

# μελιγάρυες ὕμνοι

Studi offerti dagli allievi di dottorato  
a Liana Lomiento

a cura di  
Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani,  
Roberto M. Danese







**INCONTRI  
e PERCORSI**

**n. 10**



1506  
UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI URBINO  
CARLO BO

UUP  
URBINO  
UNIVERSITY  
PRESS

INCONTRI E PERCORSI è una collana multidisciplinare che nasce nel 2022 e raccoglie le pubblicazioni di convegni e mostre promossi e organizzati dall'Università di Urbino.

### VOLUMI PUBBLICATI

01. *Le carte di Federico. Documenti pubblici e segreti per la vita del Duca d'Urbino* (mostra documentaria, Urbino, Biblioteca di san Girolamo, 26 ottobre - 15 dicembre 2022), a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri, Marcella Peruzzi, UUP 2022
02. *Paolo Conte. Transiti letterari nella poesia per musica*, contributi di studio a cura di Manuela Furnari, Ilaria Tufano, Marcello Verdenelli, UUP 2023
03. *Il sacro e la città*, a cura di Andrea Aguti, Damiano Bondi, UUP 2024
04. *Diritto penale tra teoria e prassi*, a cura di Alessandro Bondi, Gabriele Marra, Rosa Palavera, UUP 2024
05. *Federico da Montefeltro nel Terzo Millennio*, a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri, Antonio Corsaro, Grazia Maria Fachechi, UUP 2024
06. *Penal systems of the sea*, edited by Rosa Palavera, UUP 2024
07. *Pluralità & diritto*, a cura di Rosa Palavera, Nicola Pascucci, Anna Sammassimo, UUP 2024
08. *A scuola di greco*, a cura di Adele Teresa Cozzoli, Saulo Delle Donne, Anna Tiziana Drago, Giampaolo Galvani, Valentina Garulli, Enrico Medda, UUP 2025
09. *Winning Hearts and Minds. Poesie di reduci del Vietnam*, a cura di Carlotta Ferrando, Emilio Gianotti, Rachele Puddu, Giulio Segato, UUP 2025

# μελιγάρυες ὕμνοι

Studi offerti dagli allievi di dottorato  
a Liana Lomiento

a cura di

Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani, Roberto M. Danese

## μελιγάρες ὕμνοι

Studi offerti dagli allievi di dottorato a Liana Lomiento

a cura di Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani, Roberto M. Danese

*Progetto grafico*

Mattia Gabellini

*Referente UUP*

Giovanna Bruscolini

[Print] ISBN 9791257650261

[PDF] ISBN 9791257650247

[ePub] ISBN 9791257650254

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2026

© Urbino University Press per la presente edizione

Pubblicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: [uup@uniurb.it](mailto:uup@uniurb.it)

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

I saggi qui raccolti hanno ricevuto una valutazione positiva da parte di esperti del settore, mediante un processo di doppia revisione anonima condotto sotto la supervisione dei curatori

# SOMMARIO

“[...] E UN ALTRO CANTO ANCORA”. <i>mimesi e performance rapsodica in h.Pan</i> Lorenzo Pizzoli	11
LOOKING FOR PINDAR’S PRESENCE IN SICILY Francesco Buè	29
DONNE “DI FERRO”. <i>Giochi (par)etimologici in Sofocle, fr. *658 R.</i> Sandy Cardinali	51
SOGNARE UNA REPLICA. <i>Una nota di commento a Diodoro Siculo, 13, 97, 4-7</i> Nello Sidoti	75
IL DOCMIO NELLE <i>TESMOFORIAZUSE</i> DI ARISTOFANE Loredana Di Virgilio	95
LA MUSA INDECENTE DI GNESIPPO Vivian L. Navarro Martínez	121
ATHENAEUS’ MENANDER Valentina Dardano	145
LA VITALITÀ DEI PESCI E L’UMANIZZAZIONE NEL POEMA DI OPPIANO DI CILICIA: <i>Halieutica, 1, 446-472</i> Francesco Arcolaci	165
UN CORO DI ALLIEVI: <i>l’uso figurato di χορός in Libanio</i> Barbara Mander	179
TRADUZIONE, ‘EPMHNEYEIN, RELAZIONE Angelo Vannini	199
LA GIORNATA D’UN PROFESSORE. <i>Appunti su alcune questioni aperte</i> Tullia Spinedi	213
INDICE DEI PASSI CITATI	233



## INTRODUZIONE

Il volume raccoglie gli atti delle due giornate di studio, svoltesi il 7 e l'8 ottobre 2022 presso la Fondazione Carlo e Marise Bo, per celebrare i sessant'anni di Liana Lomiento. Gli interventi, presentati dai dottorandi e dagli ex allievi del dottorato in Studi Umanistici di Urbino, vogliono essere un omaggio di ricerca e gratitudine verso la sua attività di insegnamento, di studiosa e di maestra di studi classici. I contributi, pur nella varietà di temi e metodi, seguono un filo conduttore comune: la riflessione sul testo antico come luogo di dialogo fra parola, performance e interpretazione, in un costante equilibrio tra analisi filologica e letteraria.

Il saggio di Lorenzo Pizzoli inaugura la raccolta con un'analisi dei canti che aprono e chiudono l'*Inno omerico a Pan*. Se i vv. 4-7 sembrano configurarsi come un βουκολιασμός, un canto pastorale, più complessa e articolata risulta invece l'organizzazione dei vv. 27-47: qui le Ninfe eseguono un canto caratterizzato dal lessico dell'epica e dai temi, dalle convenzioni e dalla struttura del genere innodico, dando vita a un'operazione che sembra rispecchiare le dinamiche della performance rapsodica. Attraverso il gioco delle voci – aedo, Musa, Ninfe – il testo diviene un laboratorio di sperimentazione poetica e metapoetica, che testimonia la vitalità della tradizione epica tra IV e III sec. a. C.

Segue l'articolo di Francesco Buè, dedicato alla controversa presenza di Pindaro in Sicilia. L'autore passa in rassegna le più importanti testimonianze, attinte non solo dalla superstita produzione del poeta tebano, ma anche da altre fonti letterarie ed erudite, vagliando criticamente gli elementi che possono essere ragionevolmente ricondotti alla realtà storica e quelli che sembrano invece appartenere alla costruzione letteraria. Lo studio si conclude con una serie di ipotesi sulla datazione e sulle circostanze del soggiorno pindarico presso le corti dei tiranni sicelioti.

Al fr. \*658 R. dalla *Tiro* di Sofocle è dedicato l'intervento di Sandy Cardinali che, mediante la difesa di alcune lezioni testuali trasmesse dalla *paradosis* e un esame attento del contesto da cui è tratta la citazione sofoclea, tenta di mostrare come il tragediografo sfruttò consapevolmente le potenzialità della (para)etimologia, dispositivo ricorrente nella poetica tragica, al fine di rappresentare Sidero come "donna di ferro". La ricostruzione

proposta non trascura, inoltre, possibili indicazioni sceniche: accogliendo il tradito σίδερον, infatti, il frammento potrebbe far riferimento a un'arma effettivamente presente in scena, ossia la spada usata per recidere la chioma della protagonista.

Nello Sidoti, che prende spunto da un contributo di Liana Lomiento sulla circolazione e trasmissione dei testi in epoca prealessandrina (*Da Sparta ad Alessandria: la trasmissione dei testi nella Grecia antica*, in *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, a cura di Massimo Vetta, Roma, Carocci 2001), si focalizza sul tema della *reperformance* di opere tragiche. Attraverso l'analisi di un passo di Diodoro Siculo (13, 97, 4-7), nel quale è descritto il sogno di Trasillo, che alla vigilia della battaglia delle Arginuse, sogna di mettere in scena insieme agli altri strateghi le *Fenicie* di Euripide, mentre gli avversari rappresentano le *Supplici*, l'autore ritiene che sia possibile ricavare informazioni sulla ricezione dei drammi di Euripide e su possibili scenari e modalità della *reperformance* delle παλαιά.

All'analisi delle colometrie antiche tramandate dai codici medievali, un ambito di ricerca ampiamente trattato da Liana Lomiento, è dedicato il contributo di Loredana Di Virgilio, che prende in esame la presenza del docmio nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane. La studiosa, attraverso un'indagine condotta sulla *paradosis* colometrica esibita dal codice Ravennate 429, individua nuove forme di docmio, che vanno ad arricchire i repertori esistenti.

Con Vivian L. Navarro Martínez l'attenzione si sposta sulla figura del poeta tragico Gnesippo, noto grazie a una serie di allusioni poco lusinghiere contenute nei frammenti di alcuni commediografi dell'ἀρχαία. L'indagine compiuta sulle testimonianze comiche restituisce l'immagine di uno sperimentare sul piano melodico e metrico ritmico: proprio queste innovazioni, ritenute inappropriate al genere tragico, gli valsero la fama di poeta lascivo e da strapazzo.

Gli articoli dedicati alla commedia si concludono con il contributo di Valentina Dardano, che analizza le citazioni di Menandro nei *Deipnosophisti* di Ateneo. Lo studio si apre con l'analisi quantitativa dei frammenti presenti nell'opera dell'erudito di Naucrati (81 frammenti provenienti da 46 commedie), per poi prenderne in esame le caratteristiche formali e l'attendibilità, valutata sulla base del confronto con altri testimoni di tradizioni diretta e indiretta.

Dal saggio di Francesco Arcolaci emerge con chiarezza la prospettiva umanizzante che caratterizza gli *Halieutica* di Oppiano di Cilicia (II d.C.). In particolare, l'analisi linguistica e stilistica dei vv. 446-472, nei

quali la gioia dei pesci per l'arrivo della bella stagione è paragonata alla felicità dei cittadini che festeggiano la pace dopo la fine della guerra, consente al lettore di comprendere la strategia retorica utilizzata dal poeta nella rappresentazione del mondo marino.

Con il saggio di Barbara Mander si apre uno squarcio sull'età tardo-antica: l'autrice presenta, infatti, un'indagine sull'utilizzo della parola  $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$  in Libanio. All'uso metaforico del termine, che mostra una chiara connotazione orchestrale e musicale (coro come insieme di cantori e ballerini), si affiancano altri usi, in cui  $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$  allude a qualsiasi gruppo di persone, senza precisi riferimenti al canto e alla danza. All'interno di questa categoria una posizione di primo piano è occupata dalle occorrenze del termine di cui Libanio si serve per indicare la comunità degli allievi, secondo una prassi ben attestata in ambito filosofico.

Il contributo di Angelo Vannini, attraverso l'analisi del concetto platonico di  $\epsilon\pi\mu\epsilon\upsilon\epsilon\upsilon\epsilon\iota\nu$  nello *Ione* e nel *Simposio*, propone una riflessione sul concetto di traduzione e sui limiti che caratterizzano il cosiddetto modello ermeneutico sviluppato dalla modernità europea. Lungi dall'essere una mera attività di ricostruzione semiotico-semantiche nella lingua d'arrivo, la traduzione è anche un processo etico che mette in dialogo tutte le diverse soggettività coinvolte nell'atto interpretativo.

Chiude la raccolta l'articolo di Tullia Spinedi che, attraverso una disamina critica delle pubblicazioni sulla didattica della lingua e della letteratura greca nei licei classici, pone sotto la lente di ingrandimento alcune problematiche cruciali relative all'insegnamento di questa disciplina agli studenti liceali e alla formazione dei futuri insegnanti di materie classiche.

Nel loro insieme i saggi delineano un ampio panorama della classicità intesa non come eredità immobile, ma come campo fecondo di indagine e interpretazione. Ciascun contributo, nella sua specificità, offre la testimonianza concreta di un approccio ai testi prodotti dalla civiltà greca che unisce rigore e passione, e che trova in Liana Lomiento un modello scientifico e intellettuale di riferimento.

Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani, Roberto M. Danese



# “[...] E UN ALTRO CANTO ANCORA”.

mimesi e *performance* rapsodica in *h.Pan*

Lorenzo Pizzoli<sup>1</sup>

## *Abstract*

The paper offers an analysis of the two songs of the Nymphs that open and close the *Homeric Hymn to Pan* (vv. 4-7, 27-47). Their placement suggests the essential role they play in the economy of the text. In the first case, the poet asks the Muse to sing of Pan, but the song is unexpectedly carried out by the Nymphs: this sets the environment in which the god acts, providing a bucolic background to the narrative. The second song is more complex. The Nymphs progressively take on the epic lexicon, conventions, themes, and structure of the hymnic genre: this operation seems to mimic the rhapsodic framework in which the hymn is set. Through this, an unprecedented overlapping of narrative voices (Author > Muse > Nymphs) is achieved: this experimentalism bears witness of the creative process of rhapsodic poetry: this genre is very much alive still at the end of the classical period, when the *Homeric Hymn to Pan* was arguably composed.

## *Key-words*

Homeric Hymns, Pan, Music, Performance, Dance, Bucolic Poetry, Rhapsodic Poetry, *Mimesis*, Muse.

È un dato ampiamente riconosciuto che il dio Pan sia connesso all'elemento sonoro, e su più fronti: nell'immaginario, nel mito, nel culto<sup>2</sup>. Per sua stessa forma e natura, il dio è una creatura liminale, a metà tra il mondo

1 Ringrazio quanti, in occasione della esposizione orale di questo contributo, sono intervenuti con sollecitazioni e spunti di riflessione, che ho volentieri accolto in questa sede. Desidero ringraziare, inoltre, Tommaso Bruni dell'Università di Pisa, per i fruttuosi scambi che con lui ho avuto a proposito dell'*Inno a Pan*: è stato lui a segnalarmi, tra le altre cose, la presenza della metalessi in *h.Pan* e l'analisi che se ne fa nel contributo di De Jong 2009, che non conoscevo. Resta inteso che qualunque errore o imprecisione è mia sola responsabilità.

2 Borgeaud 1988, 74 ss., Barker 2010, Laferrrière 2019, *LIMC VIII s.v. Pan e.g.* nn. 4, 26, 59, 70, 96, 212.

umano e ferino<sup>3</sup>. La dimensione sonora in cui agisce, quindi, è da intendersi nella maniera più ampia possibile: non solo quella della musica (e.g. Pi. P. 3, 77-79, E. *Ion* 500, Ba. 952, Ar. *Ra.* 230, fr. 936 *PMG*, Paus. 8, 36, 8; 8, 38, 11)<sup>4</sup> e della danza (e.g. Pi. fr. \*99 Maehl., A. *Pers.* 448-449, S. *Aj.* 695 ss., fr. 887 e 936 *PMG*, Orph. *H.* 11, 6 ss., *Suid.* α 1241 Adler), ma anche di tutto il mondo di suoni naturali in cui è immerso<sup>5</sup>.

In questa occasione, si intende restringere la tematica alla analisi di un testo in particolare: il diciannovesimo *Inno Omerico a Pan (h.Pan)*. In linea con la divinità a cui è dedicato, il componimento è pieno di musica. La sua stessa struttura, innanzitutto, è scandita da figure di suono, richiami fonici, echi, che sono già stati oggetto di studio<sup>6</sup>. La pervasività di questo elemento, tuttavia, si articola su molti più livelli. Da un punto di vista lessicale, l'abbondanza e la varietà di espressioni legate al suono – nomi, aggettivi, verbi, avverbi – creano una fitta trama di modulazioni sonore<sup>7</sup>. Anche a livello tematico, tuttavia, la musica è un elemento fondante, che percorre l'intero componimento. L'inno contiene infatti al suo interno quattro *performance* musicali, che differiscono per esecutori e generi: ai vv. 4-7 le Ninfe invocano Pan; ai vv. 14-18 il dio torna dalla caccia, e si produce in un assolo alla *σῦριγξ*, che diviene poi un duetto con l'usignolo. Subito dopo (vv. 19-21) a lui si uniscono nuovamente le Ninfe, in un misto di canto e danza. Dal v. 27, sino alla fine dell'inno al v. 47, inizia quindi una lunga *mise en abyme*: le Ninfe ricordano, tramite il canto, il concepimento di Pan a opera di Hermes, la sua presentazione all'Olimpo e la ammissione tra gli Immortali. Ognuno di questi momenti meriterebbe, in virtù delle sue peculiarità, di ricevere una analisi a sé stante<sup>8</sup>. In questa sede, tuttavia, ci si concentrerà esclusivamente sui due canti delle Ninfe, che significativamente aprono e chiudono l'inno. Per importanza strutturale, valore mimetico e implicazioni performative, infatti, si tratta di sezioni particolarmente dense, che necessitano di una specifica attenzione.

3 Cfr. Aston 2011.

4 Cfr. Barker 2010.

5 Cfr. LeVen 2020.

6 Cfr. Germany 2005.

7 Cfr. Tabella 1, alla fine del contributo.

8 Per una analisi sistematica dell'*Inno a Pan*, cfr. Allen, Halliday e Sikes 1936, Càssola 1975, Thomas 2011.

## 1. IL PRIMO CANTO DELLE NINFE, VV. 4-7

Ἀμφὶ μοι Ἑρμείαο φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα,  
αἰγυπόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον, ὅς τ' ἀνὰ πίσεια  
δενδρήεντ' ἄμυδις φοιτᾷ χοροήθεσι νύμφαις·  
αἶ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης στειβουσι κάρηνα  
Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι, νόμιον θεόν, ἀγλαέθειρον, 5  
αὐχμήενθ', ὅς πάντα λόφον νιφόεντα λέλογχε  
καὶ κορυφᾶς ὀρέων καὶ πετρήεντα κέλευθα.

O Musa, celebra il figlio diletto di Hermes,  
dal piede caprino, bicorni, amante del clamore, che per le valli  
folte di alberi si aggira insieme con le ninfe avvezze alla danza:  
esse amano calcare le cime delle impervie rupi  
invocando Pan, il dio dei pascoli, dall'abbondante chioma, 5  
irsuto, che regna su tutte le alture nevose  
e sulle vette dei monti, e sugli aspri sentieri<sup>9</sup>.

Il canto delle Ninfe ai vv. 4-7 sembra riprendere e variare l'*incipit* dell'inno (vv. 1-3). In quel caso, infatti, l'aedo aveva chiesto alla Musa di cantare "il figlio di Hermes" (v. 1); l'identità di quest'ultimo non è subito rivelata esplicitamente, ma suggerita da una serie di attributi (αἰγυπόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον, v. 2); figurano quindi il pronome relativo (ὅς), consueto negli *Inni Omerici*, e l'indicazione dei luoghi cari al dio (πίσεια / δενδρήεντα, vv. 2-3)<sup>10</sup>. A partire da questo momento, tuttavia, il canto è portato avanti dalle Ninfe, che sembrano inaugurare un nuovo proemio. A loro è affidato il compito di nominare esplicitamente il dio per la prima volta (Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι, v. 5); segue una nuova serie di epiteti (νόμιον θεόν, ἀγλαέθειρον / αὐχμήενθ', vv. 5-6), e di nuovo la menzione dei luoghi frequentati dalla divinità (λόφον νιφόεντα [...] κορυφᾶς ὀρέων καὶ πετρήεντα κέλευθα, vv. 6-7). Questa sorta di proemio espanso, che è stata talora notata,<sup>11</sup> non è stata però forse sufficientemente chiarita. Fröhder (1994, 310), ad esempio, sostiene che le Ninfe hanno qui una funzione paragonabile a quella di Hermes, menzionato al v. 4: vale a dire, queste

9 Testo e traduzione di Filippo Càssola (1975, 367).

10 Per una rassegna degli elementi strutturali e tematici che caratterizzano gli *Inni Omerici*, cfr. Janko 1981, Pavese 1991.

11 Cfr. Thomas 2011, 159-160.

spiegherebbero le caratteristiche più tipiche del dio, come la pastorizia, la musica e la danza. Ciò è senz'altro vero, ma non sufficiente a comprendere la ripetizione, punto per punto, dei versi proemiali, tramite i medesimi artifici retorici. Questa ripresa sembra avere un forte valore tematico: in questo modo, le coordinate del canto sono progressivamente chiarite e ristrette. Il suo oggetto non sarà infatti un generico figlio di Hermes, ma Pan; allo stesso modo, a cantarlo non sarà semplicemente la Musa, ma le Ninfe, divinità che sono per natura portate al canto (χοροήθης, v. 3) e che con Pan hanno un più stretto rapporto<sup>12</sup>. Il loro intervento, quindi, si configura non come un generico coro, ma come una sorta di βουκολιασμός, un canto e una danza pastorali, che trova il favore del dio (ἀγαλλόμενος φρένα μολπαῖς, v. 24)<sup>13</sup>. La peculiarità del canto è sottolineata anche al livello lessicale, e quindi performativo: l'esecuzione delle Ninfe rifugge il tecnicismo misurato che si richiede alla Musa (ἔννεπε, v. 1), e assume piuttosto i tratti di una invocazione urlata sui monti (ἀνακεκλόμεναι, v. 5: lo *hapax* morfologico sottolinea ulteriormente le caratteristiche uniche dell'esecuzione). La reduplicazione del proemio, quindi, se da un lato è una variazione formale della apostrofe al dio, dall'altro ha anche una funzione strutturale: fornisce infatti le coordinate bucoliche in cui inserire sia l'inno nel suo insieme, sia il canto delle Ninfe che in esso è contenuto<sup>14</sup>. Nella imitazione dello stile proemiale, inoltre, le Ninfe anticipano il secondo canto, più complesso, che le impegna dalla seconda metà del componimento (cfr. *infra*). È solo

12 Per la associazione di Pan e le Ninfe, cfr. e.g. fr. 887 e 936 PMG, Orph. H. 11, 9, Paus. 8, 30, 3; 10, 32, 7, AP 6, 154; 16, 223, Philostr. *Im.* 2, 11. È dubbia, invece, la testimonianza di Pi. P. 3, 77 ss., in cui Pan e non meglio precisate κοῦραι cantano la Madre degli dèi. Gli scolî al passo (139a Drachm.) ipotizzano che possa trattarsi anche in questo caso di Ninfe, ma forse anche delle figlie del poeta: sul tema, cfr. Lehnus 1979, 8 ss. Cfr. anche *h. Ven.* 262-263, in cui i Sileni e le Ninfe si congiungono nel buio delle grotte.

13 Per la definizione di βουκολιασμός, cfr. Hsch. β 906 Latte-Cunningham; cfr. però Pl. *Lg.* 815c, in cui già si dà notizia di danze che “prendono il nome dalle Ninfe e da Pan” (ἄς Νύμφας τε καὶ Πᾶνας [...] ἐπονομάζοντες), e che nelle figure imitano i movimenti scomposti degli ubriachi (μιμοῦνται κατῳαμένους). Similmente, Luc. *Salt.* 79 riferisce di danze orgiastiche cui partecipano Σάτυροι καὶ βουκόλοι. Altrove, i βουκόλοι sono officianti dei culti dionisiaci (E. fr. 203 Kn., *IG XII* (9), 262, *IGRom.* 4, 386, e forse Cratin. fr. 17-22 K.-A.). Dioniso e Pan intrattengono comunque uno stretto legame: nell'*Inno Omerico a Pan*, quando il dio neonato è accolto sull'Olimpo, tutti gli Immortali ne gioiscono, περιᾶλλα δ'ὁ Βακχεῖος Διόνυσος (v. 46).

14 L'aggettivo 'bucolico' non è qui utilizzato in senso specialistico, a designare un vero e proprio genere poetico; piuttosto, si vuole così indicare l'ambientazione naturale dell'inno, dalle tinte talvolta idilliache: si consideri il canto dell'usignolo tra il fogliame primaverile in *h. Pan* 16 ss.; il prato di crochi e giacinti su cui danzano le Ninfe, vicino a una fonte di acqua sorgiva, vv. 20 ss.; i floridi pascoli dell'Arcadia dove giunge Hermes al v. 30. Ciò non toglie, comunque, che sono state notate effettive consonanze con la poesia ellenistico-bucolica (cfr. Thomas 2011), e che l'inno potrebbe essere stato composto in età alessandrina (cfr. *infra*).

da questo momento, e a partire da queste precisazioni, che l'inno può effettivamente cominciare.

## 2. IL SECONDO CANTO DELLE NINFE, VV. 27-47

Il primo canto delle Ninfe, come detto, pare contrapporsi all'invocazione alla Musa con cui l'inno si apre. A partire dalla seconda metà del componimento, tuttavia, questa dualità sembra risolversi. Dopo un canto cletico (ἀνακεκλόμεναι, v. 5) e una esecuzione lirico-orchestrale (vv. 19 ss.), infatti, la *performance* muta nuovamente di genere, e quindi di tono e di oggetto. Ai vv. 27 ss., le Ninfe si sostituiscono alla Musa nell'espone un nuovo argomento, e cantano la nascita del dio e la sua apoteosi. Il tema è di carattere tipicamente epico-innodico<sup>15</sup>: questo richiede una maggiore strutturazione, sia del movimento (i χοροί ai vv. 20 ss.) che del canto (ὕμνευσι, v. 27; ἔννεπον, v. 29). Rimane però il clamore (περιστένει ἤχώ, v. 21), che sin da subito si apprende essere caro al dio (φιλόκροτος, v. 2). La progressiva epicizzazione del canto delle Ninfe è evidenziata da specifici segnali: come si vedrà, questo 'inno nell'inno' contiene in sé tutte le coordinate della *performance* rapsodica, nei temi, nel lessico e finanche nei tecnicismi. Il cambio di tono è segnalato sin dal v. 27:

Ὑμνευσι δὲ θεοῦς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλυμπον  
Cantano gli dèi beati e il vasto Olimpo<sup>16</sup>

Il verso funge da vera e propria protasi, in cui si dichiara la materia del canto. La scelta di cominciare dagli dèi e dalla loro sede non è casuale: così facendo, le Ninfe sembrano imitare la pratica rapsodica di inaugurare il canto con un *prooimion*, un preambolo in onore di una o più divinità, secondo un uso che è già testimoniato in alcuni luoghi epici, che si intende ora passare brevemente in rassegna<sup>17</sup>. In Hom. *Od.* 8, 499, ad esempio, così è descritto l'*incipit* del canto di Demodoco:

15 Cfr. Pavese 1991.

16 Testo e trad. Càssola 1975, 369.

17 Su questo costume, tipico della *performance* rapsodica, cfr. anche Pi. *N.* 2, 1, con relativi scolî, Th. 3, 104, 4. Sul tema, cfr. Càssola 1975, XII ss., Aloni 1980, Sbardella 2012, in particolare pp. 139 ss. La pratica è condivisa anche dalla citarodia: cfr. Pl. *Lg.* 722d, Ath. 8, 42, [Plu.] *De mus.* 1132d, Quint. *Inst.* 4, 1. Per le interazioni tra il proemio rapsodico e citarodico, cfr. Gostoli 1990, XXIX ss., Nobili 2016.

ὡς φάθ', ὁ δ' ὄρμηθεις θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδίην  
Disse così. Egli, ispirato, dal dio cominciò. Cantava ecc<sup>18</sup>.

La sintassi del verso lascia intendere che l'aedo prende a cantare “dal dio”, come garantiscono anche gli scolî al luogo (*Schol. ad Hom. Od. 8, 499 Dindorf* ὁ δ' ὄρμηθεις· [...] ἔθος γὰρ ἦν αὐτοῖς ἀπὸ θεοῦ προοιμιάζεσθαι), e come intendono anche i moderni<sup>19</sup>. Realizzazione pratica e riprova di questo costume è, del resto, l'intera silloge degli *Inni Omerici*, che conserva canti proemiali in onore degli dèi, pensati per inaugurare l'esecuzione rapsodica. Sulla consistenza di questi interventi rapsodici, sono illuminanti le indicazioni metaletterarie che provengono dal maggiore *Inno a Hermes*. Appena nato, il dio inventa la cetra (*h.Merc. 24 ss.*), e così è descritta la sua seconda esibizione, accompagnata dallo strumento (vv. 425 ss.):

[...] τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων 425  
γῆρύετ' ἀμβολάδην, ἐρατὴ δέ οἱ ἔσπετο φωνή,  
κράινων ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ γαῖαν ἐρεμνὴν  
ὡς τὰ πρῶτα γένοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος.

[...] traendo limpide note dalla cetra 425  
cominciò a cantare – e lo assecondava l'amabile voce –  
celebrando gli dèi immortali e la terra tenebrosa:  
come, al principio dei tempi, ebbero origine, e come  
ciascuno ottenne la sua parte<sup>20</sup>.

A classificare il brano eseguito dal dio come proemio concorre, in primo luogo, il lessico: Hermes canta ἀμβολάδην, “a mo' di preludio” (cfr. *LSJ s.v.*). L'avverbio rielabora svariati luoghi omerici in cui l'aedo, si dice, “inizia a cantare”, ἀναβάλλετο καλὸν αἰεῖδεν (detto di Femio in *Hom. Od. 1, 155*, di Demodoco in *Hom. Od. 8, 266*). Come già notato dalla erudizione antica (*Schol. ad Hom. Od. 8, 266 Dindorf* e *Apollon. Lex. p. 33, 14 Bekker*) e dimostrato da Pagliaro (1953), la sfera semantica del verbo – ma anche del sostantivo ἀναβολή e dell'avverbio ἀμβολάδην, etimolo-

18 Trad. Privitera in Hainsworth 1991, 131.

19 L'interpretazione per cui Demodoco “comincia dal dio” (θεοῦ ἤρχετο) è preferibile rispetto a quella secondo cui l'aedo è “ispirato dal dio” (ὄρμηθεις θεοῦ). Per la discussione sulla sintassi del verso, cfr. Hainsworth 1991, 295-296.

20 Testo e trad. Càssola 1975, 213.

gicamente connessi – pertiene al lessico tecnico-rapsodico, a indicare l’attività incipiente di una esecuzione, con tutti gli accorgimenti di dizione e temi che questo richiede. Accanto al lessico, infatti, è anche l’argomento a classificare il canto di Hermes come proemiale<sup>21</sup>: l’oggetto sono, ancora una volta, le gesta degli dèi, sin dalla loro origine.

A completamento di questa rassegna, si può ancora citare la produzione esiodea: è infatti la *Teogonia*, e significativamente il suo proemio (vv. 10-11, 21-22), a rappresentare il termine di paragone più prossimo per l’*Inno a Pan*<sup>22</sup>. Le Muse cominciano qui la loro esecuzione e prendono le mosse proprio dagli dèi:

έννύχαι στεῖχον περικαλλέα ὄσσαν ιεῖσαι,  
ὕμνεῦσαι Δία τ’ αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην

[...]

ἄλλων τ’ ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων. 21  
Αἱ νύ ποθ’ Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν

nella notte andavano, versando una voce bellissima,  
celebrando l’egioico Zeus e l’augusta Era

[....]

e la stirpe sacra degli altri immortali che sempre sono. 21  
Loro una volta insegnarono un bel canto a Esiodo<sup>23</sup>

Dalle dèe, Esiodo riceve l’investitura e la facoltà poetica<sup>24</sup>. Questa relazione si traduce, non a caso, in un canto molto simile a quello delle divinità, tanto nei contenuti quanto nella forma (v. 33):

καὶ με κέλονθ’ ὕμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων  
e mi ordinarono di celebrare la stirpe dei beati che sempre sono<sup>25</sup>

21 Cfr. Nobili 2016.

22 Il cosiddetto *Inno alle Muse*, che costituisce il proemio della *Teogonia*, è del resto in tutto simile agli *Inni Omerici*, sia in quanto a funzione che a lessico, struttura e relazione con le divinità cantate: sul tema, cfr. West 1966, 150 ss., Càssola 1975, XX-XXI, Pucci 2007, 23 ss., Ricciardelli 2018, 101 ss.

23 Testo e trad. Ricciardelli 2018, 7 e 9.

24 Per l’analisi di questo momento, e per la sua importanza nella *Teogonia*, cfr. da ultimo Ricciardelli 2018, 104 e la bibliografia citata.

25 Testo e trad. Ricciardelli 2018, 11.

Il tema è ribadito alla fine del proemio (v. 101), in cui l'aedo

ὕμνησει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν  
canterà gli dèi beati signori dell'Olimpo<sup>26</sup>

La consonanza con il nostro testo (v. 27) è evidente: le Ninfe

Ὑμνεῦσιν δὲ θεοὺς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλυμπον  
Cantano gli dei beati e il vasto Olimpo<sup>27</sup>

Alla luce di questi paralleli, è possibile iniziare a comprendere il senso della *performance* delle Ninfe. Il loro proemio imita la materia – teogonica –, ma anche le movenze del canto delle Muse – la formula θεοὺς μάκαρας e il verbo ὕμνέω in sede tautometrica rispetto alla *Teogonia* –, e di quello dell'aedo che ne deriva. Questa rispondenza è essenziale da un punto di vista strutturale. In questo modo, si inaugura il trapasso a una nuova sezione dell'inno: dopo il proemio, infatti, le Ninfe mutano argomento, nel senso di una maggiore specificità. Canteranno in particolare Hermes, il padre di Pan (vv. 28-30):

οἶόν θ' Ἑρμείαν ἐριούνιον, ἔξοχον ἄλλων  
ἔννεπον, ὡς ὁ γ' ἅπασι θεοῖς θεὸς ἄγγελός ἐστιν,  
καὶ ῥ' ὁ γ' ἐς Ἀρκαδίην πολυπίδακα, μητέρα μήλων, 30  
ἐξίκετ[ο]

[...] del rapido Hermes, eminente fra gli altri,  
cantano: come egli sia messaggero veloce per tutti gli dèi,  
e come venne all'Arcadia ricca di fonti, madre di greggi<sup>28</sup>. 30

Il passaggio a una nuova materia è evidenziato dall'aggettivo οἶος, secondo una prassi tipicamente rapsodica: si consideri, su tutti, l'uso che se ne fa nelle *Ehoiai* esiodee<sup>29</sup>. Dopo la formula, il dio oggetto di questo nuovo canto è salutato con i suoi epiteti ricorrenti (ἐριούνιον [...] θεὸς ἄγγελος) e si ricordano i luoghi da lui frequentati (ἐς Ἀρκαδίην πολυπίδακα, μητέρα μήλων). È

26 Testo e trad. Ricciardelli 2018, 17 con modifiche.

27 Testo e trad. Càssola 1975, 369.

28 Testo e trad. Càssola 1975, 369, con modifiche.

29 Cfr. Hirschberger 2004, 30 ss.

questa una nuova, ulteriore sezione innodica, che ha avvio dal concepimento di Pan a opera di Hermes (vv. 33-39), e che culmina nella sua apoteosi tra gli Olimpici (vv. 40-47). In questo modo, si enucleano i temi della nascita (ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο) e degli onori (ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος) che già *h.Merc.* 428 riconosce come fondanti del genere innodico-proemiale (cfr. *supra*).

Rispetto al primo canto, dunque, le Ninfe mutano sensibilmente modalità esecutiva. Conformemente al dio che si accingono a cantare, Hermes, assumono progressivamente i toni e gli stilemi epici. In questo modo la loro esecuzione è, da un lato, memore dell'*Inno a Hermes*, da cui riprendono il canto del dio<sup>30</sup>; dall'altro, segnalano il progressivo avvicinamento di Pan all'Olimpo, con cui l'inno si chiude. Dalla natura selvaggia, il dio si prepara a essere accolto tra gli dèi, che sono oggetto di una produzione ben diversa dalle danze e dal canto sfrenato nei modi, nei temi, ma anche negli aspetti e nella cornice performativi. Se visto in quest'ottica, l'ultimo canto delle Ninfe sembra essere una reduplicazione di quello dell'aedo, e sovrapporsi a questo: si consideri la vicinanza che intercorre tra le parole delle dèe (vv. 36-37 Ἑρμεία φίλον υἰόν [...] αἰγιόδην, δικέρωτα, πολύκροτον, ἡδυγέλωτα) e quelle del cantore (vv. 1-2 Ἀμφί μοι Ἑρμεία φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα, / αἰγιόδην, δικέρωτα φιλόκροτον). Senonché, il processo sembra essere qui inverso rispetto a quello osservato nella *Teogonia*, dove è piuttosto il poeta a mutuare temi e lessico dalle divinità. Per comprendere meglio questa relazione, si può allora guardare a *h.Ap.* 149 ss.<sup>31</sup> Il passo dell'*Inno ad Apollo* descrive un momento altamente ritualizzato, le feste degli Ioni in onore del dio, in cui il canto occupa un posto preminente:

οἱ δέ σε πυγμαχίη τε καὶ ὀρχηθμῶ καὶ αἰοιδῆ  
μνησάμενοι τέρπουσιν ὅταν στήσωνται ἀγῶνα. 150

[...]

κοῦραι Δηλιάδες Ἑκατηβελέταο θεράπναι·  
αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,  
αὖτις δ' αὖ Λητῶ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,  
μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἡδὲ γυναικῶν 160  
ὕμνον αἰείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῦλ' ἀνθρώπων.

Πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστὸν  
μιμεῖσθαι ἴσασιν· φαίη δὲ κεν αὐτὸς ἕκαστος  
φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν αἰοιδή.

30 Per i legami di *h.Pan* con *h.Merc.*, cfr. Thomas 2011, 165-171.

31 Cfr. anche Thomas 2011, 165.

essi [gli Ioni], col pugilato, la danza ed il canto,  
ti allietano, ricordandosi di te, quando bandiscono l'agone. 150  
[...]

Le fanciulle di Delo, ancelle del dio che colpisce lontano.  
Esse dopo aver celebrato, primo tra tutti, Apollo,  
e poi Leto e Artemide saettatrice,  
rammentando gli eroi e le donne dei tempi antichi 160  
intonano un inno, e incantano le stirpi degli uomini.  
Di tutti gli uomini le voci e gli accenti  
sanno imitare: ognuno direbbe d'essere lui stesso a parlare,  
tanto bene si adegua il loro canto armonioso<sup>32</sup>.

In questo caso un coro femminile canta, e il primo tema (πρῶτον) sono gli dèi – Apollo, Leto, Artemide. Al v. 161, la loro esecuzione è definita genericamente ὕμνος, ma il verso immediatamente precedente aiuta a definire meglio il genere del canto intonato<sup>33</sup>. Le fanciulle, si dice, “si ricordano” (μνησάμεναι): come è stato dimostrato, il verbo ha un valore tecnico, e indica l'attività specifica del rapsodo, che compone attraverso la memoria<sup>34</sup>. Oltre alla tecnica compositivo-esecutiva, le fanciulle recepiscono i temi dell'*epos*, il ricordo degli eroi e delle eroine antiche. Un precedente è rappresentato da Hom. *Il.* 9, 189, in cui Achille, lontano dalla battaglia, canta sulla cetra i κλέα ἀνδρῶν<sup>35</sup>. Ancor più esplicito è però Hes. *Op.* 159 ss.: sono detti “semidèi” gli uomini della prima stirpe creata, che perirono nella spedizione contro Tebe o Troia<sup>36</sup>. Simili anche le dichiarazioni contenute in *h.Hom.* 31, 19; 32, 18-19: dopo aver cominciato rispettivamente da Helios e Selene, l'aedo afferma di muovere a un canto diverso, che ha per oggetto gli ἡμιθέων ἔργα e i κλέα φωτῶν ἡμιθέων. Alla luce di questi paralleli, le Deliadi imitano (μιμεῖσθαι) dunque l'aedo (αὐτός) nelle modalità (μνησάμεναι) e nell'oggetto del canto (gli dèi, gli eroi): il rapsodo, del

32 Testo e trad. Càssola 1975, 119 e 121.

33 Per ὕμνος nel senso generico di “canto”, sovrapponibile al sostantivo ἀοιδή, cfr. Hom. *Od.* 8, 429 ἀοιδῆς ὕμνον, Hes. fr. 357, 2 M.-W. ἐν νεαροῖς ὕμνοις ράψαντες ἀοιδῆν. Negli *Inni Omerici*, le formule di congedo ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς (e.g. *h.Hom.* 6, 21) e μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον (e.g. *h.Ven.* 293) sono di fatto equivalenti, e le Muse possono indifferentemente ἀεῖδειν (*h.Hom.* 17, 1) e ὕμνεῖν (*h.Merc.* 1). Sul tema, cfr. Furley e Bremer 2001, 9; per il lessico metaletterario in Omero, cfr. anche Pagliaro 1951.

34 Cfr. Moran 1974, Calame 1994.

35 Cfr. Hainsworth 1993, 88. Per i κλέα ἀνδρῶν come oggetto di poesia epica, cfr. da ultimo anche Garcia 2020, con bibliografia citata.

36 Per l'analisi del passo, cfr. West 1978, 190-191.

resto, parla direttamente con le fanciulle, e le invita proprio a “ricordarsi” di lui (*h.Ap.* 166-167 ἐμεῖο δὲ καὶ μετόπισθε / μνήσασθ[ε]). Alla luce della stretta connessione con la figura del cantore, si comprende allora perché il contesto in cui questa operazione metaletteraria ha luogo è quello agonale (ὄταν στήσωνται ἀγῶνα). L’*Inno a Pan* sembra mutuare dall’*Inno ad Apollo* questo complesso momento metaletterario: alla stessa maniera, un coro femminile intona un canto di sapore epico, che ha principio dagli dèi e che riproduce le movenze rapsodiche.

### 3. CONCLUSIONI

Due canti eseguiti dalle Ninfe aprono e chiudono *h.Pan*. La loro collocazione suggerisce, di per sé, il ruolo essenziale che questi hanno nell’economia del testo. Nel primo caso, le Ninfe si sostituiscono alla Musa nell’invocare Pan, e questa sostituzione è congeniale al dio e all’ambiente naturale in cui agisce. Il secondo canto è più complesso. Le Ninfe assumono progressivamente il lessico epico, le convenzioni, i temi e la struttura del genere innodico, e questa operazione sembra imitare la cornice rapsodica in cui l’inno si colloca. La mimesi porta con sé importanti conseguenze nella articolazione interna del testo: si crea, in questo modo, una sovrapposizione e una mescolanza di voci narranti. Questo processo, che in termini narratologici prende il nome di metalessi, è già noto e sperimentato nell’*epos* arcaico<sup>37</sup>. Il nostro *h.Pan* presenta però tratti di originalità. In primo luogo, l’artificio è qui portato a un elevato livello di elaborazione, per il quale si confondono non due voci narranti, come è più spesso il caso, ma tre<sup>38</sup>: quella dell’aedo, narratore principale; della Musa, a cui l’aedo chiede di cantare come narratrice secondaria (v. 1 ἔννεπε Μοῦσα); e delle Ninfe, che intervengono come narratrici terziarie e definitive, proprio per lo stretto legame che hanno con il dio. Il secondo elemento degno di attenzione risiede nel fatto che questa mescolanza non è interrotta sino alla fine del componimento, e non vi è mai un esplicito ritorno dal narratore terziario a quello primario. Al v. 27, infatti, sono le Ninfe a cantare; la narrazione continua per 20 versi esatti (v. 47), ma non si comprende immediatamente se sia il canto delle dee a proseguire, o se sia nuovamente subentrato al loro posto l’aedo: in altre parole, è impossibile dire dove finisca effettivamente la *mise en abyme*.

37 Per una rassegna di casi, cfr. De Jong 2009, 99.

38 Cfr. invece De Jong 2009, 105, che nel citare brevemente l’inno riconosce due sole voci narranti.

Qual è lo scopo ultimo di questa struttura? A mio parere, l'artificio potrebbe rispondere a una necessità di carattere performativo. La mescolanza di narratori si mantiene fino alla fine del componimento e, si lascia intendere, continuerà anche oltre. Nell'ultimo verso (v. 49), infatti, l'autore afferma che si ricorderà anche in futuro di cantare la divinità<sup>39</sup>:

αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς.

Ed io mi ricorderò di te, e di un altro canto ancora<sup>40</sup>.

Una dinamica molto simile è ravvisabile, ancora una volta, nell'*Inno ad Apollo*, ai vv. 177-178. In questo caso, il poeta sembra avviarsi alla conclusione del suo canto (χαίρετε, v. 166), eppure segue questa dichiarazione:

αὐτὰρ ἐγὼν οὐ λήξω ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα / ὕμνέων

Io poi non cesserò di cantare Apollo arciere<sup>41</sup>

Nell'affermazione non si deve vedere solo una generale formula di rispetto verso il dio, cantato "all'inizio e alla fine" come spesso si dice<sup>42</sup>. Piuttosto, si ha forse qui una indicazione performativa: un nuovo aedo prende il posto di chi ha appena concluso il suo brano, e lo prosegue<sup>43</sup>. Nel caso di *h.Pan*, un'operazione simile sembra lasciata implicita, ma è suggerita da vari elementi. Al v. 29, le Ninfe ἔννεπον: a prima vista, il ricorso a un tempo storico pare inconciliabile con il contesto morfosintattico limitrofo (cfr. ὕμνεῦσιν, al presente, al v. 27). Tuttavia, quello che sembra un imperfetto è in realtà un residuo del modo ingiuntivo indoeuropeo<sup>44</sup>: da un punto di vista aspettuale, indica azioni omnitemporali, prive di una reale durata; nella poesia innodica, si specializza quindi in senso tecnico, per descrivere le azioni eterne e sempre uguali a se stesse degli dèi<sup>45</sup>. L'idea sottesa in questa sede è che il canto delle Ninfe, e quindi dell'autore, "non cesserà", ma procederà per un tempo illimitato: l'artificio della metalessi,

39 Per l'analisi della formula, cfr. Richardson 1974, 324, Calame 1994, 397, Clay 1997, 493.

40 Testo e trad. Càssola 1975, 371.

41 Testo e trad. Càssola 1975, 121.

42 Cfr. Hes. *Th.* 34, *h.Hom.* 1, 9D (la numerazione del verso segue l'edizione West 2003), *h.Hom.* 21, 4; 29, 5, Thgn. 1-4, Theoc. 17, 3-4. Per l'interpretazione della formula cfr. Càssola 1975, XXI-XXII.

43 Così Ferrari 2010, 21-25; cfr. anche Sbardella 2012, 86.

44 Cfr. West 1989.

45 Cfr. Faulkner 2005, 63 ss.

che non interrompe la finzione narrativa, crea le condizioni perché questo accada. Sino ad ora, del resto, il canto è stato solo un προ-οἶμιον: la οἴμη, l'esecuzione vera e propria, è quella che seguirà immediatamente, e che l'inno ha preparato.

Nel complesso, dunque, la struttura di *h.Pan* imita su più fronti i sottili meccanismi dell'esecuzione rapsodica, e al contempo riflette su di essi. Il nostro inno dimostra di conoscere luoghi programmatici della produzione epica, di attingere da questi e dai momenti metaletterari che sono in essi contenuti (la *Teogonia* esiodea, l'*Inno ad Apollo*, l'*Inno a Hermes*). Questa consapevolezza sembra avere alla base una visione degli *Inni Omerici* come un genere letterario indipendente, dotato di specifiche convenzioni e riferimenti<sup>46</sup>: si spiegano forse così i casi di ripresa e imitazione di passi da altri luoghi del *corpus*. La complessa operazione letteraria è particolarmente interessante se calata nel contesto culturale che sembra aver prodotto l'*Inno a Pan*: all'interno del *corpus* degli *Inni Omerici*, infatti, il componimento è tra i più tardi, ed è da collocare forse nell'Arcadia di IV-III sec. a.C.<sup>47</sup>: il modo in cui il testo, probabilmente alle soglie della età ellenistica, recepisce le dinamiche della *performance* rapsodica dà misura di quanto, ancora in un contesto postclassico, la poesia aedica fosse non solo vitale<sup>48</sup>, ma anche aperta alla sperimentazione.

Tabella 1. Lessico musicale, coreografico e sonoro in *h.Pan*

Nomi	Verbi	Aggettivi	Avverbi
Musica			
δόναξ (v. 15) Μοῦσα (v. 1); μοῦσα (trasl. 'musica', v. 15) μέλος (v. 16) θρήνος (v. 18) ἦχώ (v. 21) μολπή (v. 24) ᾠοιδή (vv. 18, 48, 49)	ἐνέπω (vv. 1, 29) κλάζω (v. 14) ἄθῦρω (v. 15) ἐπιπροχέω (v. 18) χέω (v. 18) μέλω (v. 21) περιστενέω (v. 21) ὕμνέω (v. 27)	χοροήθης (v. 3) νήδυμος (v. 16) μελίγηρς (v. 18) λιγύμολπος (v. 19) λιγυρός (v. 24)	

46 Cfr. Clay 2011.

47 Cfr. Humbert 1936, Nicolai 2016. L'ipotesi proviene soprattutto da valutazioni di natura stilistica e contenutistica. La datazione di *h.Pan*, comunque, è un tema controverso, che richiederebbe una indagine a sé stante, che non rientra pienamente negli intenti di questo contributo: cfr. Thomas 2011, 169 ss. per una discussione. Non mancano proposte di datazione alternativa: Janko 1982, 185 vuole l'inno prodotto entro la metà del V sec.; West 2003, 18 vede nel componimento un prodotto dell'età classica; Zanetto 1996, 303 propende per una datazione tra V e IV sec.; Càssola 1975, 365 non prende una esplicita posizione.

48 Cfr. già Ready e Tsagalis 2018, 98 ss.

Danza			
πούς (vv. 20, 23) χορός (v. 22)	φοιτάω (v. 20; dub- bio v. 3) ἔρπω (v. 22) δέρκομαι (v. 14; cfr. il gesto coreografico dello σκώπευμα [Hsch. σ 1218 Hansen], detto anche σχῆμα σατυρικόν [Phot. σ p. 527 Porson])		Ποκνά (vv. 20, 23) ἔνθα καὶ ἔνθα (v. 22)
Suoni			
	ἀνακαλέω (v. 5)	φιλόκροτος (v. 2) πολύκροτος (v. 37) ἠδυγέλως (v. 37)	

## BIBLIOGRAFIA

- Allen, Thomas W.; Halliday, William R.; Sikes Edward E.  
1936 *The Homeric Hymns*. Oxford, Oxford University Press.
- Aloni, Antonio.  
1980 'Proomia, hymnoi', *Elio Aristide e i cugini bastardi*. "QUCC" 4 (33), 23-40.
- Aston, Emma  
2011 *Mixanthrôpoi: Animal-Human Hybrid deities in Greek Religion*. Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique.
- Barker, Andrew D.  
2010 *The Music of Pan in Hellenistic pastoral poetry*. In *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, a cura di Maria. S. Celentano, Francesco Berardi, Luigi Bravi e Paolo Di Meo. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 105-119.
- Borgeaud, Philippe  
1988 *The Cult of Pan in Ancient Greece*. Chicago, University of Chicago Press.
- Calame, Claude  
1994 *Les Hymnes homériques: Modalités énonciatives et fonctions*. "Metis" 9-10, 391-400.
- Càssola, Filippo  
1975 *Inni Omerici*. Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- Clay, Jenny S.  
1997 *The Homeric Hymns*. In *A New Companion to Homer*, edited by di Ian Morris e Barry Powell. Leiden-New York-Köln, Brill, 489-507.
- Clay, Jenny S.  
2011 *The Homeric Hymns as Genre*. In *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, edited by Andrew Faulkner. Oxford, Oxford University Press, 232-253.
- De Jong, Irene  
2009 *Metalepsis in Ancient Greek Literature*. In *Narratology and Interpretation*, edited by Jonas Grethlein e Antonios Rengakos. Berlin-New York, De Gruyter, 87-115.
- Faulkner, Andrew  
2005 *Aphrodite's Aorists: Attributive Sections in the Homeric Hymns*. "Glotta" 81, 60-79.

- Ferrari, Franco  
 2010 *Omero, i rapsodi e la fabbrica degli Inni*. In *Inni Omerici*, a cura di Franco Ferrari, Silvia Poli, Torino, UTET, 9-34.
- Fröhder, Dorotea  
 1994 *Die dichterische Form der Homerischen Hymnen: Untersucht am Typus der mittelgrossen Preislieder*. Hildesheim, Georg Olms.
- Furley, William D.; Bremer, Jan Maarten  
 2001 *Greek Hymns*, vol. 1. Tübingen, Mohr Siebeck.
- Garcia, Lorenzo F. Jr.  
 2020 *Kleos*. In *The Cambridge Guide to Homer*, edited by Corinne Ondine Pache. Cambridge, Cambridge University Press, 167-168.
- Germany, Robert  
 2005 *The figure of Echo in the 'Homeric Hymn to Pan'*. "AJPh" 126, 2, 187-208.
- Gostoli, Antonia  
 1990 *Terpander*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Hainsworth, John B.  
 1991 *Omero, Odissea*. Milano, Fondazione Lorenzo Valla.
- Hainsowrth, John B.  
 1993 *The Iliad: a Commentary*, vol. III: *Books 9-12*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hirschberger, Martina  
 2004 *Gynaikōn katalogos und Megalai Ēhoiai: ein Kommentar zu den Fragmenten zweier hesiodeischer Epen*. München, Saur.
- Janko, Richard  
 1981 *The structure of the «The Homeric Hymns»: a Study in Genre*. "Hermes" 109, 9-24.
- Janko, Richard  
 1982 *Homer, Hesiod and The Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Laferrière, Carolyn M.  
 2019 *Sacred Sounds: the cult of Pan and the Nymphs in the Vari Cave*. "ClAnt" 38, 2, 185-216.
- Lehnus, Luigi  
 1979 *L'inno a Pan di Pindaro*. Milano, Cisalpino-Goliardica.
- LeVen, Pauline  
 2020 *Pan and the Music of Nature*. In *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, edited by Tosca A. C. Lynch, Eleonora Rocconi. Hoboken, Wiley, 49-59.

- Moran, William S.  
 1974 Μυμνήσκειαι and “Remembering” Epic Stories in Homer and the Hymns. “QUCC” 20, 195-211.
- Niccolai, Lea  
 2016 *L’Inno Omerico a Pan e la fondazione della Lega Arcadica*. In *Comincio a cantare. Contributo allo studio degli Inni Omerici*, a cura di Roberto Di Donato. Pisa, ETS, 65-82.
- Nobili, Cecilia  
 2016 *I canti di Hermes tra citarodia e rapsodia*. “Lexis” 34, 48-58.
- Pagliari, Antonino  
 1951 *La terminologia poetica di Omero e l’origine dell’epica*. “Ricerche linguistiche” 2, 1-46.
- Pagliari, Antonino  
 1953 *Saggi di critica semantica*. Messina, D’Anna.
- Pavese, Carlo O.  
 1991 *L’Inno rapsodico: analisi tematica degli Inni Omerici*. “AION(filol)” 13, 155-178.
- Pucci, Pietro  
 2007 *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115)*. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- Ready, Jonathan L., Tsagalis, Christos  
 2018 *Homer in Performance. Rhapsodes, Narrator, and Characters*. Austin, University of Texas Press.
- Ricciardelli, Gabriella  
 2018 *Esiodo, Teogonia*. Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- Richardson, Nicholas J.  
 1974 *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford, Oxford University Press.
- Sbardella, Livio  
 2012 *Cucitori di Canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.* Roma, Quasar.
- Thomas, Oliver R. H.  
 2011 *The Homeric Hymn to Pan*, in *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, edited by Andrew Faulkner. Oxford: Oxford University Press, 151-172.
- West, Martin L.  
 1966 *Hesiod, Theogony*. Oxford, Oxford University Press.
- West, Martin L.  
 1989 *An Unrecognized Injunctive Usage in Greek*. “Glotta” 67, 135-138.

West, Martin L.

2003        *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge-London, Harvard University Press.

Zanetto, Giuseppe

1996        *Inni Omerici*. Milano, Rizzoli.

# LOOKING FOR PINDAR'S PRESENCE IN SICILY

Francesco Buè<sup>1</sup>

## *Abstract*

A *corpus* of fifteen victory odes leaves no doubts regarding the strong relationships between Pindar and his Sicilian patrons. Likewise, there is no doubt, according to modern scholarship, on the real presence of the poet in Sicily to ensure the performance (and eventually the re-performances) of his own compositions. Yet, differently from contemporary poets such as Simonides and Aeschylus, a deeper analysis of the sources reveals no certain evidence about the visit of Pindar to the island of Deinomenidai and Emmenidai. The only explicit reference, in this respect, is a passage from the *Vita Ambrosiana* (1, 3 Drachm.). Instead, according to one ἀπόφθεγμα related to him (1, 3 Drachm. = Eust. *Prooem.* 26, 2 Kambylis), Pindar would have declined any invitation to go to the courts of Sicilian tyrants, for “he wanted to live for himself, not for another”. Regardless of the origins and reliability of this anecdote, it is legitimate to investigate at least ‘when’ exactly, on ‘which date’ and under ‘which circumstances’ the Theban poet went to visit the courts of Sicilian rulers. The double purpose of this paper is to collect, compare and deeply analyse all the elements that could validate the assumption of the modern scholars – the physical presence of Pindar in Sicily – which still needs to be demonstrated. Through the analysis based on Pindar’s *corpus*, but also on other literary sources as well as on the ancient *scholia*, we will focus on three points, which are historical, linguistic, and literary respectively: the eruption of Etna in 479-478 BCE

1 I warmly thank Liana Lomiento for the precious and indefatigable work that she provides for the benefit of scholarship in general every day and for the positive evolution that she has contributed to classical studies for many decades. None of my work would have seen the light without her precious teachings. I take the opportunity to thank the following people for their help and support in reading, improving and deepening many aspects of my argumentation: Sandy Cardinali for her enthusiasm at the origin of this project, the two peer reviewers for their very interesting and pertinent remarks, Giovanni Fanfani and Eleonora Rocconi for their precious suggestions, Jason Kavett for making my text more fluent.

(*Marm. Par.*) or in 476-475 BCE (Th.), that Pindar would witness through his poetic descriptions (see *P.* 1); the elements of deixis that he uses to localize himself, for instance, in Syracuse (see Athanassaki 2004); the silence of later literary sources about the stay of Pindar in Sicily (see *e.g.* Paus. 1, 2, 3), which strikes if compared to the large amount of information concerning Simonides' and Aeschylus' ones.

### *Key-words*

Pindar's Biography, Pindar in Sicily, Pindaric Criticism.

## 1. INTRODUCTION

The double purpose of this paper is to collect and deeply analyse all the elements that could validate what is, surprisingly, only a reasonable deduction of the readers and scholars of Pindar: his physical presence in Sicily. Around this idea there is the *consensus* of all the Pindarists, but – as we will see – it is worth challenging and validating it, if it is the case, by considering the most important sources at our disposal, and at the same time taking into account the silence of these latter on the real Pindar's presence in the island of Deinomenidai and Emmenidai. My reflection will lead me to consider, first, the biographical and historical texts that can furnish – or cannot – important pieces of evidence about the presence of Pindar in Sicily. In a second time, my reasoning will let me deal with the most important and general topics of the Pindaric criticism: the poetic 'I'; the first performance reconstruction; the modalities of Pindar composition; the relationships between reality and imagery in his poetry; the connections between the *lyricorum princeps* and his *laudandi*. Thus, I will base my analysis firstly on secondary sources such as later authors and ancient *scholīa*, and then on Pindar's *corpus* of victory odes. My reasoning will imply three types of levels of analysis: lexical, literary, and historical.

## 2. AN INTRIGUING PRESENCE OR A POSSIBLE ABSENCE?

From a historical and literary point of view, we must consider the strong links between poetry and travelling in Pindar's days<sup>2</sup>. More particularly,

2 See the prototype of this in the myth of Arion. Cfr. in this respect Kowalzig 2013, 31-33.

it is easy to juxtapose the fluid dynamics of lyric poets and aristocrats travelling before, during and after the Panhellenic athletic festivals. In this respect, it is useful to remind some considerations by Richard Hunter and Ian Rutherford (2009, 12):

[T]he great pan-Hellenic athletic festivals offered rich opportunities for the greatest poets, and such opportunities often involved travel, whether to the games, to the victor's home city, or to both. The fifth century before the Peloponnesian War was the golden age of the festivals and the poetry which they inspired. Simonides, Pindar and Bacchylides wrote songs for patrons from all over Greece, and they will have visited many of their patrons' cities (as Pindar represents himself as training a chorus on Ceos in the First Isthmian), although poems were presumably also conveyed to a patron's home by a third party; we know very little indeed about the processes involved in the training of choruses and the delivery of poems when the poet himself was absent<sup>3</sup>.

Thus, to contextualize our topic, on the one hand it is possible that Pindar's odes were sent to their patrons' cities in Sicily, and in this case, we should infer that writing would have played an important role in the composition and transmission of the Pindar's *opus*, which is a point that is difficult to demonstrate<sup>4</sup>; on the other, it seems likely – both for the dynamics of commissioning poems and for the prestige implied by the fact of having at the performance of a poem the presence of the poet himself<sup>5</sup> – that Pindar travelled to Sicily and hypothetically spent a period there. These considerations lead us to question the biographical sources of Pindar, whose several statements are very precious for our purposes. A passage of the *Vita Ambrosiana* relates that Pindar, as well as Simonides, were at the court of Hieron in Syracuse.

*Vita Ambrosiana*, 1, 2-3 Drachm.:

Καὶ γὰρ Σιμωνίδης τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν γέγραφε καὶ Πίνδαρος μέμνηται τῆς Κάδμου βασιλείας. ἀλλὰ καὶ ἀμφοτέροι παρὰ Ἰέρωνι τῷ Συρακοσίων τυράννῳ γεγένηται.

3 Cfr. Hunter and Rutherford 2009, 1-22.

4 See in this respect Schmid 1998, 70: «[t]he evidence for either written, and therefore material, or oral composition of the epinikia is indirect. At most, we may infer from a number of oblique references that writing was used at some stage in the process in between the commissioning of the ode and its performance before the patron». In the eventuality of poems sent and performed without the presence of Pindar, we should admit – as Schmid himself does not fail to remind us – also an important role played by the χοροδιδάσκαλος Aineas, as it seems to be evident in *O.* 6, 87-92. Cfr. on this topic Spelman 2018, 39-43 and – concerning family archives as a repository for texts – 248 n. 88.

5 Cfr. *infra* the citation of William Mullen.

Moreover, Eustathius of Thessalonica (26, 1-2), who draws information, even if partially, from the *Vita Ambrosiana* itself<sup>6</sup>, recalls this same detail, also mentioning the chronological proximity of Simonides and Pindar: “they both came to Sicily, at the Hieron’s court, as other wise had done before them”.

Yet, it is surprising that Eustathius takes into some consideration an ancient ἀπόφθεγμα, handed down from the *Vita Ambrosiana* too, which reads: “when Pindar was asked why, whereas Simonides went to Sicily at the court of the tyrants, he did not want, he said: because I want to live for myself, and not for another”.

Eust. *Prooem.* 26, 1-2 Kambylis:

Εἰπεῖν δὲ τοῦτο καὶ ἄλλως κατὰ τοὺς παλαιούς, ἐπέβαλε Πίνδαρος τοῖς χρόνοις Σιμωνίδου ἢ νεώτερος πρεσβυτέρου. τῶν αὐτῶν γοῦν μέμνηται ἀμφότεροι πράξεων· ἀλλὰ καὶ παρὰ Ἱέρωνι τῷ Συρακουσίῳ τυράννῳ ἄμφω ἐγένοντο, ἀποδημήσαντες δηλαδὴ καθ’ ἑτέρους καὶ αὐτοὶ σοφοὺς εἰς τὴν Σικελίαν. καὶ μὴν πρὸς τὸ ἱστορηθὲν τοῦτο διαφέρεισθαι δοκεῖ τὸ περιφερόμενον· λέγεται γὰρ ὅτι Πίνδαρος ἐρωτηθεὶς διὰ τί Σιμωνίδης μὲν πρὸς τοὺς τυράννους ἀπεδήμησεν εἰς Σικελίαν, αὐτὸς δὲ οὐκ ἐθέλει, ἔφη· διότι βούλομαι ἑμαυτῷ ζῆν, οὐκ ἄλλῳ [see *Pind. Apophth* Drachm. 1, p. 3].

From a historical and biographical point of view, the reliability of this anecdote, and more broadly of all the ἀποφθέγματα concerning Pindar – whose original authors are unknown (see λέγεται in the Eustathius’ text) –, is doubtful. Indeed, these anecdotes come from late collections where the attribution to one or another poet was sometimes of lesser importance<sup>7</sup>, and – at least in some cases – they could be generated from ancient reflections on the texts or even more directly from the verses themselves<sup>8</sup>. As far as we are concerned, the ἀπόφθεγμα on Pindar and Simonides speaking about a possible stay in Sicily – and the rejection to come expressed by the former

6 On the relationships between Eustathius and his sources, see Negri 2000, 226-235.

7 See Gallo 2005, 62 n. 12.

8 Yet, concerning the biographical statements about early poets, it is interesting to cite some lines from the *Introduction* of Kivilo 2010, 5, which in my opinion could be applied also to the Pindaric *Vitae*: «I suggest that the biographical statements and anecdotes about early poets in the Classical authors’ works are the remnants of large and well-developed ancient biographical tradition which began to form simultaneously with the performance of the poetry soon after the poet’s death or even in their lifetime. Some details were recorded in local documents such as inscriptions and lists of winners at poetic contests, for example, but mainly the tradition was developed and passed on orally. [...] The biographical traditions were continuously developed further, were embellished and scrutinized by later authors and came to form the basis for the Hellenistic literary *Lives*».

– could transmit more a verisimilitude of thinking by Pindar than a real and historical dialogue between the two poets<sup>9</sup>. Thus, while we are not legitimated to consider Pindar’s refuse to come to Sicily as worth of strong consideration, nevertheless, it is important to take into account what follows: except for the passage of the *Vita Ambrosiana* and that of Eustathius, which – as I noted – is second-hand information (coming down directly from the *Vita* itself), we do not have at our disposal any other explicit piece of evidence about Pindar’s presence in Sicily. Nor we have elements to exactly state when and where the famous poet was and operated in the island. Of course, we must trust Pindar’s *corpus*, which is very rich of Sicilian victory odes. But, as we shall see, it is not so easy to draw from Pindar’s poetic statements any details about his Sicilian period(s). In this respect, it is interesting to recall a short and prudent reflection of Mary Lefkowitz on the historical reliability of geographical descriptions and historical allusions present in the Pindaric texts:

It is important to remember that most allusions to historical events in the odes tend to be general rather than precise. [...] As in the case of *P. V*, where his detailed description of the site makes it look as if he had seen Cyrene with his own eyes, it is tempting to deduce from his references to Aetna that he knew Sicily well; but it is still possible that even these larger descriptions were based on information given to him by natives of those sites<sup>10</sup>.

If we go back in time and see other ancient sources, we cannot feel more comfortable with the evanescent presence of Pindar in Sicily. Indeed, the silence of some important ancient sources about his possible stay in the island might lead us even to cast some doubts, at least on his precise presence in time and space. An interesting example of this is Pausanias. Indeed, it is worth turning to the following passage of the second book of his *Description of Greece*, focusing on the poets that he evokes and noting one important absent: Pindar<sup>11</sup>.

9 See, in this respect, Lefkowitz, 2012, 68: «[h]is apparent refusal to toady to Hieron in odes like *Pythian* 2 may have provided the inspiration for [our] apothegm». Cfr. LeVen 2010-2011, 683: «anecdotal narratives might not give access to historical reality. They may be born from historical events, but they often acquire a life of their own, and become so flexible that they are transferable, in time, subject and place. What matters more than historicity is on the one hand their verisimilitude, and on the other, the fact that they make a point larger than they appear to be making».

10 Lefkowitz 1985, 322.

11 It is important to note that Pausanias speaks of Pindar, of his house in Thebes and on his hymn to Ammon (fr. 36 Maehl.) inscribed on a wood tablet, but also on the iron chair where the poet composed his songs to Apollo. See Paus. 9, 25, 3 and 16, 1; 10, 24, 5 respectively. Cfr. Lefkowitz 2012, 64-65.

Paus. 1, 2, 3 (1, 4 Rocha-Pereira):

Συνῆσαν δὲ ἄρα καὶ τότε τοῖς βασιλεῦσι ποιηταὶ καὶ πρότερον ἔτι καὶ Πολυκράτει Σάμου τυραννοῦντι Ἀνακρέων παρῆν καὶ ἐς Συρακοῦσας πρὸς Ἰέρωνα Αἰσχύλος καὶ Σιμωνίδης ἐστάλησαν· Διονυσίῳ δέ, ὃς ὕστερον ἐτυράννησεν ἐν Σικελίᾳ, Φιλόξενος παρῆν καὶ Ἀντιγόνῳ Μακεδόνων ἄρχοντι Ἀνταγόρας Ῥόδιος καὶ Σολεὺς Ἄρατος.

Since the two poets are here mentioned, at this point of my paper, it is useful to wonder if the presence of Simonides and Aeschylus is more concrete than Pindar's one against the sources. Indeed, the answer is quite simple: the relationship between Simonides or Aeschylus and Sicily is much richer of precise details than for Pindar, and their presence in the island is highlighted by very important biographical sources related to them.

### 3. THE SICILIAN JOURNEYS OF SIMONIDES AND AESCHYLUS

We are made sure of the presence of Simonides in Sicily, at the court of Hieron. Callimachus recalls that he was buried in Acragas (fr. 64, 3-4 = T51 Poltera), away from his home, like Homer and Hesiod. According to the *Suida* (σ 439 Adler, s.v. Σιμωνίδης), his dates of birth and death are synchronized with events of relevant Sicilian personalities, such as Stesichorus and Hieron themselves<sup>12</sup>. Moreover, further sources testify the relationship between Simonides and Hieron, among whom, one anecdote recorded by the Peripatetic Chamaeleon about the proverbial φιλοκέρδεια of the poet (fr. 33, IX, 58, 24-28 Wehrli = T96 Poltera)<sup>13</sup>, and one dialogue-reflection on god – between the poet and the tyrant – narrated by Cicero, who knew Sicily and its history very well (*Nat.deor.* 1, 60)<sup>14</sup>:

Roges me quid aut quale sit deus: auctore utar Simonide, de quo cum quaesivisset hoc idem tyrannus Hiero, deliberandi sibi unum diem po-

12 Cfr. Poltera 2008, 7 and 48 with n. 73.

13 Also this case, according to what I said above on anecdotes, beyond its historicity, the source could at least reveal the relations that the poet Simonides could have had in the Sicilian context. On the interest of the Peripatetic scholarship on anecdotes related to ancient poets, see Ercoles 2017, 140-141.

14 See other references in Poltera 2008, 55-56. On this topic, see also Agócs and Prauscello 2020, 2: «[h]is place among the defining figures and celebrities of late sixth- and early fifth-century BCE culture (both in mainland Hellas and in the cities of Magna Graecia and Sicily) is attested through the vitality of the folklore – those traditions of biographical anecdote, ‘wise sayings’, riddles, *jeux d’esprit* and so on – that built up, soon after his death and perhaps even in his lifetime, around both the man and the poetic persona he seems to have developed in his songs». On Simonides and Hieron and their friendship, see also, on the border between historical reality and literary imagination, X. *Hiero*, [Pl.] *Ep.* 311a, Arist. *Rh.* 1391a.

stulavit; cum idem ex eo postridie quaereret, biduum petivit; cum saepius duplicaret numerum dierum admiransque Hiero requireret cur ita faceret, ‘quia quanto diutius consider’ inquit ‘tanto mihi spes videtur obscurior’.

In this last case, the permanence of what is probably an oral testimony, transmitted until Cicero came to Sicily, can be interpreted as an important sign of the actual presence of the poet on the island. It is relevant to note that even in the Pindaric *scholia* we find explicit references to Simonides’ presence in Sicily<sup>15</sup>.

With regard to Aeschylus, we can note that his presence in this island is even more supported by some historical details, transmitted by numerous ancient sources<sup>16</sup>. It is worth considering some passages of his *Vita*<sup>17</sup>. Indeed, this biographical source enables us to specify the time and contexts in which Aeschylus came to Sicily. First of all, the *Vita* gives three main possible reasons why he would have been obliged to move from Attica to the island (chap. 8 and 9, *i.e.* he was defeated either by a young Sophocles or by Simonides, or because he frightened the Athenians with his *Eumenides*)<sup>18</sup>; it continues narrating the historical context of Sicily at his arrival (the foundation of Aetna), which is related to the occasion and to the audience of the tragedy *Aitnaiai* (chap. 9)<sup>19</sup>. Moreover, according to the same *Vita*, Aeschylus “was especially honoured by the tyrant Hieron and by the Geloans” and “he died an old man after three years” (chap. 10).

15 See *Schol. P. 2*, 29c and d. A very important piece of my argument is *Vita Ambrosiana* (1, 3, 2-3 Drachm.) which reminds the presence of Pindar at the same time as that of Simonides, at the court of Hieron: ἀλλὰ καὶ ἀμφότεροι παρὰ Ἱέρωνι τῷ Συρακοσίων τυράννῳ γεγένηται.

16 For a short but important bibliography on Aeschylus and his journeys in Sicily, see Hubbard 1992, 100 n. 63. Another Pindaric source, the *Vita Thomana*, reminds that Pindar was contemporary with Aeschylus: γέγονε δὲ κατὰ [τοῦς] χρόνους Αἰσχύλου, καὶ συγγεγένηται, καὶ τέθνηκεν ὅτε καὶ τὰ Περσικὰ ἤκμαζον (1, 4, 15-17 Drachm.). From a more literary point of view, with regard to the points of contact between Pindar and Aeschylus, see Uhlig 2019.

17 A useful study on the Aeschylus’ *Vita*, with important introductory notes on its textual tradition, is Frassoni 2013.

18 On this subject, see Lefkowitz 2012, 74-75: «[t]he notion that the Athenians were dissatisfied with him makes his invitation to Gela seem like an exile. Aeschylus’ *Suda* biography explicitly states that “he went into exile in Sicily because the stage fell down when he was putting on a performance” (Ai 357 = *TrGF* 3, T2). In reality, however, Hieron’s invitation was an indication of Aeschylus’ success and international recognition, as it was also for other poets, such as Pindar and Bacchylides. The *Vita* acknowledges that he put on the *Women of Aetna* to celebrate the founding of Aetna (also commemorated in Pindar’s *Pythian Ode* 1) and that “he was greatly honoured both by Hieron and the people of Gela and lived there for two years before he died” (*TrGF* 3, T. 1, 10)».

19 About the tragedian activity of Aeschylus in Sicily, another precious passage of *Vita* is *Supplementum* (c), according to whom the great poet staged the *Persians* a second time in Sicily, on request of Hieron.

*Vita Aeschyli*, 9-10:

(9) ἔλθων τοίνυν εἰς Σικελίαν, Ἰέρωνος τότε τὴν Αἴτην κτίζοντος, ἐπεδείξατο τὰς Αἴτνας, οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικίζουσι τὴν πόλιν. (10) καὶ σφόδρα τῷ τυράνῳ Ἰέρωνι καὶ τοῖς Γελώοις τιμηθεὶς, ἐπιζήσας τρίτον ἔτος γηραιὸς ἐτελεύτα τοῦτον τὸν τρόπον κτλ.

Thus follows the very famous anecdote of his death by a tortoise dropped onto his head and with the citation of the epigram that the Geloans composed and put on his tomb (chap. 11)<sup>20</sup>. Thus, as opposed to what is suggested by the sources, the presence of Aeschylus in Sicily is confirmed and even specified by chronological and socio-political elements.

All these elements on Simonides and Aeschylus in Sicily stress, by contrast, the particular lack of historical pieces of evidence regarding the Sicilian period (or periods) of Pindar.

