. 856
Ade (Plutone): 22; 51; 52 n. 178; 110; 113; 187; 215 n. 993
Admeto: 51; 85; 110; 110 n. 485; 175 n. 780
Adone: 36; 36 n. 83; 107; 110; 110 n. 485; 111; 185; 215 n. 993
Adrasto: 25; 85; 105
Adriano, imperatore: 46; 90; 172; 200 n. 918; 205; 247
Adriano di Tiro, retore: 252 n. 1210
Afareo: 25 n. 27; 40
Afranio (Lucio A.), poeta tragico: 85; 125; 162 n. 726; 160-162; 165
Afrodisio, musico: 243 n. 1152
Afrodite (Venere): 107; 110; 122 n. 547; 159; 215 n. 993; 221; 224; 228; 244 n. 1153; 263
Afroditò, mima: 254
Agamennone: 28 n. 38; 34; 35; 42; 68; 88; 89; 110; 118; 166; 176; 178
Agatino, artista: 260
Agatocle, commediografo: 145
Agatocle (Asterio), citaredo: 253
Agatocle, mimo: 250
Agatocle, poeta: 191 n. 879
Agatodoro, *rhomaistès*: 257 n. 1244
Agatone: 28; 36; 54; 60
Agave: 46; 58; 197; 226
Agide, re spartano: 258
Agostino (Aurelio A.), scrittore: 173 n. 767; 174; 199; 202
Agrippina: 169
Aiace: 23; 66; 68; 72; 77; 120; 120 n. 541; 129; 185; 192; 224; 225; 232
Aiantiade, poeta tragico: 36
Alceo, commediografo: 105; 110
Alceo, poeta: 120
Alcesti: 30 n. 49; 45; 51; 80; 106 n. 456; 110; 118; 175 n. 780; 176; 213 n. 987
Alcibiade: 45
Alcibiade, arconte: 30 n. 46; 64
Alcinoe, poetessa: 186
Alcitoe: 90
Alcmena: 8; 48; 69; 152 n. 682
Alcmeone: 21; 22 n. 18; 24; 72; 80; 99 n. 402; 105

- Alessandro, commediografo: 145 n. 662
 Alessandro, figlio di Poliperconte: 129 n. 577
 Alessandro di Fere: 30 n. 49; 41
 Alessandro di Tanagra, poeta tragico: 66 n. 248
 Alessandro Etolo: 36
 Alessandro Magno: 40; 45; 46 n. 140; 55 n. 191; 62; 94; 122; 124; 137
 Alessandro Polistore: 35
 Alessi, commediografo: 18 n. 6; 68; 93; 94 n. 369; 95; 97; 97 n. 391; 98; 98 n. 399; 99; 102; 103; 104; 105; 107; 108; 108 n. 470; 110; 119; 120; 127; 135 n. 602; 150
 Alete: 34
 Alfesibea: 25; 26 n. 29; 80
 Alituro, mimo: 235 n. 1098
 Alope: 21; 21 n. 14; 45; 102 n. 422; 133
 Amaltea: 109; 109 n. 473
 Amarione, mimo: 249
 Amazonio, *biologos*: 250
 Ambivio Turpione (Lucio A. T.), capocomico: 152; 155
 Ambrogio, coraulo: 201
 Amimone: 110; 110 n. 482
 Aminia di Tebe, satirografo: 66 n. 248; 191
 Amipsia, commediografo: 120
 Ammiano Marcellino: 278
 Anacarsi: 180
 Anassandride, commediografo 18 n. 6; 29 n. 45; 93; 93 n. 367; 96; 97; 98; 101; 102 n. 422; 105; 107; 110; 119
 Anassila, commediografo: 95; 97; 98; 102; 104; 104 n. 448; 119 n. 535
 Anassione, satirografo: 66 n. 249
 Anastasio I, imperatore d'Oriente: 182; 182 n. 822; 251 n. 1206; 264; 289
 Anchise: 109; 110
 Ancilione: 99
 Androcle, parassita: 54
 Andromaca: 24; 31; 31 n. 53; 72; 74; 75; 75 n. 274; 76; 81 n. 305; 88; 136; 169; 200 n. 916; 221 n. 1040
 Andromaca, mima: 254 n. 1218
 Andromeda: 46; 46 n. 140; 68; 72; 80; 110; 195
 Anfiarao: 21; 21 n. 14; 110; 142
 Anficle, poeta: 193
 Anfide, commediografo: 98; 104
 Anfione: 105
 Anfitrione: 80; 115 n. 509; 121
 Anna Peranna: 209; 238 n. 1112; 208; 277 n. 1365; 278
 Anneo Cornuto: 236 n. 1104
 Antenoridi: 80
 Anteros, auleta: 228 n. 1071
 Antifane, commediografo: 18 n. 6; 48; 49; 93; 95; 96; 96 n. 383; 97; 99; 101; 103; 105; 107; 109 n. 471; 110; 120; 135 n. 601; 141; 218
 Antifilo, pittore: 248 n. 1175
 Antifonte, poeta tragico: 31
 Antigone: 23; 23 n. 21; 24; 25; 30 n. 49 41; 45; 48; 80; 81; 118; 175
 Antigono I Monoftalmo: 127
 Antigono II Gonata: 137
 Antioco: 235 n. 1097
 Antiope: 48; 58; 69; 76; 77; 97 n. 385; 97 n. 387; 105; 105 n. 452; 109; 135 n. 602
 Antipatro, generale macedone: 127; 129 n. 577
 Antipatro di Eleuterne, musico: 244 n. 1152
 Antipatro di Tessalonica, epigrammatista: 212; 224 n. 1050; 235 n. 1095
 Antonino Liberale: 267
 Antonio Antiochiano, decurione: 217
 Antonio Rufo, commediografo: 171
 Antusa, danzatrice: 200 n. 916
 Anubi: 280
 Apecio: 209
 Apione, grammatico: 88 n. 338
 Apolausto Iunior, danzatore: 204
 Apolausto Maior, danzatore: 204
 Apollinare di Laodicea: 182
 Apollo: 24 n. 21; 34; 73; 87; 107; 108; 117; 117 n. 520; 118; 134; 174; 186; 195; 197; 211 n. 969; 215 n. 993
 Apollodoro di Atene: 64 n. 232

- Apollodoro di Caristo, commediografo: 19 n. 6; 123; 142-143; 144; 155
- Apollodoro di Gela, commediografo: 18 n. 6; 99; 142
- Apollonide, chirurgo: 232
- Apollonio, poeta epico: 191 n. 879
- Apollonio, *thaumatopoiòs*: 256 n. 1239
- Apollonio di Aspendo, commediografo: 145 n. 662
- Apollonio di Mallo, poeta: 191 n. 879
- Apollonio Rodio: 82
- Aprissio, commediografo: 165 n. 731
- Apsirto: 31
- Apula: 201
- Apuleio (Lucio A.): 91; 215 n. 993; 229; 261; 274
- Aquanna: 209
- Aquilio, commediografo: 157-158
- Ararote, commediografo: 101; 107 n. 466
- Arbuscula, mima: 253 n. 1218
- Arcadio, imperatore: 179
- Arcadio, mimo: 287
- Archelao, virtuoso tragico: 46
- Archelao, danzatore: 235 n. 1097
- Archelao, re macedone: 17
- Archelao, personaggio mitico: 27; 48
- Archenomo, satirografo: 65
- Archia, attore: 39; 41
- Archiloco, poeta: 140; 141; 231
- Archippo, commediografo: 95
- Ardalione, mimo: 286
- Areios, poeta: 196
- Ares (Marte): 24 n. 21; 80; 114; 158; 215 n. 993; 224
- Arescio, pantomimo: 206 n. 951
- Arete: 119 n. 536
- Argia: 24; 25
- Arianna: 166; 178; 220
- Aristagora, danzatore: 218
- Aristide di Beozia, poeta: 191 n. 879
- Aristio Fusco, commediografo: 171
- Aristione, *thaumatopoiòs*: 256 n. 1239
- Aristippo di Cirene: 98 n. 399
- Aristodama di Smirne, poetessa: 186
- Aristodemide di Pafo, mima: 235 n. 1095
- Aristodemo, attore: 39; 41; 181
- Aristofane, commediografo: 17; 18; 18 n. 6; 20; 20 n. 9; 29 n. 42; 42; 46 n. 140; 49; 54; 60; 60 n. 212; 92; 94; 95; 95 n. 377; 97; 100; 102 n. 422; 107 n. 459; 103; 110; 110 n. 485; 112; 113; 116 n. 517; 121; 121 n. 546; 123; 134 n. 597; 136; 141; 141 n. 629; 143 n. 650; 218
- Aristofane di Bisanzio: 131
- Aristofane, insegnante: 174 n. 776
- Aristofonte, commediografo: 99; 135 n. 601
- Aristomache, poetessa: 186 n. 845
- Aristomene, commediografo: 110; 110 n. 485
- Aristone, danzatore: 221
- Aristone ateniese, commediografo: 65; 145 n. 662
- Aristone focese, poeta: 186
- Aristone tebano, commediografo: 145 n. 662
- Aristonico, grammatico: 24 n. 24; 212 n. 976
- Aristotele: 20; 21 n. 14; 22; 24; 25; 25 n. 27; 27; 31 n. 53; 32; 33; 40; 41; 42; 52; 53 n. 184; 93 n. 367; 103; 106; 108; 124; 125; 127; 129 n. 574; 130; 132; 135; 180 n. 809; 258 n. 1260; 262 n. 1282
- Aristoteo di Trezene, storiografo: 188 n. 863
- Armodio di Tarso, satirografo: 66
- Armonia: 191
- Arnobio: 152 n. 682; 215 n. 993
- Arpalo: 62; 98; 122; 138
- Arpie: 102
- Arpocrate, musico: 244
- Arpocrazione, impresario: 217
- Artabazo II, re di Armenia: 46
- Artemide (Diana): 34; 43; 90; 107; 188; 280
- Artemidoro, scrittore: 232; 235 n. 1098
- Artemidoro, *thaumatopoiòs*: 256 n. 1239
- Artemisia: 242
- Artemone, personaggio comico: 287
- Asbolis, cantante tragica: 185 n. 844

Asclepiade, medico: 188
 Asclepio: 98 n. 396
 Asedi: 209
 Asiatico, mimo: 249
 Asinio Olimpo, danzatore: 187 n. 857
 Asinio Pollione (Gaio A. P.): 86; 88
 Assio Paolo, retore: 183
 Assionico, commediografo: 109
 A(s)steas, ceramografo: 116; 117; 120; 259
 Asterio: 208; 208 n. 959
 Astianatte: 24 n. 24; 75 n. 274; 80; 81 n. 305
 Astico, virtuoso comico: 187 n. 853
 Astidamante, poeta tragico: 23-25; 26; 30 n. 46; 40; 57; 62; 70; 70 n. 261
 Atalanta: 24 n. 21; 76; 87 n. 335; 110; 166; 176; 197; 215 n. 993
 Atamante: 23; 23 n. 21; 72; 80; 110; 227
 Atena (Minerva): 31; 43; 71; 110; 118; 120; 152; 191; 211; 215 n. 993
 Ateneo: 25; 46 n. 140; 93; 109; 122; 140; 144; 231; 232; 235 n. 1095; 235 n. 1100; 248 n. 1174; 249; 258; 264 n. 1291; 267
 Ateneo, ginnasiarca: 188
 Ateneo, virtuoso tragico: 52 n. 179
 Atenio, cantante tragica: 185 n. 844
 Atenodoro, attore: 39; 40
 Atilio (Lucio A.), drammaturgo: 77; 157; 158
 Atimeto, auleta: 245 n. 1161
 Atlante: 30 n. 46; 64
 Atremò, *thaumatopoiòs*: 256 n. 1239
 Atreo: 73; 75; 79; 80; 81; 82; 86; 87; 90; 227; 275
 Atta (Tito Quinzio A.), commediografo: 162-163; 165
 Attalo II Filadelfo: 188
 Attico, mimografo: 279
 Attis: 215 n. 993; 284
 Auge: 25 n. 27; 101 n. 420; 109; 110 n. 479; 118; 133 n. 591
 Aulo, parodo: 249
 Aulo Gellio: 40; 142; 152; 157
 Aureliano, imperatore: 287 n. 1418
 Aurelio Antiochiano, mimo: 250
 Aurelio Euripa *biologos*: 233 n. 1085; 244
 Aurelio Eutichete, mimo: 256 n. 1236
 Aurelio Filosarapide: 246 n. 1167; 246 n. 1169
 Aurelio Ierocle, musico: 59 n. 209
 Aurelio Macedonio, mimo: 250
 Aurelio Nemesio: 257 n. 1254
 Aurelio Nicone, danzatore: 256
 Aurelio Onnofrite, auleta: 246 n. 1167
 Aurelio Pauete: 246 n. 1164
 Aurelio Sarapa, omerista: 233 n. 1085; 244
 Aurelio Serapione, citaredo: 187 n. 854
 Aurelio Teone, impresario: 246 n. 1164, 246 n. 1168
 Ausonio (Decimo Magno A.): 179; 183
 Autocleide: 73; 107
 Autolico: 28 n. 38
 Automedonte, poeta: 242 n. 1146
 Autonoe, personaggio mitico: 201
 Azio Aniceto: 204
 Bacchide: 122
 Bacchio di Atene, poeta: 192 n. 887
 Basilico, attore: 249
 Bassilla, mima: 249 n. 1188; 251; 254; 265
 Basso, poeta tragico: 90
 Batillio, virtuoso comico: 251
 Batillo, danzatore: 201; 212; 213; 214 n. 988; 218; 221 n. 1038; 226; 228 n. 1071
 Bellerofonte: 23; 45; 109; 109 n. 474
 Bioto, poeta tragico: 87 n. 331
 Biotto, commediografo: 145
 Boeto, poeta: 215
 Boisco, commediografo: 145 n. 662
 Bombo, oratore: 188
 Briseide: 118; 197; 215 n. 993
 Brisone: 99
 Bruto (Decimo Giunio B.): 80; 81; 81 n. 305; 86
 Bucco: 165; 165 n. 731; 166; 167
 Cabiri: 85
 Cabria, stratega: 140-141
 Cadmo: 191; 197

Caligola, imperatore: 88; 88 n. 338; 169; 204; 279
 Calipso: 119; 119 n. 536
 Callia, arconte: 17
 Callia, attore comico: 30 n. 46
 Callia, commediografo: 88; 111
 Callia, retore: 109
 Callia di Sfetto: 29
 Callimaco, poeta: 63; 144
 Callimaco, buleuta: 138
 Callimedonte, politico ateniese: 97 n. 391
 Callipide, attore: 41 n. 105; 41 n. 106
 Callippo di Tebe, satirografo: 66 n. 248
 Callistene, politico ateniese: 98
 Callistrato di Afidna, politico ateniese: 97; 104
 Calopodio, impresario: 206
 Camene: 148
 Canace: 59 n. 209; 101; 221
 Candida: 253
 Canopo, virtuoso tragico: 58
 Capaneo: 221; 221 n. 1040
 Caracalla: 66; 200 n. 917; 203; 207
 Caramallo, pantomimo: 208; 208 n. 959; 223 n. 1046
 Càrcino il Giovane, poeta tragico: 20; 21; 22 n. 18; 31; 32; 32 n. 58; 53; 53 n. 184
 Càrcino il Vecchio, poeta tragico: 20 n. 9
 Cariddi: 102
 Carino, citaredo: 44
 Carino, personaggio comico: 120
 Carione, personaggio comico: 93 n. 358; 100; 103; 113; 120; 145
 Carisio, personaggio comico: 129; 134 n. 598
 Caristio di Pergamo, storico: 103 n. 433
 Carite, personaggio comico: 113
 Cariti (Grazie): 255
 Cassandra: 37; 57; 57 n. 202; 120; 120 n. 541; 176
 Cassandro, re di Macedonia: 127
 Cassiodoro: 222 n. 1043
 Castore, archimimo: 238
 Caticnos: 209
 Catone (Marco Porcio C.): 71
 Catone (Marco Porcio C.) Uticense: 90
 Catone, padre del mimo Vitale: 288
 Caziene, attore: 78
 Cecilio (Quinto C.), virtuoso comico: 59 n. 210
 Cecilio Metello (Gaio C. M.) Macedonico: 161
 Cecilio Metello (Quinto C. M.): 147
 Cecilio Stazio: 71; 75; 152-154; 155; 156; 157; 159; 160
 Cecrope: 144
 Cefisodoro, *planos*: 258 n. 1260
 Cefisodoto, scultore: 128
 Celadione, danzatore: 187; 210 n. 964
 Ceneo: 105 n. 454
 Centauro, Centauri: 25; 26 n. 29; 108 n. 467; 110; 215 n. 993
 Cercione: 102 n. 422
 Cercopi: 119
 Cervio, personaggio comico: 267; 268
 Cesare (Gaio Giulio C.): 77; 81; 156; 158 n. 707; 210; 213; 275; 276
 Ceteno Eucarpo, archimimo: 237 n. 1110
 Charition, personaggio comico: 270-271; 272
 Cheremone, poeta tragico: 25-27; 62
 Cherestrato, personaggio comico: 133; 134 n. 598
 Cherilo, poeta: 108
 Cherione, commediografo: 145
 Chimera: 102
 Chionnete, commediografo: 145 n. 662
 Chirone: 25 n. 28; 117
 Cibeles: 22 n. 16; 215 n. 993; 218
 Cicerone (Marco Tullio C.): 70; 73; 73 n. 268; 75; 76; 76 n. 280; 77; 79; 81; 85; 113; 151; 151 n. 681; 152; 156; 157; 158; 160; 162; 177; 266; 275 n. 1349; 282 n. 1401
 Cicirrus: 165
 Ciclope: 100; 110; 110 n. 480; 111; 185 n. 843; 218; 219; 249
 Cidone: 96 n. 383

Cinesia, poeta lirico: 54
 Cinira: 214 n. 990
 Cipriano (Tascio Cecilio C.): 202
 Circe: 119; 119 n. 535
 Cirilla, mima: 254
 Cirillo, patriarca: 179
 Ciro di Lampsaco, omerista: 232
 Claudia Ermione, archimima: 237 n. 1111
 Claudia Toreuma, mima: 253
 Claudiano (Claudio C.): 214 n. 988; 284
 Claudio, imperatore: 58 n. 205; 60 n. 212; 87; 169; 204
 Claudio Epagato: 58 n. 205
 Claudio Eumolpo: poeta: 195
 Claudio Pilade, danzatore: 256
 Claudio Tiberio Didimo, auleta: 245 n. 1162
 Cleante, filosofo stoico: 63
 Clearco: 235 n. 1100
 Clemente Alessandrino: 35
 Cleocare di Atene, poeta: 193
 Cleodoro di Fenea, musicista: 195
 Cleofane, uomo politico ateniese: 99
 Cleomene, rapsodo: 231
 Cleonda di Tebe, poeta: 191 n. 879
 Cleone, mimaulo: 235 n. 1100
 Cleopatra di Caria: 40
 Cleopatra, *thaumatopoiòs*: 256 n. 1239
 Cleostrato, personaggio comico: 130; 134 n. 598
 Clidoro di Antiochia, poeta: 191 n. 879
 Clistene: 46 n. 140
 Clitemestra: 34; 42; 47; 66 n. 247; 71; 80; 89; 176; 214; 214 n. 989
 Clitofonte: 232
 Cloe, danzatrice: 200 n. 915
 Clodio Pulcher: 276
 Cluvio Glabro, archimimo: 237 n. 1110
 Cnemone, personaggio comico: 126; 126 n. 567
 Cnetideo: 103; 103 n. 439
 Cocalo: 100; 101; 101 n. 415; 102 n. 422; 110
 Commodus, imperatore: 200; 200 n. 917; 206; 207 n. 954
 Copreo, capocomico: 239
 Coricio: 175 n. 777; 179; 263; 265; 284
 Cornelia Nothis, mima: 237 n. 1109; 254
 Cornelio Aprile, musicista: 193 n. 887
 Cornelio Cinna (Lucio C. C.): 85
 Cosilo, personaggio comico: 120
 Crasso (Marco Licinio C.): 46; 58; 59
 Cratero, poeta epico: 191 n. 879
 Cratete, commediografo: 110
 Cratete, filosofo: 138
 Cratilo: 65
 Cratino, commediografo: 18 n. 6; 49; 60 n. 212; 92; 110; 114; 119; 141
 Cratistene di Fliunte, illusionista: 258; 258 n. 1260
 Cratone: 180
 Cremete, personaggio comico: 106
 Cremilo, personaggio comico: 100; 113
 Creonte: 24; 25; 43; 45; 94; 118
 Cresfonte: 30 n. 49; 41; 41 n. 107; 47 n. 144; 54 n. 186; 72
 Creso, auleta: 228 n. 1071
 Creusa: 118
 Creusa, figlia di Creonte: 33
 Crinagora: 226; 227 n. 1066
 Crise il giovane: 35
 Crise: 34; 35; 76; 77; 79
 Criseide: 34
 Criside, personaggio comico: 134 n. 598; 157
 Crisilla, personaggio comico: 101
 Crisippo: 30 n. 49; 76; 80; 110
 Crisippo di Acrefia, poeta: 191 n. 879
 Crisogono, citaredo: 201
 Crisomallo, danzatore: 208; 208 n. 959
 Crisopoli di Nicea, mima: 254
 Cristoforo, pandurista: 241 n. 1139
 Critone, commediografo: 145
 Crono: 108; 222; 244; 244 n. 1155
 Ctesippo di Atene: 140-141
 Curiazio Materno: 90
 Dafne: 123; 197; 215 n. 993

Dafni: 63; 63 n. 223; 65
 Damascio: 189 n. 871
 Danae: 48; 68; 70; 109; 133 n. 589; 215 n. 993
 Danaidi: 110; 140
 Dardano: 125; 190; 191
 Dati, attore: 169
 Davo, personaggio comico: 130; 133; 136; 145
 Decio Mure (Publio D. M.): 80
 Decmo Giunio, retore: 189 n. 868
 Dedalo: 100; 110; 111; 114; 176; 284 n. 1410
 Deidamia: 51; 58
 Deianira: 197
 Deidamia: 52; 58
 Deifobo: 30 n. 49; 80
 Deipilo: 78
 Demea, musico: 55 n. 193
 Demea, personaggio comico: 132; 133 n. 589; 134 n. 598
 Demetra (Cerere): 21; 22; 72; 94 n. 369
 Demetrio, attore: 172
 Demetrio, ditirambografo: 195
 Demetrio, filosofo: 224
 Demetrio, intendente di Zenone: 59 n. 210
 Demetrio, omerista: 232
 Demetrio, poeta: 44
 Demetrio I Poliorcete: 100; 103; 127; 142
 Demetrio Ammonio, archimimo greco: 237 n. 1110
 Demetrio Falereo: 127; 231
 Democle di Tebe, musico: 135; 191; 191 n. 879
 Democrate, poeta: 194
 Democrito, filosofo: 140 n. 623; 164; 277; 278
 Demodoto, musico: 191 n. 879
 Demofilo, commediografo: 150
 Demofonte: 233; 245
 Demone: 98
 Demostene, oratore: 18 n. 5; 30 n. 49; 41; 41 n. 107; 97; 97 n. 391; 98; 181; 262 n. 1282
 Demotele, poeta: 194
 Deucalione: 110
 Dicearco, grammatico: 29 n. 42
 Diceogene, tragediografo: 33 n. 63
 Didimo, grammatico: 43
 Didone: 209
 Didone, personaggio mitico: 199
 Dieuchete, commediografo: 145 n. 662
 Difilo, commediografo: 18 n. 6; 30 n. 46; 123; 137; 140-142; 145; 145 n. 661; 150; 155
 Dike: 271 n. 1332
 Dimante, poeta tragico: 190
 Dinoloco, commediografo: 135 n. 601
 Diocleziano, imperatore: 202; 286
 Diodoro, commediografo: 18 n. 6
 Diogene di Atene, tragediografo: 22 n. 16
 Diogene di Sinope, filosofo: 22 n. 16; 22 n. 17; 31; 63; 235 n. 1095
 Diogene Laerzio, scrittore: 63; 98
 Diogeniano: 213 n. 983
 Diomede: 80; 109; 119; 119 n. 537; 198; 228
 Diomede grammatico: 65 n. 234; 262 n. 1283
 Diomede di Pergamo, commediografo: 145 n. 662
 Dione Crisostomo: 145; 173; 180 n. 809; 192; 255; 261
 Dionisia, danzatrice: 220 n. 1034
 Dionisiade, poeta tragico: 36
 Dionisio I, tiranno di Siracusa: 36; 36 n. 81; 36 n. 83; 38; 65 n. 239; 97; 109; 109 n. 476
 Dionisio II, tiranno di Siracusa: 21
 Dionisio di Alicarnasso, commediografo: 19 n. 6
 Dionisio di Atene: 189
 Dionisio di Sinope: 102
 Dioniso (Liber): 18; 25; 26 n. 29; 45 n. 132; 46 n. 140; 47; 58; 63; 80; 107; 107 n. 459; 113; 114; 115 n. 511; 116; 116 n. 517; 121; 132; 147; 178; 181; 197; 215; 220; 224; 243 n. 1152; 259; 289
 Diopite, padre di Menandro: 127
 Diopite di Locri, illusionista: 258 n. 1260
 Dios, auleta: 255 n. 1231
 Dioscoride, poeta: 61 n. 213; 62; 185 n. 844; 218
 Dioscuri: 177 n. 790; 209