#### 4. A REASONABLE DEDUCTION OF THE MODERN SCHOLARSHIP

If we keep in mind the difficulty of precisely defining the stay of Pindar in Sicily, several considerations of the modern scholarship do not seem irrefutable anymore. We can take, for instance, the point of view of Georges Vallet, which is also that of many other modern philologists. Indeed, Vallet asserts with authoritative stance that Pindar came to Syracuse, at the court of Hieron, in 476 BCE, taking this date as a historical reference point, despite the disorder of the poems' collocation:

ainsi que d'autres artistes et poètes, Pindare est venu dans l'île, à la cour de Hiéron, et ceci au moment de l'acmé de la puissance et de la gloire du tyran de Syracuse. Le voyage et le séjour datent de l'année 476 av. J.C. Voilà un repère important, sur lequel l'historien est tenté d'insister d'autant plus que, à première vue, il est désorienté par la répartition et l'ordre dans lequel il trouve les poèmes de Pindare<sup>21</sup>.

As Ettore Cingano (1990, 161) has shortly reminded, this consideration of Vallet cannot be supported by the ancient sources at all. Yet, while Vallet's point of view looks like fallacious, and his statement too authori-

20 On the features of this epigram, see Sommerstein 2010. More generally, on the funerary epigrams related to Aeschylus, on the different versions of his death and on the posthumous cults and honours that he received, see a precious collection of sources in Kommel-Clauzet 2013, 243-244 and 369-375.

21 Vallet 1985, 286.

tative, a skeptic approach to Pindar’s presence in Sicily would be equally erroneous. Indeed, even if the passage of the *Vita Ambrosiana*, and that of Eustathius depending on this latter, are isolated in asserting that Pindar ‘was’ in Sicily, the presence of the great poet can be drawn indirectly, through Pindar’s texts. As we will see, it is possible to track Pindar’s presence in Sicily by drawing some deductions from the analysis of his poems.

## 5. THE ‘ARRIVAL MOTIVE’ AND OTHER DEICTICS

“O great city of Syracuse [...] to you I come from shining Thebes bearing this song”, says Pindar in the opening lines of the *Pythian* 2. I would like to start this part of the article with this quotation, since we can find here, summarized, the leading elements of my research until now: the poet, his songs and his presence in Sicily, whether it corresponds – in this specific occasion – to a literary *topos* or to a real travel.

Pi. P. 2, 1-422:

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου τέμενος Ἄρεος, ἀνδρῶν  
ἵππων τε σιδαροχαρμῶν δαιμόνια τροφοί, ὑμῖν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ  
Θηβᾶν φέρων μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν τετραορίας ἐλελίχθονος

O great city of Syracuse, sanctuary of Ares mighty in war, divine nourisher of men and horses delighting in steel, to you I come from shining Thebes bearing this song and its news of the four-horse chariot [...]

The beginning lines of *Pythian* 2 draw our attention also for the presence of an important element of the Pindaric criticism, very useful for my inquiry: «the arrival motive of the *current* song at its contractual destination or in imagination at some scene invoked by the song itself». On this subject, Elroy Bundy, whose I draw the definition, reminds that at times the poem makes references to the Muse, to the song itself or to a messenger to fill the absence of the poet, at other times the poet himself is present at the performance with no mention of his arrival, and at other times the poet announces his arrival at the scene<sup>23</sup>. In cases like these latter, most scholars

22 As regard to the Pindaric quotations, in this article they are drawn from the editions by Gentili, Bernardini, Cingano e Giannini 2012, with English translations by Race 1997.

23 Bundy 1962, 27: «[t]he arrival motive refers always to the arrival of the *current* song at its contractual destination or in imagination at some scene invoked by the song itself in pursuance of its χρέος [...]. Most often the laudator himself “arrives” or “has arrived” at the scene. At times he himself is dispatched or personally dispatches the song. At times it is he who takes his stand beside

take the announcement of the poet's arrival as a conventional expression of the Pindaric diction<sup>24</sup>. Indeed, it has already been shown – since Bundy's *Studia Pindarica* – how the Epinician poetry is rich of conventional motives and themes. Thus, if the arrival of Pindar to Syracuse is only a formal motive enriching his Epinician diction, we are compelled to think that Pindar did not necessarily come to Syracuse, but that he likely sent his song from Thebes. This is the case, according to Wilamowitz, of the *Pythian* 2. Indeed, in his commentary, the German philologist claims that «Pindar writes [this ode] from Thebes, where he lives, as he does in *O.* 10, 85 and in *I.* 6, 74». This interpretation would be confirmed in *P.* 2, according to the same scholar, by the mention of Thebes within his invocation to Syracuse<sup>25</sup>.

Another important point, close to the 'arrival motive', is the problem of interpreting the first-person poetic voice, not only in *P.* 2, but also in other important instances. On this specific topic, Hunter and Rutherford (2009, 12-13) write:

Pindar has a very rich imagery and language of travel for both himself and his poems and this, combined with the difficulties of interpreting the first person in his poems, makes the drawing of conclusions from the poems themselves fraught with pitfalls. Even in a case which might seem straightforward, such as the opening of *Pythian* 2, we can hardly be sure that Pindar himself was present in Sicily.

Yet looking at the 'arrival motive' and the use of the first person from an exclusively formalist point of view prevents us from considering the prestige of having at the court and during the performance the real presence of a poet such as Pindar. In this respect, an illuminating reflection is provided by William Mullen (1982, 32):

The victor came home from the games flushed with the glow of excellence acknowledged by a panhellenic assembly, and at the local cele-

the laudandus or is present at a place with no mention made of his arrival. At other times the Muse or the song or a special messenger performs this duty for him. When the Muse goes in his stead, she is by convention summoned or directed to her destination, as in a kletic hymn».

24 See Gentili, Bernardini, Cingano e Giannini 2012, 366, in which Ettore Cingano reminds also that the expression of *P.* 2, 3-4 (φέρων [...] μέλος ἔρχομαι) is in contrast with the announcement of sending the song at ll. 67-68 (τόδε [...] μέλος [...] πέμπεται) of the same victory ode.

25 Wilamowitz-Moellendorff 1922, 285: «[e]r schreibt aus Theben, wo er wohnt, wie er das *Ol.* 10, 85, *Isthm.* 6, 74 tut, und die Nennung seines Wohnortes ergab sich bei der Anrufung von Syrakus von selbst. Es ist also ein Gewaltstreich, einen Sieg in Theben herauszuhören, weil nirgend etwas darüber gesagt wird, wo Hieron gesiegt hat». *Pythian* 2, 67 could support this reading: χαῖ-|ρε· τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν | μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἀλός πέμπεται.

bration that glow was in danger of fading into the confinements of the city. It was therefore desirable that the poet commissioned to write the ode be himself as famous as possible, and that he add to the glamor of the occasion by himself coming as guest to lead it. [...] Often the athlete was only a boy, and one should imagine the effect on the occasion of seeing the great Pindaros arrive and take his place at the banquet. His arrival and presence would be a heady compliment, to be sure, but it would also elevate the athlete's thoughts above mere narcissistic cockiness by casting a spell of reverence on the whole gathering of citizens.

According to this reflection, just sending the song, without the presence of the famous Pindar, would have diminished the effect of the celebration itself. Thus, the poetry would be very connected with his poet, and with his physical presence at the performance. On the other hand, if we keep in mind the difficulties of travelling in antiquity, it is difficult to completely adhere to the idea that Pindar travelled to Sicily every time he composed a song for the victories of Sicilian *laudandi*, also if we consider the level of literacy that the 'poet travelling *topos*' represents in the Greek and Roman ancient world<sup>26</sup>. Furthermore, even if we accept the literal sense of the poet's arrival, it would be odd to imagine that Pindar needs to make explicit his arrival every time he comes to the place of performance. It is very difficult to surely state whether expressions such as τόδε [...] φέρων μέλος ἔρχομαι assume a literary (*i.e.* topic) or a performative (*i.e.* realist) sense<sup>27</sup>. In my view, the wisest solution, as it is very often the case in the Pindaric critics, is to consider every passage separately. In any case, through the analysis of the 'arrival motive', we can attempt to draw some important pieces of information: in regard to the Sicilian odes, only in four of the fifteen victory odes we find this *topos* (*O.* 1, 10; 5, 19, *P.* 2, 3-4; 3, 73). If we literally considered it for each instance, the poet would

26 Cfr. Hunter and Rutherford 2009, 7-8: «[t]he itinerancy, both real and imagined, of poets is intimately tied to the ambitions of and for their poetry to enjoy fame and reception all over the world. Theognis' claim to his beloved Kyrnos is perhaps the most celebrated instance of this idea. [...] Even after his death, Kyrnos will continue to roam [...] the Greek world, transported, as are both poems and poets, by the gifts of the Muses. So too, Pindar imagines his song in honour of Pytheas of Aegina travelling over the world and thus spreading the fame of both patron and poet. [...] The idea is strikingly thematised in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius in which, as has been well recognised, the wanderings of the heroes are overtly linked to the wandering paths of song and the narrator almost travels as an extra Argonaut himself. Travelling poets, and honorific decrees for them, continue to be well attested in the Roman Empire and later antiquity».

27 Cfr. Péron 1986, 11. For a brief list of Pindar's expressions of arrival, cfr. Gentili, Bernardini, Cingano e Giannini 2012, 366.

be supposed to have come to Sicily four times, from 488 (possible date of *O.* 5) to 470 BCE (but the date of *P.* 2 remains uncertain). Alternatively, we could think that throughout this period he stays in Sicily continuously. In this case, the ‘arrival motive’ would refer, every time, to the first travel to Sicily. But, once again, the value of the ‘arrival motive’ is very open to different interpretations.

In light of this short reflection on the ‘arrival motive’ and the ambiguity of the lyric ‘I’, we are prevented from tracking Pindar’s presence in Sicily exclusively through his statements on his arrival to the island. Similar conclusions arise if we consider other types of deictic devices. In this respect, it is worth recalling a passage of the *Olympian* 1, which is «deictically, Pindar’s most intriguing composition», according to Lucia Athanassaki (2004, 319):

Pi. *O.* 1, 1-25:

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὃ δὲ  
 χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ  
 ἄτε διαπρέπει νυ-  
 κτὶ μέγανoros ἔξοχα πλούτου·  
 εἰ δ’ ἄεθλα γαρύεν  
 ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,  
 μηκέτ’ ἀελίου σκόπει  
 ἄλλο θαλπνότερον  
 ἐν ἀμέρα φαεινὸν ἄστρον  
 ἐρήμας δι’ αἰθέρος,  
 μηδ’ Ὀλυμπίας ἀγῶνα  
 φέρτερον αὐδάσομεν·  
 ὄθεν ὁ πολύφατος  
 ὕμνος ἀμφιβάλλεται  
 σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν  
 Κρόνου παῖδ’ ἐς ἀφνεῖαν ἰκομένους  
 μάκαιραν Ἰέρωνος ἐστίαν,

Best is water, while gold, like fire bla-  
 zing in the night, shines preeminent amid  
 lordly wealth. But if you wish to sing of  
 athletic games, my heart, look no further  
 than the sun for another star shining more  
 warmly by day through the empty sky,  
 nor let us proclaim a contest greater than  
 Olympia.

θεμιστεῖον ὃς ἀμφέπει  
 σκαῖπτον ἐν πολυμάλῳ  
 Σικελίᾳ δρέπων μὲν  
 κορυφὰς ἀρετῶν ἄπο πασσῶν,  
 ἀγλαΐζεται δὲ καί  
 μουσικῶς ἐν ᾠάτῳ,  
 οἷα παίζομεν φίλαν  
 ἀνδρες ἀμφὶ θαμὰ

From there comes the famous hymn that  
 encompasses the thoughts of wise men,  
 who have come in celebration of Cro-  
 nus’ son to the rich and blessed hearth of  
 Hieron,  
 who wields the rightful scepter in flock-ri-  
 ch Sicily. He culls the summits of all  
 achievements and is also glorified in the

τράπεζαν. ἀλλὰ Δωρίαν ἀ-  
πὸ φόρμιγγα πασσάλου  
λάμβαν', εἴ τί τοι Πίσας τε  
καὶ Φερενίκου χάρις  
νόον ὑπὸ γλυκυτά-  
ταις ἔθηκε φροντίσιν,  
ὄτε παρ' Ἀλφεῶ σῦτο δέμας  
ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων,  
κράτει δὲ προσέμειξε δεσπότην,

—

Συρακόσιον ἵπποχάρ-  
μαν βασιλῆα. λάμπει  
δέ οἱ κλέος ἐν εὐάνορι Λυδοῦ  
Πέλοπος ἀποικία·

finest songs, such as those we men often  
perform in play about the friendly table.  
Come, take the Dorian lyre from its peg, if  
the splendor of Pisa and of Pherenicus has  
indeed enthralled your mind with sweet-  
test considerations, when he sped beside  
the Alpheus, giving his limbs unguided in  
the race, and joined to victorious power  
his master,

Syracuse's horse-loving king. Fame shi-  
nes for him in the colony of brave men  
founded by Lydian Pelops

Through the pronominal and verbal deictics, but also through some expressions such as “come, take the Dorian lyre from its peg” (ll. 19-20), we could infer – at first glance – the physical presence of the poet during the *prima* performance. But, once again, since we cannot distinguish the chorus' voice from that of Pindar, it is impossible to state with certainty if Pindar was actually present in Syracuse during the celebration of Hieron's victory in the single-horse race in 476 BCE<sup>28</sup>. In this direction, Athanassaki (2004, 320) notes:

[I]n the opening as well as at the conclusion of the ode, the epinician speaker, through a variety of pronominal and verbal deictics, situates himself at the palace of Hieron in Syracuse at the time of the performance of the ode, which, as is typical for the genre, he describes as being in progress. Significantly, whereas he explicitly states that he has arrived at Syracuse, he leaves his point of origin unclear. We cannot know whether the poet's presence in Syracuse and his leading role in the performance were real or fictive, but the number and variety of indications he uses to localize himself in Syracuse are certainly remarkable.

28 The date is also confirmed by *P.Oxy.* 222.

## 6. BIOGRAPHICAL AND HISTORICAL ELEMENTS: SIMONIDES, BACCHYLIDES, AND THE ERUPTION OF ETNA

Another category of elements useful for our inquiry is that of references to specific persons and events, which can lie behind Pindar's lines themselves. In fact, in several passages, ancient and modern commentators have identified some important allusions that Pindar would have made to contemporary personalities operating in Sicily, and this could betray his real stay in the island. In this respect, it is worth focusing on a famous poetics statement of Pindar (*O.* 2, 83-88):

Pi. *O.* 2, 83-88:

πολλά μοι ὑπ' ἀγκῶ-  
νος ὠκέα βέλη  
ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας  
φωνάεντα συνετοῖσιν· ἔς  
δὲ τὸ πᾶν ἔρμανέων  
χατίζει. σοφὸς ὁ πολ-  
λὰ εἰδὼς φυᾶ·  
μαθόντες δὲ λάβροι  
παγγλωσσία κόρακες ὧς  
ἄκραντα γαρύετον

—

Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον·

I have many swift arrows under my arm in their quiver that speak to those who understand, but for the whole subject, they need interpreters. Wise is he who knows many things by nature, whereas learners who are boisterous and long-winded are like a pair of crows that cry in vain against the divine bird of Zeus.

These lines seem to directly refer to a strong opposition between Pindar-eagle on the one hand, and two crows who cry in vain on the other. Donato Loscalzo (2003, 35 ff.) has very well summarized all the most relevant philological points of this metaphor: if we take the dual γαρύετον literally, we have some different explanation of the metaphor. Indeed, the two crows could refer either to the Sicilian rhetoricians Corax and Tisias; or to Capys and Hippocrates, kinsmen of Theron, who unsuccessfully waged war against him; or to Pindar's rivals, Simonides and Bacchylides, and this is the opinion of *Schol. O.* 2, 157a = 1, 99 Drachm.<sup>29</sup>:

29 On this interpretation, see Lefkowitz 2012, 66: «when [Pindar] uses metaphors to describe his prowess as a poet, the scholia suggest that he is comparing himself with his poetic competitors. A pair of chattering crows are Bacchylides and Simonides (*Schol. O.* 2, 154b). Jackdaws that keep low while the swift eagle catches his prey are connected with Bacchylides (*Schol. N.* 3, 143), as are an ape's cleverly deceptive antics (*Schol. P.* 2, 163b, 166d, 171bcd). Unnamed envious "enemies"

κόρακες: οἶον, ὡς κόρακες πρὸς ἀετὸν ἀντιβοῶντες, οὕτως οἱ μαθόντες πρὸς τὸν φύσει σοφόν. αἰνίττεται Βακχυλίδην καὶ Σιμωνίδην, ἑαυτὸν λέγων ἀετὸν, κόρακας δὲ τοὺς ἀντιτέχνους.

In this case, we should date the poetic *querelle* from 476 BCE (date of composition of the *Olympian* 2) to 468 BCE (death of Simonides in Acragas). Consequently, Pindar would have been in Sicily during this time. Nevertheless, as we have seen above, the interpretation of the dual γαρύετον is not unequivocal, and it gives rise to other interpretations, quite different from the one of the scholion. Moreover, according to Loscalzo (2003, 45 ff.), in these lines Pindar would stress his opposition, in general, to the category of epic poets. We cannot therefore state with certainty that here Pindar makes reference to Simonides and Bacchylides, nor we can situate his Sicilian period from this passage.

As said above, another useful means of tracking the Pindar's presence in Sicily could be a specific local event appearing in his poetry. In this direction, many scholars have focused on the description of Etna in *Pythian* 1, composed for the victory of Hieron at the chariot race in 470 BCE<sup>30</sup>. According to the *communis opinio*, here Pindar would describe the eruption of several years before 470 BCE<sup>31</sup>. Indeed, for this eruption we have two alternative dates: either 479-478 BCE (*Marm. Par.*, IG 12, 5, 444, p. 107) or 476-475 BCE (Th. 3, 116). Pindar's description is so rich and precise, that many scholars take for granted that the poet had been an eyewitness of this natural event<sup>32</sup>. In light of this, we would be led to think that Pindar stayed, either in 479-478 or in 476-475, in Sicily and, more probably, in Syracuse.

(*Schol. N.* 4, 60b) and the "greedy Muse who works for money" (*Schol. I.* 2, 9a, b, 15a) are construed as references to Simonides».

30 Fries 2023, 32-33, wonders whether Pindar was present or not in Syracuse at the first performance of *Pythian* 1. He prudently recalls that «[w]ith some exceptions, the texts allow no firm conclusions, and *Pythian* 1 does not even contain a relevant passage» and concludes writing that «[u]nsatisfactory as it may be, it is best not to press the question».

31 On the Etna in eruption described by Pindar, see Buxton 2016, 26-28.

32 Cfr. Vallet 1985, 293: «[i]l ne serait pas raisonnable, je crois, de mettre en doute que ce récit de la 1<sup>ère</sup> *Pythique* traduit bien le souvenir ou l'impression qu'a eue d'une éruption violente un témoin oculaire».

τᾶς ἐρεύγονται μὲν ἀπλάτου πυρὸς  
ἀγνόταται  
ἐκ μυχῶν παγαί· ποταμοὶ  
δ' ἀμέραισιν μὲν προχέοντι ρόον  
καπνοῦ  
αἴθων· ἀλλ' ἐν ὄρφναισιν πέτρας  
φοίνισσα κυλινδομένα φλόξ ἐς βαθεῖ-  
αν φέρει πόντου πλάκα σὺν πατάγῳ.  
κεῖνο δ' Ἀφαιστοιο κρουνοὺς ἐρπετόν  
δεινοτάτους ἀναπέμ-  
πει· τέρας μὲν θαυμάσιον προσιδέ-  
σθαι, θαῦμα δὲ καὶ παρεόντων  
ἀκοῦσαι

[Aetna] from whose depths belch forth  
holiest springs of unapproachable fire;  
during the days rivers of lava pour forth  
a blazing stream of smoke, but in times of  
darkness a rolling red flame carries rocks  
into the deep expanse of the sea with a  
crash. That monster sends up most terri-  
ble springs of Hephaestus' fire – a portent  
wondrous to behold, a wonder even to  
hear of from those present -

According to the narration, this eruption is to connect to the presence of Typhon, held down by the Etna volcano after his defeat by the gods. Certainly, this description is very precise and vivid, but the hypothesis of a personal presence at the eruption is not the only one, and this richness of details, as Hugh Lloyd-Jones (1985, 326) mentions, «might also have been communicated to him by his patrons or their agents»<sup>33</sup>. Furthermore, we do not have to neglect the literary value of this passage. Indeed, as Cingano (in Gentili, Bernardini, Cingano e Giannini 2012, 13) points out, there are numerous thematic and lexical analogies between these Pindaric lines and the famous passage of Aeschylus' *Prometheus* (vv. 351-372), remembering the destiny of Typhon<sup>34</sup>: this could mean that either both texts draw inspiration from a common more ancient source (probably a pseudo-Hesiodic source) or that Aeschylus' passage derives from Pindar's one<sup>35</sup>. Moreover, if we focus on P. 1, 26 (τέρας μὲν θαυμάσιον προσιδέσθαι, θαῦμα δὲ καὶ παρεόντων ἀκοῦσαι), we have two possible exegetical readings of the line:

33 Cfr. also the commentary on the entire passage by Fries 2023, 113-120, and more in particular, see p. 119-120: «[t]he idea that hearing an eyewitness account is almost as good as autopsy has a precedent in *Od.* 8, 491 [...]. Likewise Pindar here validates his description of Mt. Ena's eruption to those in the original audience who had not observed it, as well as all future listeners or readers, regardless of whether he himself was an eyewitness».

34 Cfr. Buxton 2016, 28-30.

35 «Le notevoli coincidenze con Eschilo, che come Pindaro si recò a Siracusa alla corte di Ierone [...], hanno dato adito a due diverse spiegazioni: 1) derivazione di entrambi da una fonte epica pseudoesiodica; 2) rapporto diretto tra i due poeti, generalmente inteso nel senso di una dipendenza di Eschilo da Pindaro» (Cingano in Gentili, Bernardini, Cingano e Giannini 2012, 13).

according to the first, the eruption was a marvellous wonder to see and “to hear for people who were present”<sup>36</sup>; according to the second, accepted by Race’s translation<sup>37</sup>; the eruption was a marvellous wonder to see and “even to hear of from those who were present”. Thus, also in this case, the text cannot make us sure about the real presence of Pindar in Sicily at the time of the eruption of Etna.

To summarize, the *Vita Ambrosiana* is the one and only source that testifies Pindar’s visit to Sicily, but without providing further precise elements. Eustathius follows the *Vita*, taking also into account the ancient ἀπόφθεγμα according to whom the poet would have refused to come to Sicily. Pausanias, who knows Pindar very well (see above, n. 11), does not make any mention of Pindar when he recalls the poets who moved to Hieron’s court. Moreover, there is no epigram, no statue, no inscription on Pindar in Sicily to my knowledge, unlike other sites such as Delphi or Thebes<sup>38</sup> – according to Pausanias and the *Vitae* – kept the memory of his presence through some concrete objects or buildings<sup>39</sup>. The situation is very different for poets such as Simonides and Aeschylus, as we have seen. If we turn to Pindar’s text, we can attempt to draw some important historical and biographical elements which could suggest his real presence in the island, but numerous are the possible interpretations for each passage analysed. Thus, if we keep exclusively and strictly to the sources at our disposal, we cannot outline with certainty the temporal and spatial coordinates, nor we can precisely state which political and performative situation(s) led Pindar to come to Sicily. Nevertheless, some important implicit elements lead us to lean on the hypothesis of a real sojourn of Pindar in Sicily: the dynamics of performance of the ode, which cannot entirely – neither on every occasion – depend on the χοροδιδάσκαλος or on a form of script (if ever there

36 See, e.g., Sandys 1915, 157: «a wondrous marvel to behold, a wonder even to hear, when men are hard by».

37 Cfr. Cingano, in Gentili, Bernardini, Cingano e Giannini 2012, 338: «[i]l senso complessivo della frase è spesso frainteso: Pindaro non afferma che l’eruzione è meraviglia anche da udire per chi è presente, bensì che essa è un evento prodigioso non solo per chi la vede di persona, ma anche per chi ne sente soltanto parlare da coloro che erano presenti (παρεόντων)».

38 We could also refer, in this respect, to the golden inscription containing the Pindaric *Olympian* 7 that Rhodians would have dedicated in the temple of Athena Lindia (*Schol. O. 7*, inscr. = 1, 195 Drachm.). On this subject, see Kurke 2015, 17-18.

39 See Kommel-Clauzet 2013, 230-233, 235-237 and 353, 359-368, for a precious collection of sources. It seems unlikely that the inexistence of material pieces of evidence of Pindar’s presence in Sicily is to be linked with the preference that Hieron would have expressed, according to *Schol. P. 2*, 166d = 2, 60 Drachm., for Bacchylides’ poetry instead of the Pindar’s one. Indeed, from a strictly material point of view, we don’t have any material sign of Bacchylides’ staying in Sicily neither.

was one)<sup>40</sup>; the prestige of the poet's presence at the *prima* performances; the friendship which tied Pindar and his Sicilian *laudandi*, which suggest that their meetings, if we consider the principles of ancient *xenia*, should have been taken place not only in the Panhellenic sites, but also in the Sicilian courts<sup>41</sup>, which could suggest a real presence of the poet at their courts. Furthermore, thinking that he never came to the island is almost impossible, even though the lack of elements at our disposal dissuades us from certain positions. Following this line of reasoning, some ambiguous arguments such as the deictics, the 'arrival motive' or the references to specific local events or to other contemporary poets living in Sicily at the same time, can be read under a new light, that of the high probability that Pindar spent time in Sicily in one or more than one moments of his career.

In light of this, we could conclude with some hypotheses on the physical presence of Pindar's in Sicily:

- Most probably, he would have come to Syracuse, where «Hieron pursued a coherent goal of attracting musical and intellectual experts [...] in order to gain a reputation as a musical connoisseur and advertise his achievements by (in part) bringing them into parallel with those of mainland cities». These experts, continues Katherine Morgan (2015, 87), included «Aeschylus (and perhaps Phrynichus), Epicharmus (already a resident of Syracuse), Xenophanes, Simonides, and of course, Pindar and Bacchylides»;
- 476-475 BCE is the year of foundation of Aetna by Hieron of Syracuse. This is also the year of the grandiose *Olympian* 1 for Hieron, but also of the *Olympians* 2 and 3 for Theron. In the same year, probably thanks to his geographical and political proximity, Pindar composes the *Olympians* 10 and 11, for Hagesidamus of Western Locri. It is also the probable year of the *Nemean* 1 for Chromius of Aetna. The year 476 is therefore the possible year of the (unique but long or first of many) visit of Pindar to Sicily;
- According to Andrew Morrison (2007, 2), the Sicilian odes «can be divided into three main chronological clusters on the basis of their actual or probable dates». The central cluster of odes comprises «those odes probably first performed between (roughly)

40 Cfr. above, n. 4.

41 Cfr. Morrison 2007, 2: «a corpus of fifteen victory odes leaves no doubts regarding the strong ties of *xenia* that bound Pindar and his Sicilian patrons».

476 and 466 BCE, numbering eleven in total, and including all the major Sicilian odes. In this period Hieron is tyrant of Syracuse (to his death in 467), and Theron tyrant of Acragas (to his death in c. 472)». The dates 476 and 466 BCE could be taken as the *termini post quem* and *ante quem* respectively;

- The timeframe 476-466 BCE can fit with that of eruption of Etna (479-478 or 476-475 BCE), an event that either Pindar experienced as eyewitness or (if the eruption took place in 479-478) learned about by listening to those who were present. Both cases can be in agreement with the fact that Pindar draws inspiration from eruptions' descriptions in earlier literature;
- If we trust the scholion on the *Olympian 2* (*Schol. O. 2, 157a*) about the *querelle* between Pindar on the one hand, and Simonides and Bacchylides on the other, we should take into consideration the date of Simonides' death (468 BCE). This means that the hypothetical period would be from 476 to 468 BCE. Even if we refuse this interpretation and accept other possible ones (that the crows are, for instance, the epic poets), the period 476-466 BCE is still possible. These two periods, 476-468 or 476-466 BCE, are therefore the two hypothetical periods of Pindar's stay in Sicily, whether it was interrupted by numerous travels or – less probable in my opinion – it has been a long continuous period.

## BIBLIOGRAFIA

Agócs, Peter; Prauscello, Lucia

2020 *Introduction: Simonides Lyricus: A Proem*. In *Simonides Lyricus. Essays on the 'other' classical choral lyric poet*, edited by Peter Agócs, Lucia Prauscello. Cambridge, Cambridge Philological Society, 1-24.

Athanassaki, Lucia

2004 *Deixis, Performance, and Poetics in Pindar's 'First Olympian Ode'.* "Arethusa" 37, 3, 317-341.

Bundy, Elroy Lorraine

1962 *Studia Pindarica*. Berkeley, University of California Press.

Buxton, Richard

2016 *Mount Etna in the Greco-Roman imaginaire. Culture and Liquid Fire*. In *Valuing Landscape in Classical Antiquity. Natural Environment and Cultural Imagination*, edited by Jeremy McInerney, Ineke Sluiter. Leiden-Boston, Brill, 25-45.

Cingano, Ettore

1990 *Interpretazioni pindariche*. "QUCC" 36, 3 (65), 143-162.

Ercoles, Marco

2017 *'Nuova Musica' e agoni poetici. Il dibattito sulla musica nell'Atene classica*. In *Poeti in agone: competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, a cura di Antonietta Gostoli, con la collaborazione di Adelaide Fongoni e Francesca Biondi. Turnhout, Brepols, 131-161.

Frassoni, Marta

2013 *Vita Aeschyli*. Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia.

Fries, Almut

2023 *Pindar's First Pythian Ode*. Berlin-Boston, De Gruyter.

Gallo, Italo

2005 *La biografia greca: profilo storico e breve antologia di testi*. Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.

Gentili, Bruno; Angeli Bernardini, Paola; Cingano, Ettore; Giannini, Pietro.

2012<sup>5</sup> *Pindaro, Le Pitiche*. Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.

Hubbard, Thomas K.

1992 *Remaking Myth and Rewriting History: Cult Tradition in Pindar's 'Ninth Nemean'*. "HSPH" 94, 77-111.

- Hunter, Robert; Rutherford, Ian  
 2009 *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism.* Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press.
- Kivilo, Maari  
 2010 *Early Greek Poets' Lives. The Shaping of the Tradition.* Leiden-Boston, Brill.
- Kommel-Clauzet, Flore  
 2013 *Morts, tombeaux et cultes des poètes grecs: étude de la survie des grands poètes des époques archaïque et classique en Grèce ancienne.* Bordeaux, Ausonius Éditions; Paris, diff. De Boccard.
- Kowalzig, Barbara  
 2013 *Dancing Dolphins on the Wine-Dark Sea. Dithyramb and Social Change in the Archaic Mediterranean.* In *Dithyramb in Context*, edited by Barbara Kowalzig, Peter Wilson. Oxford, Oxford University Press, 31-58.
- Kurke, Leslie  
 2015 *Pindar's Material Imagery: Dedication and Politics in Olympian 7*, text of the Seventh Housman Lecture, 4 June 2015, online <https://www.ucl.ac.uk/arts-humanities/classics/events/housman-lectures>, 17-18.
- Lefkowitz, Mary R.  
 1985 *Discussion with Vallet on Pindare et la Sicile.* In *Pindare. Entretiens de la Fondation Hardt sur l'Antiquité Classique*, vol. 31, *Vandoeuvres-Genève, 21-26 août 1984*, édité par André Hurst. Genève, Fondation Hardt, 202-206.
- Lefkowitz, Mary R.  
 2012<sup>2</sup> *The Lives of the Greek Poets.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- LeVen, Pauline  
 2010-2011 *Musical crisis: representing competition and musical judgment in anecdotes.* "Rudiae" 22-23, 679-692.
- Lloyd-Jones, Hugh  
 1985 *Discussion with Hurst.* In *Pindare. Entretiens de la Fondation Hardt sur l'Antiquité Classique*, vol. 31, *Vandoeuvres-Genève, 21-26 août 1984*, édité par André Hurst. Genève, Fondation Hardt, 202-206.
- Loscalzo, Donato  
 2003 *La parola inestinguibile. Studi sull'epinicio pindarico.* Roma, Edizioni dell'Ateneo.

- Morgan, Katherine A.  
2015 *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.* Oxford, Oxford University Press.
- Morrison, Andrew D.  
2007 *Performances and audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes.* London, Institute of classical studies.
- Mullen, William  
1982 *Choreia: Pindar and Dance.* Princeton, Princeton University Press.
- Negri, Monica  
2000 *Eustazio di Tessalonica. Introduzione al commentario a Pindaro.* Brescia, Paideia Editrice.
- Péron, Jacques  
1986 *Pindare et la tyrannie d'après la XIe Pythique.* "REG" 9, 1-21.
- Poltera, Orlando  
2008 *Simonides lyricus.* Basel, Schwabe.
- Race, William H.  
1997 *Pindar.* voll. 1-2. Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press.
- Sandys, John  
1915 *The Odes of Pindar including the Principal Fragments.* London, The Loeb Classical Library.
- Schmid, Michael J.  
1998 *Skýtála Moisân: Song and Writing in Pindar.* "Minerva" 12, 57-81.
- Sommerstein, Alan H.  
2010 *Aeschylus' epitaph.* In *The Tangled Ways of Zeus: And Other Studies In and Around Greek Tragedy*, edited by Alan H. Sommerstein. Oxford-New York-Auckland, Oxford University Press.
- Spelman, Henry  
2018 *Pindar and the Poetics of Permanence.* Oxford, Oxford University Press.
- Uhlig, Anna  
2019 *Theatrical Reenactment in Pindar and Aeschylus.* Cambridge, Cambridge University Press.
- Vallet, Georges  
1985 *Pindare et la Sicile.* In *Pindare. Entretiens de la Fondation Hardt sur l'Antiquité Classique*, vol. 31, *Vandoeuvres-Genève, 21-26 août 1984*, édité par André Hurst. Genève, Fondation Hardt, 177-202.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von  
1922 *Pindaros.* Berlin, Weidmann.

# DONNE “DI FERRO”.

Giochi (par)etimologici in Sofocle, fr. \*658 R.

Sandy Cardinali<sup>1</sup>

## *Abstract*

Fr. \*658 R., transmitted by both Aristotle’s *Rhetoric* and its anonymous commentary, and explicitly attributed to a Sophoclean drama by one of the two sources, consists of a (par)etymological pun on the name of the stepmother Sidero (from *σίδηρος*, “iron”). This paper aims to offer a likely complete analysis of the *excerptum* from a textual-exegetical, phonetic-expressive, rhetorical and dramaturgical point of view, by taking the (par)etymological pun into account and by considering the context of citation of the *excerptum* itself as well as Sophocles’ stylistic and dramatic technique. Indeed, by paying particular attention to these elements, it is possible to give some sense back to the *paradosis* and to speculate on the presence on stage and the use of the “sword” (*σίδηρος*) in (at least one) Sophoclean *Tyro*, to which fr. \*658 was conceivably ascribed.

## *Key-words*

Sophoclean Fragments, Aristotle’s *Rhetoric*, (Par)etymology, Text, Dramaturgy.

«The Greeks felt that names and nouns (ὀνόματα κύρια) could reveal important facts about the object or person they indicated to those who were perceptive to the “true meaning” (ἔτυμος λόγος) they conveyed. Some instances of this belief could be subsumed under the category *nomen est omen*, literally, “the name is a sign or a token”». La citazione è tratta dalla sezione del sesto capitolo di *Poetry as Window and Mirror* di Jacqueline

1 Sono grata agli amici di dottorato per avere accolto e condiviso questo «folle volo», tradottosi in due mezze giornate di studio dedicate alla Prof.ssa Liana Lomiento, di cui il presente volume raccoglie gli Atti. La mia più sincera riconoscenza va inoltre ai professori e a tutti coloro che, in svariati modi, hanno preso parte a quel piccolo e gioioso momento. Ringrazio, infine, quanti, in quell’occasione, sono intervenuti con osservazioni e suggerimenti sulla presentazione orale di questo saggio, e i revisori anonimi per l’attenta lettura di queste pagine e per i loro imprescindibili consigli.

Klooster (2011, 188) significativamente titolata *Allusive names, Elusive poets*. I giochi di parole impiegati dai poeti e basati sull'etimologia di un nome possono infatti consistere in espliciti riferimenti o implicite allusioni alla derivazione di una parola, che si presume ne indichi la caratteristica intrinseca oppure la prefigurazione di un destino<sup>2</sup>.

Il presente contributo intende soffermarsi proprio sulle questioni etimologiche che emergono dal fr. \*658 R., che consta di tre trimetri giambici tramandati da un anonimo commentario alla *Retorica* aristotelica (CAG XXI 2, 146 Rabe), di epoca bizantina<sup>3</sup>, e in parte (v. 2) da un passo della *Retorica* stessa (1400b 17), che ne specifica l'attribuzione a Sofocle<sup>4</sup>, *L'excerptum*, concentrandosi sulla (par)etimologia del nome Sidero da σίδηρος (“ferro”)<sup>5</sup>, offre un esempio di etimologizzazione sofoclea che, oltre a permettere di riconsiderare alcune problematiche critico-testuali relative al frammento, sembra contribuire a gettare luce su alcuni, pur minimi, aspetti drammaturgici, nel senso di costruzione e caratterizzazione di un personaggio, e di possibile riallineamento dell'escerto all'interno della trama scenica.

## 1. TESTO

Di seguito è riportato il testo del frammento \*658 R. secondo scelte editoriali che divergono, in almeno tre punti, dall'edizione di riferimento curata da Stefan Radt (1999, 467), e che si basano sulla lettura autoptica dei manoscritti della *Retorica* e del relativo commento bizantino<sup>6</sup>; si tratta, nel-

2 Sull'etimologia nel mondo antico cfr. in generale Woodhead 1928, O'Hara 2017.

3 Sulla ricezione bizantina di Aristotele cfr. Vogiatzi 2020. Per un inquadramento del commento alla *Retorica* noto come Anonimo cfr. Rambourg 2018.

4 Sulle citazioni dei tragici nella *Retorica* cfr. Gastaldi 2020.

5 Deve trattarsi di un'etimologia popolare o paretimologia, come avviene per l'etimo del nome di Odisseo da \*ὀδύσσομαι in Hom. *Od.* 19, 405-409 e S. fr. 965 R., così correttamente individuato da Chantraine 1977, 776 (*DELG*) e testimoniato già in antico (cfr. *Vita Soph.* 20, 81-82 R. παρετυμολογεῖ [*scil.* Sofocle] δὲ καθ' Ὅμηρον καὶ τοῦνομα τοῦ Ὀδυσσεύος, “[Sofocle] spiega (par) etimologicamente il nome di Odisseo alla maniera di Omero”, segue la citazione di S. fr. 965 R.). Sul nome di Odisseo cfr. Miralles 2012. Sulla (par)etimologia in tragedia si veda il pionieristico lavoro di Fuochi 1898, con sintesi in Battagliano 2011, 79 n. 4.

6 Per il commento anonimo alla *Retorica* di Aristotele ho visionato *Vaticanus gr.* 1340 (V), XIII-XIV sec. e *Parisinus gr.* 1869 (P), XIV sec., che dal primo deriva ma ne supplisce le molte parti corrotte. Per la *Retorica*, *Parisinus gr.* 1741 (A), Xex. sec., *Cantabrigiensis gr.* 1298 (F), XII-XIII sec., *Parisinus gr.* 1869 (B), XIV sec., *Parisinus gr.* 2038 (D), XV sec., *Laurentianus Conv. Soppr.* 47 (Co), XV sec., *Tubingensis Mb* 15 (Tu), XV sec., *Laurentianus* 60.10 (La), XV-XVI sec., *Parisinus gr.* 2116 (E), XVI sec., *Parisinus gr.* 1818 (C), XVI sec., *consensus codicum LaTu* (ζ), *consensus codicum Coζ* (ε); inoltre, *Guilelmi de Moerbeka translatio latina* (Guil), *consensus codicum εGuil* (Δ), *translationum*

lo specifico, del mantenimento delle lezioni κεχρημένη (v. 1), σιδήρω e φοροῦσα (v. 2), che verranno discusse nel corso di queste pagine<sup>7</sup>:

αὕτη δὲ μάχιμός ἐστιν ὡς κεχρημένη  
σαφῶς σιδήρω καὶ φοροῦσα τοῦνομα  
οὐκ οἶεται δύσκειαν ἐκ τούτου φέρειν

(I) 1-3 Anon. in Arist. *Rh.* 1400b 17 (CAG XXI 2, 146, 7 Rabe, codd.: VP) ἢ Σιδηρῶ κόρη τις ἦν καὶ ἐβιάζετο παρά τινος, ἢ δὲ οὐχ ὑπήκουεν· ἀπὸ γοῦν τοῦ ὀνόματος ἐπιχειρητέον ὅτι ‘καλῶς ὠνομάσθης (Rabe 1896: -θη VP) Σιδηρῶ ὡς φοροῦσα καὶ φέρουσα τὸ ὄνομα τοῦ σιδήρου· ἀκαμπῆς γὰρ εἶ ὡς σίδηρος’ [...] (146, 26) φησὶν ὁ βιάζων πρὸς τὴν Σιδηρῶ ‘αὕτη – φέρειν’ || (II) 2 Arist. *Rh.* 2, 23, 1400b 16 (137, 16 Kassel, codd.: AFBDCεΔΓ) ἄλλος (scil. τόπος) ἀπὸ τοῦ ὀνόματος, οἷον ὡς ὁ Σοφοκλῆς· ‘σαφῶς – τοῦνομα’ | Sophoclis Τυροῖ tribuit Brunck

1 κεχρημένη (I) : κεκλημένη Cobet prob. Radt : καὶ χρωμένη Schmidt : κεχαρμένη Blaydes || 2 σαφῶς codd. : ἀφόβως Schmidt | σιδήρω (II) AE def. Nauck, Pearson : σιδήρω fort. (I) V sed male legitur, P : σιδηρῶ (II) FBDC def. plerique edd. : σιδηρᾶ (II) ε (ferra Δ) | φοροῦσα (II) AFε cf. Eust. ad Hom. *Od.* 23, 103 et ad Hom. *Il.* 3, 39 def. Nauck, Pearson : φέρουσα fort. (I) V sed male legitur, P cf. Eust. ad Hom. *Il.* 1, 594 : φρονοῦσα (II) Γ iam Ahrens, Cobet prob. Radt

E lei è una (donna) battagliera, ché si serve  
chiaramente del ferro e, impugnandone il nome,  
non pensa di riportare cattiva fama da questo.

A partire dalla sezione 1396b 19 della *Retorica*, Aristotele elenca i “luoghi comuni” (τόποι κοινοί) relativi agli entimemi, vale a dire «quegli schemi di inferenza che possono essere utilizzati in rapporto a qualsiasi tipo di argomento»<sup>8</sup>. Al capitolo 23 del II libro (1400b 17) viene descritto il *topos* basato sul significato del “nome” (ὄνομα). È in questa circostanza che lo Stagiritita cita, come primo esempio, il v. 2 di fr. \*658, attribuendolo a Sofocle, ma senza specificare l’opera di provenienza: ἄλλος ἀπὸ τοῦ

*Vet et Ant exemplar graecum deperditum* (Γ). Il testo del commento anonimo si è desunto dall’edizione di Hugo Rabe (1896), mentre per la *Retorica* ci si è basati su Kassel 1976.

<sup>7</sup> Testo e traduzione del frammento e apparati (dei testimoni e critico) sono a cura di chi scrive. Anche il resto delle traduzioni, dove non diversamente segnalato, sono mie.

<sup>8</sup> Gastaldi 2014, 512. Sui luoghi comuni come strutture formali del pensiero, premesse per gli entimemi, cfr. inoltre Dorati 1996, 134 n. 34, Pepe 2013, 191-209. Sulla distinzione tra *topoi* (τόποι) e “specie” (εἶδη) cfr. Arist. *Rh.* 1358a 29-30, con riferimento alla trattazione avviata nei *Topici*.

ὄνοματος, οἷον ὡς ὁ Σοφοκλῆς σαφῶς σιδήρῳ καὶ φοροῦσα τοῦνομα, “un altro luogo si trae dal nome, per esempio come fa Sofocle: (usando) sicuramente il ferro e portandone il nome”<sup>9</sup>. Fu per primo Brunck (1786, 32) a proporre la derivazione del trimetro da (una) *Tiro* sofoclea data l’allusione (o, meno probabilmente, l’esplicita menzione, cfr. *supra*, n. 9), nel verso riportato da Aristotele, a Sidero, che nelle fonti antiche compare nelle vesti di matrigna di Tiro<sup>10</sup>. Dal momento che l’unico altro titolo sofocleo pervenuto relativo al mito della fanciulla eolide è il dramma satiresco Σαλμωνεύς (fr. 537-\*\*541a R.), verosimilmente incentrato sui grotteschi tentativi da parte di Salmoneo, padre dell’eroina, di imitare Zeus<sup>11</sup>, è più credibile ritenere che i nostri versi appartenessero a una tragedia, poiché essi esibiscono un interesse per l’etimologia del nome di un personaggio mitico come spesso si ritrova nelle composizioni tragiche, e che il dramma fosse proprio (una) *Tiro*.

## 2. (PAR)ETIMOLOGIE SOFOCLEE E ‘CREAZIONE’ DEL CARATTERE DI SIDERO

La tendenza dei poeti, fin da Omero, e diffusamente nei tragediografi, a «etimologizzare o ad interpretare i nomi propri dei loro eroi, ravvisando, in essi, il riflesso di una particolare attitudine e/o aspetto del loro carattere»<sup>12</sup>, in base al concetto, tipicamente greco, di corrispondenza tra ὄνομα

9 La traduzione è di Silvia Gastaldi (2014, 255), che segue, per il verso sofocleo, il testo stampato da Nauck 1889, 274, la cui resa, come si avrà modo di vedere, non è affatto pacifica. Similmente Dorati 1996, 263 traduce “con la durezza del ferro, porti bene il tuo nome”, e Cannavò 2014, 289 “nel modo rilucente del ferro anche il nome portando” (che si basano sul testo della *Rhetorica* stabilito da Ross 1959, che a sua volta stampa σαφῶς σιδήρῳ καὶ φοροῦσα τοῦνομα; diversamente Kassel 1976, 137: σαφῶς Σιδηρῶ καὶ φρονοῦσα τοῦνομα, su cui si veda anche Kassel 1971, 142-143). Per l’espressione ἄλλος (scil. τόπος) ἀπό/ἐκ a introdurre i vari *topoi* cfr. e.g. Arist. *Rh.* 1358a 14 e 18, con Pepe 2013, 191 n. 3.

10 Per Sidero matrigna di Tiro cfr. D.S. 4, 68, [Apollod.] 1, 9, 8, Poll. 4, 141, AP 3, 9 e, verosimilmente, Tz. *ad Lyc.* 275. Sul mito della fanciulla eolide, sedotta da Poseidone, madre di Pelia e Neleo, abbandonati in fasce e, una volta adulti, tornati a liberare la madre dai soprusi di Sidero, si vedano Gantz 1993, Dräger 1993. Sulla problematica circolazione di due *Tiro* di Sofocle (α’ e β’), di cui si discute ancora se la seconda fosse una revisione della prima oppure un’opera diversa, cfr. Engelman 1900, Robert 1916, Pearson 1917, II, 270-290, Lucas De Dios 1983, Paduano 1996, 988-993, Radt 1999, 463-472, Lloyd-Jones 2003, 312-321, Clark 2003, Moodie 2003.

11 Cfr. Paduano 1996, 967 n. 230. Esiste anche un Σίσυφος, di cui però non resta che il fr. 545 R., ed è impossibile delinearne trama e genere. Per la vicenda di Sisifo, fratello di Salmoneo, e della nipote Tiro cfr. Hyg. *fab.* 60.

12 Battaglini 2011, 78.

e φύσις, che in parte equivale al tropo della ὀνοματοποιία<sup>13</sup>, si riscontra non di rado anche nelle tragedie di Sofocle. Ne sono un esempio i nomi di Aiace (*Aj.* 430-432), Edipo (*OT* 1032-1036) e Odisseo (fr. 965 R.), detti derivare, rispettivamente, dalla dolorosa esclamazione αἰᾶ e dal verbo αἰάζειν, “gemere”, “lamentare” (*Αἴας*), dalla menomazione ai piedi, per via del gonfiore, οἰδέω (*Οιδίπους*), e dal verbo \*ὀδύσσεσθαι, “odiare” o “essere odiato” (*Ὀδυσσεύς*)<sup>14</sup>. È interessante notare come almeno nei due casi tratti da tragedie integre, di cui è dunque possibile ricostruire il contesto – ma la stessa conclusione dovrà valere, con ogni probabilità, anche per fr. 965 R. (da dramma ignoto)<sup>15</sup>, – il ricorso al nome parlante e alla menzione della sua etimologia sia intrinsecamente legato allo svolgimento della vicenda rappresentata, rivelando sempre una funzione drammaturgica. Il legame tra il nome di Edipo e le cicatrici ai piedi, ad esempio, una traccia che lo accompagna sin dalla nascita, è svelato dal messaggero solo ai vv. 1032-1036, ossia al momento in cui l’eroe è sempre più vicino a scoprire la verità sulle sue origini<sup>16</sup>. Similmente, l’etimologia dell’antroponimo Aiace viene resa nota dall’eroe stesso nell’ampia *rhexis* che costituisce il secondo episodio, una volta terminato il κομμός, dopo che, fatta strage del bestiame, egli esprime il proprio dolore, «reflecting on the terrible appropriateness of his name»<sup>17</sup>. È significativo, come nota Giovanna Battagliano (2011, 84) a proposito dell’*Aiace*, che «Sofocle abbia atteso i vv. 430 ss. per fornire

13 Cfr. Griffith 1978, 84 n. 5, Klooster 2011, 188. Sui manuali greci Περί τρόπων cfr. in breve Manieri 2018.

14 *S. Aj.* 430-432 αἰᾶ· τίς ἄν ποτ’ ᾤεθ’ ὄδ’ ἐπώνυμον / τοῦμόν ξυνοίσειν / ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς; / νῦν γὰρ πάρεστι καὶ δις αἰάζειν ἐμοὶ (*Aiace*), “*Aiái* chi avrebbe mai pensato che il mio nome / si sarebbe accordato così alle mie sciagure! Ora sì che posso gridarlo due volte” (trad. Tonelli 2013, 420), *OT* 1032-1036 *Αγ.* ποδῶν ἄν ἄρθρα μαρτυρήσειεν τὰ σά. / Οἱ. οἴμοι, τί τοῦτ’ ἀρχαῖον ἐννέπεις κακόν; / *Αγ.* λύω σ’ ἔχοντα διατόρους ποδοῖν ἀκμάς. / Οἱ. δεινόν γ’ ὄνειδος σπαργάνων ἀνευλόμην. / *Αγ.* ὥστ’ ὀνομάσθης ἐκ τύχης ταύτης ὅς εἰ (*Edipo*), “Lo possono testimoniare le articolazioni dei tuoi piedi. / Ói moi perché richiami questo antico strazio? / Avevi le caviglie perforate. Sono stato io a liberartele. / Umiliazione atroce che ho sofferto ancora in fasce! / Al punto che ne deriva il nome che porti ancora adesso” (trad. di Tonelli 2013, 1005), fr. 965 R. ὀρθῶς δ’ Ὀδυσσεύς εἰμ’ ἐπώνυμος κακῶν· / πολλοὶ γὰρ ὠδύσαντο δυσμενεῖς ἐμοὶ (*Odisseo*), “Giustamente porto per le mie sventure il nome di Odisseo; / tanti sono i nemici che mi odiano” (trad. Paduano 1996, 1053). Per altre (par)etimologie tragiche cfr. A. *Ag.* 689, *Eu.* 90, *Pr.* 85-87, E. *Ph.* 636, *Ba.* 508, con Kanavou 2015. Come è possibile notare anche da questa breve rassegna, Eschilo fa larghissimo uso di (par)etimologie, e non è pertanto da escludere che molti degli esempi etimologici sofoclei siano nati per imitazione del drammaturgo più anziano.

15 Il frammento è ora attribuito all’*Odysseus Akanthoplex* (fr. 453-461a R.) ora ai *Feaci* (fr. 675-676 R.), come indicato in Radt 1999, 598, i cui soggetti si fanno comunemente risalire all’*Odissea* (cfr. Carrara 2022). Sul fr. 965 R. cfr. anche Lupi 2022, 47-49.

16 Sul nome di Edipo si vedano almeno Vernant e Vidal-Naquet 1972, Longo 2007, 256.

17 Finglass 2011, 264, che approfondisce l’etimo di *Aiace*.

l'etimologia del nome dell'eroe» perché «era necessario, dapprima, che l'eroe fosse folle e che poi, rinsavito, prendesse coscienza della propria follia [...]. Pertanto, l'inserimento dell'etimologia del nome proprio [...] risulta anche adatta all'economia del dramma». Inoltre, ancora Battagli-  
no (2011, 79-80 e 83), che si concentra in particolare sulle etimologie di Aiace e Odisseo, mette in evidenza come questi due casi costituiscano due ri-etimologizzazioni operate dal Colonnate nel primo caso creando un'eti-  
mologia *ex novo* e «*post eventum*, se, per *eventum*, intendiamo la strage di bestiame che Aiace compie, durante la notte, perché reso folle da Atena», nell'altro a partire dalla tradizione poetica precedente, attingendo a mate-  
riale omerico (*Od.* 19, 405-409), rifunzionalizzato e riadattato in relazione al contenuto della tragedia<sup>18</sup>. Dopotutto, come ricorda un passo dell'ano-  
nima *Vita Sophoclis* (20, 90-91 R.), Sofocle “sapeva [...] creare un intero carattere da un mezzo verso insignificante o da una singola espressione”, οἶδε δὲ [...] ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἡθοιοποιεῖν πρόσωπον (trad. Rodighiero 2017, 67). E proprio la capacità di *creare un carattere*, racchiusa nell'icastico ἡθοιοποιεῖν, oltre ad essere peculiarità sofoclea<sup>19</sup>, ri-  
sulta particolarmente significativa nel caso di S. fr. \*658, che in soli tre versi, e attraverso la (par)etimologia del nome, restituisce tutta la profon-  
dità del carattere (ἦθος) di Sidero, una figura che, peraltro, non compare in nessuna fonte prima di Sofocle. Quest'ultima considerazione è indicativa del fatto che, a differenza delle ri-etimologizzazioni dei nomi di Aiace e Odisseo, nel nostro caso il drammaturgo deve aver avuto a disposizione un retroterra diverso da quello poetico da cui trarre spunto (rifacendosi ad esso oppure discostandosene).

18 La citazione è tratta da Battagli-  
no 2011, 83, che evidenzia come, nel caso di Aiace, il dram-  
maturgo si discosti dall'etimologia preesistente (Αἴας-αἰετός), attestata in Esiodo (fr. 250 M.-W.) e Pindaro (*I.* 6, 53).

19 Cfr. *Vita Soph.* 20, 85 R. ἡθοιοποιεῖ (*scil.* Sofocle) τε καὶ ποικίλλει καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται, Ὀμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν, “delinea il carattere e abbellisce (lo stile) e abilmente si serve di invenzioni, imitando la grazia omerica”, 20, 91-92 ἔστι δὲ τοῦτο μέγιστον ἐν ποιητικῇ, δηλοῦν ἦθος ἢ πάθος, “nell'arte poetica l'aspetto più importante è il carattere o l'emozione”. Per la definizione di ἡθοιοποιία come “imitazione dei comportamenti e delle emozioni” dei personaggi cfr. e.g. D.H. *Pomp.* 3, 18 Αὐγὰς ἢ τῶν ἡθῶν τε καὶ παθῶν μίμησις, come fa notare Berardi 2015, che evidenzia la similarità tra i procedimenti retorico-stilistici di ἡθοιοποιία e καρακτηρισμός. Aristotele (*Po.* 1454a 33-36) parla della verosimiglianza con cui bisogna costruire e rappresentare i caratteri (ἦθη) nelle tragedie e, come ricorda Pattoni 2012, 157-158, l'anonima *Vita* di Sofocle – sopra citata – attinge a fonti peripatetiche. Ancora Pattoni 2012, 157 afferma che «le fonti antiche, a partire dalle numerose testimonianze scolastiche [...], sono concordi nell'attribuire a Sofocle una particolare abilità nell'*ethopoia*». Infine, è interessante che in greco moderno ci si riferisca all'attore designando ἡθοιοποιός, “facitore di caratteri”, come mi suggerisce la dott.ssa Barbara Mander, che ringrazio.

A tal proposito, soprattutto due passi di Eustazio di Tessalonica (XII sec.) paiono interessanti:

Eust. *ad Hom. Il.* 1, 594 (158, 22 = 1, 244, 11 van der Valk)

καί εἰσιν ἀληθῶς φερώνυμα τὸ Σίντιες οἱ παρ' Ὀμήρῳ καὶ ὁ Σίνις, ἐπὶ κακῶ μέντοι, ἵνα καὶ αὐτοὶ ὡς βλαπτικοὶ κατὰ τὴν παροιμιάζομένην Σιδηρῶ, θρασεῖαν ἐκείνην γυναῖκα, φέροιεν τὸ οἰκεῖον ὄνομα.

e i Sinti, in Omero, e Sinide possiedono a tutti gli effetti il nome ricevuto, appunto in senso cattivo, per portare anche loro, in quanto dannosi, il nome, alla maniera della proverbiale Sidero, donna tracotante.

Eust. *ad Hom. Od.* 23, 103 (2, 298 = 1940, 56 Stallbaum)

(Σημείωσα) ὅτι δὲ καὶ θρασύτητος λάλημά ἐστιν ὁ σίδηρος, δηλοῖ Ἀριστοτέλης ἐν τῇ κατ' αὐτὸν ῥητορικῇ, φάμενος γυναῖκα θρασεῖαν τὴν Σιδηρῶ τὸ οἰκεῖον φρεῖν ὄνομα.

E (nota) che il ferro è sinonimo anche di tracotanza, lo dimostra Aristotele nella sua *Retorica*, dicendo che Sidero, donna tracotante, ne porta il nome.

Nelle due note di commento a *Hom. Il.* 1, 594 e *Od.* 23, 103, prendendo le mosse in un caso dal pericoloso nome dei Sinti (Σίντιες), antichi e feroci abitanti di Lemno, dipendente da σίνις, “distuttore”, e σίνομα, “danneggiare”, e nell’altro dall’espressione omerica κραδίη στερεωτέρη ἐστὶ λίθοιο, il “cuore di pietra” che Telemaco rimprovera alla madre Penelope<sup>20</sup>, l’erudito bizantino chiama in causa la ‘proverbiale’ arditezza di Sidero (Σιδηρῶ), che le deriva dal nome, connesso con il ferro (σίδηρος). Le locuzioni κατὰ τὴν παροιμιάζομένην e λάλημα, infatti, mostrano una connessione con la tradizione proverbiale e popolare, suggerendo, mi sembra, da un lato il collegamento, per sentire comune (λάλημα)<sup>21</sup>, tra il ferro (σίδηρος) e il carattere tracotante (θρασύτητος), come indicato in Eust. *ad*

20 Come sottolinea Susanetti 2010, 174 n. 69, «[p]ietra e ferro sono termini di paragone tradizionalmente riferiti a soggetti caratterizzati da crudeltà o da totale insensibilità di fronte agli appelli e alle sventure altrui», con riferimento a *Hom. Il.* 16, 34-35, *E. Med.* 28-29, 1279-1280, *Hipp.* 304-305, *Andr.* 537-539. Nello stesso passo, Eustazio elenca altri esempi di relazione pietra-ferro-durezza tratti dal repertorio poetico.

21 Il termine λάλημα, da λαλέω, “chiacchierare”, “parlare”, è la “ciarla”, la “chiacchiera” (cfr. *e.g.* *S. Ant.* 320, *E. Andr.* 937, *Mosch.* 9, 440, 9), ma, specie in autori cristiani e bizantini (cfr. *e.g.* *LXX Tob.* 3, 4, 3, Cedrenus, *Compendium historiarum*, 1, 164, 10), può anche essere accostato a παραβολή, “parabola”, “proverbio”, e significare, “sinonimo”, “espressione” (ormai proverbiale), cfr. *LSJ* s.v. λάλημα II 2.

Hom. *Od.* 23, 103, con esplicito riferimento al passo della *Retorica* in cui compare la citazione sofoclea, dall'altro, e proprio a partire dalla riconosciuta relazione σίδηρος-θρασύτης, la creazione poetica del nome "Sidero" (Σιδηρώ), testimoniata, per quel che ci consta, dal solo Sofocle, e di qui divenuta proverbiale (παροιμιαζομένην, Eust. *ad Hom. Il.* 1, 594)<sup>22</sup>. Perciò, il poeta avrebbe innanzitutto 'creato' un personaggio e il suo *ethos* rifacendosi alla tradizionale associazione tra ferro e atteggiamento arrogante, quindi lo avrebbe affidato alla tradizione letteraria e paremiografica.

Oltre ad audacia e tracotanza testimoniate da Eustazio<sup>23</sup>, il nome di Sidero appare connesso anche con l'inflexibilità (ἀκαμψία) propria del ferro, come dimostra l'anonimo commentatore al luogo della *Retorica* in cui si cita il v. 2 del nostro frammento (Anon. *in Arist. Rh.* 1400b 17 = CAG XXI/2, 146, 7 Rabe): καλῶς ὠνομάσθης Σιδηρῶ ὡς φοροῦσα καὶ φέρουσα τὸ ὄνομα τοῦ σιδήρου· ἀκαμπῆς γὰρ εἶ ὡς σίδηρος, "giustamente sei stata chiamata Sidero, perché tieni e porti il nome del ferro; infatti come il ferro sei inflessibile".

L'associazione tra θρασύτης, ἀκαμψία e σίδηρος, riferita esplicitamente alla Sidero sofoclea dall'anonimo commento aristotelico e supportata, più implicitamente, da Eustazio, traspare con forza dal fr. \*658. Uno sguardo al lessico dell'*excerptum* permette infatti di apprezzare un ricercato impiego di termini bellici ed eroici (μάχιμος, σιδήρω, φοροῦσα), valorizzati dall'accumulo di figure retorico-stilistiche e di suono, quali ossimoro, *enjambement*, gioco di parole, metonimia e *aprosdoketon*<sup>24</sup>. Sidero è qui significativamente definita "battagliera", μάχιμος, un aggettivo tipicamente associato a uomini in armi, in linea con l'adagio omerico per cui "la guerra è affare degli uomini" (*Il.* 6, 490-493 πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει). L'attributo è da Sofocle impiegato solo in questo caso, e soltanto in un altro, ossia *Ar. Lys.* 453-454 τέτταρες λόχοι / μαχίμων γυναικῶν ἔνδον ἐξωπλισμένων,

22 Il verbo παροιμιάζω vale, al medio-passivo, "essere o divenire proverbiale", "passare in proverbio" oppure "parlare per proverbi" (*LSJ s.v.*). Una veloce ricognizione di tutte le occorrenze del termine nei commenti eustaziani a *Iliade* e *Odissea* ne rivela l'uso, da parte dell'erudito bizantino, sempre nel senso di "divenire proverbiale". Per la presenza di proverbi in Eustazio cfr. Tosi 2017. Per παροιμία come "proverbio" o "espressione proverbiale", mai con accezione di autorità, cfr. Lelli 2010, 105-125 e 2017, 104-105 e 108 n. 11. Meno perentorio Tosi 2004, che classifica come παροιμία anche quei monostici tragici o comici che circolavano con valenza proverbiale. Per l'impiego di forme proverbiali da parte dell'oratore soprattutto nell'uso di entimemi cfr. Lelli 2021, LIII. 23 Oltre ai due passi citati in precedenza, cfr. anche Eust. *ad Hom. Il.* 3, 39 (379, 42 = 1, 599, 42 van der Valk).

24 αὔτη-μάχιμος (ossimoro), κεχρημένη / σαφῶς (*enjambement*), σίδηρος/Σιδηρῶ (gioco di parole), σίδηρος, "ferro" ma anche "spada" (metonimia), φοροῦσα (*aprosdoketon*). Per l'uso di φορέω in senso militare cfr. *infra*.

viene riferito a “donne bellicose, armate fino ai denti”<sup>25</sup>. Il tema del sovvertimento dei ruoli in seguito alla mascolinizzazione di personaggi femminili, portante nella *Lisistrata* ed espresso, nel frammento, dalla concordanza tra αὔτη e μάχιμος, che equivale a un ossimoro, sottolineato dal tribraco nel primo *metron* (αὔτη δὲ μάχιμος ἐστὶν ὡς κεχηρημένη)<sup>26</sup>, è bene incarnato dalla figura della Clitemestra eschilea. A più riprese, nell’*Agamennone*, il comportamento della regina è messo in relazione a quello di un ἀνὴρ, attraverso espressioni come γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (v. 11, “il cuore paziente, di volontà maschia, di donna”) e γύναι, κατ’ ἀνδρα σῶφρον’ εὐφρόνως λέγεις (v. 351, “donna, parli saggiamente, da uomo assennato”), che rafforzano «l’impressione che la donna occupi il posto che nel racconto tradizionale era dell’uomo»<sup>27</sup>. La somiglianza ‘caratteriale’ tra Clitemestra e Sidero è inoltre rintracciabile nel sintagma θρασεῖαν γυναῖκα con cui Eustazio (*ad Hom. Il.* 1, 594 e 3, 39; *ad Od.* 23, 103) definisce Sidero, e che nell’*Elettra* sofoclea connota Clitemestra (vv. 521-522 ΚΛ. ἐξεῖπας ὡς θρασεῖα καὶ πέρα δίκης / ἄρχω, “dici che comando da arrogante e oltre giustizia”)<sup>28</sup>.

Il gioco fonico che, come si è visto, arricchisce il frammento e corrobora l’aspetto semantico vale soprattutto per il legame tra σίδηρος, “ferro”, e Σιδηρῶ, “Sidero”, di certo alla base della scelta e della decodifica dell’etimologia. Proprio questa voluta assonanza doveva risultare particolarmente espressiva, realizzando, al momento della *performance*, un incisivo e ricercato effetto di ambiguità, che deve aver ingenerato la confusione, dettata dalla diversa accentazione, tra σιδῆρω e Σιδηρῶ a v. 2, ad oggi riscontrabile nella tradizione manoscritta<sup>29</sup>.

25 Mastromarco e Totaro 2006, 355.

26 Per il tribraco in questa posizione nel *3ia* cfr. Prato, Filippo, Giannini, Pallara e Sardiello 1975, 88.

27 Pace 2013, 30. Cfr. anche Medda 2017, II, 19-20 e 2022.

28 Sulla relazione tra Clitemestra e Sidero cfr. McHardy 2020, 32. Anche Medea, nell’omonimo dramma euripideo, è definita θρασεῖα (vv. 469, 856, 1345), che ne sottolinea non tanto la combattività, come nel caso di Sidero, ma l’irrimovibilità, il suo essere “di pietra o di ferro” (vv. 1279-1280 τάλαν’, ὡς ἄρ’ ἦσθα πέτρος ἢ σίδ- / αρος, e già vv. 28-29). Sui ‘modi maschili’ di Clitemestra e Medea cfr. Gerolemou 2021.

29 Sul rapporto scrittura/oralità ricorda Biondi 2017, 435: «Un caso famoso di errata [...] accentazione rivela che la problematicità del rapporto tra il testo scritto e la sua espressione orale era già ben presente nell’autocoscienza dei poeti di epoca classica. Gli scolî all’*Oreste* di Euripide testimoniano che l’attore Egeloco, durante la rappresentazione, pronunciò il verso 279: ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐ γαλήν’ ὄρω, senza comprendere l’elisione e producendo l’accentazione γαλήν. In tal modo trasformò la bonaccia, cui si riferiva il verso, in una donnola». Sui giochi di parole in Sofocle, che si fanno apprezzare per il loro valore musicale, semantico e retorico, cfr. Prato, Filippo, Giannini, Pallara e Sardiello 1975, 95-96.

### 3. PROBLEMI TESTUALI

Proprio su questo punto di v. 2 la *paradosis* è discorde: i due maggiori codici della *Retorica*, apografi diretti di ciascuno dei due subarchetipi ( $\alpha$  e  $\beta$ ) in cui la tradizione, a partire da un archetipo comune ( $\omega$ ), si biforca, esibiscono l'uno  $\sigma\acute{\iota}\delta\eta\rho\omega$  (A = *Parisinus gr.* 1741), l'altro  $\Sigma\iota\delta\eta\rho\acute{\omega}$  ( $\sigma\iota\delta\eta\rho\acute{\omega}$ ), nominativo del nome proprio (F = *Cantabrigiensis gr.* 1298)<sup>30</sup>. Il testo del commento anonimo, tramandato dal *Vaticanus gr.* 1340 (V), non dirime la questione riportando  $\sigma\acute{\iota}\delta\eta\rho\omega$ <sup>31</sup>, che potrebbe corrispondere sia a  $\sigma\acute{\iota}\delta\eta\rho\omega$ , immaginando la caduta di iota muto finale, sia a  $\Sigma\iota\delta\eta\rho\acute{\omega}$ , ipotizzando un errore di accentazione, comune nei manoscritti. Tuttavia, la lezione  $\sigma\acute{\iota}\delta\eta\rho\omega$  del *Parisinus gr.* 1741 (A), che, del resto, è il più antico e autorevole testimone della *Retorica*, sembra confermata da  $\Delta$ , fonte, insieme a  $\Gamma$ , della versione latina della *Retorica* approntata da Guglielmo di Moerbeke (*ante* 1269), e la sottofamiglia  $\epsilon$ , che da  $\Delta$  discende. Entrambe le famiglie di codici,  $\Delta$  ed  $\epsilon$ , appartengono al secondo ramo della tradizione ( $\beta$ ) insieme al *Cantabrigiensis gr.* 1298 (F) ma, a differenza di questo, presentano rispettivamente *ferra* e  $\sigma\iota\delta\eta\rho\acute{\alpha}$ , lezioni evidentemente corrotte ma in linea con A, rappresentante del ramo  $\alpha$ , almeno sotto il profilo del senso. Sebbene la lezione  $\Sigma\iota\delta\eta\rho\acute{\omega}$  appaia seducente e forse *difficilior* rispetto a  $\sigma\acute{\iota}\delta\eta\rho\omega$ , la presenza, al v. 1, del tràdito  $\kappa\epsilon\chi\rho\eta\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$  dell'Anonimo – che per i vv. 1 e 3 è unico testimone – reggente il dativo, indurrebbe a preferire  $\sigma\acute{\iota}\delta\eta\rho\omega$ , a meno di non voler parlare di ipercorrettismo<sup>32</sup> o, al contrario, di banalizzazione provocata appunto dalla vicinanza con il verbo  $\chi\rho\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha\iota$  ( $\kappa\epsilon\chi\rho\eta\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$ ).

Finora, gli editori hanno generalmente prediletto la lezione di F,  $\Sigma\iota\delta\eta\rho\acute{\omega}$ , accettando le congetture di Cobet (1877, 238; 1884, 112),  $\kappa\epsilon\kappa\lambda\eta\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$  e  $\varphi\rho\omicron\nu\omicron\sigma\alpha$  in luogo, rispettivamente, di  $\kappa\epsilon\chi\rho\eta\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$  e  $\varphi\rho\omicron\rho\omicron\sigma\alpha$ <sup>33</sup>. L'intera espressione così ottenuta e adottata, tra gli altri, in Radt (1999, 467),  $\acute{\omega}\varsigma$

30 Tra i codici *recentiores*, B, D, C riportano  $\sigma\iota\delta\eta\rho\acute{\omega}$  mentre E ha  $\sigma\acute{\iota}\delta\eta\rho\omega$  (cfr. *supra*, n. 6 e app. cr.). Sulla tradizione manoscritta della *Retorica* cfr. Freese 1926, XXVI-XXVII, Ross 1959, V-XII, soprattutto Kassel 1971, 21-87 e 1976, V-VIII.

31 La lezione  $\sigma\acute{\iota}\delta\eta\rho\omega$  si legge nel *Parisinus gr.* 1869, che dal codice Vaticano deriva. Il testo del *Vaticanus gr.* 1340 è infatti dubbio in questo punto, presentando, al f. 108v, un intervento di restauro che consiste nell'aggiunta di un pezzo di rinforzo che ha cancellato parte dell'inchiostro sottostante. Sulla tradizione manoscritta dell'Anonimo cfr. Rabe 1896, V-XI.

32 Un esempio di ipercorrettismo è rintracciabile in [Apollod.] 1, 9, 8, linea 71, dove il corretto  $\Sigma\iota\delta\eta\rho\acute{\omega}$  compare nella forma  $\sigma\acute{\iota}\delta\eta\rho\omega$  in tutti i codici della *Biblioteca*.

33 Per il possibile scambio  $\kappa\epsilon\kappa\lambda\eta\mu\acute{\epsilon}\nu\eta/\kappa\epsilon\chi\rho\eta\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$  lo studioso supponeva una verosimile confusione  $\kappa\Lambda/\kappa\rho$ . Per la congettura  $\varphi\rho\omicron\nu\omicron\sigma\alpha$  si veda già Ahrens 1844, 316; l'oscillazione, nei codici, tra  $\varphi\acute{\epsilon}\rho\omega$ ,  $\varphi\omicron\rho\acute{\epsilon}\omega$  e  $\varphi\rho\eta\nu$  è frequente: cfr. *e.g.* S. OC 1640-1641 con le considerazioni di Guido Avezzù, Giulio Guidorizzi e Giovanni Cerri (2008, 377-378).

κεκλημένη / σαφῶς Σιδηρῶ καὶ φρονοῦσα τοῦνομα, è resa da Paduano (1996, 989) “che giustamente porta nel nome il ferro, e, comportandosi secondo il suo nome”, e da Lloyd-Jones (2003, 317) “like one who is truly called Sidero, and since she has the mind of such a one”. L’emendamento κεκλημένη potrebbe essere supportato dalla presenza dall’avverbio σαφῶς che, denotando chiarezza ed evidenza, sembra meglio legarsi al verbo καλέω: “è chiaramente chiamata”. Eppure, benché τὸ ὄνομα possa valere come accusativo di relazione<sup>34</sup>, il nesso φρονοῦσα τοῦνομα risulta difficilmente traducibile non presentando mai φρονέω – propriamente “essere saggio”, “pensare” o “sentire” – una simile costruzione.

Il participio φοροῦσα, da φορέω, “essere solito portare”, frequentativo di φέρω, è lezione di tutta la *paradosis*, anche se gli viene quasi concordemente preferita la congettura φρονοῦσα sull’esempio dell’omerico σιδήρειόν νύ τοι ἦτορ, “il cuore duro come il ferro” di *Il.* 24, 205 e 521. La confusione tra φέρω, φορέω e φρήν è in effetti consueta nei manoscritti e numerose sono, in poesia, le attestazioni dell’associazione di σίδηρος con φρονέω/φρήν<sup>35</sup>. Il participio φρονοῦσα parrebbe confermato da Γ, subarchetipo greco delle traduzioni latine della *Retorica*, la *Vetus (Vet)* e la *Antiqua (Ant)*, che infatti presentano il nesso *sapiens nomen*<sup>36</sup>. È però possibile che l’esemplare greco perduto fosse corrotto o che offrisse una variante testuale diversa da quella che leggevano almeno Eustazio e l’anonimo commentatore, i quali mostrano l’uso di φέρω e φορέω nel verso sofocleo, confermando, in tal modo, la lezione φοροῦσα<sup>37</sup>. Oltretutto, φορέω appare qui stilisticamente pregnante. I verbi φέρω e φορέω sono ben attestati in unione a ὄνομα, quest’ultimo sia nel valore proprio di “nome” che di “fama”<sup>38</sup>. Φορέω, oltre a comparire associato a ὄνομα nel significato di “portare il nome”, può assumere il senso di “portare”, “indossare” abiti o armi,

34 Cfr. Dardano 2021, 131, che offre uno studio sulle *naming constructions*.

35 Cfr. e.g. Hom. *Il.* 22, 357 ἦ γὰρ σοὶ γε σιδήρεος ἐν φρεσὶ θυμός, “certo hai nel petto un cuore di ferro”, A. *Th.* 52 σιδηρόφρων, “dall’animo ferreo”, e 730 ὠμόφρων σίδαρος, “ferro dall’animo crudele”. Per lo scambio tra φέρω, φορέω e φρήν nei codici cfr. *supra*, n. 33.

36 Cfr. Kassel 1971, 142-143 e, sull’Aristotele latino, Eco 2004.

37 Anon. in Arist. *Rh.* 1400b 17 = CAG XXI 2, 146, 7 Rabe Σιδηρῶ ὡς φοροῦσα καὶ φέρουσα τὸ ὄνομα τοῦ σιδήρου, Eust. ad Hom. *Od.* 1940, 56 τὸ οἰκεῖον φορεῖν ὄνομα, ad *Il.* 158, 22 φέροιεν τὸ οἰκεῖον ὄνομα, ad *Il.* 379, 41 τὸ οἰκεῖον ὄνομα φορεῖ. Cfr. già Pearson 1917, II, 282. È infatti plausibile, come accade di norma coi commenti, che il commentatore riprendesse alcune parole dal testo commentato e poi le spiegasse.

38 Per il nesso φέρω ὄνομα, quest’ultimo nel significato di “nome”, cfr. E. fr. 819, 8 Kn., *Ion* 855, *Hel.* 66, 399, S. *OC* 60 καὶ φέρουσι τοῦνομα; per ὄνομα come “fama” cfr. E. *IA* 1309 ὄνομα μὲν φέροντα Δαναΐ / -δαισιν. Per φορέω ὄνομα cfr. e.g. Clem.Al. *Strom.* 6, 5, 43, 6 καὶ τοὺς φοροῦντας τὸ ὄνομα αὐτοῦ καὶ τοὺς πιστοὺς αὐτοῦ, “coloro che portano il suo (scil. di Cristo) nome”.

come in A. Pers. 56 μαχαιοφόρον τ' ἔνθος, “con l’arma sguainata nel pugno”, nella traduzione di Anna Caramico (2015, 80 n. 2). Nel frammento, la doppia valenza di φορέω torna utile a creare una sorta di *aprosdoketon* linguistico, favorita dal possibile uso ἀπὸ κοινοῦ del verbo, perché, rifuggendo il legame con il precedente σιδήρῳ, da mantenere a testo (cfr. *infra*) e intendere nel valore primo di “ferro”, ma anche metonimico di “spada”, φοροῦσα si lega al successivo τὸ ὄνομα: “e impugnandone ... il nome” (καὶ φοροῦσα τοῦνομα)<sup>39</sup>.

La lezione σιδήρῳ, dipendente dall’aggettivo μάχιμος, andrebbe pertanto accolta, insieme a φοροῦσα.

#### 4. CONTESTO DI CITAZIONE

A sostegno del tràdito σιδήρῳ mi pare decisivo il contesto di citazione. Nel capitolo della *Retorica* (1400b 19) fonte del v. 2 di fr. \*658, gli schemi argomentativi che esemplificano l’impiego di ὄνομα come *topos* retorico si costruiscono per mezzo del nome comune o dell’aggettivo corrispondenti al nome proprio cui alludono:

ἄλλος ἀπὸ τοῦ ὀνόματος, οἷον ὡς ὁ Σοφοκλῆς

σαφῶς σιδήρῳ καὶ φοροῦσα τοῦνομα,

καὶ ὡς ἐν τοῖς τῶν θεῶν ἐπαίνοις εἰώθασι λέγειν, καὶ ὡς Κόνων Θρασύβουλον θρασύβουλον ἐκάλει, καὶ Ἡρόδικος Θρασύμαχον ἀεὶ θρασύμαχος εἶ, καὶ Πῶλον ἀεὶ σὺ πῶλος εἶ, καὶ Δράκοντα τὸν νομοθέτην, ὅτι οὐκ [ἄν] ἀνθρώπου οἱ νόμοι ἀλλὰ δράκοντος (χαλεποὶ γάρ)· καὶ ὡς ἡ Εὐρυπίδου Ἐκάβη εἰς τὴν Ἀφροδίτην καὶ τοῦνομ’ ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς, καὶ ὡς Καιρήμων Πενθεὺς ἐσομένης συμφορᾶς ἐπώνυμος.

Un altro “luogo” è quello basato sul significato di un nome. Sofocle, ad esempio, dice:

Con la durezza del ferro, porti bene il tuo nome.

Un esempio è nel modo in cui gli uomini sono soliti lodare gli dèi; oppure nel modo in cui Conone chiamava Trasibulo θρασύβουλος, o Erodico diceva a Trasimaco «sei sempre θρασύμαχος», o a Polo «sei sempre πῶλος», o a proposito del legislatore Draconte che le sue leggi erano leggi non di un uomo ma di un δράκων, perché sono severe.

39 Esempi di *aprosdoketon* in tragedia sono individuati da Ercolani 2000, 27, Braccini 2020, 5. Per la metonimia di σίδηρος, molto antica, cfr. già Hom. *Il* 4, 485; 18, 34; 23, 30.

Un altro esempio è quello che Ecuba in Euripide dice di Afrodite: «E giustamente dall'ἀφροσύνης della dea inizia il nome», oppure, come dice Cheremone: «Penteo, che prende nome dalla futura disgrazia»<sup>40</sup>.

Infatti, l'antroponimo Θρασύμαχον si deduce da ἀεὶ θρασύμαχος εἶ, e così Πῶλον da ἀεὶ σὺ πῶλος εἶ, come Δράκοντα da δράκοντος. In particolare, l'esempio tratto dalle *Troiane* di Euripide, v. 990 καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς, non menziona la dea Afrodite, ma la sottintende attraverso il vocabolo ἀφροσύνη, “follia”<sup>41</sup>, mostrando una costruzione analoga al verso σαφῶς σιδήρῳ καὶ φοροῦσα τοῦνομα, riportato da Aristotele evidentemente per la presenza di σιδήρῳ, che andrà allora mantenuto anche nel testo aristotelico, e che richiama simbolicamente Σιδηρῶ.

La proposizione ὡς κεχρημένη / σαφῶς σιδήρῳ καὶ φοροῦσα τοῦνομα (fr. \*658, 1-2), risultato dell'accoglimento delle lezioni κεχρημένη, σιδήρῳ e φοροῦσα<sup>42</sup>, restituisce al frammento, come si è cercato di dimostrare, la densità semantica e l'ambiguità tipiche della lingua sofoclea, rimarcando, inoltre, la specifica tendenza del drammaturgo a focalizzarsi su aspetti fonico-espressivi e musicali<sup>43</sup>.

Essa, inoltre, in linea con i casi di *Aj.* 430-432 e *OT* 1032-1036 visti in precedenza, si fa portatrice di alcune informazioni drammaturgiche.

## 5. ASPETTI DRAMMATURGICI

La frase ὡς κεχρημένη / σαφῶς σιδήρῳ, introdotta da ὡς + participio (perfeito), potrebbe valere come causale, come spesso avviene in Sofocle<sup>44</sup>, a specificare il precedente μάχιμος: “poiché è evidente che si serva del ferro” oppure “poiché crede di servirsi giustamente del ferro”, se si conferisce al

40 Trad. Dorati 1996, 263 e 265.

41 E. *Tr.* 988-990 ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις: τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς, / καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς, “e la tua mente, a vederlo, è diventata Afrodite: / tutte le pazzie sono Afrodite, per i mortali, / e giustamente il nome della dea comincia come *aphrosýne*” (trad. Tonelli 2013, 2285).

42 Correttamente accettate soltanto da Nauck 1856, 218 (1889, 274), Pearson 1917, II, 282. Quest'ultimo, a ragione, bollava le correzioni di Cobet (cfr. *supra*) come «unnecessary» data la presenza a v. 1 di μάχιμος, che caratterizza Sidero come “combattente” e per questo adatta a brandire un'arma: ὡς κεχρημένη / σαφῶς σιδήρῳ καὶ φοροῦσα τοῦνομα, “as indeed a wielder of the sword, whose name she bears”.

43 A questo proposito cfr. Longo 1968, 11-12, Long 1968, 2, Lloyd-Jones 1983, Budelmann 2000, Rutherford 2012, 416. Sulla presenza, in Sofocle, di effetti fonici anche nelle creazioni etimologiche cfr. Lupi 2022, 48-49.

44 Cfr. Moorhouse 1982, 255-256.

costruito una sfumatura soggettiva, «che pure è costante in questo autore», come sottolinea Renzo Tosi (2017, 48 e n. 5)<sup>45</sup>.

Estremamente significativo appare l'uso dell'avverbio σαφῶς che, in maniera simile a ὀρθῶς in S. fr. 965 R. ed E. Tr. 990, marca l'etimologia e qui compare enfaticamente in *enjambement*<sup>46</sup>.

L'avverbio σαφῶς conta in tutto diciannove occorrenze nel *corpus* sofocleo e assume diverse *nuance* di significato, da “senza dubbio, certamente” e “chiaramente, evidentemente”, a “giustamente, a ragione”, “esattamente, bene”<sup>47</sup>. Nel nostro caso, sia che lo si intenda nel senso di “chiaramente, evidentemente” oppure, con meno probabilità, in quello di “a ragione” – come pare lo intendano Ellendt e Genthe (1872, 681), – σαφῶς sembra offrire un'importante indicazione di drammaturgia in unione a κέχρημένη [...] σιδήρω. È infatti possibile che il ritratto di una Sidero belligerante e armata, come presentato nell'*excerptum*, fosse realmente visibile sulla scena, e che di tale visibilità costituisca una spia proprio l'avverbio σαφῶς connesso con l'azione di “brandire il ferro”. L'impiego di σαφῶς in senso registico è riscontrabile, ad esempio, ai vv. 1053-1054 delle *Cofore* eschilee (Op. οὐκ εἰσὶ δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί· / σαφῶς φὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες), quando Oreste, una volta compiuto il matricidio, ammette di “vedere chiaramente” le Erinni vendicatrici, che di lì a poco, con l'inizio del terzo dramma della tetralogia (le *Eumenidi*), lo perseguiteranno: “Non sono visioni, queste che mi straziano. / Ecco, le vedo! Sono le cagne rabbiose di mia madre”, nell'efficace traduzione di Angelo Tonelli (2013, 395)<sup>48</sup>. Come si è detto, σίδηρος, nel frammento, può valere, per metonimia, anche “spada”, la cui effettiva presenza in scena avrebbe di certo contribuito all'immediato riconoscimento del carattere e del ruolo del personaggio da parte del pubblico. La presenza in scena della spada è attestata, ad esempio, nell'*Aiace* sofocleo, in stretta connessione con il suicidio (rappresentato o meno) dell'eroe, e nell'*Oreste* di Euripide, dove Oreste

45 Si vedano, in proposito, anche Basile 2001, 486, Pierini e Tosi 2014, 197. Il perfetto κέχρημαι potrebbe valere “possedere” o “servirsi di, usare” in unione al dativo σιδήρω, con significato di presente (cfr. *LSJ* s.v. χράω III 3; sull'uso presente del perfetto in Sofocle cfr. Moorhouse 1982, 211).

46 Sul fenomeno dell'*enjambement*, che gli antichi, per il largo uso che ne fece, chiamarono εἶδος Σοφοκλείου, cfr. Cerboni Baiardi, Lomiento e Perusino 2008.

47 Cfr. Ellendt e Genthe 1872, 681.

48 Dove però, va detto, l'avverbio dipende dal verbo “vedere”. Per altri possibili usi di σαφῶς in questo senso, nel dramma, cfr. almeno S. *Ph.* 40 e fr. 314, 106 R.

minaccia il Frigio «con la spada sguainata, quella spada che è una costante della sua presenza scenica»<sup>49</sup>.

A fronte di questi esempi, se è vero, come detto, che il fr. \*658 proviene da (una) *Tiro*, la spada potrebbe acquisire un ulteriore valore drammaturgico, incarnando l'arma di cui la matrigna si è servita (probabilmente fuori scena) per sfigurare la bellezza e degradare lo *status* di Tiro tagliandole la lunga chioma. La perdita della capigliatura è infatti pianta dalla stessa fanciulla in dieci trimetri giambici ricchi di *pathos*, tramandati da Eliano ed espressamente ricondotti al dramma sofocleo in questione (fr. 659 R.)<sup>50</sup>.

L'inflessibile combattività della matrigna che, come annota l'Anonimo (CAG XXI 2, 146, 7 Rabe), è una donna che “non si sottomette” (ἢ δὲ οὐχ ὑπήκουεν), «hints at how Sidero might have dominated Tyro through violence»<sup>51</sup>. L'atteggiamento violento con cui è dipinta Sidero trova significativamente riscontro nella sinonimia individuata dallo scolio antico al v. 1096 delle *Trachinie* che, tra gli aggettivi che glossano l'espressione ὑπέροχον βίαν, “folle di violenza”, riporta anche μάχιμον, attributo associato alla matrigna nel frammento sofocleo. E proprio la locuzione αὕτη δὲ μάχιμός ἐστιν di fr. \*658, 1 pare enfatizzare l'irruenza del dettato drammatico: il colloquialismo αὕτη, in posizione enfatica, potrebbe rappresentare una didascalia scenica (“eccola, è ...”) e conferire all'enunciato «maggior violenza didascalica [...] proprio per il suo effetto straniante derivato dallo scarto di registro linguistico implicato», come ricorda Andrea Ercolani (2000, 20-21). La violenza dell'intera battuta è evidenziata dall'Anonimo (CAG XXI 2, 146, 7 ἢ Σιδηρῶ [...] ἐβιάζετο παρά τινος, 26 φησὶν ὁ βιάζων πρὸς τὴν Σιδηρῶ), che sottolinea come i tre versi fossero pronunciati da qualcuno che inveiva con forza contro Sidero, atteggiamento espresso dal verbo βιάζω.

Infine, mostrando la caratterizzazione della matrigna attraverso l'etimologizzazione del nome, è probabile che fr. \*658 vada collocato in una delle scene iniziali del dramma, in modo da giustificare i soprusi inferti a Tiro, che, come comunemente si ritiene, anche per la supposta analogia

49 Coppola 2016, 122. Per la presenza della spada nell'*Aiace*, correlata alla morte del protagonista, cfr. Ferrari 2015.

50 Non sappiamo con certezza se fosse stata Sidero a privare Tiro dei suoi capelli, ma l'ipotesi è verosimile dal momento che la matrigna è presentata come torturatrice della figliastra da Polluce nell'*Onomasticon* (4, 141): Τυρῶ πελιδνὴ τὰς παρεϊὰς παρὰ Σοφοκλεῖ – τοῦτο δ' ὑπὸ τῆς μετριᾶς Σιδηροῦς πληγεῖσα πέπονθεν, “Tiro dalle guance livide, in Sofocle, per via delle percosse subite per mano della matrigna Sidero”. Su S. fr. 659 R. cfr. Cardinali 2022.

51 McHardy 2020, 32.

tra (una) *Tiro* e l'*Elettra* sofoclee, dovevano occupare buona parte della tragedia<sup>52</sup>.

## 6. CONCLUSIONI

L'analisi del frammento sin qui condotta si è concentrata principalmente sull'aspetto testuale, contestuale e drammaturgico. Si è infatti tentato di rivalutare la *paradosis* nella costituzione del testo dell'*excerptum*, anche grazie a un più attento esame del suo contesto di citazione, restituendo al dettato densità semantica e peculiarità fonico-espressive e musicali tipiche della lingua sofoclea. Così facendo, si è potuto meglio comprendere il gioco (par)etimologico racchiuso nei tre versi, che non solo ha permesso di rintracciare e delineare il ruolo di Sofocle nella 'creazione' – a partire da un retroterra poetico-letterario e popolare di riferimento – e nell'evoluzione del carattere di Sidero, ma anche di evidenziare possibili e finora trascurati risvolti drammaturgici.

52 Sul parallelismo tra (una) *Tiro* e l'*Elettra* cfr. almeno Webster 1979, 177: la scena dell'*Elettra* sofoclea è in gran parte incentrata sulle sofferenze e i lamenti dell'eroina per la propria triste condizione. L'efficacia etimologica del nome di Sidero sarebbe rafforzata se pensata in contrapposizione alla possibile derivazione dell'antroponimo *Tiro* (da τυρός, "formaggio"), cui forse si allude nel fr. \*648 R., concordemente associato dalla critica al fr. \*658: «The fairy-tale nature of the names of the violent woman and her victim are certainly suggestive, with Tyro the fair-complexioned 'Snow White' character, persecuted by Sidero the 'iron' stepmother figure» (McHardy 2020, 30). Il fr. \*648, presentando verosimilmente il personaggio principale del dramma, doveva posizionarsi tra le prime battute.

## BIBLIOGRAFIA

Ahrens, Ernst A. J.

1844 *Sophoclis fragmenta*. Parisiis: Ambrosio Firmin Didot

Avezzù, Guido; Guidorizzi, Giulio; Cerri, Giovanni

2008 *Sofocle, Edipo a Colono*. Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Val-  
la.

Basile, Nicola

2001 *Sintassi storica del greco antico*. Bari, Levante.

Battaglino, Giovanna

2011 *Due casi particolari di ri-etimologizzazione in Sofocle: Odisseo ed Aia-  
ce*. "Letras Clásicas" 15, 78-87.

Berardi, Francesco

2015 *Il ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ nella tradizione retorica antica*. "RCCM" 57, 1,  
89-118.

Biondi, Francesca

2017 *Varianti epiche di tradizione orale e ed esegesi antica nei poemi ome-  
rici*. In *Poeti in Agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia  
antica*, a cura di Antonietta Gostoli, con la collaborazione di Adelaide  
Fongoni e Francesca Biondi. Turnhout, Brepols, 435-450.

Braccini, Tommaso

2020 *I doni ospitali di Frinico: un'emendazione e nuove proposte attributive  
per TrGF 3 F 14\**. "Dionysus ex Machina" 11, 1-17.

Brunck, Richard F. Ph.

1786 *Sophoclis: Quae Exstant Omnia Cum Veterum Grammaticorum Scholiis  
Superstites Tragoedias VII*. Argentorati, Sumtibus Ricardi Priestly.

Budermann, Felix

2000 *The Language of Sophocles: Communal, Communication and Invol-  
vement*. Cambridge, Cambridge University Press.

Cannavò, Fabio

2014 *Aristotele, Retorica*. Milano, Bompiani.

Caramico, Anna

2015 *Ψυχῆς ἐπιλήμονι δόξει: esegesi del v. 28 dei 'Persiani' di Eschilo*.  
"Lexis" 33, 80-91.

Cardinali, Sandy

2022 *Tre note a Sofocle, fr. 659 R.2 (Tiro)*. "Frammenti Sulla Scena" 2, 12-30.

- Carrara, Laura  
 2022 *Il bucato di Nausicaa. Una nuova lettura di Sofocle, fr. 439 R. (Ναυσικάα ἢ Πλόνητριαι)*. In *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*, a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello e Anna Maganuco. Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 9-37.
- Cerboni Baiardi, Giorgio; Lomiento, Liana; Perusino, Franca, (edd.)  
 2008. *Enjambement. Teorie e Tecniche dagli Antichi al Novecento*. Pisa, ETS.
- Chantraine, Pierre  
 1977 *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris, Les Éditions Klincksieck (*DELG*).
- Clark, Amy  
 2003 *Tyro Keiromene*. In *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, edited by Alan Herbert Sommerstein. Bari, Levante, 79-116.
- Cobet, Carel G.  
 1877 *De nonnullis Fragmentis Tragicorum*. "Mnemosyne" n.s. 5, 3, 225-248.
- Cobet, Carel G.  
 1884 *De locis quibusdam in Aeliani 'Varia Historia'*. "Mnemosyne" n.s. 12, 1, 108-112.
- Coppola, Alessandra  
 2016 *Le porpore, i sandali, la spada: l' 'Oreste' fra Greci e Persiani*. In *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione. Giornate internazionali di studio Università degli Studi di Padova 1-2 dicembre 2015*, a cura di Alessandra Coppola, Caterina Barone e Monica Salvadori. Padova, Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 115-128.
- Dardano, Paola  
 2021 *On Some Naming Constructions in Homeric Greek*. In *Synchrony and Diachrony of Ancient Greek: Language, Linguistics and Philology. Essays in Honor of Emilio Crespo*, edited by Georgios K. Giannakis, Luz Conti, Jesús de la Villa e Raquel Fornieles. Berlin-Boston, De Gruyter, 129-138.
- Dorati, Marco  
 1996 *Aristotele, Retorica*, introduzione di Franco Montanari, testo critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati. Milano, Mondadori.
- Dräger, Paul  
 1993 *Argo Padimelousa. Der Argonautenmythos in der Griechischen und Römischen Literatur*. Stuttgart, Palingenesia.
- Eco, Umberto  
 2004 *L'Aristotele latino*. "Doctor virtualis" 3, 111-118.

- Ellendt, Friedrich; Genthe, Hermann  
1872 *Lexicon Sophocleum*. Berolini, Borntraeger.
- Engelmann, Richard  
1900 *Archäologische Studien zu den Tragikern*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Ercolani, Andrea  
2000 *Le didascalie sceniche nel teatro tragico*. In *La tragedia greca. Metodologie a confronto*, a cura di Angela Zampetti e Andrea Marchitelli. Roma, Armando Editore, 15-30.
- Ferrari, Franco  
2015 *Aiace: sette modi per suicidarsi*. In *Staging Ajax's Suicide*, a cura di Glenn W. Most, Leyla Ozbek. Pisa, Edizioni della Normale, 111-120.
- Finglass, Patrick J.  
2011 *Sophocles, Ajax*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Freese, John Henry  
1926 *Aristotle. The "art" of rhetoric*. Cambridge (MA)-London, Harvard University Press.
- Fuochi, Mario  
1898 *Le etimologie dei nomi propri nei tragici greci*. "SIFC" 6, 273-318.
- Gantz, Timothy  
1993 *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Gastaldi, Silvia  
2014 *Aristotele, Retorica*, Roma, Carocci Editore.
- Gastaldi, Silvia  
2020 *Le citazioni dei tragici nella Retorica aristotelica: contesti e criteri d'uso*. In *Aristotele citatore o la riappropriazione da parte della filosofia dei discorsi di sapere anteriori - Aristotele citateur ou la réappropriation par la philosophie des discours de savoir antérieurs*, a cura di Elisabetta Berardi, Maria Paola Castiglioni, Marie-Laurence Desclos e Paola Dolcetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 69-85.
- Gerolemou, Maria  
2021 *The Rhetoric of 'Elpis' in Greek Tragedy. The Gender Dimension*. In *Tragic Rhetoric. The Rhetorical Dimensions of Greek Tragedy*, edited by María del Carmen Encinas Reguero e Milagros Quijada. Roma, Aracne, 221-244.
- Griffith, Mark  
1978 *Euripides 'Alkestis' 636-641*. "HSPH" 82, 83-86.

- Kanavou, Nikoletta  
 2015 *The Names of Homeric Heroes: Problems and Interpretations*. Berlin-New York, De Gruyter.
- Kassel, Rudolf  
 1971 *Der Text der Aristotelischen Rhetorik: Prolegomena zu Einer Kritischen Ausgabe*. Berlin-New York, De Gruyter.
- Kassel, Rudolf  
 1976 *Aristotelis Ars rhetorica*. Berolini, De Gruyter.
- Klooster, Jacqueline  
 2011 *Poetry as Window and Mirror. Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*. Leiden-Boston, Brill.
- Lelli, Emanuele  
 2010 *ΠΑΡΟΙΜΙΑΚΩΣ. Il proverbio in Grecia e a Roma*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- Lelli, Emanuele  
 2017 *'Letteratura sentenziosa' nel mondo antico: massime, raccolte di proverbi, gnomologi, antologie e molto altro ancora*. "ARF" 19, 101-116.
- Lelli, Emanuele  
 2021 *Proverbi, sentenze, massime di saggezza in Grecia e a Roma*, Milano, Bompiani.
- Lloyd-Jones, Hugh  
 2003<sup>2</sup> *Sophocles, Fragments*. Cambridge (MA)-London, Loeb Classical Library.
- Lloyd-Jones, Hugh  
 1983 Recensione ad Alfred Charles Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982. "CR" 33, 171.
- Long, Anthony A.  
 1968 *Language and Thought in Sophocles: A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London: Athlone Press.
- Longo, Oddone  
 1968 *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova, Antenore.
- Longo, Oddone  
 2007 *Sofocle, Edipo re*, traduzione di Maria Grazia Ciani. Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Lucas de Dios, José María  
 1983 *Fragmentos Sófocles*. Madrid, Editorial Gredos.
- Lupi, Francesco  
 2022 *'Schegge' di Odisseo I 'volti' dell'eroe nei frammenti dei drammi odisiaci di Sofocle*. In *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*, a

- cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello e Anna Maganuco. Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 39-60.
- Manieri, Alessandra  
2018 *I manuali greci ΠΕΡΙ ΤΡΟΠΩΝ e il tropo dell'antifrasi*. "RCCM" 60, 2, 315-336.
- Mastromarco, Giuseppe; Totaro, Piero  
2006 *Aristofane. Commedie*. Torino, UTET.
- McHardy, Fiona  
2020 *Female Violence towards Women and Girls in Greek Tragedy*. In *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, a cura di Patrick John Finglass e Lyndsay Coe. Cambridge, Cambridge University Press, 19-39.
- Medda, Enrico  
2017 *Eschilo, Agamennone*. Roma, Bardi Edizioni.
- Medda, Enrico  
2022 *Rivisitazioni del vanto epico del guerriero nell'Orestea*. In *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*, a cura di Andrea Rodighiero, Giacomo Scavello e Anna Maganuco. Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 135-158.
- Miralles, Carles  
2012 *Il nome di Ulisse*. "Annali Online di Ferrara. Lettere" 7, 2, 1-11.
- Moodie, Glenn  
2003 *Sophocles' 'Tyro' and Late Euripidean Tragedy*. In *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, a cura di Alan Herbert Sommerstein. Bari, Levante, pp. 117-138.
- Moorhouse, Alfred C.  
1982 *The Syntax of Sophocles*. Leiden, Brill.
- Nauck, August  
1889<sup>2</sup>. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Lipsiae, Teubner.
- O'Hara, James  
2017 *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Pace, Cristina  
2013 *La sentinella di Egisto. Elementi omerici nell' 'Agamennone' eschileo*. "Dionysus ex Machina" 4, 20-48.
- Paduano, Guido  
1996<sup>2</sup> *Sofocle. Tragedie e Frammenti*. Torino, UTET.
- Pattoni, Maria Pia  
2012 *Aristotele, 'Poetica' 18, 1456 a 2-3 e il quarto tipo di tragedia*. "Atti Accademia Pontaniana" n.s. 61, 155-188.

- Pearson, Alfred C.  
1917 *The Fragments of Sophocles*, vol. 1-3. Cambridge, Cambridge University Press.
- Pepe, Cristina  
2013 *The Genres of Rhetorical Speeches in Greek and Roman Antiquity*. Leiden-Boston, Brill.
- Pierini, Rachele; Tosi, Renzo  
2014 *Capire il greco*. Bologna, Pàtron.
- Prato, Carlo; Filippo, Adele; Giannini, Pietro; Pallara, Erasmo; Sardiello, Rosanna  
1975 *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Rabe, Hugo  
1896 *Anonymi et Stephani in rhetoricam commentaria*, Berolini, Academiae Litterarum Regiae Borussicae.
- Radt, Stefan  
1999<sup>2</sup> *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 4. Göttingen, Vandenoheck & Ruprecht.
- Rambourg, Camille  
2018 *Qu'est-ce que le commentaire anonyme des CAG XXI 2?*. In *Commenting on Aristotle's Rhetoric, from Antiquity to the Present – Commenter la Rhétorique d'Aristote, de l'Antiquité à la période contemporaine*, edited by Frédérique Woerther. Leiden-Boston, Brill, 14-40.
- Robert, Charles  
1916 *Tyro*. "Hermes" 51, 2, 273-302.
- Rodighiero, Andrea  
2017 *Una (trascurata) autocitazione sofoclea*. "QUCC" n.s. 117, 3 (146), 57-71.
- Ross, David  
1959 *Aristotelis Ars rhetorica*, Oxford, Oxford University Press.
- Rutherford, Richard  
2012 *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Susanetti, Davide  
2010 *Eschilo, Prometeo*. Milano, Feltrinelli.
- Tonelli, Angelo  
2013 *Eschilo-Sofocle-Euripide. Tutte le tragedie*. Milano, Bompiani.
- Tosi, Renzo  
2004 *Tradizione dei Monostici e tradizione paremiografica*. In *Aspetti di let-*

*teratura gnomica nel mondo antico*, vol. 2, a cura di Maria Serena Funghi. Firenze, Olschki 49-60.

Tosi, Renzo

2017 *Il sarcasmo di Tiresia (Soph. OT 353)*. "Eikasmos" 28, 47-56.

Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre

1972 *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, Francois Maspero.

Vogiatzi, Melpomeni

2017 *The Byzantine reception of Aristotle's 'Rhetoric': the 12th century Renaissance*. "ByzZ" 113, 3, 1069-1088.

Webster, Thomas Bertram Lonsdale

1979<sup>3</sup> *An introduction to Sophocles*. London, Methuen.

Woodhead, William Dudley

1928 *Etymologizing in Greek Literature from Homer to Philo Judaeus*. Toronto, University of Toronto Press.



# SOGNARE UNA REPLICA.

Una nota di commento a Diodoro Siculo, 13, 97, 4-7

Nello Sidoti

ἔνιοι δὲ καὶ δι'Εὐρυπίδην ἐσώθησαν  
(Plu. *Nic.* 29, 2)

## *Abstract*

According to Diodorus Siculus' account of the battle of Arginousae (13, 97, 4-7), Thrasyllus, before leading the Athenian army, had a tragic nightmare: he dreamt of (re-)performing Euripides' *Phoenissae* before a crowded theatre, together with the other *strategoï*, while his enemies were (re-)playing Euripides' *Suppliants*; then everybody died, such as those who had gone on an expedition against Thebes. Notwithstanding the recently growing interest of critics in tragic reperformances, this text has been substantially neglected, given its fictional nature. By giving the first complete analysis of this passage, this paper will argue that despite its historical unreliability, this curious anecdote 1) can provide us with some useful information on the ancient reception of the Euripidean plays mentioned by Diodorus Siculus; 2) it shows an attitude to tragedy which reminds us of 4th century BCE comic reflections on this genre; 3) it possibly foreshadows post-classical scenarios of the reperformance of tragedy. In this way, I hope to offer a small but significant contribution to the study of the pre-Alexandrian dissemination of tragedy, a topic treated by L. Lomiento in her pivotal paper (2001) on the ancient transmission of Greek texts.

## *Key-words*

Euripides, reperformance, tragedy, Thrasyllus, Diodorus Siculus, Arginousae.

Chiunque rilegga, a distanza di venticinque anni dalla sua pubblicazione, il saggio di Liana Lomiento sulla trasmissione dei testi nella Grecia antica<sup>1</sup>, può percepire la netta sensazione di essere di fronte al contributo

1 Lomiento 2001.

che tutti i classicisti, o almeno quelli fortemente interessati ai «viaggi dei testi»<sup>2</sup>, avevano sognato di scrivere, senza riuscirci<sup>3</sup>. Si tratta, infatti, di un lavoro che ha il grande merito di analizzare, in modo lucido e denso, quel cruciale passaggio «da Sparta ad Alessandria», che «finì [...] col desituare quei testi, separandoli dal contesto storico della loro spettacolarità originaria e obliterandone gli aspetti tipicamente teatrali e il legame profondo per l'uditorio», trasformandoli «in letteratura»<sup>4</sup>. Uno dei pregi maggiori di questo contributo, tuttavia, è forse la sua costante attenzione per il concetto di replica; l'insistenza, in altre parole, sul ruolo fondamentale che la *reperformance* ha rivestito nella circolazione delle opere poetiche, in un periodo storico, quello pre-alessandrino, caratterizzato da una singolare e irripetibile commistione tra la tradizionale *song-culture* greca e l'emergere di una dirompente, epocale novità: il libro.

Da questo punto di vista, seppur sotto il generale influsso del magistero gentiliano e, più in particolare, di tutti quei contributi critici che avevano, in precedenza, alimentato il dibattito su oralità e scrittura in Grecia<sup>5</sup>, Liana Lomiento precorreva, da un lato, quel fiorire di studi sul tema della *reperformance*, caratteristico della critica recente, specialmente in ambito anglosassone, specialmente nel contesto degli studi sul teatro antico<sup>6</sup>; dall'altro, poneva nuove, solide basi per uno studio più approfondito dei diversi contesti nei quali un testo poetico, dopo la sua prima rappresentazione, poteva essere disseminato. Uno dei frutti di questa stimolante impostazione critica è senz'altro la dissertazione dottorale di chi scrive, incentrata sulla circolazione della tragedia e strutturata come una raccolta di testimonianze della diffusione del testo tragico in età pre-alessandrina, suddivise in base al contesto in cui questa disseminazione avveniva: la re-

2 Battezzato 2003.

3 Riprendo liberamente quello che Italo Calvino scrisse, nella prefazione dell'edizione riveduta e corretta del *Sentiero dei nidi di ragno* (1964), a proposito di *Una questione privata*, uscito postumo nel 1963.

4 Lomiento 2001, 297.

5 Mi limito a rimandare, per ragioni di brevità, alla ricca bibliografia raccolta, in quell'occasione, dalla stessa Lomiento 2001, 348-355, cui è doveroso aggiungere, almeno, la successiva, illuminante riflessione di Nieddu 2011 su oralità e scrittura: una questione che non è mai «fuori moda» per uno studioso dell'antico.

6 Si vedano, ad esempio, il volume 7, 2 di *Trends in Classics* (2015) oppure il volume di Lamari 2017, entrambi incentrati sulle repliche della tragedia; la raccolta di studi edita da Hunter e Uhlig 2017 si focalizza, invece, sul tema della *reperformance* con un più ampio respiro.

plica teatrale, la riproposizione nel simposio, la circolazione libraria e quella orale<sup>7</sup>.

È, pertanto, con l'obiettivo di colmare, almeno in piccola parte, il debito di riconoscenza verso chi ha guidato, con i suoi saggi consigli, proprio la stesura di quella dissertazione, che in questa sede intendo offrire un piccolo contributo all'interpretazione di una testimonianza sulle repliche della tragedia, sostanzialmente sfuggita all'attenzione degli studiosi, nonostante il recente interesse della critica per il tema delle *reperformance* tragiche.

Si tratta di un brano del tredicesimo libro della *Biblioteca Storica* di Diodoro Siculo, in cui lo storico di Agyrion, impegnato nel resoconto dei preparativi di Spartani e Ateniesi in vista della battaglia delle Arginuse (406 a.C.), riporta un curioso aneddoto che ha come protagonista Trasillo (D.S. 13, 97, 4-7):

οἱ δ' Ἀθηναῖοι τὸν μὲν κατάπλουον τῶν πολεμίων εὐθέως ἔγνωσαν, οὐ μακρὰν ὁρμοῦντες, διὰ δὲ τὸ μέγεθος τῶν πνευμάτων τὸ μὲν ναυμαχεῖν ἀπέγνωσαν, εἰς δὲ τὴν ἐχομένην ἡμέραν ἠτοιμάζοντο τὰ πρὸς τὴν ναυμαχίαν, τὸ αὐτὸ ποιοῦντων καὶ τῶν Λακεδαιμονίων, καίπερ ἀμφοτέρους ἀπαγορευόντων τῶν μάντεων. τοῖς μὲν γὰρ Λακεδαιμονίοις ἢ τοῦ θύματος κεφαλὴ κειμένη παρὰ τὸν αἰγιαλὸν ἀφανὴς ἐγεγόνει, προσκλύζοντος τοῦ κύματος· διόπερ ὁ μάντις προύλεγε, διότι τελευτήσει ναυμαχῶν ὁ ναύαρχος· οὐ ῥηθέντος φασὶ τὸν Καλλικρατίδαν εἰπεῖν, ὅτι τελευτήσας κατὰ τὴν μάχην οὐδὲν ἀδοξοτέραν ποιήσει τὴν Σπάρτην. τῶν δ' Ἀθηναίων ὁ στρατηγὸς Θρασύβουλος, ὃς ἦν ἐπὶ τῆς ἡγεμονίας ἐκείνην τὴν ἡμέραν, εἶδε κατὰ τὴν νύκτα τοιαύτην ὄψιν· ἔδοξεν Ἀθήνησι τοῦ θεάτρου πλήθοντος αὐτὸς τε καὶ τῶν ἄλλων στρατηγῶν ἕξ ὑποκρίνεσθαι τραγωδίαν Εὐριπίδου Φοινίσσας· τῶν δ' ἀντιπάλων ὑποκρινομένων τὰς Ἰκέτιδας δόξαι τὴν Καδμείαν νίκην αὐτοῖς περιγενέσθαι, καὶ πάντας ἀποθανεῖν μιμουμένους τὰ πράγματα τῶν ἐπὶ τὰς Θήβας στρατευσάντων. ἀκούσας δ' ὁ μάντις ταῦτα διεσάφει τοὺς ἑπτὰ τῶν στρατηγῶν ἀναιρεθῆσεσθαι. τῶν δ' ἱερῶν φερόντων νίκην, οἱ στρατηγοὶ περὶ μὲν τῆς ἑαυτῶν ἀπωλείας ἐκώλυον ἑτέροις ἀπαγγέλλειν, περὶ δὲ τῆς ἐν τοῖς ἱεροῖς νίκης ἀνήγγειλαν καθ' ὅλην τὴν δύναμιν.

Gli Ateniesi si resero subito conto del sopraggiungere dei nemici, dato che la loro flotta era ormeggiata non lontano; per via della forza dei venti, però, si astennero dall'attaccare battaglia, ma facevano i preparativi per il giorno successivo, allo stesso modo dei Lacedemoni, nonostante gli indovini vietassero agli uni e agli altri di combattere. Era capitato ai Lacedemoni, infatti, che la testa della vittima sacrificata-

7 Sidoti 2018.

le, deposta presso la battaglia, scomparisse, portata via dall'onda; per questo l'indovino andava predicendo che il navarco sarebbe morto in battaglia; raccontano che Callicratida, informato di ciò, disse che la sua scomparsa in battaglia non avrebbe minimamente indebolito la gloria di Sparta. Fra gli ateniesi, invece, lo stratega Trasibulo (*sic*), che quel giorno aveva il comando delle operazioni, ebbe, di notte, una visione del genere: gli parve che lui e gli altri sei strateghi, ad Atene, al cospetto di un teatro affollato, recitassero una tragedia di Euripide, le *Fenicie*; gli avversari, invece, interpretavano le *Supplici*; a loro toccava una "vittoria cadmea" e tutti morivano, imitando le azioni di coloro che fecero la spedizione contro Tebe. L'indovino, sentito ciò, spiegò che i sette strateghi sarebbero stati uccisi; poiché, tuttavia, i sacrifici lasciavano presagire una vittoria, gli strateghi impedirono che si rivelasse agli altri la loro rovina, ma fecero annunciare a tutto l'esercito l'esito vittorioso indicato dai sacrifici<sup>8</sup>.

Sono consapevole dell'esistenza di diverse ragioni, 'e tutte vere', per cui la scelta di prendere in considerazione questa testimonianza potrebbe essere criticata; sono le stesse ragioni che, al momento di raccogliere le fonti letterarie sulle repliche della tragedia, mi spinsero a non includere questo brano nella mia indagine sul tema.

In primo luogo, si potrebbe obiettare che siamo di fronte a un aneddoto del tutto inventato, da Diodoro, o forse, come vedremo, dalla sua fonte<sup>9</sup>. Non è da escludere, infatti, che con l'intento di colorire il racconto di un evento drammatico, l'autore possa aver inserito, in nome di uno studiato «parallelismo»<sup>10</sup> tra le due parti in lotta, due elementi in grado di innalzare il *pathos* della narrazione. In quest'ottica, Callicratida, da buon spartano, di fronte al presagio della propria morte in battaglia, non può che rifarsi, direttamente o indirettamente, alla retorica del *τεθνάμενα γὰρ καλὸν*, sostenendo che la sua morte non intaccherà la gloria di Sparta; Trasillo, data la passione per il teatro tipica degli Ateniesi, vive la notte prima della battaglia in preda ad un incubo dal sapore tragico.

8 Nel riportare il brano, seguo il testo dell'edizione teubneriana di Vogel 1888, 152 e mantengo, nella traduzione, il nome di Trasibulo (PAA 517010), dato che qui, come in altre occasioni, la confusione di questo personaggio con Trasillo (PAA 517480) è da attribuirsi verosimilmente a un'imprecisione dello storico siceliota, piuttosto che a un guasto della tradizione manoscritta: cfr. Ambaglio 2008, 169, Bearzot 2011, 29. Poiché, tuttavia, il protagonista dell'aneddoto è sicuramente Trasillo, che era, a differenza del primo, fra gli strateghi della battaglia (X. *HG* 1, 7), nel prosieguito di questo contributo (come già nel titolo) farò riferimento all'episodio come il 'sogno di Trasillo'.

9 Accame 1938, 420.

10 Ambaglio 2008, 169.

Proprio la natura ‘onirica’ di questa testimonianza è la seconda ragione che spinge, naturalmente, ad avanzare un’obiezione sul suo effettivo valore<sup>11</sup>. Se è vero, infatti, che siamo fatti della stessa sostanza di cui sono i fatti sogni, è vero anche che i sogni possono essere fatti della sostanza che noi diamo loro. In altri termini, anche ammesso che il racconto della visione risalga, in qualche maniera, a informazioni fornite dallo stesso Trasillo, egli potrebbe aver riletto la propria vicenda personale in chiave tragica, interpretando il suo successo in battaglia come una “vittoria cadmea”<sup>12</sup>, dato che insieme agli altri strateghi delle Arginuse era stato in seguito processato.

Vi è, poi, una terza, stringente obiezione: anche non tenendo in considerazione il fatto che siamo nel contesto di un sogno, all’interno di un aneddoto probabilmente fabbricato a posteriori, è davvero possibile ricavare qualche informazione attendibile sulla circolazione della tragedia dalle parole di Diodoro Siculo? Leggendo la descrizione della visione, infatti, si percepisce subito una sorta di commistione tra una *reperformance* dal carattere «informale»<sup>13</sup> (singoli individui, in questo caso gli strateghi, che recitano una tragedia) e una *reperformance* dal carattere ufficiale, dal momento che la scena è ambientata Ἀθήνησι, τοῦ θεάτρου πλήθοντος.

Sebbene sia salutare, dunque, assumere una certa dose di scetticismo sul valore di questa testimonianza, ritengo, tuttavia, che vi siano diversi elementi in grado di rivalutarla e che, di conseguenza, sia possibile inserirla, a buon diritto, nelle fonti letterarie sulle repliche della tragedia in età pre-alessandrina. Non è possibile, in questa sede, tracciare in modo esauriente l’evoluzione di questo fenomeno dal V al IV sec. a.C., ma se si riflet-

11 A proposito dell’impiego dei sogni nella storiografia antica, è appena il caso di ricordare la celebre stroncatura di Timeo da parte di Polibio, che rimprovera il predecessore di essere “pieno, nelle sue spiegazioni, di visioni, di prodigi, di racconti incredibili; in una parola, di un’ignobile superstizione e di elementi fantastici che piacciono alle donne” (12, 24, 5 ἐν δὲ ταῖς ἰδίαις ἀποφάσεσιν ἐνυπνίων καὶ τεράτων καὶ μύθων ἀπιθάνων καὶ συλλήβδην δεισιδαιμονίας ἀγεννοῦς καὶ τερατείας γυναικώδους ἐστὶ πλήρης). Diodoro Siculo, attraverso le sue fonti, risente senza dubbio di questo modo di intendere la storia, spesso funzionale al mantenimento di un tono ‘moraleggiante’ nella sua narrazione, ben illustrato da Hau 2016, 73-123, che ha messo in luce come lo storico dimostri un interesse ricorrente, ad esempio, per la caratterizzazione dei ‘buoni generali’. In quest’ottica, l’introduzione del sogno di Trasillo potrebbe avere l’obiettivo di enfatizzare il coraggio degli strateghi ateniesi, che vanno incontro al loro destino e non proferiscono motto ai soldati del sogno premonitore della loro morte.

12 Quest’espressione proverbiale che, ispirandosi alla lotta tra Tebe e i suoi sette mitici assalitori, indica una vittoria ottenuta a carissimo prezzo, è usata da Diodoro Siculo anche a proposito di Serse, nel resoconto della battaglia delle Termopili (11, 12).

13 Riprendo qui la terminologia usata da Currie 2004 in un lavoro sugli scenari delle *reperformance* degli epinici pindarici.

te sul problema dell'attendibilità dell'aneddoto tenendo presente il variegato panorama delle testimonianze al riguardo, ci si può rendere facilmente conto che non c'è, probabilmente, una singola fonte entro gli orizzonti di questo panorama che non sollevi, *mutatis mutandis*, dubbi simili. Parlare di repliche della tragedia nel V sec. a.C., ad esempio, vuol dire, principalmente, confrontarsi con il problema, intensamente studiato, delle riprese *post-mortem* di Eschilo: anche in questo caso, nonostante l'esistenza di un buon numero di fonti concordi al riguardo, vi è stato chi ha voluto scartare come inattendibili le testimonianze sul decreto ateniese per la riproposizione postuma delle opere del tragediografo, in quanto frutto dell'invenzione di un commentatore antico sulla base di alcuni passi di Aristofane (*Ach.* 9-11; *Ra.* 866-869)<sup>14</sup>. Per quanto concerne, poi, la diffusione della tragedia nei demi attici, un altro possibile contesto per le prime *reperformance* tragiche, a fronte di evidenti testimonianze epigrafiche sulla partecipazione alle Dionisie Rurali dei più grandi poeti del V sec. a.C., si è preferito, a lungo, connettere queste iscrizioni ai *festival* drammatici urbani, sulla base di un certo, infondato scetticismo, sulla qualità delle *performance* negli agoni extra-ateniesi<sup>15</sup>. Nel IV sec. a.C., le repliche della tragedia, da un lato, si istituzionalizzano, perché, come è noto, gli attori, a partire dalle Grandi Dionisie del 386 a.C., sono incaricati della ripresa fuori concorso di un dramma già andato in scena<sup>16</sup>; dall'altro, i *revival* verosimilmente si diffondono seguendo le direttrici dell'espansione del teatro «fuori Atene»<sup>17</sup>; tuttavia, ciò non facilita automaticamente la nostra comprensione del fenomeno. A questo proposito, c'è da rilevare come anche un 'grande classico' della critica sul tema, ossia il brano dell'orazione *Sulla corrotta ambasceria* in cui Demostene parla esplicitamente di *revival* dell'*Antigone* di Sofocle a lui coevi, abbia suscitato più di un interrogativo sull'attendibilità di alcune fra le notizie che l'oratore riporta<sup>18</sup>. Sempre nel contesto

14 Questa è la teoria estremamente scettica sostenuta da Biles 2006-2007; per una critica di questa posizione e una trattazione approfondita delle fonti sulle riprese eschilee, rimando a quanto osservato in Sidoti 2018, 55-69.

15 Sulla necessità metodologica di evitare questi e altri pregiudizi critici nello studio delle iscrizioni drammatiche provenienti dai demi, cfr. Sidoti 2020, 3-4.

16 *IG* II2 2318, col. VIII, 1011 M.-O. (= DID A1, 203 Sn.-Kn.).

17 Csapo e Wilson 2015, 2020.

18 *Dem.* 19, 246-247. Per influsso dell'autorevole opinione di Wilamowitz 1895, 180 n. 60 su questo passo, ad esempio, diversi critici sostengono che Demostene dice il falso, quando sostiene che Eschine, da terzo attore, interpretava il personaggio di Creonte nell'*Antigone*, considerata l'importanza di questo personaggio nella trama della tragedia e la presenza di «bedeutende gesangpartieen» nel suo copione. In realtà, questa circostanza è sorprendente solo se si trascurano i fattori che, nel

delle fonti letterarie sulle repliche della tragedia nel IV sec. a.C., troviamo, infine, una serie di aneddoti sugli attori, talvolta fantasiosi come quello sul sogno di Trasillo (se non ancor di più!)<sup>19</sup>, talvolta riportati anche dallo stesso Diodoro Siculo<sup>20</sup>, che gli studiosi hanno, in ogni caso, costantemente impiegato per dedurre informazioni non solo sul continuato successo teatrale di alcuni drammi del V sec. a.C., ma anche sul repertorio e sullo stile di recitazione degli ὑποκριταί<sup>21</sup>, sulla diffusione del dramma oltre i confini dell'Attica<sup>22</sup>, sulla trasmissione stessa del testo tragico<sup>23</sup>.

In virtù di queste considerazioni, anche il nostro brano merita di essere analizzato, per comprendere se, tra le righe di un episodio forse costituito di un reale fondamento storico, vi sia comunque la possibilità di ricavare valide informazioni sulla circolazione della tragedia in età pre-alexandrina.

Un primo contributo alla rivalutazione di questa testimonianza potrebbe derivare da una constatazione che da sempre anima il dibattito su Diodoro Siculo, ovvero l'ipotesi tradizionale della critica per cui nella sua

IV sec. a.C., determinavano la formazione di una *troupe* tragica e la ripartizione dei ruoli tra i suoi componenti; cfr. Sidoti 2018, 110-112.

19 Si pensi, ad esempio, alla storiella, raccontata da Plutarco in *Quaest. Conv.* 737a 10-b 3, a proposito dell'attore Teodoro, che pone fine alla sua astinenza sessuale dopo la vittoria in un agone, venendo accolto nuovamente dalla moglie, che recita per l'occasione il secondo verso dell'*Elettra* di Sofocle (Ἀγαμέμνωνος παῖ, νῦν ἐκεῖν'ἔξεστί σοι, "figlia di Agamennone, ora ti è possibile..."); questo aneddoto è impiegato, tra gli altri, da Duncan 2005, 59-63 per sviluppare alcune considerazioni sullo stile della recitazione di Teodoro ed è inserito da Finglass 2015a, 218 nella sua indagine sulle *reperformance* di Sofocle, per sostenere che l'*Elettra* fosse tra i drammi replicati da questo attore.

20 In D.S. 16, 92, è presente, infatti, un aneddoto, ambientato alla corte di Filippo II, che ha per protagonista l'attore Neottolemo; questo celebre interprete del IV sec. a.C. è impegnato nella recitazione di un brano del suo repertorio che, da buon auspicio per la prossima spedizione contro i Persiani, si trasforma in un presagio dell'imminente morte del sovrano macedone. Anche in questo caso, come per il sogno di Trasillo, è possibile che lo storico (o la sua fonte), abbia voluto deliberatamente inserire questo episodio nella sua narrazione per amplificarne il *pathos*; ciò non toglie che l'esecuzione di Neottolemo sia menzionata, da Csapo 2010, 173, fra le testimonianze di un intrattenimento di «alta classe», tipico del fenomeno da lui definito come «privatizzazione del dramma».

21 Cfr. *supra*, n. 19.

22 È il caso, ad esempio, degli aneddoti (Plu. *Pel.* 29, 5; *De Alex. fort.* 334a3-b1, Ael. *VH* 14, 40) sull'attività teatrale alla corte di Alessandro di Fere che, al netto delle discrepanze che presentano tra loro, mostrano il tiranno commuoversi per le sofferenze dei personaggi tragici sulla scena, ma non per quelle del suo popolo; Csapo e Wilson 2015, 360-361 li menzionano nella sezione della loro indagine sulla diffusione del teatro in Tessaglia.

23 Non è mancato, infatti, chi, come Finglass 2015b, 270, ha interpretato l'osservazione *en passant* di Aristotele su Teodoro, che non lasciava entrare in scena nessuno prima di lui (*Pol.* 1336b 26-31) come un indizio del fatto che questo grande attore rimaneggiasse i testi in modo da comparire per primo davanti agli spettatori.

*Biblioteca* sia determinante la presenza, come fonte, di Eforo di Cuma<sup>24</sup>. Se, infatti, dietro il resoconto della battaglia delle Arginuse scritto dal primo, vi fosse l'opera storica del secondo, saremmo di fronte a un testo in ultima analisi risalente al IV sec. a.C. che fa riferimento alla tragedia del V sec. a.C., dal momento che la cronologia comunemente seguita dagli studiosi per Eforo colloca la sua vita tra il 405 e il 330 a.C.<sup>25</sup>

È chiaro che, su questa base già di per sé congetturale, sia difficile sviluppare solide asserzioni, ma se il primo ideatore (o narratore) dell'aneddoto fosse realmente lo storico di Cuma<sup>26</sup>, allora la storia di Trasillo che, potentemente suggestionato da quanto ha osservato sulla scena tragica, trae un insegnamento sulla propria sorte, potrebbe essere un esempio di un certo tipo di sensibilità, caratteristica del IV sec. a.C. e messa in luce da Hanink (2014), che considera la tragedia un genere in grado di aiutare le persone a «mettere» nella giusta «prospettiva il proprio dolore e le proprie sofferenze»<sup>27</sup>.

Il caso più affascinante di questa interpretazione in qualche modo «didatticista»<sup>28</sup> del teatro è senza dubbio il fr. 6 K.-A. delle *Donne alle Dionisie* di Timocle. In esso leggiamo, infatti, una riflessione, non sappiamo quanto sincera<sup>29</sup>, sulla necessità di non arrendersi al fatto che l'uomo sia una “creatura soverchiata per natura dalla sofferenza” (ἄνθρωπος ἐστὶ ζῶον ἐπίπονον φύσει, v. 2). Esistono piaceri, infatti, secondo Timocle, in grado di distogliere la mente dalle preoccupazioni, come le tragedie, le quali, ritraendo gli eroi afflitti da ogni genere di πάθος, trascinano l'animo e lo rendono più educato (πρὸς ἄλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει, / μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἄμα, vv. 6-7), perché quando qualcuno “considera tutta la cattiva sorte, ancora peggiore della sua, abbattutasi sugli altri, si duole di meno delle proprie disgrazie” (ἅπαντα γὰρ τὰ μείζον' ἢ πέπονθέ

24 Marincola 2007, 176-178 offre un agile inquadramento della questione, trattata, più estesamente, da Parmeggiani 2011, 349-394; si vedano, a proposito, anche le considerazioni di Ambaglio 2008, VII-XIV sul *modus operandi* di Diodoro Siculo nel tredicesimo libro, oltre ai contributi di Porciani 2013, Vattuone 2014, incentrati rispettivamente sulla presenza di Eforo nei proemi di Diodoro e nell'undicesimo libro della *Biblioteca*.

25 Marincola 2007, 172.

26 Come suggeriva già Accame 1938, 420; dello stesso avviso è anche Ambaglio 2008, 169.

27 Hanink 2014, 194.

28 Hanink 2014, 196. Per una trattazione più approfondita di questo frammento, rinviamo al commento di Apostolakis 2019, 52-67.

29 Perché, come ha sostenuto Rosen 2012, potrebbe anche trattarsi, infatti, di una parodia di certe coeve teorizzazioni sulle qualità didattiche della tragedia; dello stesso avviso è Apostolakis 2019, 56, che evidenzia i chiari rapporti tra questo frammento e il pensiero aristotelico sulla tragedia; non mancano, in ogni caso, punti di contatto anche con il pensiero di Gorgia e di Platone.

τις / ἀτυχήματ' ἄλλοις γεγονότ' ἐννοούμενος / τὰς αὐτὸς αὐτοῦ συμφορὰς ἦττον στένει, vv. 17-19). Al centro del frammento (vv. 10-16), non a caso, vi è un catalogo di personaggi tragici, da Telefo a Eneo, passando per Filottete, Alcmeone, Fineo e Niobe, di cui vengono descritte le sofferenze, istruttive per lo spettatore, attraverso veloci annotazioni. Non vi sono, è vero, dei riferimenti specifici al titolo di qualche dramma<sup>30</sup>, come invece accade nel testo di Diodoro Siculo; non siamo, come nel caso di Trasillo, in un contesto onirico; è interessante, tuttavia, apprezzare come sia l'interlocutore del frammento sia lo stratega ateniese vedano un collegamento di natura paideutica tra la propria esistenza e quanto accade sulla scena tragica. A questo proposito, vale la pena di ricordare che, sempre nel IV sec. a.C., Aristotele, nella *Poetica*, sostiene che le parti della tragedia maggiormente in grado di incantare l'animo degli uomini (quindi, secondo la particolare visione espressa da Timocle, maggiormente istruttive) sono le περιπέτειαι e le ἀναγνώσεις (*Po.* 1450a, 33-35)<sup>31</sup>; e proprio di un rovesciamento e di un riconoscimento si sente protagonista Trasillo, il quale, dopo il sogno, comprende che lui e gli altri strateghi ateniesi sono come gli eroi tebani che nelle *Fenicie* difendono la città dall'assalto del nemico: vittoriosi ma destinati a morire.

Un secondo, possibile elemento di interesse dell'aneddoto sul sogno di Trasillo può emergere qualora, abbandonando, almeno in parte, lo scetticismo sull'attendibilità del racconto di Diodoro Siculo, si segua l'ipotesi, formulata da Bearzot (1997, 46 n. 55)<sup>32</sup>, per cui negli ambienti democratici dell'Atene dell'epoca, frequentati dallo stratega delle Arginuse, le *Fenicie* costituissero una «sorta di punto di riferimento»; accettando questo scenario, Trasillo potrebbe esser stato realmente influenzato, nella sua visione, dalla recente rappresentazione del dramma di Euripide<sup>33</sup>. Tale idea, tuttavia, si basa su due presupposti suggestivi ma difficilmente dimostrabili, ov-

30 Le possibilità non mancherebbero: cfr. l'elenco, messo insieme da Hanink 2014, 196 n. 54, dei tragediografi che hanno composto opere sui personaggi menzionati da Timocle. Apostolakis 2019, 58 osserva, giustamente, che il frammento potrebbe riferirsi agli eroi semplicemente in quanto «stock characters» della tragedia, funzionali alla teorizzazione dell'interlocutore sul valore educativo dello spettacolo tragico.

31 Hanink 2014, 196.

32 Cfr. anche Ambaglio 2008, 169.

33 Vi è chi, infatti, ha tenuto in considerazione il nostro brano nell'annosa ricostruzione della cronologia delle *Fenicie*, come Garlan 1966, 273 n. 1, per il quale l'aneddoto di Diodoro Siculo implicherebbe la presenza di Trasillo alla prima rappresentazione del dramma nel teatro di Dionisio; si dovrebbe, di conseguenza, escludere il 408 a.C. come data di questa rappresentazione, in quanto il politico si trovava lontano da Atene.

vero che dietro il Polinice euripideo si celi la figura di Alcibiade, e che questa tragedia, di conseguenza, sia «una delle più significative espressioni» di un «movimento di opinione in favore del richiamo» dell'esule ad Atene<sup>34</sup>.

L'aspetto più significativo del testo di Diodoro Siculo, ai fini di un'indagine sulla circolazione pre-alessandrina della tragedia, è, in ogni caso, la menzione del titolo di due drammi euripidei (Φοινίσσας, Ἰκέτιδας) in un aneddoto ambientato al termine del V sec. e forse, come abbiamo ipotizzato in precedenza, derivante da una fonte del IV sec. a.C.; si tratta, è naturale, di una menzione funzionale alla costruzione dell'aneddoto stesso, quindi la sua importanza non deve essere eccessivamente enfatizzata; tuttavia, siamo di fronte ad un'attestazione della fortuna antica di queste due opere teatrali, che è doveroso integrare nella storia della loro ricezione<sup>35</sup>.

Nel caso delle *Fenicie*, l'aneddoto sul sogno di Trasillo conferma ulteriormente quello che è certificato da un ampio ventaglio di testimonianze: prima di far parte della 'triade bizantina', prima di essere intensamente studiato e citato nel mondo ellenistico e imperiale, prima del passaggio da Atene ad Alessandria dei testi tragici, questo dramma ebbe, innanzitutto, un grande e immediato successo sulle scene. La critica ha da sempre misurato il successo antico delle tragedie attraverso la lente d'ingrandimento fornita dal teatro comico, che, confrontandosi con quello tragico, indica, di riflesso, i drammi più apprezzati dal pubblico; da questo punto di vista, tutti ricordano, ad esempio, lo spettacolare *pastiche* paratragico delle *Tesmofo-riazuse*, ma non va dimenticata anche la composizione, sempre da parte di Aristofane, di una commedia intitolata *Fenicie*, che cita il testo euripideo in almeno due dei sette frammenti superstiti, lasciando intendere che il commediografo potrebbe aver sfruttato la popolarità di questa tragedia, attingendo estesamente dalla sua trama<sup>36</sup>; lo stesso si può ragionevolmente

34 Bearzot 1997, 41-42.

35 Il volume edito da Lauriola e Demetriou 2015 contiene un'utile panoramica della ricezione delle opere euripidee.

36 Nel fr. 570 K.-A. vi è un riferimento esplicito alla lotta fratricida tra i due figli di Edipo; il fr. 573 K.-A. è una probabile parodia di E. *Ph.* 229-231; il fr. \*574 K.-A. potrebbe essere una citazione diretta del v. 182 della tragedia; per una trattazione esauriente di questi frammenti cfr. Bagordo 2020, 165-179. La precisa relazione tra il testo di Aristofane e quello di Euripide è incerta, perché, come osserva lo stesso Bagordo 2020, 165, è difficile stabilire, sulla base dei frammenti in nostro possesso, se la commedia sia di natura 'paratragica' oppure 'mitologica'; ad esempio, nel fr. 570 K.-A., seppur modellato su formulazioni derivanti dal testo euripideo, sembra mancare un reale intento parodico nei confronti di Euripide, tanto che questi versi potrebbero, per la loro dizione, provenire anche da una tragedia; ciò fa suggerire a Bagordo 2020, 169 che il rapporto con il modello euripideo sia diverso da quello riscontrabile nelle *Fenicie* di Strattide (cfr. nota successiva), dato che nei fr. 47 e 48 K.-A. di questa commedia è evidente, invece, la volontà di perseguire un effetto comico at-

ipotizzare a proposito dell'omonima commedia di un suo collega attivo tra V e IV sec. a.C., Strattide, nel cui *corpus* sono presenti, per quanto frammentari, diversi indizi di uno stretto legame con la tragedia del suo tempo<sup>37</sup>. Più avanti nel tempo, ma verosimilmente ancora nel IV sec. a.C., l'autore dell'*Alcibiade secondo*, con una certa sensibilità per la dimensione scenica della tragedia, parla del momento delle *Fenicie* in cui Creonte, vedendo Tiresia incoronato d'oro, come premio dell'aiuto prestato ai Cecropidi, giudica tale circostanza come un presagio favorevole<sup>38</sup>. Secondo la *communis opinio* degli interpreti, inoltre, il finale dei *Sette contro Tebe* sarebbe stato interpolato con l'intenzione di armonizzare il copione di Eschilo con la trama dell'*Antigone* di Sofocle; tuttavia, non è mancato chi, come Hutchinson (1985, XLII-XLIII), ha suggerito che l'introduzione del tema della sepoltura negata a Polinice nel testo originale eschileo fosse avvenuta, nel IV sec. a.C., per influsso del dramma euripideo, non di quello sofocleo. È lo stesso stato in cui il testo delle *Fenicie* ci è giunto, comunque, che dimostra, più di ogni altra considerazione, la sua enorme circolazione in epoca antica, dato che, per via delle modifiche subite specialmente dal finale del dramma, spesso riconducibili all'attività degli attori, «non siamo in grado di dire con certezza», come ha osservato Medda (2006, 76), «se quella che

traverso la descrizione di situazioni quotidiane con un lessico aulico, caratteristico dei tragediografi (cfr. Orth 2009, 209).

37 Per una ricostruzione approfondita della carriera di Strattide, cfr. Orth 2009, 17-28, Fiorentini 2017, 1-9; sulla relazione fra il suo *corpus* e la tragedia di V sec. a.C., Miles 2009, 309 ha osservato: «as Strattis provided a close reproduction of aspects of fifth-century tragedy, this could be explained as a form of re-production of tragic plays, which an audience of tragedy-lovers would enjoy». Tra le sue opere troviamo, infatti, un *Filottete* (del 409 a.C. è l'omonima tragedia sofoclea); un *Ἀνθρωπορέστης*, che, nel nostro fr. 1 K.-A., definisce l'*Oreste* euripideo, del 408 a.C., un *δρᾶμα δεξιότατον*, distrutto, però, dalla famigerata patera dell'attore Egeloco; una *Lemnomeda*, che potrebbe essere una parodica mescolanza dell'*Andromeda* (412 a.C.) e dell'*Ipsipile* (408 o 407 a.C.); un *Crisippo*, forse modellato sull'omonimo dramma euripideo, tuttavia non databile con certezza; i *Mirmidoni*, verosimilmente connessi con la tragedia eschilea che Aristofane cita più volte, dagli *Uccelli* del 414 a.C., fino alle *Ecclesiazuse* del 391 a.C. Nel caso delle *Fenicie*, il rapporto con il modello euripideo sembra molto stretto: nei fr. 47 e 48 K.-A., ad esempio, attraverso un *aprosdoketon*, sono rovesciati in senso comico due passaggi delle solenni parole rivolte da Giocasta ai figli con l'intento di riappacificarli (rispettivamente E. Ph. 460-464 e 546-547); cfr. Orth 2009, 212-217, Fiorentini 2017, 184-190.

38 [Pl.] *Alc.* 2, 151b ὁ Κρέων Εὐριπίδῃ πεποίηται τὸν Τειρεσίαν ἰδὼν ἔχοντα τὰ στέφη καὶ ἀκούσας ἀπὸ τῶν πολεμίων ἀπαρχὰς αὐτὸν εἰληφέναι διὰ τὴν τέχνην, οἰωνὸν ἐθέμην, φησί, καλλίνικα στέφῃ· ἐν γὰρ κλύδωνι κείμεθ' (E. Ph. 858-859). Dal testo sembra trasparire una certa attenzione per la dimensione della ὄψις, dato che Creonte “vede e ascolta” Tiresia e viene ricordato il fatto che l'indovino si presenta sulla scena con indosso una corona d'oro; naturalmente non è certo che il brano sia influenzato da un contatto con le *Fenicie* tramite *reperformance*, ma sarebbe interessante indagare le allusioni del *corpus* platonico alla tragedia, raccolte da Vahtikari 2014, 68, per comprendere se e quando dimostrano un'attenzione per la dimensione scenica del dramma.

leggiamo sia la forma originaria del dialogo fra Creonte, Edipo e Antigone che Euripide inserì nell'esodo della tragedia».

La menzione delle *Supplici* è, forse, ancora più preziosa, perché, a differenza delle *Fenicie*, questo dramma, come ha ben sintetizzato Storey<sup>39</sup>, «did not leave much of an impact upon later art and literature». La sua principale influenza si vede, in sostanza, nell'oratoria del IV sec. a.C., quando ormai la vicenda dell'aiuto ateniese ad Adrasto era diventata un *τόπος* utile per glorificare la storia e i costumi della città democratica. Nell'*Epitafio*, normalmente datato al 392/1 a.C.<sup>40</sup>, Lisia, ad esempio, sembra seguire da vicino proprio la trama delle *Supplici*, perché parla dell'intervento militare degli ateniesi contro Tebe che avviene soltanto dopo il fallimento di una negoziazione sulla restituzione dei cadaveri degli eroi argivi<sup>41</sup>; lo stesso fa Isocrate, qualche anno dopo, nel *Panegirico* (380 a.C.), quando, nel corso di una dimostrazione sulla tendenza degli Ateniesi a stare dalla parte dei più deboli contro i propri interessi, piuttosto che con i più forti a proprio vantaggio (4, 53), parla della guerra sostenuta per la sepoltura dei morti negata dai Tebani (4, 58)<sup>42</sup>. Se il racconto della visione di Trasillo, pertanto, è davvero frutto di un'invenzione, nel IV sec. a.C., di Eforo di Cuma, vi è la possibilità di accostarlo a queste due interessanti testimonianze della eco delle *Supplici* risalenti allo stesso secolo; se, invece, riteniamo l'episodio narrato da Diodoro Siculo attendibile, o quanto meno risalente alla fine del V sec. a.C., allora possiamo osservare che chi l'ha originariamente confezionato vedeva come una circostanza del tutto naturale il fatto che una tragedia, verosimilmente andata in scena negli anni venti del V sec. a.C. come le *Supplici*<sup>43</sup>, potesse continuare ad avere un'influenza significativa sulle menti (e sui sogni) degli Ateniesi.

Si deve escludere del tutto, infine, la possibilità che il brano di Diodoro Siculo offra qualche informazione genuina sulle modalità attraverso

39 EGT s.v. Euripides' Suppliants.

40 Sulla questione della datazione dell'*Epitafio* di Lisia è tornato di recente Paolillo 2019.

41 Hanink 2013, 307.

42 Hanink 2013, 308.

43 È opinione comune della critica che la prima rappresentazione delle *Supplici* debba essere di poco posteriore alla battaglia di Delio (424 a.C.), dopo la quale i Tebani rifiutarono di restituire i cadaveri dei nemici caduti, per via dell'occupazione del tempio di Apollo da parte degli ateniesi (Th. 4, 97-101); secondo Hanink 2013, 303-304, questa stessa circostanza avrebbe spinto Euripide a dare una versione scenica violenta del racconto mitologico di Teseo e di Adrasto; negli *Eleusini* di Eschilo, invece, i corpi degli eroi argivi erano recuperati in seguito a un'opera di negoziazione, non dopo una spedizione militare, come nel *plot* euripideo; la questione era già discussa nell'antichità, come testimonia Plu. *Thes.* 29, 4-5.

le quali le tragedie del V sec. a.C. venivano replicate dopo la loro prima rappresentazione? Abbiamo già rilevato, in precedenza, come sia effettivamente complicato trarre plausibili deduzioni da una descrizione, quella del sogno di Trasillo, che sembra confondere due tipi diversi di *reperformance*: da un lato, infatti, possiamo osservare dei singoli che recitano una tragedia, il che fa pensare a un tipo di circolazione della tragedia non ufficiale, simile, ad esempio a quello attestato nelle fonti sulla diffusione simposiale dei testi tragici oppure in certe testimonianze sulla diffusione orale di brani teatrali<sup>44</sup>; dall'altro, la scena è ambientata di fronte a un teatro pieno, una circostanza che riporta alla mente un *revival* istituzionalizzato della tragedia.

Certo, si potrebbe obiettare che non mancano, negli studi sulla storia del teatro greco, casi di testimonianze letterarie che, seppur inquadrati in una cornice certamente non realistica, come nel caso del sogno di Trasillo, sono state efficacemente impiegate dagli studiosi per ricostruire concreti aspetti della *performance* tragica e del suo contesto. Si pensi, ad esempio, al celebre passo delle *Leggi* in cui l'Ateniese immagina l'arrivo a Magnesia di alcuni poeti tragici itineranti, intenzionati a “piantare le loro scene nella piazza e a introdurre attori dalla bella voce, in grado di incantare bambini, donne e tutta la folla” (μη δὴ δόξητε [...] σκηνάς τε πήξαντας κατ' ἀγορὰν καὶ καλλιφώνους ὑποκριτὰς εἰσαγαγομένους, μεῖζον φθειγγομένους ἡμῶν, ἐπιτρέψειν ὑμῖν δημηγορεῖν πρὸς παῖδάς τε καὶ γυναῖκας καὶ τὸν πάντα ὄχλον, *Lg.* 817c 1-5). Nel corso di un dialogo immaginario, questi “discendenti delle dolci Muse” vengono duramente ammoniti: “dopo che avrete esibito ai magistrati i vostri canti, confrontandoli con i nostri, qualora le vostre composizioni appaiano uguali o persino migliori delle nostre, vi daremo un coro, ma se così non fosse, amici, non potremmo mai concedervelo” (νῦν οὖν, ὧ παῖδες μαλακῶν Μουσῶν ἔκγονοι, ἐπιδείξαντες τοῖς ἄρχουσι πρῶτον τὰς ὑμετέρας παρὰ τὰς ἡμετέρας ᾠδάς, ἂν μὲν τὰ αὐτά γε ἢ καὶ βελτίω τὰ παρ' ὑμῶν φαίνεται λεγόμενα, δώσομεν ὑμῖν χορόν, εἰ δὲ μή, ὧ φίλοι, οὐκ ἂν ποτε δυναίμεθα, *Lg.* 817d 4-8). Anche se siamo nel contesto di un'ipotetica conversazione all'interno della ricostruzione della

44 L'esempio più celebre della disseminazione della tragedia in un contesto non ufficiale è forse l'aneddoto plutarco della *Vita di Nicia* (29) sugli Ateniesi che in Sicilia scappano alla prigionia nelle latomie cantando le arie di Euripide; per quanto concerne, più in particolare, la diffusione della tragedia nel simposio, mi limito qui a citare il famoso brano delle *Nuvole* (vv. 1353-1372) in cui Fidippide ha un alterco con il padre perché non accetta di recitare né Simonide né Eschilo, preferendo una scandalosa *rhexis* dell'*Eolo* euripideo. Per un profilo sintetico delle fonti in nostro possesso su questi particolari contesti della disseminazione della tragedia in età pre-alessandrina cfr. Sidoti 2018, XIII-XX.

costituzione di una città ideale, gli studiosi del teatro hanno fatto spesso affidamento alle parole di Platone, da un lato perché sembrano attestare la possibilità che, nel IV sec., poeti e attori stranieri, muovendosi sul territorio greco, ottenessero dalle città cori ‘locali’ per la produzione di tragedie, come ha sostenuto, in particolare, Wilson (2000, 63); dall’altro, perché la selezione delle opere idonee da parte dei magistrati di Magnesia potrebbe ricalcare la procedura con la quale l’arconte eponimo, ad Atene, sceglieva i tragediografi da far partecipare alla competizione drammatica: è di questo avviso, ad esempio, Canfora (2011, 88).

Nel nostro caso, ad ogni modo, non siamo così fortunati, perché resta arduo istituire un confronto tra la visione dello stratega ateniese e le concrete pratiche della *reperformance* della tragedia. Se contempliamo, tuttavia, la possibilità che questo legame esista, allora l’unica inferenza plausibile è che il testo dell’aneddoto potrebbe risentire di scenari della *reperformance* tragica caratteristici di un’epoca successiva al V sec. a.C.; sono due, in particolare, gli elementi che suggeriscono questa ipotesi.