Dioscuride, artista: 240 n. 1136
 Dioscuride, attore comico: 30 n. 46
 Dioscuride di Samo, mosaicista: 177
 Dolone: 80; 109
 Domizia: 204; 226
 Domiziano, imperatore: 90; 172; 204; 279; 284 n. 1412
 Domizio Enobarbo (Gneo D. E.): 90
 Donato (Elio D.): 155
 Dossennus: 165; 166; 169
 Dropide, uomo politico ateniese: 98
 Drosero, gladiatore: 222 n. 1042
 Eaco: 115 n. 511
 Ecate; 140
 Echione, citaredo: 201
 Ecloga, mima: 254
 Eco: 93 n. 358; 101 n. 420
 Ecuba: 24 n. 24; 28 n. 38; 30 n. 49; 31; 37; 48; 72; 73; 80; 176; 214 n. 988
 Edea, citareda: 185 n. 844
 Edilo, poeta: 248 n. 1174
 Edipo: 17; 20; 21; 21 n. 14; 22 n. 17; 30 n. 49; 31 n. 55; 37; 88; 89; 89 n. 342; 105; 109; 118; 119; 128 n. 572; 133 n. 589; 175; 182
 Eeta: 33
 Eezione: 191
 Efesto (Vulcano): 52; 72; 85; 114; 236; 285
 Efippo, commediografo: 36 n. 83; 49; 96; 96 n. 383; 97; 99
 Egemone di Taso, parodo: 249
 Egeo: 32; 33; 45; 71
 Egesandro: 235 n. 1097
 Egesia, oratore: 59 n. 209
 Egesia, virtuoso comico: 231
 Egisto: 34; 68; 80; 89; 108; 113 n. 492; 227
 Elefenore: 37
 Elena: 34; 44; 65; 103 n. 437; 110; 114; 119; 130; 176; 182; 200 n. 916; 221 n. 1040; 229 n. 1076; 269 n. 1321
 Elettra: 30 n. 49; 34; 40; 41; 44; 47; 77; 120; 158 n. 707
 Elia: 201
 Elia Catella, danzatrice: 200 n. 916
 Eliano (Claudio E.): 41; 43; 267
 Elio (Sole): 215 n. 993
 Elio Aurelio Apollonio: 60 n. 211
 Eliodoro, poeta epico: 191 n. 879
 Eliogabalo, imperatore: 283
 Ellade, danzatrice: 200 n. 915
 Elladia, danzatrice: 200 n. 916
 Elladio di Emesa, danzatore: 208; 208 n. 959
 Elpenore: 119 n. 535
 Elpideforo: 185 n. 844
 Emiliano, danzatore: 205
 Emilio Paolo (Lucio E. P.): 76; 155
 Emilio Severiano, mimografo: 280
 Emone: 24; 25; 45
 Empedocle: 103 n. 437; 231
 Enea: 87; 199
 Enialio: 114
 Enioco, commediografo: 98
 Ennio (Quinto E.), poeta: 69; 71-75; 76; 152
 Eolo: 101; 105; 105 n. 453; 110
 Eolo Gymneros, mimologo: 235 n. 1098
 Epafrodito: 242
 Epagato, auleta: 57
 Epaineto, poeta: 191 n. 879
 Epicarmo, commediografo: 48; 102; 108; 110; 114; 117; 135 n. 601; 150 n. 679
 Epicrate, commediografo: 99
 Epicrate il giovane, commediografo: 145
 Epicuro, filosofo: 127
 Epifanio: 245 n. 1158
 Era (Giunone): 65; 84; 114; 200 n. 918; 215 n. 993; 236; 244; 244 n. 1153
 Eracle (Ercole): 25; 26; 27; 28 n. 38; 31; 37; 43; 45; 62; 63; 64; 64 n. 232; 88; 107 n. 459; 108; 109; 110; 113; 117; 117 n. 523; 117 n. 524; 118; 119; 121; 140; 145; 169; 176; 180; 197; 213 n. 984; 214 n. 988; 215; 215 n. 993; 221; 228; 236; 248; 272; 276; 280; 284

- Eraclide, mimo: 249 n. 1188; 251; 265
 Eraclide di Atene, poeta tragico: 66 n. 248
 Eraclide Pontico: 42; 48 n. 146; 218
 Eraclito: 218
 Eretteo: 72; 110
 Eridunna, mimo: 209
 Erifile: 24; 80
 Erigone: 34; 34 n. 67; 80
 Erinni (Furie): 108; 228
 Ermafrodito: 58
 Ermete: 23; 30 n. 46, 62 n. 218; 107; 116; 118; 176
 Ermione: 34; 66 n. 246; 68; 76
 Ermippo, commediografo: 110
 Ermofanto, attore: 231
 Ernimio, mimo: 234
 Erode di Priene, musico: 191
 Erodiano, figlio di Nicia il mimografo: 281
 Erodoto di Teo: 192
 Erodoto, mimo: 235 n. 1097
 Erodoto, storiografo: 19 n. 8; 35
 Eroe: 227
 Eros: 103 n. 437
 Eschilo, poeta tragico: 18; 26; 29 n. 42; 36 n. 81; 37 n. 84; 42 n. 115; 49; 55 n. 191; 61; 68; 70; 72; 76; 80; 97 n. 392; 104 n. 447; 104 n. 448; 110; 116 n. 517; 117; 137; 220; 262 n. 1282
 Eschine, oratore: 22 n. 90; 41 n. 107
 Esiodo, poeta epico: 108; 231
 Esione: 70
 Esopo, attore: 75; 81; 163
 Esopo, personaggio comico: 272; 272 n. 1337
 Esperidi: 64; 215 n. 993
 Estro: 33
 Eteocle: 24; 31 n. 55
 Ettore: 24; 24 n. 24; 36; 36 n. 81; 57; 58; 70; 72; 74; 75; 75 n. 274; 81; 88; 197; 198; 215 n. 993; 221 n. 1040; 244
 Eubulo, commediografo: 93; 97; 97 n. 385; 97 n. 388; 101; 103; 105; 107; 109; 114; 118; 119; 135 n. 602
 Eucaristo, mimo: 251
 Eucarite Licinia, mima: 187 n. 856
 Euclide, arconte ateniese: 95
 Eucrazio: 202
 Eudico, imitatore: 258 n. 1260
 Eufemia, attrice: 254 n. 1230
 Eufonio, poeta tragico: 36
 Eumarone di Tespie, poeta: 192 n. 887
 Eumolpo, mimo: 209
 Eunapio: 46 n. 140
 Eunico, corego: 209 n. 961
 Eupoli, commediografo: 18 n. 6; 92; 114
 Euridice, personaggio: 263 n. 1287
 Euripide, poeta tragico: 17; 18; 20; 22; 23; 27; 28; 28 n. 38; 29 n. 42; 30; 30 n. 49; 31; 32; 32 n. 59; 33; 35; 36; 39; 39 n. 92; 41; 42; 42 n. 115; 43; 44; 46; 46 n. 140; 47; 47 n. 144; 47 n. 146; 48; 48 n. 153; 49; 50; 51; 54; 54 n. 186; 55 n. 191; 58; 59; 59 n. 209; 60; 65; 69; 70; 71; 73; 76; 80; 89; 97 n. 385; 101; 102 n. 422; 105; 109; 109 n. 475; 112; 116 n. 517; 118; 121; 122; 130; 131; 133; 135 n. 602; 135 n. 603; 138; 138 n. 619; 141; 141 n. 629; 142; 143 n. 650; 175; 175 n. 777; 176; 179 n. 800; 181 n. 820; 182; 197; 215; 218; 270
 Euripilo: 75
 Eurisace: 80; 81
 Euristeo: 117 n. 523
 Europa: 97 n. 387; 111; 215 n. 993
 Eusebio: 35
 Eutiche, parodo: 249
 Eutichia, mima: 254
 Eutichiano, *kalamaules*: 248 n. 1174
 Eutichide: 209
 Evanzio, grammatico: 262 n. 1283
 Evareto, poeta tragico: 40
 Evelpisto, virtuoso tragico: 51 n. 176; 252 n. 1210
 Eveno, musico: 240 n. 1134
 Ezechiele, poeta tragico: 35
 Fabaton, pantomimo: 223 n. 1046
 Fabia Arete, archimima: 237 n. 1111

- Fabio Valente, mimo: 279 n. 1382
 Fannia Voluttà, liberta: 266
 Fanostrato, poeta tragico: 19
 Faone: 108 n. 470; 111; 159
 Farada di Atene, satirografo: 66 n. 248
 Fausto, poeta tragico: 90
 Favor, archimimo: 237 n. 1110
 Febammone, danzatore: 210 n. 964; 228 n. 1071
 Febe Voconzia, mima: 187 n. 856
 Febo, mimografo: 278
 Fedimo, ateniese: 141
 Fedra: 48; 88; 90; 90 n. 346; 113; 176; 197; 214; 214 n. 991; 215 n. 993
 Fedro: 99
 Feliciano, attore: 239
 Felicius: 263 n. 1287
 Fenice: 48; 72; 109; 132; 178
 Fenicide, commediografo: 18 n. 6
 Ferecide: 64 n. 232
 Ferecrate, commediografo: 48; 95; 110; 115 n. 511
 Festo (Sesto Pompeo F.): 238
 Fetonte: 48; 186
 Fiale, mima: 254
 Fidone, personaggio comico: 106
 Filemone, attore comico: 94 n. 367
 Filemone, commediografo: 19; 19 n. 6; 49; 123; 128; 135 n. 601; 137-139; 143 n. 650; 144; 145; 150; 152
 Filemone il giovane, commediografo: 145
 Filetero, commediografo: 98 n. 396
 Filico di Corcira, poeta tragico: 36; 144 n. 658
 Filippide, commediografo: 30 n. 46; 123; 142; 145
 Filippo II, re di Macedonia: 37; 40; 41; 93 n. 367; 97; 98; 262 n. 1282
 Filippo l'Arabo, imperatore: 214
 Filisco, commediografo: 107; 107 n. 466; 109 n. 471
 Filistione, *biologos*: 251 n. 1207; 278; 286
 Filistione, *mimologos*: 250
 Filistione di Durazzo, pantomimo: 210; 219
 Filocle, commediografo: 145; 194
 Filocle, *thaumatopoiòs*: 256 n. 1239
 Filomela: 82; 214; 214 n. 989
 Filone di Sardi, mimografo: 278
 Filonide, librettista: 226
 Filossenide di Oropo, satirografo: 66 n. 248
 Filosseno, ditirambografo: 55 n. 191; 100; 105 n. 454; 218
 Filosseno, personaggio comico: 159
 Filostrato: 46
 Filotimide, personaggio comico: 113
 Filottete: 21; 30; 30 n. 49; 65; 80; 84; 110
 Fineo: 21; 110
 Finidi: 80; 83
 Firmico Materno: 235 n. 1098
 Flavia Dionisiade, danzatrice: 187 n. 856
 Flavio Alessandro Osseida, mimo: 249; 252
 Flavio Giuseppe, storico: 214 n. 990; 235 n. 1098
 Flavio Terpnos, citaredo: 253 n. 1215
 Flavio Zenone, *biologos*: 250
 Focilide, poeta: 231
 Fozio, mimo: 209
 Frine, etera: 144
 Frinico: 37 n. 84
 Frinide, musico: 54; 114
 Frontone (Marco Cornelio F.): 151 n. 681; 162
 Fufio, attore: 78
 Fulvio Nobiliore (Marco F. N.): 69; 71; 75
 Fulvio Nobiliore (Quinto F. N.): 71
 Fundanio, poeta: 171
 Furio Filo: 155
 Gaio di Filisco: 280
 Gaio Acilio Eutichete: 209; 238 n. 1112
 Gaio Antonio Settimio Publio, citaredo: 253 n. 1215
 Gaio Cassio Parmense, poeta tragico: 86
 Gaio Cesonio Filargiro, mimo: 250
 Gaio Cornelio Secondo Proclo, poeta: 192 n. 887
 Gaio Elio Temisone, virtuoso tragico: 59

Gaio Giulio Basso, attore: 59
 Gaio Giulio Caracuttio, pantomimo: 200 n. 918
 Gaio Giulio Cesare Strabone, oratore: 85
 Gaio Giulio Demostene, magistrato romano: 200 n. 918
 Gaio Giulio Eros, musico: 55 n. 193
 Gaio Giulio Filio: 55 n. 193
 Gaio Giulio Longiano, poeta: 191
 Gaio Lelio: 155
 Gaio Manneio Corano, archimimo: 237 n. 1110
 Gaio Mario: 85
 Gaio Melisso, commediografo: 171
 Gaio Pompeo Paolo: 191 n. 879
 Gaio Teoro, danzatore: 204
 Gaio Tizio, oratore: 85
 Gaio Ummidio Azio Aniceto, danzatore: 146; 212 n. 978
 Gaio Valerio Verdullo, ceramista: 89; 263
 Gaio Volumnio: 237 n. 1109
 Galatea: 98 n. 399; 100; 110; 218
 Galeno: 207; 211; 260; 279
 Galeria Copiola, mima: 253
 Gallieno, imperatore: 206 n. 951; 253
 Gamico, virtuoso comico: 187
 Ganimede: 80; 110; 215 n. 993
 Geb: 244 n. 1155
 Gelasino, mimo: 286 n. 1417
 Gemello, mimo: 265
 Genesisio, mimo: 286; 286 n. 1417
 Genserico, re dei Vandali: 182 n. 833
 Gerace, auleta: 235 n. 1095
 Gerione, personaggio comico: 268
 Gerione, personaggio mitico: 97
 Gerolamo: 87; 210
 Gesù Cristo: 285; 286 n. 1417
 Giacinto: 104
 Giasone: 31; 31 n. 53; 31 n. 55; 32; 43; 53; 107; 176; 222
 Giasone di Fere: 37
 Giasone di Tralle, attore: 46; 58
 Gige: 35
 Gimnilo, personaggio comico: 120
 Giocasta: 89 n. 342; 105
 Giovanni Crisostomo: 179; 261
 Giovenale (Decimo Giunio G.), poeta: 90; 171; 201; 214 n. 988; 226; 243; 279
 Giovenzio, commediografo: 157; 158
 Giuba, re di Numidia: 254
 Giugurta: 160 n. 717
 Giulia Nemesi, danzatrice: 187 n. 857; 200 n. 915
 Giuliano l'Apostata: 60 n. 212; 179; 181 n. 820; 286
 Giuliano, mimo: 250
 Giulio Paride, danzatore: 205; 212 n. 974
 Giustiniano, imperatore: 289
 Giustiniano II Rinotmeto: 289
 Giustino I, imperatore: 289
 Glafiro, coraulo: 201
 Glauce: 53; 222
 Glauce, citareda: 253 n. 1215
 Glaucia, mimo: 287
 Glauco, archimimo: 287
 Glicera, personaggio comico: 134 n. 598
 Gneo Pompeo Paolo, poeta: 191 n. 879
 Gorgia, retore: 19
 Gorgippo di Calcide, satirografo: 66 n. 248
 Gorgonio, organista: 243 n. 1152
 Gracco, poeta tragico: 87; 87 n. 335
 Gruppo di Manfria: 118
 Harpaesis: 217; 246 n. 1164
 Horos: 245 n. 1162
 Icaro: 284
 Icesio, poeta tragico: 182
 Idomeneo: 81
 Idra: 102
 Ierace, stratega: 242
 Ierocle, musico: 240 n. 1134
 Ificrate, politico ateniese: 96; 96 n. 384
 Ifigenia: 17; 23; 28 n. 38; 29; 33; 34; 35; 42; 47; 47 n. 144; 48; 50; 58; 65; 70; 72; 121; 130; 175; 176; 216; 270

Igino: 24; 33; 34
 Igor, immaginario re dei Goti: 287
 Ila, danzatore: 204; 216; 221 n. 1040
 Iliona: 76; 78
 Ino: 28; 46 n. 141; 47 n. 144; 48; 68; 227
 Io: 25; 80; 111
 Iolao: 117
 Ione: 28 n. 38; 45; 102 n. 422; 70; 109; 118; 206; 215
 Ione, figlio di Menippo, poeta: 193
 Iperborei: 63; 64 n. 232
 Iperchio, pantomimo: 208; 208 n. 960
 Iperide: 98
 Iperione: 242
 Ippia, sofista: 19
 Ippodamia: 215 n. 993; 229 n. 1076
 Ippolito: 28 n. 38; 29 n. 42; 36; 45; 46; 48; 67; 88; 90; 90 n. 346; 113; 122; 122 n. 551; 176; 197; 215 n. 993
 Ipponatte, poeta: 121; 140
 Ippote: 33
 Ipsipile: 45; 48; 58
 Irano di Tanagra, artista e poeta: 191
 Irneto: 218
 Ischira, musicista: 245 n. 1161
 Iscomaco, imitatore: 258
 Ishua di Alkosh, diacono: 287
 Iside: 96 n. 383; 217; 226; 244; 244 n. 1153
 Isidora, danzatrice: 242
 Isidoro, impresario: 217; 246 n. 1164
 Isidoro di Atene, mimo: 240 n. 1135
 Isidoro di Siviglia: 86 n. 322; 262 n. 1283
 Isocrate, oratore: 19; 19 n. 8; 22; 25 n. 27; 93 n. 367; 98 n. 396
 Ispulla: 201
 Issione: 30 n. 49; 51; 51 n. 178; 109
 Kilikas, omerista: 232 n. 1085
 Kotys: 96 n. 384
 Laberio (Decimo L.), mimografo: 275-277
 Lacare, tiranno ateniese: 127
 Laio: 37; 105; 111; 198; 215 n. 993
 Lamaco, politico ateniese: 113
 Lampito, commediografo: 145
 Lapiti: 215 n. 993
 Laso di Ermione, poeta: 65
 Latino, mimo: 279; 279 n. 1385
 Latona: 141; 221
 Laureolo, personaggio comico: 279; 283; 286
 Leda: 109; 119; 120; 201; 214 n. 988; 215 n. 993; 228
 Lentulo, mimografo: 280
 Leostene: 127
 Lesbonatte di Mitilene: 223
 Lessifane: 179
 Leucippe: 214 n. 991; 232; 247
 Libania, danzatrice: 200 n. 916
 Libanio: 174; 181 n. 820; 197; 210; 211 n. 969; 215 n. 993; 216; 218; 220
 Licaone: 23; 23 n. 21
 Licimnio, ditirambografo: 27
 Licinio Imbrice, commediografo: 157; 158
 Licino: 180; 200 n. 917
 Licofrone, poeta tragico: 36; 37; 62
 Licomede: 176; 197
 Licone, giocoliere: 258 n. 1257
 Licoride, mima: 198 n. 907
 Licurgo: 61; 70
 Licurgo, oratore: 24; 42 n. 115; 42
 Linceo: 125 n. 566
 Linceo, poeta tragico: 87
 Lino: 108
 Lisandro: 97
 Lisimaco, re macedone: 46; 142
 Lisistrata: 54
 Litierse: 63
 Livia: 87
 Livio Andronico (Lucio L. A.), drammaturgo: 67-69; 70; 71; 72; 146
 Livio Salinatore: 68
 Longino Maccus, attore: 165 n. 731
 Lucano (Marco Anneo L.), poeta: 226
 Luceia, mima: 253

- Luciano, scrittore: 36 n. 83; 46; 46 n. 140; 179; 180; 181; 182; 182 n. 825; 198 n. 906; 199; 200 n. 917; 210; 214; 218; 219; 222; 223; 224; 224 n. 1050; 227; 228; 274
- Lucilio (Gaio L.): 76 n. 280; 82
- Lucilio Marciano, archimimo: 237 n. 1110
- Lucillio, epigrammatista: 221
- Lucio Acilio Eutichete, archimimo: 238
- Lucio Amazio Didimo, virtuoso comico: 59 n. 210
- Lucio Anicio: 69
- Lucio Antonio Egletto: 251 n. 1207
- Lucio Aurelio Apolausto Menfio Senior (Agrip-po), danzatore: 206; 215 n. 994
- Lucio Aurelio Apolausto Menfio Iunior, danzatore: 206
- Lucio Aurelio Pilade (Teocrito), danzatore: 206; 215 n. 994
- Lucio Calidio Erotico: 265; 266
- Lucio Crassicio Pansa (Pasicle), grammatico: 279
- Lucio Elio Aurelio Apolausto, danzatore: 175
- Lucio Fenio Fausto, caratterista: 237 n. 1109
- Lucio Furio Celso, pantomimo: 203; 210; 250; 252
- Lucio Munazio Planco, uomo politico: 219
- Lucio Scribonio, archimimo: 237 n. 1110
- Lucio Valerio Pudente: 186
- Lucio Vero: 206; 279
- Lucio Vibio Floro, virtuoso comico: 187
- Luria Privata, mima: 254
- Luscio di Lanuvio, commediografo: 156; 157; 158-159
- Macareo: 101; 105
- Maccus: 165; 165 n. 731; 166; 168; 169; 290 n. 1431
- Macedonia, danzatrice: 200 n. 916
- Macone, commediografo: 144
- Macrino, imperatore: 212 n. 974
- Macrobio (Ambrosio Teodosio M.): 199; 275; 276
- Magas, re di Cirene: 138
- Malakos, personaggio comico: 272; 272 n. 1336
- Manetone: 235 n. 1099
- Manlio Teodoro: 284
- Mantidoro, ginnasiarca: 189
- Marcello (Marco Claudio M.): 71; 230
- Marco Antonio: 86; 198
- Marco Antonio Liberale, archimimo: 237 n. 1110
- Marco Aurelio, imperatore: 200 n. 917; 278; 279
- Marco Aurelio Agilio Settentrione, danzatore: 206
- Marco Aurelio Ermete, artista: 195 n. 900
- Marco Aurelio Filosseno, virtuoso comico: 59
- Marco Aurelio Niceforo, virtuoso tragico: 186
- Marco Aurelio O[...]ione, auleta: 58 n. 204
- Marco Aurelio Orione, trombettiere: 253
- Marco Aurelio Sereno, sacerdote: 253 n. 1212
- Marco Aurelio Silvano, trombettiere: 253
- Marco Aurelio Tolomeo, poeta: 195 n. 900
- Marco Cassio Valerio: 257 n. 1244
- Marco Cincio Nigrino, attore: 250 n. 1192
- Marco Claudio Marcello: 71; 152
- Marco Decrio Decriano, poeta: 193 n. 887; 209
- Marco Emilio Imetto, satirografo: 66 n. 249
- Marco Emilio Mamercio Scauro, poeta tragico: 87
- Marco Giunio Maggiore, archimimo: 237 n. 1110
- Marco Lelio Africano, musico e cantante: 184 n. 835
- Marco Pletorio Nicone, musico: 228 n. 1070
- Marco Pomponio Bassulo, commediografo: 172
- Marco Settimio Aurelio Agrippa, danzatore: 207
- Marco Ulpio Apolausto, danzatore: 200 n. 917; 204
- Marco Ulpio Castrese, danzatore: 204
- Marco Ulpio Ila, archimimo: 237 n. 1110
- Margarita, danzatore: 203
- Margarita Katzamys, danzatore: 208
- Maria: 285
- Mario Vittorino: 65 n. 234
- Marsia: 117; 117 n. 520; 166

- Marullo, mimografo: 279
- Marziale (Marco Valerio M.), poeta: 87; 89; 90; 216 n. 1001; 243; 260; 278
- Mascula, archimimo: 182 n. 833
- Massimiano, imperatore: 286; 286 n. 1417
- Massimino Paride: 206
- Mastale, personaggio comico: 268
- Matrea di Alessandria, *planos*: 258; 258 n. 1260
- Maturo, mimo: 209
- Mausolo, re di Caria: 37 n. 84
- Mecenate (Gaio Cilnio M.): 171; 212
- Medea: 21; 21 n. 14; 22 n. 18; 30 n. 49; 31; 31 n. 55; 32; 32 n. 58; 33; 43; 47 n. 142; 48; 49; 53; 57; 58; 69; 69 n. 260; 71; 72; 76; 80; 82; 86; 87; 88; 90; 101 n. 420; 107; 107 n. 461; 109; 110; 121; 138; 174; 176; 182; 213 n. 987; 214; 214 n. 989; 222
- Medo: 76
- Megara: 25; 79
- Melanippe: 48; 72
- Melanippide, poeta lirico: 54
- Melanippo: 80
- Melanopo, politico ateniese: 96
- Melanzio, poeta tragico: 107 n. 461
- Meleagro, poeta: 31 n. 53; 56; 80; 121; 122; 132 n. 587; 176; 197; 215 n. 993; 242
- Meleto, poeta tragico: 21; 21 n. 14
- Memnone, *kalamaules*: 248 n. 1174
- Menalca: 63 n. 223
- Menandro, commediografo: 28; 30 n. 46; 39; 47; 48; 49; 51; 54; 54 n. 188; 60; 60 n. 212; 92; 100; 102 n. 422; 102 n. 432; 103; 120; 123-136; 137; 142; 143; 143 n. 650; 145; 145 n. 661; 150; 152; 154 n. 691; 155; 157; 158; 159; 161; 162; 171; 172; 172 n. 766; 174 n. 776; 175; 175 n. 777; 177; 178; 179; 179 n. 800; 182; 236
- Menandro, grammatico: 189
- Menas, ginnasiarca: 189
- Meneceo: 24
- Menecle di Teo, citaredo: 192
- Menedemo, filosofo: 63
- Menelao: 34; 44; 111; 176
- Menesteo, commediografo: 18 n. 6
- Merope: 33; 41
- Mestore, poeta epico: 191
- Metagene, commediografo: 26 n. 32
- Metioco: 214 n. 991
- Metrobio, attore: 235 n. 1095
- Michele, arcangelo: 203
- Michele III, imperatore: 289 n. 1429
- Micione, virtuoso comico: 59 n. 210
- Mimnermo, poeta: 231
- Minnisco: 41 n. 105
- Minosse: 80; 100; 101 n. 415
- Minotauro: 80; 215 n. 993
- Mirino di Amiso, poeta: 192 n. 887
- Mirra: 214; 214 n. 990
- Mistaco: 122 n. 551
- Mnasarco, poeta epico: 191 n. 879
- Mnasion, rapsodo: 231
- Mnesimaco, commediografo: 98; 98 n. 398; 99; 102
- Morfo, danzatore: 207
- Morsimo, poeta tragico: 107 n. 461
- Moschione, personaggio comico: 125
- Moschione, poeta tragico: 36; 49
- Mosè: 35
- Mummio, commediografo: 169
- Muse: 62 n. 220; 66; 107; 144; 191; 232; 251; 255
- Museo, auleta: 58 n. 204
- Naide, danzatrice: 200 n. 915
- Nana: 209
- Narciso, auleta: 55 n. 193
- Naticosa, personaggio comico: 263
- Nauplio: 23
- Neera: 138; 158
- Nemea: 72; 76
- Nemesi: 110; 119
- Neocarino: 209
- Neofrone, poeta tragico: 31; 32; 32 n. 59