Il primo è l’idea, che sembra trasparire dal dettato di Diodoro Siculo, di una tragedia (re)interpretata da singoli protagonisti, piuttosto che allestita sulla scena da un poeta, che consente di accostare questo brano ad altre testimonianze, letterarie ed epigrafiche, relative al IV sec. a.C. Ad esempio, nel brano di Demostene che allude a repliche della tragedia del V sec. a.C. a lui coeve (cfr. *supra*) troviamo, come nel passo di Diodoro Siculo, l’associazione diretta tra il nome degli attori e il titolo di un dramma, insieme all’utilizzo del verbo ὑποκρίνομαι: l’oratore afferma infatti che né Teodoro né Aristodemo hanno mai “recitato” il *Fenice* di Euripide, mentre hanno spesso “interpretato” l’*Antigone* di Sofocle (τοῦτο δὲ τὸ δρᾶμ’ οὐδεπώποτ’ οὔτε Θεόδωρος οὔτ’ Ἀριστόδημος ὑπεκρίναντο [...] Ἀντιγόνην δὲ Σοφοκλέους πολλάκις μὲν Θεόδωρος, πολλάκις δ’ Ἀριστόδημος ὑποκέκριται, 19, 246). In un paio di iscrizioni risalenti al IV sec. a.C. (IG II-III3 4, 1, 512 e IG XII Suppl. 400) troviamo, inoltre, la celebrazione di attori tragici (e comici) accanto a quella dei coreghi, attraverso la dicitura ὑπεκρίνετο posta accanto al nome dell’interprete, ma senza la menzione di una διδασκαλία da parte di un poeta<sup>45</sup>; nelle iscrizioni drammatiche della πόλις, questa stessa formulazione, abbreviata in ΥΠΕ, fa riferimento alla partecipazione di uno ὑποκριτής, nel ruolo di protagonista, alla produzione di un poeta (cfr. e.g. IG II2 2320, col. II, 5-8 M.-O.: [ποη] : Ἀστυδάμας / [Ἀχι]λλεῖ ὑπε

45 Cfr. il dettagliato commento di Csapo e Wilson 2020, 269-272 e 718 su queste iscrizioni.

: Θετταλός / Ἀθάμανθι ὑπε : Νεοπτόλ / [Α]ντιγόνη ὑπε: Ἀθηνόδω.); in queste due epigrafi, tuttavia, il διδάσκαλος è assente ed è naturale ritenere che l'attore abbia assunto parte delle sue prerogative, come istruire il coro e allestire la rappresentazione del dramma; l'assenza del poeta, inoltre, potrebbe suggerire che siamo di fronte a iscrizioni concernenti delle repliche<sup>46</sup>. Queste testimonianze segnalano una mentalità, forse alla base anche della narrazione del sogno di Trasillo, per cui il fulcro della (prima o seconda) rappresentazione di una tragedia è soprattutto l'attore; una mentalità caratteristica di quel secolo in cui “gli attori possono più dei poeti”, secondo la celebre formulazione di Aristotele in *Rh.* 1403b.

Il secondo elemento che rimanda a scenari della riproposizione della tragedia posteriori al V sec. a.C. è la presenza, seppur in un contesto onirico, di una competizione tra due *palaiā dramata*, che riflette una prassi diffusa in epoca ellenistica e imperiale<sup>47</sup>. Già a partire dal III sec. a.C., infatti, esistevano delle competizioni tra attori di drammi antichi, come è testimoniato da un'epigrafe pubblicata nel 1938 da Meritt (poi in *SEG XXVI* 208), databile a poco prima o poco dopo il 250 a.C.; sia che essa attesti l'introduzione, nel programma delle Grandi Dionisie, di un concorso incentrato sulla riproposizione di tragedie, commedie e drammi satireschi del passato, come argomenta Summa (2008), sia che essa registri i risultati di una ‘competizione preliminare’ tra ὑποκριταί per ottenere il privilegio di recitare un παλαιόν δράμα di fronte al pubblico di quel prestigioso *festival*, come hanno sostenuto invece Millis e Olson (2012, 123) l'iscrizione ci pone di fronte, infatti, a una gara, in cui, come nella visione di Trasillo, alcuni attori ‘battono’ altri attori cimentandosi nella *reperformance* di opere antiche.

Alla luce di queste considerazioni, auspico di aver dimostrato che, a dispetto (o forse proprio in ragione) della grande mole di questioni interpretative che è in grado di suscitare, il brano di Diodoro Siculo sul sogno di Trasillo merita di essere inserito in quella indagine sulla circolazione della tragedia in età pre-alessandrina che ha impegnato, negli ultimi decenni, diversi studiosi del teatro antico; un'indagine fondamentale per un filologo, perché, come ha spiegato bene Nieddu (2011, 7), «può gettare una luce rilevante sulla comprensione della qualità del ‘tessuto’ espressivo del prodotto letterario, sollecitando una diversa attenzione alle sue caratteristiche for-

46 Sidoti 2018, 102.

47 Le registrazioni epigrafiche relative ai *Soteria* di Delfi, agli *Heraia* di Samo, agli *Amphiaraiā* di Oropo, ai *Serapieia* di Tanagra, riportano spesso e volentieri, infatti, i nomi degli attori ‘vincitori’ nella categoria della παλαιά τραγωδία; cfr. Nervegna 2007, 19-20.

mali e stilistiche, costringendo il moderno lettore a mettere in relazione da una parte le concrete modalità di composizione e le intenzioni dell'autore, dall'altra le attese e le capacità di giudizio e controllo da parte del fruitore».

## BIBLIOGRAFIA

Accame, Silvio

1938 *Le fonti di Diodoro per la guerra deceleica*. "RAL" 14, 347-451.

Ambaglio, Delfino

2008. *Diodoro Siculo, Biblioteca Storica, Libro XIII*. Milano, Vita e Pensiero.

Apostolakis, Kostas

2019 *Timokles*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Bagordo, Andreas

2020 *Aristophanes, Skenas katalambanousai – Horai (fr. 487–589)*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Battezzato, Luigi

2003 *I viaggi dei testi*. In *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca. Atti del convegno. Scuola Normale Superiore, Pisa 14-15 giugno 2002*, a cura di Luigi Battezzato. Amsterdam, Hakkert, 7-31.

Bearzot, Cinzia

1997 *Perdonare il traditore? La tematica amnistiale nel dibattito sul richiamo di Alcibiade*. In *Amnistia, perdono e vendetta nel mondo antico*, a cura di Marta Sordi. Milano, Vita e Pensiero, 29-52.

Bearzot, Cinzia

2011 *La figura di Trasibulo in Diodoro*. In *In ricordo di Dino Ambaglio*, a cura di Rita Scuderi e Cesare Zizza. Como, New Press, 27-39.

Biles, Zachary P.

2006-2007 *Aeschylus' Afterlife Reperformance by Decree in 5th century Athens?* "JCS" 31-32, 206-242.

Calvino, Italo

1964 *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino, Einaudi.

Canfora, Luciano

2011 *Il mondo di Atene*. Roma-Bari, Laterza.

Csapo, Eric

2010 *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Chichester, Wiley-Blackwell.

Csapo, Eric. Wilson, Peter J.

2015 *Drama Outside Athens in the Fifth and Fourth Centuries BC*. "Trends in Classics" 7, 2, 316-395.

Csapo, Eric; Wilson, Peter J.

2020 *A social and economic history of the Theatre to 300 BC*. Volume II.

- Theatre beyond Athens: documents with translation and commentary.*  
Cambridge, Cambridge University Press.
- Currie, Bruno  
2004 *Reperformance scenarios for Pindar's Odes.* In *Oral performance and its context. Orality and Literacy in Ancient Greece*, vol. 5, edited by Christopher Mackie. Leiden, Brill, 49-69.
- Duncan, Anne  
2005 *Gendered Interpretations: Two Fourth Century B.C.E. Performances of Sophocles' 'Electra'.* "Helios" 22.1, 55-79.
- Fenoglio, Beppe  
1963 *Una questione privata.* Torino, Einaudi.
- Finglass, Patrick J.  
2015a *Ancient reperformances of Sophocles.* "Trends in Classics" 7, 2, 207-223.
- Finglass, Patrick J.  
2015b *Reperformances and the Transmission of Texts.* "Trends in Classics" 7, 2, 259-276.
- Fiorentini, Leonardo  
2017 *Strattide. Testimonianze e Frammenti.* Bologna, Pàtron.
- Garlan, Yvon  
1966 *De la poliorcétique dans les 'Phénicienne' d'Euripide.* "REA" 68, 264-277.
- Hanink, Johanna  
2013 *Epitaphioi mythoi and tragedy as encomium of Athens.* "Trends in Classics" 5, 2, 289-317.
- Hanink, Johanna  
2014 *Literary Evidence for New Tragic production: the view from the Fourth Century.* In *Greek theatre in the fourth century*, edited by E. Csapo, Hans Rupprecht Goette, John Richard Green e Peter Wilson. Berlin-Boston, De Gruyter, 189-206.
- Hau, Lisa Irene  
2016 *Moral History from Herodotus to Diodorus Siculus.* Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Hunter, Richard; Uhlig, Anna (ed.)  
2017 *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the tradition of Drama and Lyric.* Cambridge, Cambridge University Press.
- Hutchinson, Gregory O.  
1985 *Aeschylus, Seven Against Thebes.* Oxford, Oxford University Press.

- Lamari, Anna A.  
 2017 *Reperforming Greek Tragedy. Theater, Politics and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Century BC.* Berlin, De Gruyter.
- Lauriola, Rosanna; Kyriakou, Demetriou, (eds.)  
 2015 *Brill's Companion to the Reception of Euripides.* Leiden, Brill.
- Lomiento, Liana  
 2001 *Da Sparta ad Alessandria. La trasmissione dei testi nella Grecia antica.* In *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, a cura di Massimo Vetta. Roma, Carocci, 297-355.
- Marincola, John  
 2007 *Universal history from Ephorus to Diodorus.* In *A Companion to Greek and Roman Historiography*, edited by John Marincola. Oxford, Blackwell, 171-179.
- Medda, Enrico  
 2006 *Euripide.* Le Fenicie. Milano, Rizzoli.
- Meritt, Benjamin D.  
 1938 *Greek Inscriptions.* "Hesperia" 7, 77-160.
- Millis, Benjamin W.; Olson, Douglas S.  
 2012 *Inscriptional records for the dramatic festivals in Athens: IG II2 2318-2325 and related texts.* Leiden-Boston, Brill.
- Miles, Sarah N.  
 2009 *Strattis, tragedy and comedy.* Nottingham, Dissertation.
- Nervegna, Sebastiana  
 2007 *Staging scenes or plays? Theatrical revivals of old drama in Antiquity.* "ZPE" 162, 14-42.
- Nieddu, Gian Franco  
 2011 *Oralità, Scrittura: una questione ormai fuori moda?* "A&R" 5, 1-2, 7-18.
- Orth, Christian  
 2009 *Strattis. Die Fragmente.* Berlin, Verlag Antike.
- Paolillo, Davide  
 2019 *Lisia 2. 59 e la cronologia dell' 'Epitafio'.* "Prometheus" 45, 69-78.
- Porciani, Leone  
 2013 *Eforo e i proemi di Diodoro. Per una ridefinizione del modello storiografico.* "ASNP" s. 5, n. 5, 1, 197-216.
- Rosen, Ralph. M.  
 2012 *Timocles fr. 6 K.-A. and the Parody of Greek Literary Theory*, in *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, edited by Christopher W. Marshall e George Kovacs. London, Bloomsbury, 177-186.

- Sidoti, Nello  
 2018 *La circolazione della tragedia in età pre-alessandrina. Le testimonianze.* Urbino, Tesi dottorale.
- Sidoti, Nello  
 2020 *Sofocle nei demi: problemi metodologici e interpretativi nello studio delle iscrizioni drammatiche sulle repliche della tragedia.* “Frammenti sulla scena” 1.2, 1-27.
- Summa, Daniela  
 2008 *Un concours de drames ‘anciennes’ à Athènes.* “REG” 121, 479-496.
- Vahtikari, Vesa  
 2014 *Tragedy performances outside Athens in the Late Fifth and Fourth Century BC.* Helsinki, Foundation of the Finnish Institute at Athens.
- Vattuone, Riccardo  
 2014 *Eforo in Diodoro XI.* “La parola del passato” 69, 507-528.
- Vogel, Friedrich  
 1888 *Diodorus Siculus. Bibliotheca Historica,* vol. 3. Leipzig, Teubner.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von  
 1895 *Euripides. Herakles.* Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Wilson, Peter J.  
 2000 *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage.* Cambridge, Cambridge University Press.

# IL DOCMIO NELLE *TESMOPORIAZUSE* DI ARISTOFANE

Loredana Di Virgilio<sup>1</sup>

## *Abstract*

The aim of this paper is to provide an overview of the many dochmiac forms occurring in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*, by analysing the ancient colometry in which the comedy is transmitted by cod. *Ravennas* 429. A comparison between these forms and those provided by Gentili and Lomiento 2003, and by other important studies on this subject, is consistently made in order to prove also the existence of some possible new forms, or variants of those already identified. Consequently, new conclusions about the number and the function of dochmiacs in *Thesmophoriazusae* are drawn as compared to Parker's ones.

## *Key-words*

Aristophanes, *Thesmophoriazusae*, Dochmiacs.

Tra le forme metriche, il docmio è forse quella che, nell'ambito degli studi sulla commedia greca antica, ha ricevuto meno attenzione. Rispetto, infatti, agli storici studi dedicati (esclusivamente o nell'ambito di una più ampia disamina sui metri) al docmio tragico – come quelli di Seidler (1811-1812), Conomis (1964), West (1982, 108-115), che hanno fornito dei veri e propri repertori degli schemi assunti da questa struttura polimorfa, poi ridiscussi e ampliati da Gentili (1952, 161-180) e da Gentili e Lomiento (2003, 235-245) – una cura parallela e specifica per il docmio comico, per le forme che esso assume nell'opera aristofanea (escludendo i rapidi riferimenti che

1 Desidero ringraziare di cuore gli organizzatori, i docenti, i colleghi e gli amici che hanno permesso la nascita e la riuscita delle due belle giornate urbinati (7-8 ottobre 2022) dedicate alla Prof.ssa Liana Lomiento e con lei trascorse nel modo che più onora il suo operato nei confronti degli allievi: con il confronto sui diversi temi che ci ha incoraggiato e sempre incoraggia ad approfondire (con fiducia ma senza mai abbandonarci a noi stessi) e con momenti di distensione e convivialità tanto fondamentali per il dialogo e per il consolidamento dei rapporti e degli affetti tra tutti noi.

compaiono nei lavori sopra citati)<sup>2</sup> e per il suo valore espressivo è stata adottata raramente: oggi l'unico recente lavoro in merito è rappresentato dal paragrafo riservato al docmio nell'ambito della presentazione delle strutture metriche della lirica aristofanea a cura di Laetitia P.E. Parker in *The Songs of Aristophanes* (1997, 65-69).

Considerato come la commedia accolga non di rado, nel proprio tessuto metrico, strutture comuni alla tragedia, e data l'autorevolezza dei contributi che hanno riguardato primariamente proprio il dramma serio, non si potrà qui evitare di ricordare, pur molto brevemente, le conclusioni degli studi di riferimento<sup>3</sup>.

Nel 1811 Seidler, limitandosi alla tragedia, elencava 32 forme di docmio, tutte derivanti dal cosiddetto 'docmio attico' (υ--υ--). Agli schemi di Seidler si sono attenuti gli studiosi per molto più di un secolo, pur riflettendo variamente sulle effettive attestazioni. Nel 1964 Conomis riteneva presenti in tragedia solo 26 delle 32 forme di Seidler – rintracciava, inoltre, 12 di queste 26 anche in commedia – mentre considerava le altre 6 meramente teoriche. Nel 1982 West, ancora sulla base delle 32 forme di Seidler, ne dava attestate 21 e addirittura 11 solo teoriche.

Dopo il primo fondamentale *input* fornito da Gentili nella sua *Metri-ca* del 1952, nel 2003 Gentili e Lomiento, sul fondamento delle colometrie antiche, hanno riabilitato 5 degli schemi che erano stati esclusi da West (in quanto, a suo parere, non attestati)<sup>4</sup> e hanno aggiunto 12 ulteriori declinazioni di docmio attico<sup>5</sup>. In tal modo, rispetto ai tradizionali 32, gli schemi di docmio attico si contano ora nel numero di 38, cui si aggiungono 4 schemi d'ipodocmio e 6 di *kaibeliano* (o 'prosodiaco docmiaco')<sup>6</sup>, per un totale di 48 forme docmiache, più 5 forme catalettiche: tutte le forme sono documentate in tragedia e in commedia, come mostrano gli esempi

2 Cfr. anche Koster 1962<sup>3</sup>, 275-277.

3 Per le testimonianze antiche e le interpretazioni del docmio, nonché per diversi aspetti problematici riguardanti la responsione, le possibilità di realizzazione di alcuni elementi, iato, *brevis in longo*, ecc., cfr. ad esempio Andreatta 2014.

4 Si tratta dei nn. 10, 14, 15, 16 e 32 dell'elenco fornito da Gentili e Lomiento 2003, 237-239.

5 Si trattava dei nn. 19, 22, 23, 24, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 38 dell'elenco fornito da Gentili e Lomiento 2003, già evidenziati in Gentili 1952, schemi «presenti nei sistemi docmiaci della poesia drammatica, che non possono essere interpretati se non come varianti del docmio attico e presentano tutti una cosiddetta 'lunga irrazionale' soluta» (Gentili e Lomiento 2003, 237). Cfr. ad esempio Koster 1962, 274-276, Conomis 1964, 35-38, che mostra esitazioni sui docmi «with irrational anceps», valutandoli caso per caso, Dale 1968<sup>2</sup>, 116, che menziona il docmio con prima *alogos* soluta come forma rara, West 1982, 110-111, che lo accoglie tra gli «Abnormal dochmiacs». Cfr. anche Galvani 2015, 60-61 e nn. 30-31.

6 Le varie occorrenze di ipodocmio e *kaibeliano* sono trattate da Conomis e West in paragrafi appositi, in cui si discute anche di eventuali interpretazioni alternative o emendazioni.

profferti da Gentili e Lomiento (2003, 237-240). Questi gli schemi di base (*a* per l'ipodocmio, *b* per il *kaibeliano*, *c* per il docmio attico), che traggo dalla p. 237 del manuale:

- a) - ∪ ∞ ∪ -  
 b) ∞ - ∪ - ∞ -  
 c) ∞ ∞ ∞ x ∞

Liana Lomiento ha più volte evidenziato, nel corso delle sue ricerche, come la sempre più ampia e approfondita conoscenza delle colometrie antiche dei testi poetici greci riveli la presenza di forme docmiache nuove, talvolta anche coincidenti con altre forme metriche ma che, in contesti docmiaci, si riconducono con buona probabilità al docmio; pertanto si è ben consapevoli che il già prezioso elenco di forme pubblicato nel 2003 possa e debba essere aggiornato con gli schemi che gli studi sulle colometrie antiche soprattutto del dramma attico portano man mano alla luce.

L'indagine della Parker sui docmi aristofanei, che pure si presenta come una rassegna completa, si fonda su una colometria moderna. Nell'ambito delle undici commedie intere, la studiosa individua 113 docmi, che suddivide in tre gruppi<sup>7</sup>: A) le tre forme più comuni; B) le forme con più soluzioni; C) forme inusuali e con non più di una lunga soluta. Di seguito lo schema presente alla p. 68 del suo lavoro (Tabella 1):

		<i>Ach.</i>	<i>Clouds</i>	<i>Wasps</i>	<i>Birds</i>	<i>Thesm.</i>	<i>Wealth</i>	
A	28	∪ - - - ∪ -	18		2	3	1	4
	25	∪ ∞ - - ∪ -	6	2	3	6	6	2
	20	- ∞ - - ∪ -	5	5	3	4	3	
	73		29	7	8	13	10	6
B	12	∪ ∞ ∞ ∪ ∞ ∞	2			5	5	
	6	∪ ∞ ∞ ∪ -		1	2	3		
	4	- ∞ ∞ ∪ ∞			3	1		
	7	∞ ∪ - ∪ ∞	2		3	2		
	1	- ∞ ∞ ∪ -			1			
	30		4	1	14	11		
C	3	- - - - ∪ -	2		1			
	3	- ∪ ∪ - - -			1	2		
	2	∪ ∞ - - -				2		
	1	∪ - - - -				1		
	1	∪ - ∞ ∪ -				1		
	10		2		2	6		
	113		35	7	9	29	27	6

Tabella 1 – I docmi nelle commedie di Aristofane (Parker)

7 Parker 1997, 67-68.

Quanto alla loro funzione, la Parker afferma che «*dochmiacs in Aristophanes are not necessarily paratragic*»<sup>8</sup>, «*dochmiacs are, in fact, being used to express emotion in a way that is comic, but not parodic*»<sup>9</sup>, e ricorda come negli *Uccelli* essi siano utilizzati «*without any particular emotional significance*»<sup>10</sup>, ma piuttosto con funzione mimetica rispetto alla vivacità dei volatili. Per ciò che riguarda le *Tesmofoiazuse*, invece, la studiosa osserva come i docmi «*are pointedly used with parodic intent, and the frequency of highly-resolved forms reflects Euripidean preferences*»<sup>11</sup>.

Tali osservazioni sono condivisibili, e certamente una commedia come quella delle *Tesmofoiazuse*, costruita in larghissima parte sulla parodia di Euripide, paga un debito importante alla tragedia anche nell'uso dei docmi. Tuttavia, se si analizzano i canti di questa commedia tenendo presente la colometria in cui sono trasmessi, si potrà notare che i docmi non sono usati esclusivamente in funzione paratragica. Inoltre, il codice Ravennate 429 (R), che, insieme al *descriptus* Monacense 492 (Mu2) e all'*editio princeps* Giuntina del 1516 (Iunt) basata su R, trasmette il testo delle *Tesmofoiazuse*, offre una rosa di forme docmiache più ampia rispetto a quella ricostruita dalla studiosa<sup>12</sup>.

In questa commedia, infatti, la Parker rintraccia 27 docmi (dal computo dei quali esclude un ipodocmio), che ricorrerebbero in 11 schemi (12 considerando l'ipodocmio); l'analisi della colometria antica che ho condotto sui codici rende lo stesso numero di docmi (tra i quali annovero anche un ipodocmio catalettico e alcune forme ambigue, che potrebbero interpretarsi non esclusivamente come docmi attici, ma anche come *kaibeliani* o come ipodocmi) per 20 schemi complessivi, molti dei quali non individuati dalla Parker poiché il suo testo si presenta sottoposto a modifiche testuali e/o colometriche non sempre necessarie; in altri casi, invece, la studiosa individua docmi laddove non parrebbero essercene.

Quella che qui propongo, dunque, è una prima e sintetica panoramica delle forme docmiache presenti in questa commedia, sulla base dell'esame critico del testo e della colometria offerti dalla tradizione manoscritta<sup>13</sup>.

8 *Ibid.* 67.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.* 68.

11 *Ibid.*

12 Ai fini di questo lavoro, segnalo anche il *P.Oxy.* 4935 (per i vv. 1043-1051). Negli apparati si farà riferimento a Mu2 e Iunt solo nei casi in cui sanino errori di R.

13 Per un'analisi completa e approfondita delle colometrie dei brani qui in esame e per apparati più dettagliati rinvio a Di Virgilio 2025. Nel presente contributo le traduzioni riportate sono di Dario Del Corno (in Prato 2001).

Lo scopo è anche quello di dare cominciamento a una sorta di schedatura dei docmi comici e sondare l'eventuale presenza di forme nuove, auspicando così di poter contribuire all'aggiornamento degli schemi docmiaci del teatro attico e della lirica arcaica.

In questa sede i docmi saranno indicati secondo la numerazione di Conomis 1964 (C) e di Gentili e Lomiento 2003 (GL), ad eccezione della tabella riassuntiva finale, dove si renderà conto solo della numerazione GL; quest'ultima sarà preceduta da un asterisco nei casi di varianti, intese come forme nuove (ottenute anche semplicemente dalla soluzione o contrazione di alcuni elementi, ma finora non rintracciate concretamente) rispetto all'elenco del manuale.

1. vv. 699-701

ΧΟΡΟΣ

ἔα ἔα.

ὦ πότνια Μοῖραι, τί τόδε δέρκομαι 700

νεοχμὸν αὖ τέρας;

700 τόδε Dobree : δε R

699 extra metrum

700 ~~~~~ do do

701 ~~~~||| do

I primi docmi si presentano ai vv. 700-701 e compongono un ἄστροφον del coro all'inizio di una scena paratragica: il Parente di Euripide, imbucatosi nell'assemblea delle donne per difendere il tragediografo, è stato scoperto e tenta di fuggire; strappa a una donna una 'bambina', che si scoprirà poi essere un otre di vino, minacciando di ucciderla con un coltello; il coro lancia un grido e con tono solenne canta<sup>14</sup> "O Moire venerande, quale mai vedo ancora / orrore inaudito!"; il gesto del Parente rimanda a quello di Telefo, dall'omonima tragedia di Euripide, che minacciava di uccidere il piccolo Oreste. I docmi sono di due tipi ed è interessante come l'apostrofe alle Moire abbia una conformazione docmiaca a sé, mentre il resto del pensiero espresso dal coro sia in due docmi identici, il secondo dei

14 Il lessico adoperato dal coro è elevato e attinge alla tragedia.

quali isolato a evidenziare l'oggetto della frase: l'“orrore inaudito” che ha scatenato il grido del gruppo.

v. 700 (a) --- c26 GL, 18 C

Conomis, che pure indicava questa forma di docmio come attestata in tragedia, non era in grado di rintracciarne esempi in Aristofane; ma già la paradosi delle *Tesmofoiazuse* ne documenta due (qui e al v. 716).

vv. 700 (b), 701 --- c2 GL, 2 C

In tragedia si contano numerosissime attestazioni di questo schema, sia in combinazione con altre forme docmiache, sia come *colon* a sé stante. La lezione trādita τί δε δέρκομαι (*ia*) fu emendata da Reisig<sup>15</sup> in τί δὴ δέρκομαι per ottenere il comune docmio attico ---; tuttavia sembra maggiormente meritevole di considerazione la proposta τί τόδε δέρκομαι di Dobree<sup>16</sup>, supportata da una nutrita serie di *loci similes* tragici. Lo schema è generalmente considerato come docmio attico, ma non è escluso di poterlo ricondurre all'ipodocmio (---)<sup>17</sup>.

2. vv. 707-725

## ΧΟΡΟΣ

τί ἂν οὖν εὔποι πρὸς ταῦτά τις, ὅτε  
τοιαῦτα ποιῶν ὄδ' ἀναισχυντεῖ;

## ΚΗΔΕΣΤΗΣ

<sup>3</sup>κοῦπω μέντοι γε πέπαυμαι.

ΧΟ. ἀλλ' οὖν ἦκεις γ' ὄθεν ἦκεις, 710  
φαύλως δ' ἀποδράς οὐ λέξεις  
<sup>6</sup>οἶον δράσας διέδυσ ἔργον,

15 Reisig 1816, 291.

16 *Apud* Scholefield 1833, 240: «Manifesto legendum, τί τόδε δέρκομαι, ut infra 1116. [*ndr*: 1105 ἔα, τιν' ὄχθον τόνδ' ὄρω καὶ παρθένον] Eurip. Hec. 721. Orest. 327. 780. 1340. Hippol. 232. (unde paullo ante 223. malim τόδε). Troad. 702. Aesch. Agam. 1132. Soph. Oed. T. 2. Odys. υ 191. 351. Rarius ὅδε τις, Orest. 1263». Con A. Ag. 1132 lo studioso si riferiva probabilmente al v. 1141b della tragedia (τί τόδε φαίνεται;), ma cfr. anche vv. 1101 τί τόδε νέον ἄχος; e 1162 τί τόδε τορὸν ἄγαν ἔπος ἐφημίσω;.

17 Conserva la doppia possibilità ad esempio Galvani 2021, 143 in relazione ad A. Ag. 770=780. Cfr. anche Gentili e Lomiento 2003, 236.

	λήψει δὲ κακόν.	
ΚΗ.	τοῦτο μέντοι μὴ γένοιτο μηδαμῶς, ἀπεύχομαι.	
ΧΟ.	<sup>9</sup> τίς οὖν σοι, τίς ἂν σύμμαχος ἐκ θεῶν ἀθανάτων ἔλθοι ξὺν ἀδίκους ἔργοις;	715
ΚΗ.	μάτην λαλεῖτε· τὴν δ' ἐγὼ οὐκ ἀφήσω.	
ΧΟ.	<sup>12</sup> ἄλλ' οὐ μὰ τὸ θεῶ τάχ' οὐ χαίρων ἴσως ἐνουβριεῖς λόγους τε λέξεις ἀνοσίους·	720
	<sup>15</sup> ἄθεοις ἔργοις γὰρ ἀντα- μειψόμεσθ' ἄσπερ εἰκός, ἀντὶ τῶνδε. τάχα δέ σε μεταβαλοῦ-	
	<sup>18</sup> σ' ἐπὶ κακὸν ἑτερότροπος ἐπέχει τις τύχη.	725

710 ἦκει γ' Su. η 170 Adler: ἦκει τ' R || 711 δ' Bentley : τ' R || 713 λήψει R : λήψη Su. η 170 Adler || 714 μηδαμῶς Mu2Iunt : μὴ δαμῶς R | ἀπεύχομαι R<sup>pc</sup> : ἐπέυχομαι R<sup>ac</sup> || 719 ἐνουβριεῖς Anon. Rom. : ἐνουβρίσεις R || 724 ἑτερότροπος Blaydes : ἑτερότροπον R || 725 τις Brunck : τίς R

707	ΧΟ.	υυ-----υυυυ	2an
708		---υυ-υυ---	2an
709	ΚΗ.	<sup>3</sup> -----υυ--   <sup>H</sup>	2an <sub>^</sub>
710	ΧΟ.	-----υυ--	2an <sub>^</sub>
711		---υυ-----	2an <sub>^</sub>
712		<sup>6</sup> -----υυ-----	2an
713		---υυ--	an
714	ΚΗ.	---υυ-υυ-υυ-υυ-υυ-	4tr <sub>^</sub>
715	ΧΟ.	<sup>9</sup> υυ-υυ-υυ-υυ-	do do
716		---υυ-υυ-----	do do
717	ΚΗ.	υυ-υυ-υυ-υυ-υυ-   <sup>H</sup>	3ia <sub>^</sub>
718	ΧΟ.	<sup>12</sup> ---υυ-υυ-	2ia
719		---υυ-υυ-	2ia
720		υυ-υυ-υυ-υυ-	2ia
721		<sup>15</sup> υυ-υυ-υυ-υυ-	ion <sup>mi</sup> tr
722		---υυ-υυ-υυ-υυ-υυ-	3tr
723		υυυυυυ-υυ-	do <sup>kaibel</sup>
724	<sup>18</sup>	υυυυυυυυ	do <sup>kaibel</sup>
725		υυ-υυ-	do

Nella stessa scena contenente l'ἄστροφον paratragico sopra analizzato, ai vv. 707-725 si realizza uno scontro tra il Parente e il coro in un amebeo lirico-epirrematico<sup>18</sup>. Fino al v. 713 gli anapesti lirici sono affidati sia al coro che all'attore, mentre poi quest'ultimo interviene rapidamente con il recitato o recitativo dei vv. 714 e 717 (*4tr*<sub>^</sub> e *3ia*) e il coro si esprime in docmi – uno diverso dall'altro, forse a sottolineare la propria concitazione – e giambi lirici, sempre in tono solenne e tragico, adatto all'interpretazione della parodia del *Telefo*. Ai vv. 715-716 i docmi sono ordinati per coppie, ad accompagnare il pensiero “E quale fra gli dèi immortali, quale / verrebbe a te alleato in atti ingiusti?”. Ai vv. 723-725 gli ultimi tre docmi sono disposti uno per *colon* e caratterizzati da molte soluzioni: l'agitazione rabbiosa del coro, che sentenzia la punizione per l'empio Parente (“Sono atti scellerati – e ti ricambieremo, / come è giusto, di quello che tu fai. / Presto si volge al male la fortuna volubile, e ti prende”), è espressa dunque da un fraseggio più agitato e che produce un senso di rapidità.

v. 715 (a) ∪---∪- c1 GL, 1 C

Si tratta del classico docmio attico. Un secondo schema di questo tipo, ma con *brevis in longo* finale, s'individua al v. 1138 (cfr. p. 114).

v. 715 (b) -∪∪∪- c25 GL, 10 C

Risulta essere l'unica attestazione di questo schema nelle *Tesmoforiazuse*.

v. 716 (a) -∪∪--- c26 GL, 18 C

Schema incontrato già al v. 700 (a), nell'ambito della stessa scena paratragica.

v. 716 (b) ∪∪∪--- c13 GL, 26 C

L'ultimo dei docmi di questa sentenza del Coro ripete 'solennemente'

18 La forma di amebeo sciolto da responsione in cui gli interventi epirrematici s'intercalano liberamente nella parte lirica (affidata non necessariamente solo al coro, ma anche a un personaggio) è tipicamente euripidea e risulta essere, in generale, privilegiata da Aristofane. Sulla struttura dell'amebeo lirico-epirrematico nei tragici e in Aristofane cfr. Lomiento 2020.

la chiusa con tre lunghe che già caratterizzava il docmio precedente. Non si può del tutto escludere un'interpretazione come ipodocmio.

v. 723 ~~~~~- b2 GL

Una delle forme del docmio *kaibeliano* (guardato talvolta con sospetto dai moderni)<sup>19</sup>. Il medesimo schema è attestato ad es. in *A. Eu.* 158=165 ed *E. Tr.* 311; compare due volte nelle *Tesmoforiazuse*, significativamente qui e al verso successivo che, posto in sinafia, presenta l'ultimo elemento soluto (cfr. *infra*). Non si può escludere, tuttavia, che sia lo schema del v. 723 che quello del v. 724 siano da ricondursi al docmio attico (con prima *alogos* soluta)<sup>20</sup>.

v. 724 ~~~~~ b2 GL

Lo schema può considerarsi una possibilità del docmio *b2* appena analizzato (ma cfr. *supra*). Come accade per altri casi della lista GL, in una prospettiva di aggiornamento della stessa, a fini elencativi i due schemi potrebbero dunque offrirsi in maniera distinta, il primo con la lunga finale, il secondo con le due brevi.

v. 725 ~---~- c22 GL

Non individuato dalla Parker, si tratta di una forma di docmio in cui il primo elemento dell'antispasto (la prima *alogos*) è realizzato da due brevi (p. 98 n. 5).

3. vv. 913-914

ΚΗΔΕΣΤΗΣ

λαβέ με, λαβέ με, πόσι,	913
περίβαλλε δὲ χέρας.	914

913 λαβέ ... λαβέ Brunck : λάβε ... λάβε R || 914 περίβαλλε R : περίβαλε Biset fort. recte

19 Cfr. ad esempio Conomis 1964, 28-31. Sul *kaibeliano*, le sue interpretazioni e i tentativi di 'normalizzazione' cfr. Andreatta 1999 e 2014, 57.

20 Cfr. anche Andreatta 2012, 229-230.

913	~~~~~	do
914	~---	do

Un altro ἄστροφον paratragico, questa volta affidato al Parente che, nel tentativo di sfuggire alle donne, interpreta adesso Elena, rivolgendosi a Euripide, che impersona invece Menelao, e dando vita alla parodia della scena di riconoscimento tra i due personaggi dell'*Elena* euripidea (*Hel.* 625 ss.).

v. 913 ~~~~~ c11 GL, 6 C

Forma interamente soluta di docmio attico<sup>21</sup>, adatta a interpretare l'urgenza di salvezza del Parente ("Prendimi, prendimi, marito mio!"). Di questa forma vi è, significativamente, un uso frequente in Euripide, specie nell'*Elena*<sup>22</sup>.

v. 914 ~--- c24 GL

Se si accetta il testo tràdito, lo schema è quello del docmio c24, non comune, ma comunque attestato in tragedia (cfr. E. *Hipp.* 1277, S. *OT* 183). Se, con la maggior parte degli editori, si accoglie la congettura περίβαλε di Biset<sup>23</sup>, andrà invece considerata la scansione ~~~~~- (c7 GL, 6 C; in alternativa, un ipodocmio): l'intervento non è da escludere, per motivi di coerenza con i precedenti imperativi aoristi e per il confronto con l'*usus* euripideo<sup>24</sup>.

4. vv. 1015-1055

ΚΗΔΕΣΤΗΣ

21 In presenza di un numero così elevato di brevi non si può escludere del tutto la possibilità che questa sequenza sia da considerarsi un ipodocmio.

22 Cfr. soprattutto E. *Hel.* 628, 650, 684, 696, cui si aggiungono ad esempio *Rh.* 261/2, 675, 822, A. *Ag.* 1176, 1429, S. *El.* 1246, *OT* 663=692, 1313=1321, 1331.

23 *Apud* Portus 1607, 817 *adn.*

24 In Euripide l'espressione si trova in forme simili per lo più con l'aoristo di περιβάλλω, ma anche di βάλλω ο ἀμφιτίθημι (cfr. *Hel.* 628, 634, *Andr.* 115, *IT* 796, *Ph.* 165-166, 1459, *Or.* 1042, 1044, *Ba.* 1164, *IA* 632). Non si può scartare del tutto, tuttavia, che il presente tràdito sia corretto, considerati gli imperativi φέρε e ἄταγε al v. 914/5 (cfr. Gentili e Lomiento 2003, 118 n. 38, Tessier 2016, 115-116), dei quali περίβαλλε potrebbe considerarsi una sorta di anticipazione incidendo anche sul tipo di docmio; la forma al presente è attestata, nel contesto di una parodia della lirica euripidea, anche in *Ra.* 1322 da codici antichi quali RVA.

φίλαι παρθένοι, φίλαι, 1015  
 πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ  
<sup>3</sup> τὸν Σκύθην λάθοιμι;  
 κλύεις, ὦ  
 προσάδουσ' αὐταῖς ἐν ἄντροις;  
<sup>6</sup> κατάνευσον, ἕασον ὡς 1020  
 τὴν γυναῖκά μ' ἔλθειν.  
 ἄνοικτος ὅς μ' ἔδησε τὸν  
<sup>9</sup> πολυπονώτατον βροτῶν.  
 μόλις δὲ γραῖαν ἀποφυγῶν  
 σαπρὰν ἀπωλόμην ὁμως. 1025  
<sup>12</sup> ὄδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ  
 πάλαι ἐφέστηκ' ὀλοὸν ἄφιλον  
 ἐκρέμασέ <με> κόραξι δεῖπνον.  
<sup>15</sup> ὄρῃς; οὐ χοροῖσιν οὐδ'  
 ὑφ' ἡλίκων νεανίδων 1030  
 {ψῆφον} κημὸν ἔστηκ' ἔχουσ',  
<sup>18</sup> ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη  
 κήτει βορὰ Γλαυκέτη πρόκειμαι.  
 γαμηλίῳ μὲν οὐ ζῶν  
<sup>21</sup> παιῶνι, δεσμίῳ δέ, 1035  
 γοᾶσθέ μ', ὦ γυναῖκες – ὡς  
 μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος,  
<sup>24</sup> ὦ τάλας ἐγώ, τάλας,  
 ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ'  
 ἄνομα πάθεα – φῶτα λιτομένην, 1040  
<sup>27</sup> πολυδάκρυτον Αἶδα γόνον †φεύγουσαν†  
 αἰαῖ αἰαῖ ἔξ,  
 ὅς ἔμ' ἀπεξύρησε πρῶτον,  
<sup>30</sup> ὅς ἐμὲ κροκόεν τόδ' ἐνέδυσεν,  
 ἐπὶ δὲ τοῖσδε τόδ' ἀνέπεμψεν 1045  
 ἱερόν, ἔνθα γυναῖκες.  
<sup>33</sup> ἰώ μοι μοίρας ἂν ἔτικτε δαίμων,  
 ὦ κατάρατος ἐγώ. τίς ἐμὸν οὐκ ἐπόψεται  
 πάθος ἀμέγαρτον ἐπὶ κακῶν παρουσίᾳ;  
<sup>36</sup> εἴθε με πυρφόρος αἰθέρος ἀστήρ 1050  
 τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.  
 οὐ γὰρ ἔτ' ἀθανάταν φλόγα λεύσσειν

λαιμότ' μητ' ἄχη δαιμόνων, αἰόλαν

νέκυσιν ἐπὶ πορείαν.

1055

1017 λάθοιμι Ellebodius : λάβοιμι R || 1019 προσάδουσ' αὐταῖς Sommerstein :  
προσαιδοῦσαι τὰς R<sup>2</sup> (προσαιδουσαι τὰς R) || 1028 με suppl. Mehler || 1031 ψῆφον  
del. Hermann || 1032 ἐμπελεγμένη Mu2 : ἐνπελεγμένη R || 1034-1035 ξὺν παιῶνι  
Zanetti : ξυμπαῶνι R || 1039 ἄλλ' Scaliger : ἀλλὰν R<sup>2</sup> (αλλὰν R) || 1040 λιτομένην R :  
ἀντομένα vel ἀντομένην Σ<sup>vi</sup> || 1041 φεύγουσαν R : χέουσαν Casaubon fort. recte || 1042  
αἰαῖ αἰαῖ ἔ ἔ Dindorf : αἰ αἰ αἰ ἐὲ R || 1043 ἀπεξόρησε Rras : απεξευρησε R<sup>ac</sup> || 1044  
κροκόν τὸδ' Bergk : κροκόντ' R || 1047 μοι om. P.Oxy. 4935 | ἄν ἔτικτε Casaubon  
: ἀνετικτε R || 1048 ἐπόψεται R<sup>ras</sup> : ο\*\*\*\* R<sup>ac</sup> || 1049 παρουσίᾳ Portus : παρουσία R ||  
1050 εἶθε με Mu2 : εἶθέ με R || 1052 λεύσσειν Biset : λεύσειν R || 1054 λαιμότμητ' ἄχη  
δαιμόνων Mu2 : λαιμότ' μήτ' ἀχηδαιμόνων R

1015	υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	ba ia
1016	-υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	cho cr
1017	<sup>3</sup> υ̣-υ̣-υ̣-υ̣	2tr <sub>^^</sub>
1018	υ̣--	ba
1019	υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	ba ba ba
1020	<sup>6</sup> υ̣υ̣-υ̣υ̣-υ̣-	glyc
1021	υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	2tr <sub>^^</sub>
1022	υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	2ia
1023	<sup>9</sup> υ̣υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	2tr <sub>^</sub>
1024	υ̣-υ̣-υ̣υ̣υ̣-	2ia
1025	υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	2ia
1026	<sup>12</sup> υ̣υ̣υ̣-υ̣-υ̣-	2tr <sub>^</sub> vel cr ia
1027	υ̣υ̣-υ̣υ̣υ̣υ̣υ̣	2tr
1028	υ̣υ̣υ̣<υ̣>υ̣-υ̣-υ̣	2tr
1029	<sup>15</sup> υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	ba ia
1030	υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	2ia
1031	-υ̣-υ̣-υ̣-	cr cr
1032	<sup>18</sup> -υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	3ia
1033	-υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	ia 2tr <sub>^^</sub> vel ia cr ba
1034	υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	2ia <sub>^</sub>
1035	<sup>21</sup> -υ̣-υ̣-υ̣-υ̣	2ia <sub>^</sub>
1036	υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	2ia
1037	υ̣υ̣-υ̣-υ̣υ̣υ̣	2tr
1038	<sup>24</sup> υ̣-υ̣-υ̣-υ̣-	2tr <sub>^</sub>
1039	υ̣υ̣-υ̣-υ̣-	cr ba vel 2tr <sub>^^</sub>

1040	~~~~~-----	do ia
1041	<sup>27</sup> ~~~~-~-~+---+	do 2tr <sup>^^</sup> ?
1042	extra metrum	
1043	~~~~-~-~	2tr
1044	<sup>30</sup> ~~~~-~-~	2tr
1045	~~~~-~-~	2tr
1046	~~~~-~-~	2tr <sup>^^</sup>
1047	<sup>33</sup> ~-----~	do 2tr <sup>^^</sup> vel do cr ba
1048	-----~	do 2tr <sup>^^</sup> vel do cr ia
1049	~~~~-~-~-~   <sup>H</sup>	3ia
1050	<sup>36</sup> -----	4da <sup>^^</sup>
1051	-----	2an <sup>^^</sup>
1052	-----	4da <sup>^^</sup>
1053	<sup>39</sup> -----	4da <sup>^^</sup>
1054	-----	do do
1055	~~~~-~-	2tr <sup>^^</sup>

1027-1030 πάλαι – ὄλοον | ἄφιλον – κόραξι | δεῖπνον – χοροῖσιν | οὐδ’ – νεανίδων  
| R

Cinque forme docmiache si trovano all’interno della monodia ἀπολελυμένη del Parente dei vv. 1015-1055, che assembla citazioni dall’*Andromeda* di Euripide, ἀπροσδόκητα comici e libere rielaborazioni tragiche. I docmi si trovano soprattutto nella seconda parte del canto, accompagnano esclamazioni o accenti tipicamente tragici e, in quasi tutti i casi, compaiono associati ad altre misure<sup>25</sup>.

v. 1040 ~~~~~- c7 GL, 5 C

Per questo schema cfr. v. 914.

v. 1041 ~~-~ c8 GL, 8 C

La paradosi della commedia attesta lo schema solo in questo luogo, ma si tratta di una forma molto comune in tragedia. Da non escludere un’interpretazione come ipodocmio.

25 Per le associazioni del docmio con altri metri in tragedia cfr. Medda 1993.

v. 1047 ~---- c12 GL, 25 C

Il docmio accompagna il lamento tragico  $\acute{\iota}\omega\ \mu\omicron\iota\ \mu\omicron\iota\rho\alpha\varsigma$ <sup>26</sup>. La sequenza ~~~~~ può intendersi in chiave trocaica, se si riconosce anche in questo caso ai trochei la funzione di spia comica che svolgono spesso in questa monodia<sup>27</sup>, andando qui a sottolineare il fatto che il  $\delta\alpha\acute{\iota}\mu\omega\nu$  responsabile dei mali del Parente sia in realtà Euripide (l'associazione di docmi e trochei in tragedia, difatti, è molto rara)<sup>28</sup>; in alternativa, *cr ba*.

v. 1048 ~~~~ \*c33 *vel* \*c26 GL

L'esclamazione disperata  $\acute{\omega}\ \kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\rho\alpha\tau\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\gamma\omega$  produce lo schema ~~~~~, per il quale il contesto metrico-ritmico e la somiglianza con il *colon* precedente fanno escludere un'interpretazione come *hemiepes* maschile. Altri luoghi delle *Tesmoforiazuse*, inoltre, attestano questa forma in contesti docmiaci (cfr. vv. 1137; 1152), così come essa ricorre in *A. Th.* 781, 783 e *Pi. O.* 10, ep. 6. Questi ultimi due casi sono stati ricordati proprio da Liana Lomiento anche nel corso di una "Scuola Estiva di Metrica e Ritmica Greca" (Urbino, 5-9 settembre 2022), considerandone la struttura metrica come una variante di docmio attico<sup>29</sup>. Si può dunque intenderlo una declinazione del c33 ----~, per soluzione del secondo elemento<sup>30</sup>, oppure del c26 ~~~~~, per soluzione del penultimo *longum*. Conomis (1964, 34), pur non includendolo tra le forme 'canoniche', lo segnalava comunque con un paio di esempi sofoclei (*Aj.* 881=927; 884=929, tuttavia da verificare sui codici) come caso di docmio con *anceps* irrazionale. La sequenza che segue il docmio, ~~~~~, può intendersi *2tr<sub>λ</sub>* o *cr ia* (cfr. v. 1047).

v. 1054 (a) ----~ c21 GL, 9 C

La possibilità di questo schema, ottenuto con la prosodia  $\lambda\alpha\mu\acute{\iota}\omicron\tau'\ \mu\eta\tau'\ \acute{\alpha}\chi\eta$ , non è contemplata dalla Parker che, ipotizzando *correptio attica*, vede qui un ipodocmio (~~~~~). Sono tuttavia ammissibili entrambe le forme.

26 Cfr. ad esempio *A. Eu.* 961=981. Il papiro esibisce  $[\iota]\omega\ \mu\omicron\iota\rho[\alpha\varsigma]$ , che in tal caso lascerebbe spazio a un'interpretazione del *colon* come *ba 2ia<sub>λ</sub>*; sono tuttavia frequenti le espressioni, in tragedia, inizianti con  $\acute{\iota}\omega\ \mu\omicron\iota$  (cfr. ad esempio *E. Ph.* 1289  $\acute{\iota}\omega\ \mu\omicron\iota\ \pi\acute{\omicron}\nu\omega\nu$ ).

27 Per l'analisi dettagliata del canto e la sua interpretazione cfr. Di Virgilio 2021, 223-238.

28 Cfr. Medda 1993, 198-199.

29 Oggi vd. Lomiento 2024, 146. Per i versi eschilei cfr. anche Andreatta 2012, 62-63.

30 Cfr. già Fileni 2004, 97.

v. 1054 (b) - - - - \*c33 GL

δαίμωνων αἰόλαν può scandirsi - - - - *cr cr*, oppure, con *correptio epica*, - - - -: in quest'ultimo caso ci troveremmo di fronte a una forma docmiaca individuata già in Pindaro (*Pae.* 6, str. 10; più incertezza in str. 2), come negli schemi presentati da Liana Lomiento nel corso di una “Scuola Estiva di Metrica e Ritmica Greca” (Urbino, 5-9 settembre 2022): (e poi anche in Lomiento 2024, 145) lì si considerava variante del docmio attico; lo stesso compare anche in *A. Eu.* 836 e *S. Ant.* 1149, in quest'ultimo caso in responsione con il v. 1140/1 - - - -, docmio attico di tipo c33 con sostituzione del primo elemento breve con uno lungo. Un'alternativa ipotetica è quella di una variante dell'ipodocmio a2 - - - - (cfr. v. 1150).

5. vv. 1136-1159

#### ΧΟΡΟΣ

Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοί  
δεῦρο καλεῖν νόμος ἐς  
<sup>3</sup> χορόν, παρθένον  
ἄζυγα κόρην,  
ἢ πόλιν ἡμετέραν ἔχει 1140  
<sup>6</sup> καὶ κράτος φανερόν μόνη  
κληδοῦχος τε καλεῖται. 1142a  
[στυγνᾶς ὥσσε] 1142b  
φάνηθ', ὧ̃ τυράννουσ  
<sup>9</sup> στυγοῦσ', ὥσπερ εἰκός.  
δῆμός τοί σε καλεῖ γυναι- 1145  
κῶν· ἔχουσα δέ μοι μόλοις  
<sup>12</sup> εἰρήνην φιλέορτον.  
ἦκετ' εὐφρονες, ἴλαοι,  
πότ' νιαί, ἄλσος ἐς ὑμέτερον,  
<sup>15</sup> οὔ̃ δὴ ἀνδράσιν οὐ 1150  
θεμιτὸν εἰσορᾶν  
ὄργια σεμνὰ θεαῖν,  
<sup>18</sup> ἴνα λαμπάσι φαί-  
νετον ἄμβροτον ὄψιν.  
μόλετον ἔλθετον, ἀντόμεθ', ὧ̃ 1155  
<sup>21</sup> Θεσμοφόρῳ πολυποτ' νία·

εἰ καὶ πρότερόν ποτ' ἐπηκόω  
 ἦλθετον, νῦν ἀφίκε-  
 σθον, ἰκετεύομεν, ἐνθάδ' ἡμῖν.

1142b στυγνᾶς ὥσσε punctis damnavit R<sup>2</sup> || 1144 στυγοῦσ' R<sup>2ras</sup> : στυγνοῦς R ||  
 1156 πολυποτνία Hermann : πολὺ πότνια R

1136	-υ-υ-υ-υ-υ-	glyc
1137	-υ-υ-υ-	do
1138	<sup>3</sup> υ-υ-υ-	do
1139	-υ-υ-υ-	hypodo <sub>λ</sub> vel ia
1140	-υ-υ-υ-υ-	glyc
1141	<sup>6</sup> -υ-υ-υ-υ-	glyc
1142a	---υ---	pher
1143	υ---υ---	ba ba
1144	<sup>9</sup> υ---υ---	ba ba
1145	---υ-υ-	glyc
1146	υ-υ-υ-υ-	glyc
1147	<sup>12</sup> ---υ-υ-	pher
1148	-υ-υ-υ-υ-	glyc
1149	-υ-υ-υ-υ-υ	glyc
1150	<sup>15</sup> -υ-υ-υ-	do
1151	υ-υ-υ-υ-	do
1152	-υ-υ-υ-	do
1153	<sup>18</sup> υ-υ-υ-	do
1154	υ-υ-υ-υ-	do
1155	υ-υ-υ-υ-υ-	glyc
1156	<sup>21</sup> υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	glyc
1157	---υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	do cr
1158	-υ-υ-υ-	cr cho
1159	<sup>24</sup> υ-υ-υ-υ-υ-	hipp

Il corale ἀπολελυμένον dei vv. 1136-1159 non è mai stato preso in considerazione per quanto riguarda la presenza di docmi. Esso, infatti, nel corso del tempo è stato ricolometrizzato, strutturato con responsioni interne, e soprattutto interpretato in senso non solo gliconico, ma anche dattilico

e logaedico<sup>31</sup>, mentre la paradosi mostra in modo molto chiaro una tessitura in gliconei, ferecratei, docmi e giambi lirici.

Il brano è un inno cletico rivolto ad Atena e alle dee Tesmofore. Non si tratta di parodia della tragedia né del rito, ma di un vero e proprio genere intercalare<sup>32</sup> nella trama della commedia, perfettamente calato nel contesto celebrativo delle Tesmoforie nel quale s’innestano le disavventure di Euripide e del Parente<sup>33</sup>. È dunque lecito pensare che Aristofane abbia riprodotto uno stile non distante da un certo tipo di tradizione innodica femminile e legata al culto di Demetra. L’associazione di docmi e gliconei che caratterizza questo canto ricorre – va detto – in tragedia, specie euripidea, ma significativamente in contesti di preghiera o legati alla tradizione imenaica<sup>34</sup>. Indicativo, inoltre, il confronto con il secondo stasimo dell’*Elena* euripidea (vv. 1301-1368), composto in misure antispastiche (gliconeo, ferecrateo e dimetri polischematici) e giambiche, che racconta della ricerca e della consolazione di Demetra per la figlia<sup>35</sup>. A tal proposito, solo se si accetta la teoria efestionea secondo cui il docmio è un pentemimere antispastico, il gliconeo un dimetro antispastico, il ferecrateo e l’ipponatteo rispettivamente la forma catalettica e ipercataletta di tale dimetro,<sup>36</sup> è possibile comprendere la coerenza metrico-ritmica di questo canto, che non ha motivo di essere ricolometrizzato: le misure che si leggono sono, infatti, tutte antispastiche e giambiche, e il canto è dunque composto tutto in ritmo doppio.

Quanto al loro specifico uso in questo canto, i docmi, privi di qualsiasi funzione paratragica, rappresentano dunque una possibilità di variazione musicale, ma al contempo sembrano scelti per le sezioni dell’inno che esprimono la più precisa e tesa partecipazione delle donne al rito (vv. 1137-

31 Per una breve storia delle interpretazioni di questo brano, rimando al capitolo che dedico a esso nella prossima edizione dei canti delle *Tesmoforiazuse*.

32 Cfr. Lomiento 2007, in particolare p. 330.

33 Interessante come in Pi. I. 1, 57 il bosco di Demetra a Eleusi sia detto κλυτός, da intendersi nel suo significato etimologico di “echeggiante” per il grido degli iniziati che si radunano nell’ἄλσος (cfr. Buè 2024, 25).

34 Ad esempio in E. Tr. 308-341, IA 1080-1097. Cfr. Galvani 2017. Metri gliconici compaiono, oltre che nella lirica, in alcuni inni dell’*Ippolito* (vv. 58-71, 525-542), degli *Eraclidi* (vv. 748-783), dello *Ione* (vv. 112-153), nonché nelle stesse *Tesmoforiazuse* all’interno della preghiera della parodo, ai vv. 360-366. Cfr. anche S. OT 1186-1195=1196-1203a.

35 Per la metrica cfr. l’*Appendice metrica* a cura di Liana Lomiento, in Castiglioni 2021, 363-364. Misure antispastiche si colgono anche nel fr. 3 Ercole di Melanippide (PMG 759), dalla *Persefone* (per cui rimando anche a Di Virgilio 2023).

36 Heph. pp. 31-34, 5-17 Consbruch. Diversamente Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 17, 14-15 Winnington-Ingram), intendendo il docmio come accostamento di piede giambico e cretico, offre un’analisi puramente descrittiva dello schema del docmio attico.



Per questa forma cfr. vv. 700 e 701.

v. 1152 - - - - \*c33 vel \*c26 GL

Come già per i vv. 1048 e 1137, a motivo del contesto propendo per intendere tale forma come docmio e non *hemiepes* maschile. È senz'altro vero che ai vv. 1153-1154 vi sono due *cola* interpretabili in senso anapestico, con i quali il v. 1152, se pensato come dattilico, si porrebbe in rapporto di epiploce, ma in questo canto dattili e anapesti risultano in effetti ritmicamente fuori luogo, non essendoci neanche forti esigenze di carattere semantico a sostenere una momentanea deviazione (tutta la sezione dei vv. 1150-1154 evidenzia l'estraneità degli uomini ai riti delle Tesmoforie, ma i primi versi, dove sono appunto nominati gli uomini, sono docmiaci, dunque non è sottolineata, in un punto pur pregnante, alcuna deviazione dal contesto antispastico e dal ritmo doppio). Inoltre, lo schema del v. 1153 - - - -, che segue immediatamente questo in esame, è attestato come docmio (cfr. E. *IT* 886, Ar. *Ach.* 285)<sup>39</sup> e ciò pare un dato importante.

v. 1153 - - - - c36 GL

Per questo schema cfr. *supra*, v. 1152.

v. 1154 - - - - \*c19 GL

Il *colon* è in sinafia col precedente e non parrebbe corrispondere a nessun 'prototipo' di docmio elencato nel manuale o negli studi. Se si esclude l'interpretazione anapestica (cfr. *supra*, v. 1152), si potrebbe considerare questa forma una variante del docmio c19 (- - - -), per soluzione del secondo *longum*.

v. 1157 - - - - \*c32 vel \*c33 GL

In questa forma docmiaca, cui si associa un cretico, si può riconoscere il docmio n° 31 di Seidler<sup>40</sup>, che lo includeva tra le forme «*non*

39 Sul verso degli *Acarnesi* cfr. Gentili 1998.

40 Seidler 1811, 74-75 dichiarava le forme - - - - e - - - - «*non usitatae*» e le elencava tra gli otto schemi docmiaci meno comuni e confondibili con altri metri; con un percettibile scetticismo ricordava, tuttavia, l'individuazione di Hermann del primo tipo di docmio, che qui interessa, per E. *HF* 1198 βή- / ρος δ' αντίπαλον δακρύ- / οισιν ἀμιλλᾶται. Conomis 1964, 23 segnala la stessa forma con il n° 22, ma ammette di non aver individuato alcun esempio all'interno della produzione tragica di Eschilo, Sofocle ed Euripide. Vd. oggi Lomiento 2024, 146.

*usitatae*» (così anche Conomis, che ammette di non aver individuato alcun esempio in tragedia, tantomeno in Aristofane, e così anche West; tale schema è assente anche nell'elenco GL). Le *Tesmoforiazuse* fornirebbero, dunque, prova concreta dell'esistenza e dell'uso di questo tipo di docmio, considerabile forse di tipo 'attico' e variante di c32 (-~~~~) o di c33 (----~).

Volgendo alle conclusioni, laddove la Parker, sulla base di vari e importanti interventi su testo e colometria delle *Tesmoforiazuse*, riconosceva 27 docmi riconducibili a 12 schemi, la paradossi attesterebbe sempre un totale di 27 docmi, ma per 20 schemi diversi (cfr. Tabella 2). Di questi, uno (v. 1157) corrisponderebbe a una forma dichiarata in passato solo teorica, offrendone invece attestazione concreta. Se le mie interpretazioni qui proposte sono corrette e condivisibili, 5 schemi in totale arricchirebbero l'elenco del manuale di Gentili e Lomiento (2003) grazie all'attestazione di forme nuove o varianti di quelle già individuate, anche allineandosi ad alcuni schemi già evidenziati da altri studi su lirica e tragedia, nel nome di un dialogo continuo e condiviso sul tema. Quanto all'uso del docmio in commedia, le *Tesmoforiazuse* lo attestano in senso paratragico, come strumento compositivo ritenuto efficace per esprimere momenti di particolare emotività, ma anche, come dimostra nello specifico l'inno dei vv. 1136-1159, come elemento di variazione musicale nell'ambito di composizioni in gliconei (in cui, se si vuole, al docmio potrà riconoscersi un certo legame 'semantico' con le parti del canto in cui si esprime maggior tensione), avvalorando così la teoria efestionea (Heph. pp. 31-34 Consbruch; cfr. *supra*), che annovera il docmio tra le misure antispastiche insieme al ferecrateo, al gliconeo, all'ipponatteo, ecc., e che a sua volta consente di leggere correttamente il canto.

Tabella 2 – Forme docmiache nelle *Tesmofoiazuse*

	schema	Tipologia	Versi	n° occorrenze (colometria antica)	n° occorrenze (Parker)
1	------	c26	700, 716	2	2
2	----	c2 (o ipodocmio?)	700, 701, 1151	3	6 <sup>41</sup>
3	----	c1	715, 1338	2	1
4	----	c25	715	1	3 <sup>42</sup>
5	----	c13 (o ipodocmio?)	716	1	2 <sup>43</sup>
6	-----	b2 (o docmio attico?)	723	1	0
7	-----	b2 (o docmio attico?)	724	1	0
8	----	c22	725	1	0
9	-----	c11 (o ipodocmio?)	913	1	5 <sup>44</sup>
10	---- (cfr. p. 104)	c24	914	1	0

41 Secondo la Parker, lo stesso tipo di docmio è anche al v. 676, riportato come μηδομένους ποιεῖν ὄ τι καλῶς ἔχει (*do do*) contro la *paradosi* (vv. 676-677) ὄσια καὶ νόμιμα μηδομένους / ποιεῖν ὄ τι καλῶς ἔχει (---- *tr ia* / ---- *ia tr*, in un canto dalla tessitura in giambi, trochei e anapesti); al v. 724/5 τάχα δὲ [σε] μεταβαλοῦσ' ἐπὶ κακὸν ἑτερότροπος ἐπέχει [τις] τύχη contro la *paradosi* τάχα δέ σε μεταβαλοῦ- / σ' ἐπὶ κακὸν ἑτερότροπος / ἐπέχει τις τύχη (cfr. app. cr. per i minimi interventi di Blydes e Brunck, non influenti sul piano metrico); al v. 1026 riportato, modificati testo e colometria, come ὄδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ πάλαι ἐφέστως ὄλοον ἄφιλον ἐ- / κρέμασε κόραξι δεῖπνον (*do do do / 2ia*), laddove la *paradosi* (vv. 1026-1028) è turbata ma facilmente sanabile in ὄδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ / πάλαι ἐφέστηκ' ὄλοον ἄφιλον / ἐκρέμασε <με> κόραξι δεῖπνον (---- *2tr* / ---- *2tr* / ---- *2tr*, in perfetto accordo con l'articolazione trocaica delle parti comiche della monodia e con il contesto).

42 Oltre al v. 715, gli altri due docmi sono individuati dalla Parker al v. 676 (μηδομένους ποιεῖν, cfr. n. 40); al v. 1054 riportato, accogliendo la congettura di Bachmann, come λαμόμητ' ἄχη δαιμόνι', αἰόλαν (---- *hypodo do*) contro la *paradosi* – funzionante sia dal punto di vista testuale, sia metrico – λαμόμητ' ἄχη δαιμόνων, αἰόλαν (---- *do do*; cfr. pp. 14-15 per le altre possibilità interpretative).

43 Oltre al v. 716, un altro docmio di questo tipo è individuato dalla Parker al v. 721, riportato come <ἐπ'> ἄθεις ἔργοις, con integrazione di Enger, in luogo del più complesso ἄθεις ἔργοις γὰρ ἀντα- / μειψόμεσθ' ἄ, ὡσπερ εἰκός, ἀντὶ τῶνδε (---- *ion<sup>mi</sup> tr* / ---- *3tr*) della *paradosi* (vv. 721-722), dove però non sussistono problemi né di ordine testuale, né metrico, in quanto ionic e trochei sono frequentemente associati.

44 Oltre al v. 913, la studiosa lo individua al v. 724/5 (ἐπὶ κακὸν ἑτερότρο-, cfr. n. 41); al v. 915 φέρε, σὲ κύσω. ἄπαγέ μ' ἄπαγ' ἄπαγ' ἄπαγέ με (----- *do do*; tuttavia il verso è interpretabile, forse più verisimilmente, in senso giambico, ammettendo iato tra κύσω e ἄπαγέ); al v. 1039a, riportato come ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄνομα πάθεα, in luogo di ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ' / ἄνομα πάθεα – φῶτα λιτομέναν (---- *cr ba vel 2tr* / ---- *do ia*). Per il v. 1039 i tentativi di emendazione di ἄλλαν (codd.) sono stati diversi: la soluzione meno invasiva e meglio spiegabile dal punto di vista della genesi dell'errore è quella di Scaliger, ἄλλ': paleograficamente, infatti, nella forma tràdita ἄλλαν le ultime due lettere rappresenterebbero l'esito di dittografia dell'inizio della parola successiva ἄνομα.

11	~~~~~ (cfr. p. 104)	c7 (o ipodocmio?)	(914?) 1040	1 (2?)	3 <sup>45</sup>
12	~~~~~	c8 (o ipodocmio?)	1041	1	2 <sup>46</sup>
13	~~~~~	c12	1047	1	0
14	~~~~~	*c33 (~~~~~) vel *c26 (~~~~~)	1048, 1137, 1152	3	0
15	~~~~~	c21	1054	1	0
16	~~~~~	*a4 <sub>λ</sub> (~~~~~)	1139	1	0
17	~~~~~	*c33 (~~~~~) (o ipodocmio?)	1054, 1150	2	0
18	~~~~~	*c19 (~~~~~)	1154	1	0
19	~~~~~	c36	1153	1	0
20	~~~~~	*c32 (~~~~~) vel *c33 (~~~~~)	1157	1	0

45 Oltre al v. 914, la studiosa lo individua al vv. 685/6, riportato come θεός † ἀποτίνεται / παραχρήμ' α τετίνατ† (*do ...*), in luogo di ότι τὰ παράνομα τὰ τ' ἀνόσια θεός / παραχρήμ' ἀποτίνεται (dove παραχρήμ' ἀποτίνεται è congettura di Hermann), ~~~~~~ 2ia / ~~~~~~ 2ia<sub>λλ</sub>; al v. 724/5 τάχα δέ [σε] μεταβαλοῦσ' ἐπί, cfr. n. 41).

46 Oltre al v. 1041, per la Parker è anche al v. 675, riportato come δικαίως τ' ἔφ' ἐποντας† ὅσια καὶ νόμμη (*do do ?*), mentre la paradosi restituisce δικαίως τ' ἐφέπειν / ὅσια καὶ νόμμη μηδομένους (~~~~~ an / ~~~~~~ tr ia, cfr. n. 41).

## BIBLIOGRAFIA

Andreatta, Luisa

1999 *Il docmio 'lungo' strofico in Sofocle*. In ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΙ. *Poeti in Agone. Tradizione e interpretazione del dramma attico*, a cura di Guido Avezzù, Padova: Imprimerie, 113-162.

Andreatta, Luisa

2012 *Studi sulla strofica della tragedia 1. Contesti docmiaci in Eschilo*. San Donà di Piave: Phil Fresh.

Andreatta, Luisa

2014 *Il verso docmiaco. Fonti e interpretazioni*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.

Buè, Francesco

2024 *Echoing the Eleusinian World: Eleusinian Topoi and Sounds in Pindaric Epinician Poetry*. "GRMS" 12, 1-31.

Castiglioni, Barbara

2021 *Euripide, Elena*. Milano: Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.

Conomis, Nicos C.

1964 *The Dochmiacs of Greek Drama*. "Hermes" 92, 1, 23-50.

Dale, Amy M.

1968<sup>2</sup> *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Di Virgilio, Loredana

2021 *Le monodie di Aristofane. Metro musica drammaturgia*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.

Di Virgilio, Loredana

2023 *Rec. a Melanippidis Melii Testimonia et Fragmenta*, edidit commentarioque instruxit Marcus Ercoles, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2021. "QUCC" n.s. 131, 1 (162), 195-204.

Di Virgilio, Loredana

2025 *Aristofane. Tesmoforiazuse. I Canti*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.

Fileni, Maria Grazia

2004 *Docmi in responsione nella tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico*. "QUCC" n.s. 78, 3 (107), 85-98.

Galvani, Giampaolo

2015 *Eschilo. Coefore. I Canti*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.

- Galvani, Giampaolo  
 2017 *Presenza di generi lirico-corali nella tragedia greca: l'imeneo*. In *Poeti in Agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, a cura di Antonietta Gostoli, con la collaborazione di Adelaide Fongoni e Francesca Biondi. Turnhout: Brepols, 103-130.
- Galvani, Giampaolo  
 2021 *Eschilo. Agamennone. I Canti*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Gentili, Bruno  
 1952 *La metrica dei Greci*. Messina-Firenze: D'Anna.
- Gantili, Bruno  
 1998 *Il commento di Eliodoro ad Aristofane, "Ach"*. 285~336. "QUCC" n.s. 58, 1 (87), 7-10.
- Gentili, Bruno; Lomiento, Liana  
 2003 *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milano: Mondadori Università.
- Koster, Willem J.W.  
 1962<sup>3</sup> *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*. Leyde: A.W. Sijthoff.
- Lomiento, Liana  
 2007 *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane. Indagine preliminare sui metri-ritmi*. In *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di Franca Perusino e Maria Colantonio. Pisa: ETS, 301-334.
- Lomiento, Liana  
 2020 *L'amebeo lirico-epirrematico in Aristofane e il caso delle 'Vespe'*. In *Le Vespe di Aristofane. Giornate di studio in ricordo di Massimo Vetta*, a cura di Carmine Catenacci e Marialuigia Di Marzio. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 153-163.
- Lomiento, Liana  
 2024 *Pindar in Sicily, and the Use of Dochmiacs. The Case Study of Ol. 1*. "SIFC" s. IV, 22, 2, 141-169.
- Medda, Enrico  
 1993 *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (cretico, molosso, baccheo, spondeo, trocheo, coriambo)*. "SCO" 43, 101-234.
- Medda, Enrico  
 2000 *Osservazioni su iato e brevis in lungo nei docmi*. "SemRom" 3.1, 115-142.
- Parker, Laetitia P. E.  
 1997 *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press.

- Portus, Aemilius F.  
 1607 *Aristophanis Comoediae undecim cum scholiis antiquis*. Aurelia Allobrogum: sumptibus Caldoriana societatis.
- Prato, Carlo  
 2001 *Le donne alle Tesmoforie*, traduzione di Dario Del Corno. Milano: Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- Reisig, Karl C.  
 1816 *Coniectaneorum in Aristophanem libri duo*. Lipsiae: in Libraria Weidmannia.
- Scholefield, James  
 1833 *Petri Pauli Dobree Adversaria*, vol. 2. Cantabrigiae: Typis ac sumptibus Academicis.
- Seidler, J. F. August  
 1811-1812 *De versibus Dochmiacis tragicorum Graecorum*. Lipsiae: sumptibus Gerhardi Fleischeri.
- Tessier, Andrea  
 2016 *Una antilabe aristofanea davvero singolare (Thesm. 916)*. In «*Paignion*». *Piccola Festschrift per Francesco Donadi*, a cura di Attilio Mastrocinque e Andrea Tessier. Trieste: EUT, 115-127.
- West, Martin L.  
 1982 *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press.



# LA MUSA INDECENTE DI GNESIPPO

Vivian L. Navarro Martínez<sup>1</sup>

τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν  
ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἡβῶσι ποιταί

(Aristofane, *Rane* 1054-1055)

## *Abstract*

A certain Gnesippus (*TrGF* I 27) is mentioned in several fragments of the Old Comedy, in which he is described as a bad poet. All the surviving *testimonia* emphasise the harmful nature of his poetry, contrasting it with that of poets of recognised value such as Sophocles, Stesichorus, Alcman and Simonides. However, the identity of Gnesippus and the context of his poetic activity are controversial issues, as he has been identified as a tragedian, an erotic poet, a *kitharodos*, a tragic *didaskalos* and also as a *paigniagraphos*. Furthermore, it is impossible to determine whether he was a bad poet, since nothing of his literary production has survived, and we cannot rely on the aesthetic judgements of comic poets. The aim of this paper is to analyse the allusions to Gnesippus in the Chionides fr. 4 K.-A. (*Ptōchoi*), Cratinus fr. 17 K.-A. (*Boukoloi*), 104 K.-A. (*Malthakoi*) and 276 K.-A. (*Hōrai*), Telecleides fr. 36 K.-A. (*Sterrhoi*) and Eupolis fr. 148 K.-A. (*Heilōtes*). Particular attention will be given to the fact that the portraits offered by the comic poets are of a 'comic' type and do not necessarily reflect real features.

## *Key-words*

Gnesippus, Athenaeus, Greek Comic Fragments, Tragedy, New Music.

1 Il presente contributo comprende una parte del lavoro di ricerca per la mia tesi dottorale, che sono stata felice di presentare in occasione della giornata di studi dedicata alla Prof.ssa Liana Lomiento, mia relatrice; a Lei va la mia più sentita riconoscenza per aver creduto nel mio progetto, che si è sicuramente giovato del suo entusiasmo e rigore scientifico, e per incoraggiarmi sempre ad andare avanti con la mia ricerca. Ringrazio tutti coloro che hanno contribuito all'organizzazione dell'evento e alla curatela del presente volume, in particolare il Prof. Roberto Danese e la Dott.ssa Sandy Cardinali per il lavoro svolto e per la loro premura e gentilezza. Ringrazio, inoltre, tutte le persone che hanno partecipato alla discussione e gli anonimi *referees* per i consigli e i suggerimenti puntuali.

## 1. LA “MUSA” DI EURIPIDE

In un celebre passo delle *Rane* di Aristofane, nella sezione in cui i personaggi di Eschilo e di Euripide denigrano l'uno i canti dell'altro, Eschilo dà prova della volgarità di quelli del rivale (vv. 1301-1308):

ΑΙΣ. ἄλλ' οὖν ἐγὼ μὲν ἐς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ  
ἤνεγκον αὐθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυγίχῳ 1300  
λεϊμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθειῖν δρέπων·  
οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνωδιῶν,  
σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων,  
θρήνων, χορειῶν. τάχα δὲ δηλωθήσεται.  
ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον. καίτοι τί δεῖ  
λύρας ἐπὶ τούτων; ποῦ 'στιν ἡ τοῖς ὀστράκοις 1305  
αὕτη κροτοῦσα; δεῦρο Μοῦσ' Εὐριπίδου,  
πρὸς ἤνπερ ἐπιτήδεια ταῦτ' ἄδειν μέλη.  
ΔΙ. αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβίαζεν, οὐ<sup>2</sup>.

Eschilo. In verità, li ho presi da un buon luogo per un buon fine: per non essere sorpreso a raccogliarli dallo stesso prato, sacro alle Muse, di Frinico. Invece lui li raccoglie da ogni dove: dai canti delle puttane, dalle canzoni conviviali di Meleto, dalle melodie per aulo, dalle nenie funebri, dalle danze della Caria. Presto lo vedrai. Qualcuno mi porti la lira. Ma che bisogno c'è di una lira per quello che sto per fare? Dov'è quella ragazza che suona le nacchere? Vieni qui, musa di Euripide: questi canti sono fatti per essere cantati con il tuo accompagnamento.

Dioniso. Un tempo questa Musa non era di Lesbo, assolutamente no<sup>3</sup>.

In primo luogo, il tragediografo critica l'eterogeneità e la volgarità delle fonti di ispirazione di Euripide per i suoi canti (vv. 1301-1303): canzoni di prostitute, canti conviviali di Meleto – forse il poeta tragico di presunto scarso talento ricordato, ad esempio, in Ar. fr. 156, 9-10 K.-A. (*Gērytadēs*) –, melodie eseguite dall'*aulos*, nenie funebri e danze della Caria, «una lista confusa, che assembla materiali di varia provenienza e di ogni specie, senza alcuna regola e alcun rigore selettivo, all'insegna di una generale trivialità»<sup>4</sup>. Non a caso, successivamente Eschilo accuserà il riva-

2 Si segue il testo stabilito da Dover 1993, 180.

3 Trad. Mastromarco in Mastromarco e Totaro 2006, 683.

4 Di Marco 2009, 121.

le di modulare la sua musica prendendo come modello “le dodici posizioni di Cirene” (vv. 1327-1328), che, stando agli scolî al v. 1328, sarebbe una prostituta celebre per il suo ampio repertorio di posizioni erotiche<sup>5</sup>.

Per mostrare la bassezza del μέλος euripideo e metterlo in opposizione al proprio, che attinge ai nobili modelli della citarodia arcaica, Eschilo chiede una lira per accompagnare il canto che sta per intonare, ma capisce subito che lo strumento è troppo nobile per Euripide (vv. 1304-1305). Così, il poeta chiede uno strumento più adatto ai canti dell’avversario, gli ὄστρακα, dei pezzi di coccio, e invita la “Musa” di Euripide a venire sulla scena per accompagnare il canto che eseguirà. Il personaggio che compare ha, inaspettatamente, le fattezze di una volgare prostituta: in questo modo, la “Musa” che batte gli ὄστρακα rappresenta icasticamente, a vedere di Aristofane, la corrotta e volgare musica di Euripide<sup>6</sup>. Gli scolî al passo aristofaneo informano che i riferimenti alla Musa e agli ὄστρακα richiamano una scena della perduta *Ipsipile* di Euripide<sup>7</sup>, in cui la regina di Lemno, divenuta una schiava, si trova a Nemea a fare da nutrice di Ofelte, figlio del re Licurgo, e addormenta il piccolo a suon di κρόταλα, affermando di seguire la volontà della Musa (fr. 752f, 5-14 Kn.)<sup>8</sup>. In questo modo, l’eroina che suona i κρόταλα, raffigurata come una schiava impiegata in umili lavori domestici, è sostituita da una prostituta che suona i miseri pezzi di coccio, fatto che evidenzerebbe non solo il modo degenerare di Euripide di intendere la musica tragica, ma anche lo svilimento dell’*ethos* della tragedia, un riferimento alla nota raffigurazione euripidea degli eroi del mito, sentita come poco decorosa. Successivamente, Dioniso afferma, probabilmente con ironia: “un tempo questa Musa non era di Lesbo, assolutamente no” (v. 1308), espressione dall’enigmatico significato che ha suscitato grande interesse nella critica, e che, tra le diverse ipotesi di interpretazione, potrebbe intendersi come un riferimento al fatto che la “Musa” di Euripide

5 *Schol.* RVEΘBarb(Ald) Ar. *Ran* 1328a Chantry: Κυρήνη τις ἑταίρα ἐπίσημος, δωδεκαμήχανος ἐπικαλομένη διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ἐν τῇ συνουσίᾳ ποιεῖν. *Schol.* FVenTrVatLvMt(CantVin) Ar. *Ran* 1328 Chantry: ἦν τις γυνὴ Κυρήνη καλουμένη ἑταίρα πάνυ ἐπίσημος. ἐκαλεῖτο δὲ δωδεκαμήχανος διὰ τὸ πολλὰς μηχανὰς ἐν ταῖς συνουσίαις ποιεῖσθαι / ἦ τις ἔλεγε πολλὰς μηχανὰς ἵνα ἐξαπατῇ τοὺς ἀνδρας συνουσιάζοντας Rs / ἐκ δὲ τοῦ λέγειν αὐτὸν μελοποιεῖν ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον τῆς Κυρήνης, ἦγον ἀνὰ τὰς δώδεκα αὐτῆς αἰσχρὰς μηχανὰς, δείκνυσιν αὐτὸν πάνυ φαυλότατον καὶ πολὺν εἰς κακίαν FVenTrVatLvMt(CantChisRegVinAld) / πόρνης Cr

6 Per il riferimento alla “Musa” di Euripide si veda Bravi 2022.

7 *Schol.* RVEΘBarb(Ald) Ar. *Ra.* 1328b Chantry: ἔστι παρὰ τὰ ἐξ Υψητύλης Εὐριπίδου· ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον VEΘBarb(Ald). *Schol.* PsVtrLvMt(ChisNpPaRegVin) Ar. *Ra.* 1327 Chantry: ἐξ Υψητύλης Εὐριπίδου· ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον.

8 Per maggiori informazioni sulla *pièce* e sul fr. 752f Kn. si rimanda a Battezzato 2005, Lomiento 2005, Chong-Gossard 2019, con bibliografia precedente.

sarebbe estranea alla tradizione lirica di Lesbo<sup>9</sup>; si tratterebbe, dunque, di una Musa volgare e plebea, sprovvista di una vera cultura musicale.

## 2. GNESIPPO

L'accusa di volgarità poetica e musicale di cui Aristofane dà mostra nelle *Rane* a proposito di Euripide non è estranea al resto della commedia di V sec. a.C. Nella produzione superstita dei cosiddetti «Rivals of Aristophanes» spesso troviamo critiche e attacchi inerenti all'arte di poeti e musicisti, giudicata non solo dal punto di vista dell'*aisthesis*, ma anche dell'*ethos*. In questo senso, tenendo conto del noto ruolo del poeta come maestro della società – evocato, ad esempio, dal personaggio di Eschilo nelle *Rane* (vv. 1053-1056) –, questi poteva essere criticato per il carattere o, se preferiamo, per l'aspetto 'morale' dei suoi componimenti, per via degli effetti ritenuti nocivi sul comportamento dei cittadini. Si tratta, dunque, di scelte non solo contenutistiche, ma anche ritmico-musicali e performative, che non rendono 'migliori' i cittadini<sup>10</sup>; ne è un chiaro esempio l'Euripide aristofaneo, frequentemente criticato, come visto, per aver capovolto il genere tragico con i suoi eroi quotidiani e la sua musica ritenuta triviale<sup>11</sup>.

Nel caso dell'oscuro tragediografo Gnesippo, diversi frammenti dell'*archaia* lo descrivono come un poeta lascivo e da strapazzo. Il complesso delle testimonianze superstiti evidenzia la natura dannosa della sua poesia, che si contrappone a quella di poeti dal riconosciuto valore come Sofocle, Stesicoro, Alcmane e Simonide. Tuttavia, dal momento che nulla della sua produzione è sopravvissuto, non è possibile fare pieno affidamento sui giudizi dei poeti comici per poter determinare se Gnesippo fosse effettivamente un cattivo poeta. L'identità stessa del personaggio e il contesto della sua attività poetica sono, peraltro, una questione controversa, poiché egli è stato identificato come tragediografo, come *didaskalos* tragico, come citarodo e anche come autore di una sorta di mimi drammatici ed erotici (cfr. *infra*)<sup>12</sup>. Nel presente studio verranno analizzate le allusioni a Gnesippo presenti in sei frammenti della commedia di V sec. a.C., con particolare

9 Di Marco 2009, 134.

10 In generale, per la questione dell'aspetto etico della musica, cfr. Anderson 1966, Barker 1984, 163-168, Rossi 1988, 2000, West 1992, 246-253, Delattre 2007, CCXXXIII-CCXLIV.

11 Sul tema del realismo euripideo come fonte delle critiche di Aristofane cfr. Sonnino 2021 e bibliografia ivi citata.

12 Γνήσιππος = ὁ Κλεομάχου (?), *LGPV* II s.v. nn. 2-3, *PAA* 279680 «musician (kithara player) & author of lascivious songs», 279690 «didaskalos tragic?», Stephanis n° 556.



nemmeno Gnesippo o Cleomene con le loro nove corde

E l'autore degli *Iloti* dice:

Cantare le composizioni di Stesicoro, di Alcmane e di Simonide  
è fuori moda. Invece Gnesippo è uno da sentire:  
ha inventato per i ganzì serenate notturne, per chiamar fuori  
le donne, con *iambyke* e trigono in mano.

Cratino negli *Effeminati*:

[A.] Gnesippo, chi mi ha mai visto innamorato?

[ΓΝ.] Io, e mi fa molta rabbia,  
perché penso che non ci sia niente di così stupido e vano.

Lo deride per le sue composizioni anche nei *Mandriani*:

Non ha concesso un coro a Sofocle che lo chiedeva,  
ma lo dà al figlio di Cleomaco, che io non riterrei in grado  
di mettermi in scena nemmeno un coro per le feste di Adone.

E nelle *Stagioni*:

Dopo di lui ci vada anche quel maestro  
di cori tragici, il figlio di Cleomaco,  
con un coro di depilatrici  
che piluccano in modo lidio canti volgari.

Teleclide nei *Duri* dice che Gnesippo fu anche coinvolto in episodi di adulterio<sup>14</sup>.

All'interno della discussione sulla citarodia presente nel quattordicesimo libro dei *Deipnosofisti*, Ateneo propone una disamina dei suoi principali esponenti e si sofferma sui poeti che “hanno prodotto canzoni depravate” (μοχθηρῶν δὲ ἄσμάτων γεγόνασι ποιηταί). Dopo aver affrontato le composizioni di Telenico di Bisanzio e di Arga (Phaen. fr. 10 Wehrli *ap.* Ath. 14, 638b), il Naucratica si concentra sull'enigmatico Gnesippo, della cui poesia, come detto in precedenza, non è rimasta alcuna traccia. Gli studiosi si sono domandati se le testimonianze sul personaggio si riferiscano a persone omonime, oppure se siano da ricondurre a una unica; le diverse ipotesi di identificazione si possono sintetizzare come segue:

1. Gnesippo sarebbe un poeta tragico, alla luce della definizione τραγωδίας διδάσκαλος presente nel fr. 276 dalle *Hōrai* e del valore del verbo διδάσκειν (“istruire un coro”, cfr. *LSJ* s.v. I)

14 Trad. Citelli 2001, III, 1650-1651.

insieme al sostantivo χορόν nel fr. 17 dai *Boukoloï*, entrambe commedie di Cratino. L'ipotesi è generalmente accolta dalla critica a partire da Bergk<sup>15</sup>.

2. Il *kōmōidoumenos* potrebbe essere un διδάσκαλος<sup>16</sup>, ovvero colui che aveva l'incarico di istruire il coro di un dramma o di un ditirambo.<sup>17</sup> Rispetto a questa possibilità, è tuttavia da notare che in commedia, particolarmente in Aristofane, il termine può anche essere riferito al poeta stesso<sup>18</sup>.
3. Potrebbe trattarsi semplicemente di un poeta lirico da strapazzo, come suggerito da Meineke<sup>19</sup>, il quale esprimeva dubbi sull'idea che Gnesippo potesse essere un poeta tragico. In questo modo, lo studioso osservava che il termine τὰ ποιήματα ("composizioni") presente nella pericope introduttiva del fr. 17 di Cratino (σκώπτει δ' αὐτὸν εἰς τὰ ποιήματα καὶ ἐν Βουκόλοις) non fosse circoscritto al genere tragico<sup>20</sup>, e che l'opposizione Sofocle-Gnesippo che si evince dal frammento cratino (cfr. *infra*) non implicasse necessariamente che i poeti menzionati si fossero dedicati allo stesso genere poetico.
4. Alcuni studiosi hanno ipotizzato l'esistenza di due personaggi diversi, l'uno citarodo e l'altro tragediografo, sulla base sia dell'inclusione delle informazioni su Gnesippo nella sezione dei *Deipnosofisti* dedicata alla citarodia, sia del contenuto di Chionid. fr. 4, di Eup. fr. 148 e di Cratin. fr. 104, messo in opposizione a quello dei fr. 17 e 276 di Cratino, dove non viene menzionato Gnesippo, bensì il "figlio di Cleomaco" (ὁ Κλεομάχου): così, le testimonianze del primo gruppo di frammenti farebbero riferimento a un Gnesippo citarodo autore di πονηρὰ ἄσματα,

15 Bergk 1838, 33-34. Cfr. *TrGF* I 27 T1, Sommerstein 1996, 348, Wilson 2000, 334 n. 57, Storey 2003, 178-179, Prauscello 2006, 62, Bakola 2010, 57 n. 13, Olson 2016, 17, Wright 2016, 194-195, Bianchi 2017, 121. Diversamente, Hordern 2003 ritiene che il collegamento di Gnesippo con la tragedia che si evincerebbe dai fr. 17 e 276 di Cratino sia in realtà ironico e illusorio.

16 Cfr. Hoffmann 1951, 108, Conti Bizzarro 1999, 85-86, Fiorentini 2021 e 2022, 211.

17 Sugli impieghi del sostantivo διδάσκαλος e del verbo διδάσκειν nel lessico teatrale si veda Bianchi 2016, 122-123, con bibliografia.

18 Cfr. *Ar. Ach.* 628 (con Olson 2002, 236 *ad loc.*), *Eq.* 507, *Pax* 737 κωμφοδοδιδάσκαλος, *Av.* 912, 1403 τὸν κυκλιοδιδάσκαλον (con Dunbar 1995, 530 *ad loc.*), *Th.* 88 τὸν τραγωδοδιδάσκαλον (con Austin e Olson 2004, 81 *ad loc.*).

19 Meineke 1839, 20. Cfr. Hordern 2003, Prauscello 2006.

20 Rispetto a questa osservazione è tuttavia da notare che Ateneo applica il termine τὰ ποιήματα per opere sia liriche sia drammatiche, cfr. *e.g.* *Ath.* 1, 22a (Tespì, Pratina, Cratino e Frinico tragico) e 10, 429a (Alceo e Aristofane).

mentre quelle del secondo alluderebbero al “figlio di Cleomaco”, un poeta tragico<sup>21</sup>. Questa ipotesi appare tuttavia meno probabile, poiché tutti i passi comici riportati da Ateneo presentano elementi comuni: riferimenti all’attività musicale e performativa del *kōmōidoumenos* e un certo legame tra le sue composizioni e l’erotismo e la dissolutezza, per cui è possibile presumere che l’insieme delle testimonianze comiche facciano riferimento alla medesima persona.

5. Anche alla luce del fatto che il nome di Gnesippo è piuttosto raro nell’onomastica ateniese<sup>22</sup>, parte della critica propende per pensare che Ateneo faccia riferimento a un unico personaggio, un poeta tragico che avrebbe anche praticato la citarodia<sup>23</sup>, caratteristica riscontrabile, ad esempio, nella tradizione biografica di Sofocle<sup>24</sup>.
6. In base alla definizione *παιγνιαγράφος τῆς ἰλαρᾶς μούσης* (cfr. *LSJ* s.v. “writer of playful poetry”) con cui Ateneo introduce i passi comici, interpretata da Davidson nel senso di «a writer of *paignia* [...] a recognizable literary and social phenomenon from the classical period onwards», Gnesippo sarebbe stato una sorta di precursore del mimo lirico di contenuto erotico<sup>25</sup>. L’ipotesi di Davidson si basa su alcune testimonianze controverse<sup>26</sup> e sul collegamento del termine *παιγνιαγράφος*, che egli considera tecnico, al sostantivo *παίγνιον* (“gioco”, “giocattolo”, ma anche “componimento scherzoso”, cfr. *LSJ* s.v. III 3). L’ipotesi è stata poi contestata da diversi studiosi, che riconoscono la genericità della definizione di Ateneo<sup>27</sup>, forse derivata da un fraintendimento della fonte<sup>28</sup>, per cui non può essere interpretata come un termine tecnico per un genere letterario specifico.

21 Cfr. Maas 1912, Hoffmann 1951, 107-113, Luppe 1963, 71-72 e 1969, 218.

22 Si veda quanto riportato a nota 12.

23 Cfr. Wilamowitz 1870, 27-28, Olson 2007, 177 [D8], Bagordo 2014, 54-55, Moodie in Sommerstein 2019, 390-391.

24 *Vita Soph.* 5 R. φασὶ δὲ ὅτι καὶ κithάραν ἀναλαβὼν ἐν μόνῳ τῷ Θαμύριδι ποτε ἐκithάρισεν, ὅθεν καὶ ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾶ μετὰ κithάρας αὐτὸν γεγράφθαι.

25 Davidson 2000, 42.

26 *Euphr.* fr. 1, 35 (*Adelphoi*), Plu. *Quaest. Conv.* 712a-f, *Ael. NA* 15, 19, *Suet. Aug.* 99.

27 Cfr. Hordern 2003, Prauscello 2006, 54-60, Bagordo 2014, 55, Bianchi 2017, 121, Fiorentini 2021. L’ipotesi è accolta invece da Wilkins 2000, 242 e n. 178.

28 Cfr. Bagordo 2014, 52, che ipotizza che la definizione di Gnesippo come un *παιγνιαγράφου τῆς ἰλαρᾶς μούσης* possa essere un riadattamento del contenuto di un ulteriore passo comico che parlava

7. Infine, il personaggio è stato identificato con l'altrettanto oscuro tragediografo Notippo (*TrGF* I 26), anche questi noto esclusivamente da fonti comiche (Hermipp. fr. 46 [*Moirai*], Telecl. fr. 17 [*Hēsiodoi*]) riportate da Ateneo (8, 344c), che lo descrive come τραγωδωπιός. La critica si è interrogata se Notippo sia un poeta realmente esistito, o se tale antroponimo sia piuttosto una distorsione del nome di Gnesippo, oppure se Gnesippo sia uno *Spitzname* per Notippo<sup>29</sup>; alla base del presunto soprannome sarebbe certamente l'opposizione tra i figli legittimi (γνήσιοι) e quelli illegittimi (νόθοι), che non avevano diritto alla cittadinanza. È tuttavia da notare che il nome Νόθιππος è attestato nell'Attica a partire dalla fine del V sec. a.C. (*LGPV* II s.v. ne registra cinque entrate): ciò implica, da una parte, il fatto che non si può dedurre nessun gioco etimologico sulla base del termine νόθος, dal momento che nei due frammenti in cui Notippo viene menzionato, egli è deriso per la sua ghiottoneria; d'altra parte, non vi sono prove sufficientemente cogenti per pensare che Γνήσιππος sia impiegato come *Spitzname* per indicare il tragediografo Νόθιππος. In generale, l'ipotesi dell'identificazione di Gnesippo e Notippo risulta superflua, non solo perché si tratta di due nomi comunque attestati nell'Attica, ma anche perché, se si tratta di soprannomi, essi non aggiungono nulla di significativo all'interpretazione dei passi in cui entrambi i personaggi vengono menzionati, l'uno come poeta lascivo e l'altro come ghiottone<sup>30</sup>.

Da questo quadro si evince che non è possibile dare una risposta univoca alla questione relativa sia all'identità di Gnesippo sia all'identificazione del genere poetico al quale questi si sarebbe dedicato, per cui il dibattito rimane aperto. Ad ogni modo, alla luce degli scarni dati a nostra disposizione, si può dedurre che sia Ateneo che i frammenti comici facciano allusione a un'unica persona, la cui attività poetica si può circoscrivere alla seconda metà del V sec. a.C., forse tra gli anni Trenta e Venti in base alla cronologia ipotizzata per le commedie citate<sup>31</sup>, il che ne potrebbe fare un rappresen-

del personaggio.

29 Come suggerito da Wilamowitz 1870, 27.

30 Sulla questione si veda Comentale 2017, 179-180.

31 Nessuna delle commedie citate da Ateneo è databile con sicurezza; cfr. la sintesi di Bianchi

tante dei nuovi gusti musicali che si stavano diffondendo all'epoca; tale cronologia si potrebbe però retrodatare, se la menzione di Gnesippo presente in Chionid. fr. 4 è genuina e non si tratta di un rifacimento posteriore, circostanza, questa, che non è possibile confermare (cfr. *infra*).

## 2.2 SULLE TRACCE DI UNA "MUSA" INDECENTE

- a) ταῦτ' οὐ μὰ Δία Γνήσιππος οὐδ' ὁ Κλεομένης  
ἐν ἐννέ' ἄν χορδαῖς κατεγλυκάνατο

In questo, per Zeus, non avrebbero potuto addolcirci l'animo nemmeno Gnesippo o Cleomene con le loro nove corde<sup>32</sup>.

Nel fr. 4 dagli Πτωχοί di Chionide, il primo frammento comico riportato da Ateneo, Gnesippo è menzionato accanto a un personaggio chiamato Cleomene, da identificare, forse, con il ditirambografo Cleomene di Reggio, menzionato in 9, 402a<sup>33</sup>. Il parlante esprime una considerazione irrealizzabile a proposito di un qualche elemento celato nel pronome ταῦτα in *incipit* del v. 1, probabilmente menzionato in precedenza e comunque noto agli spettatori. Non è possibile stabilire con certezza a cosa ταῦτα si riferisca, ma si tratterebbe verisimilmente di qualcosa di talmente amaro – in senso metaforico, oppure letterale, se il pronome fa ad esempio riferimento a del cibo – che nemmeno la dolcezza dei due *kōmōidoumenoi* menzionati avrebbe potuto “addolcire”; la *pointe* del frammento risiede, dunque, nella contrapposizione fra ταῦτα e il verbo κατεγλυκαίνειν (“addolcire”)<sup>34</sup>.

2017, 23.

32 La traduzione dei frammenti comici citati nella presente sezione è sempre di Citelli 2001, III, 1650-1651.

33 Non è chiara l'identità del personaggio. La critica ritiene che si tratti di un poeta lirico, il medesimo personaggio menzionato nel fr. 4 dall'*Antilais* di Epicrate (IV sec. a.C.), insieme ai poeti Saffo, Meleto e Laminzio. In *schol.* EM Ar. Nu. 333a Holwerda il suo nome è collegato ai “cori ciclici”, ovvero il ditirambo, e compare assieme a quello di Cinesia e di Filosseno (κυκλίων τε χορῶν· εἰς τοὺς περὶ Κινησίαν καὶ Φιλόξενον καὶ Κλεομένην), il che renderebbe il *kōmōidoumenos* un rappresentante del cosiddetto nuovo ditirambo; di conseguenza, Wilamowitz 1921, 394-395 identificava il personaggio con il ditirambografo Cleomene di Reggio (*PMG* fr. 838 = 21 T1 Sutton), menzionato in Ath. 9, 402a, che ricorda il titolo di un suo ditirambo, *Meleagros*.

34 L'immagine dell'azione dolcificante o del fatto di essere dolce associata alle corde sembra riflettersi meglio in Cratin. fr. 430 (*inc. fab.*), una glossa di Fozio che reca lo *hapax* γλυκωνοχορδους, su cui cfr. Olson e Seaberg 2018, 260-261. Come noto, l'uso dell'aggettivo γλυκός in relazione alla musica e alla poesia è assai diffuso nella letteratura greca, cfr. e.g. B. fr. \*21, 4 Maehl., Ar. V. 220, Av. 748-751, Ath. 14, 625b.

Il verbo è messo a sua volta in relazione ai *kōmōidoumenoi* menzionati, presentati come una sorta di paradigmi della ‘dolcezza’, i quali, nel caso in cui avessero cercato di “rendere dolce” ταῦτα con le loro “nove corde” (v. 2 ἐν ἐννέ’ [...] χορδαῖς), allusione forse indicativa dell’enneacordo (cfr. *infra*), verisimilmente attraverso i piacevoli effetti sonori di esse, non ci sarebbero riusciti, per cui l’azione si presenta come impossibile. Il collegamento di Gnesippo e di Cleomene con il nesso ἐν ἐννέ’ χορδαῖς e con il verbo κατεγλυκάνατο sottolinea che si tratta di poeti particolarmente noti per la dolcezza della loro musica, da collegare, forse, al cromatismo delle modalità musicali impiegate, che doveva produrre effetti particolarmente piacevoli per l’uditorio.

D’altra parte, il numero di corde menzionate ha destato il sospetto di parte della critica, che ha espresso dei dubbi riguardo alla paternità chionidea degli *Ptōchoi*. La motivazione è legata all’interpretazione alla lettera del numerale ἐννέα, che ha portato a considerare che il nesso ἐν ἐννέ’ χορδαῖς celi un riferimento all’enneacordo, uno strumento musicale a nove corde generalmente datato a partire della seconda metà del V sec. a.C.<sup>35</sup> In questo senso, si farebbe qui riferimento a un cordofono, menzionato da Ateneo in 4, 182f (= Aristox. fr. 97 Wehrli) e in 14, 636f (= Apollod. *FGrHist* 244 F 219) insieme ad altri strumenti a corda di provenienza straniera, capace di produrre la colorita policordia caratteristica dei rappresentanti della cosiddetta ‘nuova musica’. Proprio in questo senso, poiché Chionide appartiene alla prima generazione di poeti comici, gli studiosi hanno generalmente ritenuto tale menzione un’incongruenza sul piano cronologico<sup>36</sup>, portando a supporto il riferimento a Gnesippo, che ritengono posteriore a Chionide in base alla menzione che ne fanno gli altri commediografi citati nel passo dei *Deipnosofisti*, soprattutto in Eup. fr. 148 (cfr. *infra*), dove si fa allusione alla ἰαμβύκη e al τρίγωνον/τρίγωνος, nuovi strumenti a corda di origine orientale che vengono opposti alle melodie tradizionali di Stesicoro, Alcmane e Simonide. Per cercare di spiegare l’incongruenza cronologica, è stato ipotizzato un rifacimento dell’originale chionideo, forse per una possibile ripresa teatrale<sup>37</sup>, nel quale gli elementi del fr. 4 sarebbero stati

35 Cfr. West 1992, 62 n. 68.

36 Si vedano in proposito Bagordo 2014, 65, Fiorentini 2021, 95-96 e 2022, 209, Bianchi 2022, 140-143.

37 Un dibattito sull’autenticità della commedia risulta comunque nella formulazione introduttiva di Ateneo: ὁ δὲ τοὺς εἰς Χιωνίδην ἀναφερομένους ποιήσας Πτωχὸς, “l’autore degli *Ptōchoi* attribuiti a Chionide”. È possibile che sia stato proprio il riferimento a Gnesippo a destare i dubbi sull’autenticità espressi dalla fonte di Ateneo, che avrebbe notato l’incompatibilità con la cronologia

inseriti posteriormente, soluzione che si presenta come possibile ma che resta comunque indimostrabile<sup>38</sup>. Appare dunque possibile ipotizzare che l'allusione alle "nove corde", forse indicativa dell'enneacordo, insieme al valore di *κατεγλυκαίνειν*, celi una critica ai nuovi modi musicali di origine orientale, che i poeti comici ritenevano morbidi, lascivi ed effeminati, e che i *kōmōidoumenoi* del frammento sembrano aver praticato.

- b) τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμᾶνος Σιμωνίδου τε  
 ἀρχαῖον ἀείδειν, ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστ' ἀκούειν.  
 κείνος νυκτερίν' ἦρε μοιχοῖς ἀείσματ' ἐκκαλεῖσθαι  
 γυναικας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνον<sup>39</sup>.

Cantare le composizioni di Stesicoro, di Alcmane e di Simonide è fuori moda. Invece Gnesippo è uno da sentire: ha inventato per i ganzi serenate notturne, per chiamar fuori le donne, con *iambyke* e trigono in mano.

Anche nel fr. 148 dagli *Εἴλωτες* di Eupoli<sup>40</sup> sembra essere presente una particolare attenzione agli aspetti musicali della produzione di Gnesippo, innovativi e opposti a quelli di Stesicoro, Alcmane e Simonide, i tre poeti elencati al v. 1 come rappresentanti di un tipo di musica 'fuori moda'. La 'modernità' di Gnesippo risiederebbe sostanzialmente nell'invenzione

di Chionide. Per questo suggerimento ringrazio Francesco Paolo Bianchi, che si è occupato recentemente di casi di dubbia attribuzione di commedie greche note per tradizione indiretta in Bianchi 2022.

38 Il problema costituito dal numerale può tuttavia essere ovviato, se si tiene conto della possibilità di intendere *ἐννέα* come un'iperbole comica, volta a indicare una quantità sovrabbondante di corde e, dunque, di note musicali, come proposto, a partire da Düring 1945, per le *χορδαῖς δώδεκα* menzionate ai vv. 5 e 25 del fr. 155 dal *Cheirōn* di Ferecrate, su cui si veda Napolitano in Franchini 2020, 255-257. Se così fosse, si potrebbe ipotizzare la medesima situazione per il frammento di Chionide, per cui il numero nove andrebbe inteso nel senso generico di "molte corde" o "molte note". Ad ogni modo, la menzione alle "nove" o "molte" corde nel frammento di Chionide sembra rientrare nella critica alla policordia che, influenzata dalla polifonia auletica, si stava progressivamente imponendo nel panorama musicale del V sec. a.C.

39 Il fr. 148 è particolarmente interessante dal punto di vista metrico-ritmico ed è stata ipotizzata la sua appartenenza alla parabasi della commedia, cfr. Storey 2003, 179. I quattro versi tramandati presentano una struttura in asinarteti, costituiti da un enoplio (dimetro prosodiaco ipercataletto composto da uno ionico *a maggiore* e un coriambo) e da un itifallico (dimetro trocaico brachicataletto). Si tratta di uno schema riscontrabile altrove in commedia, essendo forse l'esempio più lampante il finale delle *Vespe* di Aristofane (vv. 1529-1537), in cui il coro descrive la danza dei cosiddetti 'Carciniti', i figli del tragediografo Carcino I (fr. 21 Sn.-Kn.); per l'intera scena cfr. Recchia 2020.

40 Per il frammento si veda Olson 2016, 15-19.

delle “canzoni notturne per adulteri” (v. 3 νυκτερίν’ [...] μοιχοῖς ἀείσματ’), che “sollecitano le donne sposate con la *iambyke* e il *trigonon*” (vv. 3-4 ἐκκαλεῖσθαι / γυναῖκας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνον). Eupoli evidenzerebbe, dunque, il carattere erotico e immorale della poesia “per adulteri” di Gnesippo, che sarebbe anche sensuale e voluttuosa, effeminata, come si evincerebbe dagli strumenti richiamati nel frammento, la ἰαμβύκη e il τρίγωνον/τρίγωνος, di provenienza orientale e tradizionalmente attribuiti a un uso femminile<sup>41</sup>. Questi aspetti innovativi potrebbero ricondursi implicitamente alla degenerazione *in comicum* della musica ‘orientalizzante’ di Gnesippo<sup>42</sup>, in opposizione a quella tradizionale e austera dei grandi poeti del passato. Non si esclude, peraltro, che tale ‘degenerazione’ musicale possa essere stata estesa alla figura del poeta medesimo, secondo un *cliché* ben attestato nelle biografie antiche che associa alla vita di un autore un qualche elemento proprio oppure attribuito alla sua opera, in questo caso l’erotismo e l’immoralità<sup>43</sup>.

In sintesi, il fr. 148 sembra costituire un lamento per il declino dei gusti musicali, probabilmente ai simposi ma forse nell’Atene contemporanea in generale, per cui si potrebbe interpretare il testo come un rimando a casi di *performance* ai simposi di poesia lirica, pratica ben documentata in commedia<sup>44</sup>, che includevano brani tratti da opere drammatiche<sup>45</sup>;

41 La carica sensuale ed edonistica generalmente attribuita a questi strumenti a corda, simili ad arpe (cfr. West 1992, 75-76), è ben attestata in commedia, cfr. Ar. fr. 255 (*Daitalēs*), Eup. fr. 88, 2 (*Baptai*), Pherecr. fr. 47 (*Doulodidaskalos*), Theopomp. com. fr. 50 (*Pēnelopē*), Pl. com. fr. 71, 13 (*Lakōnes ē Poiētai*), Philem. fr. 45, 5 (*Moichos*), dove si fa menzione delle σαμβυκίστρια, ovvero delle suonatrici di σαμβύκη, termine più tardo per ἰαμβύκη. La *iambykē* e il *trigōnos/trigōnon* vengono spesso menzionati insieme, cfr. Arist. *Pol.* 1341a41, Aristox. fr. 97 Wehrli, Phyllis *FHG* 4, 476 (*ap. Ath.* 14, 636b), Plu. *De unius in re publ. domin.* 827a. Il collegamento del *trigōnos/trigōnon* al mondo orientale è peraltro evocato in tragedia, cfr. S. fr. 239 (*Thamyras*) e 412 R. (*Mysoi*), dove viene qualificato come Φρύξ (“Frigio”) e compare assieme alla πηκτίς – un altro tipo di arpa –, chiamata Λυδὴ (“Lidia”), similmente a quanto si può vedere in Diogen. Athen. fr. 1, 9 Sn.-Kn. (*Semelē*), dove il τρίγωνος e la πηκτίς vengono menzionati in un contesto chiaramente orientale.

42 Sulla femminilizzazione della musica, cfr. Lomiento 2019 e 2023. Poeta ‘effeminato’ *par excellence* è Agatone, su cui si veda ora Gavazza 2021.

43 Cfr. Farmer 2017, 38. Basti ricordare, a titolo di esempio, la notizia di Satiro relativa al fatto che le donne complottarono contro Euripide per le accuse contenute nei suoi drammi (*Satyr. Vit. Eur.* fr. 39 col. X Schorn); come si può osservare, tale notizia riflette l’elemento scatenante della trama delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane.

44 Cfr. e.g. Ar. *Eq.* 529-530 (Cratin. fr. 70, *Eumenides*), V. 1222-1248 (Alceo e diversi scolî), Eup. fr. 395, 2, *inc. fab.* (Stesicoro), Pherecr. fr. 162, 11-2, *Cheirōn* (Teognide), Amphis fr. 21, *Ialemos* (uno scolio).

45 Cfr. Cameron 1995, 72 n. 6, che ritiene il fr. 148 una delle prime testimonianze della pratica di recitare *rheseis* di tragedia ai simposi (*contra* Prauscello 2006); sulla stessa scia cfr. Olson 2016, 17. Diversamente, Cummings 2001 ha avanzato la possibilità che il frammento sia la più antica attesta-

in questo senso, la celebre predilezione di Fidippide per Euripide e il disprezzo per i *démoté* Simonide ed Eschilo nelle *Nuvole* di Aristofane (vv. 1359-1362) sembra presentare stretti punti di contatto con il frammento eupolideo. La menzione della novità poetica e musicale rappresentata dalle *νυκτερινά ἀείσματα* per adulteri, peraltro, sembra essere collegata al declino degli standard morali dell'epoca<sup>46</sup>, per cui si potrebbe ancora portare a confronto la poesia dell'Euripide aristofaneo, le cui eroine hanno insegnato alle donne decenti a comportarsi in maniera immorale e svergognata (Ar. *Ra.* 1043-1056). Diversamente, come ribattuto da Prauscello, Eupoli dipingerebbe Gnesippo come un poeta lirico spregevole e licenzioso, le cui canzoni, inappropriate per gli spazi pubblici della città, sono un intrattenimento adatto ad ambienti privati e talvolta più rilassati, come il simposio; ciononostante, diversamente dall'intonare componimenti dei grandi poeti lirici con l'accompagnamento di strumenti tradizionali come la lira, il fatto di cantare le lascive canzoni di Gnesippo con degli strumenti sentiti come 'nuovi' ed 'esotici' viene presentato come un'attività certamente meno intellettuale, ma forse più divertente e accattivante<sup>47</sup>.

c)            τίς ἄρ' ἔρωτα † μοιδεν ὧ Γνήσιππε, ἐγὼ πολλῆ χολῆ;  
οἴομαι <x> μηδὲν οὔτως μωρὸν εἶναι καὶ κενόν

[A.]        Gnesippo, chi mi ha mai visto innamorato?

[ΓΝ.]      Io, e mi fa molta rabbia,

perché penso che non ci sia niente di così stupido e vano.

Segue il fr. 104 dai *Μαλθακοί* di Cratino, in cui sembra persistere un motivo erotico, come si evince dal termine *ἔρωτα* (v. 1), senza che sia possibile rilevare tracce di attenzione a elementi di carattere musicale e performativo. L'unico riferimento critico desumibile è la qualifica di *μωρὸν καὶ κενόν* ("stupido e vano") al v. 2, ma, dato lo stato corrotto del testo, non è possibile determinare a cosa essa faccia riferimento; potrebbe trattarsi di un'allusione ai temi 'erotici' trattati da Gnesippo nelle sue opere, oppure a un qualche episodio legato alla sua vita.

d)            ὄς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν,

zione di un *paraklausithyron*.

46 Cfr. Wright 2012, 85.

47 Prauscello 2006, 63.

τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἂν ἤξιουν ἐγὼ  
ἐμοὶ διδάσκειν οὐδ' ἂν εἰς Ἀδώνια

Non ha concesso un coro a Sofocle che lo chiedeva,  
ma lo dà al figlio di Cleomaco, che io non riterrei in grado  
di mettermi in scena nemmeno un coro per le feste di Adone.

In seguito, Ateneo cita il fr. 17 dai Βουκόλοι di Cratino, dove Gnesippo viene indicato non con il nome proprio ma con il patronimico, “il figlio di Cleomaco” (v. 2 Κλεομάχου)<sup>48</sup>. Il testo appare di grande importanza, dal momento che il collegamento con le rappresentazioni drammatiche, in particolare con la tragedia, è esplicito, come si evince dalla coppia verbale αἰτέω/δίδωμι, il cui valore tecnico indica la richiesta del coro da parte del drammaturgo e la sua successiva concessione o meno da parte dell’arconte (l’arconte eponimo per le Grandi Dionisie e l’arconte re per le Lenee)<sup>49</sup>. Infatti, il frammento costituisce un attacco all’arconte per non aver concesso il coro a Sofocle, il grande tragico, e averlo concesso, invece, al “figlio di Cleomaco”, per uno degli agoni drammatici della città. La *persona loquens* sostiene che, se la decisione fosse stata sua, non avrebbe ritenuto degno questi di istruire il coro per una sua opera (v. 3 ἐμοὶ διδάσκειν) neppure alle Adonie, le feste in onore di Adone<sup>50</sup>. Il fulcro del fr. 17 sembra essere precisamente la menzione della festa, di origine orientale e non istituzionalizzata ad Atene. Le fonti in nostro possesso sulle Adonie, in cui veniva evocata la morte dell’amante di Afrodite, non attestano però alcuna forma di rappresentazione teatrale nel corso del suo svolgimento, ma ne indicano, al contrario, il carattere lascivo e poco decente, in quanto festa sostanzialmente femminile, celebrata di notte e in ambienti privati<sup>51</sup>. Il richiamo alle Adonie per Gnesippo sarà da cercare nelle caratteristiche della festa secondo l’immaginario collettivo ateniese: da una parte, la nota sfrenatezza e lascivia che circondava la celebrazione, dall’altra, il fatto che Adone sia una divinità orientale, il che sembra collegarsi all’immagine che i Greci avevano dell’Oriente: molle, raffinato e voluttuoso. In questo senso, il riferimento alle Adonie non solo sarebbe volto a denigrare Gnesippo come poeta

48 Per maggiori informazioni sul frammento si veda Bianchi 2016, 116-124.

49 Cfr. Ar. Eq. 513 καὶ βασανίζειν πῶς οὐχὶ πάλαι χορὸν αἰτοίη καθ’ ἑαυτόν, fr. 590.27-29 (*inc. fab.*): χορὸν / διδοντας τὸν ἐπὶ Ληναί- / ω;.

50 In generale, sul culto ateniese di Adone si vedano Deubner 1966, 220-222, Furley 1988, Dillon 2003, Reitzammer 2016.

51 Cfr. Paus. 2, 20, 6, Plu. Nic. 13, 11, Alc. 18, 5.

dallo scarso talento, che non meriterebbe di avere il coro nemmeno per una festa che non prevedeva rappresentazioni teatrali di alcun tipo, ma anche come poeta molle e licenzioso, probabilmente per una qualche componente della sua opera ritenuta libidinosa o erotica, oppure a un qualche episodio legato alla sua vita; tale natura ‘orientalizzante’, d’altronde, potrebbe anche essere collegata all’impiego delle nuove forme musicali asiatiche da parte del *kōmōidoumenos*, ritenute voluttuose ed effeminate, e opposte alle forme della tradizione, come si evincerebbe dal fr. 148 di Eupoli (cfr. *supra*) e dal fr. 278 di Cratino (cfr. *infra*).

- e) ἴτω δὲ καὶ τραγωδίας  
 ὁ Κλεομάχου διδάσκαλος  
 † μετὰ τῶν † παρατιλτριῶν  
 ἔχων χορὸν Λυδιστὶ τιλ- 5  
 λουσῶν μέλη πονηρά

Dopo di lui ci vada anche quel maestro  
 di cori tragici, il figlio di Cleomaco,  
 con un coro di depilatrici  
 che piluccano in modo lidio canti volgari.

Il terzo frammento di Cratino citato dal Naucratica, il fr. 276 dalle Ὠραι<sup>52</sup> – in dimetri giambici, forse dal *pnigos* dell’agone, oppure dalla parodo –, rimanda esplicitamente alle rappresentazioni di tragedia: Gnesippo, nuovamente menzionato attraverso il patronimico (v. 2 Κλεομάχου), viene qualificato come διδάσκαλος, vale a dire, l’istruttore del coro, spesso anche il drammaturgo stesso (cfr. *supra*); il sostantivo τραγωδίας al v. 1 indica, peraltro, che si tratta di un coro di tragedia<sup>53</sup>. Cratino ipotizza qui per il “figlio di Cleomaco” un coro ben delineato: femminile, costituito da depilatrici (vv. 3-4 παρατιλτριῶν [...] χορὸν), che eseguono canzoni definite “scellerate” (v. 4 μέλη πονηρά) – un ambiguo gioco di parole con i sensi “membra” e “canzoni” del termine μέλη (cfr. *LSJ* s.v. I, II) – “alla maniera Lidia” (v. 3 Λυδιστὶ). L’idea di “pizzicare” presente nel participio τιλλουσῶν (cfr. *LSJ* s.v. “pluck the harp-strings”, “play harp-tunes”) indicherà scherzosamente tanto l’attività delle depilatrici, quanto il fatto di

52 Per il frammento si veda Fiorentini 2022, 208-215.

53 È da notare che si tratta di una delle prime attestazioni del termine, cfr. Ar. *Ach.* 399, 412, 464, con Olson 2002, 178, *ad loc.*

accompagnare canzoni volgari con strumenti a corda<sup>54</sup>; sulla stessa linea, si potrebbe anche ipotizzare un'ulteriore critica al modo di suonare tali strumenti, le cui corde vengono pizzicate allo stesso modo in cui si strappano i peli durante la depilazione. Come si può osservare, gli elementi che definiscono sia il coro che la *performance* evidenziano gli aspetti erotici e indecenti dell'arte di Gnesippo già emersi in qualche modo dai frammenti precedenti, in particolare nel fr. 17 con l'evocazione dell'ipotetico coro delle Adonie. Nella stessa linea si collocherebbe l'avverbio Λυδιστὶ (cfr. *LSJ* s.v.), che combina un giudizio di natura sia musicale sia morale su base etologica, alla luce dell'idea generale che si aveva del mondo asiatico; in questo modo, le armonie di origine orientale, ritenute poco virili, languide e suscitatrici di forti emozioni, vengono collocate in opposizione a quelle tradizionali, la dorica e l'eolica, più solenni e austere<sup>55</sup>.

- f) Τηλεκλείδης (fr. 36 K.-A.) δὲ ἐν τοῖς Στεροῖς καὶ περὶ μοιχείας ἀναστρέφεσθαί φησιν αὐτόν

Teleclide nei *Duri* dice che Gnesippo fu anche coinvolto in episodi di adulterio

L'ultimo frammento citato, il fr. 36 dagli Στεροί di Teleclide, consiste in un accenno al fatto che nella commedia in questione si diceva che Gnesippo era stato coinvolto in un adulterio; l'unico elemento che emerge dal frammento è quindi la presunta μοιχεῖα del *kōmōidoumenos*. Il testo non consente tuttavia di stabilire se Gnesippo abbia avuto a che fare direttamente in azioni di adulterio, o se si sia occupato di adulterio nelle sue opere; come visto in precedenza, non si esclude che la presunta natura 'adultera' di alcune sue composizioni si sia estesa al ritratto comico del poeta, per cui Gnesippo sarebbe qualificato come "adultero" in quanto "adulteri" erano alcuni temi da lui trattati. Ad ogni modo, l'allusione alla μοιχεῖα rien-

54 Fiorentini 2022, 214 suggerisce che il coro di depilatrici possa ulteriormente rievocare la punizione con depilazione cui erano condannati gli adulteri (cfr. *Ar. Nu.* 1083), fatto che potrebbe rientrare nel collegamento della figura di Gnesippo con situazioni di adulterio.

55 Cfr. *Pl. La.* 188d, *R.* 398d, *Arist. Pol.* 1342b32, *Ath.* 14, 625b, [*Plu.*] *De mus.* 1134b. L'opposizione tra le armonie orientali e quelle doriche si riflette anche nei poeti della 'nuova musica', cfr. *Telest.* 806, 2-3 *PMG* (*ap. Ath.* 14, 617b): ἡ Φρύγα καλλιπνόνων αὐλῶν ἱερῶν βασιλῆα, / Λυδὸν ὃς ἄρμοσε πρῶτος / Δωρίδος ἀντίπαλον μούσας νόμον αἰολομόρφοις / πνεύματος εὐπερον αὔραν ἀμφιπλέκων καλάμοις.

trerebbe perfettamente nel quadro delineato da Ateneo: il poeta erotico, le cui composizioni vengono giudicate licenziose, indecenti e inappropriate.

### 3. CONCLUSIONI

Dal riesame delle testimonianze comiche su Gnesippo si può delineare il seguente ritratto comico del poeta: da poeta tragico, egli avrebbe creato melodie adatte a cori indecenti (Cratin. fr. 276), composizioni mediocri e lascive (Cratin. fr. 17), musiche licenziose e ‘alla moda’ (Eup. fr. 148), certamente dolci e molli (Chionid. fr. 4), e probabilmente dissolute e immorali, in quanto Gnesippo potrebbe essere stato adultero egli stesso o aver parlato di adulterio nei suoi componimenti (Telecl. fr. 36, Cratin. fr. 104?). Alla luce delle critiche mosse dai poeti comici, difensori della vecchia musica, è da supporre che Gnesippo abbia innovato sui piani melodico, armonico e metrico-ritmico, certamente alla moda dell’epoca, ma in fondo ritenuti inappropriati a un genere come la tragedia, e adatti invece a contesti privati meno solenni e più rilassati. D’altra parte, non si esclude che l’accostamento alla lirica, nello specifico alla citarodia, possa costituire un indizio del fatto che Gnesippo abbia potuto praticare più di un genere poetico, come attestato, ad esempio, per Ione di Chio (*TrGF* I 19 T1, 2b), per Sofocle (cfr. *supra*) e forse anche per il commediografo Timocle (T2 K.-A.).

Come ha scritto Bruno Gentili, il prevalere del gusto per le melodie asiatiche, ritenute languide e libidinose, e per gli strumenti orientali, come la *iambykē* e il *trigōnos/trigōnon* (cfr. Eup. fr. 148), portò a una maggiore libertà espressiva, che comportò l’adozione di linee melodiche complicate e tortuose, e un progressivo abbandono della semplicità e solennità delle armonie tradizionali<sup>56</sup>. Le fonti a nostra disposizione suggeriscono, dunque, il ritratto di un poeta drammatico che fece uso delle innovazioni musicali della seconda metà del V sec. a.C., e ciò ne farebbe, agli occhi (e alle orecchie) dei poeti comici, un sostenitore di questa nuova “Musa” indecente; uno che, come afferma Timoteo di Mileto in riferimento a sé stesso (fr. 796 *PMG*), potrebbe non aver cantato le “vecchie” melodie, ritenendo quelle “nuove” migliori, poiché “Zeus è il nuovo re, una volta dominava Crono; via di qui la vecchia Musa”<sup>57</sup>.

56 Gentili 2006, 51.

57 Trad. Gentili 2006, 53 (οὐκ αἰείδω τὰ παλαιά, / καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω / νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει, / τὸ πάλαι δ’ ἦν Κρόνος ἄρχων / ἀπίτω Μοῦσα παλαιά).

## BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Warren D.  
1966        *Ethos and Education in Greek Music: the Evidence of Poetry and Philology*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Austin, Colin; Olson, Douglas S.  
2004        *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Oxford, Oxford University Press.
- Bagordo, Andreas  
2013        *Telekleides. Einleitung, Übersetzung, Kommentar* Heidelberg, Verlag Antike.
- Bagordo, Andreas  
2014        *Alkimenos – Kantharos. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*. Heidelberg, Verlag Antike.
- Bakola, Emmanuela  
2010        *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford, Oxford University Press.
- Barker, Andrew  
1984        *Greek Musical Writings*. vol. 1: *The Musician and his Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Battezzato, Luigi  
2005        *La parodo dell' 'Ipsipile' . In Euripide e i Papiri, a cura di Guido Bastianini e Angelo Casanova*. Firenze: Istituto Papirologico G. Vitelli, 169-203.
- Bergk, Theodor  
1838        *Commentationes de reliquiis comoediae Atticae antiquae*. Koehler, Leipzig.
- Bianchi, Francesco P.  
2016        *Cratino. Archilochoi – Empipramenoi (fr. 1-68). Introduzione, traduzione, commento*. Heidelberg, Verlag Antike.
- Bianchi, Francesco P.  
2017        *Cratino. Introduzione e testimonianze*. Heidelberg, Verlag Antike.
- Bianchi, Francesco P.  
2022        *Pater vero is est... Sull'attribuzione di alcuni testi della commedia greca, "SemRom" s.n. 11, 139-175*.
- Biles, Zachary P., Olson, S. Douglas  
2015        *Aristophanes. Wasps*. Oxford, Oxford University Press.
- Bravi, Luigi  
2022        *Le Muse di Aristofane*. In "Nuove volute di versi". *Poesia e musica*

*nella commedia di V e IV sec. a.C.*, a cura di Antonietta Gostoli e Bernhard Zimmermann, con la collaborazione di Francesco Paolo Bianchi. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 141-160.

Cameron, Alan

1995 *Callimachus and His Critics*. New Jersey, Princeton University Press.

Citelli, Leo

2001 *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, progetto di Luciano Canfora, introduzione di Christian Jacob. Vol. 3: *Libri XII-XV*, a cura di Maria Luisa Gambato (XI-XII), Leo Citelli (XIV), Andrea Rimedio (XV), Roma, Salerno Editrice.

Chong-Gossard, James H. K. O.

2019 *The Nurse's Tale: Other Worlds and Parallel Worlds in the Exposition of Euripides' Hypsipyle*. "Antichthon" 53, 56-78.

Comentale, Nicola

2017 *Ermippo*. Mainz, Verlag Antike.

Conti Bizzarro, Ferruccio

1999 *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*. Napoli, M. D'Auria.

Cummings, Michael S.

2001 *The Early Greek Paraklausithyron and Gnesippus*. "Scholia" 10, 38-53.

Davidson, James

2000 *Gnesippus Paigniagraphos: The Comic Poet and the Erotic Mime*. In *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, edited by David Harvey e John Wilkins. London, Swansea, Classical Press of Wales, 41-64.

Delattre, Daniel

2007 *Philodème de Gadara. Sur la musique. Livre IV*. Paris, Les Belles Lettres.

Deubner, Ludwig

19662 *Attische Feste*. Berlin, Akademie Verlag.

Di Marco, Massimo

2009 *La Musa di Euripide: sulla parodia dell' 'Ipsipile' euripidea nelle Rane di Aristofane*. In *Semeion philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, a cura di Massimo Di Marco ed Eleonora Tagliaferro. Roma, Aracne, 119-146.

Dillon, Matthew Pj.

2003 'Woe for Adonis': *But in Spring Not Summer*. "Hermes" 131, 1, 1-16.

Dover, Kenneth James

1993 *Aristophanes, Frogs*. Oxford, Clarendon Press.

- Dunbar, Neil  
1995 *Aristophanes, Birds*. Oxford, Clarendon Press.
- Düring, Ingemar  
1945 *Studies in Musical Terminology in 5th-Century Literature*. "Eranos" 43, 176-197.
- Farmer, Matthew C.  
2017 *Tragedy on the Comic Stage*. New York, Oxford University Press.
- Fiorentini, Leonardo  
2021 *Musica, danza e tragedia degli anni Venti del V sec. a.C. nella prospettiva dei commediografi: osservazioni su Gnesippo (TrGF 27)*. "Dionysus ex Machina" 12, 91-111.
- Fiorentini, Leonardo  
2022 *Seriphioi – Horai (fr. 218-298). Traduzione e commento*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Franchini, Enzo  
2020 *Ferecrate. Krapataloi – Pseudherakles (fr. 85-163). Introduzione, traduzione, commento*. Con la collaborazione di Michele Napolitano (fr. 155). Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Furley, William D.  
1988 *Die Adonis-Feier in Athen, 415 v.Chr.* "Ktema" 13, 13-19.
- Gavazza, Beatrice  
2021 *Agatone e la tragedia attica di fine V sec. a. C.*, Tübingen, Narr.
- Gentili, Bruno  
20064 *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Milano, Feltrinelli.
- Hoffmann, H.  
1951 *Chronologie der attischen Tragödie*. Hamburg, Dissertation.
- Hordern, James H.  
2003 *Gnesippus and The Rivals of Aristophanes*. "CQ" 53.2, 608-639.
- Kassel, Rudolph, Austin, Colin, (eds.)  
1984-2001 *Poetae Comici Graeci*, vol. 1-8. Berolini-Nuovi Eboraci, De Gruyter.
- Lomiento, Liana  
2005 *Lettura dell' 'Ipsipile' di Euripide*. In *Vicende di Ipsipile: da Erodoto a Metastasio*, a cura di Renato Raffaelli, Roberto M. Danese, Maria Rosaria Falivene e Liana Lomiento. Urbino, QuattroVenti, 55-71.
- Lomiento, Liana  
2019 *Musica e Drammaturgia nelle commedie di Aristofane*. In "Nuove volute di versi". *Poesia e musica nella commedia di V e IV sec. a.C.*, a cura

di Antonietta Gostoli e Bernhard Zimmermann, con la collaborazione di Francesco Paolo Bianchi. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 189-207.

Lomiento, Liana

2023 *La musica nei Cavalieri: sulla “colonna sonora” dei ‘Cavalieri’ di Aristofane*. In *Il teatro greco. Strutture, società, eredità*. Atti del convegno, Chieti, 15-18 marzo 2022. A cura di Luigi Bravi, Umberto Bultrighini, Carmine Catenacci, Marialuigia Di Marzio, Elisabetta Dimauro e Marco Recchia. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 85-96.

Luppe, Wolfgang

1963 *Fragmente des Kratinos*. Halle-Saale, Dissertation.

Luppe, Wolfgang

1969 *Kratinos-Konjekturen*. “WZ Halle” 18, 205-221.

Maas, Paul

1912 *Gnesippos und Nothippos*. *RE VII.2*, coll. 1479-1481.

Mastromarco, Giuseppe, Totaro, Piero

2006 *Commedie di Aristofane*, vol. 2. Torino, UTET.

Meineke, August

1839 *Fragmenta comicorum Graecorum*. Vol. I. *Historia critica comicorum Graecorum*. Berolini, G. Reimer.

Moodie, Erin K.

2019 *Gnesippus*. In *The Encyclopedia of Greek Comedy*, vol. 2, a cura di Alan H. Sommerstein. Hoboken, Wiley Blackwell.

Olson, Douglas S.

2002 *Aristophanes, Acharnians*. Oxford, Oxford University Press.

Olson, Douglas S.

2007 *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford, Oxford University Press.

Olson, Douglas S.

2016 *Eupolis. Heilotes – Chrysoun genos (fr. 147-325). Translation and Commentary*. Heidelberg, Verlag Antike.

Olson, Douglas S.

2019 *Athenaeus Naucratis Deipnosophistae*, vol. 4.A. *Libri XII-XV*. Berlin-Boston, De Gruyter.

Prauscello, Lucia

2006 *Looking for the ‘Other’ Gnesippus: Some Notes on Eupolis Fragment 148 K.-A*. “CPh” 101, 52-66.

Recchia, Marco

2020 *La danza di Filocleone e dei Carciniti nel finale delle ‘Vespe’ (1474-*

- 1534). In *Le Vespe di Aristofane. Giornate di studi in ricordo di Massimo Vetta*, a cura di Carmine Catenacci e Marialuigia Di Marzio. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 203-218.
- Reitzammer, Laurialan  
2016 *The Athenian Adonia in context: the Adonis festival as cultural practice*. Madison-Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- Rossi, Luigi E.  
1988 *La dottrina dell'ethos musicale e il simposio*. In *La musica in Grecia. Atti del Convegno Internazionale, Urbino 18-20 ottobre 1985*, a cura di Bruno Gentili e Roberto Pretagostini. Roma-Bari, Laterza, 238-245.
- Rossi, Luigi E.  
2000 *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: La teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*. In *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di Albino Cesare Cassio, Domenico Musti e Luigi Enrico Rossi, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 57-96 ("AION(filol)", Quaderni 5,).
- Sommerstein, Alan H.  
1996 *How to Avoid Being a Komodoumenos*. "CQ" 46, 2, 327-356.
- Sonnino, Maurizio  
2021 *La tragedia, il 'realismo quotidiano', la commedia. Euripide, 'Oreste', 71-131 nella critica antica e moderna*. "RCCM" 63, 1, 101-134.
- Storey, Ian C.  
2003 *Eupolis. Poet of Old Comedy*. Oxford, Oxford University Press.
- West, Martin L.  
1992 *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon Press.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von  
1870 *Observationes criticae in comoediam graecam selectae*. Berlin, Dissertation.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von  
1921 *Griechische Verskunst*. Berlin, Weidmann.
- Wilkins, John  
2000 *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*. Oxford, Oxford University Press.
- Wilson, Peter  
2000 *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Wright, Matthew  
2012 *The Comedian as Critic. Greek Old Comedy and Poetics*. London, Bristol Classical Press.

Wright, Matthew

2016      *The Lost Plays of Greek Tragedy, vol. 1. Neglected Authors.* New York:  
Bloomsbury Academic.

# ATHENAEUS' MENANDER

Valentina Dardano<sup>1</sup>

## *Abstract*

Athenaeus' *Deipnosophists* salvaged a great number of passages from several ancient works that would otherwise be completely lost to the us. More often than not, he is our only source, prompting scholars to inquire about his trustworthiness as a citator of different ancient authors or genres. As a result of this effort, many studies are now available concerning prose and poetry citations in Athenaeus, including dramatic quotes from tragedy and Ancient Comedy. This paper aims to offer a similar analysis of Menander's quotes in the *Deipnosophists*, looking into what interested Athenaeus about Menander and his work, examining the formal aspects of the citations, and finally putting Athenaeus' trustworthiness to the test through the study of those few menandean excerpts which are transmitted both by Athenaeus and (at least) a second source.

## *Key-words*

Athenaeus, *Deipnosophists*, Menander, Fragments, Citator, Citation, Quote.

It goes without saying that the moderns owe a great deal to authors like Plutarch, Stobaeus, and Athenaeus, salvaging a great number of excerpts from several ancient works that would otherwise be completely lost. On the other hand, it is also evident that we won't be able to take full advantage of this priceless legacy unless we fully understand it. To do so, we need to collect as much information as possible about how these citators worked: how they selected the excerpts, what kind of sources they used, how they cut and recontextualized the original texts into their own works, and finally to what extent we can trust them to quote a text accurately. To this end, several studies have been dedicated to Athenaeus as a citator of different

1 A first, shorter draft of this paper was presented on 23rd June 2021 on the occasion of the Ph.D. Seminars of Urbino University Carlo Bo. To Professor Liana Lomiento and all the participants I want to express my gratitude for the useful remarks made about this work on that occasion and thereafter; finally, I wish to also thank the reviewers of this work's latest version, whose suggestions, I think, led to many improvements.

ancient authors or genres<sup>2</sup>. Among the studies focusing on Athenaeus' citations of the playwrights, a lot has been said about tragic quotes in the *Deipnosophists*, slightly less about ancient comedy. In this paper, I would like to consider the case of Menander's quotes in Athenaeus' work.

What kind of data can we hopefully acquire from a systematic study of Menander's citations included in the *Deipnosophists*? In the first place, one might hope to learn something useful about Menander's transmission and fortune. That is to say: what did Athenaeus know and find interesting about Menander and his work? On which occasions did he quote Menander, and what role do his citations play in the *Deipnosophists*? Furthermore, an analysis of the formal aspects of Menander's quotations in Athenaeus – such as length, metrical form, verse integrity, and involvement of one or more speakers – might be useful to determine the original form of Athenaeus' or Menander's passage when the surviving text is troubled or has allegedly been tampered with. Finally, since Athenaeus is *testis unicus* for several of Menander's fragments, it is important to inquire about Athenaeus' trustworthiness as a source of Menander's text, considering those cases when the same Menander's fragment quoted by Athenaeus is also known by other direct or indirect sources, and trying to determinate where Athenaeus stands in comparison with them.

## 1. TRANSMISSION AND FORTUNE

The first issue I would like to address is that of Menander's reception and fortune in Athenaeus: what did he know and find interesting about Menander and his work? On which occasions does he quote him? What role do his citations play in the *Deipnosophists*?

Let's begin with Menander himself. In a recent essay, Douglas Olson (2020) studied the representation of the tragedians in the *Deipnosophists*. He observed that all the great tragedians draw Athenaeus' attention as individuals as well as authors, albeit in different ways. Sophocles and Euripides emerge from the *Deipnosophists* like people 'of this world'. They have a personal past, a body – and not just a physical body but also specifically a sexual body – they might argue and interact with others and their works

2 On prose quotes in Athenaeus see, among others, Brunt 1980, Ambaglio 1990, Pelling 2000, Sidwell 2000, Trapp 2000, Romeri 2004, Lenfant 2007, Maisonneuve 2007, Carrière 2007, Olson 2018; on poetry fragments in the *Deipnosophists* see Bowie 2020; on the dramatic fragments Apostolakis 2020, Collard 1969, Quaglia 2001, Marchiori 2003 and 2004, Cipolla 2005 and 2006, Olson 2015 and 2020.

are loved and quoted, but they can also be very controversial or even hated. Aeschylus, on the other hand, is almost exclusively a cultural figure, his work is eternal. He

is not funny or clever (indeed, he barely speaks); he is not quoted, used or argued with by others; and he has no youth, no physical form, no tastes or inclinations, and no truly personal adventures. Other than at Marathon, Athenaeus' Aeschylus exists only in the Theater, and he seems much closer to Homer, and to eternity, than to real life<sup>3</sup>.

As a corollary to these considerations, Olson (2020, 199) argues that comedy isn't any less interesting than tragedy for Athenaeus, whilst comedians themselves apparently are: «What we learn of Aristophanes as a person or a cultural and literary figure in Athenaeus is that he appeared in Plato's *Symposium* and that he supposedly wrote his plays drunk». And what do we learn about Menander? Likewise, very little. Athenaeus does call him *καλός* twice (Ath. 6, 248d and 8, 364d), but one might wonder whether he is referring to his art or his looks. At 6, 242b, he quotes a fragment of Lynceus of Samos' *Menander* (fr. 35 Dalby = T75 K.-A.), but it doesn't concern Menander. Another citation (Ath. 6, 245a) from Lynceus' work (*Apophthegmata*, fr. 27 Dalby) does refer to a Menander, but he isn't the playwright. The only actual references to Menander as a man are found in book 13, during the section devoted to famous *hetairai*. Here, Athenaeus refers twice to Menander's supposed relationship with the *hetaira* Glykera (Ath. 13, 585c and 594d = Men. T16 and 17 K.-A.). The first passage contains an anecdote playing on the double value of *γραῦς*, meaning both "old woman" and "scum of boiled milk": the anecdote is probably designed to point out Glykera's mature age at the time when she was Menander's woman<sup>4</sup>. According to the second passage, Menander came to regret his love for Glykera<sup>5</sup>. Olson's

3 Olson 2020, 196.

4 Μενάνδρῳ δὲ τῷ ποιητῇ δυσημερήσαντι εἰσελθόντι εἰς τὴν οἰκίαν Γλυκέρα προσενέγκασα γάλα παρεκάλει ρόφησαι. ὁ δ' οὐ θέλω, εἶπεν· ἦν γὰρ ἐφροστηκυῖα γραῦς αὐτῷ. ἡ δὲ ἀποφυσήσασα εἶπε τῷ κάτω χρῶ. «The poet Menander having met with bad luck entered the house of Glycera, who brought him some boiled milk and urged him to drink it down. But he said 'I don't want it'. For there was scum on the top of it. She said 'Blow it off and use what's underneath'» (transl. Gulick 1950, 155-156).

5 ὅτι δὲ καὶ Μένανδρος ὁ ποιητὴς ἦρα Γλυκέρας κοινόν· ἐνεμεσήθη δέ. Φιλήμονος γὰρ ἑταίρας ἐρασθέντος καὶ χρηστὴν ταύτην ὀνομάσαντος διὰ τοῦ δράματος, ἀντέγραψεν Μένανδρος ὡς οὐδεμιᾶς οὖσης χρηστῆς. «That the poet Menander, also, was in love with Glycera is a matter of common knowledge. But he became angry at her; for when Philemon fell in love with a courtesan and called her in his play 'good', Menander in answer wrote that no woman is good» (transl. Gulick 1950, 205).

statement about comedians being less interesting than tragedians to Athenaeus seems therefore to be confirmed: as for Aristophanes, Athenaeus shows little to no interest in Menander as a cultural, political, and literary figure or for the playwright as a person. Nonetheless, he was certainly interested in his work: the *Deipnosophists* include a total of 81 Menandrian quotes, corresponding to 74 fragments<sup>6</sup>. Among them, 70 come from 46 different known comedies; the last four are *fragmenta incertae fabulae*. Whilst being cited much less than Aristophanes, Menander is therefore quoted roughly as much as Euripides and Sophocles and way more often than Aeschylus. Furthermore, Athenaeus quotes at least 42% of the entire Menandrian *corpus*, which, according to ancient sources, consisted of 108 plays in total. Each play is thus quoted on average 1, 8 times, the same number as Sophocles.

	<i>Corpus</i>	Number of Athenaeus' citations	<i>Corpus'</i> percentage represented in Athenaeus <sup>7</sup>	Average number of citations per play
Aeschylus	90 Plays	46 <sup>8</sup> drawn from 25 plays + 14 <i>fr. inc. fab.</i>	~ 28%	~ 2

6 The same passage of a play is sometimes quoted more than once in the *Deipnosophists*. Beside the 81 Menandrian quotes, there are three instances of Athenaeus offering information about Menander's work without a literal citation. This happens in Ath. 6, 247e, where it is mentioned that Menander talked about parasites in the comedies *Methe* and *Nomothetes* (fr. 228 and 254 K.-A.); in Ath. 15, 691c, on the topic of fragrances, it is stated that perfumes were very expensive in Athens, so much so that one *kotyle* went for no less than 10 *minae* according to Menander's *Misogynes* (fr. 243 K.-A.).

7 I intend to draw to the reader's attention the number of different plays cited by Athenaeus from each playwright's *corpus*; this percentage is thus to be read as a statement about variety rather than extension: one must of course keep in mind that the length of Athenaeus' citations is very variable.

8 The number of Menander's citations included in the *Deipnosophists* has been established according to the index of Canfora 2001. For the tragic fragments, I relied on the most useful tables provided by Cipolla (2006, 119 ff.): the numbers of my table, though, only account for literal citations, excluding testimonies on the authors or their works and literary echoes. Therefore, neither the testimonies regarding the *Cabeiroi* and the *Myrmidons*, respectively found at Ath. 10, 428f (T117a R.) and 13, 601a-b (this testimony is mentioned by Radt in the apparatus for fr. 135), nor the echo of the *Prometheus Bound* spotted by Cipolla at 4, 164b, have been included in the count of Aeschylus' quotes. I also excluded the case of Ath. 5, 215e (fr. \*\*61a R.), where it is likely that the quoting doesn't directly concern Aeschylus' *Edonians*, but rather some kind of parody of it (Cipolla categorises this passage under «citazioni adattate al contesto»). Finally, fr. 313a R., quoted at Ath. 13, 573b, appears in Canfora's index as a fragment from Aeschylus' *Agamemnon*, based on Meineke's supplement <'Αγαμέμνονα>: the scholar supplemented the title pointing out that the verb ἐκτείνειν is twice used in this tragedy to mean "to prolong a speech", the same meaning needed here by Athenaeus (καταλέξω δέ σοι, Κύνουлке, Ἰωνικήν τινα ῥῆσιν ἐκτείνας κατὰ τὸν Αἰσχύλου <'Αγαμέμνονα>). Nonetheless, we cannot state with confidence that Aeschylus didn't use the same expression elsewhere: therefore, I included the fragment among the *fragmenta incertae fabulae*, as did Cipolla.

Sophocles	113-23 plays	73 <sup>9</sup> drawn from 42 plays + 15 <i>fr. inc. fab.</i>	~ 36%	~ 1,8
Euripides	92 Plays	79 <sup>10</sup> drawn from 34 plays + 11 <i>fr. inc. fab.</i>	~ 37%	~ 2,3

9 According to the same criteria presented in the previous note, the number of Sophocles' quotes doesn't account for T28, 5 nor *fr.* 121, \*361 and 448 R, which are more properly regarded as testimonies than fragments (see Cipolla 2006, 122 ff.). Furthermore, in line with Cipolla 2006, I treated Ath. 2, 66a and 2, 66b as part of one single quote from the *Trachiniae*. As a matter of fact, this is not one of those cases – which are anything but uncommon in the *Deipnosophists* – in which Athenaeus quotes the same passage on two unrelated occasions: 2, 66b is part of a summary of the arguments already made to that point, which leads the speaker to use the same aforementioned Sophoclean quote again.

10 It is worth noting that this total includes a significant number of parodies and secondary citations («esterne», to use Cipolla's words). Such citations are in all respects Euripides' passages: nonetheless, rather than being directly cited by Athenaeus, they are included in different author's quotes used by Athenaeus. The Euripidean quote is thus, so to speak, a 'side effect' of Athenaeus quoting someone else's work: this is of course a result of Euripides' broad fortune in antiquity. A sorting of Euripides' quotes appearing in the *Deipnosophists* based on their specific nature is offered by Cipolla's table (2006, 125 ff.). To the quotes considered by Cipolla the following (also included in my final count of Euripides' quotes in the *Deipnosophists*) might be added: 1) an Euripidean echo, which might be regarded as a «citazione adattata al contesto» of *Antigone's* *fr.* 158 Kn., is included in Clearchus' quote (*fr.* 46 Wehrli) appearing at Ath. 12, 524c; 2) a short citation from the *Cyclops* appears at 1, 10b; 3) a parody of Euripides' *Oenomaus* (*fr.* 576 Kn.) is included in Hippolochus of Macedon's passage quoted at 6, 129f. A few more remarks. The citation at 8, 363a is regarded by Cipolla as coming from Euripides' *Medea* (v. 193) but, as Cipolla himself points out at n. 185, the word *εἰλαπίνη* – which is the whole fragment, namely a gloss – also appears in Euripides' *Helen* (v. 1138). Since Athenaeus only mentions the fact that Euripides used this term, without the name of the specific tragedy he is thinking about, I counted this case among the *fragmenta incertae fabulae*: thereby, whilst Euripides' *Medea*, being cited elsewhere in the *Deipnosophists*, is still included in the 34 Euripides' works known to Athenaeus, the *Helen* is not. *Fr.* 907, 1 Kn. is quoted in Ath. 7, 276f without mentioning neither Euripides, nor the title of the tragedy of provenance: according to Canfora's index, it would be a fragment from Euripides' *Syleus*; both Kannicht and Cipolla more cautiously place it among the *fragmenta incertae fabulae* instead, and so did I. Finally, Canfora's index does not include the following Euripidean passages which are, on the other hand, listed by Cipolla and are therefore included in my total: 1) two verses from the *Antiope* and *Iphigenia in Tauris* (*fr.* 187, 1 Kn., v. 535) are parodied in Diphilus' *fr.* 75 K.-A., quoted at Ath. 6, 247a-c; 2) Machon's *fr.* 18 Gow, quoted at 13, 582d, includes two Euripides' citations, one from the *Medea* (v. 1346), the other from the *Aeolus* (*fr.* 19 Kn.): the former is though the only one appearing in Canfora's index; 3) a parody of *Medea's* v. 332 is included in Parmeniscus' quote at 4, 156f; 4) *fr.* 670 Kn. of Euripides' *Stheneboea* is quoted at 10, 421f-422a; 5) *fr.* 915, 1 Kn., coming from an unspecified Euripides' tragedy, is part of the Diphilus' quote from the *Parasitos* (*fr.* 60 K.-A.) appearing at 10, 422b.

Aristophanes	~ 40 plays <sup>11</sup>	~ 200 drawn from 39 plays (for 4 quotes Athenaeus knows two different versions) + 14 <i>fr. inc. fab.</i>	Only 4 of Aristophanes' known comedies appear to be absent for the <i>Deipnosophists</i> , and two of them might be spurious.	4,5
Menander	108 plays	81 drawn from 46 plays + 4 <i>fr. inc. fab.</i>	~ 42%	~ 1,8

Between the second and the third century A.D. Athenaeus was thus able to quote from a vast number of Menander's comedies, amounting to more than half of the entire *corpus* mentioned by the ancient sources. Furthermore, it needs to be pointed out that only a very small number of Athenaeus' quotes belong to those comedies that the moderns are now used to consider the most 'fortunate', that is to say, the comedies that have been entirely or at least vastly salvaged thanks to the lucky papyrological findings of the last two centuries. As a matter of fact:

- only 2 citations come from the *Dyskolos*;
- just a single quote belongs to the *Epitrepontes*, as many to the *Phasma*;
- several rather well-preserved comedies, such as *Aspis*, *Perikeiromene*, and *Samia* are not quoted at all in the *Deipnosophists*.