Neottolema, attore: 29; 39; 40
 Neottolema (Pirro): 34; 52; 75; 80; 115
 Nereidi: 72; 110
 Nereo: 69
 Nerone, imperatore: 46 n. 140; 59 n. 209; 88; 162; 169; 199; 204; 224; 235 n. 1098; 240 n. 1134; 283
 Nerva, imperatore: 90; 147
 Nesso: 197; 215 n. 993
 Nestore: 178
 Nestore di Laranda, poeta: 65
 Nevio (Gneo N.), drammaturgo: 70-71; 72; 80; 146-149; 152; 155; 159
 Nicasio: 254 n. 1230
 Nicerato, personaggio comico: 133; 133 n. 589
 Nicia, mimografo: 281
 Nicocare, commediografo: 110; 110 n. 485
 Nicofonte, commediografo: 107 n. 466; 110; 110 n. 485
 Nicofonte, virtuoso comico: 189-190
 Nicomaco, poeta tragico: 31
 Nicomede, rapsodo: 232
 Nicone, virtuoso tragico: 190
 Nicostrato, attore: 39; 41; 41 n. 105
 Nigrino: 180; 181
 Ninfe: 209
 Ninfodoro, mimo: 258 n. 1260
 Niobe: 21; 28 n. 38; 104 n. 447; 111; 214 n. 988; 221
 Nomio, danzatore: 204; 245 n. 1161
 Norbano Sorice (Gaio N. S.), archimimo: 235 n. 1095; 237 n. 1109
 Nosside, poetessa: 121
 Novio, commediografo: 163; 168-169
 Nucula, mimografo: 275 n. 1349
 Numenio, *thaumatopoiòs*: 256 n. 1239
 Odisseo (Ulisse): 26; 26 n. 29; 56; 77; 78; 80; 81 n. 305; 84; 88; 89; 96; 108; 109; 110; 119; 119 n. 535; 119 n. 536; 119 n. 537; 115 n. 638; 182; 198; 211; 214 n. 987; 224; 249
 Ofelione, commediografo: 96 n. 383
 Ofite: 25
 Oineo: 21; 26; 56; 197; 215 n. 993
 Oiniade, ditirambografo: 185 n. 843
 Oinomaos: 28 n. 38; 80; 84; 96 n. 383; 109
 Oinona, artista parodico: 249
 Olimpiade, danzatrice: 217; 245
 Olimpodoro: 100 n. 409
 Omero, poeta epico: 108; 131 n. 583; 231; 232; 233 n. 1086; 236 n. 1107; 240 n. 1136
 Omero di Bisanzio, poeta tragico: 36
 Onesimo, personaggio comico: 133
 Onfale: 272
 Orapollo: 245
 Orazio (Quinto O. Flacco), poeta: 80; 86; 90; 150 n. 679; 152 n. 686; 162; 163; 164; 171; 215; 219; 243
 Oreste: 17; 20; 21; 25 n. 27; 27; 28 n. 38; 29; 34; 35; 40; 44; 46; 47; 47 n. 142; 48; 50; 53; 76; 77; 79; 94 n. 369; 107; 108; 110; 120; 121; 122; 122 n. 551; 133; 175 n. 777; 215; 209; 274
 Orfeo: 108; 284 n. 1410
 Origanione: 278
 Origine, mima: 253 n. 1218
 Orode, re dei Parti: 46
 Osidio Geta, poeta: 182
 Ostilio, mimografo: 280
 Ottavia: 88
 Ottaviano Augusto: 85; 86; 87; 171; 199; 200 n. 917; 212; 218; 223; 224; 229 n. 1074; 278; 283; 284 n. 1412
 Ovidio (Publio O. Nasone), poeta: 80; 86; 87; 89; 199; 213; 213 n. 987; 283
 Paccio, poeta tragico: 90
 Pachrates, auleta: 59 n. 210
 Pacuvio (Marco P.), poeta tragico: 34; 69; 75-79; 87; 162
 Paesis: 228 n. 1071
 Palamede: 23; 66; 138
 Palladio, scrittore ecclesiastico: 179
 Pan: 63 n. 223; 107; 211 n. 969
 Panarete, danzatrice: 223 n. 1048; 223 n. 1049
 Pandaro: 110

- Pandora: 110
- Panfila, personaggio comico: 102; 129
- Panfilo, musicista: 58; 58 n. 205
- Panfilo, personaggio: 101; 263 n. 1287
- Pannicolo, mimo: 279
- Pantaleone, *planos*: 258 n. 1260
- Paolino: 59 n. 210
- Paolo Diacono: 158 n. 709
- Papposileno: 259
- Pappus: 165; 166; 167; 168; 169
- Paramono, commediografo: 145
- Pardala, mimo: 250
- Paride (Alessandro): 30 n. 49; 37; 72; 73; 114; 213 n. 987; 215 n. 993; 173; 179; 229; 229 n. 1076; 255
- Paride, danzatore: 204; 240 n. 1134
- Paridione, danzatore: 187 n. 857
- Parmenisco: 32 n. 58
- Partenope: 214; 214 n. 991
- Partenopeo: 23; 23 n. 21
- Pasifae: 110; 176; 283
- Patroclo: 24; 72; 81; 178; 233 n. 1086
- Pausania, scrittore: 55 n. 191
- Pegaso: 109
- Peleo: 106; 198; 203
- Pelia: 72
- Peliadi: 25 n. 27; 28 n. 38; 45; 140
- Pelope: 21; 96 n. 383; 110; 197; 215 n. 993; 229 n. 1076
- Penelope: 108; 110; 119 n. 535
- Penteo: 37; 46; 59; 76
- Peribea: 76
- Persefone (Core, Proserpina): 21; 215 n. 993
- Perseo: 189 n. 871; 211
- Persio (Aulo P. Flacco): 76 n. 284
- Petakos, auleta: 255 n. 1231
- Petous, auleta: 234; 245
- Petronio, scrittore: 232; 243; 260; 273
- Piero da Tivoli, danzatore: 204
- Pilade: 34; 44; 77
- Pilade, citaredo: 55 n. 191
- Pilade, danzatore: 201; 204; 204 n. 935; 212; 213; 213 n. 983; 215; 218; 221 n. 1040; 224 n. 1050; 225
- Pironide, personaggio comico: 114
- Pirria: 113 n. 492
- Pirro, re dell'Epiro: 139; 139 n. 621; 143 n. 650
- Pitagora: 99
- Pitionice: 62; 138
- Pitone, poeta tragico: 62
- Pittore del Choregos: 113 n. 492
- Pittore del Gruppo di Manfria: 140 n. 624
- Pittore del Sakkos Bianco: 34 n. 69
- Pittore dell'Oltretomba: 24 n. 24; 33
- Pittore della Pisside di Lugano: 259
- Pittore di Adolphspeck: 115 n. 509
- Pittore di Cotugno: 116
- Pittore di Dario: 32 n. 58
- Pittore di Dirce: 116
- Pittore di Felton: 117; 119 n. 535; 119 n. 537
- Pittore di Hoppin: 115 n. 509
- Pittore di Konnakis: 117
- Pittore di Lecce: 117 n. 524
- Pittore di Licurgo: 23 n. 21
- Pittore di Majewski: 114 n. 501
- Pittore di Parrish: 114 n. 501
- Pittore di Schiller: 112
- Pittore di Tarporley: 112 n. 489
- Pittore di Truro: 119
- Pittore di Varrese: 27 n. 37; 114
- Pittore Reckoning: 115 n. 507; 119 n. 535
- Platone, commediografo: 39; 48; 107 n. 466; 108 n. 470; 109; 111; 114; 116 n. 513; 117
- Platone, danzatore: 204 n. 933
- Platone, filosofo: 25 n. 27; 29; 54; 56 n. 195; 65; 70; 98; 98 n. 396; 99; 100 n. 409; 132; 132 n. 586; 136
- Platonio, grammatico: 106
- Plauto (Tito Maccio P.), commediografo: 69; 74; 74 n. 272; 95; 100; 106 n. 456; 120; 140 n. 624; 147; 148 n. 673; 149-151; 152; 155; 156; 157; 157 n. 704; 158; 159; 160; 171; 172; 183

- Plinio il Giovane (Gaio Plinio Cecilio Secondo), scrittore: 171; 172 n. 766; 213 n. 986
- Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Cecilio Secondo), scienziato: 248 n. 1175
- Plutarco, scrittore: 24; 41 n. 105; 46; 50; 55 n. 191; 58; 60 n. 212; 75; 103; 186 n. 845; 211 n. 969; 213 n. 983; 197; 235 n. 1095; 235 n. 1101; 236; 258; 265; 281
- Plutone: 242
- Pluto: 92; 95 n. 377; 100; 110 n. 485; 113
- Plutogene, pantomimo: 210; 219
- Plutone: 22; 187
- Polemeo di Efeso, satirografo: 66
- Polemone, personaggio comico: 125
- Polemone, satirografo: 66
- Polemone, sofista: 46
- Polieucto, politico ateniese: 98
- Polignota, suonatrice d'arpa: 184 n. 835
- Poliido, ditirambografo: 23; 192
- Polinice: 24; 25; 31 n. 55; 118
- Polinnia: 223 n. 1048
- Poliperconte, reggente di Atene: 129 n. 577
- Polissena: 52 n. 179
- Polistrato di Alessione, poeta epico: 191 n. 879
- Polizelo, commediografo: 107
- Polita di Ipata, poeta epico: 191 n. 879
- Polluce: 134 n. 599; 132
- Polo, attore: 39; 40; 41; 41 n. 105; 181
- Polygnotos: 259
- Pompeo (Gneo P.) Magno: 71; 284 n. 1412
- Pompeo Macro (Gneo P. M.), poeta tragico: 87
- Pomponio (Lucio P.) Bononiense, commediografo: 133; 163; 165-168
- Pomponio Secondo (Publio Calvisio Sabino P. S.), poeta tragico: 87-88
- Porcio Licinio, poeta: 158 n. 707
- Porfirio, mimo: 286
- Porfirio, vescovo: 179
- Porfirione, grammatico: 166
- Posete, commediografo: 145 n. 662
- Posidippo, commediografo: 18 n. 6; 123; 142; 143-144; 145; 150
- Posidone: 176; 197
- Potheinos, marionettista: 256 n. 1240
- Prassitele, scultore: 128
- Priamo: 30 n. 49; 37; 70; 70 n. 261; 72; 73; 74; 115; 198; 215 n. 993
- Prisciano: 86 n. 322
- Probo, attore: 186 n. 844
- Procleiano di Antiochia, virtuoso comico: 59 n. 210
- Procopio di Gaza: 289
- Prometeo: 80; 85; 117; 139; 284 n. 1410
- Pronomos, auleta: 45
- Properzio (Sesto P.), poeta: 87; 242
- Prosdocimo, auleta: 245 n. 1161
- Protarco, commediografo: 145 n. 662
- Proteo: 211
- Protesilao: 48; 66; 85; 96; 102; 110
- Protogene, mimo: 280 n. 1393
- Protogene di Tespie, poeta: 191 n. 879
- Psenamunis, virtuoso comico: 59 n. 210
- Pseudo-Luciano: 223
- Publilio Siro, mimografo: 275; 276; 278
- Publio Alpicio Apollonio: 159
- Publio Anteio Antioco: 189 n. 871
- Publio Claudio Trasibulo, virtuoso comico: 59 n. 210
- Publio Cornelio, poeta tragico: 87
- Publio Cornelio Nigro, caratterista: 237 n. 1109
- Publio Elio Agatemero, citaredo e poeta melico: 193 n. 887
- Publio Elio Crispo, danzatore: 205; 212 n. 974
- Publio Elio Ermolao, virtuoso comico: 59 n. 210
- Publio Elio Pilade, danzatore: 205; 206
- Publio Elio Pompeiano Peone, poeta melico: 192 n. 887
- Publio Numitorio Ilaro: 81 n. 305
- Python, ceramografo: 115 n. 509; 120 n. 538
- Quintiliano (Marco Fabio Q.): 80; 86; 88; 131; 151 n. 681; 162; 172 n. 765; 201; 229 n. 1074
- Quinto Aigeaios, virtuoso comico: 59 n. 210

- Quinto Marcio Stratone, virtuoso comico: 60 n. 212; 175 n. 777
- Quinto Sulpicio Massimo, poeta: 186
- Quinto Vibio Fusco, musicista: 240 n. 1134
- Radamanto: 97
- Rea: 108
- Rebellio Renato, danzatore: 210 n. 964
- Reso: 33; 43; 80
- Rinone, politico ateniese: 95
- Rintone, fliacografo: 121; 122 n. 547
- Rodoclea: 200 n. 916
- Rodope: 214; 214 n. 991
- Romano, attore: 185 n. 844
- Romolo: 71; 75
- Roscio, attore comico: 75; 163; 235 n. 1095
- Rubreno Lappa, poeta tragico: 90
- Rufo, virtuoso comico: 252
- Rufo, coraulo: 187 n. 855
- Saffo, poetessa: 96; 104; 120; 140; 140 n. 626; 159
- Sannio Paride, danzatore: 145; 204; 226; 228 n. 1071
- Sarapione, danzatore: 210 n. 964; 228 n. 1071
- Satiri: 45; 64; 77; 183
- Satira, citareda: 253 n. 1215
- Satiro, attore: 39; 41; 93 n. 367; 181
- Satiro, auleta: 58; 58 n. 207
- Satiro, biografo: 101 n. 422; 138
- Saturnino, danzatore bacchico: 213 n. 982
- Scevo Memore, poeta tragico: 90
- Scilla: 102
- Scipione (Lucio Cornelio S.): 69
- Scipione (Publio Cornelio S.) Africano: 71; 147; 148
- Scipione (Publio Cornelio S.) Emiliano: 155
- Scira, fliacografo: 122; 122 n. 547
- Selene, *choraula*: 58 n. 204
- Selene (Luna): 270; 271; 280
- Seleuco, attore: 250 n. 1192
- Seleuco I Nicanore: 138
- Semele: 22 n. 16; 183; 222; 284 n. 1410
- Semonide Amorgino, poeta: 231
- Sempronio Nicocrate, poeta lirico: 193 n. 887
- Senarco, commediografo: 106 n. 456
- Senarco, mimografo: 262 n. 1282
- Seneca (Lucio Anneo S.), poeta tragico: 52 n. 179; 88-90; 120; 160; 161; 199 n. 914; 201; 260; 275; 278
- Seneca (Lucio Anneo S.) il Vecchio: 226; 278 n. 1373
- Seneciolo: 209
- Senocle, agonoteta: 19
- Senocle, arconte ateniese: 145
- Senocrate, filosofo: 100; 188
- Senofanto, tragedia e rapsodo: 231
- Senofonte, illusionista: 258
- Senofonte, scrittore: 99; 103; 136 n. 606; 220; 220 n. 1034; 220 n. 1035; 258; 262
- Senofonte di Smirne, danzatore: 227 n. 1066
- Serapide: 56
- Serdone, *thaumatopoiòs*: 256 n. 1239
- Servio Onorato: 80; 279
- Servio Tullio: 81
- Sestia: 87
- Sesto Giulio Paralo, mimo: 250
- Sesto Pompeo: 86
- Settentrione, danzatore: 188
- Settimio *iuvēnis*: 241
- Settimio Severo: 65; 178
- Severo Eumenate, musicista: 187 n. 854
- Sfinge: 93 n. 358; 102; 103; 118; 119
- Sicone, personaggio comico: 101; 107 n. 459; 110
- Sidonio Apollinare: 179; 279
- Sileno: 60 n. 212; 63; 118; 214; 222 n. 1042
- Sileo: 45
- Silla (Lucio Cornelio S.): 85; 165; 237 n. 1109
- Silone, librettista: 226
- Silvano, auleta: 239
- Similo, commediografo: 145
- Simmaco (Quinto Aurelio S.): 149 n. 676
- Simo, trattatista: 108; 108 n. 470

Simonide di Zacinto, rapsodo: 231
 Sintrofilo, musico: 240 n. 1134
 Sirena, Sirene: 74; 102; 110; 214 n. 987
 Sirisca, *crotalistria*: 243
 Sirisco, personaggio comico: 133
 Siro, virtuoso comico: 59 n. 210
 Sisenna (Lucio Cornelio S.): 165
 Sisifo: 28 n. 38; 52 n. 178; 166
 Smicrine, personaggio comico: 125; 130; 133; 135; 136
 Sobek: 244; 244 n. 1155
 Socrate di Egina, musico: 194
 Sofè, mima: 253
 Sofocle, poeta tragico: 17; 18; 25; 28 n. 38; 29 n. 42; 30; 30 n. 49; 31; 34; 41; 42 n. 115; 45; 55 n. 191; 59; 61; 65; 68; 68 n. 252; 70; 76; 77; 80; 87; 90; 100; 105 n. 454; 107; 108; 110; 118; 128 n. 572; 133; 158 n. 707; 213 n. 984
 Sofocle il giovane: 50
 Sofrone, mimografo: 262 n. 1282
 Sofronia, mima: 254
 Sogene, commediografo: 145
 Solone: 138
 Sopatro, parodo: 122
 Sosibio: 135 n. 601
 Sosifane, poeta tragico: 36
 Sosigene, commediografo: 145
 Sosio, mimo: 208; 209
 Sosistrato, poeta tragico: 65
 Sositeo, poeta tragico: 31; 36; 62; 62 n. 220; 63; 65
 Sosos, auleta: 217; 245
 Sosos, danzatore: 200 n. 919; 211; 257 n. 1244
 Sotade, commediografo: 102
 Soterico, suonatore di lira: 60 n. 212
 Spinther, personaggio comico: 272 n. 1337
 Spurio Postumio Albino, console: 160 n. 717
 Stachide, mima: 254
 Stasia, ginnasiarca: 189
 Stazio (Publio Papinio S.), poeta: 226
 Stefanione, personaggio comico: 159
 Stefanione, *togatarius*: 216; 216 n. 1001
 Stenebea: 176
 Stesandro, citaredo: 231; 232 n. 1078
 Strabone, geografo: 216
 Stratocle, attore: 172
 Stratocle, demagogo ateniese: 142
 Stratone di Taranto, parodo: 249
 Stratone, virtuoso comico: 60 n. 212; 249
 Strattide, commediografo: 110; 135 n. 602
 Svetonio (Gaio S. Tranquillo), biografo: 59 n. 209; 199; 279
 Svetonio Germano, mimo (?): 209 n. 962
 Tacito (Cornelio T.), storiografo: 86; 87; 88; 90; 213 n. 986
 Taide: 128 n. 569
 Talassia, mima: 254
 Taleta di Gortina: 192 n. 885
 Talia: 63
 Tantalo: 51; 52 n. 178; 122
 Tapueris, citarista: 244 n. 1156
 Tarquinio il Superbo: 80
 Tasain, danzatrice: 217; 246 n. 1168
 Tata, sacerdotessa: 200 n. 918
 Tecmessa: 85
 Telamone: 72; 75; 81
 Teleclide, commediografo: 29 n. 42
 Telefo: 21; 34; 45; 72; 80; 102; 104 n. 447; 121
 Telemaco: 182
 Telesforo: 127
 Tesi (Teleste), danzatore: 220
 Teleste, ditirambografo: 55 n. 191
 Temenidi: 218
 Temistocle, politico ateniese: 36
 Teocrito, poeta: 185
 Teocrito II, danzatore: 208
 Teodette, poeta tragico: 18; 20; 25 n. 27; 30; 37 n. 84; 125 n. 566; 218
 Teodora, virtuosa tragica: 185 n. 844
 Teodora, imperatrice: 289

Teodoride, poeta tragico: 31; 57 n. 200
 Teodoro, attore: 39; 41; 41 n. 105; 49
 Teodoro, satirografo: 66
 Teodosio, imperatore: 228 n. 1070
 Teodoto, arconte: 29
 Teofilatto Simocatta: 179
 Teofilo, commediografo: 97 n. 391; 135 n. 601
 Teofilo, imperatore: 289 n. 1429
 Teofilo di Alessandria, patriarca: 179
 Teofrasto, arconte: 29
 Teofrasto, filosofo: 49; 127
 Teone: 248 n. 1174
 Teonoe: 214 n. 991
 Teopompo, commediografo: 74; 96; 97; 98; 102; 110
 Terenzia Primigenia, danzatrice: 200 n. 915
 Terenzio Lucano, senatore romano: 155
 Terenzio (Publio T.) Afro, commediografo: 79; 100; 129; 152; 154; 155-156; 158; 158 n. 709; 160; 161; 162; 171
 Tereo: 68; 80; 81; 82; 89; 90; 105; 110; 133 n. 589
 Terimaco: 25
 Tersite: 23 n. 21; 27; 62
 Tertulliano, apologeta: 215 n. 993; 280
 Tertullo: 279
 Terzia, mima: 253 n. 1218
 Teseo: 20; 110; 140; 180; 215 n. 993
 Tessalo, attore: 39; 40
 Testore: 214 n. 991
 Teti: 72; 203
 Teucro: 54; 76; 78; 106
 Teudoto, satirografo: 66
 Teutrante: 85
 Tiente, danzatrice: 187 n. 857; 200 n. 915
 Tiberio, imperatore: 87; 169; 204; 255; 288 n. 1422
 Tiberio Claudio Corinto, musico: 228 n. 1071; 240 n. 1134
 Tiberio Claudio Filologo Teseo: 249
 Tiberio Claudio Mirismo, danzatore: 212 n. 974
 Tiberio Claudio Pardala, danzatore: 204; 189
 Tiberio Giulio Apolausto, danzatore: 207; 212 n. 974
 Tibrone: 122
 Tieste: 21; 21 n. 14; 22 n. 17; 26; 26 n. 29; 47; 72; 73; 73 n. 268; 74; 75; 82; 86; 87; 87 n. 335; 88; 90; 133 n. 589; 222; 227
 Tigrane II, re di Armenia: 46
 Tigrane, auleta: 254 n. 1230
 Timarco, scultore: 128
 Timele, mima: 201; 254 n. 1218; 279
 Timesiteo, poeta tragico: 36 n. 81
 Timocle, commediografo: 20; 37 n. 87; 61; 96 n. 383; 98; 107
 Timone di Fliunte, filosofo: 63; 95
 Timosseno, commediografo: 145
 Timostrato, commediografo: 145
 Timoteo, ditirambografo: 54; 55 n. 191; 59; 59 n. 209; 105; 105 n. 454; 114; 141 n. 629; 185; 192
 Timoteo di Tebe, auleta: 185
 Tindaro: 119
 Tiresia: 24 n. 21; 197
 Tirò: 23; 133
 Tirso: 95
 Tisameno, musico: 228 n. 1070
 Titani: 64
 Titinio, commediografo: 160; 160 n. 717; 165
 Tito Flavio Eliano, omerista: 232
 Tito Flavio Sarpedonte, virtuoso comico: 187
 Tito Flavio Super (Cepula), attore: 239
 Tito Flavio Trophimas: 234
 Tito Giulio Mnester, danzatore: 204
 Tito Publilio Pellione: 149 n. 676
 Tito Uttiedio Veneriano, archimimo: 237 n. 1110
 Tneferoti, danzatrice: 217; 245 n. 1162
 Toante: 34-35
 Tolomeo, amministratore: 233
 Tolomeo I Sotèr: 121; 127

Tolomeo II Filadelfo: 36; 122; 137; 144 n. 658; 144; 253 n. 1215
 Tolomeo III Evergete: 144; 235 n. 1095
 Tolomeo IV Filopatore: 36
 Trabea, commediografo: 156; 157
 Traiano, imperatore: 58 n. 204; 171; 172; 200 n. 917; 200 n. 918; 204
 Trasibulo di Fenea, musico: 195
 Trasicle, poeta tragico: 28
 Trasimaco: 99
 Trasimede di Demostene, poeta epico: 191 n. 879
 Trasone di Egira, musico: 194
 Trimalcione: 232; 260
 Trimerio: 208; 208 n. 959
 Trinemetos: 209
 Tritio: 209
 Tritone: 83
 Troilo: 110
 Tuccia: 201
 Turno, personaggio: 199
 Turpilio (Sesto T.), commediografo: 157; 159
 Turrano, poeta tragico: 87; 87 n. 335
 Tutus, mimo: 203 n. 930
 Tychon: 96
 Tzetzes: 278
 Ulpio Augustiniano Paride, danzatore: 206; 212 n. 974; 252 n. 1210
 Urbico, attore comico: 201
 Urso, mimo: 256 n. 1235
 Urso di Benevento: 86 n. 322
 Vacca, biografo: 226
 Valentiniano, imperatore: 208 n. 959
 Valeriano, imperatore: 206 n. 951
 Valerio Catullo, mimografo: 279; 283; 286
 Vario (Lucio V. Rufo), poeta tragico: 86; 88
 Varrone, poeta tragico: 90
 Varrone (Marco Terenzio): 76; 85; 86; 149; 149 n. 677; 151 n. 681; 152; 157; 158
 Velleio Patercolo, storiografo: 80; 219
 Vespasiano, imperatore: 173; 255; 265
 Vettio Valente: 235 n. 1101
 Vincenzio, danzatore: 208
 Virgilio (Publio V. Marone), poeta: 86; 87; 89; 182; 198; 199; 213; 213 n. 987; 243
 Virgilio Romano, commediografo: 171; 172; 172 n. 766
 Vitale, mimo: 288; 288 n. 1422
 Vitellia, mima: 254
 Vittore Vitense: 182 n. 833
 Volcacio Sedigito, grammatico: 121; 152; 157
 Volnio, poeta tragico: 85
 Volumnia Citeride, mima: 198; 198 n. 907; 254 n. 1218
 Xantia, personaggio comico: 113; 115 n. 509; 115 n. 511; 117; 117 n. 519
 Xuto: 118
 Zenobio, artista: 234
 Zenodoto, grammatico: 144
 Zenodoto, satirografo: 65 n. 243
 Zenone, soprintendente: 59 n. 210; 253 n. 1215
 Zenone, filosofo: 122; 138
 Zeto: 105
 Zeus (Giove): 22; 24 n. 21; 47; 64; 75; 85; 107; 107 n. 459; 108; 109 n. 471; 111; 116; 117; 119; 133 n. 589; 139; 141; 180; 214 n. 988; 215; 215 n. 993; 222; 228; 212; 280
 Zoilo: 59 n. 210
 Zoilo, *thaumatopoiòs*: 256 n. 1239
 Zopiro: 217
 Zosimo: 255 n. 1231
 Zosimo, lessicografo: 218
 Zosimo, mosaicista: 177
 Zosimo di Priene: 219
 Zotione, poeta tragico: 190

Autori moderni

- Abadir-Reynal C.: 176 n. 784; 177 n. 792
Abbamonte G.: 224 n. 1050
Agosti G.: 176 n. 786
Akrigg B.: 140 n. 624
Albini U.: 181 n. 819; 267 n. 1306; 289 n. 1430
Alfageme I.R.: 135 n. 601
Alföldi A.: 285 n. 1413
Amato E.: 289 n. 1425
Ametter W.: 266 n. 1302
Amundsen L.: 51 n. 177
Anastasi R.: 198 n. 906
Anderson W.: 133 n. 590
Andò V.: 43 n. 120
Andreae B.: 177 n. 788
Andreassi M.: 264 n. 1291; 271 n. 1332
Andresen K.: 142 n. 646
Andrianakes M.: 178 n. 797
Andrisano A.M.: 220 n. 1035; 224 n. 1050
Aneziri S.: 121 n. 545
Angeli Bertinelli M.G.: 268 n. 1316
Angrisani Sanfilippo M.L.: 212 n. 976
Arnott W.G.: 94 n. 369; 102 n. 433; 129 n. 575; 136 n. 607; 177 n. 792
Asheri P.: 233 n. 1086
Auger D.: 47 n. 144
Augoustakis A.: 156 n. 696
Avezzù G.: 55 n. 192
Avram A.: 51 n. 176
Aydaş M.: 222 n. 1042
Azzarello G.: 233 n. 1086
Bacchielli L.: 57 n. 201
Bagnall R.S.: 274 n. 1343
Baier T.: 83 n. 310
Bain D.: 42 n. 118
Bankes J.: 233 n. 1086
Bannert H.: 266 n. 1302
Bañuls J.V.: 142 n. 646
Baratta G.: 90 n. 346
Barbieri A.: 26 n. 32; 179 n. 807
Barbieri G.: 251 n. 1207
Barry W.D.: 255 n. 1234
Barthalitou P.: 178 n. 797
Bastianini G.: 54 n. 188; 177 n. 792; 233 n. 1086; 274 n. 1347
Battezzato L.: 42 n. 115; 48 n. 147; 99 n. 402; 269 n. 1321
Bayet J.: 199 n. 913; 208 n. 958
Beazley T.L.B.: 112 n. 489
Belardinelli A.M.: 99 n. 403; 129 n. 578; 131 n. 585
Belfiore E.: 23 n. 19

- Bélis A.: 32 n. 58; 54 n. 185; 55 n. 193; 60 n. 212; 185 n. 843; 229 n. 1072; 240 n. 1134; 246 n. 1166; 248 n. 1179
- Bell H.I.: 55 n. 193; 246 n. 1169
- Bernabé A.: 99 n. 402
- Bernhard M.L.: 271 n. 1330
- Bergmann B.: 288 n. 1422
- Bernabò Brea L.: 30 n. 49; 134 n. 599
- Bettarini L.: 135 n. 602
- Beutler F.: 266 n. 1302
- Bezzler U.: 175 n. 779
- Bianco M.M.: 160 n. 719; 162 n. 723
- Bianco O.: 106 n. 456
- Bieber M.: 47 n. 145; 220 n. 1034
- Bier H.: 216; 216 n. 1002; 218
- Bierl A.: 63 n. 227
- Biers W.R.: 115 n. 509
- Bilinski B.: 174 n. 771
- Bingen J.: 257 n. 1244
- Bisanti A.: 160 n. 719
- Bitton-Ashkelony B.: 177 n. 787
- Blanchard A.: 47 n. 144; 128 n. 570
- Blänsdorf J.: 174 n. 770; 285 n. 1414
- Blásquez Martínez J.M.: 267 n. 1313
- Boffo L.: 45 n. 134
- Bonanno M. G.: 21 n. 14
- Bonaria M.: 207 n. 954; 280 n. 1389
- Bond G.W.: 43 n. 122
- Bonneau D.: 217 n. 1010; 245 n. 1157
- Booth A.D.: 185 n. 839
- Bosher K.: 97 n. 388; 140 n. 624
- Bosnakis D.: 193 n. 891
- Bouchon R.: 193 n. 889
- Bouvier H.: 186 n. 845; 189 n. 868
- Bowie E.L.: 191 n. 878
- Bowman A.K.: 240 n. 1135
- Brancacci A.: 55 n. 192
- Braccesi L.: 62 n. 219
- Bruneau Ph.: 175 n. 779
- Bruno V.J.: 128 n. 572
- Brussich G.F.: 185 n. 843
- Bruzzese L.: 108 n. 470; 138 n. 615; 138 n. 616 ; 140 n. 623 ; 140 n. 625
- Bryant Davies R.: 35 n. 73
- Bücheler F.: 204 n. 936
- Bueno M.: 261 n. 1279; 290 n. 1431
- Bultrighini U.: 144 n. 656
- Burkert W.: 54 n. 185
- Caballer González M.J.: 268 n. 1316
- Cadario M.: 206 n. 953
- Calboli G.: 159 n. 711
- Caldelli M.L.: 206 n. 950; 207 n. 954; 252 n. 1211
- Calderini A.: 233 n. 1085
- Cambiano G.: 17 n. 1
- Cameron A.: 191 n. 878; 241 n. 1138
- Canavero D.: 110 n. 486
- Cañizares P.: 108 n. 470
- Canfora L.: 17 n. 1
- Canobbio A.: 76 n. 280
- Cantilena M.: 233 n. 1086
- Capasso M.: 33 n. 62
- Capra A.: 110 n. 486
- Capron L.: 55 n. 193
- Caputo G.: 256 n. 1235
- Carastro M.: 135 n. 600
- Caroli M.: 96 n. 383; 108 n. 470
- Carrara P.: 24 n. 24; 51 n. 174
- Casamento A.: 160 n. 719
- Casanova A.: 41 n. 105; 54 n. 188; 95 n. 372; 133 n. 590; 177 n. 792; 177 n. 793; 233 n. 1086; 274 n. 1347
- Casarino S.: 183 n. 832
- Castaldo D.: 120 n. 539
- Castelli E.: 108 n. 470
- Castillo Pascual M.J.: 90 n. 344
- Catenacci C.: 57 n. 203; 60 n. 212; 66 n. 248
- Cavalier M.: 30 n. 49; 134 n. 599
- Cavallini E.: 144 n. 656
- Ceballes Hornero A.: 237 n. 1109; 240 n. 1134; 246 n. 1166

- Ceccarelli P.: 66 n. 249; 104 n. 444
 Celentano M.S.: 54 n. 185
 Çelik Ö.: 178 n. 796
 Cenerini F.: 237 n. 1111
 Cerbo E.: 269 n. 1321
 Cerri G.: 106 n. 455
 Chandezon C.: 58 n. 207
 Chaniotis A.: 195 n. 897; 231 n. 1077
 Charitonidis S.: 177 n. 793
 Charpin L.: 282 n. 1405
 Chastagnol A.: 285 n. 1413
 Cinalli A.: 184 n. 835
 Cipolla P.: 62 n. 219; 63 n. 227
 Cirio A.M.: 109 n. 472
 Clarke K.: 192 n. 885
 Clarysse W.: 216 n. 1007
 Cockle W.E.: 58 n. 205
 Colafrancesco P.: 288 n. 1423
 Colantonio M.: 142 n. 646
 Coleman K.M.: 284 n. 1410
 Colesanti G.: 122 n. 552
 Collard C.: 26 n. 29
 Collins D.: 198 n. 1078
 Conca F.: 106 n. 456
 Corbato C.: 103 n. 435; 125 n. 563; 125 n. 564; 129 n. 576; 130 n. 579; 182 n. 833; 252 n. 1208
 Cousland J.R.C.: 269 n. 1321
 Cova P.V.: 86 n. 322
 Cowan R.: 67 n. 251
 Cozzoli A.T.: 62 n. 220
 Crevatin F.: 182 n. 826; 208 n. 960; 248 n. 1175; 270 n. 1328
 Cribiore R.: 274 n. 1343
 Cropp M.: 216 n. 1001
 Crosby M.: 115 n. 508
 Csapo E.: 19 n. 6; 21 n. 13; 29 n. 41; 30 n. 49; 33 n. 66; 34 n. 69; 41 n. 106; 45 n. 131; 45 n. 132; 94 n. 369; 112 n. 489; 177 n. 793
 Cucchiarelli A.: 171 n. 757
 Culasso Gastaldi E.: 187 n. 853
 Cuperus G.: 245 n. 1158
 Cuscito G.: 282 n. 1405
 Dalfen J.: 232 n. 1083
 Danese R.M.: 106 n. 456; 165 n. 736
 Daniel R.W.: 271 n. 1334
 Danzell A.: 87 n. 326
 Daris S.: 51 n. 175; 79 n. 294; 243 n. 1150; 246 n. 1166; 249 n. 1187; 257 n. 1254
 Darmon J.-P.: 177 n. 792; 178 n. 799; 179 n. 800
 Dasen V.: 244 n. 1152
 Daviault A.: 267 n. 1312
 Davidson J.: 21 n. 14
 Dearden C.W.: 260 n. 1272
 De Finis L.: 288 n. 1424
 Degani E.: 100 n. 410; 122 n. 550; 249 n. 1183; 249 n. 1187
 De Giorgi M.: 50 n. 170; 51 n. 177
 Degl'Innocenti Perini R.: 52 n. 179; 81 n. 305; 83 n. 310; 161 n. 721
 Dekoninck R.: 182 n. 833
 Delattre D.: 55 n. 193
 de la Villa J.: 108 n. 470
 Del Corno D.: 106 n. 456; 136 n. 608
 Del Corso L.: 55 n. 193; 189 n. 870; 189 n. 871
 Deléani S.: 203 n. 929
 Delgado J.A.F.: 55 n. 193
 della Casa A.: 87 n. 338
 De Marcellus H.: 128 n. 568
 Demarolle J.-M.: 179 n. 800
 De Martino F.: 35 n. 72; 136 n. 607; 142 n. 646
 Demetriou C.: 156 n. 697
 D'Encarnação J.: 263 n. 1287; 268 n. 1316
 De Nonno M.: 158 n. 708
 De Noyelle M.: 113 n. 489
 De Romanis F.: 270 n. 1328
 Desmulliez J.: 182 n. 833
 Dettori E.: 21 n. 14
 Diggle J.: 43 n. 122
 Di Giovine C.: 158 n. 708

- Di Giuseppe L.: 32 n. 60; 141 n. 627
- Di Marco M.: 32 n. 60; 61 n. 213; 62 n. 219; 63 n. 227
- Di Marzio M.: 96 n. 384
- Dimauro E.: 144 n. 656
- D'Incà C.: 290 n. 1431
- Di Segni L.: 254 n. 1230
- Distilo N.: 42 n. 118
- Dobrow G.W.: 84 n. 453; 111 n. 488
- Dolfi E.: 26 n. 31
- Donati A.: 268 n. 1316
- Döpp S.: 186 n. 848
- Drew-Bear M.: 253 n. 1213
- Drexhage H.-J.: 60 n. 211
- Dunbabin K.: 214 n. 991; 234 n. 1092; 244 n. 1152; 262 n. 1281
- Duncan A.: 40 n. 101; 46 n. 140; 97 n. 388
- Dusanic S.: 97 n. 390
- Early R.: 177 n. 792
- Easterling P.: 41 n. 106; 55 n. 192; 252 n. 1208; 285 n. 1414
- Eck W.: 257 n. 1254
- Edwards M.: 117 n. 519
- Eitrem S.: 51 n. 177
- Elliott J.M.: 273 n. 1341
- Elsner J.: 32 n. 58
- Emerit S.: 55 n. 193; 184 n. 835; 193 n. 889; 244 n. 1152; 246 n. 1166
- Espinosa U.: 90 n. 344
- Esposito E.: 269 n. 1321
- Euthymiades S.: 133 n. 589
- Evangelisti S.: 206 n. 950
- Fabian K.: 103 n. 435
- Falcone M.J.: 77 n. 288
- Faller S.: 83 n. 310
- Falque E.: 108 n. 470
- Fantham E.: 172 n. 765
- Fantuzzi M.: 37 n. 88; 63 n. 223; 126 n. 567
- Farioli M.: 95 n. 376
- Farmer M.C.: 99 n. 407
- Fassino M.: 48 n. 147
- Fear A.T.: 243 n. 1149
- Fernandez Delgado J.A.: 263 n. 1289
- Ferrari F.: 57 n. 203; 133 n. 592; 177 n. 792
- Ferri R.: 89 n. 342; 257 n. 1244
- Ferrua A.: 199 n. 914
- Ferti E.: 200 n. 915; 254 n. 1230
- Filippi M.: 82 n. 307
- Fiorentini L.: 135 n. 602
- Fioretti P.: 189 n. 870
- Floriani Squarciapino M.: 156 n. 695
- Foley H.P.: 32 n. 58
- Fongoni A.: 105 n. 454
- Fornaro P.: 35 n. 73
- Fortuna S.: 62 n. 220; 272 n. 1334
- Fountoulakis A.: 121 n. 545
- Franklin J.L. Jr.: 212 n. 978
- Fraschetti A.: 198 n. 907
- Frel F.C.: 118 n. 525
- Fries A.: 33 n. 66
- Friggeri R.: 238 n. 1112
- Frulla G.: 35 n. 73
- Funaioli M.P.: 270 n. 1324
- Fusillo M.: 37 n. 88
- Gagné R.: 19 n. 7
- Galasso L.: 79 n. 294
- Gallazzi C.: 233 n. 1086
- Gallo I.: 37 n. 85; 61 n. 217; 63 n. 221; 142 n. 643; 185 n. 843
- Gallo L.: 45 n. 134
- Gallotta S.: 45 n. 134
- Gamberale L.: 158 n. 708
- Gammacurta T.: 51 n. 171; 271 n. 1332
- Gangloff A.: 186 n. 848; 231 n. 1077
- Gangutia Elícegui E.: 263 n. 1289
- García Soler M.J.: 108 n. 470
- Garelli-François M.-H.: 214 n. 993; 216 n. 1000; 233 n. 1085; 239 n. 1129
- Garton C.: 159 n. 711
- Garzya A.: 128 n. 572; 182 n. 829

- Gascou J.: 241 n. 1138; 241 n. 1139
 Gaşiorowski S.J.: 174 n. 769
 Gasperini C.: 203 n. 931
 Gavoille E.: 104 n. 444
 Gazzano F.: 40 n. 95
 Geer R.M.: 200 n. 917
 Gelli E.: 95 n. 372; 110 n. 480
 Genito B.: 45 n. 134
 Gentili B.: 50 n. 170; 57 n. 203; 135 n. 602; 185 n. 843
 Germanà Bozza G.: 88 n. 338
 Giannini P.: 50 n. 170
 Gianotti G.F.: 182 n. 826; 214 n. 987
 Gigante M.: 89 n. 342; 114 n. 500; 121 n. 543; 121 n. 545; 135 n. 601
 Giglioni G.B.: 129 n. 575
 Gil L.: 135 n. 601
 Gildenhard I.: 33 n. 63; 66 n. 249
 Gilula D.: 60 n. 212; 113 n. 492
 Ginouvès R.: 177 n. 793
 Giuliani L.: 32 n. 58
 Goette H.R.: 21 n. 13; 30 n. 49; 33 n. 66; 34 n. 69; 45 n. 131
 Goldhill S.: 24 n. 24; 32 n. 58
 Gómez Pallarés J.: 267 n. 1312; 268 n. 1315
 González J.F.: 108 n. 470
 González-Blanco García E.: 263 n. 1289
 González Galera V.: 203 n. 931; 239 n. 1130; 244 n. 1152
 Gonzales Vasquez C.: 151 n. 681
 Gorkay K.: 214 n. 991
 Goulaki-Voutira A.: 120 n. 539
 Gow A.S.F.: 144 n. 660
 Grafton A.: 286 n. 1415
 Grandet P.: 245 n. 1157
 Granino Cecere M.G.: 237 n. 1109
 Green J.R.: 21 n. 13, 30 n. 49; 33 n. 66; 34 n. 69; 45 n. 131; 57 n. 201; 94 n. 369; 113 n. 496; 115 n. 509; 116 n. 513; 117 n. 519; 117 n. 523; 119 n. 536; 140 n. 624; 177 n. 793; 178 n. 796
 Gregori G.L.: 237 n. 1110; 253 n. 1217; 254 n. 1230
 Grenfell B.P.: 269 n. 1321
 Griffiths A.: 216 n. 1000
 Grilli A.: 35 n. 71; 135 n. 602
 Grossard P.: 36 n. 81
 Guarducci M.: 184 n. 834
 Guey J.: 207 n. 956
 Gullo A.: 72 n. 267
 Gutzwiller K.: 135 n. 602; 178 n. 796
 Hägg B.: 214 n. 991
 Hall E.: 24 n. 24; 41 n. 106; 45 n. 131; 55 n. 192; 60 n. 212; 199 n. 912; 199 n. 914; 229 n. 1076; 252 n. 1208; 270 n. 1328; 271 n. 1332; 285 n. 1414
 Hallof K.: 193 n. 891
 Hammerstaedt J.: 248 n. 1175
 Hanink J.: 21 n. 13; 29 n. 44; 218 n. 1022
 Harder M.A.: 31 n. 52
 Harrison G.W.M.: 33 n. 66; 67 n. 251; 74 n. 272; 78 n. 290
 Hartkamp R.: 177 n. 792
 Harvey D.: 103 n. 434
 Heger N.: 232 n. 1083
 Heraeus W.: 249 n. 1182
 Hertz P.: 174 n. 770
 Heubner H.: 86 n. 322
 Hillgruber M.: 233 n. 1085
 Hirschfeld Y.: 254 n. 1230
 Hughes A.: 259 n. 1272
 Hugoniot C.: 234 n. 1092
 Hume J.R.: 269 n. 1321
 Hunger H.: 50 n. 167
 Hunter R.L.: 33 n. 62; 37 n. 88; 57 n. 200; 126 n. 567; 186 n. 846
 Hurbánková Š.: 165 n. 736
 Hurka F.: 177 n. 792
 Hurllet F.: 234 n. 1092
 Hurst A.: 37 n. 88
 Huskinson J.: 176 n. 784
 Husson G.: 233 n. 1085

- Huys M.: 60 n. 212
 Imperio O.: 99 n. 403
 Ingleheart J.: 199 n. 912
 Inglese L.: 42 n. 114
 Isager S.: 19 n. 7
 Ivanov T.: 178 n. 799
 Iversen P.A.: 128 n. 569; 133 n. 590
 Jacobson H.: 35 n. 73
 Jacquemard-Le Saos C.: 183 n. 832
 Jacques J.-M.: 150 n. 678
 Jarkho V.N.: 272 n. 1335
 Jiménez Sánchez J.A.: 182 n. 833; 286 n. 1417
 Johnson W.A.: 53 n. 182
 Jolliffe N.: 262 n. 1281
 Jones C.P.: 51 n. 176; 173 n. 768; 182 n. 833; 222 n. 1042; 260 n. 1275
 Jordan D.: 209 n. 961
 Jördens A.: 185 n. 840
 Jory E.J.: 187 n. 851; 212 n. 976; 216 n. 1000; 219 n. 1027; 228 n. 1070; 238 n. 1112; 254 n. 1230; 272 n. 1334; 278 n. 1373
 Jouanno C.: 119 n. 536
 Kahil L.: 177 n. 793
 Kamerbeek J.C.: 31; 31 n. 54
 Kannicht R.: 31 n. 54
 Karamanou I.: 125 n. 566
 Kasprzyk D.: 255 n. 1234
 Keith A.: 198 n. 907
 Keulen B.: 276 n. 1356
 Kim L.: 184 n. 836
 Kindstrand J.F.: 173 n. 768
 King J.: 262 n. 1281
 Klaus Ch.: 32 n. 58
 Kleve K.: 152 n. 683
 Knight G.R.: 183 n. 831
 Knoepfler M.D.: 65 n. 244
 Koerte A.: 271 n. 1334
 Kofsky A.: 177 n. 787
 Kohn Th.D.: 89 n. 342
 Kokolakis M.: 215 n. 994
 Kondoleon C.: 288 n. 1422
 Konstantakos I.M.: 93 n. 360; 94 n. 367; 97 n. 390; 101 n. 421; 102 n. 422; 102 n. 423; 106 n. 456; 116 n. 513; 117 n. 524; 133 n. 589; 135 n. 602; 144 n. 660
 Kotansky R.: 267 n. 1305
 Kotlińska A.: 62 n. 219
 Kovacs G.: 21 n. 13; 109 n. 477
 Kraus Ch.: 32 n. 58
 Kropp M.: 43 n. 122
 Küppers J.: 183 n. 832
 Kuznetsov A.: 280 n. 1393
 Lada-Richards I.: 224 n. 1050
 Laes C.: 187 n. 857
 Lai A.: 49 n. 160
 Łajtar A.: 52 n. 179
 Lamari A. A.: 29 n. 42
 Lämmle R.: 62 n. 217; 65 n. 242
 Lana I.: 81 n. 302
 Lancha J.: 90 n. 346; 267 n. 1312
 Lanfranchi P.: 35 n. 73
 Lanza D.: 17 n. 1
 La Penna A.: 81 n. 302
 Lapini W.: 21 n. 14
 Latte K.: 59 n. 209
 Lazzarini M.L.: 188 n. 858
 Lee H.M.: 185 n. 844
 Lees-Causey C.: 267 n. 1305
 Lefèvre E.: 86 n. 322
 Le Guen B.: 28 n. 38; 36 n. 79
 Lehmann A.: 157 n. 699
 Le Moyne S.: 245 n. 1158
 Lennartz K.: 149 n. 676
 Leone A.: 243 n. 1151
 Lepelley C.: 203 n. 930
 Lepera M.: 138 n. 619
 Leppin H.: 245 n. 1161
 Levi D.: 47 n. 144
 Levin-Richardson S.: 212 n. 978
 Liapis V.: 24 n. 23; 33 n. 63; 33 n. 66

- Librán Moreno M.: 33 n. 62
 Lim R.: 286 n. 1415
 Linant de Bellefonds P.: 214 n. 991
 Linderski J.: 241 n. 1137
 Link J.: 287 n. 1419
 Lippert S.: 233 n. 1086
 Litinas N.: 235 n. 1094
 Lombard D.B.: 136 n. 606
 Lomiento L.: 51 n. 171
 Longman G.A.: 50 n. 170
 Longosz S.: 285 n. 1414
 López Cruces J.L.: 22 n. 17; 31 n. 52
 López Palomo L.A.: 267 n. 1312
 Lo Piparo F.: 118 n. 529
 Lorenzoni A.: 25 n. 28
 Lugaresi L.: 283 n. 1405
 Lulli L.: 122 n. 552
 Luppe W.: 31 n. 55; 51 n. 171
 Luraghi N.: 142 n. 646
 Luzzatto M.T.: 175 n. 778
 Ma J.: 195 n. 899
 MacDonald M.: 140 n. 624
 Malamud M.: 268 n. 1314
 Malavolta M.: 245 n. 1163
 Malineau V.: 263 n. 1286; 286 n. 1415
 Maltese E.V.: 288 n. 1424
 Manco F.: 35 n. 73
 Manganaro G.: 199 n. 914
 Mangidis T.: 110 n. 480
 Manière-Lévêque A.-M.: 177 n. 792
 Manieri A.: 56 n. 195; 66 n. 248; 190 n. 875
 Manuwald G.: 76 n. 281; 83 n. 310
 Marasco G.: 179 n. 804
 Marino E.: 50 n. 170
 Markoulaki S.: 178 n. 797
 Marshall C.W.: 21 n. 13; 51 n. 174; 109 n. 477;
 112 n. 489; 259 n. 1268
 Marshall J.: 45 n. 134
 Martano A.: 20 n. 10
 Martin M.: 208 n. 960
 Martin R.P.: 138 n. 618
 Martina A.: 30 n. 48; 33 n. 62; 56 n. 196; 62
 n. 220; 128 n. 573; 130 n. 581; 134 n. 597;
 269 n. 1321
 Martina M.: 160 n. 717
 Martinelli M.C.: 53 n. 182; 54 n. 185; 120 n.
 539; 195 n. 897
 Martínez J.: 149 n. 676
 Martínez Fernández Á.: 99 n. 402
 Martino G.: 61 n. 217
 Massaro M.: 280 n. 1393
 Mastromarco G.: 29 n. 41; 60 n. 212; 159 n. 712
 Mathieu B.: 245 n. 1157
 May R.: 229 n. 1076; 274 n. 1347
 Mayer i Olivé M.: 90 n. 346; 277 n. 1370; 280
 n. 1394
 Mazzone S.: 45 n. 131
 McClure L.K.: 46 n. 140
 Medda E.: 182 n. 829
 Menken B.: 286 n. 1415
 Menu M.: 54 n. 187
 Meritt D.B.: 29 n. 46
 Messeri G.: 241 n. 1140
 Messina V.: 46 n. 139
 Mesturini A.M.: 21 n. 14
 Micalella D.: 103 n. 434; 106 n. 456
 Migayrou A.: 237 n. 1111
 Mignogna E.: 247 n. 1171
 Milanezi S.: 234 n. 1092
 Miletto L.: 224 n. 1050
 Mills K.: 286 n. 1415
 Minarini A.: 160 n. 716
 Mirhady D.C.: 20 n. 10
 Molinari C.: 45 n. 131
 Molinelli M.: 277 n. 1370
 Möllendorff von P.: 30 n. 140
 Momigliano A.: 37 n. 88
 Monda S.: 20 n. 11; 104 n. 445; 148 n. 673;
 151 n. 680; 158 n. 708; 165 n. 735; 170
 n. 755
 Montali G.: 256 n. 1235

- Montana F.: 128 n. 568
 Montanari F.: 233 n. 1086
 Montanaro A.C.: 64 n. 234
 Montes Cala J.G.: 142 n. 646
 Montevecchi O.: 246 n. 1164
 Montiglio S.: 224 n. 1050
 Morelli F.: 257 n. 1252
 Morelli G.: 27 n. 37
 Morenilla C.: 35 n. 72; 110 n. 598
 Moretti L.: 59 n. 210
 Moretti P.F.: 182 n. 827
 Most G.W.: 32 n. 58
 Muñoz Gallarte I.: 41 n. 105
 Musa G.C.: 20 n. 10
 Muscio S.: 214 n. 987
 Musso O.: 168 n. 748; 247 n. 1173
 Nadjo L.: 104 n. 444
 Navarre O.: 215 n. 996
 Nelis-Clément J.: 284 n. 1411
 Nervegna S.: 30 n. 49; 175 n. 777; 177 n. 791
 Nesselrath H.-G.: 94 n. 368; 99 n. 400; 122 n. 552
 Neukirch J.H.: 160 n. 717
 Nocchi Macedo G.: 213 n. 987
 Nocita M.: 186 n. 848
 Nogales T.: 267 n. 1313
 Noussia M.: 31 n. 52
 Olson S.D.: 109 n. 471; 113 n. 496
 Ornaghi M.: 110 n. 486
 Ortega Villaro B.: 99 n. 402
 O'Sullivan L.: 142 n. 646
 Overbeck A.: 208 n. 960
 Pace C.: 95 n. 377
 Paci G.: 245 n. 1163; 252 n. 1211
 Paduano G.: 37 n. 88; 89 n. 342; 133 n. 595
 Page D.L.: 44 n. 127
 Pagni S.: 218 n. 1020
 Pajón Leyra I.: 49 n. 155
 Pallarès J.G.: 264 n. 1291
 Pallone M.R.: 191 n. 879
 Palumbo Stracca B.M.: 205 n. 947
 Panayotakis C.: 254 n. 1218; 275 n. 1349; 286 n. 1415
 G. Pantò: 187 n. 853
 Paolucci P.: 213 n. 987
 Papaioannou S.: 133 n. 589; 155 n. 694
 Papachrysostomou A.: 97 n. 384; 122 n. 555
 Parca M.G.: 182 n. 826
 Parsons P.J.: 233 n. 1086; 269 n. 1320
 Pascucci G.: 136 n. 606
 Passalacqua M.: 158 n. 708
 Patterson L.E.: 192 n. 885
 Pearl O.M.: 53 n. 183; 240 n. 1134
 Pedersen P.: 19 n. 7
 Peigney J.: 47 n. 144
 Pellegrino M.: 96 n. 383; 107 n. 461; 107 n. 466
 Pellizer E.: 103 n. 435
 Perea Yébenes S.: 254 n. 1230
 Pernigotti C.: 53 n. 183; 60 n. 212
 Pernigotti S.: 33 n. 62
 Perpillon-Thomas F.: 244 n. 1155; 247 n. 1173; 253 n. 1213
 Perria L.: 128 n. 573
 Perrone S.: 43 n. 123; 247 n. 1171
 Perrot S.: 184 n. 835
 Perusino F.: 50 n. 170; 54 n. 187; 54 n. 188; 60 n. 212; 101 n. 417; 135 n. 602; 141 n. 631, 142 n. 646; 185 n. 843
 Petrides A.: 133 n. 589
 Petrone G.: 81 n. 303
 Petrovic A.: 194 n. 895
 Peyras J.: 229 n. 1072
 Picard C.: 178 n. 799
 Piccirillo M.: 176 n. 786
 Pini L.: 128 n. 570
 Pintaudi R.: 241 n. 1140
 Piranomonte M.: 238 n. 1112
 Pirrotta S.: 111 n. 488
 Pizzone A.: 181 n. 820