Moreover, Athenaeus appears to be very accurate in quoting Menander, so much so that there are only 4 instances of Athenaeus quoting Menander without stating the title of the citation's comedy of origin<sup>12</sup>. In these circumstances, it seems within reason to conclude, with Dario Del Corno (1964, 18 ff.), that Athenaeus is likely to have had access to a complete edition of Menander's comedies, and thereby has the potential to be a witness of the

11 The sources (*Vita*, Anon. de Com., *Proleg. de com.* XXXa Kost. and XXXb Kost., cfr. *Suid. α* 3932 Adler) mention 44 comedies: the *Vita*, though, also lists 4 comedies which were rumored to be Archippus' rather than Aristophanes'.

12 Among the quotes of unknown origin, fr. 435 K.-A. (*inc. fab.*) quoted in Ath. 2, 71e is part of the epitome: therefore, it is likely that the play's title was originally stated. The rest of the occurrences are listed as follows: Ath. 5, 189e (fr. 436 K.-A., *inc. fab.*), Ath. 6, 270d (fr. 437 K.-A., *inc. fab.*), Ath. 11, 781e (fr. 438 K.-A., *inc. fab.*). The difference between II-III A.D. Athenaeus and a later compiler like Stobaeus is striking in this matter: looking at the latter's work, no less than 151 Menander passages are quoted without the indication of the play of origin.

utmost importance and highest quality, possibly one of the last ones in the history of the transmission of Menander's work<sup>13</sup>. Not long afterwards, a handful of comedies was likely selected from the *corpus* (leaving a trace in some of the most famous Menander's *codices*, the *Cairensis*, the Bodmer, the *Membrana Petropolitana*), probably causing – in combination with other factors – the gradual disappearance of the 'minor' comedies.

Potentially thrilling as it is, this conclusion needs to be treated with caution. The problem of Athenaeus' quotation method is much debated as are his sources<sup>14</sup>. Most likely, it was hardly univocal: even if he had access to the complete work of Menander, he might have often quoted from memory. Furthermore, Menander's *corpus* famously circulated in multiple forms: it cannot be ruled out that Athenaeus also occasionally used different kinds of anthologies or thematic collections of *excerpta*. The quality of Menander's text transmitted by this material probably varied.

Concerning the different circumstances that prompted Athenaeus to use Menandrian quotes, the analysis shows that the vast majority of Menander's citations in the *Deipnosophists* focuses on linguistical issues: Menander's text is used to exemplify the meaning and use of a word or an expression. The point of interest may be the purity of the language, the gender of a word, or a syllable quantity; sometimes, Athenaeus offers a parade of fragments in which the same word occurs just to show which authors used it. This is typical of those sections of the *Deipnosophists* discussing the name and kinds of fishes, birds, food, lights, drinking vessels, and tableware: up to 28 Menander's citations recur in such sections. Approximately one-fourth of the total of Menander's citations in the *Deipnosophists* show a prosopographical interest, focusing on single historical characters – mainly parasites and *hetairai* – or on a category, usually corresponding to the main comedy stock characters, again parasites and *hetairai*, and also cooks and servants. Finally, what is certainly most surprising considering Menander's huge success as a gnomic author, is that the gnomic quotes are the vast majority of Euripides' citations in Athenaeus, whilst hardly any is found for Menander<sup>15</sup>.

13 On the transmission and the reception of Menander in Antiquity see also Blume 1998, Nervegna 2013, Holzberg 2023.

14 See Nesselrath 1990, 65-79 and the useful overview of the so called 'Athenaeus question' in Paulas 2012, 404 n. 1 and 407 n. 7; but almost each one of the works I cited at n. 2 has offered some insight in this matter (see for example Olson 2018, 425, Cipolla 2005 often coming to the conclusion that Athenaeus cited Euripides' fragments from some intermediate source, Quaglia 2001, 629 ff.).

15 See Cipolla 2006, 113.

## 2. FORMAL ASPECTS

Moving on to the analysis of the formal aspects of Menander's quotations in Athenaeus, some *caveat* is necessary. As Arnott (2000) pointed out, it is imperative to bear in mind, in dealing with Athenaeus, that the *Deipnosophists'* manuscripts present the quoted fragments as if they were written in continuous prose. Therefore, especially when quotations are short, it is not always possible to identify with absolute certainty the original meter, even if serious corruption is not suspected. In particular, considering Menander, if a fragment is shorter than a verse and is not cited together with at least another complete verse, iambic trimeters and trochaic tetrameters might be hard to tell apart. Furthermore, Athenaeus' manuscripts don't mention the speakers' identity: therefore, when dealing with dialogic fragments it might be difficult to tell apart one character's words from another's.

Let's now consider the overall features of the Menander fragments quoted by Athenaeus.

1. Length: Menander's quotes range from a single-word gloss to a maximum of 16 verses. Most of the quotes are thus short or very short; no more than 11 quotes exceed the 5 verses length, no more than three of them are longer than 10 verses, and only one is longer than 15 verses.
2. Metrical form: leaving aside a few uncertain cases, about 75-80% of Menander's citations are iambic trimeters. Less than 10% are catalectic trochaic tetrameters. Only a single quote appears to be composed in anapaestic meter (either catalectic dimeters – also used in the *Λευκαδία* – or tetrameters)<sup>16</sup>.
3. Verse integrity: Athenaeus appears to be far more concerned with syntactic integrity than verse integrity. He has no trouble beginning or ending a citation in the middle of a verse. So much so that about 60% of Menander's citations involve at least one

16 Athenaeus shows a general preference for iambic trimeter texts: among the tragedians' quotes included in the *Deipnosophists*, only a handful of lyric/anapaestic fragments can be found (Cipolla counts 3 for Aeschylus, 5 for Sophocles, 9 for Euripides). Furthermore, among the fragments of the minor tragedians and the tragic *adespota* quoted by Athenaeus, only 9 are composed in lyric meter, whilst in three cases the meter is uncertain. Likewise, concerning Aristophanes' quotes and the rest of the Ancient Comedy's authors in the *Deipnosophists*, Quaglia's analysis (2001, 617 f.) confirms Athenaeus' preference for iambic trimeter passages: «I trimetri, sia pur con le eccezioni ricordate in precedenza, costituiscono in ogni caso la maggioranza assoluta dei versi citati, con un totale di circa 600 su poco meno di 1090 (e rappresentano, quindi, il 55% circa del totale)».

verse that is only partially quoted. When it is possible to compare Athenaeus' excerpt with a larger fragment of the same work, we can see that the beginning and end of the quoted section usually correspond to syntactic pauses.

4. Involvement of one or more speakers: a vast majority of Menander's citations in the *Deipnosophists* involve just one speaker. The longer fragments are therefore likely to come from monologues or long speeches. Only about 10% of Menander's citations involve more than one speaker.

### 3. TRUSTWORTHINESS

Due to the highly fragmentary *status* of Menander's *corpus*, just a handful of Menandrian quotes appearing in the *Deipnosophists* are – at least partially – transmitted by other sources, either papyri or indirect tradition, namely nine:

- part of fr. 66 K.-A. (*Arrhephoros*) = Ath. 10, 442c-d is quoted by Aelian (*VH* 3, 14);
- *Dysk.* 447-453 = Ath. 4, 146e-f are transmitted by *P.Bodmer* 4 (IV A.D.), whilst vv. 452-453 are also transmitted by *P.Berol.* 21199 (VI-VII A.D.). Furthermore, vv. 449-451 are cited in *Porph. Abst.* 2, 17, 22, and vv. 451-453 in *Clem.Al. Strom.* 7, 6, 31; *Dysk.* 644-646 = Ath. 9, 383f are also transmitted by *P.Bodmer* 4;
- *Epit.* fr. 5 K.-S. = Ath. 3, 119e-f appears in an anonymous fragmentary lexicon (*Lex. Herm.* 325, *Anecd. Gr. Par.* IV 248 Cramer) and is partially quoted in *Ael.Dion.* τ 3;
- *Theoph.* fr. 1, 16 K.-S. = Ath. 6, 248d appears in *Stob.* 4, 42, 3 and *Schol. E. Hipp.* 426;
- part of *Kol.* fr. 3 K.-S. = Ath. 10, 434b-c (see also Ath. 11, 477f) is quoted by Plutarch (*Adul.* 57a);
- fr. 246 K.-A. (*Naykleros*) = Ath. 11, 474b-c is also quoted in *Macr. Sat.* 5, 21, 14f.;
- fr. 381 K.-A. (*Hypobolimaïos*) = Ath. 14, 644f is also cited by *Phot. α* 1199 *Theodoridis*;
- *Phasm.* 73-74 = Ath. 14, 661f are transmitted by *P.Oxy.* 2825 (early I century A.D.).

Although this is a very small sample, I think it is worth using it to test Athenaeus' trustworthiness as a source of Menander's text. It goes without saying that, to properly solve this issue, a much bigger sample would be necessary. We shall thereby refrain to consider any conclusion that may arise from the following analysis nothing more than a very limited and very temporary work hypothesis, hoping that it will be possible in the future to test its validity against a larger number of Menander's verses.

1. Fr. 66 K.-A. (*Arrhephoros*):

πάντας μεθύσους τοὺς ἐμπόρους  
 ποεῖ τὸ Βυζάντιον. ὄλην ἐπίνομεν  
 τὴν νύκτα διὰ σέ καὶ σφόδρ' ἄκρατον, μοὶ δοκῶ·  
 ἀνίσταμαι γοῦν τέτταρας κεφαλὰς ἔχων.

Ath. 10, 442c-d, Ael. *VH* 3, 14 (μεθύσους-νύκτα).

2 ἐπίνομεν Ath.: ἔπινε Ael.

The only *varia lectio* is Aelian's ἔπινε instead of Athenaeus' ἐπίνομεν at v. 2. As it is clear, Athenaeus is right, since the plural is required by both the metrics and the context emerging from the rest of the fragment. The speaker says: «Byzantium makes all the traders tipsy. The whole night through we were drinking for your sake, and, I think, it was very strong wine too. At any rate I got up with four heads on me». It is clear from the last verse that the speaker partook in the drinking: the plural ἐπίνομεν is thus the obvious choice. It appears that Aelian – or his source – didn't know the last verse or the original context of the words he quoted.

2. Menander's *Dyskolos* is quoted twice in the *Deipnosophists*. The whole comedy is transmitted by the Bodmer *Codex* and partially by several sources. In both cases, I find it useful to show a longer passage than Athenaeus' excerpt: the latter is underlined.

a) *Dysk.* 444-455 (ed. K.-S.):

<p>Κν.      αἱ δὲ Νύμφαι μοι κακὸν          ἀεὶ παροικοῦσ', ὥστε μοι δοκῶ πάλιν          μετοικοδομήσειν καταβαλὼν τὴν οἰκίαν          ἐντεῦθεν. <u>ὡς θύουσι δ'οἱ τοιχωρύχοι</u></p>	<p>445</p>
---	------------

κοίτας φέρονται, σταμνί', οὐχὶ τῶν θεῶν  
ἔνεκ' ἀλλ' ἐαυτῶν. ὁ λιβανωτὸς εὐσεβὲς  
καὶ τὸ πόπανον· τοῦτ' ἔλαβεν ὁ θεὸς ἐπὶ τὸ πῦρ. 450  
ἅπαν ἐπιτεθέν. οἱ δὲ τὴν ὄσφυν ἄκραν  
καὶ τὴν χολήν, ὅτι ἔστ' ἄβρωτα, τοῖς θεοῖς  
ἐπιθέντες αὐτοὶ τᾶλλα καταπίνουσι. γραῦ,  
 ἄνοιγε θᾶττον τὴν θύραν. [ποητέ]ον  
 ἐστὶν γὰρ ἡμῖν τᾶνδον ὡς ἐμοὶ δοκεῖ. 455

*P.Bodmer* 4, *P.Berol.* 21199 (vv. 452-453), *Ath.* 4, 146e-f (vv. 447-453), *Porph. Abst.* 2, 17, 22 (vv. 449-451), *Clem.Al. Strom.* 7, 6, 31 (vv. 451-453)

448 ]αιφερονται B, κοίτας φέροντες Ath. || 449 ἐαυτῶν Ath.: εαυτον B | εὐσεβὲς B, Ath.: εὐσεβῆς *Porph.* || 452 ὅτι ἔστ' B, Ath.: ὅστέα τὰ *Clem. Al.* || 453 ἐπιθέντες B, *Berol.*, Ath.: ἐπιτιθέντες *Clem.Al.* | καταπίνουσι B, Ath.: ἀναλίσκουσι *Clem.Al.*

This passage is part of a monologue by the main character of the comedy, the *dyskolos* Knemon himself, and was particularly famous. Apart from *P.Bodmer* 4 (IV A.D.), which has the whole comedy, a few verses of Athenaeus' quote are transmitted by *P.Berol.* 21199 (VI-VII A.D.) and quoted by Porphyry and Clement from Alexandria. Athenaeus usually agrees with direct sources against the rest of the indirect tradition. When he disagrees with the *Bodmer Codex*, he appears to have a better text: at v. 499 Athenaeus has the correct genitive ἐαυτῶν, needed by the preceding ἔνεκα; at v. 448 Athenaeus' accusative κοίτας appears to be once again correct, while later on *P.Bodmer's* φέρονται and Athenaeus' φέροντες are both admissible. In extracting the excerpt Athenaeus isolated from the comedy's text only complete sentences: the meter of the opening and closing verses, unlike their syntax, is incomplete.

b) *Dysk.* 639-647 (ed. K.-S.):

(Σικ.) εἰσὶν θεοί, μὰ τὸν Διόνυσον. οὐ δίδως  
 λεβήτιον θύουσιν, ἱερόσυλε σύ, 640  
 ἀλλὰ φθονεῖς· ἔκπιθι τὸ φρέαρ εἰσπεσῶν,  
 ἵνα μηδ' ὕδατος ἔχης μεταδοῦναι μηδενί.  
 νυνὶ μὲν αἱ Νύμφαι τετιμωρημένα  
 εἴσ' αὐτὸν ὑπὲρ ἐμοῦ δικαίως· οὐδὲ εἶς  
μάγειρον ἀδικήσας ἀθῶος διέφυγεν. 645

ιεροπρεπής πως ἐστὶν ἡμῶν ἡ τέχνη.

[ ]ς τραπεζοποιὸν ὃ τι βούλει πόει.

*P.Bodmer* 4, Ath. 9, 383f (vv. 644-646)

645 ἀθῶος Ath.: αθωίως B.

This second excerpt from Menander’s *Dyskolos* is part of another monologue, delivered by Sikon the cook. Athenaeus and the Bodmer *Codex* always agree, except for v. 645, where Athenaeus’ text appears once more to be the best option: the adverb ἀθῶος transmitted by the Bodmer *Codex* is, as matter of fact, very rare and it is only used by late authors.

### 3. *Epit.* fr. 5 K.-S.:

ἐπέπασα

ἐπὶ τὸ τάριχος ἄλας, ἔαν οὔτω τύχη.

Ath. 3, 119e-f, *Lex. Herm.* 325, *Anecd. Gr. Par.* IV 248 Cramer, Ael.

Dion. τ 3 (ἐπέπασα–ἄλας)

1 ἐπέπασα Ath., Ael.Dion.: ἐπέτασα (ἐπέϊτασα Cramer) *Lex.* || 2 ἐάν  
Elmsley: ἄν Ath., *Lex.*

Even though a good portion of Menander’s *Epitrepontes* is transmitted by the *Codex Cairensis*, the *Membrana Petropolitana*, and a couple of *Oxyrhynchus papyri*, none of these sources happen to have Athenaeus’ excerpt. The fragment contains what appears to be a proverbial expression, “If this should happen, I have really sprinkled salt on salted fish” (that is to say, I added fuel to fire), and is also found in two *lexica*<sup>17</sup>. All the sources agree; they all have ἄν instead of ἐάν, which must be restored for the meter: anyway, this is a trivial mistake, not challenging the good quality of Menander’s text as it is transmitted by Athenaeus.

So far, Athenaeus has proved to be a very good witness. Some issues come to light with the next fragment.

4. *Theoph.* fr. 1 is a famous philosophical tirade by a character named Kraton; the longer passage we know is transmitted by Stob. 4, 42, 3, but parts

17 See Martina 2016, 451.

of the same passage are quoted by several sources. Athenaeus' citation looks close enough to v. 16 to let us think that he intended to quote this passage: the quote itself, nonetheless, is very inaccurate.

*Theoph.* fr. 1, 16f. K.-S.:

Πράττει δ' ὁ κόλαξ ἄριστα πάντων, δεύτερα  
ὁ συκοφάντης, ὁ κακοήθης τρίτα λέγει.

*Stob.* 4, 42, 3, *Schol. E. Hipp.* 426, ad v. 16 cfr. *Ath.* 6, 248d πράττει  
γὰρ πάντων ὁ κόλαξ ἄριστα, ὁ καλὸς εἶπεν Μένανδρος

Shouldn't we have Stobaeus' quote, we would nonetheless know that something is off in Athenaeus' text since the citation obviously doesn't work in an iambic context. Nothing suggests that he intended to paraphrase rather than quote Menander, as he does elsewhere: the syntax of the quote is independent of that of the frame; furthermore, Athenaeus clearly introduces the citation with ὁ καλὸς εἶπεν Μένανδρος. It is worth noting, though, that this is one of the rare Menander's gnomic quotes found in Athenaeus, coming from a famous passage. Moreover, this is one of the only 5 instances of Athenaeus not mentioning the title of the comedy he is quoting. These two aspects might indicate that Athenaeus is here either quoting by memory or using a collection of popular Menandrian excerpts.

5. *Kol.* fr. 3 K.-S., coming from a dialogue between a soldier named Βίας and a flatterer named Στρουθίας, is quoted twice in the *Deipnosophists*, in book 10 and again, partially, in book 11. The second part of the excerpt, which is only featured in book 10, is also quoted by Plutarch in his work *Quomodo adulator ab amico internoscatur* (48e-74e).

*Kol.* fr. 3 K.-S.:

(Bι.) κοτύλας χωροῦν  
δέκα ἐν Καππαδοκίᾳ κόνδου χρυσοῦν, Στρουθία,  
τρις ἐπέπιον μεστόν γ'. {Στρουθίας} Ἀλεξάνδρου πλέον  
τοῦ βασιλέως πέπωκας. {B.} οὐκ ἔλαττον, οὐ  
μὰ τὴν Ἀθηνᾶν. {Στρ.} μέγα γε.

*Ath.* 10, 434b-c (ad vv. 1-2 cfr. *Ath.* 11, 477f), *Plu. adul.* 57a  
(Ἀλεξάνδρου-πέπωκας)

2 δέκα ἐν Ath. 10: δέκα καὶ ἐν Ath. 11 | Στρουθία Ath. 10: στρουθίων Ath. 11 || 3 ἐπέπιον Meineke: ἐπιον Ath. contra metrum || 3-4 πέπωκας τοῦ βασιλέως Ath. contra metrum, transp. Bentley | τοῦ βασιλέως πλέον Plu.

Considering vv. 1-2, we observe that the text of the excerpt appearing in book 11 is not identical to that of book 10: in the shorter citation of book 11, v. 2 is one syllable too long to be an iambic trimeter; furthermore, we know from Plutarch that the flatterer's name was Στρουθίας. To what do we owe these discrepancies? Did Athenaeus originally have the same text in books 10 and 11? Is he maybe quoting by memory in book 11 or is the misquote of book 11 the result of a transmission issue in the *Marcianus*<sup>18</sup>? Looking further at the second part of the excerpt, only appearing in book 10, Athenaeus' text isn't flawless. V. 3 is lacking one syllable, but this issue might be fixed assuming that πίνω originally had a preverb (if said preverb was ἐπί as Meineke suggested, this is a simple haplography, hence it is likely no more than a manuscript tradition issue, once again not concerning in the matter of Athenaeus as a witness of Menander's text). Furthermore, the *ordo verborum* of v. 4 is wrong, as πέπωκας τοῦ βασιλέως appears to be *contra metrum*. Anyway, when we attempt to fit Plutarch's brief citation in the longer fragment transmitted by Athenaeus, Plutarch's *ordo verborum* turns out to be just as garbled and equally *contra metrum*: Athenaeus' longer citation, in fact, shows that Ἀλεξάνδρου needs to be followed by no more than two syllables to complete the trimeter, while Plutarch's text has it directly followed by τοῦ βασιλέως.

6. Fr. 246 K.-A. from Menander's *Naykleros*, another dialogic excerpt, is cut by Athenaeus in two parts separated by καὶ μετ' ὀλίγα; the second part of the first section's last trimeter is known through Macrobius.

Fr. 246 K.-A. (*Naykleros*):

(A) ἤκει λιπὼν Αἰγαῖον ἀλμυρὸν βάθος  
 Θεόφιλος ἡμῖν, ᾧ Στράτων, ὡς εἰς καλὸν  
 τὸν υἱὸν εὐτυχοῦντα καὶ σεσωσμένον  
 πρῶτος λέγω σοι τὸν τε χρυσοῦν κάρθαρον.  
 (Στρ.) ποῖον; (A) τὸ πλοῖον· οὐδὲν οἶσθας, ἄθλιε; 5

18 One has to keep in mind that all Athenaeus' manuscripts, except for the Epitome's *codices*, directly or indirectly stem from the *Marcianus gr.* 447. The insertion of καὶ might be the result of the error of some copyist, mistakenly interpreting the preposition ἐν with the numeral ἔν and trying to restore an alternative form for ἔνδεκα (δέκα καὶ ἐν).

(Στρ.) τὴν ναῦν σεσῶσθαί μοι λέγεις; (Α) ἔγωγε μὴν·  
 † κείνην ναῦν Καλλικλῆς ἐποίησε  
 τὸν καλούμενον †, Εὐφράνωρ <δ’> ἐκυβέρνα Θούριος

Ath. 11, 474b-c Μένανδρος δὲ Ναυκλήρω ἤκει—πλοῖον. καὶ μετ’ ολίγα·  
 τὴν—Θούριος, Macr. Sat. 5, 21, 14f. *cantharum* [...] *etiam pro navigio  
 poni solitum debemus estendere. Menander in Nauclero: ἤκει—ἄθλιε*

2 εἰς Macr.: ἐς Ath. || 4 τὸν τε Ath.: γονδε Macr. | κάρθαρων Ath.: θαρὸ  
 Macr. || 5 πλοῖον Ath.: ηλοῖον Macr. || οὐδὲν οἴσθας, ἄθλιε Meineke:  
 ουδεμοισθασαθαιε Macr. P ουδεμουσθασαθαιε Macr. N || 6 ἔγωγε μὴν  
 Bentley: ἐγὼ τὴν ἐμήν Ath. || 7 κείνην ναῦν Καλλικλῆς ἐποίησε (dicol.  
 post ναῦν) Ath. A contra metrum, τὴν ναῦν ἐκείνην ἦν ἐποίησε  
 Kock || 8 τὸν καλούμενον Ath. A contra metrum: ὁ Καλύμνιος Heringa |  
 Εὐφράνωρ Casaubon: εὐφράνωρ’ Ath. | δ’ ἐκυβέρνα Grotius: ἐκ—Ath. A.

Looking at the first part of the excerpt, Athenaeus always has a better text than Macrobius, the only exception being at v. 1, where he has ἐς instead of εἰς (again, a trivial error). The second part, on the other hand, is very troublesome and has been put between *crucis* by Kassel and Austin: after v. 6, Athenaeus’ text doesn’t fit the trimeter; moreover τὸν καλούμενον doesn’t seem to find a place in the syntax of the sentence.

7. From Menander’s *Hypobolimaios* Athenaeus quotes the first verse of a passage which is more extensively quoted by Photius.

Fr. 381 K.-A. (*Hypobolimaios*):

(Α) τὸν ἄμητα, Χαίριππ’, οὐκ ἔας πέττειν; (Χα.) τίνα  
 ἄμητ’ ἐν Ἄιδου προσδοκᾷς;

Phot. α 1199 Theodoridis, Ath. 14, 644f (τὸν—τίνα)

1 αμητα χαίριππου κεαι ἐς πεττιν Ath., corr. Porson: ἄμητα Χαίριππου  
 κατὰ Ἄιδην πέμπει Phot.

Athenaeus’ text needs some mending (and it is worth noting that in this case verse integrity appears to be salvaged at the expense of syntactical integrity). Photius’ is far worse. This may be the result of two different attempts to make sense of some confused sequence circulating in Antiquity. This being said, Porson was able to restore a satisfying text based on Athenaeus, working on word division and correcting an itacism error.

8. *Phasm.* vv. 73-74 (ed. K.-S.):

] ἐπισημαίνεσθ', ἐὰν  
ἡ σκευασία καθάρειος ἦ καὶ ποικίλη.

Ath. 14, 661f, *P.Oxy.* 2825

73 ἐπισημαίνεσθ', ἐὰν Ath., ]πισημ[...]εσθεαν O || 74 ποικίλη Ath.: ]  
ηι O.

The short excerpt from the *Phasma* quoted in the *Deipnosophists* is also transmitted by *P.Oxy.* 2825. Although the papyrus fragment is badly damaged, the surviving traces of v. 73 confirm Athenaeus' text. At the end of v. 74, Athenaeus has ποικίλη, while the papyrus reads ]ηι. The papyrus most likely had the verb ἦ at the end of the verse, but ἡ σκευασία καθάρειος καὶ ποικίλη ἦ doesn't work as an iambic trimeter. Athenaeus thus appears to have the better text.

Although limited to nine cases, this analysis proves the general high quality of Menander's text as transmitted by Athenaeus. Even though the case of *Theoph.* fr. 1 (and maybe also *Kol.* fr. 3 K.-S.) advises caution, most issues in Menander's quotes appear to be trivial errors, probably resulting from the common dynamics of the manuscript tradition. Overall, as far as we can see, the *Deipnosophists* usually carry a better text than the rest of the indirect tradition, occasionally improving also the text of Menander's papyri.

## BIBLIOGRAFIA

Ambaglio, Delfino

1990 *I 'Deipnosofisti' di Ateneo e la tradizione storica frammentaria.* "Athenaeum" 78, 51-64.

Apostolakis, Kostas

2020 *Increasing Comic Fragmentation: Some Aspects of Text Re-uses in Athenaeus.* In *Fragmentation in Ancient Greek drama*, a cura di Anna A. Lamari, Franco Montanari e Anna Novokhatko. Berlin-Boston, De Gruyter, 603-616.

Arnott, William G.

2000 *On editing comic fragments from literary and lexicographical sources.* In *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, a cura di David Harvey e John Wilkins. London, Duckworth and the Classical Press of Wales, 1-14.

Bowie, Ewen

2000 *Athenaeus' Knowledge of Early Greek Elegiac and Iambic Poetry.* In *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, a cura di David Braund e John Wilkins. Exeter, Liverpool University Press, 124-135.

Blume, Horst-Dieter

1998 *Menander.* Darmstadt, WBG.

Brunt, Peter A.

1980 *On Historical Fragments and Epitomes.* "CQ" 30, 2, 477-494.

Canfora, Luciano

2001 *Ateneo, I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, vol. 1-4, progetto di Luciano Canfora, introduzione di Christian Jacob, Roma, Salerno Editrice.

Carrière, Jean-Claude

2007 *Les citations de Xénophon dans le 'Banquet des sophistes' d'Athénée.* In *Troika. Parcours antiques. Mélanges offerts à Michel Woronoff*, vol. 1, édité par Sylvie David e Evelyne Geny. Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 219-240.

Cipolla, Paolo

2005 *Su alcune citazioni euripidee in Ateneo.* "Prometheus" 31, 3, 263-281.

Cipolla, Paolo

2006 *Le citazioni dei Tragici in Ateneo.* In *Studi sul teatro greco*, a cura di Paolo Cipolla. Amsterdam, Hakkert, 79-136.

- Collard, Christopher  
1969 *Athenaeus, the Epitome, Eustathius, and quotations from tragedy.* "RFIC" 97, 157-179.
- Del Corno, Dario  
1964 *Selezioni Menandree.* "Dioniso" 38, 3-4, 3-54.
- Lenfant, Dominique  
2007 *Les "fragments" d'Hérodote dans les Deipnosophistes.* In *Athénée et les fragments d'historiens. Actes du Colloque de Strasbourg (16-18 juin 2005)*, édité par Dominique Lenfant. Paris, De Boccard, 43-72.
- Gulick, Charles B.  
1950<sup>2</sup> *Athenaeus. The Deipnosophists.* London, The Loeb Classical Library.
- Holzberg, Niklas  
2023 *Menander. Einleitung.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Maisonneuve, Christine  
2007 *Les «fragments» de Xénophon dans les 'Deipnosophistes'.* In *Athénée et les fragments d'historiens. Actes du Colloque de Strasbourg (16-18 juin 2005)*, édité par Dominique Lenfant. Paris, De Boccard, 73-106.
- Marchiori, Antonia  
2003 *Sofocle in Ateneo.* In *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, a cura di Guido Avezú. Stuttgart, Metzler, 175-191.
- Marchiori, Antonia  
2004 *Ateneo testimone di Eschilo.* "Lexis" 22, 173-190.
- Martina, Antonio  
2016 *Menandrea. Elementi e struttura della commedia di Menandro*, vol. 3. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- Nervegna, Sebastiana  
2013 *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception.* Cambridge, Cambridge University Press.
- Nesselrath, Heinz-Günther  
1990 *Die Attische Mittlere Komodie: Ihre Stellung in Der Antiken Literaturkritik Und Literaturgeschichte.* Berlin-New York, De Gruyter.
- Nesselrath, Heinz-Günther  
2010 *Comic Fragments: Transmission and Textual Criticism.* In *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, edited by Gregory Dobrov. Leiden, Brill.
- Olson, S. Douglas  
2015 *Athenaeus' Aristophanes, and the Problem of Reconstructing Lost Comedies.* In *Fragments einer Geschichte der griechischen Komödie*, he-

rausgegeben von Stylianos Chronopoulos e Christian Orth. Heidelberg, Verlag Antike, 35-65.

Olson, S. Douglas

2018 *Athenaeus' "Fragments" of Non-Fragmentary Prose Authors and Their Implications*. "AJPh" 139, 3, 423-450.

Olson, S. Douglas

2020 *Traces of a Genre: Euripides and other Tragic Poets in Athenaeus of Naucratis*. In *Euripides-Rezeption in Kaiserzeit und Spätantike*, herausgegeben von Michael Schramm. Berlin, De Gruyter, 193-204.

Paulas, John

2012 *How to Read Athenaeus' "Deipnosophists"*. "AJPh" 133, 3, 403-439.

Pelling, Christopher B. R.

2000 *Fun with fragments: Athenaeus and the historians*. In *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, edited by David Braund e John Wilkins. Exeter, Liverpool University Press, 171-190.

Quaglia, Riccardo

2001 *Citazioni da Aristofane e dalla commedia antica in Ateneo* "Maia" 54.3, 611-633.

Romeri, Luciana

2004 *Platon chez Athénée*. In *La citation dans l'antiquité*, édité par Catherine Darbo-Peschanski. Grenoble, Editions Jérôme Millon, 175-188.

Sidwell, Keith

2000 *Athenaeus, Lucian and Fifth-Century Comedy*. In *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, edited by David Braund e John Wilkins. Exeter, Liverpool University Press, 136-152.

Trapp, Michael

2000 *Plato in the Deipnosophistae*. In *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, edited by David Braund e John Wilkins. Exeter, Liverpool University Press, 353-363.



# LA VITALITÀ DEI PESCI E L'UMANIZZAZIONE NEL POEMA DI OPPIANO DI CILICIA:

*Halieutica*, 1, 446-472

Francesco Arcolaci

## *Abstract*

The *Halieutica* is a didactic poem written at the end of the second century A.D. by Oppian of Cilicia, in which fish are the main characters. Marine animals are portrayed anthropomorphically: the poet usually attributes human feelings and qualities to fish, in an iterated comparison created by similes and particular adjectives. For this reason, Oppian's zoology is based upon innovation. Ancient writers such as Plutarch and Plato did not believe that fish have feelings. This is particularly evident when analysing *H.* 1, 446-472, where the bewilderment that the arrival of winter causes in fish is compared by the poet to the one that war causes in men.

## *Key-words*

Fish, Sea, Anthropomorphism, Style, Poetic Techniques.

Gli *Halieutica* sono un poema didascalico sull'arte della pesca in cinque libri scritto verso la fine del II sec. d.C. Furono scritti da Oppiano di Cilicia<sup>1</sup>. Gli animali marini sono i principali protagonisti del poema<sup>2</sup> e sono descritti in determinate sezioni catalogiche del primo libro attraverso la tecnica dell'umanizzazione. Mediante l'analisi delle metafore degli *Halieutica*, questo contributo si propone di illustrare il funzionamento della

1 Le informazioni riguardo alla patria del poeta Oppiano sono basate sul terzo libro degli *Halieutica* (vv. 5-8), dove il poeta prega gli dèi della Cilicia e in particolare Hermes, il cui culto in quella regione era particolarmente sentito nella città di Anazarbo, cfr. *Schol. Opp. H.* 3, 8, p. 328 Bussemaker, *Suid.* o 452 Adler, s.v. Ὀππιανός, Rebuffat 1997, 559-584. Le poche informazioni riguardo alla vita di Oppiano sono tramandate nelle *Vitae*, pervenute in due redazioni all'interno dei codici, i più antichi dei quali sono il *Med. Laurentianus* 31, 3 (Z) e *Ambrosianus gr. C 222* (A); per un maggiore approfondimento riguardo alla tradizione manoscritta degli *Halieutica*, cfr. Fajen 1969. Secondo le *Vitae*, Oppiano visse al tempo di Marco Aurelio (Westermann 1845, 63-65, Mair 1963, XIII-XV, Colonna 1964, 33-40, Rebuffat 1997, Kneebone 2020, 5-10, Arcolaci 2021, 2-8).

2 La figura del pescatore e le varie tecniche di pesca sono descritte a partire dal terzo libro.

prospettiva umanizzante: sarà infatti riportato l'esempio di un passaggio significativo in cui i pesci sono descritti con particolari termini riferiti solitamente al mondo umano.

Lo scopo dell'umanizzazione è di suscitare l'empatia del lettore. Questo espediente è il risultato dello sperimentalismo messo in atto in età ellenistica, com'è evidente ad esempio nei *Theriaca* di Nicandro di Colofone, in cui gli animali sono talvolta descritti secondo una prospettiva umana<sup>3</sup>.

## 1. LA STRUTTURA

Gli *Halieutica* sono un poema didascalico il cui stile è più artistico che tecnico: le informazioni tecniche offerte appaiono infatti troppo brevi per essere usate efficientemente dai pescatori; da ciò si può desumere che non avesse lo scopo precipuo di un manuale contenente istruzioni pratiche. Le descrizioni sono brevi, e il loro tono anedddotico ha lo scopo principale di coinvolgere il lettore e, talvolta, anche di intrattenerlo. La disposizione degli argomenti nel primo libro è studiata al fine di presentare al lettore molteplici aspetti: in particolare il primo libro è strutturato dall'autore come un'introduzione generale dell'intero poema, allorché presenta diverse informazioni zoologiche utili per la comprensione del mondo marino e una classificazione dei pesci basata sui loro habitat. Di seguito la struttura del primo libro degli *Halieutica*<sup>4</sup>:

1. 1-79: proemio del libro; comparazione e descrizione della caccia, della pesca e dell'uccellazione; invocazione a Poseidone e alle divinità marine.
2. 80-92: le profondità marine; il poeta dichiara la limitatezza della sua conoscenza, giacché solo gli dèi conoscono tutto.
3. 93-476: Oppiano propone la sua personale classificazione dei pesci basata sui diversi habitat e sulle abitudini caratteristiche di ciascuna specie; alcuni pesci sono brevemente descritti anche con storie anedddotiche e leggende.

3 Nicandro definisce il serpente ὄμεινος, "compagno di letto", in *Ther.* 131 (Overduin 2015, 99). L'umanizzazione avviene mediante il continuo confronto tra gli animali marini e gli umani, attraverso similitudini, termini particolari e aggettivi che solitamente si riferiscono al mondo umano, ad esempio ἔθνος, φιλότης, ὄμειναίος, cfr. *Opp. H.* 1, 1; 6; 509.

4 Cfr. Rebuffat 2001, 41-43.

4. 477-645: in questa sezione il poeta tratta la riproduzione e spiega alcuni accoppiamenti leggendari, ad esempio quello della murena con la vipera.
5. 646-761: le cure materne verso la progenie, un importante elemento di contatto tra i pesci e gli umani.
6. 762-797: nascite spontanee, il poeta parla di alcune specie di pesci autogenerate; alcune di esse, ad esempio, nascono spontaneamente dal fango.

La disposizione di queste sequenze non è affatto casuale; come ha notato Enrico Rebuffat (2001, 39-43), ogni sezione è conclusa da particolari espressioni o descrizioni che trasmettono al lettore un senso di completezza: la classificazione dei pesci termina con la descrizione degli anfibi, la sezione riguardante le cure materne finisce con l'esempio negativo del tonno femmina che si ciba della sua stessa progenie. Il primo libro permette dunque al lettore di approcciarsi al mondo marino, introducendolo al mondo della pesca, che è descritto nei libri successivi: infatti Oppiano fornisce informazioni zoologiche offrendo la sua classificazione delle specie marine, dividendo gli animali in base agli habitat in cui vivono, al fine di mostrare la propria cultura e fornire conoscenza del mondo marino:

1. litorali bassi e sabbiosi;
2. fondali fangosi e secche;
3. ambienti ricchi di alghe;
4. ambienti vicini a fiumi e laghi;
5. zone scogliose:
  - scogli ricoperti di alghe marine;
  - scogli bassi vicini al litorale;
  - scogli viscosi con verde muschio;
  - scogli ricchi di anfratti
6. pesci che vivono sia sulla sabbia che negli scogli;
7. pesci che vivono nel mare aperto;
8. pesci che vivono in tutti questi habitat condividendoli con le altre specie.

Questa classificazione delle specie marine dimostra che Oppiano segue le regole della classificazione aristotelica basata sulle differenze anatomiche, piuttosto che sulla mera descrizione. Nel primo libro del *De Partibus Animalium*, il filosofo spiega l'importanza di classificare gli animali secondo le loro differenze e analogie anatomiche<sup>5</sup>. È ragionevole dedurre che Oppiano intende seguire questo criterio.

## 2. IL MONDO MARINO E L'UMANIZZAZIONE

Attraverso l'opera di Oppiano, il lettore è invitato a considerare i pesci simili a lui, con il risultato che il *pathos* caratterizzante le storie leggendarie di cui essi sono protagonisti è posto in evidenza. Antropomorfizzando i pesci, il poeta intende comunicare la vitalità del mare, in quanto dimostra che gli animali marini hanno la capacità di provare sentimenti e sono mossi dalla stessa forza vitale che anima il mondo degli umani.

Oppiano inizia il primo libro del suo poema<sup>6</sup>, dichiarando di voler trattare καὶ βίον ἰχθυόεντα καὶ ἔχθρα καὶ φιλότητας. Con quest'espressione, il poeta intende mostrare non solo la vita dei pesci ma anche i loro sentimenti di amicizia e inimicizia. Tuttavia, dietro la peculiare scelta lessicale del poeta, potrebbe essere evidente un significato più profondo: secondo la tradizione zoologica degli antichi, i pesci non sono capaci di provare sentimenti di amicizia, amore e gratitudine, essi non conoscono il senso della giustizia, giacché questi erano considerati pertinenti soltanto alla natura umana.

Contrariamente a queste opinioni, Oppiano intende dimostrare che i pesci sono simili agli umani. Nel secondo libro egli afferma che non c'è giustizia tra le stirpi marine, perché i pesci si trovano spesso in lotta fra loro:

Ἰχθύσι δ' οὔτε δίκη μεταρίθμιος οὔτε τις αἰδώς,  
οὐ φιλότης· πάντες γὰρ ἀνάρσιοι ἀλλήλοισι  
δυσμενέες πλώουσιν<sup>7</sup>.

5 Il criterio di classificazione è programmaticamente descritto da Aristotele nel primo libro del *De Partibus Animalium* (639a) ed è seguito nell'*Historia Animalium* (cfr. Zucker 2005, 169). La trasmissione delle idee del filosofo di Stagira ha goduto della mediazione dell'*Epitome* redatta da Aristofane di Bisanzio (cfr. Cariou 2015, 108).

6 Opp. H. 1, 6.

7 Opp. H. 2, 43-45.

Tale convinzione era già stata espressa da Esiodo<sup>8</sup>,

τόνδε γὰρ ἀνθρώποισι νόμον διέταξε Κρονίων,  
ἰχθύσι μὲν καὶ θηροῖ καὶ οἰωνοῖς πετεηνοῖς  
ἔσθειν ἀλλήλους, ἐπεὶ οὐ δίκη ἐστὶ μετ' αὐτοῖς

e da Plutarco:

Διὸ τοὺς λέγοντας, ὡς ἡμῖν οὐδὲν πρὸς τὰ ζῶα δίκαιόν ἐστι, ῥητέον εὖ  
λέγειν ἄχρι τῶν ἐνάλων καὶ βυθίων· ἄμικτα γὰρ ἐκεῖνα κομιδῇ πρὸς  
χάριν καὶ ἄστοργα καὶ πάσης ἄμοιρα γλυκυθυμίας<sup>9</sup>.

Platone esprime lo stesso pensiero: secondo il filosofo, le stirpi dei pesci derivano dalle anime degli uomini pigri e ignoranti, poiché gli dèi non li giudicarono degni nemmeno dei meccanismi più normali della respirazione:

τέταρτον γένος ἔνυδρον γέγονεν ἐκ τῶν μάλιστα ἀνοητοτάτων  
καὶ ἀμαθεστάτων, οὓς οὐδ' ἀναπνοῆς καθαρᾶς ἔτι ἠξίωσαν οἱ  
μεταπλάττοντες, ὡς τὴν ψυχὴν ὑπὸ πλημμελείας πάσης ἀκαθάρτως  
ἐχόντων, ἀλλ' ἀντὶ λεπτιῆς καὶ καθαρᾶς ἀναπνοῆς ἀέρος εἰς ὕδατος  
θολερὰν καὶ βαθεῖαν ἔωσαν ἀνάπνευσιν· ὄθεν ἰχθύων ἔθνος καὶ τὸ τῶν  
ὀστρέων συναπάντων τε ὅσα ἔνυδρα γέγονεν, δίκην ἀμαθίας ἐσχάτης  
ἐσχάτας οἰκήσεις εἰληχότων<sup>10</sup>.

### 3. HALIEUTICA, 1, 446-472

A questo punto della trattazione, risulta fondamentale l'analisi di uno dei passaggi più significativi del primo libro degli *Halieutica*, in cui lo sconvolgimento che l'arrivo dell'inverno causa nelle specie marine è paragonato dal poeta a quello che la guerra causa tra gli uomini. L'efficacia della comparazione è affidata all'accurata selezione lessicale<sup>11</sup>.

Χεῖματι μὲν δὴ πάντες ἀελλᾶων στροφάλιγγας  
σμερδαλέας αὐτοῦ τε δυσηχέος οἴδματα πόντου  
ἔξοχα δειμαίνουσιν· ἐπεὶ περιώσιον ἄλλων

8 Hes. *Op.* 276-278.

9 Plu. *De Soll. Anim.* 970b8.

10 Pl. *Ti.* 92b6.

11 Cfr. Arcolaci 2021.

ἰχθυόεντα γένεθλα φίλην πέφρικε θάλασσαν  
 μαινομένην. τότε δ' οἱ μὲν ἀμησάμενοι πτερύγεσσι 450  
 ψάμμον ὑποπτήσουσιν ἀνάκτιδες· οἱ δ' ὑπὸ πέτραις  
 εἰλόμενοι δύνουσιν ἀολλέες· οἱ δὲ βάθιστα  
 ἐς πελάγη φεύγουσι κάτω μυχάτην ὑπὸ βύσσαν·  
 κεῖνα γὰρ οὔτε λίην προκυλίνδεται οὔθ' ὑπ' ἀήταις  
 πρυμνόθεν εἰλεῖται, διὰ δ' ἔσσεται οὔτις ἄελλα 455  
 ρίζαν ἀλὸς νεάτην· μέγα δέ σφισι βένθος ἐρύκει  
 ῥιγεδανὰς ὀδύνας καὶ ἀπηγνέα χείματος ὀρμήν.  
 ἀλλ' ὀπότ' ἀνθεμόεσσαι ἐπὶ χθονὸς εἵαρος ὦραι  
 πορφύρεον γελάσωσιν, ἀναπνεύση δὲ θάλασσα  
 χείματος εὐδιόωσα γαληναίη τε γένηται 460  
 ἦπια κυμαίνουσα, τότε ἰχθύες ἄλλοθεν ἄλλος  
 πανσυδίη φοιτῶσι γεγηθότες ἐγγύθι γαίης.  
 ὥς δὲ πολυρραίσταο νέφος πολέμοιο φυγοῦσα  
 ὀλβίη ἀθανάτοισι φίλη πόλις, ἦν ῥά τε δηρὸν  
 δυσμενέων πάγχαλκος ἐπεπλήμμουρε θύελλα, 465  
 ὅψε δ' ἀπαλύξασα καὶ ἀμπνεύσασα μόθοιο  
 ἀσπασίως γάνυται τε καὶ εἰρήνης καμάτοισι  
 τέρπεται ἀρπαλέοισι καὶ εὐδίοις εἰλαπινάζει,  
 ἀνδρῶν τε πλήθουσα χοροῖτυπίης τε γυναικῶν·  
 ὥς οἱ λευγαλέους τε πόνους καὶ φρῖκα θαλάσσης 470  
 ἀσπασίως προφυγόντες, ὑπεῖρ ἄλα καγαλώωντες,  
 θρώσκουσ' αἴσσοσι χοροῖτυπέουσιν ὁμοῖοι.

In inverno, temono tutti i turbini delle tempeste  
 spaventosi e il turgore del mare dal lugubre suono  
 in modo eccezionale: poiché molto più delle altre  
 le stirpi dei pesci hanno paura quando il caro mare  
 è in tempesta. Allora alcuni dopo aver ammassato con le pinne 450  
 la sabbia vi si acquattano sotto, impotenti; altri sotto gli scogli  
 si insinuano compatti tutti insieme; altri ancora nelle profondità  
 del mare fuggono giù nel fondo tra gli anfratti:  
 quelle profondità infatti non sono battute troppo dai flutti né dai venti  
 dal basso sono colpite, ma lungo la base più bassa del mare 455  
 non passa nessuna tempesta; la vasta profondità arresta nei pesci  
 le gelide pene e l'impeto crudele dell'inverno.  
 Ma allorquando sulla terra le stagioni fiorite della primavera  
 risplendono di porpora, e il mare si riprende  
 dall'inverno, sereno, e c'è bonaccia 460  
 che ondeggia dolce, allora i pesci chi da una parte, chi da un'altra  
 vengono a frotte lieti vicino alla terra.  
 Come fuggendo la nuvola della guerra sterminatrice di molti  
 una città felice cara agli immortali, città che certo a lungo

una tempesta di nemici tutta di bronzo inondava,  
e liberata dopo molto tempo e ripresasi dal tumulto  
lietamente gioisce e delle desiderate attività  
della pace gode e banchetta serena,  
piena di danze di uomini e di donne;  
così quelli una volta scacciati le tristi pene  
e l'incresparsi del mare con gioia, esultando sul mare,  
saltano in uno slancio simili a danzatori.

465

470

Il passo si colloca dopo la classificazione dei pesci basata sui loro differenti habitat nei vv. 93-446. Dal momento che Oppiano descrive gli animali sconvolti dalla paura perché non possono fidarsi nemmeno del loro stesso mondo, il lettore è portato a provare compassione verso le creature marine. In un'iscrizione funeraria rinvenuta a Corinto e databile alla metà del VII sec. a.C., il mare è definito con l'epiteto ἀναιδής (“sfrontato”), perché è colpevole di aver ucciso Dinia, a cui era dedicato il monumento funebre<sup>12</sup>, Δφ(ι)νία τόδε [σᾶ] | [μα], τὸν ὄλεσε π | ὄντος ἀνα[δέξ]<sup>13</sup>.

L'epiteto ἀναιδής è usato dodici volte negli *Halieutica* in relazione ad alcune specie di pesci<sup>14</sup>. Nell'iscrizione si riferisce al mare nella sua interezza, a causa della sua sfrontata e irrispettosa crudeltà con cui tratta le creature indistintamente, siano esse umane o pesci. In un epigramma attribuito ad Antipatro di Tessalonica, un delfino accusa il mare di averlo ucciso, affermando che non è possibile fidarsi di lui perché uccide le sue stesse creature, νῦν δὲ τεκοῦσα θάλασσα διώλεσε. τίς παρὰ πόντῳ / πίστις, ὅς οὐδ' ἰδίης φείσατο συντροφίης<sup>15</sup>.

Nel passo in esame, il mare è indicato con diversi sinonimi, al fine di porre in evidenza la paura provata dai pesci: πόντος, θάλασσα, πέλαγος, ἄλς<sup>16</sup>. L'effetto drammatico è enfatizzato dall'inclusione di parole appartenenti alla sfera semantica del timore: σμερδαλέας, δυσηγέος (v. 447), δειμαίνουσιν (v. 448) e πέφρικε (v. 449).

In questo passo possiamo trovare l'immagine del mare come una *polis* – un paragone tipico della prospettiva umanizzante realizzata da Oppia-

12 CEG 132.

13 Cfr. Tentori Montalto 2017, 29-30 e 29 n. 10.

14 Cfr. Arcolaci 2021.

15 AP 7, 216, 5-6.

16 Oppiano fa spesso variazioni di stile attraverso la tecnica della *variatio*, al fine di smorzare la monotonia delle sezioni catalogiche (cfr. Rebuffat 2001, 108).

no<sup>17</sup>. Quest'intento è illustrato dal poeta già nei primi versi degli *Halieutica*<sup>18</sup>.

Il passo si apre con un *enjambement* che lega i vv. 446 e 447: ἀελλῶν στροφάλιγγας / σμερδαλέας<sup>19</sup>. Questa tecnica – con l'assonanza delle consonanti liquida e sibilante – sottolinea l'elevata drammaticità della situazione in cui versano gli animali marini, mettendo in evidenza i termini chiave.

Attraverso l'espressione περιώσιον ἄλλων al v. 448, Oppiano afferma che gli animali marini temono il mare in tempesta, non considerando più il loro habitat naturale un luogo sicuro, e non sanno dove poter scappare. Questo passo è simile a *H.* 4, 522-524, in cui il poeta dice che le πηλαμύδες sono particolarmente terrorizzate dal cattivo tempo in inverno, ἔνθα καὶ ἄρτιγόνοισι πέλει πρότιστα κέλευθα / πηλαμύδων ἔσμοϊσιν, ἐπεὶ περιώσιον ἄλλων / εἰναλίῳν φρίσσουσι δυσαέα χεῖματος ὄρμην.

Il termine μαινομένην al v. 450 rappresenta una personificazione del mare: ricorre per descrivere gli animali posseduti dalla follia d'amore prima dell'accoppiamento, ἦτοι ὁ μὲν φλογέη τεθωμένος ἔνδοθι λύσση / μαίνεται εἰς φιλότητα καὶ ἐγγύθι σύρεται ἀκτῆς / πικρὸς ὄφις<sup>20</sup>.

Il termine πτέρυξ (v. 450) connota sia le pinne che le ali. I pesci erano considerati simili agli uccelli dagli antichi, al punto che Basilio di Cesarea credeva che Dio avesse creato pesci e uccelli nello stesso giorno proprio per le loro evidenti analogie anatomiche<sup>21</sup>.

I pesci sono descritti come animali impotenti. L'aggettivo ἄνακικς (v. 451) significa "privi di forza" e indica che i pesci sono completamente privi di difese contro la natura e lo sconvolgimento del loro personale habitat. Questa parola è utilizzata anche in riferimento agli umani: nei poemi omerici si trova come forma di giudizio<sup>22</sup> in relazione ai pretendenti di Penelope<sup>23</sup>.

Dal v. 451 al v. 453 sono mostrati tre possibili nascondigli in cui i pesci sono soliti scappare per evitare le tempeste invernali. Questi luoghi sono

17 Cfr. Kneebone 2008, 35.

18 Opp. *H.* 1, 1-3: Ἔθνεά τοι πόντοιο πολυσπερέας τε φάλαγγας / παντοίων νεπόδων, πλωτὸν γένος Ἀμφιτρίτης, / ἔξερέω, γαίης ὕπατον κράτος, Ἀντωνῖνε.

19 La tecnica dell'*enjambement* è usata da Oppiano principalmente all'interno del primo libro degli *Halieutica*, dove ci sono molteplici sezioni catalogiche, al fine di legare i versi tra loro e rendere la lettura più scorrevole (cfr. Rebuffat 2001, 108).

20 Opp. *H.* 1, 557-559.

21 *Hom. Hex.* 8, 169a. Cfr. Huggonard-Roche 2017, 177.

22 Cfr. Block 1986, 158.

23 *Hom. Od.* 4, 334.

disposti secondo una *climax* ascendente, a seconda dell'efficacia di ciascun nascondiglio. L'abisso è il posto più idoneo, in quanto è il meno esposto alle intemperie. Nelle profondità i pesci non possono temere le tempeste, i venti o il freddo. Oppiano usa l'espressione οὔτε λίην προκυλίνδεται (v. 454) per descrivere l'abisso. Προκυλίνδομαι è un verbo tecnico che significa "rotolare" nel contesto della lotta a terra<sup>24</sup>. Negli *Halieutica* il verbo προκυλίνδω denota il momento incessante delle onde del mare, che sono mosse dai venti.

L'espressione κάτω μυχάτην ὑπὸ βύσσαν al v. 453 è un'amplificazione, una forma stilistica che utilizza sinonimi per sottolineare un'idea e coinvolgere il lettore<sup>25</sup>.

Infine, dal v. 458 al v. 472 – dopo aver descritto il mare in tempesta durante la stagione invernale con toni molto cupi – Oppiano descrive il risveglio del mare in primavera. Questa stagione è definita con il termine πορφύρεος al v. 459, un aggettivo utilizzato anche in riferimento al mare. Esso connota il tipico movimento ritmico delle onde che caratterizza il mare calmo. Inoltre, nel trattato Περὶ χρωμάτων attribuito ad Aristotele, l'autore dice che il mare è πορφύρεος quando l'onda che si solleva copre la luce del sole facendo ombra, poiché i raggi del sole colpiscono debolmente l'acqua e generano questo colore<sup>26</sup>. In questa sezione finale, Oppiano effettua una più forte personificazione del mare: infatti usa l'espressione ἀναπνεύση δὲ θάλασσα / χείματος nei vv. 459-460. Il mare diventa un essere vivente ripresosi da una malattia, un'idea rinforzata anche dall'utilizzo dell'*enjambement*.

La gioia dei pesci e la bellezza della nuova stagione sono anche rappresentati da un chiaro cambiamento di stile. In questa sezione, undici termini sono utilizzati con un significato che appartiene alla sfera semantica della gioia e della felicità: γελᾶω (v. 459), εὐδιᾶω (v. 460), γηθέω (v. 462), ἀσπασίως (v. 467), γάνυμαι (v. 467), τέρπω (v. 468), εὐδιος (v. 468), ἀσπασίως (v. 471), καρχαλάω (v. 471), θρώσκω (v. 472) e αἴσσω (v. 472). Due versi si aprono con l'avverbio ἀσπασίως in anafora, mediante la quale il poeta enfatizza il concetto di serenità che pervade il mare dopo la stagione invernale. Infine, il v. 471 inizia e finisce con parole che rimandano alla

24 Cfr. Lomiento 1990, 145-155.

25 L'amplificazione è usata frequentemente nei poemi omerici, e risulta essere uno degli elementi di contatto tra lo stile degli *Halieutica* e quello dell'*Iliade* e dell'*Odissea*: infatti essa non ricorre di frequente nei poemi didascalici o nell'epica tarda (cfr. Rebuffat 2001, 67-86 e 70 n. 7).

26 [Arist.] *Col.* 2, 4. Cfr. Platnauer 1921, 159.

gioia, al fine di sottolineare il distacco emotivo degli animali marini dalla paura (προφυγόντες).

Per evidenziare i sentimenti di gioia e di felicità provati dai pesci, Oppiano li paragona a cittadini che celebrano in tempo di pace la fine della guerra. La sezione è interamente basata sull'analogia tra l'inverno e la guerra attraverso l'uso del lessico meteorologico. I termini ἀήτης e ἄελλα (vv. 454-455) si riferiscono all'inverno, mentre νέφος e θύελλα connotano la guerra, e il verbo ἐπιπλημύρω indica sia la devastazione che i soldati portano alla città, sia lo scorrere del mare<sup>27</sup>. La comparazione tra le 'città' dei pesci e quelle degli uomini, scampate entrambe al pericolo, ricordano la descrizione delle città in pace e in guerra raffigurate sullo scudo di Achille<sup>28</sup>.

In conclusione, il passo analizzato è l'esempio più eclatante della prospettiva umanizzata degli *Halieutica* di Oppiano e ci permette di comprendere meglio la strategia retorica del poeta nella rappresentazione del mondo marino.

27 Cfr. Rebuffat 2001, 199.

28 Hom. *Il.* 18, 490-540. Cfr. Bartley 2003, 213. Per un approfondimento e la bibliografia riguardo allo scudo di Achille, si vedano Edwards 1991, 200-209, D'Acunto e Palmisciano 2010.

## BIBLIOGRAFIA

Arcolaci, Francesco

2021 *Oppiano, Halieutica I. Introduzione, traduzione e commento.* Urbino, Tesi dottorale.

Arcolaci, Francesco

2021 *La sfrontatezza dei pesci nel catalogo e nelle descrizioni di Oppiano di Cilicia: l'epiteto, ἀναιδής negli Halieutica.* "RCCM" 63, 1, 23-34.

Bartley, A. Nicholas

2003 *Stories from the Mountains, Stories from the Sea, The Digressions and Similes of Oppian's Halieutica and Cynegetica.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Beckby, Hermann

1966 *Anthologia Graeca*, vol. 1-4. Munchen, Heimeran.

Block, Elizabeth

1986 *Narrative Judgement and Audience Response in Homer and Vergil.* "Arethusa" 19, 2, 155-169.

Cariou, Morgane

2015 *Oppien de Cilicie et l'«épitomè» d'Aristophane de Byzance.* "REG" 128, 1, 101-125.

Colonna, Aristide

1964 *De Oppiani Vita Antiquissima.* "BollClass" 12, 33-40.

Cooper, John M.

1997 *Plato. Complete Works.* Indianapolis-Cambridge, Hackett publishing company.

D'Acunto, Matteo; Palmisciano, Riccardo

2010 *Lo scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto. Atti della giornata di studi (Napoli, 12 maggio 2008).* Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

Edwards, W. Mark.

1991 *The Iliad; a Commentary*, vol. V: books 17-20. Cambridge: Cambridge University Press.

Fajen, Fritz

1999 *Oppianus, Halieutica.* Stuttgart-Leipzig, Teubner.

Fajen, Fritz

1969 *Überlieferungsgeschichtliche Untersuchungen zu den Halieutika des Oppian.* Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain.

- Giet, Stanislas  
 1968 *Basile de Césarée. Homélie sur l'hexaéméron*. Paris, Éditions du Cerf.
- Gow A. S. Farrar; Scholfield A. Faber  
 1953 *Nicander. The poems and poetical fragments*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hansen, P. Allen.  
 1983 *Carmina Epigraphica Graeca, saeculorum VIII-V A. Chr. N.* Berolini-Novii Eboraci, De Gruyter.
- Huggonnard-Roche, Henri  
 2017 *Les Livres sur les animaux d'Aristote dans la tradition syriaque: quelques aperçus*. In *La zoologia di Aristotele e la sua ricezione dall'età ellenistica e romana alle culture medievali*, a cura di Maria Michela Sassi, Elisa Coda e Giuseppe Feola. Pisa, Pisa University Press, 171-203.
- Kneebone, Emily  
 2008 *Τόσση' ἐδάσην: the poetics of knowledge in Oppian's "Halieutica"*. "Ramus" 37, 1-2, 32-59.
- Kneebone, Emily  
 2020 *Oppian's Halieutica. Charting a Didactic Epic*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Lomiento, Liana  
 1990 *Semantica agonistica: kylindein in Pind. "Nem." 4, v. 40 e Nonn. "Dionys." 48 vv. 134; 154. "Nikephoros" 3, 145-155.*
- Mair, A. William  
 1963 *Oppian, Colluthus, Tryphiodorus*. London, Heinemann.
- Most, W. Glenn  
 2006 *Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia*. London, Harvard University Press.
- Overduin, Floris  
 2015 *Nicander of Colophon's Theriaca, a literary commentary*. Leiden-Boston: Brill.
- Platnauer, Maurice  
 1921 *Greek colour-perception*. "CQ" 15, 3-4, 153-162.
- Rebuffat, Enrico  
 2001 *ΠΟΙΗΤΗΣ ΕΠΕΩΝ, Tecniche di composizione poetica negli 'Halieutica' di Oppiano*. Firenze, Olschki.
- Tentori Montalto, Marco  
 2017 *Essere primi per il valore, gli epigrammi funerari greci su pietra per i caduti in guerra (VII-V sec. a.C.)*. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

Westermann, Anton

1845 Βιογράφοι. *Vitarum scriptores Graeci minores*. Braunschweig, Westermann.

West, Martin L.

1978 *Hesiod, Works and Days*. Oxford, Clarendon Press.

Zucker, Arnaud

2005 *Aristote et les Classifications Zoologiques*. Louvain-la-Neuve, Editions Peeters.



# UN CORO DI ALLIEVI: l'uso figurato di χορός in Libanio

Barbara Mander

ἐν ταύτῳ γυμνασίῳ, τὴν αὐτὴν ὁδὸν ἰόντες, τῆς αὐτῆς φωνῆς  
ἀκούοντες, τῶν αὐτῶν ἰχνῶν ἐχόμενοι

(Lib. or. 35, 21)

## *Abstract*

Libanius often refers to his students as his χορός. In this paper I underline the specific characteristics of Libanius' scholastic *chorus* throughout a first complete survey of the references and the usages of the term χορός in the rhetor's *corpus*. In the first part of the paper, I examine Libanius' deployment of choral similes and metaphors, while in the second one I analyse the second metaphorical usage of χορός according to which the term refers to a group that is neither dancing or singing. While there is a tradition to use the word χορός to refer to philosophical disciples, in Libanius χορός is most of the times referred to the group formed by his rhetoric students, perhaps an echo of a specific platonic usage of the choral image referred to sophists.

## *Key-words*

χορός, chorus, metaphor, school, Libanius, Themistius, Himerius.

Nella scuola di Antiochia gli allievi sono educati nello stesso modo, nello stesso “ginnasio”, ascoltando la stessa voce e seguendo le stesse orme. Queste sono le parole usate da Libanio per descrivere e ricordare ai suoi ex allievi – e ora giovani curiali – la formazione retorica ricevuta:

Lib. or. 35, 21 ἢ οὐ τοῖς αὐτοῖς ἅπαντες ἐπαιδεύεσθε νόμοις, ἐν ταύτῳ γυμνασίῳ, τὴν αὐτὴν ὁδὸν ἰόντες, τῆς αὐτῆς φωνῆς ἀκούοντες, τῶν αὐτῶν ἰχνῶν ἐχόμενοι;

Were you not all educated with the same rules, in the same school, going the same route, hearing the same voice, following the same tracks?<sup>1</sup>

All'interno di questo passo si può già scorgere un χορός, nell'accezione più antica e tradizionale del termine, quella lirica. Libanio ne è il *corifeo* (κορυφαῖος τοῦ χοροῦ)<sup>2</sup>, come asserisce lui stesso nell'orazione indirizzata alla curia e scritta in difesa dei suoi quattro collaboratori che “cantano insieme” (τῶν συναδόντων) e che “riempiono il medesimo coro” (τῶν τὸν αὐτὸν πληρούντων χορόν):

Lib. or. 36, 34 Καὶ διὰ τί, φήσει τις, ὑπὲρ μὲν τούτων ἀλγεῖς καὶ λέγεις, τοῖς δ' ἄλλοις παιδευταῖς οὐ συναγορεύεις; ὅτι τὰ τούτων ἀκριβέστερον ἐπίσταμαι τῶν συνόντων, τῶν συντεταγμένων, τῶν συμπονούτων, τῶν συναδόντων, τῶν τὸν αὐτὸν πληρούντων χορόν [...]

‘And why,’ I will be asked, ‘do you distress yourself and speak on their behalf, yet don’t advocate the cause of the rest of the teachers?’ Simply because I am more fully aware of their condition, since they are my intimates and colleagues, my fellow-workers and fellow-lecturers, instructors of the same class [...]<sup>3</sup>

In generale, sono più di una trentina i passi in cui Libanio, soprattutto nelle lettere, si riferisce alla propria classe come a un “coro”<sup>4</sup>. L’accezione scolastica di χορός non è di certo l’unica all’interno degli scritti di Libanio, ma rappresenta comunque quasi un terzo delle occorrenze complessive del termine (117). Queste sono per lo più figurate e ‘liriche’, a partire da una tradizione letteraria che risale già al II sec. d.C. e a cui Libanio apporta delle significative innovazioni<sup>5</sup>. L’accezione lirica così rivitalizzata è un elemento proprio dello stile figurato del retore e un chiaro esempio è offerto dalle sette occorrenze di χορός nell’*Autobiografia*, in cui troviamo il “coro dei consoli”, il “coro dei λόγοι” e soprattutto il “coro di Libanio”, la scuola

1 Trad. Criatore 2015, 169.

2 Cfr. Lib. or. 31, 14.

3 Trad. Norman 2000, 79. Come anche in altri casi Norman non riporta nella traduzione l’immagine corale, diversamente da Cabouret 2000, che invece sceglie puntualmente di lasciare la parola “coro” nella sua traduzione.

4 Per le occorrenze ‘scolastiche’ di χορός, distinte però dalle metafore ‘liriche’ (cfr. *infra*), nel *corpus* di Libanio si rimanda alla Tabella 1.

5 Secondo Criscuolo 1996, 116, invece, l’uso del termine χορός in Libanio è «mutuato dalla tragedia». Per l’accezione lirica di χορός e il suo uso figurato in età imperiale cfr. Bowie 2006, Korenjak 2000, 210. Per la polisemia della parola, cfr. Calame 1997, 19-20.

di retorica<sup>6</sup>. Infatti, il *corpus* libaniano è costellato di un uso particolarmente vario della parola *χορός* che non rimanda mai a dei cori religiosi, solo raramente a cori teatrali e ancora meno a cori contemporanei, quali le celebrazioni pubbliche per un governatore o il loro opposto, le acclamazioni della *claque*<sup>7</sup>.

Tuttavia il coro di allievi del retore occupa una posizione ambivalente all'interno degli studi libaniani<sup>8</sup>. L'espressione, infatti, nonostante goda di una certa notorietà tra gli specialisti e non di Libanio, raramente viene commentata e diversi sono gli studiosi che per lo più si attengono al parere di Paul Petit, secondo cui questa accezione 'scolastica' di *χορός* non aveva nulla di particolare<sup>9</sup>. In seguito, sembrano essersi affermate due tendenze, quella di diversi specialisti di Libanio di considerare il "coro di allievi" come una semplice metafora e quella, invece, dei non specialisti di Libanio che hanno sì rivalorizzato l'accezione scolastica di *χορός*, ma senza veramente mai distinguere dal metaforismo lirico di Imerio<sup>10</sup>.

Mentre Ewen Bowie ha già mostrato come l'uso (metaforico e non) di *χορός* non sia mai banale<sup>11</sup>, in questo contributo analizzo l'accezione scolastica del termine a partire da una prima disamina completa delle sue

6 I cori dell'*Autobiografia* (or. 1) sono i seguenti: il coro dei consoli (par. 219), dei discorsi (par. 249), scolastico (parr. 19, 20, 37, 43). Gli unici cori 'reali' sono quelli menzionati in Lib. or. 1,85. Solo altre due sono le orazioni in cui il termine *χορός* è attestato frequentemente cfr. *orr.* 11 (cinque occorrenze), 64 (sette occorrenze).

7 Per i "cori teatrali" cfr. Lib. *orr.* 20, 1, 64 *passim*, *decl.* 23, 1, 34, *comp.* 5, 20, *ep.* 1301, 5. In questa lettera *χορός* rimanda a uno spettacolo teatrale 'reale', cfr. Magnelli 2017, 6. Per l'uso del termine *χορός* riferito alle cerimonie pubbliche per il governatore cfr. *epp.* 122, 2; 791, 4; per i cori della *claque* cfr. *or.* 25, 6, Paravano 2020.

8 L'unico lavoro sul lessico scolastico di Libanio è quello di Petit 1956. Per "corifeo" (il primo della classe) cfr. Pellizzari 2017, 77 e 78 n. 311, Lib. *epp.* 835, 5; 886, 1; 1016, 6. Per "coreuta" riferito agli studenti cfr. *epp.* 1489, 1; 282, 4; 371, 4; 820, 1, *or.* 54, 38.

9 Un esempio della notorietà dell'espressione è il titolo scelto da Cribiore 2014, 71: *Libanius' chorus: the student body*. Petit 1956, 21 riteneva sufficiente consultare il lemma di *LSJ* (su cui cfr. *infra*) e rimandava a due studi, rispettivamente di Morrou 1948, 272 e di Schemmel 1985. Tuttavia, nessuno dei due lavori citati da Petit analizza l'uso scolastico di *χορός* di Libanio. Schemmel 1983, 8 e 10, per esempio, si limita a citarlo. Tra gli studiosi che rimandano allo studio di Petit cfr. *e.g.* Cribiore 2007, 30 n. 101, Pellizzari 2017.

10 Tra gli specialisti di Libanio ad esempio Gibson 2008, 309 n. 435: «Not a literal chorus with its trainer but a common metaphor for a teacher's pupils», Norman 2000, 74 n. 13: «a simple metaphor, describing his position in his own school», Bradbury 2004, 64 n. 31: «Libanius often refers to his students as a 'chorus'». All'infuori degli studi strettamente libaniani si rimanda al contributo fondamentale di Korenjak 2000, 210-213. Tra gli studiosi di Imerio si veda Andreassi-Lazzeri 2012, 30 n. 34 e 110 n. 121 con precedente bibliografia, Penella 2007, 93 n. 71, che però rimanda allo studio di Petit 1956, 21-22 «per lo stesso valore in Libanio» (Andreassi-Lazzeri 2012, 110 n. 121).

11 Cfr. Bowie 2006. Trovo altrettanto importante l'osservazione di Jackson 2020, 168 per quanto riguarda l'uso del termine *χορός* nel IV sec. a.C.

occorrenze all'interno del *corpus* dell'autore, per poi evidenziare gli elementi di continuità ma anche di scarto, e quindi di innovazione, rispetto all'uso figurato che sincronicamente è accostabile a Dione di Prusa ed Elio Aristide<sup>12</sup>, diacronicamente a Temistio e a Imerio, gli autori principali con i quali verranno confrontati di volta in volta i cori di Libanio.

I diversi usi figurati di Libanio di χορός scandiscono la prima parte del lavoro in tre parti: lo stilema platonico “dove nel coro?” (par. 1), la similitudine (par. 2) e la metafora (par. 3), quest'ultima distinta in due usi diversi, a seconda che essa esprima un'immagine musicale (par. 3.1) o che indichi ‘semplicemente’ un gruppo (par. 3.2). La quarta parte (par. 4), invece, è solo apparentemente una digressione sulla storia di un particolare uso metaforico di χορός, usato per indicare i discepoli o le scuole dei filosofi. Infine, nelle conclusioni (par. 5), il coro di allievi di Libanio viene restituito al suo più ampio contesto letterario, all'interno del quale il termine era ed era già stato usato, con un particolare riferimento all'uso di χορός in Platone e al rapporto tra la filosofia e la retorica secondo il sofista Libanio.

#### 1. “DOVE NEL CORO?” (PL. *EUTHD.* 279C)

“Dove ti collochi nel coro” è la domanda rivolta a Libanio dal destinatario della *Lettera* 1483 (*ep.* 1483, 5 ἐπεὶ οὖν πυνθάνη, ποῦ τέταγμα τοῦ χοροῦ, ἴσθι με τιμώμενον ὑπ' Ἀσκληπιού) e un'espressione simile è attestata anche in un'altra lettera di Libanio (*ep.* 172, 1 Ἀλλ' ἡμεῖς σε τάττομεν ἐν τοῖς Μουσικοῖς χοροῖς). In entrambi i casi si tratta di una ripresa del passo platonico dell'*Eutidemo*, in cui Socrate chiede “dove nel coro” vada “collocata” la sapienza (Pl. *Euthd.* 279c τὴν δὲ σοφίαν ποῦ χοροῦ τάξομεν; ἐν τοῖς ἀγαθοῖς, ἢ πῶς λέγεις; – Ἐν τοῖς ἀγαθοῖς)<sup>13</sup>.

Sulla base delle fonti letterarie a nostra disposizione, l'espressione ποῦ χοροῦ τάξομεν è stata riusata per la prima volta da Elio Aristide proprio nei *Discorsi Platonici*<sup>14</sup>. Con uno scarto di due secoli la ritroviamo in Libanio e in Imerio e, nel quinto secolo, in numerosi autori tra cui Coricio di Gaza e diversi esponenti della filosofia neoplatonica<sup>15</sup>. Da questo mo-

12 Già analizzati da Bowie 2006, 70-73 e 77.

13 Il passo platonico è riportato da Förster 1922, X, 513 solo nel caso di *ep.* 1483.

14 Per lo stilema platonico negli scritti di Aristide cfr. Bowie 2006, 73-74. Sulle «strategie di riscrittura» (Dittadi 2008, 113) di Aristide rispetto al testo platonico si rimanda a Dittadi 2008.

15 Cfr. Him. *or.* 41, 136 (cfr. Lib. (?) *or.* 9, 267), Chor. 12, 28 p. 160 F.-R., Ammon. *in Apr.* p. 4, 11, Procl. *Theol. Plat.* 6, 87.

mento in poi l'interrogativa platonica è attestata lungo tutto l'arco della letteratura bizantina, fino al XIV sec.<sup>16</sup>

Per quanto riguarda l'immagine corale dell'*Eutidemo* – una delle più «puzzling» secondo Lucy Jackson –, essa va letta tenendo conto della connotazione fortemente gerarchica con cui Platone ricorre al termine χορός<sup>17</sup>. Infatti, è proprio a partire dalla riflessione platonica sulla *leadership*, espressa tramite l'immagine del coro, che è possibile comprendere perché la domanda di Socrate implichi una risposta negativa<sup>18</sup>. La σοφία non può essere collocata nel coro dato che non può essere equiparata agli altri ἀγαθά che le sono subordinati. Il χορός platonico ripreso da Libanio anticipa così la connotazione politica dell'immagine lirica del coro alla base delle similitudini di Libanio e Temistio<sup>19</sup>.

Infine, il passo dell'*Eutidemo* è citato in *LSJ* insieme ad altri *loci* della letteratura classica in cui è attestato l'uso metaforico dell'accezione lirica di χορός: si tratta di cori composti, metaforicamente, oltre che dagli ἀγαθά in Platone anche dalle suppellettili in Senofonte (*Oec.* 8, 20), dai delfini nel frammento sofocleo (fr. 762 R.), dai denti in Aristofane (*Ra.* 548), espressione poi ripresa da Galeno (*UP* 11, 8)<sup>20</sup>. Contrariamente a quanto affermava Petit, da una disamina più approfondita dei cori metaforici registrati nel lemma e qui brevemente riportati, non è possibile trovarvi un uso metaforico di χορός accostabile a quello scolastico e soprattutto tardoantico di Libanio<sup>21</sup>.