- Pociña Pérez A.: 160 n. 715
Pöhlmann E.: 50 n. 167; 57 n. 201
Pordomingo Pardo F.: 55 n. 193; 263 n. 1289
Pórtulas J.: 35 n. 72
Pourcell N.: 288 n. 1422
Prauscello L.: 50 n. 167; 50 n. 170; 58 n. 207; 252 n. 1208
Prioux É.: 214 n. 991
Prosperi Valenti G.: 187 n. 855; 229 n. 1072
Puchner W.: 285 n. 1414; 289 n. 1429
Puglia E.: 48 n. 153; 274 n. 1347
Purcell N.: 288 n. 1422
Quinn K.: 87 n. 326
Raffaelli R.: 106 n. 456; 165 n. 735; 165 n. 736
Raina G.: 130 n. 581
Raschieri A.A.: 183 n. 832
Rawson E.: 268 n. 1317
Rebaudo L.: 33 n. 63
Rebourg A.: 178 n. 799
Regtuit F.R.: 31 n. 52
Rengakos A.: 62 n. 217
Revermann M.: 28 n. 38; 33 n. 63; 37 n. 84; 51 n. 174; 66 n. 249; 114 n. 497
Rey-Coquais J.-P.: 249 n. 1181
Reynolds R.W.: 264 n. 1291
Ribeiro W.A. Jr.: 43 n. 120
Ricci C.: 250 n. 1192
Richter G.M.A.: 266 n. 1304
Riedweg C.: 153 n. 689
Robert F.: 224 n. 1050
Robert L.: 121 n. 545; 187 n. 854; 188 n. 863; 189 n. 868; 208 n. 960; 178 n. 966; 216; 216 n. 1005; 233 n. 1089; 249 n. 1185; 250 n. 1197
Robinson E.G.D.: 119 n. 537
Rogers G.M.: 200 n. 918
Rohr Vior F.: 237 n. 1111
Rorty A.O.: 23 n. 19
Rosen R.M.: 21 n. 13; 111 n. 488
Rossi L.E.: 62 n. 219; 63 n. 223
Rostovtzeff M.: 234 n. 1093
Rothwell K.S.: 110 n. 482
Rotolo V.: 219 n. 1028
Ruck C.A.P.: 145 n. 661
Ruiz-Montero C.: 184 n. 836; 185 n. 838
Russo G.: 248 n. 1178
Rutherford I.: 186 n. 846; 190 n. 874; 192 n. 885
Şahin S.: 205 n. 947; 251 n. 1205
Salcuni A.: 176 n. 784
Saliou C.: 263 n. 1286
Salles C.: 184 n. 838
Sallmann K.: 285 n. 1414
Salviat F.: 94 n. 367
Sanchis Llopis J.L.: 111 n. 488
Sansone D.: 61 n. 213
Santelia S.: 223 n. 1046; 271 n. 1332
Santin E.: 281 n. 1395
Sapsford T.: 235 n. 1094
Saquete Chamizo J.C.: 240 n. 1134
Scagliarini Corlàita D.: 262 n. 1281
Schachter A.: 191 n. 876
Scharffenberger E.: 109 n. 477
Schentuleit M.: 233 n. 1086
Schiassi G.: 62 n. 219
Schibli H.S.: 249 n. 1187
Schierl P.: 78 n. 290
Schlapbach K.: 203 n. 929
Schwartz H.: 184 n. 838
Schweickard W.: 208 n. 960
Scobie A.: 184 n. 838
Sevilla-Sadeh N.: 176 n. 786
Sears R.A.: 53 n. 183
Sgobbi A.: 110 n. 486
Shaw C.A.: 62 n. 217; 94 n. 368
Sidwell K.: 103 n. 434
Sifakis G.M.: 57 n. 201; 58 n. 207; 156 n. 695
Sijpesteijn P.J.: 216 n. 1007; 243 n. 1151; 244 n. 1155
Siles J.: 108 n. 470
Silvestrelli F.: 113 n. 489

- Simon E.: 128 n. 572; 134 n. 599
- Sistakou E.: 36 n. 79
- Sisti F.: 54 n. 188; 130 n. 580
- Skulimowska Z.: 271 n. 1330
- Slater N.W.: 74 n. 272; 153 n. 689
- Slater W.J.: 178 n. 799; 182 n. 833; 191 n. 876; 203 n. 931; 207 n. 955; 209 n. 962; 216 n. 1001; 236 n. 1104; 238 n. 1112; 246 n. 1163; 257 n. 1254; 258 n. 1259; 260 n. 1275
- Snell B.: 62 n. 219
- Sofia A.: 96 n. 383; 122 n. 552; 135 n. 601
- Soler E.: 286 n. 1415
- Soler J.G.: 135 n. 600
- Solomon J.D.: 50 n. 170
- Sommerstein A.: 136 n. 607
- Sordi M.: 203 n. 931
- Soutos Delibes F.: 101 n. 418
- Spina L.: 224 n. 1050
- Spooner J.: 233 n. 1086
- Squarcini F.: 270 n. 1328
- Staab G.: 174 n. 776; 222 n. 1042
- Stankiewicz L.: 162 n. 726
- Stärk E.: 89 n. 342
- Starks J.H. Jr.: 199 n. 914
- Starr R.J.: 232 n. 1082
- Stavrianopoulou E.: 185 n. 840
- Stephanopoulos T.K.: 37 n. 85
- Stephens S.A.: 214 n. 991
- Stillwell R.: 176 n. 784
- Stramaglia A.: 55 n. 193; 113 n. 489; 248 n. 1177; 263 n. 1287; 263 n. 1289; 267 n. 1305
- Strasser J.-Y.: 58 n. 204
- Straub J.: 285 n. 1413
- Strauss P.: 214 n. 992
- Strazzulla Rusconi M.J.: 134 n. 599
- Strocka V.M.: 47 n. 144; 89 n. 342
- Strong E.: 262 n. 1281
- Stucchi S.: 82 n. 386
- Summa D.: 30 n. 46; 30 n. 48
- Sutton D.F.: 57 n. 200; 64 n. 228
- Süss W.: 183 n. 832
- Tagliaferro E.: 32 n. 60
- Talgam R.: 176 n. 787
- Taplin O.: 24 n. 24; 30 n. 49; 34 n. 69; 45 n. 131; 114 n. 500
- Tedeschi G.: 79 n. 294; 103 n. 435; 135 n. 602; 182 n. 825; 182 n. 826; 246 n. 1166
- Telò M.: 31 n. 55
- Terenziani E.: 266 n. 1302
- Teuffel W.S.: 215 n. 996
- Thelamon F.: 286 n. 1415
- Themelis P.: 267 n. 1311
- Thiercy P.: 54 n. 187
- Tinnefeld F.: 289 n. 1429
- Todisco L.: 114 n. 500; 134 n. 599
- Tontini A.: 106 n. 456; 165 n. 735; 165 n. 736
- Tordoff R.: 140 n. 624
- Toševa-Nikolovska: 61 n. 217
- Totaro P.: 29 n. 41
- Tozzi M.V.: 129 n. 577
- Traill A.: 156 n. 696
- Traina G.: 198 n. 907
- Travis R.: 35 n. 72
- Trédé M.: 181 n. 819
- Trendall A.D.: 32 n. 58; 64 n. 234
- Treu M.: 245 n. 1158
- Trudu E.: 244 n. 1152
- Tsitsiridis S.: 234 n. 1093; 235 n. 1095; 270 n. 1328; 271 n. 1332
- Turner E.G.: 64 n. 228; 174 n. 769; 267 n. 1305
- Twardecki A.: 52 n. 179
- Tzachili I.: 178 n. 797
- Uscatescu A.: 230 n. 1076
- Ussani V. jr.: 162 n. 722
- Utas T.: 214 n. 991
- Valero Tévar M.A.: 229 n. 1076; 264 n. 1291
- Valsa M.: 76 n. 281
- Vandlik K.: 114 n. 497
- Van Liefferinge C.: 158 n. 863

- Vatin C.: 175 n. 779
- Velázquez Jiménez A.: 240 n. 1134
- Velasco López H.: 99 n. 402
- Vendries C.: 240 n. 1134; 255 n. 1234
- Venezia L.: 110 n. 480
- Venini P.: 77 n. 289
- Ventrella G.: 22 n. 17
- Versnel H.S.: 209 n. 961
- Vetta M.: 66 n. 248
- Veyne P.: 145 n. 663
- Vincent H.: 156 n. 696
- Vinken B.: 286 n. 1415
- Vogt A.: 287 n. 1419
- Vogt-Spira G.: 89 n. 342
- Völker H.: 208 n. 960
- Voutiras E.: 251 n. 1205
- Wagenvoort H.: 215; 215 n. 997
- Wakker G.C.: 31 n. 52
- Waldmann H.: 254 n. 1221
- Walker S.: 191 n. 878
- Walter-Karydi E.: 231 n. 1077
- Walton M.: 140 n. 624
- Watthee-Delmotte M.: 182 n. 833
- Waywell S.E.: 39 57 n. 201
- Webb R.: 252 n. 1208
- Webster T.B.L.: 64 n. 234; 94 n. 369; 97 n. 391; 112 n. 489; 114 n. 500; 136 n. 604
- Weinreich O.: 216; 216 n. 1004
- Weismann W.: 286 n. 1417
- Weitzmann K.: 45 n. 135; 176 n. 784; 266 n. 1304; 267 n. 1305
- Welcker F.G.: 70 n. 261
- Welsch J.T.: 162 n. 724
- West M.L.: 51 n. 171; 54 n. 185; 64 n. 228; 185 n. 844; 231 n. 1077; 274 n. 1347
- Westermann W.L.: 241 n. 1140; 242 n. 1144
- White A.W.: 203 n. 929
- Wilkins J.: 103 n. 434
- Willi A.: 84 n. 453
- Willink C.W.: 42 n. 118
- Wilson P.: 21 n. 13; 30 n. 49; 33 n. 66; 34 n. 69; 45 n. 131; 190 n. 874; 195 n. 899; 209 n. 961; 209 n. 962
- Winkler J.J.: 214 n. 991
- Winnington-Ingram R.P.: 51 n. 177; 53 n. 183
- Wootton G.E.M.: 244 n. 1152; 271 n. 1330
- Wright M.: 21 n. 13; 44 n. 129; 104 n. 447; 106 n. 456; 108 n. 470
- Wringley A.: 60 n. 212
- Wüst E.: 216; 216 n. 1003
- Wyles R.: 45 n. 131; 199 n. 912; 199 n. 914; 229 n. 1076
- Xanthakis-Karamanos G.: 25 n. 27; 52 n. 179; 63 n. 221; 63 n. 222
- Xenophontos S.: 142 n. 646
- Yilmaz H.: 251 n. 1205
- Zaccaria C.: 204 n. 943
- Zagagi N.: 131 n. 585
- Zamora Salamanca H.: 99 n. 402
- Zampieri G.: 254 n. 1219
- Zanetto G.: 110 n. 486; 133 n. 590; 274 n. 1347
- Zimmermann B.: 21 n. 14; 62 n. 217; 153 n. 689
- Zouganeli A.: 27 n. 36
- Zucchelli B.: 91 n. 352
- Zwierlein O.: 63 n. 226

Addendum

alla *II Appendice di Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano*
(Trieste, EUT, 2011), riguardante la documentazione delle prestazioni
d'opera degli intrattenitori e artisti attivi nel settore dello spettacolo

A 1. GRAFFITO VOTIVO

SB I 1034

IV-III a.C.

Graffites d'Abydos 531 (= *I. Memnonion* 531)

Abido

A.H. Sayce, *The Kypriote Graffiti of Abydos*, «PSBA» 7, 1885, p. 39 (nr. 1034)

M. Vandoni, *Feste pubbliche e private nei documenti greci*, Milano 1964, nr. 72

H. Harrauer, *C.P.R.* XIII, Wien 1987, p. 55

F. Perpillou-Thomas, *Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte*, «ZPE» 108, 1995, p. 238 nr. 129

Ὀνάσιμος Σαλαμίνιος
[Θε]μιστοκλῆς αὐλητής.

2 [Θε]μιστόκλ(ους) A.H. Sayce l. [Θε]μιστοκλέους

Onasimo di Salamina
di Temistocle, auleta.*

*Cfr. § 16 n. 1071.

A 2. DECRETO

SB IV 7286

300-250 a.C.

I. Perinthos-Herakleia 2

Perinto

A. Dumont, *Mélanges d'archéologie et d'épigraphie réunis par Th. Homolle*, Paris 1892, p. 391, nr. 741

A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien 1906, pp. 221-222

Th. Wiegand, «MDAI(A)» 36, 1911, p. 287, nr. 1

S. de Ricci, *Inscriptions grecques d'Égypte à Braunsberg et à Saint Pétersbourg*, «Rev. Épigr.» n.s. 1, 1913, p. 143, nr. 1

L. Robert, «RevArch» V s. 24, 1926, p. 173 nr. 1

M. Vandoni, *Feste*, nr. 95

A. Łaitar, *Décret de Périnthe en l'honneur d'Athénaios, acteur tragique*, in

A. Łajtar, A. Twardecki (curr.) *Catalogue of the Greek Inscriptions from the National Museum in Warsaw Collection*, 2006-2009,

<http://ig.mnw.art.pl/index.php?q=Thrace/4>

P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976, p. 81

F. Perpillou-Thomas, «ZPE» 108, 1995, p. 233, nr. 4

P. J. Rhodes, D. M. Lewis, *The Decrees of the Greek States*, Oxford 1997, p. 196

A. Łaitar, *Greek Inscriptions in Polish Collection. A Checklist*, «ZPE» 125, 1999, p. 152

A 3. RELAZIONE SU OGGETTI SCOMPARSI

P.Worp 14, 13-27 = *P.Lugd. Bat.* XXXIII 14

III a.C.
provenienza sconosciuta

.φ. δὲ καὶ ἀλ. . . . [.] . . . [Ἡρα-
κλείδει τῷ ἀν. . . . [.] . . . [15
ὑπὸ Δωροθέου, ὧν τὸ καθ' ἓν. [Φαρ-
μούθι ἐνωιδίων χρυσῶν ζεύγος [ἐν
πρὸς (δραχμὰς) δ', τοῦ Παῦνι κοσμάρια
[[τοῦ Παῦνι κοσμάρια]] τὰ προγεγραμ-
μένα πρὸς (δραχμὰς) κ', Μεσορὴ ἐπὶ συρίαί 20
καὶ ἱματίῳ τῷ ἄνω προγεγραμ-
μένῳ (δραχμὰς) κ'. vac. ?
ταῦτα δὲ πάντα Δωρόθε[ος - ca. 4 - (?)
ὡμολογεῖ μὲν τεθεικέναι. [- ca. 6 -
παρὰ Ἡρα[κλεί]δει τῷ ἀν[τ]ή[ι] (?)
μὴ εἶναι δ[ὲ] [[μὴ εἶναι δὲ]] ἐν τῇ γεγ[ε- 25
νημένῃ αὐτῷ λείαι μὴδὲ ἀνα-
γεγράφαι.

13 ἔφη δὲ dub. B. Kramer, D. Hagedorn **14** τῷ αὐτῷ dub. B. Kramer, D. Hagedorn **19** cf. *P.Oxy.* LXIV 4434, 8: συρίαί **23** ἐ[νέχυρα B. Kramer, D. Hagedorn **26** cf. *P.Heid.* IX 423, 27: περὶ λείας

... disse (?) ... a Eraclide stesso (?) ... da Doroteo, dei quali uno per uno: a Farmuthi un paio di orecchini d'oro per un prestito di 4 dracme, a Pauni i suddetti ornamenti per un prestito di 20 dracme, a Mesorè per una veste di lana e un mantello, quello suddetto, un prestito di 20 dracme. Tutti questi oggetti Doroteo ... ammette di averli depositati come garanzia (?) presso l'auleta Eraclide, ma che né li ha nel(la sua porzione di) bottino né sono stati iscritti.*

*Cfr. § 16 n. 1071.

A 4. CONTRIBUTI PER FESTE RELIGIOSE

P.Hib. II 214 Fr. 2, 13-30

M. Vandoni, *Feste*, nr. 59

metà III a.C.

Anciropoli

M. Terzidou, Η μουσική στην ελληνορωμαϊκή Αίγυπτο

μέσα από τη μαρτυρία των παπύρων, Thessaloniki 2011, pp 412-413

$$m^3 \quad] . \theta \rho . [$$

καὶ ἵνα

Εὐρύλοχος θεοῦ Σω[τῆρος

15

Ἀρτεμίδωρος οἰκ[ονόμος

καὶ μουσικ[ὸ]ν στ[εφάνους]

Ἀπολλώνιος γρ(αμματεὺς) θεοῦ Σωτῆρος

καὶ Ἀρτέμιδος [

καὶ Ἑρμοῦ ...[

20

Ἀφροδίτης [

Ποσειδώνιος [

τὸ μουσικὸν [

Κτήσιππος γρ(αμματεὺς) θ[εοῦ] Σωτ[ῆρος]

Βασιλίσσης [

25

Ἡρακλέους [

Ἀρτέμιδος [

Μυσαί[ω]ν τὸ μουσικὸν [

A. μη[]οσης []ηπη[]

τὸ μουσικόν

30

 $\Sigma_l[$ $\dots$

17 cf. *SB* III 6319v, col. 54: μουσικά; *P.Med.* I 47, 6; *P.Cair. Goods.* 30, col. XXIX 18, 25; *P.Ryl.* IV 645, 9 στ[ε-
φάνους suppl. dub. ed. pr. 28 con. ed. pr. collata *P.S.I.* V 528: εἰς τὰ Ἑρμαῖα καὶ τὰ Μουσεῖα

• • •

• • •

Euriloco del dio Salvatore [

15

Artemidoro *oikonomos* [

e complesso musicale ... [

Apollodoro *grammateus* del dio [Salvatore

e di Artemide [

e di Hermes [

20

di Afrodite [

Posidone [

il complesso musicale [

Ctesippo <i>grammateus</i> del dio [Salvatore della Regina [di Eracle [di Artemide [il complesso musicale della Festa delle Muse [... il complesso musicale [... ...*	25 30
*Cfr. § 17 n. 1141.	

A 5. DISTRIBUZIONE DI FARINA

<i>P.Cair. Zen.</i> I 59004, I v 44 <i>SB</i> III 6777 <i>C.Zen. Palestine</i> 4 <i>C.Pap. Jud.</i> I 2 Col. I _v Κλέωνι ὑποκριτῇ	ca. 259 a.C. Palestina 44
A Cleone attore	44*
*Cfr. § 17 n. 1120.	

A 6. REGISTRO TASSE

P.Count 24, Col. IX, 182-186
C.P.R. XIII 6 Col. VII, 138-142
 M. Terzidou, Η μουσική, p. 443

254-231 a.C.
 Lagide (Arsinoite)

.ρασις Ὀννώφριος	(τριώβολον)	
Τᾶσις θυ(γάτηρ)	(τριώβολον)	
Ταίρμουτις σῶμφις	(τριώβολον)	
Σμεῖτ[ι]ς σῶμφις	(τριώβολον)	185
Τοτῆς σῶμφις	(τριώβολον)	
...rasis di Onnophris	3 oboli	
Tasis figlia	3 oboli	
Tairmoutis danzatrice	3 oboli	
Smeitis danzatrice	3 oboli	185
Totes danzatrice	3 oboli*	

*Cfr. § 16 n. 1007.

A 7. CONTI DI IMPOSTE E SPESE

P.S.I. IV 388r, 1-9, 13, 19, 38

M. Vandoni, *Feste*, nr. 31

S. von Reden, *Money in Ptolemaic Egypt: from the Macedonian Conquest to the End of the Third Century BC*, Cambridge 2007, pp. 92-94

6 febbraio 243 a.C.

Filadelfia

M]ακεδών			
(ἔτους) δ'	χωματικόν ιγ'	άλικ<ών> α'	
(ἔτους) γ'	χωματικόν ια' (τετρώβολον)	άλικ<ών> α'	
(ἔτους) β'	χωματικόν ις' (τετρώβολον)	άλικων α'	
στεφάνου γ'	(τριώβολον)		5
(ἔτους) λθ'	ναῦλον κριθῶν α' (ὀβολοὺς) β' (ἥμισυ) τέ(ταρτον)		
τελῶν πορείας	ι' (τετρώβολον) Μέμφεως β'		
ποιηταῖς	χαλκοῦ (τριώβολον)		
...			
κρ(ιθῆς) τῆς ἐν Ἀλεξανδρείαι (ἀρτάβας) ζ'	ποιηταῖς (ἥμισυ)		13
...			
ποιηταῖς	χαλκοῦ (τριώβολον)		19
...			
ποιηταῖς (ἥμισυ) (γίνονται) πυ(ροῦ) (ἀρτάβαι) σξς' (ἥμισυ) γ'			38

7 cf. *P.Tebt.* I 5, 196

] Macedone

Anno IV (244/3) imposta per gli argini 13	imposta del sale 1	
Anno III (245/4) imposta per gli argini 11	imposta del sale 1	
Anno II (246/5) imposta per gli argini 16	imposta del sale 1	
imposta della corona 3 oboli		5
Anno XXXIX (247/6) imposta trasporto navale orzo 1 oboli	2½ ¼	
imposte di carico 10 4 oboli	Menfi 2	
a poeti <i>chalkoi</i> 3 oboli		
Totale 61 ½ obolo ¼		
...		
orzo in Alessandria artabe 7	a poeti ½	13
...		
a poeti <i>chalkoi</i> 3 oboli		19
...		
ai poeti ½		38
Totale grano artabe 266 ½ ⅓.*		

*Cfr. § 15 n. 903.

A 8. PROMEMORIA DI ERACLEOTO A ZENONE

P.S.I. IX 1011

post 243 a.C.

T. Reekmans, *Notes sur quelques papyrus du 3^e siècle av. J.-C.*,

Filadelfia ? (Arsinoite)

in *Antidoron W. Peremans sexagenario ab Alumnis Oblatum*, Louvain 1968, pp. 225-227

P.W. Pestman (cur.), *A Guide to the Zenon Archive (P.L.Bat. 21)*, Leiden 1981, p. 157

M. Terzidou, *Η μουσική*, p. 62

cfr. L. Capron, *Devenir citharède professionnel. Statut et conditions de travail de l'élève musicien d'après le cas d'Héraklèotès*, in S. Emerit (cur.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes du Colloque international de Lyon, 4-5 juillet 2008*, Le Caire 2013, pp. 159-169

ὕπο]μνημα Ζήνωνι

παρ'] Ἡρακλεώτου.

ἀξιῶ] σε καὶ δέομαι

τὸ] γινόμενόμ μοι

εἰς τὸ]μ μῆνα ὀψώνιον

5

δοῦν]αί μοι, ὅπως ἂν

]θεῖν ἐπὶ τὸν ἄ-

γῶνα] [. . . ἀγωνα] καὶ

ἱματ]ισάμενος ἑάν τι

δύνω]μαι λαβεῖν καὶ

10

] φάσκεις οὐκέτι με

λοιπ]ὸν τρέφεισθαι

καλῶ]ς οὖν ποιήσεις δοῦς.

in universum vide *PLond.* VII 2017, *SB* III 6998 4 *l.* γινόμενόν 5 *l.* τὸ]ν 8-9 conii. G. Vitelli dub
12 *λοι]πὸν* conii. G. Vitelli dub. *l.* τρέφεισθαι 13 *l.* ποιήσεις

Promemoria per Zenone da parte di Eracleoto.

Ritengo opportuno e ti prego di darmi gli alimenti maturati per il mese, in modo che possa (partecipare) al concorso e, fornito di una veste, qualora possa prenderne qualcuna, e ... tu affermi che non mi manterrai più per l'avvenire, bene farai dunque concedendoli.*

*Cfr. § 2 n. 193; § 17 n. 1215.

A 9. LAMENTELA DI UN PADRE CONTRO UNA FIGLIA INGRATA

P. Enteux. 26

27 febbraio 221 a.C.

S.A. Hunt, C.C. Edgar, *Select Papyri* II, 1934, nr. 268

Magdola (Arsinoite)

M. Vandoni, *Feste*, nr. 25

J.L. White, *The Form and Structure of the Official Petition: a Study in Greek Epistolography*, Missoula 1972, p. 77

B. Boyaval, *Notes égyptiennes*, «Kentron» 20, 2004, pp. 147-185

R.S. Bagnall, P. Derow, *The Hellenistic Period*, Oxford 2004, nr. 152

B. Janowski, G. Wilhelm (curr.), *Briefe*, Texte aus der Umwelt des Alten Testaments,

N.F. 3, Tübingen 2006, pp. 413-416

S. Connolly, *Lives behind the Laws: the World of the Codex Hermogenianus*,
Bloomington 2010, pp. 4-5

M. Terzidou, *Η μουσική*, pp. 67-69

M. Modrzejewski, *Le droit grec après Alexandre*, Paris 2012, nr. 28

N. Litinas, *A Note on κίναδος in Graeco-Roman Papyri*, «BASP» 50, 2013, p. 283

T. Sapsford, *The Wages of Effeminacy? Kinaidoi in Greek Documents from Egypt*, «EuGeStA» 5, p. 113

βασιλεῖ Πτολεμαίῳ χαίρειν \Κτησυλῆς/. ἀδικοῦμαι ὑπὸ Διονυσίου καὶ Νίκης τῆς θυγατρὸς μου.
ἐμοῦ γὰρ ἐκθρέψαντος τὴν ἐμαυτοῦ θυγατέ[ρα] καὶ παιδεύσαντος καὶ εἰς ἡλικίαν ἀγαγόν-
τος, ἀκληρήσαντος δέ μου κατὰ τὸ ἴδιον σῶμ[α] καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἀδυνατοῦντος, οὐχ οἷα
μοι ἦν ἐπαρκεῖν τῶν ἀναγκαίων οὐδέν· ἐμοῦ δὲ βουλομένου [π]αρ' αὐτῆς τὸ δίκαιον
λαβεῖν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, κατεδεήθη μου, καὶ τοῦ ιη' (ἔτους) ἐχειρογράφησέ μοι

ὄρκον βασιλικὸν 5

ἐπὶ τοῦ Ἀρσινόης ἀκτίας ἱεροῦ, δώσειν μοι καθ' ἕκαστον μῆνα δραχ[μὰς] εἴκοσι, ἐργαζομένη
αὐτῇ τῷ ἰδίῳ σώματι· ἐὰν δὲ μὴ ποιῇ ἢ πα[ρ]αβαίνει[ι] τι τῶν κατὰ τὴν χειρογραφίαν
ἀπ[ο]τεῖσαι μοι αὐτὴν (δραχμὰς) φ' ἢ τῷ ὄρκῳ ἔνοχον εἶναι. [νῦν δὲ φθαρεῖσα ὑπὸ Διονυσίου],
ὄντος

κιναί[δο]υ, οὐ π[ο]ιεῖ μοι τῶν κατὰ τὴν χειρογραφ[ί]αν οὐδ[έν] καταφρονού[σά] μου διὰ τοῦ γ[ή]-
ρωσ κ[αὶ τ]ῆς ὑπ[α]ρχούσης μοι ἀκληρίας. δέομαι οὖν [σου], βασιλεῦ, [μ]ὴ πε[ρι]δεῖν

με ὑπὸ τῆς 10

θυγ[ατρὸς] ἀδικού[μ]ενον καὶ Διονυσίου τοῦ φθε[ί]ραντος [αὐ]τὴν κιναί[δ]ου, ἀλλὰ προστάξ[αι]
Διοφά[ν]ει τῷ [στρατ]ηγῷ ἀνακαλεσάμενον αὐτοὺς διακ[ο]ῦσαι [ἡμῶν]
τῷ μ[ε]. . . φθε[ί]ρα[ν]τι αὐτὴν χρῆσασθαι Διοφάν[η]ν ὡς ἂν α[ὐ]τῷ φαίνεται, Νίκην δὲ
τὴν θυγατέ[ρ]α μου ἐπαναγκάσαι τὰ δίκαιά [μ]οι ποιεῖν κ[- ca.10 - τούτων γὰρ γενο-
μένῳ, οὐκ ἀδικηθήσομαι, ἀλλὰ ἐπὶ σέ, βασιλεῦ], καταφυ[γῶν] τοῦ δικαίου τεύξομαι. 15
(vac. ?)

*m*² συναπεστάλη Εὐφορ[.] [

verso

(ἔτους) α', Γορπιαίου λ', Τύβι ιγ'.
Κτησικλῆς πρὸς Διονύσιον καὶ
Νίκην τὴν θυγατέρα περὶ χειρογρ(αφίας).

9-10 καταφρονού[σά μου διὰ τοῦ γ]ήρως suppl. C.C. Edgar, «J.E.A.» 19, 1933, p. 109

Al re Tolomeo salute da Ctesicle. Ho subito ingiustizia da Dionisio e da Nice, mia figlia. Dopo che io allevai mia figlia e la educai e la portai alla maturità, pur essendo in cattive condizioni fisiche e inabile a vedere, lei non era disposta a provvedere a nessuna delle mie necessità. Quando ho voluto ottenere giustizia da parte sua in Alessandria, chiese il mio perdono e all'età di 18 anni mi sottoscrisse un giuramento regio nel tempio di Arsinoe Actia, che mi avrebbe dato ogni mese venti dracme, guadagnandole con il proprio lavoro manuale. Se lei non lo avesse fatto o avesse trasgredito una delle condizioni del giuramento autografo, mi avrebbe pagato 500 dracme oppure sarebbe stata soggetta al(le conseguenze del) giuramento. [Ma ora essendo stata sedotta da] Dionisio, che è un cinedo, non mi [fa] niente di quello che c'è nel giuramento scritto, disprezzan[do la mia vec]chiaia e le mie attuali cattive condizioni di salute. [Ti] prego, o re, di non permettere che io subisca ingiustizia da mia figlia e da Dionisio, il cinedo che l'ha sedotta, ma di ordinare allo *strategòs* Diofane di convocarli e ascoltar[ci . . .] e che Diofane tratti quello che l'ha rov[inat]a come gli sembrerà opportuno, ma che obblighi mia f[igli]a Nice a fare quello che è giusto per me [. Se queste cose accadranno non] avrò subito ingiustizia, ma a te, o re, avendo fatto rico[rso otterò il giusto
*m*² È stato mandato Eufor[

verso

Anno 1, Gorpaios 30, Tybi 13.
Ctesicle contro Dionisio e la figlia Nice riguardo al giuramento scritto.*

*Cfr. § 17 n. 1094.

A 10. CONTO DI UN'ASSOCIAZIONE

P.Tebt. III 894 Fr. 2*v*

M. Terzidou, *Η μουσική*, p. 427

ca. 114 a.C.

Tebtuni (Arsinoite)

Αἴλουρος		
Πομβᾶς		40
Μιῦσις μέ(γας)		
Ὅρπᾶς		
(γίνονται) ἄνδρες	κ'.	
οἴνου κε(ράμιον) ἄ	Δ'	
ἐν τοῖς Ἀρπάλος,		45
μύρου	ξ'	
αὐλητῆς		

45 *l.* Ἀρπάλου

Ailuros		
Pombàs		40
Miusis grande		
Horpas		
totale uomini	20.	
<i>keramion</i> di vino 1	4000	
tra quelli di Arpalo,		45
profumo	60	
auleta.*		

*Cfr. § 17 n. 1140.

A 11. REGISTRO DI CONFRATERNITA

SB III 6319v, col. I, 1-10

P.Lille Dem. I 29 b (ed. pr.)

SB I 5627

P. Jouguet, *Rapport sur deux missions au Fayoum*, «CRAI» 1, 1902, pp. 350-351

R. Scholl, *Corpus der Ptolemäischen Sklaventexte*, Stuttgart 1990, nr. 92

II-I a.C.

Magdola (Arsinoite)

ἡ' (ἔτους) ς' Ἐπήπ ιε'

ἐπανγείλειε

Μάρων ἐὰν συνανάβωσιν

οἱ συνθεσῖτοι πάντες

ἐπειδώσω οἴνου [κ]εράμια

5

Ἡρώδης μουσικά

Ψενήσιος Παγῶνος στε(φάνους) μύ(ρον)

Σουκμήτις ἔλαιον ἀλειψανείαι

πάντες καὶ εἰς τὸν λύσσηνον

ἔλαιον.

10

2 l. ἐπαγγέλ<λ>ει 4 l. συνθιασῖται 5 l. ἐπιδώσω 7 μν(ριάς) ed. pr.; μν(ρίους) Bilabel; μν(ρρικίνους) vel μύ(ρον) dub. Sottas; μύ(ρον) prob. Scholl coll. *P.Tebt.* III 894, Fr. 10, rr. 7-8 9 l. λύχνον

Anno 6, Epeiph 15

promette

Maron: qualora salgano

tutti i *synthesitoi*,

donerò *keramia* di vino,

5

Herodes musica,

Pseneios di Pagòn corone, profumo,

Sukmetis olio per l'unzione,

tutti anche per la lampada

olio.*

10

*Cfr. § 17 n. 1140.

A 12. ETICHETTA DI MUMMIA

SB VI 9601 (5)

C. *Étiq. Mom.* 2191

A. Swiderek, *Les étiquettes de momies de la collection de Varsovie*, «JJP» 3, 1949, p. 145

M. Terzidou, *Η μουσική*, p. 478

I a.C.
Panopoli

Θατρήτος

Πετεμίνιος

σαλπιστής

Di Thatrès

Peteminios

trombettièr.*

*Cfr. § 15 n. 903.

A 13. REGISTRO DI CONTI

B.G.U. XIV 2434 II, 30-32

M.R. Falivene, *The Herakleopolite Nome. A Catalogue*

of the Toponyms with Introduction and Commentary, Atlanta 1998, pp. 22-23

99-70 a.C.
Eracleopolite

Col. II

Ἡρωδίδου τοῦ Εὐτυχίδου σλβ' (ἥμισυ) δ' (τάλαντα)

30

Ἀρείου ποιητοῦ (πυροῦ) ο' (ἥμισυ) (τάλαντα) α' ,Δφοε'

(γίνονται) (πυροῦ) τξή' (τάλαντα) η' ,Βψ'

Col. II

di Erodide di Eutichide 232 ½ 4

talenti

30

di Areios poeta di grano 70 ½

talenti 1 4575

totale di grano 368

talenti 8 2700.*

*Cfr. § 15 n. 903.

A 14a. LISTA DI SOGGETTI A TASSAZIONE

P.Tebt. I 103, 36 16 settembre - 15 ottobre 94 a.C.
 U. Wilcken, *Chrestomathie*, nr. 288 Tebtuni
 M. Vandoni, *Feste*, nr. 65
 W. Peremans, E. Van 't Dack, *Prosopographia Ptolemaica* VI, Louvain 1968, nr. 17014
 F. Hoogendijk, *The Practice of Taxation in Three Late Ptolemaic Papyri*, in
Proceedings of the Twenty-Fifth International Congress of Papyrology, Ann Arbor 2010, pp. 313-322
 M. Terzidou, *Η μουσική*, p. 453

Col. I

ἔτους κα' Θωύθ, λαογρ(αφία) 1

Θεογο(νίδος) κατ' ἄνδρα τελοῦ[ντ]ων σύνταξιν. 2

Col. II

...

[K]εφαλίων ἀύληιτης 36

36 Κεφάλων ed. pr., Κεφαλίων F. Hoogendriek, cf. *P.Tebt.* I 121, 275; *P.Tebt.* I 189, 289; *l. ἀύλητης*

Col. I

Anno XXI (mese di) Thoth, lista di persone soggetti a laografia di Teogonide, uno a uno di quelli che pagano la tassa.

Col. II

...

...

Cefalione auleta.* 36

*Cfr. § 16 n. 1071.

A 14b. LISTA DI SOGGETTI A TASSAZIONE

P.Tebt. I 189r 1-5; col. X 266, 275, 289, 335 94-93 / 61-60 a.C.
M. Vandoni, *Feste*, nr. 35 Tebtuni
F. Hoogendijk, *The Practice of Taxation in Three Late Ptolemaic Papyri*, 2010, pp. 313-322
M. Terzidou, *Η μουσική*, 2011, p. 455
A. Monson, *Receipts for sitōnion, syntaxis, and epistatikon from Karanis: Evidence for Fiscal Reform in Augustan Egypt?*, «ZPE» 191, 2014, p. 219, nt. 72

ἔτους κα' [Θωύθ] ι', λαογρ(αφία) Θεογο(νίδος)	1
τῶν τετεληκότων τήν	
σύντα[ξιν εἰ]ς τὸ{ν} ἐπιστατικ(όν)	
ἐν τῷ κ' [(ἔτει)	
κα]θὼς ὁ λογευτής.	5

Col. X

...	
οἱ πά(ντες) ἄνδ(ρες) σοβ'	266
...	
[Κεφα]λ[ι]ω(ν) αὐλη(τής) φ'	275
...	
Καλὸς Κεφαλίων(ν) αὐλη(τής) φ'	289
...	
Κεφαλίων(νος) αὐλη(τοῦ) φ' (γίνεται) ,Βλ	335

1 ἔτους κα' [...] ι ed. pr., [Θωύθ] suppl. F. Hoogendijk **2** τε[τελη]κότων ed. pr., corr. C.A. La'ada, «Tyche» 17, 2002, p. 260 **3** σύντα[ξιν κα]ὶ ed. pr., εἰς F. Hoogendijk **4** τῷ [..(ἔτει) ed. pr., κ' [(ἔτει) F. Hoogendijk
289 Κεφαλίων(ν) F. Hoogendijk

Anno XXI, 10 (mese di) Thoth, lista di persone di Teogonide di quelli che hanno pagato la tassa per l'*epistatikòn* nel XX anno secondo l'esattore.

Col. X	
cTotale: tutti gli uomini 272.	266
...	
Cefalione auleta 500 (dracme)	275
...	
Kalos Cefalione auleta 500 (dracme)	289
...	
Cefalione auleta 500 (dracme)	335
totale 2900 (dracme).*	

*Cfr. § 16 n. 1071.

A 15. GRAFFITO DI UN GINNASTA

S.E.G. XXXI 1535

10 a.C. (?)

A. Bernand, *De Thèbes à Syène*, Paris 1989, nr. 326

File

J. Bingen, *Inscriptions pariétales et prosopographie*

à Philae au I^{er} siècle a.C., «CE» 83, 2008, p. 256

Cfr. R. Ferri, *New Evidence on the Meaning of ῥωμαιστής in IG XI.2 133:*

‘Actor of Latin Comedies’?, «ZPE» 166, 2008, pp. 155-158

... ὕς ῥωμαισ-
τῆς ἦκω. τὸ π-
ροσκύνημα ὦ-
δε τῆς μητρὸς.
ὦδε.

... *rhomaistès* sono venuto. Qui il *proskynema* di mia madre. Qui.*

*Cfr. § 17 n. 1244.

A 16a. GRAFFITO DI UN CINEDO

SB V 8424 a

6 settembre 9 d.C.

I.Philae II 155

File

C.I.G. III 4926, 1-3

G. Geraci, *Ricerche sul proskynema*, «Aegyptus» 51, 1971, p. 128

O. Masson, *Nouvelles notes d'anthroponymes grecques*, «ZPE» 119, 1997, p. 65

N. Litinas, «BASP» 50, 2013, p. 283

T. Sapsford, *The Wages of Effeminacy?*, cit., pp. 104-105

Στρούθειν ὁ κί-
ναιδος ἦκω
μετ<ὰ> Νικολά-
ου.

1-2 cf. *P. Tebt.* I 208r 2; *P.Col. Zen.* II 94r, 1; *P. Enteux.* 26, 9, 11; *O.Camb.* 1, 5; *SB* III 7182, Fr. 5r, 19; *SB* V 9424 b, 2

Struthein il cinedo sono venuto con Nicola.*

*Cfr. § 17 n. 1094.

A 16b. GRAFFITO DI UN CINEDO

SB V 8424 b

5 settembre 9 d.C.

I.Philae II 154

File

C.I.G. III 4926, 4-6

G. Geraci, *Ricerche sul proskynema*, «Aegyptus» 51, 1971, p. 128

N. Litinas, «BASP» 50, 2013, p. 283

T. Sapsford, *The Wages of Effeminacy?*, cit., pp. 104-105

Τρύφων δῖς,
[θ]εοῦ κῖναιδος ἦκ[ω]
παρὰ τὴν Ἰσιν τὴν ἐν
Φ[ίλ]αις.
(ἔτους) λε', Θαὺθ ια'.

2 cf. *P. Tebt.* I 208r 2; ; *P.Col. Zen.* II 94r, 1; *P. Enteux.* 26, 9, 11; *O.Camb.* 1, 5; *SB* III 7182, Fr. 5r, 19; *SB* V 8424 a, 1-2; Firmicus Maternus *Math.* VII 25, 4: *Si Mars et Venus ... in vespertino ortu simul fuerint collocati ... cinaedos efficient, templorum cantibus servientes*

Trifone due volte,

cinedo del dio sono venuto presso Iside di File. Anno XXXV, Thoth 11.*

*Cfr. § 17 n. 1094.

A 17. CONTI

B.G.U. XVI 2671, 19-22

ca. 21 a.C.-5 d.C.

M. Terzidou, *Η μουσική*, p. 407

Eracleopolite

B. Kramer, «APF» 43, 1997, p. 430

ἐπιβλήματα διέδρ(ου) . (τριώβολον)

Κογκίνο κιθαρωδῶι (δραχμᾶς) β'

20

στάτορι Φαύστου (δραχμᾶς) η'

ἱερεῦσι Μετασύτμι^ο(ς) (δραχμᾶς) η'

20 Κογκίνο dubium κιθαρωδῶι cf. *P.Cair. Zen.* I 59087, 16, 23; *SB* III 6997 = *P.Lond.* VII 2017; *P.Oxy.* XXVII 2476, 20, 26; *P.Oxy.* XXXIII 2682, 22; *P.Oxy.* LXXIV 5013; *P.Oxy.* LXXIV 5013, 1; *SB* XIV 12124, 1-2 = *SB* XXII 15753, 2 22; *l.* Με<σ>τασύτμιος

coperte di scanno biposto

3 oboli

per Concino citaredo

dracme 2

20

per *stator* di Fausto

dracme 8

per sacerdoti di Mestasitmio

dracme 8.*

*Cfr. § 17 n. 1215.

A 18. REGISTRO DI POSSESSORI DI TERRENI

P.Lond. III 604A, V 132

47 d.C.

M. Terzidou, *Η μουσική*, p. 468

Crocodilopoli

Col. V

Διονυσίο(υ) Σώτηρος αὐλήτοῦ β(ασιλικῆς γῆς) (ἄρουραι) ιβ' (ἥμισυ) [. . .] λ' (ἥμισυ)

Col. V

di Dionisio, figlio di Sotèr, auleta, di terra regia arure 12 ½ [. . .] 35 ½.*

*Cfr. § 16 n. 1071.

A 19. COPIA DI ISCRIZIONE ONORIFICA PER IL GRAMMATICO APIONE

P.Oxy. LXXIX 5202

I d.C.
Ossirinco

Ἀπ[ι]ωνα Πισ[ειδωνί]ο υἱ Φιλοπατόρειον γραμμα-
 τι[κ]ὸν καὶ φι[λό]λο[γον] καὶ ποιήμασι δις περιεδο-
 νεῖκην πρῶτον ἀνθρώπων καὶ τρίς καθελόντα
 τὴν ἐν Ἀργεῖ[α] ἀσπίδα καὶ ἐν Συρακούσαις -
 στεφάνωθέντα τραγωδίαι καὶ ἐπὶ Σεβαστὸν 5
 παραγε[ν]όμε[νο]ν ἀγῶνα καὶ ἄλλ[ο]υς πολλοὺς λαβόντ(α)
 στεφάν[ου]ς καὶ πρῶτον ποιητῶν εἰσελάσαντα
 ἐπὶ λευκῷ ἄρματι τεθρίππῳ ἐτείμησεν
 ἡ πατὴρ σειτήσῃ τῇ ἐν πρυτανείῳ καὶ χρυσῷ
 στεφάνῳ καὶ χρυσῶ τῆς περιόδου [σ]τεφάνῳ 10
] ..θ. .ιω τῶν Μουσῶν στεφάνῳ[ι]
]... [.]. καὶ πορφύρ. .[.]] χρυσ[
].. ἐπικ.] ηθ. ...] ν καὶ ἀνακρηρ[
].. ξος καὶ ἀριστ. [.]. α ...] εἰχ καὶ αν[
] . [.].] τῷ σταδίῳ του[15
]] ν . μ[...]. ὦν . ρα . [
] .. υκα . κα[...]. [.]. ...] [
] καὶ ἀνδριάντι ἐν .. ξ . [.].
] . νιον Μηνοδώρου αν . [.].
] ἐν τῷ γυμ[ν]ασίῳ καὶ .. [.]. 20
] . ρε . κα[...]. . η . [.].
 .. [.].]... δ . [.]. ἀνδριά]ντι κα[ὶ] ἀσπι-
 δε[ί]ω . [.]. ...] .. [.]. ...] ἐν .. [.]. ...] οἱ περὶ τῶν
 Διόνυσ[ον καὶ] τοὺς ἄλλους [θε]οὺς τεχνεῖτ[αι
 ἀνδριά]ντι καὶ ἀσπιδεῖ[ω ἐν] τῷ Δ[ι]όνυσ[ε]ί[ω], 25
 ἐν Ῥώμ[ῃ οἱ] ἀπὸ τῆς οἰκ[ου]μένης εἰερον[εῖ]-
 και <καὶ> οἱ τοῦ[των] ἐπ[ισ]τάτ[αι] ἀνδριάντ]ι καὶ ἀ[σ]πε[ι]-
 δεῖω πε[ρ]ιχρῶσθ[αι] οπ . [.].] . πα [...
 .εῖται τη . εἰ . ησε . [.].]ς ἐπὶ . ν[...
 μένων Ἀπίωνος ἀνδ[ριάν]των ἐν Ἀκτίῳ[ι καὶ 30
 ἐν Ὀλυμπίᾳ καὶ ἐν Πυθῶι κα[ὶ] ἐν [Ι]σθμῶι κα[ὶ]
 ἐν Νεμέᾳ, vac. Συρακόσιοι ἀνδριάντι δημοσί[αι
 καὶ] ἐτέρῳ ἀνδριάντι, ὃν συν[ε]νέγκας κατ' ἄν-
 δρᾶ ἐποίησεν ὁ δῆμος, καὶ ἀσπίδι περιχρῶ[σθ]

1 Ποσειδωνίου suppl. ed. pr. coll. Sextus Iulius Africanus *Chron.* fr. 34, 80 Wallraff **1-2** [φιλό]λο[γον] vel [φιλό]σο[φον] con. ed. pr., [φιλό]δο[ξον] vel [φιλό]πα[τρην] prop. Henry, [φιλό]μου[σον] Prauscello **2-3** *l.* περιδοσικήν, cf. *O.G.I.S.* 662: Ἀπίων Πλειστον[ική]ς | ἤκουσα τρίς **5-6** παραγενόμενον con. Henry cf. *I.G.* II² 1011, 53; *F.D.* III/2 161, 1-3; *I.Olympia* 54, 4-5 **8** *l.* ἐτίμησεν **9** *l.* σιτήσῃ **10** στεφάνῳ suppl. ed. pr. **12** Cfr. *P.Oxy.* XXVII 2476, 38; G. Petzl - E. Schwertheim, *Hadrian und die dionysischen Künstler*, Bonn 2006, p. 10 r. 39: τοὺς ἀγωνοθέτας τοὺς τε στεφάνους καὶ τὴν πορφύραν ἔχοντας **14** παράδοξος vel ἐνδοξος vel φιλόδοξος con. ed. pr. **19-20** Μηνοδώρου ἀνά[στασιν ποιησαμένοι (vel ποιήσατος) ἐν τῷ γυμνασίῳ prop. Ma **22-23** ἀνδριάντι καὶ ἀσπιδεῖ suppl. ed. pr. coll. r. 25 **24** *l.* τεχνίται **26-27** *l.* ἱερονίκα **27-28** cf. *P.Oxy.* III 473, 7-8; *B.G.U.* II 362, X 6, al.; *l.* ἀσπιδεῖ, **31** *l.* Πυθοῖ **29** τῇ σειτήσῃ vix legendum **32** δημοσίῳ suppl. ed. pr. coll. *S.E.G.* XV 849, 9: ἀνδριάσι δημοσίοις, δημοσί[αι (scil. δαπάνη) prop. Ma **33-34** κατ' ἄ[ν]δρα suppl. Parsons

Apione di Posidonio, del demo Filopatoreio, grammatico e persona colta, primo tra gli uomini per due volte vincitore del Circuito (*Periodos*) nei componimenti poetici, tre volte vincitore dello scudo in Argo e incoronato in Siracusa per una tragedia e concorrente all'Augusto certame e avendo preso molte altre corone e primo dei poeti ed entrato (in città) su una bianca quadriga, lui la patria onorò col mantenimento a pubbliche spese nel pritaneo e una corona d'oro e una corona dorata del Circuito (*Periodos*) ... con una corona delle Muse ... porpora ... di oro ... annuncio ... (straordinario) e valentissimo ... nello stadio ... e con una statua in ... Menodoro ... nel ginnasio ... con una statua e un busto a tutto tondo ... gli artisti devoti a Dioniso e agli altri dèi (lo hanno onorato) con una statua e un busto a tutto tondo nel sacrario di Dioniso; in Roma i vincitori sacri del mondo intero e i loro comprimari (lo hanno onorato) con una statua e un busto a tutto tondo dorato ... statue di Apione (collocate) in Azio, Olimpia, Pitò, Istmo, Nemea; i Siracusani (lo hanno onorato) con una pubblica statua e con un'altra statua, che il popolo fece erigere con contributo privato, e con uno scudo dorato e con una corona d'oro del valore di cinquanta pezzi d'oro e gli offrono tutto il sacrario delle Muse come dimora.*

*Cfr. § 2 n. 338.

Α 20. PETIZIONE ALLO STRATEGOS

P.Oxy. L 3555

I-II d.C.

S.R. Llewelyn, R.A. Kearsley (curr.), *New Documents illustrating Early Christianity*, VII, Marrickville 1994, pp. 163-164

Ossirinco

J. Rowlandson, *Women and Society in Greek and in Roman Egypt*, Cambridge 1998, pp. 92-93

M. Stoll, S.P. Vleeming (curr.), *The Care of the Elderly in the Ancient Near East*, Leiden 1998, pp. 235-236

E. Burnet, *L'Égypte ancienne à travers les papyrus: vie quotidienne*, Paris 2003, p. 135

R. Cribiore, *Gymnastic of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton 2001, pp. 47; 87

E. Marshall, F. McHardy (curr.), *Women Influence on Classical Civilization*, London 2004, p. 157

H. Heinen, *Amtsärztliche Untersuchung eines toten Sklaven. Überlegungen zu P. Oxy. III 475*,

in A. Marcone (cur.), *Medicina e società nel mondo antico*, Firenze 2006, pp. 198-199

B. Kelly, *Petitions, Ligations, and Social Control in Roman Egypt*, Oxford 2011, pp. 249; 271

M. Terzidou, Η μουσική, pp. 63-66

Cfr. D. Hagedorn, *Bemerkungen zu Urkunden*, «ZPE» 65, 1986, p. 88

Th. Kruse, *Der Königliche Schreiber und die Gauverwaltung. Untersuchungen zur Verwaltungsgeschichte Ägyptens in der Zeit von Augustus bis Philippus Arabs (30 v. Chr. - 245 n. Chr.)*, München-Leipzig 2002, pp. 864-865, n. 158

[[Κλαυδίω]] Ἀσκληπε() στρατηγῶ

παρὰ Θερμουθίου τῆς Πλουτάρχ(ου)

τῶν ἀπ' Ὁξυρύχων πόλεως.

θεραπαινιδίον μου οἰκογενέ[ς],

οὗ ἔστιν ὄνομα Πείνα, ἡγάπη-

σα καὶ ἐτημέλησα ὡς θυγάτρι(ν)

ἐπ' ἐλπίδι τοῦ ἡλικίας γενόμε-

νον ἔχειν με γηροβοσκόν,

γυναῖκα ἀβοήθητον οὖσαν

καὶ μόνην. τοῦτο δὲ διάγων

τὴν πόλιν τῇ ἰθ' τοῦ διελθόν-

τος μηνὸς μάθησιν

ᾠδήσεώς τε καὶ ἄλλων, παι-

δαγωγούσης αὐτὴν Εὐχαρίου

τινὸς ἀπελευθέρας Λογγεῖνου,

ἥτις ὑπὸ ὥραν τῆς ἐκ

τῆς οἰκίας ἀφείξεως

εἰσεκόμισεν τὴν Πείνα

ἔχουσαν δεδεμένην τὴν

δεξιὰν χεῖρα, καὶ πυθομένην

παρ' αὐτῆς τὸ αἴτιον ἀπήγ-

γειλέν μοι ὑπὸ τινος παιδαρί(ν)

5

10

15

20

Πολυδεύκους ἀκολουθοῦντος
 ὄνῳ καταβεβλήσθαι ταύτην,
 ὡς ἐκ τούτου ὅλην αὐτῆς
 τὴν χεῖρα συντετρεῖφθαι
 καὶ τὰ πλείστα μέρη λελω-
 βῆσθαι, τὰ δ' ἄλλα ἀχανῆ εἶναι.
 καὶ τότε μὴ ἔχουσα τὸν προ-
 ιστανόμενον τῆς στρατηγί(ας) <οὐ>
 κατεχώρισα ἀναφόριον περὶ
 τούτου, οἰομένη παροδικὸν
 εἶναι τὸ ἔλκος, ἀνίατον δὲ
 ὄν καὶ μὴ φέρουσα τὴν περὶ
 τῆς θεραπαίνης ὀδύνην, τῷ
 αὐτὴν μὲν κινδυνεύειν τῷ
 ζῆν, ἐμὲ δὲ δυσθυμία τοῦ
 ζῆν περιεχομένην, ὅπερ ἀκ-
 τῶν φανερῶν καὶ σὺ ἐποψόμε^{νος}
 ἀγανακτήσεις ἀναγκαίως
 οὖν καταπεφευγυῖα ἐπὶ σε
 τὸν ἀντιλήμπτορα ἀξιῷ βοη-
 θῆναι καὶ τυχεῖν τῆς ἀπὸ
 [σ]οῦ ... [.] . [

1 ασκληπ^ς Π 2 πλουτα^ρ Π 6 θυγατρι^ο Π 7-8 cf. *P.Oxy.* III 496, 12: ἕως ἡλικίας γένωνται 10 *l.* διάγον
 13 ὠδήσεως hapax 17 *l.* ἀφίξεως 20 vide A.N. Jannaris, *Historical Greek Grammar*, § 2144, cf. Plat.
Apol. 21c: καὶ διαλεγόμενος αὐτῷ, ἔδοξε μοι ὁ ἀνὴρ εἶναι σοφός 22 παιδαρι^ο Π 23-24 cf. *P.Lond.* I 131r, 29
 26 *l.* συντετρεῖφθαι 30 στρατηγί^ς Π <οὐ> suppl. E.H. Cockle 38 *l.* ἐκ 42 *l.* ἀξιῷ 44 ἐν[ε]ργ[ε]σίας prop. ed.
 pr. coll. *P.Amh.* II 77, 33: τυχεῖν καὶ τῆς ἀπὸ σοῦ εὐεργεσίας

Ad Asclep() *strategòs*, da Thermoution, figlia di Plutarco, dalla città di Ossirinco. Una mia schiava nata in casa, il cui nome è Peina, ho amato e curato come una figliola nella speranza che quando lei avesse raggiunto l'età avrei avuto un sostegno nella vecchiaia, essendo io una donna priva di aiuti e sola. Il fatto accadde mentre lei stava attraversando la città il 19 del mese passato per la lezione di canto e di altre arti in compagnia di una certa Eucharion, liberta di Longino, la quale al momento della partenza dalla mia casa riportò dentro Peina che aveva il braccio destro fasciato. Quando ne chiesi la ragione, mi raccontò che questa era stata colpita da un certo schiavo di Polluce, mentre menava un asino, cosicché come risultato di tutto ciò il braccio era maciullato e la maggior parte del corpo era offesa e per il resto era diventata muta. Non avendo a disposizione in quel momento un funzionario preposto alla *strategia*, <non> ho presentato la petizione su questo fatto, pensando che la lesione fosse passeggera; ma poiché è insanabile e non posso sopportare il dolore riguardante la serva, dal momento che lei è in pericolo di vita e io sono disperata per le sue condizioni. Quando vedrai con

i tuoi occhi chiaramente anche tu ti sdegherai. Necessariamente dunque io mi sono rivolta a te come protettore, chiedo di essere aiutata e di ricevere da te <il beneficio del tuo giudizio>...*

*Cfr. § 15 n. 844.