16 Lo stilema platonico è attestato ancora nel Trecento, cfr. CyparPalam, *orr.* 1, 6; 2, 8; 3, 4; MiChonKat, *or.* 2, 236.

17 Jackson 2020, 223: «One of the more puzzling references to the chorus in Plato is found in the Euthydemus». Per l'interpretazione dell'*Eutidemo* cfr. *ibid.* 43-44 e 223-226.

18 Sull'uso di χορός in Platone cfr. Jackson 2020, 212-213. Sul coro 'lirico' del passo di Platone (*Euthd.* 279c), e non un «dramatic chorus», cfr. Lech 2009, 348-352. Per la riflessione di diversi autori del IV sec. a.C., ma soprattutto di Senofonte e Platone, sui rapporti gerarchici espressi tramite l'immagine del coro, cfr. Jackson 2020, 203: «Xenophon and Plato. Both of these authors deploy references to and images of the chorus as a microcosm of society; and not just society as a whole, but all kinds of societal groups – a polis, a military company, or a philosophical school». Sul dispositivo metaforico del coro in Platone e Senofonte, cfr. Lech 2009, 356: «The Greeks created a metaphoric use because there were similarities between armies and choruses in general. In both institutions there was a leader, a need for discipline and order, and a common wish for success».

19 Cfr. *infra*.

20 Il lemma di *LSJ* riporta anche il coro delle api (μελιττῶν) di Eliano (*NA* 5, 13), un rimando diretto a quello platonico delle cicale e quindi fuori posto rispetto alla sequenza degli altri cori metaforici qui riportati. Eliano, infatti, accosta le api alla φιλοδία e alla φιλομουσία delle cicale per liberare le api dall'accusa di eccessiva dolcezza che gli era stata imputata da Platone: ὅπερ δὲ ὁ θεῖος Πλάτων περὶ τῶν τεττίγων λέγει καὶ τῆς ἐκείνων φιλοδίας τε καὶ φιλομουσίας, τοῦτ' ἂν καὶ περὶ τοῦ τῶν μελιττῶν χοροῦ εἴποι τις (cfr. Smith 2014, 222-223).

21 Cfr. *infra*.

## 2. SIMILITUDINI

Rientrano tra gli usi figurati del termine χορός le similitudini con cui Libanio, al pari di Dione di Prusa e di Elio Aristide, paragona l'armonia di una determinata situazione politica a quella del coro<sup>22</sup>. Nell'*Antiochikos* la curia antiochena riveste il ruolo di corifeo (Lib. or. 11, 150 οὕτως ἢ μὲν ἡγεῖται χρηστῶν, ὁ δὲ ἀρίστοις ἔπεται, καθάπερ δεξιὸς χορὸς κορυφαίω βελτίονι), mentre nel panegerico per Costante e Costanzo sono i due imperatori a guidare il canto (Lib. or. 59, 172 καθάπερ ἐν χορῷ μίαν ἀρμονίαν ἐντεινάμενα συνάδει δύο κορυφαίων ἐνδιδόντων τὸ μέλος)<sup>23</sup>. Infine, nell'*Orazione* 19 Libanio riporta l'opinione di chi ritiene che punire la città di Antiochia dopo la Rivolta delle Statue sarebbe “come far tacere in un coro un coreuta mediocre” (Lib. or. 19, 51 ὥσπερ ἐν χορῷ τοῦ φαυλοτάτου χορευτοῦ σιωπῶντος).

Similitudini di questo tipo, usate all'interno di un contesto politico, ricorrono anche in Imerio, Temistio e nell'imperatore Giuliano. Imerio, infatti, vi ricorre per celebrare l'elezione del nuovo governatore, immaginando di disporsi insieme ai propri concittadini intorno al “trono della Giustizia”, come un coro παναρμόνιος (Him. or. 48, 349 οἷόν τινα χορὸν παναρμόνιον περὶ τοὺς τῆς Δίκης θρόνους στησόμεθα)<sup>24</sup>; Temistio, invece, per descrivere la gerarchia che caratterizza il rapporto tra le cariche governative e l'imperatore (Them. or. 13, 175b ὥσπερ ἐν χορῷ πρὸς τὸ ἐνδόσιμον τοῦ κορυφαίου καὶ ὁ πρωτοστάτης καὶ ὁ δευτεροστάτης); Giuliano nei *Cesari* per descrivere l'arrivo dei Tetrarchi, che camminano come un coro (Jul. *Caes.* 14, 4 ἐβάδιζον οὐκ ἐξ ἴσης, ἀλλ' οἷα χορὸς τις ἦν περὶ αὐτόν).

Una sottile differenza accomuna da un lato le similitudini di Libanio e Temistio, dall'altro quelle di Imerio e Giuliano: mentre i primi ricorrono al paragone con il χορός in virtù della sua connotazione tradizionalmente

22 Per le similitudini corali di Dione di Prusa cfr. Bowie 2006, 70-71; per le similitudini di Elio Aristide cfr. *ibid.* 73-74.

23 Per il commento del passo dell'*Orazione* 11 si veda Saliou 2016, 139. Per il confronto palmare tra la similitudine di Aristide e quella di Libanio (Lib. or. 59, 172) cfr. Malosse 2000, 216.

24 Penella 2007, 269 traduce χορὸν παναρμόνιον con “harmonious dance”. Ritengo, invece, più corretto tradurre χορός con “choir” per rispettare l'immagine musicale qui usata da Imerio. Un χορός παναρμόνιος, infatti, è menzionato anche nella similitudine di Filone di Alessandria (priva, però, di un diretto riferimento politico), cfr. Ph. 5, 311, 145 ὃς καθάπερ ἐν χορῷ παναρμονίῳ συνάδων. Similitudine che in questo caso è stata correttamente tradotta come segue: “as in a fully harmonious choir”, cfr. Wilson 2011, 72.

politica<sup>25</sup>, Imerio e Giuliano ne prediligono e rivitalizzano l'aspetto musicale, descrivendo entrambi il coro come παναρμόνιος. L'immagine musicale di Giuliano è particolarmente ricercata. Il coro dei Tetrarchi, infatti, è un "tetracordo", a cui si contrappone il gruppo successivo, un σύστημα disordinato, formato da Massenzio e i pretendenti (*Caes.* 15, 1 Τούτω δὲ τῷ παναρμονίῳ τετραχόρδῳ παραφύεται δεινὸν καὶ τραχὺ καὶ ταραχῶδες σύστημα).

### 3. USI METAFORICI DI ΧΟΡΟΣ

La metafora è il principale dispositivo figurato di χορός presente nelle lettere e nelle orazioni di Libanio. L'accezione lirica del termine accomuna *a priori* i diversi cori metaforici che però si distinguono in due usi 'leggermente' diversi. Infatti, solo alcuni veicolano l'immagine musicale di un "coro che canta" (par. 3.1), mentre i più indicano 'semplicemente' dei gruppi (par. 3.2), secondo un uso più tardo della lingua già attestato in alcuni passi di Elio Aristide<sup>26</sup>.

#### 3.1 UN "CORO CHE CANTA"

La connotazione musicale del termine χορός è propria di alcune metafore di Libanio che, al pari delle similitudini, sono costituite dal sintagma composto da χορός e dal verbo "cantare" (ᾄδω o συνᾄδω) ma che, diversamente dal contesto politico di queste ultime, sono usate da Libanio quasi esclusivamente in ambito scolastico<sup>27</sup>.

Un primo esempio è offerto dal caso di un allievo che ha lasciato gli studi di retorica. Nella lettera Libanio sembra quasi introdurre la metafora al destinatario, chiamando la scuola di retorica τάξις e poi, dopo l'inciso εἰ δὲ βούλει, "coro" (*ep.* 299, 2 Ἐλπίδιος δὲ ὁ τὴν τάξιν λιπών, εἰ δὲ βούλει, τὸν χορόν, ᾄδων γὰρ μεθ' ἡμῶν γε καὶ ἐπ' ἄλλον ἤκει χορὸν τὰς δίκας ἀντὶ τῶν νέων ἠρημένος). L'esplicativa successiva completa l'immagine lirica del coro: Elpidio, infatti, "cantava" con Libanio. Un caso simile è quello di un altro allievo che ha lasciato il "coro" di Libanio in cui "cantava con gli allievi" recitando i poemi omerici (*ep.* 1255, 1), al contrario del giovane

25 Come già Dione e Aristide (cfr. *supra*) e, ancora prima, Platone e Senofonte. Per il coro in Senofonte cfr. Jackson 2020, 204-212; in Platone cfr. *ibid.* 212-226.

26 Cfr. Bowie 2006, 74: «By extension any gathering or entourage can be seen as a χορός».

27 Cfr. *ep.* 299, 2; 366, 4; 1065, 3; 1255, 1. L'unica eccezione è il caso del popolo della Bitinia, cfr. *ep.* 459, 2.

che ha lasciato il “coro” in cui era iscritto (ἐγγέγραπται μὲν τῷ σῶ χορῶ) e “adesso canta” (ᾄδει δὲ νῦν ἐν τῷ ἡμετέρῳ) in quello di Libanio (*ep.* 1065, 3). Infine, in un’altra lettera Libanio rimpiange che l’allievo del destinatario non si sia dedicato all’insegnamento, pur essendo in grado di cantare e di “insegnare a un coro a cantare” (*ep.* 1065, 3 ὅτι κάλλιστα ἂν ᾄσας καὶ χορὸν ᾄδειν διδάξας οὐκ ἐβουλήθη).

Come è noto, l’uso metaforico di χορός all’interno di un contesto scolastico è attestato in alcune orazioni superstiti di Imerio<sup>28</sup>, ma con uno stile molto diverso. Imerio, infatti, immagina e descrive gli allievi come un coro e il metaforismo lirico del *singing sophist* raggiunge dei livelli figurati altissimi, in Libanio solo accennati dal verbo “cantare”<sup>29</sup>. In Temistio, invece, il metaforismo lirico del coro rinvia a un contesto politico: nell’*Orazione* 4, infatti, il coro è il senato di Costantinopoli (*or.* 4, 53b), i senatori i συγχορευταί e Temistio il διδάσκαλος del coro (54a), sebbene “il nostro coro non abbia bisogno di un maestro” (55a); in un’altra orazione sono invece le metropoli dell’impero a formare un “coro che canta” (*or.* 3, 42b).

### 3.2 ΧΟΡΟΣ COME “GRUPPO”

Mentre Imerio non rinuncia mai alla musicalità dell’immagine lirica, i cori di Libanio (e anche di Temistio) il più delle volte né cantano né danzano. Infatti, come già in Aristide e successivamente in numerosi autori tardoantichi, negli scritti di Libanio è attestato un ‘altro’ uso metaforico di χορός che, diversamente dalle metafore e dalle similitudini precedenti, non è mai accompagnato dal verbo “cantare” o da un riferimento esplicito all’accezione lirica del termine, ma è usato per indicare un insieme di persone<sup>30</sup>. Un primo esempio è offerto dal caso delle Muse. Diversamente da Imerio<sup>31</sup>, Libanio ricorre al termine χορός per indicare l’insieme delle Muse

28 Per i passi ‘scolastici’ di Imerio in cui è usato il termine χορός, cfr. Andreassi-Lazzeri 2012, 110 n. 121, Penella 2007, 93 n. 71 e 118 n. 35 con bibliografia.

29 Criore 2007, 54.

30 Per l’uso di χορός nel significato di “gruppo”, “entourage”, cfr. Bowie 2006, 74, Ludlow 2014, 227. Per altri autori in cui χορός è usato nel significato di “gruppo” cfr. Nonn. *Par.* 17, 89. In particolare, il linguaggio corale nel *De virginitate* di Gregorio di Nissa è stato commentato da Ludlow 2014, 227, che però, per l’uso scolastico, rinvia a Pennella 2000, 212, che a sua volta, come abbiamo visto *supra*, rimanda a Petit 1956.

31 Per il “coro delle Muse” in Imerio cfr. Him. *orr.* 21, 12; 47, 75; 64, 51. Gli altri cori del *corpus* di Imerio sono quello di Apollo (*orr.* 21, 12; 47, 75; 48, 406), delle Nereidi (*orr.* 9, 66; 12, 72), delle Grazie (*orr.* 9, 246; 68, 44), delle Ninfe (*orr.* 9, 267; 48, 116) e di Dioniso (*orr.* 18, 10; 68, 62). Per la presenza ‘viva’ delle Muse in Imerio e la differenza con quelle di Libanio si rimanda a Criore 2007, 57-58. In particolare cfr. *ibid.* 57: «The Muses are a constant presence in Himerius’s oratory. In Libanius, the Muses are mentioned with a smile or are part of a set of clichéd expressions obligatorily uttered».

a cui appartiene chi è dedito all'arte dell'eloquenza<sup>32</sup>. Temistio, invece, e con un significato ancora diverso, con il "coro delle Muse" rimanda o a un indirizzo filosofico o al gruppo di statue disposte lungo le pareti del senato di Costantinopoli<sup>33</sup>. Oltre a queste due accezioni, in Temistio il termine χορός – quando è usato per indicare un gruppo che non canta – indica spesso l'entourage dell'imperatore e le scuole filosofiche<sup>34</sup>.

Rispetto a questo uso più circoscritto di Temistio, secondo lo stile di Libanio qualsiasi gruppo, umano o divino, può formare un coro. Troviamo, infatti, il coro degli dèi – l'insieme della classe divina che, per esempio, avrebbe dovuto vegliare sulla città di Nicomedia –, dei δαίμονες invidiosi, dei Greci, dei padri, dei figli, dei fratelli o degli uomini presenti alla performance oratoria<sup>35</sup>. Formano un coro anche gli autori della «libreria di Libanio», Omero, Esiodo, Erodoto, Tucidide e i filosofi<sup>36</sup>, nonché i consoli, gli avvocati, gli oratori, i poeti, i sofisti e i retori<sup>37</sup>, un coro quest'ultimo che a partire dal quarto secolo godrà di una fortuna straordinaria, attestato lungo l'ampio arco della letteratura bizantina<sup>38</sup>.

32 Cfr. Lib. *epp.* 172, 1; 1325, 4; con lo stesso significato anche il "coro di Hermes" (Lib. *ep.* 1505, 3).

33 Cfr. Them. *orr.* 26, 318d; 19, 228b (scuola filosofica), *orr.* 19, 228b; 31, 355ab (gruppo statuario). Sul gruppo statuario delle Muse del Senato di Costantinopoli descritto da Temistio, cfr. Pellizzari 2016, 191 e 193-194.

34 Sull'accezione filosofica di χορός in Temistio cfr. *infra*. Per il termine χορός usato per indicare l'entourage intorno all'imperatore (insieme al verbo περίστημι), cfr. Them. *orr.* 15, 192a; 16, 201a; 5, 105d.

35 Per il "coro degli dèi" in Libanio cfr. *orr.* 62, 11; 21, 19 (letteralmente il coro "che dimora nel cielo"); *epp.* 390, 12 (letteralmente il coro "che ha voluto a sé" il defunto, cfr. Norman 1992, 225 ("heaven") e 1220, 3. "Coro dei demoni", cfr. *or.* 18, 283. "Coro dei Greci", cfr. *ep.* 810, passo commentato da Cribiore 2014, 287. "Coro dei padri", cfr. *epp.* 600, 1; 782, 4. "Coro dei figli", cfr. *decl.* 26, 1, 52, *Eth.* 11, 9, 7. "Coro dei fratelli", cfr. *Eth.* 2, 3. "Coro degli uomini", cfr. *or.* 40, 26. "Coro degli amici", cfr. *epp.* 1338, 2; 1392, 5; *or.* 14, 39.

36 Per i cori filosofici cfr. *infra*.

37 "Coro dei consoli", cfr. Lib. *or.* 1, 219. "Coro degli avvocati", cfr. *or.* 33, 28. "Coro dei retori-oratori", cfr. *epp.* 245, 7; 468, 3; *or.* 11, 191. "Coro dei poeti", cfr. *ep.* 1089, 2. "Coro dei sofisti", cfr. *or.* 11, 106 e 139, 7. L'espressione «la libreria di Libanio» è una citazione del titolo di Norman 1964. Rispetto alla maggior parte dei traduttori di Libanio, Cabouret 2000 riporta puntualmente il termine "coro" nella sua traduzione.

38 Attestato fino al Quattrocento (cfr. GennSchol. 4, 461, *ep.* 32) a partire dal IV sec.: cfr. Lib. *epp.* 245, 7; 468, 3, *orr.* 11, 191; 33, 28, MPG 59, 514 (Giovanni Crisostomo). In seguito, cfr. Procop. *Gaz. ep.* 23; TheophylEp. 8, AnnaR. 8, 6, 5, Tzt. *H.* 6, 45. L'espressione è particolarmente frequente nelle lettere di Demetrio Cidone, cfr. *epp.* 82, 22; 179, 12; 209, 30; 406, 12. Tra il Trecento e il Quattrocento, cfr. HomMarial I. 547; JoChort. *ep.* 30, Mazaris 2, 94.

#### 4. UNA TRADIZIONE FILOSOFICA DI ΧΟΡΟΣ

Πυθαγόρειοι, Στωϊκοί, Παρμενίδαι  
Κυρηναϊκῶν ἑσμός, οἱ τῶν Μεγαρέων  
χορὸς Πλάτωνος  
(*App. Anth* 3, 202)

Nel *corpus* di Libanio si trovano tre “cori” filosofici: il coro di Pitagora, Platone e Aristotele (*ep.* 1466, 4),<sup>39</sup> la scuola di Apamea del filosofo Giamblico (*or.* 52, 21) e l’insieme dei filosofi menzionati in una lettera inviata al filosofo Massimo (*ep.* 694, 9). In Temistio, invece, l’uso metaforico di χορός nel significato di “gruppo” è *in primis* filosofico: il coro delle Muse, da intendersi come una delle quattro scuole filosofiche riunite da Platone (*Lib. or.* 26, 318d), ma anche il coro, rispettivamente, di Platone (*or.* 21, 245d), di Socrate (*or.* 34, 5), di Epicuro e Crisippo (*in Ph.* 5, 2, 113), nonché i cori di intere scuole filosofiche, il Liceo e l’Accademia (*or.* 4, 60c), la Stoa (*or.* 2, 2c)<sup>40</sup>, vale a dire l’insieme dei discepoli.

Il “coro di Platone e di Socrate” è un’espressione che si trova attestata anche in Plutarco e in Claudio Eliano, nonché in una fonte cristiana tardoantica<sup>41</sup>, e il “coro di Platone” è anche il verso che chiude un epigramma dell’*Antologia Palatina*<sup>42</sup>. Il “coro dei filosofi”, invece, è un’espressione particolarmente attestata a partire dal IV sec. d.C.<sup>43</sup>, usata anche nella *Suda* per rimandare alla scuola Neoplatonica e in una lettera di Michele Psello per indicare tutta la filosofia antica<sup>44</sup>. Un caso simile è quello del “coro di discepoli”, un sintagma composto da χορός e dal genitivo di μαθητής o ὀμλητής, particolarmente diffuso nelle fonti patristiche di IV sec. d.C. per riferirsi ai seguaci del Cristianesimo<sup>45</sup>.

39 Simile al passo di Libanio è quello in cui Giuliano menziona i “coreuti” della stessa triade (o “coro”, secondo Libanio), composta da Pitagora, Platone e Aristotele, cfr. *Jul. Or.* 6, 197d.

40 In particolare, l’espressione usata da Temistio per rimandare alla Stoa è ὁ ἐκ τῆς ποικίλης χορός: ποικίλης fa riferimento al Portico con pitture da cui trasse il nome la scuola stoica, cfr. Maisano 1995, 176 n. 16 (qui nonostante si registri un errore – di stampa, la lezione Πορός invece di χορός – il termine è tradotto correttamente con “schiere”, cfr. Ballériaux-Schamp 2022, 77 e 232. Un altro χορός riferito allo Stoicismo (il φιλόσοφος χορός) si trova, più tardi, anche in Olimpiodoro (*Phd.* 6, 2).

41 Cfr. *Plu.* 3, 406a, *Ael. VH* 3, 19 (in questo caso, però, Eliano specifica che si tratta di un coro di ὀμλητής), pseudo-Justinus, *De resurrectione* 595c (in questo caso è menzionato il coro di Pitagora e Platone).

42 Cfr. *App. Anth* 3, 202.

43 Oltre a Libanio e Temistio, cfr. *Clem. Al. Protr.* 4, 63, 4, *Philostr. VA* 4, 36, *MPG* 35, 1061.

44 Cfr. *Suid.* ατ 79 Adler, Michael Psellus, *ep.* 465.

45 Cfr. *LSJ*. Particolarmente interessante il lemma del *BDAG* s.v. χορός, p. 968.

In Libanio, invece, è attestato un uso assoluto (vale a dire non specificato da alcun altro sostantivo) di χορός nel significato di “gruppo di discepoli”, riferito puntualmente agli allievi della scuola di retorica. La tradizione di usare χορός per riferirsi metaforicamente a un gruppo di discepoli è antica e per certi versi ‘filosofica’. Infatti Zenone riportato da Plutarco chiama χορός i discepoli di Teofrasto (e i propri)<sup>46</sup>, mentre già Platone aveva usato il termine χορός e l’immagine del “coro” per descrivere ironicamente i seguaci dei sofisti<sup>47</sup>.

## 5. CONCLUSIONI: UN CORO DI ALLIEVI

Da questa disamina dei vari usi figurati di χορός in Libanio, possiamo innanzitutto notare come le occorrenze scolastiche del termine siano di due tipi: da un lato le metafore liriche, ‘simili’ a quelle di Imerio, in cui gli allievi di Libanio sono un “coro che canta”, dall’altro semplicemente il “coro”, tutt’al più preceduto dal pronome possessivo, privo sia di un complemento di specificazione sia di una connotazione esplicitamente musicale del termine<sup>48</sup> (diverso, dunque, tanto dal coro scolastico di Imerio, che tende piuttosto ad accentuarne la musicalità<sup>49</sup>, quanto da quello politico e filosofico di Temistio, che solo in un passo ricorre alla parola χορός all’interno di un contesto prettamente scolastico)<sup>50</sup>.

Come abbiamo visto quasi tutte le occorrenze del termine in Libanio sono ‘liriche’, dallo stilema platonico alle varie metafore. Nel caso della scuola questo è facilmente riconducibile alla tradizionale connotazione pedagogica di un termine come χορός, il cui metaforismo è stato già trattato da Calame<sup>51</sup>. Eppure, non si può non tener conto delle numerose occorrenze non scolastiche in cui il termine χορός viene usato per indicare un gruppo, di qualsiasi tipo nel caso di Libanio. Questo ‘altro’ uso metaforico è più tardo, attestato già in alcuni passi di Aristide, e particolarmente

46 Secondo l’apoteigma plutarco: ZenoStoic. *SVF* I. p. 64. L, 19, cfr. Plu. 3, 545f; 1, 78e ó δὲ Ζήνων ὀρώων τὸν Θεόφραστον ἐπὶ τῷ πολλοὺς ἔχειν μαθητὰς θαυμαζόμενον, ὁ ἐκείνου μὲν χορός, ἔφη, μείζων, οὐμός δὲ συμφωνότερος.

47 Cfr. *supra*.

48 Cfr. Tabella 1.

49 Per l’assimilazione musicale della retorica di età imperiale cfr. Andreassi-Lazzeri 2012, 12 n.17 con bibliografia.

50 Cfr. Them. *or.* 24, 303a (in questo caso il contesto scolastico è anticipato da τῶν ἡμετέρων μουσείων, *contra* Criatore 2007, 30 n. 101.

51 Per la «pedagogical function of the lyric chorus» cfr. Calame 1997, 221.

diffuso nel quarto secolo con l'accezione di "gruppo di discepoli", originariamente filosofici e in seguito soprattutto, ma non esclusivamente, cristiani (par. 4)<sup>52</sup>.

Rispetto al metaforismo lirico tradizionale, questo uso più tardo ne rappresenta un'evoluzione e non una banalizzazione, come invece è stato ripetuto da diversi studiosi<sup>53</sup>. Infatti, l'uso esteso di χορός non è una metafora spenta o 'comune', ma piuttosto una generale innovazione che proprio a partire dall'idea tradizionale di coro si articola e fiorisce nel tardo antico, come si legge nelle fonti patristiche con il "coro di discepoli" (μαθητῶν)<sup>54</sup>, prima nel lessico di età imperiale di Polluce, che registra l'uso 'scolastico' di χορός<sup>55</sup>, e ancora in un papiro di IV sec. d.C. (*P.Berol.* 10559 A/B), che riporta l'epicedio del "coro di allievi" (τῶν μαθητῶν) composto per il loro maestro di retorica di Berito<sup>56</sup>.

Infine, vorrei concludere la mia analisi del coro di Libanio includendovi un ultimo aspetto, meno stilistico ma altrettanto importante. Il coro di allievi di Libanio potrebbe essere definito anche come 'sofistico', essendo l'insieme dei discepoli di un sofista, e in questa prospettiva avere un legame, o almeno riecheggiare, un uso platonico del termine-immagine χορός<sup>57</sup>.

Infatti, lasciando da parte la nota e tradizionale associazione musicale del sofista con la figura di Orfeo, risulta particolarmente interessante l'uso platonico di χορός per rappresentare i ruoli di chi guida e, in particolare, di chi è guidato, vale a dire la «denied agency»<sup>58</sup>. Questo è particolarmente evidente nei due casi in cui Platone usa χορός per riferirsi ai discepoli dei sofisti: nel passo del *Protagora*, in cui Socrate descrive ironicamente il coro dei seguaci del celebre sofista, un coro ammaliato e servile (*Pl. Prt.* 315b), ma anche nell'*Eutidemo*, quando è di nuovo Socrate a paragonare a

52 Nelle fonti cristiane le espressioni "coro di apostoli", "di profeti" e "di discepoli" sono attestate con frequenza a partire dal III secolo, ma sono particolarmente diffuse nel IV sec. (e.g. negli scritti di Eusebio e Basilio).

53 Cfr. Ludlow 2014, 227.

54 Sono più di 130 le occorrenze del "coro di allievi" (μαθητῶν) nelle fonti cristiane. Il coro μαθητῶν è un'espressione particolarmente frequente nel IV sec. ed è attestata fino alle lettere di Neophytus Ducas (1839-1844), cfr. *epp.* 1282 e 1414.

55 Cfr. *Poll.* 4, 44 ([...] καὶ τὴν ἀγέλην τῶν μαθητῶν, τὸν δῆμον, τὸν χορόν, τοὺς χορευτάς, [...]). Il passo di Polluce e l'uso scolastico di χορός sono commentati da Korenjak 2000, 211, Calame 1997, 231. Polluce (9, 14) in un altro passo riporta l'uso dei Dori di chiamare la scuola χορός, cfr. Calame 1997, 222.

56 Si tratta della *Laudatio professoris Smyrnaei in universitate Beryti*, cfr. Bajoni 2001.

57 Per l'uso di χορός in Platone cfr. Jackson 2020.

58 Cfr. Jackson 2020, 218.

un coro i μαθηταί dei sofisti Eutidemo e Dionisodoro, che alla prima ‘vittoria’ dei loro due maestri esultano “come un coro al segnale del διδάσκαλος” (Pl. *Euthd.* 276b).

Inoltre, all’interno del *corpus* platonico vi sono altre due occorrenze del termine χορός particolarmente interessanti, usate di nuovo a partire dalla connotazione ‘gerarchica’ e ‘ lirica’ insieme per definire e soprattutto distinguere la figura del filosofo da quella del sofista. Nel *Teeteto*, infatti, Socrate interrompe la sua confutazione di Protagora e inaugura la digressione sul *bios* dei filosofi (opposto a quello dei sofisti), chiedendo al suo interlocutore Teodoro se può allungare il discorso e parlare del “nostro coro”, quello dei filosofi, e specificando subito dopo che non parlerà dei filosofi mediocri – il coro –, ma solo di quelli più importanti, i “corifei” (Pl. *Theat.* 173b5)<sup>59</sup>. Proprio a questo passo va ricondotto, secondo diversi studiosi, un coro simile ma opposto, quello dei sofisti menzionato nel *Politico* (291c), secondo la strategia di Platone di ricorrere a immagini simili, in questo caso il coro, per distinguere Socrate dai sofisti<sup>60</sup>.

Tornando al IV sec. d.C., Temistio riprende la stessa immagine platonica del coro ‘sofistico’ nel passo del *Sofista* in cui l’autore, ribadendo la differenza tra il filosofo e il sofista, afferma che se avesse al suo seguito persone che esultano a ogni parola che dice, un “coro”, allora sì che sarebbe un sofista al pari di Protagora (Them. *or.* 23, 294a)<sup>61</sup>.

Libanio, invece, si definisce corifeo e chiama quasi sistematicamente la propria classe χορός, estraneo sia all’opposizione tra la filosofia e la ‘sofistica’ che accumuna Platone e Temistio, sia alla difesa della retorica ‘contro’ Platone di Elio Aristide. Per Libanio, infatti, non vi è alcuna opposizione tra la retorica e la filosofia. Se si accoglie la congettura di Reiske messa a testo da Förster, di correggere il tràdito χρόνον con χορόν, questo è confermato da Libanio stesso che, nell’*Allocuzione a Giuliano per l’arrivo in Antiochia*, elogia l’imperatore Giuliano per aver unito “ai retori il coro migliore” (*or.* 13, 13), vale a dire quello dei filosofi<sup>62</sup>. Un’unità, quella

59 Si tratta dell’unico caso in cui χορός è usato in riferimento ai seguaci della filosofia e sebbene ad oggi mi sembra che non sia stato commentato, sulla base di quanto osservato finora penso che si possa di nuovo intendere l’immagine corale a partire dalla contrapposizione gerarchica tra coro e corifeo.

60 Cfr. Candiottò 2018, 240.

61 Oltre alla menzione del nome del celebre sofista, il richiamo diretto al coro del *Protagora* è evidente dalle citazioni immediatamente precedenti e successive del dialogo platonico.

62 La congettura di Reiske, messa a testo da Förster, è accolta da Criscuolo 1996, González Gálvez 2001b; Norman 1969, invece, mantiene la lezione χρόνον considerandola come *lectio* unanime dei manoscritti, quando non è questo il caso, cfr. Förster 1904, II, 67.

della retorica e della filosofia, che è propria dell'educazione tardoantica, come leggiamo per esempio nell'*Alessiade* di Anna Comnena, “l'intero coro di retori” e “tutta l'Accademia e la Stoa”<sup>63</sup>.

Infine, mentre Temistio si distingue dal sofista proprio perché non ha un “coro”, Libanio invece non solo si dichiara “corifeo” del proprio “coro”, formato per lo più dai futuri curiali della città di Antiochia, ma il coro di Libanio proprio in virtù della formazione retorica ricevuta è chiamato ad ‘agire’, a prendere la parola nella curia, dato che “sono stati educati nello stesso modo, nello stesso ‘ginnasio’, ascoltando la stessa voce, seguendo le stesse orme”.

Tabella 1 – accezione scolastica di χορός nel *corpus* Libanio

1.	ep. 135,1	ἐπειδὴν εἷς μοι γένηται τοῦ χοροῦ
2.	ep. 274, 4	εἶτε χοροῦ πλῆθος ἡδύ
3.	ep. 405, 6	ὥστ' ἐν οὐ πολλαῖς ἡμέραις πεντήκοντα νέων ἦν ὁ χορός.
4.	ep. 539, 1	τόπος δέ σοι καὶ χοροὶ νέων καὶ ψήφισμα τιμὰς ἔχον
5.	ep. 542, 2	εἰ περιστησάμενος τὸν χορὸν ἐπ' ἄλλο τρέποιτο
6.	ep. 776, 3	ὅτι δὴ τὸν πρότερον ἀτιμάζεις χορὸν.
7.	ep. 835, 5	[...] δι' ὃ καὶ κορυφαῖον οὐκ ἂν ὀκνήσαιμι τοῦ παρ' ἡμῖν προσειπεῖν χοροῦ.
8.	ep. 886, 2	[...] συνέχαιρες μὲν Εὐσεβίῳ, συνέχαιρες δὲ τῷ χορῷ, συνέχαιρες δὲ ἐμοί.
9.	ep. 909, 1	Εἶ με ἐθέλεις καὶ φθέγγεσθαι καὶ χορὸν ἔχειν καὶ λόγους ποιεῖν καὶ μὴ φίλους μὲν ἡμῖν συνάχεσθαι [...].
10.	ep. 1005, 1	τοῦτι γὰρ κέρδος διδασκάλῳ καὶ δύναται ἂν μείζω ποιεῖν τὸν χορὸν.
11.	ep. 1066, 1	ἦς εὐθὺς μὲν ἠβουλόμην ἀπολαύειν, ὁ χορὸς δὲ οὐκ ἐπέτρεπεν.
12.	ep. 1131, 1	Ἔτερον τουτονὶ δέχου μαθητὴν ἀπὸ τοῦ περὶ ἡμᾶς χοροῦ χρηστόν, εὐγενῆ, λόγων τεχνίτην, πατρός πάλαι μὲν πλουσίου.
13.	ep. 1145, 3	Φρυωνάνδου τινός, ὃς ἀφέλκει τῶν νέων τὸν διδάσκαλον ζημιῶν μὲν αὐτὸν ἐν τοῖς ἐκεῖ χοροῖς, ζημιῶν δὲ ἐν τῷ παρ' ἡμῖν χορῷ.
14.	ep. 1165, 1	[...] ἀλλ' ὅπως ἡμῖν ὁ χορὸς κοσμητὰ χρηστῶν νεανίσκων [...].
15.	ep. 1240, 3	ἐβόα δὲ καὶ τοῦ χοροῦ τὸ πλεόν [...].
16.	ep. 1330, 2	ἐκβάλλω καὶ οὐκ ἐῷ τὸν χορὸν ἀνατίπλασθαι τῆς νόσου
17.	ep. 1357, 3	ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ παῖς ὅπως θεραπεύσει τοὺς ἐκ τοῦ αὐτοῦ χοροῦ φροντιζέτω· τούτων γὰρ ἐμοὶ μισθοὺς οὐποτε δώσει μείζονας.
18.	ep. 1391, 4	ὅ γὰρ ἤδη χορὸς εὐπόρων, πῶς ἂν οὗτος ἐτέρωσε βλέπει;
19.	ep. 1408, 2	[...] καὶ ὃς ἦν σοι τοῦ χοροῦ κορυφαῖος, ἠνίκα διέτριβες περὶ τὸν Βόσπορον.

63 AnnaR. 8, 6, 5.

20.	<i>ep.</i> 1512, 1	Σῶζε τὸν τοῦ σοῦ χοροῦ Μαρκιανόν, εἰ καὶ μὴ νῦν ὄντα χορευτήν, ἀλλ' ὄντα γε μικρὸν ἔμπροσθεν.
21.	<i>or.</i> 1, 19	Ἀκούων ἔγωγε ἐκ παιδός, ὧ ἄνδρες, τοὺς τῶν χορῶν ἐν μέσαις ταῖς Ἀθήναις πολέμους [...]
22.	<i>or.</i> 1, 20	ὁ τοῦ χοροῦ προστάτης
23.	<i>or.</i> 1, 37	καὶ ἐν οὐ πολλαῖς ἡμέραις ὑπὲρ τοὺς ὀγδοήκοντα ὁ χορὸς ἐπιρροῆ τε τῶν ἔξωθεν καὶ ταῖς τῶν ἔνδον ἀποστάσεσιν [...]
24.	<i>or.</i> 1, 76	χορὸς δὲ ὃν ἦλθον ἄγων
25.	<i>or.</i> 5, 43	ἀλλ' ὄλου τε ἑμαυτοῦ καὶ τοῦ χοροῦ
26.	<i>or.</i> 18, 11	ὥστ' ἔξωθέν τις ἐπελθὼν καὶ βλέψας εἰς τὸν χορὸν οὐκ εἰδώς
27.	<i>or.</i> 25, 48	ἵνα μὴ παρῶν ἐγγύθεν πολεμῆ καὶ διορύττη τὸν χορὸν
28.	<i>or.</i> 31, 14, 34	τοῦτο δὲ ὡς κορυφαῖος τοῦ χοροῦ <i>cf.</i> τῶν τὸν αὐτὸν πληρούντων χορὸν
29.	<i>or.</i> 52, 46	καὶ μέρος ἐγένοντο χοροῦ καὶ προσηγορίας βελτίονος ἐκοινώνησαν·

## BIBLIOGRAFIA

- Andreassi, Mario; Lazzeri, Mario  
2012 *Quattro Discorsi Agli Allievi (Imerio, Or. 11, 30, 65, 69)*. Lecce, Pensa multimedia.
- Bajoni, Maria G.  
2001 *La retorica della memoria. A proposito degli epicedi di P.Berol. Inv. 10559/10558 e della "Commemoratio Professorum Burdigalensium" di Ausonio*. "Hermes" 129, 1, 110-117.
- Ballériaux, Omer; Schamp, Jacques  
2022 *Thémistios. Tome II. Discours I-IV*. Paris, Les Belles Lettres.
- Bradbury, Scott  
2004 *Selected Letters of Libanius from the Age of Constantius and Julian*. Liverpool, Liverpool University Press.
- Bowie, Ewen  
2006 *Choral performances*. In *Greeks on Greekness. Viewing the Greek Past under the Roman Empire*, edited by David Konstan e Suzanne Saïd. Cambridge, Cambridge Philological Society, 61-92.
- Cabouret, Bernadette  
2000 *Libanios. Lettres aux hommes de son temps*. Paris, Les Belles Lettres.
- Calame, Claude  
1997 *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- Candiotto, Laura  
2018 *The Very Difficult Separation from the Chorus of the Greatest Magician of all the Sophists. The Puzzling Presence of Socrates in the Statesman (291a1–c6)*. In *Plato's Statesman Revisited*, edited by Beatriz Bossi e Thomas M. Robinson. Berlin, De Gruyter, 231-246.
- Cribiore, Raffaella  
2007 *The school of Libanius in late antique Antioch*. Princeton, Princeton University Press.
- Cribiore, Raffaella  
2013 *Libanius the Sophist. Rhetoric, Reality, and Religion in the Fourth Century*. Ithaca, Cornell University Press.
- Cribiore, Raffaella  
2014 *The Rhetorical Context. Traditions and Opportunities*. In *Libanius. A*

- Critical Introduction*, edited by Lieve Van Hoof. Cambridge, Cambridge University Press, 59-78.
- Cribiore, Raffaella  
 2015 *Between City and School. Selected Orations of Libanius*. Liverpool, Liverpool University Press.
- Criscuolo, Ugo  
 1996 *Libanio, Allocuzione a Giuliano per l'arrivo in Antiochia*. Napoli, M. D'Auria.
- Dittadi, Antonio  
 2008 *Difesa della retorica e 'riscrittura' di Platone nei Discorsi Platonic di Elio Aristide*. "Rhetorica" 26, 2, 113-137.
- Förster, Richard. R.  
 1903-1927 *Libanii Opera*. Leipzig, Teubner.
- Gibson, Craig A.  
 2008 *Libanius's Progymnasmata. Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta, Society of Biblical Literature.
- Jackson, Lucy C. M. M.  
 2020 *The Chorus of Drama in the Fourth Century BCE: Presence and Representation*. Oxford, Clarendon Press.
- Korenjak, Martin  
 2000 *Publikum und Redner. Ihre Interaktion in der Sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*. Monaco, Verlag C.H. Beck.
- Lech, Marcel Lysgaard  
 2009 *Marching Choruses? Choral Performance in Athens*. "GRBS" 49, 3, 343-361.
- Ludlow, Morwenna  
 2014 *Useful and Beautiful. a Reading of Gregory of Nyssa's On Virginitly and a Proposal for Understanding Early Christian Literature*. "Irish Theological Quarterly" 79, 3, 219-240.
- Maisano, Riccardo  
 1995 *Temistio, Discorsi*. Torino, UTET.
- Malosse, Pierre-Louis  
 2003 *Libanios, Discours LIX*. Paris, Les Belles Lettres.
- Magnelli, Enrico  
 2017 *L' 'Ocypos' pseudo-luciano, tra tragedia e commedia*. In *Polymnia. Studi di filologia classica*, a cura di Lucio Cristante e Vanni Veronesi. Trieste, EUT, 1-20.

- Morrou, Henri Irénée  
 1948 *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Seuil.
- Norman, Albert F.  
 1964 *The library of Libanius*. "RhM" 107, 2, 158-175.
- Norman, Albert F.  
 1969 *Libanius. Selected Works. The Julianic Orations*, vol. 1. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.
- Norman, Albert F.  
 2000 *Antioch as a Centre of Hellenic Culture as Observed by Libanius*. Liverpool, Liverpool University Press.
- Paravano, Cosimo  
 2020 *Retorica e dinamiche del potere ad Antiochia nel IV secolo. Introduzione, traduzione e commento all'orazione 'A Icario' (26 Foerster) di Libanio*. "MEG" 20, 165-208.
- Pellizzari, Andrea  
 2016 *Metafore religiose nell'immagine del Senato di Costantinopoli: testimonianze tardoantiche e protobizantine*. "Historika" 6, 183-204.
- Pellizzari, Andrea  
 2017 *Maestro di retorica, maestro di vita. Le lettere teodosiane di Libanio di Antiochia*. Roma, l'Erma di Bretschneider.
- Penella, Robert J.  
 2000 *The Private Orations of Themistius*. Berkeley, UC Press
- Penella, Robert J.  
 2007 *Man and the Word. The Orations of Himerius*. Berkeley, UC Press.
- Penella, Robert J.  
 2014 *Plato (and Others) in the Orations of Themistius*. In *Plato in the third sophistic*, a edited by Ryan C. Fowler. Berlin, De Gruyter, 145-167.
- Petit, Paul  
 1956 *Les étudiants de Libanius. Un professeur de faculté et ses élèves au Bas-Empire*. Paris. Nouvelles Editions Latines.
- Saliou, Catherine  
 2016 *Libanios, Discours, III: discours 11, Antiochicos*, texte établi et traduit par M. Casevitz et O. Lagacherie, notes complémentaires par C. Saliou. Paris, Les Belles Lettres.
- Schemmel, Fritz  
 1983 *Der Sophist Libanios als Schüler und Lehrer*. In *Libanios*, herausgegeben von di Georgios Fatouros e Tilman Krischer. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 3-25.

Schouler, Bernard

2014 *Libanius versus Plato*. In *Plato in the third sophistic*, edited by Ryan C. Fowler. Berlin, De Gruyter, 121-131.

Smith, Steven D.

2014 *Man and Animal in Severan Rome. The Literary Imagination of Claudius Aelianus*. Cambridge, Cambridge University Press.

Völker, Harald

2003 *Himerios. Reden und Fragmente. Einführung, Übersetzung und Kommentar*. Wiesbaden, Reichert.

Wilson, Walter T.

2011 *On Virtues. Philo of Alexandria*. Leiden, Brill.



# TRADUZIONE, ἙΡΜΗΝΕΥΕΙΝ, RELAZIONE

Angelo Vannini

## *Abstract*

In recent years, translation theory and practice have been shaken by concerns about cultural appropriation, the right to representation and the legitimacy of the translation act. These are complex issues that the standard ‘toolbox’ of translation practitioners often fails to adequately address. This paper considers some of the limitations inherent in the way translation has been conceived in European modernity, by examining the fundamental paradigm underlying this practice, namely the hermeneutical one. The question we will attempt to answer is: how does the way the hermeneutical relation has been conceived in modernity limit our understanding of the phenomenon of translation? In order to provide a first answer to this question, we will propose a reading of *hermeneuein* as conceived by Plato, starting with an interpretation of how this concept is mobilised in the dialogues *Ion* and *Symposium*. Plato’s conceptualisation of *hermeneuein* will allow us to contrastively highlight what characterises the modern understanding of the hermeneutical relation, as well as suggest a more complex perspective to address the ethical and political stakes of translation in the contemporary world.

## *Key-words*

Plato, *Ion*, Translation, Hermeneutics, Ethics of Translation.

Non so voi<sup>1</sup>, ma in materia di traduzione ho sentito spesso, e sento tuttora, ripetere un luogo comune: che a differenza dei Latini, la cui cultura era fortemente influenzata dalla traduzione, i Greci non eccellevano in questa pratica e mostravano poco interesse per essa; che la cultura greca era soprattutto centrata su se stessa e poco aperta ad interagire con l’alterità<sup>2</sup>.

1 Questo articolo conserva deliberatamente lo stile orale proprio all’occasione in cui fu pronunciato.

2 Si veda ad esempio Cassin 2016, 32-33, che poggia su Momigliano 1975, o Grondin 1995, 25, il quale afferma che la traduzione, per i Greci, «was never a major preoccupation». Per una panoramica della traduzione nella cultura antica, si vedano Bettini 2012, McElduff e Sciarrino 2011, McElduff 2013, consacrato più specificamente alla cultura romana.

Vi confesso di provare un certo fastidio per giudizi che vertono su un'intera civiltà in modo così cursorio; non per questo, però, proverò a contestare tale giudizio, ammesso che sia possibile farlo. Più che la veridicità o meno di questa posizione, mi interessano infatti le sue conseguenze. Una di queste è che raramente ci si volge ai Greci quando si tratta di pensare le questioni attualmente più scottanti che riguardano il modo di concepire e praticare la traduzione. Quello che mi propongo di fare oggi qui con voi sarà proprio questo: volgermi ai Greci – o meglio, a un autore greco, Platone – al fine di trovarvi risorse per il pensiero, nella speranza di mostrare che ciò, in materia di traduzione, non è soltanto possibile, ma anche proficuo.

Cominciamo da un'osservazione preliminare: il paradigma fondamentale attraverso il quale la traduzione è stata compresa dal pensiero moderno è quello ermeneutico. Almeno a partire dai tempi di Humboldt e Schleiermacher, il processo traduttivo è stato generalmente concepito come rapporto ermeneutico che intercorre tra soggetto traduttore e testo da tradurre<sup>3</sup>. Le differenti teorie e i diversi approcci alla traduzione elaborati nella modernità occidentale condividono questa comprensione di fondo; non troverete nessuno, difatti, disposto a sostenere che la traduzione non sia, anche, interpretazione. Come tutti i paradigmi, anche questo permette di cogliere alcuni aspetti del fenomeno in questione, mentre ne trascura inevitabilmente degli altri. A interessarmi, come vedrete, è precisamente ciò che tale comprensione lascia fuori.

Una posizione comune ai filosofi dell'ermeneutica è che quest'ultima abbia poco o nulla a che vedere con quello che i Greci antichi intendevano con ἐρμηνεύειν, e che assimilare le due cose sarebbe un anacronismo<sup>4</sup>. È vero, hanno ragione; hanno talmente ragione che è proprio a partire da questa inattualità che oggi cercherò di ripensare alcuni aspetti dell'ermeneutica in rapporto alla traduzione. Ovviamente questo gesto teorico, per quanto inattuale, non è arbitrario; esso nasce dal fatto che “traduttore” in greco si diceva, o si poteva anche dire, ἐρμηνεύς. Questo ci autorizza quantomeno a domandarci che cosa lo ἐρμηνεύειν greco possa dire ‘a noi oggi’ in materia di traduzione.

3 Per alcuni percorsi storici tra le riflessioni occidentali sulla traduzione si vedano Robinson 2002, Venuti 2021 che presta maggiore attenzione al Novecento, come anche Chalvin, Muller, Talviste e Vrinat-Nicolov 2019 per l'Europa centrale.

4 Si vedano ad esempio Grondin 1995, in particolare il secondo capitolo, e più recentemente Gonzalez 2015.

Filologi come Glenn Most (1986) e Jean Pépin (1975) hanno mostrato come questa parola nella classicità greca non significasse tanto interpretare, quanto piuttosto tradurre da un linguaggio inaccessibile a uno accessibile, oppure articolare il pensiero in parole. Most individua il significato fondamentale di ἑρμηνεύς come la persona che traduce «un significato da un tipo di linguaggio in cui esso è invisibile o inintelligibile, in un altro tipo di linguaggio in cui è visibile o intelligibile»<sup>5</sup>.

Questa definizione, a mio parere, è non dico scorretta, ma problematica. Per accettarla bisognerebbe infatti che i Greci considerassero il pensiero una forma di linguaggio, altrimenti essa risulterebbe in contraddizione con gli usi, che Most (1986, 308-311) stesso censisce, del sostantivo ἑρμηνεύς. Sostenere che per i Greci di V sec. a.C. il pensiero sia una forma di linguaggio sarebbe però problematico, dato che il concetto moderno stesso di linguaggio non trova facile applicazione nella Grecia antica. Nel dire questo, il mio obiettivo non è ricusare la definizione di Most, ma avviare una riflessione sulla differenza epistemica<sup>6</sup>, su ciò che ci separa dai Greci fino al punto da rendere incompleta ogni possibile definizione.

C'è un aspetto che raramente viene considerato nell'esaminare lo ἑρμηνεύειν antico; o, qualora evocato<sup>7</sup>, non se ne tirano le dovute conseguenze. La “traduzione” che questo ἑρμηνεύειν configura avviene spesso tra due piani ontologici differenti. In molti casi il termine ricorre quando è questione di rendere intelligibile agli uomini la volontà degli dèi. Da questo punto di vista vorrei notare che tale dualità ontologica tende a rimanere attiva anche in contesti per così dire profani, cioè anche quando lo ἑρμηνεύειν non ha direttamente a che fare con la divinità.

Un esempio principe di questo lo troviamo all'inizio del *De interpretatione* di Aristotele. Come è noto, questo trattato, malgrado la traduzione latina del titolo, non verte propriamente sull'interpretazione, ma sull'enun-

5 «[I]t designates the agent that performs any act of translation of signification from one kind of language in which it is invisible or entirely unintelligible into another kind in which it is visible and intelligible» (Most 1986, 308).

6 Con differenza epistemica intendo uno scarto a livello dell'insieme delle determinazioni cognitive che organizzano – e al tempo stesso derivano da – le attività umane, caratterizzate dai nostri modi di relazione con gli altri e con le proprie condizioni materiali e corporali. Perché si possa parlare di ‘differenza’ è però necessario che tale scarto sia di un'ampiezza tale da alterare il valore di verità di un discorso. Sull'uso e le implicazioni di questa nozione per le questioni di traduzione si veda Vannini 2023.

7 Most 1986, 308 lo prende in conto nella sua prima categoria di specificazioni di significato della parola.

ciazione o espressione. Tuttavia esso non ha per titolo *περὶ λόγου οὐ περὶ ἀποφάνσεως*, ma *περὶ ἑρμηνείας* ... perché?

Proprio a inizio del testo, Aristotele afferma che c'è pensiero, νόημα, tanto nella ψυχή, quanto nella φωνή<sup>8</sup>. Sono qui subito individuati due piani distinti, che corrispondono a una diversa caratura ontologica: il piano del sensibile e quello dell'intelligibile. Tutto il trattato è volto a individuare il modo in cui i suoni a livello della φωνή si articolano in quanto simboli delle affezioni che sono a livello dell'anima. Vale a dire che la teoria aristotelica dell'enunciazione è stata pensata a partire da come il νόημα si trova a corrispondere tra il piano del sensibile e quello dell'intelligibile, ed è per questo che lo scritto è stato intitolato *Περὶ ἑρμηνείας*.

Questo mi conduce a formulare una prima definizione generale dello ἑρμηνεύειν, che, come tutte le definizioni, è incompleta, ma ha per noi il vantaggio di porre un primo tassello speculativo: ἑρμηνεύειν vuol dire permettere il transito tra il piano del sensibile e quello dell'intelligibile.

A parte questa nota generale, quello che però voglio proporre qui è una lettura ancora più specifica – e più spinta – dello ἑρμηνεύειν per come pensato da Platone. Preciso subito che il motivo per cui propongo questa lettura è quello di portare alla luce un aspetto dello ἑρμηνεύειν platonico che, a mia conoscenza, non è stato finora sufficientemente considerato e che, a mio parere, è foriero di conseguenze in merito ai problemi contemporanei che riguardano la teoria e la pratica della traduzione.

Nel dialogo intitolato *Ione*, Platone esamina le ambizioni epistemiche dei rapsodi, cioè la loro pretesa di essere una guida (il verbo che usa Platone è ἐξηγέομαι, cfr. *Ion* 531b) in merito alle cose di cui parlano i poeti. Ciò che Platone intende mostrare è che il rapsodo non dice quello che dice in quanto possessore di τέχνη ed ἐπιστήμη intorno alle cose che sono oggetto del discorso, ma soltanto in quanto ἑρμηνεύς del poeta, da cui consegue la non-legittimità delle sue pretese conoscitive.

Nella μακρολογία centrale di Socrate, Platone introduce questo argomento ricorrendo a un'analogia:

ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὀμήρου εἶδ' λέγειν,  
ὃ νυνδὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις ἢ σε κινεῖ, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν  
Εὐρυπίδης μὲν Μαγνητὴν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἑρακλείαν. καὶ γὰρ

8 Arist. *Int.* 16a, 9-11 ὥσπερ ἐν τῇ ψυχῇ ὅτε μὲν νόημα ἄνευ τοῦ ἀληθεύειν ἢ ψεύδεσθαι ὅτε δὲ ἦδε ὃ ἀνάγκη τούτων ὑπάρχειν θάτερον, οὕτω καὶ ἐν τῇ φωνῇ, “[e] come nell'anima talvolta vi è un pensiero indipendente dall'essere vero o falso, talvolta ve n'è uno già al quale è necessario che competa una o l'altra di queste cose, così è anche nella voce” (trad. Zanatta 1992, 79).

αὕτη ἢ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ' αὐτὸ δύνασθαι ταυτὸν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἢ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίστε ὀρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἥρηται: πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἢ δύναμις ἀνήρηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὀρμαθὸς ἐξαρτᾶται<sup>9</sup>.

Come la calamita permette non solo di attrarre altri anelli di ferro, ma di infondere in questi la stessa forza magnetica, così la Musa trasmette l'ispirazione divina ai poeti, e questi a loro volta ai rapsodi, che quindi altro non sono se non ἐρμηνῆς della Musa. Ha ragione Carlotta Capuccino (2017) a sottolineare che 1) qui ἐρμηνεύς non significa interprete come lo intendiamo noi, e che 2) questa analogia ha valore argomentativo nell'economia del dialogo. Penso però che l'analogia della calamita possa dirci anche qualcosa di più, e che essa non abbia soltanto valore argomentativo ma anche speculativo. Infatti, se Platone giunge ad attribuire la qualifica di ἐρμηνεύς a rapsodi e poeti sulla base di questa analogia, questa analogia deve anche poterci dire qualcosa su come Platone intende lo ἐρμηνεύειν in generale.

Il magnete, dice Platone, non solo attrae gli anelli di ferro, ma infonde anche in loro la forza di esercitare lo stesso potere del magnete, cioè di attrarre altri anelli di ferro. Lo ἐρμηνεύς, sostiene Platone, fa quello che fa grazie a un potere divino, una θεῖα δύναμις. In cosa consiste questa δύναμις? È il potere di infondere in altri lo stesso potere che si ha ricevuto. Tale facoltà non è scontata: se è un dio che può infondere tale δύναμις, ciò significa che un essere umano normalmente non può farlo. Il potere che lo ἐρμηνεύς riceve dalla divinità è quindi proprio quello di riuscire a infondere lo stesso potere che ha ricevuto.

Questo mi conduce a una seconda definizione, più specifica, dello ἐρμηνεύειν. In Platone è ἐρμηνεύς chi si trova ad essere soggetto e oggetto della stessa δύναμις. E questo non nel senso debole di una intercambiabilità di ruoli (come chi può essere ora oggetto e ora, cioè in altro momento,

9 Pl. *Ion* 533d-e: “[N]on è un'arte da parte tua parlare bene di Omero, come dicevo poco fa, ma una forza divina è quella che ti muove, come nella pietra che Euripide chiamò 'di Magnesia', i più invece 'di Eraclea'. E infatti questa pietra non solo attrae gli anelli, essi stessi di ferro, ma infonde anche una forza in essi, tale che a loro volta possano esercitare lo stesso potere della pietra: attrarre altri anelli. E così talvolta si forma una catena davvero lunga di anelli di ferro, che dipendono gli uni dagli altri; ma è da quella pietra che dipende per ognuno la forza. Nello stesso modo, anche la Musa rende, essa stessa, ispirati; poi, tramite questi ispirati, si forma una catena di altri presi da entusiasmo” (trad. Capuccino 2017, 15).

soggetto), ma nel senso forte di identità del non-identico, cioè l'essere *al tempo stesso* oggetto e soggetto della stessa δύναμις. Questa comprensione dello ἐρμηνεύειν che sto suggerendo – la quale, può essere utile precisarlo, emerge da una lettura di Platone e non può essere generalizzata ad altri autori greci – avrà per noi considerevoli conseguenze teoriche, che cercherò di illustrare tra poco. Prima però vorrei anche qui sottolineare la differenza epistemica che è in tale idea di ἐρμηνεύειν.

Nel suo commento allo *Ione*, Capuccino (2017, LXVII-LXVIII) critica la scelta tradizionale di rendere questi vocaboli con “interprete” o “interpretare” e propone invece di tradurli con “mediatore” e “mediare”. La ragione di tale scelta è che in questo dialogo i termini ἐρμηνεύς e ἐρμηνεύω sono usati per indicare il ruolo (che Capuccino considera passivo) del rapsodo e del poeta in quanto semplici portavoce o mediatori del messaggio divino trasmesso dalla Musa. Secondo la studiosa, questa mediazione consisterebbe, nel caso di *Ione* di Efeso, nel rendere Omero accessibile a un pubblico che vive molti secoli dopo la sua morte; in questo modo il contributo di *Ione* «si esaurisce nel prestarsi a essere il mezzo fisico o il canale di trasmissione usato dalla divinità per comunicare il suo messaggio agli uomini» (Capuccino 2017, CXXII).

A questo proposito vorrei dire che la scelta di Capuccino di tradurre i termini in questione con “mediatore” e “mediare” non è in sé sbagliata, ma problematica. Per coglierne la problematicità dobbiamo riflettere su cosa impliciamo quando ricorriamo a queste parole; tali implicazioni dipendono dalla nostra precisa collocazione epistemica che è influenzata da una cosmotecnica profondamente diversa da quella dei Greci<sup>10</sup>. Da una parte, nel nostro uso della parola “mediare” e affini è presente un'idea veicolare del *medium* quale mezzo attraverso cui un accesso diventa possibile; tale idea veicolare è un portato della cultura occidentale degli ultimi due secoli, senza dubbio per via dei mutamenti tecnologici conseguenti alla prima e seconda rivoluzione industriale (per non parlare di come stiamo attualmente risemantizzando questi termini, in seguito alla diffusione delle tecnologie digitali e dei *social media*). Dall'altra parte, impiegando tali espressioni siamo ancora eredi della prospettiva discretizzante cui tendeva già la parola latina *medius*. In latino, l'aggettivo *medius* ha significato eminentemente posizio-

10 Faccio qui riferimento alla nozione di «cosmotecnica» sviluppata dal filosofo Yuk Hui (2016) per superare l'opposizione convenzionale tra tecnica e natura; con essa Hui intende il rapporto tra ordine cosmico e ordine morale per come mediato dalle attività tecniche. Su possibili sviluppi di questa nozione si veda Hui e Lemmens 2021.

nale: è detto di un ente che si trova in mezzo o al centro. Sono *medius* se sto tra due cose separate, e se da queste resto separato nella mia singolarità<sup>11</sup>. La prospettiva discretizzante dietro la comprensione di questo termine è talmente forte che si mantiene in tutto il latino classico e post-classico; basti pensare al verbo *mediare*, di uso assai tardo, impiegato nel senso di dividere a metà<sup>12</sup>. Insomma, c'è nel mediatore, quand'anche fosse compreso come mero mezzo, l'idea di un ulteriore elemento discreto che si trova in mezzo ad altri elementi discreti e che non può che restare separato da essi.

Ciò che invece mi sembra essenziale alla concettualizzazione platonica dello ἐρμηνεύειν è che essa è specificamente volta ad annullare la discretizzazione, come suggerirò tra un attimo. Per ora voglio notare, a scanso di equivoci, che essere al tempo stesso oggetto e soggetto della stessa δύναμις non significa annullarsi nella medialità pura, essere mero 'mezzo fisico' o mero 'canale di trasmissione'; al contrario implica un ruolo positivo e attivo, che consiste precisamente nel risolvere la separazione senza dissolverla, cioè nel fungere da legante tra il piano del sensibile e quello dell'intelligibile senza che la loro distinzione si annulli, cosa che di certo non può avvenire per mera medialità.

Questi aspetti divengono molto più chiari se consideriamo il celeberrimo passaggio 202e del *Simposio*, dove Diotima spiega a Socrate la natura intermedia di Eros, quale demone tra dio e uomini:

καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαιμόνιον μεταξύ ἐστι θεοῦ τε καὶ θνητοῦ.

τίνα, ἦν δ' ἐγώ, δύναμιν ἔχον;

ἐρμηνεῦον καὶ διαπορθμεῦον θεοῖς τὰ παρ' ἀνθρώπων καὶ ἀνθρώποις τὰ παρὰ θεῶν, τῶν μὲν τὰς δεήσεις καὶ θυσίας, τῶν δὲ τὰς ἐπιτάξεις τε καὶ ἀμοιβὰς τῶν θυσιῶν, ἐν μέσῳ δὲ ὄν ἀμφοτέρων συμπληροῖ, ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὐτῷ συνδεδέσθαι<sup>13</sup>.

11 Numerosi sono gli esempi che confermerebbero tale prospettiva; per limitarci ad alcuni usi ciceroniani, si veda ad esempio *Phil.* 8, 4 *cum inter bellum et pacem medium nihil sit*, a voler indicare che o vi è pace o vi è guerra, e che qualcosa di intermedio che non sia né l'una né l'altra non sarebbe nemmeno pensabile; oppure *prov.* 18, 43, dove l'autore parla di un *medium tempus* nella memoria, per distinguere tanto dai ricordi più lontani quanto da quelli più vicini; o anche *de orat.* 3, 192, dove è questione di una *media pars* del verso poetico con l'intento di differenziarla sia dall'inizio che dalla fine di esso.

12 Ne fanno uso, tra gli altri, Agostino commentando il vangelo di Giovanni (*in euang. Ioh.* 28, 8); Venanzio Fortunato (*carm.* 6, 10, 48) quando chiama il proprio interlocutore *animae pars mediata meae*, "metà della anima mia"; Tiberio Claudio Donato nel suo commento a Virgilio (*Aen.* 8, 280 p. 154, 22) scrivendo *mediatis cursibus solis* per indicare la sesta ora, quando il sole è appunto arrivato a metà del suo corso; Paolino di Nola (*carm.* 19, 620) che, a proposito del monogramma di Cristo, scrive *chi mediat rho*, la lettera chi "taglia a metà" la lettera *rho*.

13 *Pl. Smp.* 202e: "[...] tutto ciò che è demonico è intermedio tra il dio e il mortale. – E quale potere

Qui scrive Platone che la δύναμις del demonico è “ἐρμηνεύον καὶ διαπορθμεύον agli dèi le cose che vengono dagli uomini, e agli uomini le cose che vengono dagli dèi”. Contrariamente a quanto sostenuto da Francisco Gonzalez (2015, 13), questi due verbi, ἐρμηνεύω e διαπορθμεύω, non costituiscono una dittologia sinonimica<sup>14</sup>. Il secondo significa infatti traghettare o trasportare qualcosa, oppure trasmettere un messaggio. Ora, trasmettere messaggi in ambo le direzioni è condizione sì necessaria, ma non sufficiente, per risolvere la separazione tra i due livelli ontologici. In verità qui Platone è precisissimo e ci dà un’indicazione chiara quando scrive che il demonico ‘risolve completamente’ tale separazione (il verbo è συμπληρώ, che vuol dire “riempire completamente”), ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὐτῷ συνδεδέσθαι, letteralmente “affinché il tutto sia legato insieme a sé stesso”. Questo aspetto è di primaria importanza: per comprendere lo ἐρμηνεύειν di cui sta parlando Platone bisogna arrivare a pensare l’orizzonte olistico dell’interconnessione organica. Insomma, ἐρμηνεύειν vuol dire qui mettere in rapporto ciò che è ontologicamente distinto in modo da risolvere – e al tempo stesso mantenere – tale distinzione, affinché il tutto sia perfettamente saldo in quanto tutto.

Sarebbe certamente interessante vedere se questa interpretazione dello ἐρμηνεύειν può portarci a una lettura diversa da quelle date finora dello *Ione* platonico. Non è però quello che mi interessa sviluppare ora; cercherò invece di concludere il mio discorso mostrando come queste riflessioni sullo ἐρμηνεύειν antico possano diventare rilevanti in merito ad alcuni problemi contemporanei che sono oggetto di non pochi dibattiti e controversie tra teorici e praticanti della traduzione.

Ovviamente per poter far questo è necessario assumersi la responsabilità di quello che non esiterei a definire una traduzione epistemica della problematica antica, affinché questa diventi significativa nell’ambito della nostra comprensione della realtà. La mia idea è che lo ἐρμηνεύειν come legante tra il sensibile e l’intelligibile può essere oggi pensato in quanto

ha?, domandai. – Ha il potere di interpretare e di portare agli dèi le cose che vengono dagli uomini e agli uomini le cose che vengono dagli dèi: degli uomini le preghiere e i sacrifici, degli dèi, invece, gli ordini e le ricompense dei sacrifici. E, stando in mezzo fra gli uni e gli altri, opera un completamente, in modo che il tutto sia ben collegato con sé medesimo” (trad. Reale 2001, 95).

14 Mi suggerisce Ruggiero Lionetti, durante la discussione che seguì il mio intervento, che la presenza di questa dittologia potrebbe essere motivata dalla simmetria sintattica: il verbo ἐρμηνεύω sarebbe impiegato da Platone per la decifrazione di preghiere o ordini, mentre διαπορθμεύω per la trasmissione di sacrifici o ricompense. La sua ipotesi mi sembra attendibile; se non la approfondisco qui è soltanto perché sono interessato alla dimensione speculativa del testo platonico, più che a quella retorica.

rapporto tra affettività e idealità del senso. Questa traduzione epistemica configurerebbe il rapporto ermeneutico come movimento di transizione incessante tra l'irriducibilmente proprio e il generalizzabilmente condiviso, attraverso due assi principali che sono tra loro in un rapporto di interpenetrazione costante: l'asse per così dire corporale e soggettivo, che va dal somatico all'idiomatico; e l'asse per così dire intersoggettivo, che dall'idioma porta alla semiosi condivisa.

Da questo punto di vista è giocoforza constatare che l'orizzonte al tempo stesso relazionale e olistico dello ἐρμηνεύειν antico è stato completamente perso di vista nel modo in cui la modernità europea ha concepito il rapporto ermeneutico. Da Dilthey a Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Grondin, ecc. il movimento della comprensione è stato difatti pensato in modo unidirezionale ed escludente. Quello che dico potrebbe suonare a prima vista assurdo, se si pensa alla concettualizzazione heideggeriana del rapporto di comprensione a partire da un'idea di circolarità, la quale è anche alla base del concetto di fusione di orizzonti di Gadamer<sup>15</sup>. In realtà tale circolo è stato pensato in un modo che o esclude dal rapporto ermeneutico tutte le soggettività che non siano quella dell'interpretante, oppure le oggettivizza, riducendole a correlato della soggettività interpretante.

Lo ἐρμηνεύειν pensato da Platone ci suggerisce invece che il rapporto ermeneutico è molto più complesso di come è stato finora concettualizzato, e che ridurlo a un movimento unidirezionale ed escludente significa ignorare gran parte delle sue implicazioni. L'ingiunzione che ci giunge dal pensiero platonico è quella di pensare il transito tra l'affettività idiosomatica<sup>16</sup> e la semiosi condivisa in ambo i sensi, come movimento bidirezionale anziché unidirezionale, e di pensare questo transito nelle due direzioni a partire da un orizzonte relazionale e olistico, che sia includente rispetto a tutte le soggettività implicate, anziché escludente. Questo significa arrivare a pensare, per ogni processo traduttivo, la 'ricaduta' in ciò che è di quanto più idiomatico, di irriducibilmente proprio, che un tale processo permette di costituire. Detto altrimenti, bidirezionalità vuol dire qui che se continuiamo a ignorare 'l'effetto di ritorno' di un atto interpretativo, stiamo facendo esattamente questo, ignorare. Orizzonte olistico vuol dire che il

15 Cfr. Gadamer 2010, in particolare la seconda parte di *Wahrheit und Methode*, e le considerazioni sulla comprensione di Heidegger 1977, soprattutto al capitolo 32 di *Sein und Zeit*.

16 Faccio qui riferimento alla nozione di «idiosomatica» sviluppata dal teorico della traduzione Douglas Robinson (1991) per rendere conto della variabilità individuale nelle determinazioni incarnate del senso. Per una discussione di questa categoria, assieme a quella complementare di «ideosomatica», si veda Vannini 2022.

modo in cui 'io' interpreto qualcosa non riguarda soltanto me, ma tutte le soggettività che in un modo o nell'altro, da lontano o da vicino, si trovano ad essere in relazione con quel qualcosa che io interpreto.

Cosa significa tutto questo per la traduzione, dato che la traduzione è anche e sempre, come la modernità europea insegna, interpretazione? Significa che ogni atto di traduzione non è soltanto l'operazione che a partire dalla ricostituzione dell'articolazione semiotico-semantiche dell'originale produce una seconda articolazione, quella del testo tradotto<sup>17</sup>, ma è anche un processo di relazionalità generale che pone in rapporto tutte le soggettività direttamente o indirettamente coinvolte, producendo effetti cognitivi e affettivi su ognuna di esse e influenzando il modo in cui queste possono costituirsi in una comunità umana. Ne consegue che non è possibile parlare di etica della traduzione senza prendere in considerazione l'insieme degli effetti cognitivi e affettivi che un dato processo di traduzione produce su tutte le soggettività direttamente o indirettamente coinvolte, siano esse in relazione con il testo di partenza o con quello di arrivo. Trascurare questo aspetto significa ignorare, volutamente o no, che una traduzione, come ogni altro testo, può anche far male.

Quello che sto suggerendo è che il modo in cui la modernità europea ha concepito il rapporto ermeneutico – cioè a partire da una soggettività interpretante che diventa il fulcro dell'esperienza ermeneutica, facendo di questa un movimento unidirezionale ed escludente – ha verosimilmente impedito o marginalizzato una riflessione sugli aspetti più propriamente etici del processo di traduzione, tantoché l'etica della traduzione è stata a lungo pensata a partire dall'idea di fedeltà all'originale<sup>18</sup>, anziché in rapporto agli effetti cognitivi e affettivi che una traduzione è in grado di produrre sulle persone in carne e ossa. Non solo ha ostacolato una riflessione appropriata sugli aspetti etici del processo di traduzione in generale, ma più specificamente del processo di traduzione in quanto rapporto eminentemente ermeneutico. Ciò che lo ἐρμηνεύειν platonico ci invita a pensare è come l'orizzonte etico della traduzione in quanto costituzione di una comunità umana non sia qualcosa di esteriore o secondario, bensì qualcosa di intrinseco alla comprensione stessa della traduzione come interpretazione. Questo significa che il fatto che ogni traduzione sia un'interpretazione non

17 Per una simile definizione – di ispirazione fortemente ermeneutica – della traduzione, si veda De Launey 2006, 38.

18 Per un panorama degli approcci etici alla traduzione si veda Koskinen e Pokorn 2021; rimane ancora utile la riflessione di Godard 2001.

può in alcun modo dispensare dalla responsabilità che ogni processo di traduzione comporta, e che è quella di chiedersi che tipo di comunità umana una data operazione di traduzione sta promuovendo, quali rapporti permette di creare o di ignorare, quali effetti è orientata a produrre.

## BIBLIOGRAFIA

Bettini, Maurizio

2012 *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*. Torino, Einaudi.

Capuccino, Carlotta

2017 *Platone. Ione*. Santarcangelo di Romagna, Rusconi.

Cassin, Barbara

2016 *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*. Paris, Fayard.

Chalvin, Antoine; Muller, Jean-Léon; Talviste, Katre; Vrinat-Nicolov, Marie, (éds.)

2019 *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane. Des origines à 1989*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

De Launay, Marc

2006 *Qu'est-ce que traduire?* Paris, Vrin.

Gadamer, Hans-Georg

2010 *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, Mohr Siebeck.

Godard, Barbara

2001 *L'Éthique du traduire: Antoine Berman et le «virage éthique» en traduction*. "TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction" 14, 2, 49-82.

Gonzalez, Francisco

2015 *Hermeneutics in Greek Philosophy*. In *The Routledge Companion on Hermeneutics*, edited by Jeff Malpas, Hans-Helmuth Gander. Abingdon-New York: Routledge, 13-22.

Grondin, Jean

1995 *Sources of Hermeneutics*. Albany, State University of New York Press.

Heidegger, Martin

1977 *Sein und Zeit*, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

Hui, Yuk

2016 *The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotechnics*. Falmouth, Urbanomic.

Hui, Yuk; Lemmens, Pieter, (eds.)

2021 *Cosmotechnics. For a Renewed Concept of Technology in the Anthropocene*. Abingdon-New York, Routledge.

- Koskinen, Kaisa; Pokorn, Nike K., (eds.)  
 2021 *The Routledge Handbook of Translation and Ethics*. Abingdon-New York, Routledge.
- McElduff, Siobhán  
 2013 *Roman Theories of Translation: Surpassing the Source*. New-York, Routledge.
- McElduff, Siobhán, Sciarrino, Enrica (eds.)  
 2011 *Complicating the History of Western Translation*. Abingdon-New York, Routledge.
- Momigliano, Arnaldo  
 1975 *Alien Wisdom. The Limits of Hellenization*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Most, Glenn  
 1986 *Pindar O. 2.83-90*. "CQ" 36, 2, 304-316.
- Pépin, Jean  
 1972 *L'Herméneutique ancienne: Les mots et les idées*. "Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraire" 23, 291-300.
- Reale, Giovanni  
 2001 *Platone. Simposio*. Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- Robinson, Douglas  
 1991 *The Translator's Turn*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Robinson, Douglas  
 2002 *Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche*. London-New York: Routledge.
- Vannini, Angelo  
 2022 *Paradoxes of translation: On the exceedance of the unspoken*. "Target: International Journal of Translation Studies" 34, 2, 175-195.
- Vannini, Angelo  
 2023 *Towards Epistemic Translatability: On Epistemic Difference and Hermeneutical Injustice*. "Social Epistemology" 37, 6, 839-851.
- Venuti, Lawrence (ed.)  
 2021 *The Translation Studies Reader*. Abingdon-New York, Routledge.
- Zanatta, Marcello  
 1992 *Aristotele. Dell'interpretazione*. Milano, Rizzoli.