A 21. LETTERA DEI MAGISTRATI

P.Amh. II 70 Fr. B, 16

U. Wilcken, *Grundzüge und Chrestomathie der Papyrskunde*,
Leipzig 1912, nr. 149

A.C. Johnson, *Roman Egypt to the Reign of Diocletian*.

An Economic Survey of Ancient Rome, 1936, p. 691, nr. 418

S.P.P. V, p. 86

113-117 d.C.

Ermopoli Magna

Fr. B

]τους (δραχμαὶ) τξ', μουσ[ικῶν (?)

16

16 μουσ [ed. pr., μουσ[ικῶν Wilcken coll. *P.Oxy.* III 519

... dracme 960, mus[ici (?).*

16

*Cfr. § 17 n. 1141.

A 22. MENU DI UN BANCHETTO

P.Giss. I 93

M. Terzidou, Η μουσική, pp. 410-411

Cfr. F. Perpillon-Thomas, Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte, «ZPE» 108, 1995, p. 238

A. Papathomas, *Zu den Luxuspeisen und -getränken in Griechischen Papyri*, «ZPE» 158, 2006, pp. 198-199

ca. 113-120 d.C.

Apollonopolite Eptacomia

...

ἰχθύσιν [	2
ταριχεῖν ζ'	
καυλίων ἐξοχα ε[	
λοπάς ἰχθύος μ[	5
νου ἰσχυῆς κέρα[ς	
ὀπτοῦ δέλφακος [... ἄλε-	
κτόρων ἀπὸ πε.[	
ἀκρείων [.].αχη[... ἀρ-	
νῶν ἀπὸ κεφαλῆς	10
πεῖν φοίνικες δὲ [	
πρων γάλον διὰ [	
φαλος κἀνδυλος [	
μα...ἰαν σῶν ἰσ[	
μύρον ἀύλητήν [	15

4 καυλίων cf. *P.Oxy.* XIV 1656, 11 ἐξοχα incertum 5 ἰχθυος Π 6 *l.* ἰχθύς 7-8 ἄλε]κτόρων coni. Wilken 9 ἀγρείων dub. leg. E. Kornemann 11 *l.* πεῖν *l.* φοίνικας 12 possis γάρων cf. *P.Oxy.* XIV 1656, 4; *C.P.R.* X 52, 11; etc. 12-13 possis τετρά]φαλος E. Kornemann 15 μύρον cf. *P.Tebt.* III 894 Fr. 2v, ll. 46-47: μύρου / ἀύλητης; Μύρον dub. leg. E. Kornemann, probat F. Perpillou-Thomas, coll. *P.Count* 23 VI, 64; *P.Count* 27, II, 28

...

per pesci [	2
salare 6	
di cavoletti straordinariamente (?) [	
padella di pesce [	5
pesce, corno [	
di porcellino cotto [	
di galli da [	
di selvatici (?) [	
di agnelli dalla test[a	10
bere, datteri [	
.. <i>garum</i> .. [	

crestato (?) *candylos* [

...

profumo, auleta [.*

15

*Cfr. § 17 n. 1140.

A 23. REGISTRO DI *DIAGRAPHAI* BANCARIE

P.Ross. Georg. II 18, Fr. A 4 IV 16-20, Fr. O 425

28/12/139-26/1/140 d.C.

P.Cairo Preis. 31

Arsinoite

C.P.Gr. I 30

A.C. Johnson, *Roman Egypt*, pp. 413-414, nr. 259

B. Adams, *Paramonè und Verwandte Texte*, Berlin 1964, p. 168

R. Luiselli, *Note su alcuni frammenti di registri di διαγραφαι bancarie (P. Berol. inv. 1893 e P. Ross. Georg. II 18)*, «APF» 45, 1999, pp. 47-56

M. Terzidou, *Η μουσική*, pp. 385-386

Fr. A IV

αὐλητ(?)]τρίδι μετὰ [κυρίου

]τάσσομε[ν

μι]σθοῦ λαμ[βανούσης

] παραμ[ονη

].... [

Fr. O 425

... τῷ καὶ Ἄλθ]αιεῖ κροταριστῇ [

425

Fr. O 425 *l.* κροταλιστῇ

Fr. A

...] a suonatrice d'aulo con [tutore ...] ordiniamo [...] mercede pre[sa ...] obbligazione [...

Fr. O

a quello del demo ... denominato anche Alt]eo, suonatore di nacchere [.*

425

*Cfr. § 17 n. 1145.

A 24a. ISCRIZIONE VOTIVA

SB V 8781

F. Kayser, *I.Alex. Imp.* 84

I.G.R.R. I 1062

S.E.G. XLIV 1441

S. de Ricci, «APF» 2, 1903, pp. 447-448 nr. 77

É. Bernard, *Inscriptions grecques d'Égypte et de Nubie*, II, Paris 1983, p. 20

H. Harrauer, *C.P.R.* XIII, Wien 1987, p. 55

F. Perpillou-Thomas, «ZPE» 108, 1995, p. 234

21 aprile 194 d.C.

Alessandria

ὕπὲρ διαμονῆς τοῦ κυρίου
 ἡμῶν Αὐτοκράτορος Καίσαρος
 Λουκίου Σεπτιμίου Σευήρου
 Περτίνακος Σεβαστοῦ καὶ εὐ-
 πλοίας τοῦ στόλου ΕΥΕΟΛΗΜΗΤΟ-
 ΥΕΣ πλοίων πορευτικῶν καὶ παν-
 τὸς [τοῦ ± 5] ΦΥΜΟΥ καὶ Ἀλεξαν-
 δρε]ῖου Γαίου Αἰλίου Αὐρηλίου
 οὐ Ἀντωνίου καὶ ὡς χρηματίζει,
 α]ῦλητοῦ, ἐπὶ Λ(ουκίου) Μαντεννίου
 Σαβείνου ἐπάρχου Αἰγύπτου,
 (ἔτους) β' Φαρμούθι κς'.

5

10

3 *l.* Σευήρου **5-6** Εὐ[θυδ]ήμ[ου] τοῦ ἐ[κ] prop. S. de Ricci **10** α]ῦλητοῦ suppl. Rüppel, ναυ]κλήρου S. de Ricci

Per la permanenza del signore nostro Imperatore Cesare Lucio Settimio Severo Pertinace Augusto e per la felice traversata della spedizione di navi mercantili e di ogni [.] . . . e dell'alessandrino Gaio Elio Aurelio Antonio e come altro è chiamato, auleta, sotto Lucio Mantennio Sabino prefetto d'Egitto.
 Anno II Farmuthi 26.*

*Cfr. § 16 n. 1071.

A 24b. STELE FUNERARIA

S.E.G. LII 1163

195/196 d.C.

G. Petzl, *Neue Inschriften aus Lydien (IV). Kulturbeflissenes Nordostlydien*, «EA» 34, 2002, pp. 93-95, n. 1

Saittai

G. Petzl, *Serviteurs d'Arès – Serviteurs des Muses. Sur la coexistence de deux mondes séparés*, in S. Follet (cur.), *L'Hellenisme d'époque romaine. Nouveaux documents, nouvelles approches* (I^{er} s. a. C. - III^e s. p. C.), Paris 2004, pp. 290-291

Ἦτ(ους) σπ' Πό(πλιος) Κλά(υδιος) Θρασίβου-
 λος στρατιώτης
 ὀπτίων ἐτίμησεν
 τὴν ἑαυτοῦ σύνβι-
 ον Λ(ούκιαν) Ἀματίαν Πρ<ο>σδο-
 κίαν, Λουκ(ίου) Ἀματίου
 Διδύμου θυγατέρα κω-
 μωδοῦ παραδόξου
 Ἀλεξανδρέως, καὶ Ἀμμι-
 ον τὴν μητέρα
 ζή(σασαν) ἔτ(η) κς'

4

8

1 Θρασίβουλος cf. Merkelbach-Stauber SGO IV 04/12/10 7-8 κωμωδοῦ παραδόξου cf. I.G.R. III 209, 44; C.I.G. 6829, 6-7, 9-10 9-10 Ἀμμιον cf. Merkelbach-Stauber SGO IV 04/12/10, 6

Anno 280 (dell'era di Silla). Publio Claudio Trasibulo, luogotenente militare (optio), onorò la propria convivente Lucia Amazia Prosdocia, figlia di Lucio Amazio Didimo, virtuoso comico straordinario, Alessandrino e Ammio (si associa nell'onorare) la madre, che ha vissuto 26 anni .*

*Cfr. § 2 n. 210.

A 25. PAGAMENTI IN VINO

SB III 7199, I 1-8

4 aprile - 4 luglio II d.C.

M. Hombert, *Quelques papyrus des collections de Gand et de Paris*,
«RBPh» 4, 1925, pp. 643-645

Teadelfia

M. Terzidou, *Η μουσική*, 2011, p. 432

Cfr. L. Casarico, *Nota su alcune feste nell'Egitto tolemaico e romano*, «Aegyptus» 61, 1981, p. 129

Col. I

τῷ Φαβαβικί Πνεφερῶς ἡγου(μένω) πρεσβ(υτέρων)

κῶα	ι'
-----	----

θ' Χάρης καρπώνης	κῶα ιε'
-------------------	---------

ι' Κἄστωρ υἱός	κῶα ς'
----------------	--------

δ' Δημητρίοις Δῖος	κῶα η'	5
--------------------	--------	---

ιβ' Πανесνέως	κῶα η'
---------------	--------

ιγ' Σαραπίω(ν) Ἀφροδ(ισίου)	κῶα θ'
-----------------------------	--------

Φαρμ(οῦθι) ζ' Πτολλᾶς αὐλητ(ής)	κῶα θ'
---------------------------------	--------

1 Φαμαν(ε)ῶθ η' fort. legendum **2-8** *l.* κῶα **3** *l.* καρπώνης **5** cf. *P.Cair. Zen.* I 59028, 7; *P.Giss.* I 49, 17, 21; *P.Ross. Georg.* II 41, Fr. B 3, 59; *P.Tebt.* III 1079, 2

Col. I

A Fababicio di Pnefero, presidente degli anziani,

<i>koa</i>	10
------------	----

9 Carete acquirente di frutta	<i>koa</i> 15
-------------------------------	---------------

10 Castore figlio	<i>koa</i> 6
-------------------	--------------

4 alla festa di Demetra Dios	<i>koa</i> 8	5
------------------------------	--------------	---

12 Panesno	<i>koa</i> 8
------------	--------------

13 Sarapione di Afrodisio	<i>koa</i> 9
---------------------------	--------------

Farmuthi 7 Ptoollàs auleta	<i>koa</i> 9.*
----------------------------	----------------

*Cfr. § 17 n. 1141.

A 26. *PROSKYNEMA* DI AULETA

SB XXVI 16593 (1)

II d.C.

O.E. Kaper, A. Klaas, *Greek Dipinti on the Temenos Wall at Deir el-Haggar*,
«BIFAO» 99, 1999, p. 237 nr. 1

Deir el-Haggar (Oasis Magna)

S.E.G. XLIX 2118

[τὸ π]ρ[σ]κύνημ[α]

Σαραπάμμων

αὐλητῆς

παρὰ τῷ {ν} κυρί^{ου}

[[ω]] Ἀμμωνι

5

ἐπ' ἀγαθῷ [[υ]]

in universum vide SB VI 9249, 2 2 *l.* Σαραπάμμωνος 2 αὐλητῆς ante corr. *l.* αὐλητοῦ 4 *l.* κυρίῳ

Proskynema

di Sarapammone

auleta

presso il signore

Ammone

per il bene.*

*Cfr. § 17 n. 1134.

A 27. *PROSKYNEMA* DI SUONATORE DI *SYRINX*

SB XXVI 16593 (2)

O.E. Kaper, A. Klaas, *Greek Dipinti on the Temenos Wall at Deir el-Haggar*, «BIFAO» 99, 1999, p. 238 nr. 2

S.E.G. XLIX 2119

II d.C.

Deir el-Haggar (Oasi Magna)

τὸ προσκύνημα [
 Ζμάγδος
 ὁ συριστὴ ἐπ' ἀγα[θῶ]
 παρὰ τῷ κυρίου
 Ἀμμωνι
 σάντι ἐξελίφτη[
 περὶ χόλου σεαυτοῦ
 [Ἀ]μμωνι ἐ[ὕ]τυχῶς
 [τ]ῷ γράψαντι[ο]ς

5

in universum vide SB VI 9249, 2 **2** l. Ζμά<ρα>γδος **3** l. συριστή<ς> **4** l. κυρίῳ **6** l. ἐξαλείπτει dub.
 edd. pr. **9** l. γράψαντι edd. pr.

Proskynema

Zma<ra>gdos
 il suonatore di *syrinx* per il bene
 presso il signore
 Ammone.
 ... imbianchino (?)...
 riguardo alla tua ira
 ad Ammone fortunatamente
 per chi ha scritto.*

5

*Cfr. § 17 n. 1134.

A 28. CONTO DI UNA *SYNODOS*

P.Daris 64v, Col. II 7-8 (descr.)

II d.C.
provenienza sconosciuta

πρ]οστάταις (δραχμαὶ) ρ' [
]·ι αὐλητῇ .[

7 cf. *P.Oxy.* X 1275, 7; *P.Oxy.* XXXIV 2721, 3; *P.Oxy.* LXXIV 5014, 3; *P.Oxy.* LXXIV 5015, 3; *P.Oxy.* LXXIV 5016, 4 8 vide CPR XIII, pp. 53-57

ai *pr]ostatatai* dracme 100 [
] all'auleta .[*

*Cfr. § 17 n. 1141.

A 29. EPITAFFIO DI CITAREDO ALESSANDRINO

I.G.U.R. II 1034

I.G. XIV 2088

C. Ricci, *Egiziani a Roma nelle fonti epigrafiche di età imperiale*, «Aegyptus» 73, 1993, p. 80

C. Vendries, Harpistes, *Luthistes et Citharôdes dans l'Égypte romaine. Remarques sur certaines singularités musicales*, «RBPh» 80, 2002, p. 188

II d.C.
Roma

Φλάβιος
Τέρπνος
κιθαρωιδός
Ἀλεξανδρε-
ύς · ἐτών · κ' (ἡμισυ)
ᾠφθορος.

5

Flavio Terpnos, citaredo, alessandrino, di anni 20 e mezzo. Incorrotto.*

*Cfr. § 17 n. 1215.

A 30. ISCRIZIONE VOTIVA DI UN FUNAMBOLO ALESSANDRINO

FD. III 1, 226

fine II - inizi III d.C.

*S.I.G.*³ II 847

Delfi

S.E.G. II 328

Vandoni, *Feste*, nr. 69

F. Perpillou-Thomas, «ZPE» 108, 1995, p. 228

C. Van Liefferinge, *Auditions et conférences à Delphes*, «AC» 69, 2000, pp. 149, 161 n. 60

[μέγας Π]ύθιος Ἀπόλλων.

[Αὐρ.] Νόννος ὁ καὶ

[Δη]μήτριος Ἀλεξαν-

δρεὺς, κοντοπέκτης

5

σκανδαλιστής, καλο-

βάτης, ἀρέσας Δελφοῖς,

ἐγενόμην βουλευτής

τε καὶ πολεΐτης

μεγάλη

10

τύχη Δελ-

φῶν.

5 *l.* κοντοπαίκτης **6-7** vide *S.E.G.* XXVII 266: [στε]φανωθείς | [νικήσ]ας ἀθλήματα δυ[σ]πο[λέμητα] κα[λ]οβάτης
εἶτ' ὀξυβάτης δὲ [... κοτυ]λιστής; cf. *P.Harrauer* 56; *P.Oxy.* XXVII 2480r, III, 43; *P.S.I.* VIII 953, fr. 88; *P.Oxy.*
XXXIV 2707, 5, 7 **9** *l.* πολίτης

[Grande P]izio Apollo.

[Aurelio] Nonno detto anche Demetrio di Alessandria, equilibrista, acrobata, funambolo, trampoliere, gradito agli abitanti di Delfi, diventai buleuta e cittadino con buona fortuna degli abitanti di Delfi.*

*Cfr. § 17 nn. 1245; 1251.

A 31. DIPLOMA DELLA GRAN SACERDOTESSA DEGLI ARTISTI DI DIONISO

P.Oxy. LXXIX 5208

III d.C.
Ossirinco

.....] . [.....] . [.] . [.] . [.] . [.]
 οἱ κορυμηνική λαμπρά μεγάλη σύν[οδος τῶν ἀπὸ οἰκουμένης
 περὶ τὸν Διόνυσον καὶ θεοὺς Σεβαστοὺς τεχνιτῶν ἱερονικῶν στεφανιτῶν
 καὶ οἱ τοῦ τ[ω]ν συναγωνιστῶν ἀπὸ τῆς οἰκουμένης περὶ τὸν Διόνυσον τε-
 χνίταις ἱερονίκαϊς στεφανίταις καὶ τοῖς τοῦ τ[ω]ν συναγωνιστῶν χαίρειν. 5
 γινώσκετε γέμουσαν ἡμῶν τὴν ἱερὰν μουσικὴν οἰκουμενικὴν περ-
 περὶ πολ[ε]ιστιςτικὴν [λα]μ[π]ρ[α]ν με[γάλην] σύνοδον
] μουθιν τὴν καὶ Σαραπίαδα ἀριέρισσαν
 Αὐρηλίου Σαραπίωνος (vac.) ἱερονικοῦ (vac.) [
 .. καὶ] ἀποδεδωκυῖαν [] τὸ κατὰ τὸν νόμον βασιλικὸν δηνάριον ὡν καὶ τὰ 10
 εἰς τοὺς Σεβαστοὺς ἱερὰ τέλῃματα πάντα ἐκ [πλήρους. (vac.) ἐγράψαμεν ὑμῖν
 ἵνα εἰδῆτε (vac.) ἔρρωσθε. (vac.) [
 ἐτελέσθη ἐν τῇ [λα]μ[π]ρῇ Ἀντι[ν]οῦ ἑξῶν ἑλλήνων πόλει ἀγῶνος ἀγομένου
] ἱ[ε]ροῦ ἐ[ἰ]σελαστικοῦ οἱ κ[ο]νομενικοῦ ἰσολυμπίου τῶν μεγάλων Ἀντινο-
 είων] . [.....] . [15

6 ἱερ[Π 6-7 οἰκουμενικὴν περὶ πολ[ε]ιστιςτικὴν [λα]μ[π]ρ[α]ν με[γάλην] σύνοδον coni. ed. pr. 7-8 Αὐρηλίαν
 Θέρμουθιν suppl. ex. gr. edd. pr., vide *PFlor.* III 318 Fr. A 19; *PS I.* XV 1546, 35; *T.Mom. Louvre* 52, A1
 8 Ὁξυρυγίτιδα γυναῖκα vel θυγατέρα suppl. ex. gr. ed. pr. 9 ἱερο Π 10 δηνάριον ὡν suppl. ed. pr. coll. *P.Oxy.*
 XXVII 2476, 16 11 ἱερα Π 12-15 suppl. ed. pr. coll. *P.Oxy. Hels.* 25, 17

... mondiale illustre grande corporazione degli artisti [vincitori sacri, portatori di corona del mondo intero], devoti a Dioniso e ai divi Augusti, e i loro comprimari agli [artisti] vincitori sacri, portatori di corona, del mondo [intero devoti a Dioniso] e ai loro [comprimari salve].

Sapete che ...-muthis, detta anche Sarapiade, gran sacerdotessa ... di Aurelio Sarapione, vincitore sacro, è membro della nostra sacra artistica ... [mondiale, errante, illustre sacra corporazione], e che ha pagato secondo la legge una tassa [regia di 250 denarii e] tutti i sacri contributi agli Augusti [interamente]. Vi abbiamo scritto perché lo sapeste. State bene.

Fu compiuto nell'illustre città degli Antinoiti, [nuovi Elleni, durante la celebrazione del ..] agone sacro, [iselasico, mondiale, isolimpico dei grandi Antinoiti] ...*

*Cfr. § 17 n. 1212.

A 32. PROSKYNEMA

SB V 8465

F. Zucker, *Les Temples immergés de la Nubie: Von Debod bis Kalasche III*,
Le Caire 1912, 115, L 339

G. Geraci, *Ricerche sul proskynema*, «Aegyptus» 51, 1971, pp. 137-143

207 d.C.

Kertassi (Nubia)

τὸ προσκύνημα Ψεν-
σρουπτίχης ἱερεὺς Γόμου
καὶ Πετεψαῖς προστάτης Γώ-
μου καὶ τῶν φιλοῦντων
αὐτοῦ καὶ Σαμόθραξ αὐλη- 5
τῆς καὶ οἱ ἀπὸ τοῦ Γώμου
(ἔτους) ις', Χύακ ις'. καὶ Παμῆς Μύρων.

Proskynema Psensrouptichis sacerdote di Gomos e Petepsais *prostates* di Gomu e i suoi amici e Samo-
trace auleta e quelli provenienti da Gomos.
Anno 16, Choiak 16. E Pamès Mirone.*

*Cfr. § 16 n. 1071.

A 33. DOCUMENTO RELATIVO A UN ARTISTA

SB XXVIII 16959

261-267 d.C.

P. Cair. inv. 10666 (descr.)

Ermopoli

A. Martin, G. Nachtergaele, *Papyrus du Musée du Caire. VII*, «CdE» 79, 2004,

pp. 203-208, nr. 17

Cfr. S. Remijsen, *The End of Greek Athletics in Late Antiquity*, Cambridge 2015, pp. 111-128

[] . [] . []

[] θυμ[ε]λ[ι]κ[οῦ] σκη[ν]ικοῦ γυμν[ικοῦ]
 ἰσοκαπ[ε]τωλίου ἀγών[ο]ς Ἑρμοῦ πόλεω[ς]
 τῆς μεγάλ[η]ς ἀρχαί[ας] καὶ λαμ[πρ]ᾶς καὶ σ[ε]μ-
 νοτάτης] Μάρκος Αὐρήλιος Ἑ[ρ]μῆς ὁ καὶ Α[
 νε]ϊκῆς πλ[ε]ιστονείκης π[α]ρά-
 δοξος χειροτο]νηθεὶς ὑπὸ τῆς ἱερᾶς μου-
 σικῆς περιπολισ]τικῆς Γαλλιηνῆς μεγάλ[η]ς
 συνόδου γραμμ]ατέα μετ[ροπόλεως] (?)

5

2-3 cf. *P.Oxy.* XXVII 2476, 31 3 *l.* ἰσοκαπιτωλίου, cf. *B.G.U.* IV 1074, 16; passim, I. *Side* 149, 6: ἰσοκαπιτώλιον ἐν Ἑρμοῦπόλει 3-4 cf. *S.P.P.* XX 69, 7-8 6 possis ex. gr. πυθιονε]ϊκῆς (*l.* πυθιονίκης) vel ἱερωνε]ϊκῆς (*l.* ἱερωνίκης) *l.* πλ[ε]ιστονείκης 6-7 cf. ex. gr. *P.S.I.* III 241, 3; *P.Oxy.* XXVII 2476, 20, al. 7-9 cf. *B.G.U.* IV 1074, 14; *P.Oxy.* *Hels.* 25, 11, passim 9 cf. *P.Oxy.* XXII 2338, 46; *P.Lips.* I 57r, 6-8

... del concorso musi[cale, tea]trale, atle[tico, organizzato sul modello cap]itolino, di Ermopo-
 li, [la grande], anti[ca], illu[st]re e ve[nerandissima], Marco Aurelio Ermete detto ...[]vincito-
 re a [], numerosissime volte vincitore, s[tra]ordinario, eletto [per alzata di mano] dalla sacra,
 mu[sicale, itine]rante, posta sotto il patronato di Gallieno, grande [associazione ... *gram*]mateus
 della met[ropoli] (?) ...*

*Cfr. § 15 n. 900.

Α 34. NOTIFICA UFFICIALE DI VITTORIA OLIMPICA

S.P.P. XX 69

30 maggio 264-268 d.C.

S.P.P.V 121

Ermopoli

M. Vandoni, *Feste*, nr. 117

P. Frisch, *Zehn agonistische Papyri*, Opladen 1986, pp. 128-135 (*P.Agon.* 7)

H. Froschauer, H. Harrauer, *Spiel am Nil*, Wien 2004, pp. 71-72, 127 nr. 97

Cfr. U. Wilcken, *Papyrus-Urkunden*, «APF» 7, 1924, p. 105, Nr. 69

L. Robert, *Hellenica*, VII, Paris 1949, p. 62

L. Robert, *Hellenica*, XI-XII, Paris 1960, p. 355

L. Robert, *La déesse de Hierapolis Castabala*, Paris 1964, p. 90 nt. 1

L. Robert, *Sur les inscriptions d'Ephèse. Fêtes, athlètes, empereurs, épigrammes*, «RevPhil» 41, 1967, p. 22

N. Litinas, *Hermou polis of the Thebaid. Some Corrections and Notes Concerning its Name and Epithets*, «APF» 41, 1995, pp. 80-81

F. Perpillou-Thomas, «ZPE» 108, 1995, p. 238 nr. 110

M. Drew-Bear, *Sur deux documents d'Hermupolis*, «Tyche» 1, 1986, pp. 94-96

M. Drew-Bear, *Sur les doreai agonistiques de Gallien en Égypte*, in *Actes du XXVI Congrès International de Papyrologie*, Genève 2012, p. 200

m^1] ἐπενέχθη ὑπὸ Ὡρίω(νος) σαλπικ[τοῦ
 $m^2 \pm 21$]γιων ὁ καὶ Ἀντίμαχος ἐξ[ηγητῆς (?)
 ± 6 τῆς λαμπροτάτης π]όλεως τῶν Ἀλεξανδρέων [± 10
 ± 15] βουλευτῆς ἀρχελληνοδίκη[ς τῆς . Ὀλυμπιάδος
 ± 15]ιτου πρώτ[ο]υ ἀχθέντος ε[. .]υη[5
]σικου γυ[μνικ]οῦ Ὀλυμπ[ικοῦ ἀ]γών[ος ± 6
]Ἐ[ρμουπ]όλει [τ]ῇ μεγάλῃ ἀ[ρ]χαί[α] καὶ σε[μνοτάτῃ
καὶ λαμπροτάτῃ καὶ] τοῖς α[ὐτῆς ἄρ]χουσ[ι] βουλῇ δῆμω [χαίρειν·
ἐπεὶ (?) Μᾶρκος Αὐρ]ήλιος Ὡ[ρίων ἐ]νδόξως καὶ ἐναρ[έτως
ἐνίκησας τὸ] τῶν σαλπ[ικτ]ῶν ἀγώνισμα καὶ ἀφ' [ἡμ]έρα[ς (?) 10
τῆς π]ρώτης κ[αὶ τ]ῆς δευτέρας νυκτὸς διαρκέσας [εἰς πάντα τὰ
κατὰ τὸ]ν νόμον καὶ ἀναδησάμενος τὸν στέφανον τῇ[ς
< > Ὀλυμπι]άδος τοῦ < ἀγώνος τοῦ > δωρηθέντος ἡμῖν ὑπὸ τῆς θείας μεγαλοδωρ[είας τοῦ
κυρίου] ἡμῶν Γαλλιανοῦ Σεβαστοῦ ἀνεκήρυξεν τὸν κύριον [ἡμῶν
Γαλλιανὸν] Σεβαστὸν καὶ Κορνηλίαν Σαλωνίναν Σεβαστήν· ἀκολ[ούθως (?) 15
]μενοι πάντα τὰ ἐπὶ τῇ Ὀλυμπικῇ νίκῃ ὀφειλόμενα ἀποπλη[ρῶσαι (?)
ἐπιστέλλ]ομεν ὑμῖν. m^1 ἐρρῶσθαι ὑμᾶ[ς ε]ὔχομαι, φίλτατοι ἀδελφοί.
(ἔτους) . . Αὐτο]κράτορος Καίσαρος Πουβλίου Λικκινίου Γαλλιανοῦ Γε[ρ-
μανικοῦ Μεγίστου Περσικοῦ Μεγίστου Εὐσεβοῦς] Εὐτυχούς [Σε]βαστοῦ, [Παῦ]νι ε'.

1 cf. *P.Oxy.* XXVII 2476, 33-34: Μάρκος Αὐρήλιος Ὀρίων Ἑρμοπολείτης καὶ κόλων Ἀντισχεὺς[ς] μετροπολίτης καὶ ἄλλων πολλῶν πόλεων πολεῖτης σαλπικ[τ]ή[ς] δλυμ[π]ιονίκης πολλάκις πυθι[ο]γ[ι]κής [ἀκτ]ιον[ι]κής πλειστονείκης παράδοξος διοικήσας τὸν ἀγῶνα ἐτέλεσα τὴν διπλήν. 5]ηγου προσταχθέντ[α] π[ε]ρὶ πάσης α[C. Wessely, ἐπὶ τοῦ πρώτ[ο]υ ἀχθέντος J.D. Thomas, *The Epistrategos in Ptolemaic and Roman Egypt*, II: *The Roman Epistrategos*, Opladen 1982, p. 98, n. 28;]ηγου προσταχθέντ[α]]ε[]σαση[περὶ] P. Frisch, recte M. Drew-Bear 6 [τοῦ ἱεροῦ οἰκουμενικ]ο[ῦ] ἀγῶνος καὶ τ[οῦ] Ὀλυμπ[ικοῦ] ἀγῶνος C. Wessely, [τοῦ ἱεροῦ εἰσελαστ]ικο[ῦ] οἰ[κουμεν]ικο[ῦ] ἀγῶνος καὶ τ[οῦ] εἰσελαστ[ικοῦ] οἰ[κουμεν]ικοῦ P. Frisch, loc. cit.; recte M. Drew-Bear 7-8 cf. *P.Cair.* inv. 10666, 3-4: Ἑρμοῦ πόλεω[ς] [τῆς μεγάλης ἀρχαί[ας] καὶ λαμπρ]ᾶς [καὶ σ]ε[μνοτάτης 8 cf. *P.Coll. Youtie* II 69, 2 9 ἐπεὶ Μάρκος Αὐρ[ή]λιος R. Merkelbach apud P. Frisch 10 ἐνίκησε coni. L. Robert, «REG» 97, 1984, p. 494, νικήσας P. Frisch σαλπ[ιγγ]ων L. Robert, recte P. Frisch 11 ἔ[ως τῆς] L. Robert, recte P. Frisch 12 ἀναδησάμενος τὸν στέφανον τ[- - τῆς - - -] C. Wessely, recte M. Drew-Bear 13 [Ὀλυμπι]ᾶδος τοῦ δωρηθέντος ἡμῖν ὑπὸ τῆς θείας μεγαλοδωρ[είας τοῦ] C. Wessely, recte M. Drew-Bear 15-16 ἀκολ[ούθως (?)]]μενοι P. Frisch, loc. cit., ἀκολ[ούθως, cf. *P.Coll. Youtie* II 69, 13 17 ἐπιστέλλ]ομεν cf. *P.Coll. Youtie* II 69, 10 ἐρρῶσθαι ὑμᾶς[ς] ε]ὔχομαι, φίλτατοι ἀδελφοί, cf. *P.Coll. Youtie* II 69, 12: ἐρρῶσθαι ὑμᾶς *vacat* [ε]ὔχόμεθα, φίλτατοι.

*m*¹... fu riportata da Horion, trombettiere.

*m*² [Io, ...]nione, detto anche Antimaco, *exegetes* (?) dell'illustrissima] città degli Alessandrini, [], buleuta, capo *hellenodikes*, [] gli ordini su tutta ... celebrato per la prima volta ... musicale (?), ginnico agone olimpico < nr.> a Ermopoli, la grande, antica e venerandissima e illustrissima (città), ai suoi governanti, consiglio e popolo salute.

Dopo che (?) Marco Aurelio Horion, gloriosamente e valentemente avendo vinto la gara dei trombettieri e dal primo [giorno (?) - -] e della seconda notte avendo continuato in tutto secondo le norme e avendo cinto la corona dell'agone olimpico <nr.>, donatoci dalla divina munificenza del signore nostro Gallieno Augusto, fece proclamare dall'araldo (vincitori) il nostro signore Gallieno Augusto e Cornelia Salonina Augusta, conformemente (?) [] vi informiamo per lettera perché possiate adempiere a tutte le spettanze relative alla vittoria olimpica.

*m*¹ Vi auguro di stare bene, carissimi fratelli. [Anno ... dell'im]peratore Cesare Publio Licinio Gallieno Germanico Massimo Persico Massimo Pio Felice Augusto, Pauni 5.*

*Cfr. § 17 n. 1213.

A 35. ELENCO DI NOMI

O.Ashm. 82, 7

M. Terzidou, *Η μουσική*, p. 482

III d.C.

provenienza sconosciuta

Ἡρακλειδης ἀύλητης.

7

Eraclide auleta.*

7

*Cfr. § 16 n. 1071.

A 36. LISTA DI NOMI

O. Trim. I 86, 10-11

275-350 d.C. ca.

Trimithis (Oasis Magna)

/ Ψεναμ(οὔνης) κομωδός θ'
Παχρᾶτης ἀύλητης β'

10 *l.* κομωδός **11** cf. *P.Bodl.* I 12, 5

Psenamunis virtuoso comico 9

Pachratès auleta 2.*

*Cfr. § 2 n. 210; § 16 n. 1071.

A 37. LETTERA DI AMMONIO A THERMUTION

<i>P.Oxy.</i> XXXIII 2682	III-IV d.C. Ossirinco
Ἀμμῶνις Θερμουτίωνι τῷ ἀδελφῷ πλείστα χαίρειν.	1
...	
ἀσπάζω Ἀμμῶνιν τὸν κι- θάρῳδόν.	21
Ammonio a Termutio suo fratello, moltissimi saluti.	1
...	
Saluto Ammonio il citaredo.*	21
*Cfr. § 17 n. 1215.	

A 38. LISTA DI BENI IMMOBILIARI

<i>P.Berl. Bork.</i> 1, Col. XII, 21 (420) <i>SB</i> VIII 9902 <i>SB</i> XXIV 16000 R. Alston, <i>The City in Roman and Byzantine Egypt</i> , London-New York 2002, pp. 77, 155-156	inizi IV d.C. Panopoli
Col. XII	
ἄλ(λη) Κολάνθου μουσι[κοῦ	21 (420)
Altra (casa) di Colanto musi[co.*	21 (420)
*Cfr. § 16 n. 1071.	

A 39. SPESE PER VINO

P.Ryl. IV 645, 9

inizi IV d.C.
Ermopoli Magna

ἀναλώματ(α) ο[ῖνο]υ	1
....	
τοῖ[ς]	8
μουσικ[οῖς]	9
Spese per vino	1
...	
ai [	8
music[i.*]	9

*Cfr. § 17 n. 1140.

A 40. LETTERA PRIVATA

P.Oxy. XIV 1676, 1-9

dopo il 324 d.C.

A. Hunt, C.C. Edgar, *Select Papyri* I, Cambridge (Mass.) 1932, nr. 151

Ossirinco

M. Vandoni, *Feste*, nr. 70

W. Schubart, *Ein Jahrtausend am Nil: Briefe aus dem Altertum*, Berlin 1923, nr. 77

J.G. Winter, *Life and Letters in the Papyri*, Ann Arbor 1933, p. 131

D. Montserrat, *Sex and Society in Roman Egypt*, New York 1963, pp. 7-8, 102-103

R. Burnet, *L'Égypte ancienne à travers les papyrus. Vie quotidienne*, Paris 2003, p. 275 nr. 215

Φλαούιος Ἡρκουλανὸς Ἀπλωναρίῳ

τῇ γλυκυτάτῃ καὶ τειμιωτάτῃ

πλείστα χαίρειν.

ἐχάρην μεγάλως κομισάμε-

νός σου ἐπιστολὴν, δόντος

5

μοι αὐτὴν τοῦ μαχαιρᾶ. ἦν

δὲ γράφεις δ[ι]ὰ Πλάτωνος

τοῦ τοῦ ὀρχηστοῦ πεπομ-

φέναι μοι οὐκ ἐκομισάμην.

2 *l.* τιμιωτάτῃ 6 *cf.* *M.A.M.A.* III 628; *P.Strasb.* IV 190, 9 8 *l.* .ρχηστου Π ante corr.

Flavio Erculano alla dolcissima e onoratissima Aplonarion, moltissimi saluti. Mi rallegrai assai nel ricevere la tua lettera consegnatami dal coltellinaio. Non ricevetti invece la lettera che che tu mi mandasti tramite Platone il danzatore. ...*

*Cfr. § 16 n. 933.

A 41. PAGAMENTO IN RAZIONI DI CARNE A UNA COMPAGNIA DI MIMI

P.Oxy. LXXIX 5212

V d.C.
Ossirinco

Φιλόξενος Ἀπολλωνίῳ μαγίρ(ω) χ(αίρειν).
παράσχου τοῖς μίμοις κρέως λίτρας δέκα, (γίνονται) κρ(έως) λί(τραι) ι' μ(όναι).
Χοίακ ιβ'. ^{m²} ὁ αὐτὸς σεσημ(είωμαι) κρ(έως) λί(τρας) δέκα μ(όνας).

in universum cf. *C.P.R.* VI 47; *P.Oxy.* LXXIX 5213; *SB* XXII 15753 1 cf. *P.Oxy.* LXXIX 5213, 1 l. μαγείρῳ

Filosseno ad Apollonio macellaio salute. Fornisci ai mimi dieci libbre di carne. In totale 10 libbre di carne.
Choiak 12.

^{m²} Io stesso ho segnato di carne 10 libbre in totale.*

*Cfr. § 17 n. 1139.

A 42. LISTA DI NOMI

SB XXIV 16208, 12

P. Sarischouli, *Wiener Papyri aus byzantinischer und arabischer Zeit*,
«Tyche» 12, 1997, p. 179-182

V d.C.
Eracleopolite

/ χ π(αρά) Θεόδωρος ἀύλη[τῆς] 12

12 l. Θεοδώρου ἀύλητοῦ

/ da parte di Teodoro l'auleta.* 12

*Cfr. § 16 n. 1071.

A 43. PROGRAMMA DI SPETTACOLO CIRCENSE

P.Oxy. LXXIX 5216

V-VI d.C.

A. Puk, *Das römische Spielewesen in der Spätantike*, Göttingen 2014, pp. 138-139 nt. 322;
p. 210 nt. 307

Ossirinco

Cfr. S. Remijsen, *Looking at Athletics in the Fourth Century: The Unification of the Spectacles in East and West*, in R. Dijkstra, S. van Poppel, D. Slootjes (curr.), *East and West in the Roman Empire of the Fourth Century. An End of Unity?*, Leiden-Boston 2015, pp. 121-146

. . .

μίμον

ἄθλον

μίμον

αβλατον

ἄθλο]ν

5

]

in universum vide *P.Bingen* 128; *P.Oxy.* LXXIX 5215 4 αβλατον vocabulum novum 5 ἄθλον vel μίμον coni.
ed. pr.

Mimo

Gara

Mimo

. . .

Gara.*

*Cfr. § 17 n. 1138.

A 44. AFFITTO DI UNA STANZA

P.Oxy. LXXIX 5214

VI d.C.
Ossirinco

...
τῆς πόλεως ἐπ' ἀμφόδ[ου
Πραιτωρίου ἐν τῇ ῥύμῃ τῆς
ἀποστάσεως τῶν μιμμάδων
ὁλόκληρον ἀνάγαιον τόπον
... []. [].

5

postica parte per fibras
] .ς τῆς Ὀξ[υρυγχιτῶν

1 ἐπὶ ταύτης vel τῇσδε ante τῆς πόλεως coni. ex. gr. ed. pr. **2-3** τῆς ἀποστάσεως cf. *P.Oxy.* XVI 2005, 6 *l.* μιμάδων, cf. *I.G.* XIV 2342, 11: μειμάδι Βασίλλῃ **4** ἀνάγαιον = ἀνώγαιον, cf. *P.S.I.* VI 709, 16-17: τόπων ... ἀναγαίων

... città, nel quartiere Pretorio nella strada del magazzino delle mime, una stanza intera al piano superiore.

Nel retro scritto lungo le fibre
... dalla città degli Ossirinchiti.*

*Cfr. § 17 n. 1230.

A 45. PROGRAMMA DI SPETTACOLO CIRCENSE

P.Oxy. LXXIX 5215

A. Puk, *Das römische Spielewesen in der Spätantike*, pp. 138-139 nt. 322;
p. 170 nt. 88: p. 210 nt. 307

Cfr. S. Remijsen, *Looking at Athletics in the Fourth Century*, p. 134

VI d.C.
Ossirinco

ἀγαθῇ τύχῃ νί[κη πομ[πή γ[υ]μ[νικο- μίμ[ο]ς πο]μπή[γυ]μνικο[- μίμος βουκάλιοι . [^{m²} δι]εὐτύ[χει	5 10
---	--

in universum vide *P.Harrauer* 56; *P.Oxy.* LXXIX 5217 **1** cf. *P.Bingen* 128, 1; *P.Oxy.* XXXIV 2707, 1; *P.Harrauer* 56, 1 **2** νί[κη suppl. ed. pr. coll. *P.Harrauer* 56, 2; possis etiam νί[και vel νι[καῖ cf. *P.Bingen* 128, 2; *P.Oxy.* XXXIV 2707, 2 **3** suppl. ed. pr. **4** γυμνικός vel γυμνικόν coni. ed. pr. coll. r. 7, cf. SHA *Car.* 19 2-3 **5** suppl. ed. pr. coll. r. 8 **6** πο]μπή coni. Chang **9** cf. *P.Oxy.* XXXIV 2707, 5, 7; *P.Oxy.* LXXIX 5217, 2; *P.Oxy.* LXXIX 5218 Fr. 1, 3 **7-9** cf. *P.Oxy.* LXXIX 5218 Fr. 1, 1-3 **11** cfr. *P.Oxy.* XXXIV 2707, 14

Con buona fortuna

Vittoria

Processione

Ginnast-

Mimo

Processione (?)

Ginnast- (?)

Cantanti

...

^{m²} Sta bene.*

*Cfr. § 17 nn. 1138; 1411.

A 46. PROGRAMMA DI SPETTACOLO CIRCENSE

P.Oxy. LXXIX 5217

A. Puk, *Das römische Spielewesen in der Spätantike*, p. 138 nt. 322

VI d.C.
Ossirinco

...

μῖμος

βοκάλοι

γυροπάσιοι

ἡθολόγοι

in universum vide *P.Harrauer* 56; *P.Oxy.* LXXIX 5216 2 cf. *P.Oxy.* XXXIV 2707, 5, 7; *P.Oxy.* LXXIX 5215, 9; *P.Oxy.* LXXIX 5218 Fr. 1, 3 3 vocabulum novum 4 cf. *Athen.* I 20 a; *Diod. Sic.* XX 63, 2; *Plut. Quaest. Conv.* V 673B; *O.Medin. Madi* 73, 1: ἡθολογίας

...

Mimo

Cantanti

Contorsionisti (?)

Caratteristi.*

*Cfr. § 17 nn. 1102; 1138.

A 47. PROGRAMMA DI SPETTACOLO CIRCENSE

P.Oxy. LXXIX 5218

A. Puk, *Das römische Spielewesen in der Spätantike*, pp. 138-139 nt. 322

VI d.C.
Ossirinco

Fr. 1	Fr. 2	Fr. 3	Fr. 4
...	...	...	...
γυμνικο[	βολή	μίμ[ο-	αι... [
μίμος	.]... [. .] ...ον	...	.. αγιζιν[
βουκάλλιο[-	...	...	...
δι. [] .. [			

Fr. 1 in universum vide *P.Oxy.* LXXIX 5215, 7-9 3 cf. *P.Oxy.* XXXIV 2707, 3, 7; *P.Oxy.* LXXIX 5215, 9; *P.Oxy.* LXXIX 5217, 2 Fr. 2 1 cf. Galen. *In Hipp. Epid.* I (CMG V X 2, 2 p. 128, 1: δισκων καὶ ἀκοντίων βολάς

Fr. 1	Fr. 2	Fr. 3	Fr. 4
...	...	...	...
Ginnast[	Lancio (o tiro)	Mim[	...
Mimo	...	...	...
Cantant[	...	...	...
...*			

*Cfr. § 17 n. 1138.

48. REGISTRO DI PAGAMENTI

P.Princ. II 96r, col. II, 39

551-552 / 566-567 d.C.

H. Harrauer, P.J. Sijpesteijn, *P.Princeton II 96 und Schreibübungen*,
«ZPE» 64, 1986, pp. 115-116

Ossirinco

R. Mazza, *L'archivio degli Apioni. Terra, lavoro e proprietà senatoria nell'Egitto tardoantico*, Bari 2001, p. 62 n. 68

Col. II

Χριστοφόρω πανδουρ(ιστῆ) [

39

Col. II

A Cristoforo pandurista [*

39

*Cfr. § 17 n. 1139.

A 49. CONTI DI SPESE

P.S.I. VIII 953 Fr. 87-89

567-568 d.C.

M. Vandoni, *Feste*, nr. 88

Ossirinco

N. Gonis, *Studies in Aristocracy of Late Antique Oxyrhynchus*, «Tyche» 17, 2002, p. 96

T.M. Hickey, *Wine, Wealth, and the State in Late Antique Egypt: the House of Apion at Oxyrhynchus*,
Ann Arbor 2012, pp. 92-137

]δικ() κατὰ τὸ ἔθος καὶ ἐπὶ τῆς[ἰνδικτίονος

]ς καλοπαικτ() δι(πλᾶ) ς' [

] ἐν τοῖς αἰσίοις γενεθλ(ίοις) τοῦ δεσπότη(του) ἡμῶν τοῦ κυρίου

87 supplevi coll. *P.S.I.* III 192, 2; *P.Oxy.* XVI 1911, IV 93; *P.Oxy.* XVI 1913, II 10, 15, III 41, IV 55; *P.Oxy.* XXVII 2480, II 5, III 31, 44, 45, 46, V 95, X 240 **88** cf. *P.Bingen* 128, 5, 7; *P.Harrauer* 56, 4; *P.Oxy.* XXVII 2480r, III 41; *P.Oxy.* XXXIV 2707, 5 **89** cf. *P.Oxy.* XXVII 2480r II 18, C 244 supplevi coll. *P.S.I.* VIII 953, VIII 80-81: ἐν τ[οῖς αἰσίοις γ]ενεθλ(ίοις) τοῦ δεσπότη(του) ἡμῶν τοῦ κυρίου (*l.* κυρίου).

... secondo l'usanza e per [l'indizione ...

... a funambol- (di vino) *diplà* 6 [

... nel santo genetliaco del [padrone nostro signore

...*

*Cfr. § 17 n. 1139.

A 50. LISTA DI CIBARIE

B.G.U. II 377

619-629 d.C.

P. Sängér, *Der Lebensmittelhaushalt des Herrn Saralaneozan / Šahr-Ālānyōzān*.

Arsinoite

Neuedition von zwei Speiselisten und einem Geschäftsbrief aus dem sassanidischen Ägypten,

«APF» 58, 2012, pp. 82-90

P. Sängér, *Saralaneozan und die Verwaltung Ägyptens unter den Sassaniden*, «ZPE» 164, 2008, p. 194

P. Sängér, Σιρωτή *ein papyrologisches "ghost-word"*, «ZPE» 173, 2010, pp. 208-210

P. Sängér, *The Administration of Sasanian Egypt: New Masters and Byzantine Continuity*, «GRBS» 51, 2011, p. 657

Cfr. J. Banaji, *On the Identity of Shahrālānyōzān in the Greek and Middle Persian Papyri from Egypt*, in A.

Schubert, P.M. Sijpesteijn (curr.), *Documents and History of the Early Islamic World*, Leiden 2015, pp. 27-42

† γνῶσις τῶν δοθ(έντων) εἰς τὸ μαγειρ(εῖον) τοῦ δεσπό(του) ἡμῶν τοῦ πανευφήμ(ου)
Σαραλανεοζᾶν.

α' ἡμέρα ὄξου(ς) σιρωτ(ὰ) ε' γάρου κνίδ(ιον) α' πρόβ(ατον) α' ἄρν(ιον) α' δελφ() α'
ὄρνιθ() β' περιστερ() ζ' ὦ(ὰ) κ'
m² β' ἡμέρα ὄξ(ους) κόλλ(α)θ(α) ια' πρόβ(ατον) α' δελφ() α' χοῖρ() β' ὄρνιθ()
β' περιστερ() δ'
m³ γ' ἡμέρα ὄξ(ους) κόλλ(α)θ(α) θ' πρόβ(ατον) α' δελφ() α' ὄρνιθ() γ' περιστερ() δ'
καμήλι(ον) α' ὦ(ὰ) κζ'

τῇ αὐτ(ῇ) vac. χοῖρ() γ' γαιοδάριν α'

5

m² τῷ κιθαριστῇ δι(ὰ) Ναρσί vac. πρόβ(ατον) α'

m³ δ' ἡ(μέρα) vac. πρόβ(ατον) α' ἄρν(ιον) α' δελφ() α' ὄρν(ι)θ() β' περιστερ() ζ'

m⁴ Σαβούρ vac. ὦ(ὰ) ιγ'

Χορολόσρο ὄξους λάγρι(νον) α' ὦ(ὰ) ιε'

verso m⁴ γνῶσ(ις) τῶν δαπ(ανῶν) .ε.[. . . .]κ ...

1 cf. C.P.R. VIII 85, 1, C.P.R. XXII 48, 1: γνῶσις εἰδῶν δοθέντων Σαραλακέοζαν ed. pr., Σαραλανεοζᾶν prop. G. Poethke, vide adn. ad P.Oxy. LI 3637, 14; cf. P.Oxy. LV 3797, 9; S.P.P. X 251A, 2 2 l. γάρου δέλφ(αξ) vel δελφ(άκιον) ὄρνιθ(ια) vel ὄρνιθ(ες) περιστερ(ὰ) vel περιστέρ(ια) 3 κόλλ(α)θ(α) prop. Wilcken δέλφ(αξ) vel δελφ(άκιον) ὄρνιθ(ια) vel ὄρνιθ(ες) χοῖρ(οι) vel χοῖρ(ῖδια) 4 κόλλ(α)θ(α) prop. Wilcken δέλφ(αξ) vel δελφ(άκιον) ὄρνιθ(ια) vel ὄρνιθ(ες) περιστερ(ὰ) vel περιστέρ(ια) 5 χοῖρ(οι) vel χοῖρ(ῖδια) γαιοδάριν Π, γαιδάρι(ον), prop. Andreas, γῆιοδάριν ed. pr., 6 l. Ναρσί, Sijpesteijn, «Aegyptus» 68, 1988, p. 69 7 δέλφ(αξ) vel δελφ(άκιον) ὄρνιθ(ια) vel ὄρνιθ(ες) περιστερ(ὰ) vel περιστέρ(ια) 9 Χορολόσρο ed. pr., corr. Wilcken l. λαγύ(νιον)

† Lista delle forniture per il cuoco del signore nostro il lodevolissimo Saralaneozàn.

nel I giorno: aceto *sirotà* 5, *garum knidion* 1, pecora 1, agnello 1, maialino 1, uccelli 2,

colombe 6, uova 20;

m² nel II giorno: aceto *kollatha* 11, pecora 1, lattonzolo 1, maialini 2, uccelli 2, colombe 4;

m³ nel III giorno: aceto *kollatha* 9, pecora 1, maialino 1, uccelli 3, colombe 4, cammello 1,

uova 27;

nello stesso (giorno): maialini 3, asinello 1;

5

m^2 per il citarista tramite Narsès pecora 1;

m^3 nel IV giorno: pecora 1, agnello 1, lattonzolo 1, uccelli 2, colombe 6;

m^4 Sabùr: uova 13;

Chorochosro: aceto *lagynion* 1, uova 15.

verso m^4 Lista delle cibarie [- - -].*

*Cfr. § 17 nn. 1140; 1156.