# LA GIORNATA D'UN PROFESSORE.

Appunti su alcune questioni aperte

Tullia Spinedi<sup>1</sup>

## *Abstract*

In recent decades, the role of 'liceo classico' has prompted intense debate, resulting in the revision of training courses and processes for the recruitment of teachers. These circumstances generated significant contributions, regarding both didactics and the function of learning Greek Language and Culture, that revived a rich triangular dialogue between school, university and society. Presently, the focus of teacher training is well explained in the Ancient Greek Didactics course held by Professor Giovanna Alvo-ni (Università di Bologna, AY 2021/2022). Future schoolteachers must be critically aware of the complex challenges of teaching and learning Greek Language and Culture, especially in the current social context, and able to evaluate plausible outlooks of the subject (<<https://www.unibo.it/it/didattica/insegnamenti/insegnamento/2021/444590>>). With the purpose of individuating such urgent issues and eventual developments, the aim of this paper is to investigate and catalogue trends in didactics research in order to 1) group the materials into categories; 2) reveal the fields that have to be investigated; 3) focus on some complicated questions.

## *Key-words*

Didactics, Teachers' Training, *Liceo Classico*, Inclusivity.

1 Un particolare riconoscimento spetta all'Istituto S. Orsola di Roma, in cui è sempre promosso tanto il dialogo tra docenti quanto la ricerca individuale. In particolare, ringrazio la dirigente del Liceo classico, Prof.ssa Stefania Scardicchio, e i colleghi del dipartimento umanistico Francesco Annibali, Lucia Brunetti, Francesca Giglio, Paolo Locarno, Irene Russo, per il costante e proficuo scambio. Sono grata a Loredana Di Virgilio per il generoso e competente supporto e a Giampaolo Galvani per la gentile disponibilità nel rispondere ai miei quesiti. Merita menzione anche l'impegno profuso da Sandy Cardinali al fine della buona riuscita della giornata di studi per la Prof.ssa Lomien-to, di cui tutti conserveremo affettuoso ricordo, e del volume che ne è derivato.

Ne *La giornata d'uno scrutatore*, Italo Calvino racconta la storia di Amerigo Ormea a cui è toccato il compito di fare lo scrutatore in una sezione elettorale che si trova all'interno del 'Cottolengo' di Torino. Discutendo del contenuto dell'opera, Calvino afferma: «lo scrutatore arriva alla fine della sua giornata in qualche modo diverso da com'era al mattino; e anch'io, per riuscire a scrivere questo racconto, ho dovuto in qualche modo cambiare». Le tendenze, i diversi orizzonti che delineano il cambiamento che Calvino riferisce, sono illustrati poco prima: «i temi che tocco con *La giornata d'uno scrutatore*, quello della infelicità di natura, del dolore, la responsabilità della procreazione, non avevo mai osato sfiorarli prima d'ora. Non dico ora d'aver fatto più che sfiorarli; ma già l'ammettere la loro esistenza, il sapere che si deve tenerne conto, cambia molte cose»<sup>2</sup>.

Ecco, tanto il personaggio Amerigo Ormea, quanto l'autore Calvino, paiono ispiranti riguardo all'*ethos* che un docente di greco, nella scuola secondaria di oggi, dovrebbe proporsi. Sembrerebbero, in effetti, numerose – e spinose! – le questioni di cui bisognerebbe ammettere l'esistenza e tenere conto.

Una premessa necessaria è che sull'insegnamento a scuola del greco e delle lingue, letterature e culture classiche, nonché sul ruolo del liceo classico, si è scritto moltissimo nell'ultimo ventennio: alcuni pregevoli contributi e altri eventi più o meno perturbanti (la dibattuta crisi delle iscrizioni al liceo classico; l'avvento della DAD) hanno ulteriormente animato il dibattito e fornito fertile terreno di ricerca e sperimentazione<sup>3</sup>. Un pregevole contributo è stato offerto dal recentissimo convegno organizzato dalla Consulta Universitaria del Greco, in cui sono stati condivisi elementi critici, punti di forza, nuove strategie: un incontro di rilievo, utile a fondare le basi per proficui sviluppi futuri<sup>4</sup>. Un ulteriore ma assolutamente doveroso *προλεγόμενον* è

2 Le citazioni sono desunte da un testo di presentazione del romanzo composto da Calvino nel 1963, rimasto inedito fino all'edizione Mondadori del 2013, pp. 8-11.

3 L'insegnamento del latino si è storicamente posto come 'pioniere', poiché indotto, dai diversi indirizzi in cui è previsto, a un necessario atteggiamento contestuale, come rilevava già Andrea Barabino, *Sperimentazione di nuove strategie nella didattica del greco*, reperibile al link <<https://corsi.unica.it/pas/files/2014/03/A.-Barabino-Sperimentazione-didattica-greco-Manuali.pdf>>. Si segnala la ricchezza del materiale prodotto per la didattica del latino, grazie al contributo di diversi studiosi ed enti (si citino almeno Andrea Balbo, Renato Oniga e la CUSL, il cui ultimo convegno, dal titolo "Latino, scuola e società", tenutosi il 21 e 22 aprile 2022 a Chieti, in collaborazione con l'Università G. D'Annunzio, ha visto discussi molti degli argomenti qui citati: il programma è consultabile al link <<https://bergamo.istruzione.lombardia.gov.it/wp-content/uploads/2022/03/Brochure-convegno-CUSL.pdf>>).

4 Il convegno, tenutosi all'Università di Roma Tre in data 15/12/2023, ha accolto interventi di esponenti del mondo della scuola e di docenti universitari, di cui alcuni da tempo attivamente impe-

la rilevazione del serio impegno di molti studiosi tanto nella ricerca, quanto nella promozione degli studi di didattica e valorizzazione della tradizione greca. È da menzionare, inoltre, la vocazione pedagogica di alcune riviste storiche, che sostengono la divulgazione e l'aggiornamento delle ricerche: "Atene e Roma", "ClassicoContemporaneo", "Nuova Secondaria".

Questo contributo intende muovere da un'esigenza concreta: sembra mancare una raccolta e un ordine del tanto materiale prodotto, che, di conseguenza, risulta non sempre facilmente individuabile e accessibile. Scopo della presente, del tutto incompleta, rassegna, è quello di 1) offrire un raggruppamento per categorie del materiale disponibile; 2) fornire un quadro sullo stato dell'arte, utile a valutare le lacune nel materiale a disposizione e negli ambiti di ricerca; 3) porre all'attenzione alcune questioni meritevoli di approfondimento.

Si esclude in questa sede, salvo qualche notevole eccezione, il materiale prodotto per le scuole dalle più note case editrici<sup>5</sup>; la scelta trova motivazione nello scopo, che è piuttosto osservare i *trend* della ricerca e dei contributi che, effettivamente, pongono le basi per sviluppi successivi.

Segue, in forma di elenco bibliografico, una suddivisione per categorie dei materiali analizzati, disposti in ordine cronologico; poi, una discussione tematica punto per punto, che mira a far emergere alcuni temi che meritano un vaglio più sistematico. Sono segnati con asterisco i contributi che non sono strettamente centrati sull'insegnamento del greco; nei raggruppamenti 2B, 2C, 2E sono presenti, distaccati rispetto all'elenco, alcune pubblicazioni scolastiche.

gnati nello sviluppo di metodologie didattiche (i cui saggi, di fatti, compaiono nella bibliografia più avanti classificata e discussa). La locandina del convegno, i cui atti saranno pubblicati dalla Urbino University Press, è reperibile al link <<http://www.sitocug.it/wp-content/uploads/2023/10/Locandina-Linsegnamento-del-greco-antico-2.pdf>>.

5 I testi ad uso delle scuole sono spesso riedizioni, con migliorie grafiche o aggiunte, di edizioni di vecchia data; anche quando nuove non propongono sostanziali innovazioni del metodo didattico: in linea generale ci si attesta, per la lingua, su un tradizionalismo mediato dall'avvento del metodo 'natura' (introdotto dall'ormai celebre *Athenaze* di M. Balme, G. Lawall, L. Miraglia, T. F. Borri, edito dall'Accademia *Vivarium Novum*), che include dunque alcuni esercizi di manipolazione linguistica e dei *focus* di lessico, e implementato da alcuni strumenti didattici (autovalutazioni, ripassi, specchietti sintetici). Per la letteratura, che vanta compilatori di altissimo profilo, le scelte contenutistiche sono pressoché inalterate, salvo mutamenti nelle schede di approfondimento e nei percorsi antologici (cfr. Mosconi 2020, 185). Fabio Roscalla (2016, 124-125) denuncia un certo immobilismo nelle abitudini didattiche, dovuto per lo più all'assenza di riforme efficaci, che si perpetua a partire dalla riforma Gentile: «Le correzioni successive hanno modificato più che altro la forma degli indirizzi, ma non sono entrate nel merito dei contenuti delle materie e dei saperi. Di fatto, si continua una tradizione antica d'insegnamento [...], come se il tempo si fosse arrestato e la società non avvertisse nuovi bisogni. La scuola, lasciata in questo isolamento dal mondo accademico, è diventata autoreferenziale e come tale più sterile».

# 1. VALORE, SCOPO E RUOLO DELL'INSEGNAMENTO DEL GRECO

## 1A. PROMOZIONE DEL LICEO CLASSICO

Scotto Di Luzio, Adolfo

1999 *Il liceo classico*. Bologna, Il Mulino.

Canfora, Luciano; Cardinale, Ugo

2012 *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*. Bologna, Il Mulino.

Canfora, Luciano

2014 *Gli antichi ci riguardano*. Bologna, Il Mulino.

Eco, Umberto

2016 *In difesa del liceo classico*. "La Stampa" 11 maggio 2016.

Cardinale, Ugo; Sinigaglia, Alberto, (edd.)

2016 *Processo al liceo classico. Resoconto di un'azione teatrale, Torino, Teatro Carignano, 14 novembre 2014*. Bologna, Il Mulino.

Bettini, Maurizio

2016 *Discipline classiche e prassi scolastica: come modificare l'insegnamento del greco e del latino*. "ClassicoContemporaneo" 2, Discussioni 10-13,

<<https://www.classicocontemporaneo.eu/PDF/266.pdf>>

Luzzi, Rosaria

2016 *La cultura e la formazione classica nella società contemporanea. Rassegna di un dibattito culturale (aprile-ottobre 2016)*. "ClassicoContemporaneo" 2, Discussioni 20-35, <<http://www.classicocontemporaneo.eu/PDF/269.pdf>>

Bettini, Maurizio

2017 *A che servono i Greci e i Romani? L'Italia e la cultura umanistica*. Torino, Einaudi.

Napolitano, Michele

2017 *Il liceo classico: qualche idea per il futuro*. Roma, Salerno.

Ruggeri, Miska

2017 *Giù le mani dal Liceo Classico. Un manifesto reazionario*. Milano, Book Time.

Russo, Lucio

2018 *Perché la cultura classica. La risposta di un non classicista*. Milano, Mondadori.

Condello, Federico

2018 *La scuola giusta. In difesa del liceo classico*. Milano, Mondadori.

Dell'Acqua, Cristina

2019 *Una SPA per l'anima. Come prendersi cura della vita con i classici greci e latini.* Milano, Mondadori.

Tulli, Mauro

2019 *Lingua e formazione umanistica: riflessioni su greco e latino.* "A&R" 13, 1-2, 13-20, <<https://www.aicc-nazionale.com/atene-e-roma/>>

De Paolis, Paolo

2019 *Il dibattito sull'insegnamento delle lingue e delle culture classiche in Italia.* "A&R" 13.1-2, 21-40, <<https://www.aicc-nazionale.com/atene-e-roma/>>

Ricucci, Marco; Ruggiero, Giovanni Pietro, (edd.)

2019 *Il liceo classico visto dai docenti italiani.* Lecce, Grifo (Cavallino).

Lomiento, Liana; Porro, Antonietta

2021 *Liceo classico. Un futuro per tutti. Venti interviste a ex alunni eccellenti.* Roma, Carocci.

\*Mastrocola, Paola; Ricolfi, Luca

2021 *Il danno scolastico. La scuola progressista come macchina della disuguaglianza.* Milano, La nave di Teseo.

\*Raimo, Christian; Roghi, Vanessa

2021 *Il danno scolastico. ne fa più la scuola democratica o certi libri di Paola Mastrocola e Luca Ricolfi?.* "Minima&moralia" 17 novembre.

<<https://www.minimaetmoralia.it/wp/altro/come-non-conoscere-o-non-capire-nulla-della-scuola-democratica-ovvero-il-danno-che-provocano-le-confuse-opinioni-di-luca-ricolfi-e-paola-mastrocola/>>

## 1B. PROMOZIONE DELL'INSEGNAMENTO DELLA LINGUA E DELLA CULTURA GRECA

Marcolongo, Andrea

2016 *La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco.* Roma-Bari, Laterza.

Roscalla, Fabio

2016 *Greco, che farne? Ripensare il passato per progettare il futuro. Manuali e didattica tra Sette e Novecento.* Pisa, ETS.

Gardini, Nicola

2021 *Viva il greco. Alla scoperta della lingua madre.* Milano, Garzanti.

## 2. TESTI TECNICI

### 2A. COLLOCAZIONE DEL GRECO TRA LE ALTRE DISCIPLINE

\*Balbo, Andrea

2007 *Insegnare latino. Sentieri di ricerca per una didattica ragionevole.* Novara, UTET.

\*Documento CUSL dicembre 2016

<<http://www.cusl.eu/wordpress/wp-content/uploads/2016/12/documento-CUSL-Liceo-classico.pdf>>

Documento CUG dicembre 2016

<<http://www.sitocug.it/wp-content/uploads/2017/01/CUG-Liceo.pdf>>

Condello, Federico

2018 *Un liceo per umanisti?.* In *La scuola giusta. In difesa del liceo classico*, a cura di Federico Condello. Milano, Mondadori, 121-166.

Spata, Anna (ed).

2019 *Didattica delle lingue e delle letterature classiche. Percorsi di ricerca-azione a.s. 2017/2018 per l'innovazione dell'insegnamento-apprendimento del Classico.* Fiesso Umbertiano, Nike kai dike.

<<https://www.liceopaleocapa.edu.it/Portals/0/File/Documenti/DLCLibroLiceoSaggioStampa.pdf>>

Spata, Anna (ed.)

2020 *Didattica delle lingue e delle letterature classiche. Percorsi di ricerca-azione a.s. 2019/2020 per la costruzione della competenza testuale*, Adria, Apogeo. <<https://indd.adobe.com/view/76432bf7-e0b6-46fda343-6ef938a35c10>>

Cozzoli, Adele Teresa; Delle Donne, Saul; Drago, Anna Tiziana; Galvani, Giampaolo; Medda, Enrico

2025 *A scuola di greco: temi e prospettive. Atti del Convegno "L'insegnamento del greco antico: aspetti e nuove prospettive Roma 15 dicembre 2023.* Urbino, UUP.

\* *Convegno CUSL aprile 2022*

<<https://bergamo.istruzione.lombardia.gov.it/wp-content/uploads/2022/03/Brochure-convegno-CUSL.pdf>>

### 2B. DISTRIBUZIONE LINGUA, LETTERATURA, CULTURA

Palmisciano, Riccardo

2004 *Per una riformulazione del curriculum di letteratura greca e latina nel ginnasio e nei licei*, "AION (filol)" 26, 245-284.

- Carta Piras, Fatima  
 2011 *Didattica della lingua e della letteratura greca*. Ortacesus, Nuove Grafiche Puddu.
- Taddei, Andrea  
 2011 *Testi e contesti. Per una didattica della letteratura greca nei nuovi licei*. Pisa, ETS.
- Spata, Anna (ed.)  
 2019 *Didattica delle lingue e delle letterature classiche. Percorsi di ricerca-azione a.s. 2017/2018 per l'innovazione dell'insegnamento-apprendimento del Classico*. Fiesso Umbertino: Nike kai dike  
 <<https://www.liceopaleocapa.edu.it/Portals/0/File/Documenti/DLCLibroLiceoSaggioStampa.pdf>>
- Mosconi, Gianfranco  
 2020 *Storia e letterature antiche nella scuola: tre criteri per la selezione necessaria*. In *DELECTAT VARIETAS. Miscellanea di Studi in memoria di Michele Coccia*, a cura di Maria Grazia Iodice, Antonio Marchetta. Roma, Borgia, 157-211.
- Locatelli, Alice  
 2020 *Percorsi di nuova secondaria. Greco e latino*. Roma, Studium.
- Ricci, Gianluca  
 2021 *Riflessioni sull'insegnamento letterario del greco antico e del latino nella scuola italiana*. "Thamyris" 12, 159-170.
- Corsi di aggiornamento CeLD  
 <<https://celd.unige.it>>
- Palmisciano, Riccardo; Sbardella, Livio; Ercolani, Andrea  
 2022 *La parola e il canto*. Milano, Signorelli.
- 2C. GLOTTODIDATTICA**
- Roscalla, Fabio  
 2009 *Ἀρχὴ μεγίστη. Per una didattica del greco antico*. Pisa, ETS.
- Oniga, Renato; Cardinale, Ugo (edd.)  
 2012 *Lingue antiche e moderne dai licei alle università*. Bologna, Il Mulino.
- Ricucci, Marco  
 2013 *La dimensione valutativa dell'apprendimento linguistico del greco antico. Contributo per uno studio comparativo del metodo induttivo-contestuale e del metodo grammaticale-traduttivo*. "EL.LE" 2, 2, 349-373.
- Balboni, Paolo Ernesto  
 2018 *Fare educazione linguistica. Insegnare italiano, lingue straniere e classiche*. Torino, UTET.

Ricci, Gianluca

2021 *Traduzione e laboratoria nell'insegnamento linguistico-letterario dei classici nella scuola italiana: una proposta operativa*. "Lucida Intervalla" 50, 165-179.

Grisolia, Raffaele

Slides del corso di didattica del greco

< <http://www.federica.unina.it/corsi/lingua-greca-didattica-greco/>>

Neri, Camillo; Alvoni, Giovanna; Batisti, Roberto; Olivieri, Maurizio

2018 Μέθοδος. *Corso di lingua e cultura greca*. Firenze, G. D'Anna.

Campanini, Carlo; Scaglietti, Paolo

2021 *Il nuovo Greco di Campanini*. Bologna, Sansoni.

\*De Paolis, Paolo; Iovino, Rossella; Paretti, Luca; Zerbino, Maria Cristina

2022 *Guida alla certificazione della lingua latina*. Torino, Loescher

## 2D. DIDATTICA INCLUSIVA

Chanock, Kate

2006 *Help for a dyslexic learner from an unlikely source: the study of ancient Greek*, "Literacy" 40, 164-170.

Atti

2015 *Atti della giornata di studio "Dislessia e studio delle lingue classiche" (Bologna, 10/04/2014)*. In *I quaderni di Atene e Roma. Cinque incontri sulla cultura classica*, a cura di Capasso, Mario. Roma, Pensa.

Garulli, Valentina; Pasetti, Lucia; Viale, Matteo (edd.)

2021 *Disturbi specifici dell'apprendimento e insegnamento linguistico. La didattica dell'italiano e delle lingue classiche nella scuola secondaria di secondo grado alla prova dell'inclusione*. Didattica dell'italiano 3, Bologna, Bologna University Press <<https://buponline.com/prodotto/disturbi-specifici-dell'apprendimento-e-insegnamento-linguistico/>>

*Bibliografia DISPEL*

<<https://site.unibo.it/dispel/it/dsa-e-lingue-classiche>>

## 2E. RISORSE DIGITALI

Alvoni, Giovanna

2002 *Scienze dell'antichità per via informatica. Banche dati, Internet e risorse elettroniche nello studio dell'antichità classica*. Bologna, CLUEB.

Natalucci, Nicoletta

2007 *Pausania al computer*. Perugia, Morlacchi.

Natalucci, Nicoletta

2007 *Il 'Vecchio Oligarca' al computer*. Perugia, Morlacchi.

Liceo Fardella

elenco e breve descrizione delle risorse

<<https://liceofardellaximenes.edu.it/wp-content/uploads/2021/03/Supplemento.pdf>>

Uniurb

<<http://sba-old.uniurb.it:8080/Biblioteca%20Centrale%20Umanistica/risorse-elettroniche-1/risorse-letterarie/letteratura-classica>>

De Luca, Marinella

< <https://marinelladeluca.it>>

\*Balbo, Andrea

2021 *Materiali e metodi per una didattica multimediale del latino*. Bologna, Patron

*Piattaforme case editrici*

Hub Scuola (Mondadori education e Rizzoli education)

Mediaclassica (Loescher Editore)

Pearson Education

Per cominciare, sembra lecito operare una prima macro-divisione del materiale che transita nel recinto della didattica del greco, in 1) saggi sul significato dell'insegnamento del greco, e sul suo ruolo nel più ampio giardino delle discipline adoperate in ambito pedagogico; 2) studi di impianto tecnico, concentrati su approcci metodologici e strategie educative consone ai tempi e al progredire della ricerca nelle discipline pedagogiche, nella glottodidattica e, più in generale, nelle *humanities*.

La saggistica sul significato si configura quasi come una disciplina storico-sociale, che tocca solo marginalmente questioni di didattica; gli studi sulle metodologie, invece, sottintendono l'adesione a una certa scuola di pensiero (o perlomeno a un certo ordine di idee) e si concentrano su ciò che riguarda strettamente l'esercizio dell'insegnamento e i percorsi di apprendimento.

Tra gli scritti di tipo saggistico, sembra rendersi possibile un'ulteriore distinzione in opere di 1A) promozione del liceo classico, nel contesto del ben noto dibattito sulla sua funzione, e di 1B) promozione della lingua e della cultura greca.

Nel gruppo 1A) si iscrivono testi di autori di alto profilo accademico, che in alcuni casi approfondiscono e rileggono il significato in termini culturali e sociali del patrimonio greco-latino, come nel caso di Canfora o Bettini; in altri casi è valutata la validità del liceo classico in termini di successo universitario e mobilità sociale, come nel caso dei, pur diversi per

impianto, lavori di Condello e di Lomiento e Porro; ancora, si sviluppano proposte per il rinnovamento dell'insegnamento delle discipline classiche, come nel caso del volume di Canfora e Cardinale, del saggio di Napolitano o dell'articolo di De Paolis. In realtà, ognuno dei lavori citati non si esaurisce nello scopo menzionato, anzi i temi si intrecciano in sistemi di argomentazione complessi e ragionati.

Rientra in questa suddivisione anche il recente volume di Mastrocola e Ricolfi, che si occupa più in generale del tema della difficoltà e dell'abbassamento del livello degli apprendimenti in tutti gli ordini scolastici – compreso il liceo classico. Associato al volume appare un articolo, che riporta un dialogo tra Raimo (ex assessore alla cultura del III Municipio di Roma, docente di storia e filosofia al liceo e scrittore) e Roghi (ricercatrice di storia contemporanea, studiosa di storia della scuola italiana), che discutono le posizioni espresse nel libro. Sono da citare, per correttezza etica e metodologica, anche gli 'avversari', per i quali, rimando alle pagine del saggio di Condello (2018, 78-92 e 101-103).

Nel gruppo 1B) sono annoverati alcuni saggi 'soggettivi', cioè racconti di aspetti che, dello studio del greco, hanno appassionato o stimolato gli autori: ricadono tra questi, seppur in misura molto differente, il *best-seller* di Marcolongo<sup>6</sup> e il recente volume di Gardini, 'gemello' del precedente *Viva il latino*. Si inserisce in questa categoria anche il ben più tecnico studio di Roscalla sulla manualistica in uso in Italia tra Sette e Novecento: di sapore erudito (storico-antiquario, oserei dire), offre nella rilettura delle impostazioni didattiche dei secoli scorsi un prezioso contributo al ripensamento del futuro, non mancando di denunciare la mancanza di un dialogo serio, articolato e strutturato, tra scuola e università.

In questi saggi, che si rivolgono al grande pubblico, traspare in realtà l'attitudine tecnica degli autori: le analisi delle statistiche, le proposte di riformulazione dell'impianto didattico, la definizione di paradigmi culturali, risultano piuttosto rivolte agli 'addetti ai lavori', capaci di riconoscere e apprezzare tanto i presupposti ideologici (nella maggior parte dei casi squisitamente deweyani) quanto il lavoro di ricerca. Anche quando redatti da intellettuali non del settore (penso, ad esempio, a Lucio Russo) essi adoperano un livello espressivo tale da non centrare perfettamente il *target* del grande pubblico – fondamentalmente, di chi non la pensi già così.

6 La *naïveté* del volume è stata già più volte rilevata; cfr. Condello, 2018, 206, Mosconi, 2020, 176 n. 36. Ciò non comporta, tuttavia, una minore efficienza, nella misura in cui il volume riesca a raggiungere un pubblico ampio.

Per quanto concerne gli scritti tecnici, essi trattano aspetti notevoli, e problematici, per chi si occupa di educazione.

Il gruppo 2A) raccoglie scritti che prendono in considerazione il 'posto' del greco tra le altre discipline, in termini di tempi e interazioni. La 'resistenza' sul monte ore trova naturale consenso (il documento programmatico della CUSL, recita, in «Obiettivi e strategie»: «le discipline di indirizzo vedano necessariamente salvaguardata la loro priorità anche a livello orario»). Tuttavia, decisivo appare il tema della cosiddetta 'interdisciplinarietà', una delle recenti bandiere della scuola, come si evince dal riferimento normativo per il colloquio dell'Esame di Stato (d. lgs. 62/2017, art. 17, comma 9, che parla, in realtà, di verifica de «l'acquisizione dei contenuti e dei metodi propri delle singole discipline, la capacità di utilizzare le conoscenze acquisite e di collegarle per argomentare in maniera critica e personale anche utilizzando la lingua straniera») e dalle ordinanze (2022, art. 22 comma 5: «Il materiale è finalizzato a favorire la trattazione dei nodi concettuali caratterizzanti le diverse discipline e del loro rapporto interdisciplinare»). Il succitato documento CUSL chiarisce il nesso: «vengano individuati in progressione quinquennale nuclei di apprendimento fondanti alla cui costituzione collaborino concretamente più discipline curriculari alla luce del principio dell'integrazione (vedi per esempio l'educazione linguistica). Il ricorso a questa strategia permetterà anche l'ottimizzazione degli spazi orari». Pare, dunque, che la resistenza sul monte ore proceda a braccetto con la cooperazione interdisciplinare: il greco e il latino sembrano dover trovare il loro posto nell'interazione con le altre discipline. In questa direzione si sono mossi gli interventi del convegno della CUSL di aprile 2022, in cui Milanese e Balbo hanno insistito sulla funzione delle discipline antiche come 'coscienza critica' della didattica. Interessanti i volumi curati da Spata (lodevoli soprattutto in quanto prodotto di sperimentazioni didattiche effettive, costruite con il contributo dei docenti), che muovono alla ricerca di spunti concreti, presenti nei testi, di dialogo con le altre materie e soprattutto con l'educazione civica. Eppure, paiono decisamente sensate le riflessioni di Condello. Cito liberamente: «le discipline danno luogo a interazioni ben più complesse, a soluzioni di cui conta sempre solo l'effetto complessivo. È dunque sciocca certa computisteria culturale [...] Quel che certa 'interdisciplinarietà' teratogena cerca di ottenere per *Diktat* didattico si ottiene spontaneamente laddove gli insegnamenti e le cattedre non si frantumano e ai docenti è lasciato il tempo di dialogare tra loro [...] Il latino e il greco divengono termini di un'interazione complessa, in cui

operano non solo o non tanto per ciò che sono, quanto per ciò che fanno e fanno fare» (148-150). E ancora: «vecchio feticcio, che si diffonde in Italia con lo *slang* pedagogico degli anni '70 (già criticato nel '67 da Althusser come «consesso di ignoranti»), in accademia è *mariage de raison* [...] o matrimonio propizio, ma la ricerca è tra le più impervie, perché si sperimenta l'abissale distanza degli ambiti e delle tradizioni scientifiche [...]. I rischi salgono se l'*idolum* si trapianta a scuola, dove gli studenti non hanno ancora avuto il tempo di apprendere le basi delle discipline» (134-135). Anche Palmisciano (2004, 258) si era espresso, evidenziando la difficoltà di realizzazione di moduli a carattere pluridisciplinare senza una radicale modifica (estensione) dell'impianto orario. Stabilito, dunque, che l'isolamento sia da evitare, sembra mancare un criterio guida, tanto per gli insegnanti (a meno che non si prevedano significative modifiche a orari e programmi), quanto per i discenti, che nel restituire tale 'competenza', si ritrovano spesso a disagio e, se preparati seriamente nelle discipline, proprio in ragione della oscura definizione e in resistenza alla *naïveté* dell'estemporaneità.

Una particolare attenzione meriterebbe l'approfondimento della provocazione con cui Taddei ha aperto il suo intervento al convegno CUG di dicembre 2023: come si configura la relazione con le materie STEM? Si rende necessario, forse, riflettere non più, o almeno non solo, sul contributo che le discipline STEM possono offrire allo studio delle materie classiche, quanto piuttosto sul contrario: cosa può offrire lo studio del greco alle materie STEM?

Al punto 2B) sono raccolti contributi per la strutturazione della didattica: da proposte di percorsi d'autore (Locatelli), o interdisciplinari (Spata), fino a ragionati interventi sulla selezione degli apprendimenti e sui criteri di programmazione (Palmisciano e Mosconi). Il rifiuto dell'enciclopedismo e dello studio manualistico appare, di fatto, condiviso; eppure, l'editoria scolastica fatica nel recepire questa impostazione, che prospetterebbe in effetti una situazione complessa, una sorta di libro 'liquido' in cui il singolo docente, libero di selezionare i temi, dovrebbe poter costruire percorsi testuali e corredi informativi a suo arbitrio. Si precisa che Palmisciano, assieme a Sbardella ed Ercolani, ha di recentissimo curato una letteratura scolastica che si propone di sostenere i docenti nella programmazione disciplinare e adotta una scansione degli argomenti centrata sui testi, attraverso unità antologiche diverse, tali da permettere percorsi meno prefissati e ripetitivi ma comunque guidati. A ciò si aggiunga che la prospettiva è, ormai,

quella della ‘cultura’ greca: in tal senso appaiono interessanti i seminari di aggiornamento per docenti che propongono contatti con altre discipline delle scienze dell’antichità (ad esempio, seminari di papirologia a cura del CeLD di Genova). Si aprono due questioni: come si sostengono i docenti nella creazione di una didattica fluida, non enciclopedica, aggiornabile, e al contempo ordinata ed efficace? E se si aggiunge (cultura, papirologia, epigrafia), cosa, e come, si elimina?

Il gruppo 2C) centra il punto più dolente: la glottodidattica, elemento centrale, in quanto colpevole di rendere ostica la disciplina da un lato, stigmatizzato portatore delle caratteristiche fondamentali dell’insegnamento della materia stessa dall’altro. Sono stati prodotti importantissimi studi, di cui merita menzione almeno il lavoro di Roscalla, esito dell’esperienza come docente della SSIS, che propone concrete unità didattiche di lingua, fondate su un virtuoso incrocio di grammatica, lessico e cultura. Questi studi, decisamente significativi (si segnali semplicemente la questione che pone la differenza tra apprendimento linguistico e traduzione, intesa come abilità/competenza interna – e avanzata – del primo: si giunge addirittura ad auspicare un curriculum specifico di traduzione)<sup>7</sup>, sono tuttavia poco recepiti tanto dall’editoria, quanto dai docenti: se è vero che molti manuali di lingua ormai prevedono, ad esempio, schede di approfondimento lessicale e culturale, è pur vero che sono sempre collocati in *box* facoltativi, e comunque i docenti, non sempre aggiornati, spesso piegano il libro alla vecchia impostazione. Il binomio metodo tradizionale/metodo natura è stato effettivamente già superato da ragionate mediazioni; nobile il proposito di Balbo, che mira a un metalessico scolastico comune a tutte le discipline linguistiche (2007, 88), con lo scopo di semplificare ed evitare ripetizioni e diciture incoerenti. L’approccio era già stato notificato da Ricucci (2013, 351), che riconosce negli studi neocomparativi, di matrice generativo-trasformativa, una valida sinergia per un ripensamento degli studi di grammatica. Questo tipo di studi è effettivamente attivo e produttivo nell’ideazione di materiali per il latino, ma non ancora per il greco.

È poi auspicata l’unione di lingua e letteratura-cultura: l’apprendimento stesso della lingua risulta più significativo se permette contestualmente l’accesso a dei contenuti. In questa direzione si sono mossi gli interventi di Tosi e di Palmisciano al convegno CUG: il primo segnala l’efficace strategia di apprendere un fenomeno morfosintattico o linguistico attraverso

7 Leondini in Garulli, Pasetti e Viale 2021, 168.

so la memorizzazione di un dato passo letterario; il secondo evidenzia la necessità di tarare i contenuti della glottodidattica in base ai testi e agli autori che si intende leggere. Se si escludono i volumi del metodo natura, nessun manuale scolastico di lingua a me noto assume a metodo questa impostazione, bensì a corredo. Si segnalano esclusivamente il manuale di Neri, che prevede la lettura graduale di un testo lungo (la *Storia Vera* di Luciano per il volume 1 e la *Apologia per l'uccisione di Eratostene* per il volume 2), insieme a connesse schede di lessico ragionato, e il *Nuovo Greco di Campanini* che propone strumenti per la certificazione della lingua prodotti dalla Rete dei Licei della Lombardia e dalla CUG. Ad ogni modo, la prima urgenza è la formazione dei docenti: per quanto mi è noto, non c'è, per il greco, una rassegna ragionata dei manuali in commercio, né una disamina dei modelli teorici di riferimento, cosa che invece c'è per il latino – Balbo (2007) dedica un capitolo intero alla discussione dei diversi modelli e dei manuali che ad essi si ispirano.

Il discendente diretto degli studi di glottodidattica è il settore delle ricerche sull'apprendimento del greco degli studenti con DSA (gruppo 2D). Il settore non è in realtà nuovissimo – gli studi partono dai primi anni 2000 – ma ha visto un incremento sostanziale negli ultimi anni. Significativo in questo settore il lavoro del DISPEL dell'università di Bologna, che ha restituito un'ottima bibliografia ragionata e un volume *open access* di contributi. La sezione specifica sulle lingue classiche è aperta da un'affermazione d'impatto: «la didattica delle lingue antiche, con la sua plurisecolare ricchezza di tradizioni e di esperienze, è ora chiamata a misurarsi con esigenze di apprendimento in continua e rapida trasformazione, e, per affrontare questa sfida, deve ricorrere a tutte le risorse che la contemporaneità mette a disposizione». La trasformazione delle strategie di apprendimento costituisce in effetti una delle sfide più ardue, poiché coinvolge una vasta gamma di conoscenze in ambito psico-pedagogico. Esistono contributi, ad esempio, che propongono un potenziamento attraverso il canale uditivo (Neri in Capasso 2015; Valenzano, volume DISPEL), oppure impostazioni di matrice montessoriana (Imbrogno, volume DISPEL), rivolte a stimolare diversi canali e stili cognitivi in modo da «poter essere usati agevolmente da tutti gli studenti e da aiutarli ad allenarsi nell'utilizzo di quegli stili che solitamente non privilegiano». In tal senso muove anche una considerazione di De Paolis (2019, 36): «Dobbiamo sviluppare modi di apprendere basati su nessi associativi e non logico-deduttivi, pensando a quanto la tecnologia digitale o l'uso delle immagini influenzano l'apprendimento fin dai primissimi

anni di età». Non mancano nemmeno casi ‘incredibili’ di miglioramento: si veda il contributo di Chanock. Nuovi tipi di approccio (neocomparativo, montessoriano, associativo ...) contribuiscono a costituire il futuro dell’insegnamento linguistico; resta da chiarire, in un contesto di stili di apprendimento ‘multipli’, il ruolo della valutazione, l’attesa dei risultati.

Il discorso riguarda il tema della competenza linguistica in senso ampio e la crisi della testualità complessa; questione, rileva Mosconi (2020, 206), anche politica, in quanto coinvolge tutti gli indirizzi e tutti gli ordini di scuola.

Stando ad alcuni dati rilevati sugli studenti americani, sembra emergere che lo studio del latino e del greco giovi sensibilmente alla competenza linguistica complessiva (Balbo 2007, 30). Alla luce delle considerazioni fatte – i diversi stili cognitivi, il rafforzamento della competenza linguistica – sembrerebbe lecito desumere che lo studio di queste discipline non debba costituire uno strumento di selezione e preparazione solo per i futuri intellettuali e professionisti di alto profilo, ma una palestra per il più ampio numero possibile di futuri cittadini e cittadine. Non dimentichiamo che la pratica linguistica del latino e del greco come selezione era intenzione, innanzitutto, della scuola di Bottai (Condello 2018, 106, Balbo 2007, 18).

Consegue, a quanto detto, l’enorme e quasi del tutto ignorato (accenna al tema Condello 2018, 41) tema degli stranieri. Di prima, seconda, terza generazione: nati all’estero, nati in Italia da genitori non italofoeni, nati in Italia da genitori italofoeni ma di cultura non europea. Italiani nati all’estero e rientrati. La mobilità delle famiglie è sensibilmente aumentata: sarebbe davvero ingenuo continuare a immaginare come identico, nei prerequisiti e negli intenti, l’insegnamento del greco e delle discipline antiche. Un interessante intervento di Manca, al già citato convegno della CUSL, ha posto la questione attraverso il racconto del corso, svolto alla Ca’ Foscari, di *Introduction to classics*: esso sembrerebbe evidenziare l’utilità dei classici quali ‘catalizzatori culturali’, intesi come opere espresse (per tutti) in lingue lontane, e capaci di stimolare un serio dialogo interculturale, a partire proprio dal tentativo di traduzione, per giungere alla ricerca di immagini e significati simili nelle diverse culture. Lo studio delle lingue e delle culture classiche, allora, si presta ad essere non solo un pregevole (ma purtroppo non sempre funzionante; cfr. Palmisciano 2004, 256, Condello 2018, 245) ascensore sociale, ma un potente motore dell’integrazione.

Segue il gruppo 2E, risorse digitali. Ce ne sono molte, raccolte e catalogate in diverse pagine, di cui si segnalano quelle della Prof.ssa Marinella

De Luca, del Liceo Fardella, e dell'Università di Urbino (catalogando elementi in continua crescita, andrebbero aggiornate spessissimo; capita che alcuni link appaiano dismessi). Manca una 'guida', come quella per il latino di Balbo: le risorse sono descritte, ma la didattica è ben diversa dall'uso personale/di ricerca, soprattutto per strumenti non convenzionali (e, se usati male, inutili e dannosi): servirebbe una rassegna accompagnata da proposte di utilizzo. Le piattaforme delle case editrici, seppur ricche di contributi notevoli, soprattutto per l'approfondimento della letteratura e della civiltà, tendono ad avere lo stesso limite dei manuali scolastici in termini di selezione dei contenuti e modelli di riferimento. Inoltre, nella mia modesta opinione, in maniera paradossale non stimolano la ricerca indipendente e il senso critico, proponendosi come *comfort-zone* in uno spazio, invece – l'internet – utile proprio per la sua varietà, da discriminare volta per volta.

Una recentissima guida de *Il Sole 24 ore (La nuova scuola, n. 22/2022)* recita (p. 4, Eugenio Bruno): «Mai come ora la scuola è a un bivio. Tra le incrociature del passato che faticiamo a superare e le opportunità del futuro [...]. Perché, nonostante abbiamo perso 200mila alunni negli ultimi due anni e ci apprestiamo a perderne 1, 4 milioni nei prossimi 10, abbiamo oltre 7 milioni di futuri cittadini che aspettano di sapere in quale contesto studieranno, cresceranno, si formeranno». E più avanti (p. 16, Daniele Checchi): «La scuola italiana è meno efficace di quanto non sia altrove, poiché da noi le origini sociali contano di più. Però, non tutte le famiglie desiderano necessariamente una scuola di qualità per i propri figli [...]. Poiché sono convinto che la crisi della scuola rifletta anche una crisi nel modello sociale da costruire, una maggiore informazione sugli apprendimenti mi sembra utile, ma insufficiente a risolvere il problema, anche perché lo spettro delle competenze misurate oggi è troppo ristretto. E il ceto degli insegnanti non è meno eterogeneo del resto della popolazione. Finché gli insegnanti erano impegnati nel processo di alfabetizzazione del Paese, questa missione dava progettualità, organizzava in modo cooperativo la didattica e operava in modo inclusivo, dal momento che vi erano molti/troppi esclusi da recuperare. Ma quando quella sfida è stata vinta e la scuola è diventata di massa, è venuto a mancare un modello trainante, che fosse nel contempo inclusivo e differenziato. [...] le famiglie si occupano dei destini scolastici dei propri figli in modo correlato alla propria esperienza scolastica».

I futuri studenti (meno 1, 4 milioni rispetto ad oggi) potrebbero essere, stando alle statistiche, molti figli di stranieri (dal 2012 al 2020 i nati con almeno un genitore straniero, con 88.345 unità, costituiscono il 21,8% del

totale dei nati; i nati da genitori entrambi stranieri, 59.792 nel 2020, costituiscono il 14,8% del totale dei nati)<sup>8</sup>, e molti DSA (4,9% del totale degli alunni nell'a.s. 2018-2019)<sup>9</sup>, e tutti, forse, prediligeranno l'apprendimento associativo. Il mercato del lavoro (*La nuova scuola*, n. 22/2022, p. 44) avrà bisogno di mediamente duecentocinquantamila laureati l'anno tra il 2022 e il 2026 (31% del totale), soprattutto nell'area economico statistica ad alta competenza digitale, ma anche ingegneri robotici, specialisti dell'*Internet of Things* e dell'Intelligenza artificiale, ma anche figure quali il giurista ambientale, l'architetto sostenibile, l'ecodesigner, l'informatico *green*.

Quali prerequisiti richiedono le facoltà che preparano ai mestieri del futuro? In che modo lo studio delle discipline classiche – del greco – si configura nel percorso di preparazione? E se non vogliamo asservirci alle richieste del mercato del lavoro: che cosa offre la medesima disciplina a un futuro impiegato della classe media, o a un futuro lavoratore nella logistica?

Si aggiunga infine, come segnalato già dalla lettera indirizzata alla CUG da laureati in discipline filologiche classiche e aspiranti docenti di greco e latino nei licei<sup>10</sup>, l'amara considerazione del dato che emerge dai posti A013 messi a bando nel concorso straordinario ter 2023-2024: sono 22 in tutta Italia, di cui 5 solo nel Lazio. La classe A013 sembra versare in pessime condizioni. Le ragioni di questi numeri, come si chiedono i redattori della lettera, sono da attribuire a ragioni contingenti, diverse dalla graduale sparizione dell'insegnamento del greco nella scuola secondaria? Bisognerà forse ripensare un futuro possibile per il laureato in discipline filologiche.

Per recuperare gli intenti propugnati in apertura, mi sembra che si siano delineate alcune questioni di cui bisognerebbe ammettere l'esistenza, e tenere conto; mi limito ad elencarle nell'ordine in cui sono emerse.

1. Il ceto intellettuale fatica nella comunicazione, nel nostro settore come in altri, per una certa tendenza a 'volerci piacere' tra di noi: per rimanere credibili nel nostro ambiente, spesso rischiamo di restare inascoltati al di fuori. Bisognerebbe studiare un sistema comunicativo efficace capace di coniugare rigore e divulgazione.

8 <<https://www.istat.it/it/files/2021/12/REPORT-NATALITA-2020.pdf>>

9 <[https://miur.gov.it/documents/20182/0/Gli+alunni+con+DSA+--+a.s.+2018\\_2019.pdf/a2f114e9-b59a-1c5d-730c-e4aeb5aad7e?version=1.0&t=1605006783113](https://miur.gov.it/documents/20182/0/Gli+alunni+con+DSA+--+a.s.+2018_2019.pdf/a2f114e9-b59a-1c5d-730c-e4aeb5aad7e?version=1.0&t=1605006783113)>

10 <<http://www.sitocug.it/wp-content/uploads/2023/12/Lettera-alla-Consulta-Universitaria-del-Greco.pdf>>.

2. Il concetto di interdisciplinarietà applicato alla scuola appare evanescente e, in quanto tale, rischioso: non può essere lasciato all'interpretazione soggettiva degli insegnanti e degli allievi, ma necessita di un approfondimento tanto pedagogico quanto disciplinare.
3. Data la 'morte dei canoni', è necessario definire nuovi criteri di selezione del materiale oggetto di studio e accompagnare i docenti nella graduale acquisizione delle *skill* necessarie alla costruzione di percorsi di apprendimento in maniera autonoma.
4. Bisogna promuovere il faticoso *training* e aggiornamento dei docenti nella didattica della lingua, che vive soprattutto dei risultati della ricerca linguistica.
5. Le esigenze di apprendimento in continua e rapida trasformazione, e la coesistenza di individui con strategie cognitive differenti, invitano a una riflessione tanto a riguardo della sperimentazione didattica, quanto rispetto ai risultati attesi: in che modo, per fare un esempio provocatorio, potremo valutare un compito di grammatica svolto 'in pratica', per dire, attraverso il collegamento di forme geometriche? O gli *step* intermedi di un *curriculum* progressivo di traduzione?
6. Quanti, ma soprattutto 'quali', saranno i futuri studenti di greco? Che caratteristiche non solo cognitive, ma culturali, possiederanno? Molti potrebbero non condividere i *minima* della lingua e della cultura italiana; quindi
7. il greco sarà solo per 'chi vuole studiare'? O le discipline classiche possono proporsi anche in un'ottica di integrazione culturale, magari, per dire, configurandosi come *trainanti*?
8. L'orientamento in entrata: nonostante ci si lanci in megalomani *open day*, il risultato appare drammaticamente vincolato all'esperienza scolastica delle famiglie, più che da questi spumeggianti eventi promozionali. Come ci si fa scegliere da chi non ci ha già scelto una volta? O da chi ha frequentato scuole in altri Paesi?

Alla luce dell'analisi dei materiali e della rilevazione di alcuni nuclei problematici, sembrano mancare, per quanto mi è riuscito di individuare, e quindi costituiscono materiale per future ricerche:

1. studi strutturati su metodi e richieste riferite all'interdisciplinarietà, nonché sul ruolo che utilmente e concretamente le discipline classiche possono svolgere;
2. nuovi criteri per la selezione del materiale;
3. una rassegna ragionata dei manuali in commercio e dei modelli di riferimento nonché degli strumenti digitali;
4. materiali didattici esplicitamente riferiti ai diversi modelli teorici;
5. materiali didattici per DSA;
6. studi su un *curriculum* di traduzione nel contesto del più ampio apprendimento linguistico;
7. studi di didattica rivolta a chi non ha l'italiano come prima lingua, o prima 'cultura'.

Mi sembra che possano essere delineati due percorsi plausibili:

1. bisogna che si persegua il dialogo tra le lingue e culture classiche, la pedagogia sperimentale e interculturale, la ricerca linguistica, e che sia reso pubblico e fruibile. È un obiettivo ambizioso, e alcuni dipartimenti virtuosamente già sono al lavoro (meritano menzione le Università Ca' Foscari di Venezia e Alma Mater di Bologna).
2. Si potrebbe pensare una piattaforma *open source* (interuniversitaria?), che si configuri come integrabile (con *peer review*), dato il costante aumento dei materiali, spesso prodotti dai docenti stessi. Potrebbe essere suddiviso in aree, e i contributi categorizzati e recensiti. Questa, per fortuna, non è un'intuizione solo mia: già la proponeva Palmisciano (2004, 260) quasi vent'anni fa e la ribadiva Balbo nel più volte citato convegno della CUSL.

Quanto emerge è appena un elenco di questioni che afferiscono alla didattica del greco, e pertanto a chi la pratica, come insegnante di scuola e come formatore di insegnanti. Sarebbe importante, al limite dell'urgenza, che chi si occupa di erogare insegnamenti di didattica disciplinare sia validamente preparato e costantemente aggiornato.

Citando Calvino, non ho fatto che 'sfiore' dei temi che emergono dagli studi esistenti e dal confronto con alcuni dati. Sembra importante che queste questioni ci interrogino, che ci invitino, con la loro stessa esisten-

za, a porci come 'professionisti riflessivi' (secondo la celebre definizione di Schön) non soggetti a facili sottovalutazioni.

# INDICE DEI PASSI CITATI

a cura di Sandy Cardinali

## Aelianus

*NA* 5, 13: 183 n. 20  
*NA* 15, 19: 128 n. 26  
*VH* 3, 14: 153; 154  
*VH* 3, 19: 188 n. 41  
*VH* 14, 40: 81 n. 22

## Aelius Dionysius

$\tau$  3: 153; 156

## Aeschylus

*Ag.* 11: 59  
*Ag.* 351: 59  
*Ag.* 689: 55 n. 14  
*Ag.* 770 = 780: 100 n. 17  
*Ag.* 1101: 100 n. 16  
*Ag.* 1132: 100 n. 16  
*Ag.* 1141b: 100 n. 16  
*Ag.* 1162: 100 n. 16  
*Ag.* 1176: 104 n. 22  
*Ag.* 1429: 104 n. 22  
*Ch.* 1053-1054: 64  
*Eu.* 90: 55 n. 14  
*Eu.* 158 = 165: 103  
*Eu.* 836: 109  
*Eu.* 845a-b = 878a-b: 112 n. 38  
*Eu.* 961 = 981: 108  
*Pers.* 56: 62  
*Pers.* 448-449: 12  
*Pr.* 85-87: 55 n. 14  
*Pr.* 351-372: 44

*Th.* 52: 61 n. 35  
*Th.* 730: 61 n. 35  
*Th.* 781: 108  
*Th.* 783: 108  
fr. \*\*61a R.: 148 n. 8  
fr. 135 R.: 148 n. 8  
fr. 313a R.: 148 n. 8  
*TrGF* 3, T1, 10: 35 n. 18  
*TrGF* 3, T2: 35 n. 18  
T117a R.: 148 n. 8

## Ammonius

*in Apr.* p. 4, 11: 182 n. 15

## Amphis

fr. 21 K.-A.: 133 n. 44

## Anna Comnena

*Alex.* 8, 6, 5: 187 n. 38; 192 n. 63

## *Anthologia Palatina*

3, 9: 54 n. 10  
6, 154: 14 n. 12  
7, 216, 5-6: 171 n. 15  
16, 223: 14 n. 12

## [Apollodorus]

1, 9, 8: 54 n. 10; 60 n. 32

## Apollonius

*Lex.* p. 33, 14 Bekker: 16

*Appendix Anthologiae*

3, 202: 188; 188 n. 42

Aristides Quintilianus

*De mus.* 1, 17, 14-15: 111 n. 36

Aristophanes

*Ach.* 9-11: 80

*Ach.* 285: 113

*Ach.* 399: 136 n. 53

*Ach.* 412: 136 n. 53

*Ach.* 464: 136 n. 53

*Ach.* 628: 127 n. 18

*Av.* 748-751: 130 n. 34

*Av.* 912: 127 n. 18

*Av.* 1403: 127 n. 18

*Eq.* 507: 127 n. 18

*Eq.* 513: 135 n. 49

*Eq.* 529-530: 133 n. 44

*Lys.* 453-454: 58

*Nu.* 1083: 137

*Nu.* 1353-1372: 87 n. 44

*Nu.* 1359-1362: 134

*Pax* 737: 127 n. 18

*Ra.* 230: 12

*Ra.* 548: 183

*Ra.* 866-869: 80

*Ra.* 1043-1056: 134

*Ra.* 1053-1056: 124

*Ra.* 1054-1055: 121

*Ra.* 1301-1308: 122

*Ra.* 1301-1303: 122

*Ra.* 1304-1305: 123

*Ra.* 1308: 123

*Ra.* 1322: 104 n. 24

*Ra.* 1327-1328: 123

*Th.* 88: 127 n. 18

*Th.* 360-366: 111 n. 34

*Th.* 675: 116 n. 46

*Th.* 676: 115 n. 41; 115 n. 42

*Th.* 676-677: 115 n. 41

*Th.* 685/6: 116 n. 45

*Th.* 699-701: 99

*Th.* 700: 100; 102; 113; 115

*Th.* 700-701: 99

*Th.* 701: 100; 113; 115

*Th.* 707-725: 100-101; 102

*Th.* 710: 101

*Th.* 711: 101

*Th.* 713: 101; 102

*Th.* 714: 101; 102

*Th.* 715: 102; 115; 115 n. 42

*Th.* 715-716: 102

*Th.* 716: 100; 102; 115; 115 n. 43

*Th.* 717: 102

*Th.* 719: 101

*Th.* 721: 115 n. 43

*Th.* 721-722: 115 n. 43

*Th.* 723: 103; 115

*Th.* 723-725: 102

*Th.* 724: 101; 103; 115

*Th.* 724/5: 115 n. 41; 115 n. 44; 116 n. 45

*Th.* 725: 101; 103; 115

*Th.* 913: 103; 104; 115; 115 n. 44

*Th.* 913-914: 103

*Th.* 914: 103; 104; 107; 115; 116; 116 n. 45

*Th.* 914/5: 104 n. 24

*Th.* 915: 115 n. 44

*Th.* 1015-1055: 104-107; 107

*Th.* 1017: 106

*Th.* 1019: 106

*Th.* 1026: 115 n. 41

*Th.* 1026-1028: 115 n. 41

*Th.* 1027-1030: 107

- Th.* 1028: 106  
*Th.* 1031: 106  
*Th.* 1032: 106  
*Th.* 1034-1035: 106  
*Th.* 1039: 106; 115 n. 44  
*Th.* 1040: 106; 107; 116  
*Th.* 1041: 106; 107; 116; 116 n. 46  
*Th.* 1042: 106  
*Th.* 1043: 106  
*Th.* 1043-1051: 98 n. 12  
*Th.* 1044: 106  
*Th.* 1047: 106; 108; 116  
*Th.* 1048: 106; 108; 112; 113; 116  
*Th.* 1049: 106  
*Th.* 1050: 106  
*Th.* 1052: 106  
*Th.* 1054: 106; 108; 109; 112; 115  
n. 42; 116  
*Th.* 1116: 100 n. 16  
*Th.* 1115: 100 n. 16  
*Th.* 1136-1159: 109-110; 110; 114  
*Th.* 1137: 108; 113; 116  
*Th.* 1137-1139: 112  
*Th.* 1138: 102; 112  
*Th.* 1139: 112; 116  
*Th.* 1142b: 110  
*Th.* 1144: 110  
*Th.* 1150: 109; 116  
*Th.* 1151: 112; 115  
*Th.* 1150-1154: 112; 113  
*Th.* 1152: 108; 113; 116  
*Th.* 1153: 116  
*Th.* 1153-1154: 113  
*Th.* 1154: 113; 116  
*Th.* 1156: 110  
*Th.* 1157: 113; 114; 116  
*Th.* 1157-1159: 112  
*Th.* 1338: 115
- V.* 220: 130 n. 34  
*V.* 1222-1248: 133 n. 44  
*V.* 1529-1537: 132 n. 39  
fr. 156, 9-10 K.-A.: 122  
fr. 255 K.-A.: 133 n. 41  
fr. 570 K.-A.: 84 n. 36  
fr. 573 K.-A.: 84 n. 36  
fr. \*574 K.-A.: 84 n. 36  
fr. 590, 27-29 K.-A.: 135 n. 49
- Aristoteles  
*Int.* 16a, 9-11: 202 n. 8  
*PA* 639a: 168 n. 5  
*Po.* 1450a 33-35: 83  
*Po.* 1454a 33-36: 56 n. 19  
*Pol.* 1336b 26-31: 81 n. 23  
*Pol.* 1341a 41: 133 n. 41  
*Pol.* 1342b 32: 137 n. 55  
*Rh.* 1358a 14: 54 n. 9  
*Rh.* 1358a 18: 54 n. 9  
*Rh.* 1358a 29-30: 53  
*Rh.* 1391a: 34 n. 14  
*Rh.* 1396b 19: 53  
*Rh.* 1400b 16: 53  
*Rh.* 1400b 17: 52; 53  
*Rh.* 1400b 19: 62  
*Rh.* 1403b: 89
- [Aristoteles]  
*Col.* 2, 4: 173 n. 26
- Aristoxenus  
fr. 97 Wehrli: 131; 133 n. 41
- Athenaeus  
1, 10b: 149 n. 10  
1, 22a: 127 n. 20  
2, 66a: 149 n. 9

2, 66b: 149 n. 9  
2, 71e: 150 n. 12  
3, 119e-f: 153; 156  
4, 146e-f: 153; 155  
4, 156f: 149 n. 10  
4, 164b: 148 n. 8  
4, 182f: 131  
5, 189e: 150 n. 12  
5, 215e: 148 n. 8  
6, 129f: 149 n. 10  
6, 242b: 147  
6, 245a: 147  
6, 247a-c: 149 n. 10  
6, 247e: 148 n. 6  
6, 248d: 147; 153; 157  
6, 270d: 150 n. 12  
7, 276f: 149 n. 10  
8, 42: 15 n. 17  
8, 344c: 129  
8, 363a: 149 n. 10  
8, 364d: 147  
9, 383f: 153; 156  
9, 402a: 130; 130 n. 33  
10, 421f-422a: 149 n. 10  
10, 422b: 149 n. 10  
10, 428f: 148 n. 8  
10, 429a: 127 n. 20  
10, 434b-c: 153; 157  
10, 442c-d: 153; 154  
11, 474b-c: 153; 159  
11, 477f: 153; 157  
11, 781e: 150 n. 12  
12, 524c: 149 n. 10  
13, 573b: 148 n. 8  
13, 582d: 149 n. 10  
13, 585c: 147  
13, 594d: 147  
13, 601a-b: 148 n. 8

14, 617b: 137 n. 55  
14, 625b: 130 n. 34; 137 n. 55  
14, 636b: 133 n. 41  
14, 636f: 131  
14, 638b: 126  
14, 638d-f: 125  
14, 644f: 153; 159  
14, 661f: 153; 160  
15, 691c: 148 n. 6

Augustinus Hipponensis

*in euang. Ioh.* 28, 8: 205 n. 12

Bacchylides

fr. \*21, 4 Maehl.: 130 n. 34

Basilius Caesariensis

*Hom. Hex.* 8, 169a: 172 n. 21

Carcinus I

fr. 21 Sn.-Kn.: 132 n. 39

Callimachus

fr. 64, 3-4: 34

Cedrenus

*Compendium historiarum* 1, 164,  
10: 57 n. 21

Chamaeleon

fr. 33, IX, 58, 24-28 Wehrli: 34

Chionides

fr. 4 K.-A.: 121; 125; 127; 130; 131;  
138  
fr. 4, 1 K.-A.: 130  
fr. 4, 2 K.-A.: 131

- Choricus  
12, 28 p. 160 F.-R.: 182 n. 15  
fr. 104, 2 K.-A.: 134  
fr. 276 K.-A.: 121; 125; 126; 127;  
127 n. 15; 136; 138
- Cicero  
*de orat.* 3, 192: 205 n. 11  
*Nat.deor.* 1, 60: 34  
*Phil.* 8, 4: 205 n. 11  
*prov.* 18, 43: 205 n. 11  
fr. 276, 1 K.-A.: 136  
fr. 276, 2 K.-A.: 136  
fr. 276, 3 K.-A.: 136  
fr. 276, 3-4 K.-A.: 136  
fr. 276, 4 K.-A.: 136  
fr. 278 K.-A.: 136
- Clearchus  
fr. 46 Wehrli: 149 n. 10  
fr. 430 K.-A.: 130 n. 34
- Clemens Alexandrinus  
*Protr.* 4, 63, 4: 188 n. 43  
*Strom.* 6, 5, 43, 6: 61 n. 38  
*Strom.* 7, 6, 31: 153; 155  
Demetrius Cydones  
*ep.* 82, 22: 187 n. 38  
*ep.* 179, 12: 187 n. 38  
*ep.* 209, 30: 187 n. 38  
*ep.* 406, 12: 187 n. 38
- Cleomenes Rheginus  
*PMG* 838: 130 N. 33  
Demosthenes  
19, 246: 88  
19, 246-247: 80 n. 18
- Commentaria in Aristotelem Graeca*  
Anon. in Arist. *Rh.* 1400b 17 = XXI  
2, 146 Rabe: 52  
Anon. in Arist. *Rh.* 1400b 17 = XXI  
2, 146, 7 Rabe: 53; 58; 61 n. 37; 65  
Anon. in Arist. *Rh.* 1400b 17 = XXI  
2, 146, 26 Rabe: 53  
Diodorus Siculus  
4, 68: 54 n. 10  
11, 12: 79 n. 12  
13, 97, 4-7: 8 ; 75 ; 77  
16, 92: 81 n. 20
- Cratinus  
fr. 17 K.-A.: 121; 125; 127; 127 n.  
15; 135; 137; 138  
fr. 17, 2 K.-A.: 135  
fr. 17, 3 K.-A.: 135  
fr. 17-22 K.-A.: 14 n. 13  
fr. 70 K.-A.: 133 n. 44  
fr. 104 K.-A.: 121; 125; 127; 134;  
138  
fr. 104, 1 K.-A.: 134  
Diogenes Atheniensis  
fr. 1, 9 Sn.-Kn.: 133 n. 41  
Dionysius Halicarnassensis  
*Pomp.* 3, 18 Aujac: 56 n. 19  
Diphilus  
fr. 60 K.-A.: 149 n. 10  
fr. 75 K.-A.: 149 n. 10

Epicrates

fr. 4 K.-A.: 130 n. 33

Euphro

fr. 1, 35 K.-A.: 128 n. 26

Eupolis

fr. 88, 2 K.-A.: 133 n. 41

fr. 148 K.-A.: 121; 125; 127; 131;  
132; 132 n. 39; 133; 133 n. 45; 136;  
138

fr. 148, 1 K.-A.: 132

fr. 148, 3 K.-A.: 133

fr. 148, 3-4 K.-A.: 133

fr. 395, 2 K.-A.: 133 n. 44

Euripides

*Andr.* 115: 104 n. 24

*Andr.* 537-539: 57 n. 20

*Andr.* 937: 57 n. 21

*Ba.* 508: 55 n. 14

*Ba.* 952: 12

*Ba.* 1164: 104 n. 24

*HF* 1198: 114 n. 40

*Hec.* 721: 100 n. 16

*Hec.* 1099: 112 n. 38

*Hel.* 66: 61 n. 38

*Hel.* 399: 61 n. 38

*Hel.* 625 ss.: 104

*Hel.* 628: 104 n. 22; 104 n. 24

*Hel.* 634: 104 n. 24

*Hel.* 650: 104 n. 22

*Hel.* 684: 104 n. 22

*Hel.* 696: 104 n. 22

*Hel.* 1138: 149 n. 10

*Hel.* 1301-1368: 111

*Heracl.* 748-783: 111 n. 34

*Hipp.* 58-71: 111 n. 34

*Hipp.* 223: 100 n. 16

*Hipp.* 232: 100 n. 16

*Hipp.* 304-305 : 57 n. 20

*Hipp.* 525-542: 111 n. 34

*Hipp.* 1277: 104

*IA* 632: 104 n. 24

*IA* 1080-1097: 111 n. 34

*IA* 1309: 61 n. 38

*IT* 535: 149 N. 10

*IT* 796: 104 n. 24

*IT* 886: 113

*Ion* 112-153: 111 n. 34

*Ion* 500: 12

*Ion* 855: 61 n. 38

*Med.* 28-29: 57 n. 20; 59 n. 28

*Med.* 193: 149 n. 10

*Med.* 332: 149 n. 10

*Med.* 469: 59 n. 28

*Med.* 856: 59 n. 28

*Med.* 1279-1280: 57 n. 20; 59 n. 28

*Med.* 1345: 59 n. 28

*Med.* 1346: 149 n. 10

*Or.* 327: 100 n. 16

*Or.* 780: 100 n. 16

*Or.* 1042: 104 n. 24

*Or.* 1044: 104 n. 24

*Or.* 1263: 100 n. 16

*Or.* 1340: 100 n. 16

*Ph.* 165-166: 104 n. 24

*Ph.* 182: 84 n. 36

*Ph.* 229-231: 84 n. 36

*Ph.* 460-464: 85 n. 37

*Ph.* 546-547: 85 n. 37

*Ph.* 636 : 55 n. 14

*Ph.* 858-859: 85 n. 38

*Ph.* 1289: 108

*Ph.* 1459: 104 n. 24

*Tr.* 308-341: 111 n. 34

- Tr.* 311: 103  
*Tr.* 702: 100 n. 16  
*Tr.* 988-990: 63 n. 41  
*Tr.* 990: 63; 64  
*fr.* 19 Kn.: 149 n. 10  
*fr.* 158 Kn.: 149 n. 10  
*fr.* 187, 1 Kn.: 149 n. 10  
*fr.* 203 Kn.: 14 n. 13  
*fr.* 576 Kn.: 149 n. 10  
*fr.* 670 Kn.: 149 n. 10  
*fr.* 752f Kn.: 123 n. 8  
*fr.* 752f, 5-14 Kn.: 123  
*fr.* 819, 8 Kn.: 61 n. 38  
*fr.* 907, 1 Kn.: 149 n. 10  
*fr.* 915, 1 Kn.: 149 n. 10
- [Euripides]
- Rh.* 261/2: 104 n. 22  
*Rh.* 675: 104 n. 22  
*Rh.* 822: 104 n. 22
- Eustathius
- ad Hom. Il.* 1, 594 = 158, 22 = 1, 244, 11 van der Valk: 53; 57; 58; 59; 61 n. 37  
*ad Hom. Il.* 3, 39 = 379, 41 = 1, 599, 41 van der Valk: 53; 58 n. 23; 59; 61 n. 37  
*ad Hom. Od.* 23, 103 = 2, 298 = 1940, 56 Stallbaum: 53; 57; 57-58; 59; 61 n. 37  
*Prooem.* 26, 1-2 Kambylis: 32  
*Prooem.* 26, 2 Kambylis: 29
- FGrHist* 244 F 219 (Apollod.): 131
- FHG* 4, 476 (Phillis): 133 n. 41
- Galenus
- UP* 11, 8: 183
- Gennadius Scholarius
- 4, 461, *ep.* 32: 187 n. 38
- Gnesippus
- TrGF* I 27 T1: 127 n. 15
- Hephaestio
- 31-34: 114  
 31-34, 5-17: 111 n. 36
- Hermippus
- fr.* 46 K.-A.: 129
- Hesiodus
- Op.* 159 ss.: 20  
*Op.* 276-278: 169 n. 8  
*Th.* 10-11: 17  
*Th.* 21-22: 17  
*Th.* 33: 17  
*Th.* 34: 22 n. 42  
*Th.* 101: 18  
*fr.* 250 M.-W.: 56 n. 18  
*fr.* 357, 2 M.-W.: 20 n. 33
- Hesychius
- β 906 Latte-Cunningham: 14 n. 13  
 σ 1218 Hansen: 24
- Himerius
- or.* 9, 66: 186 n. 31  
*or.* 9, 246: 186 n. 31  
*or.* 9, 267: 186 n. 31  
*or.* 12, 72: 186 n. 31  
*or.* 18, 10: 186 n. 31  
*or.* 21, 12: 186 n. 31

<i>or.</i> 41, 136: 182 n. 15	161: 20
<i>or.</i> 47, 75: 186 n. 31	166: 22
<i>or.</i> 48, 116: 186 n. 31	166-167: 21
<i>or.</i> 48, 349: 184	177-178: 22
<i>or.</i> 48, 406: 186 n. 31	<i>h.Hom.</i> 1, 9D West: 22 n. 42
<i>or.</i> 64, 51: 186 n. 31	6, 21: 20 n. 33
<i>or.</i> 68, 44: 186 n. 31	17, 1: 20 n. 33
<i>or.</i> 68, 62: 186 n. 31	21, 4: 22 n. 42
	29, 5: 22 n. 42
Homerus	31, 19: 20
<i>Il.</i> 4, 485: 62 n. 39	32, 18-19: 20
<i>Il.</i> 6, 490-493: 58	<i>h.Merc.</i> 1: 20 n. 33
<i>Il.</i> 9, 189: 20	24 ss.: 16
<i>Il.</i> 16, 34-35 : 57 n. 20	425 ss.: 16
<i>Il.</i> 18, 34: 62 n. 39	428: 19
<i>Il.</i> 18, 490-540: 174 n. 28	<i>h.Pan</i> 1: 13; 14; 21; 23
<i>Il.</i> 22, 357: 61 n. 35	1-2: 19
<i>Il.</i> 23, 30: 62 n. 39	1-3: 13
<i>Il.</i> 24, 205: 61	2: 13; 15; 24
<i>Il.</i> 24, 521: 61	2-3: 13
<i>Od.</i> 1, 155: 16	3: 14; 23; 24
<i>Od.</i> 4, 334: 172 n. 23	4: 13
<i>Od.</i> 8, 266: 16	4-7: 7; 11; 12; 13
<i>Od.</i> 8, 429: 20 n. 33	5: 13; 14; 15; 24
<i>Od.</i> 8, 491: 44 n. 33	5-6: 13
<i>Od.</i> 8, 499: 15	14: 23; 24
<i>Od.</i> 19, 405-409: 52 n. 5; 56	14-18: 12
<i>Od.</i> 20 (v), 191: 100 n. 16	15: 23
<i>Od.</i> 20 (v), 351: 100 n. 16	16: 23
	16 ss.: 14 n. 14
<i>Homiliae Mariales</i> I	18: 23
547: 187 n. 38	19: 23
	19 ss.: 15
Hyginus	19-21: 12
<i>fab.</i> 60: 54 n. 11	20: 24
	20 ss.: 14 n. 14; 15
<i>Hymni Homerici</i>	21: 15; 23
<i>h.Ap.</i> 149 ss.: 19	22: 24

- 23: 24  
 24: 14; 23  
 27: 12; 15; 18; 21; 22; 23  
 27 ss.: 15  
 27-47: 7; 11; 15  
 28-30: 18  
 29: 15; 22; 23  
 30: 14 n. 14  
 33-39: 19  
 36-37: 19  
 37: 24  
 40-47: 19  
 46: 14 n. 13  
 47: 12; 21  
 48: 23  
 49: 22; 23  
*h.Ven.* 262-263: 14 n. 12  
 293: 20 n. 33
- Hymni Orphici*  
 11, 6 ss.: 12  
 11, 9: 14 n. 12
- Inscriptiones Graecae*  
*CEG* 132: 171 n. 12  
*IG* II2 2318, col. VIII, 1011 M.-O.:  
 80 n. 16  
*IG* II2 2320, col. II, 5-8 M.-O.: 88  
*IG* II-III3 4, 1, 512: 88  
*IG* XII (9), 262: 14 n. 13  
*IG* XII Suppl. 400: 88  
*IGRom.* 4, 386: 14 n. 13  
*Marm. Par.*, *IG* 12, 5, 444, p. 107:  
 43  
*SEG* XXVI 208: 89
- Ion Chius  
*TrGF* I 19 T1, 2b: 138
- Isocrates  
 4, 53: 86  
 4, 58: 86
- Joannes Cyparissiota  
*or.* 1, 6: 183 n. 16  
*or.* 2, 8: 183 n. 16  
*or.* 3, 4: 183 n. 16
- Johannes Chortasmenos  
*ep.* 30: 187 n. 38
- Julianus Imperator  
*Caes.* 14, 4: 184  
*Caes.* 15, 1: 185  
*Or.* 6, 197d: 188 n. 39
- [Justinus]  
*De resurrect.* 595c: 188 n. 41
- Lexicon Hermanni* 325, *Anecd. Gr. Par.*  
 IV 248 Cramer: 153; 156
- Libanius  
*comp.* 5, 20: 181 n. 7  
*decl.* 23, 1, 34: 181 n. 7  
*decl.* 26, 1, 52: 187 n. 35  
*ep.* 122, 2: 181 n. 7  
*ep.* 135, 1: 192  
*ep.* 172, 1: 182; 187 n. 32  
*ep.* 245, 7: 187 n. 37; 187 n. 38  
*ep.* 274, 4: 192  
*ep.* 282, 4: 181 n. 8  
*ep.* 299, 2: 185; 185 n. 27  
*ep.* 366, 4: 185 n. 27  
*ep.* 371, 4: 181 n. 8  
*ep.* 390, 12: 187 n. 35  
*ep.* 405, 6: 192

*ep.* 459, 2: 185 n. 27  
*ep.* 468, 3: 187 n. 37; 187 n. 38  
*ep.* 539, 1: 192  
*ep.* 542, 2: 192  
*ep.* 600, 1: 187 n. 35  
*ep.* 694, 9: 188  
*ep.* 776, 3: 192  
*ep.* 782, 4: 187 n. 35  
*ep.* 791, 4: 181 n. 7  
*ep.* 810: 187 n. 35  
*ep.* 820, 1: 181 n. 8  
*ep.* 835, 5: 181 n. 8; 192  
*ep.* 886, 1: 181 n. 8  
*ep.* 886, 2: 192  
*ep.* 909, 1: 192  
*ep.* 1005, 1: 192  
*ep.* 1016, 6: 181 n. 8  
*ep.* 1065, 3: 185 n. 27; 186  
*ep.* 1066, 1: 192  
*ep.* 1089, 2: 187 n. 37  
*ep.* 1131, 1: 192  
*ep.* 1145, 3: 192  
*ep.* 1165, 1: 192  
*ep.* 1220, 3: 187 n. 35  
*ep.* 1240, 3: 192  
*ep.* 1255, 1: 185; 185 n. 27  
*ep.* 1282: 190  
*ep.* 1301, 5: 181 n. 7  
*ep.* 1325, 4: 187 n. 32  
*ep.* 1330, 2: 192  
*ep.* 1338, 2: 187 n. 35  
*ep.* 1357, 3: 193  
*ep.* 1391, 4: 193  
*ep.* 1392, 5: 187 n. 35  
*ep.* 1408, 2: 193  
*ep.* 1414: 190  
*ep.* 1466, 4: 188  
*ep.* 1483, 5: 182  
*ep.* 1489, 1: 181 n. 8  
*ep.* 1505, 3: 187 n. 32  
*ep.* 1512, 1: 193  
*Eth.* 2, 3: 187 n. 35  
*Eth.* 11, 9, 7: 187 n. 35  
*in Ph.* 5, 2, 113: 188  
*or.* 1, 19: 181 n. 6; 193  
*or.* 1, 20: 181 n. 6; 193  
*or.* 1, 37: 181 n. 6; 193  
*or.* 1, 43: 181 n. 6  
*or.* 1, 76: 193  
*or.* 1, 85: 181 n. 6  
*or.* 1, 219: 181 n. 6; 187 n. 37  
*or.* 1, 249: 181 n. 6  
*or.* 2, 2c: 188  
*or.* 4, 60c: 188  
*or.* 5, 43: 193  
*or.* 9, 267: 182 n. 15  
*or.* 11, 106: 187 n. 37  
*or.* 11, 150: 184  
*or.* 11, 191: 187 n. 37; 187 n. 38  
*or.* 13, 13: 192  
*or.* 14, 39: 187 n. 35  
*or.* 18, 11: 193  
*or.* 18, 283: 187 n. 35  
*or.* 19, 51: 184  
*or.* 20, 1: 181 n. 7  
*or.* 21, 19: 187 n. 35  
*or.* 25, 6: 181 n. 7  
*or.* 25, 48: 193  
*or.* 26, 318d: 188  
*or.* 31, 14: 180  
*or.* 31, 14, 34: 193  
*or.* 33, 28: 187 n. 37; 187 n. 38  
*or.* 35, 21: 179  
*or.* 36, 34: 180  
*or.* 40, 26: 187 n. 35  
*or.* 52, 21: 188

- or.* 52, 46: 193  
*or.* 54, 38: 181 n. 8  
*or.* 59, 172: 184; 184 n. 23  
*or.* 62, 11: 187 n. 35  
*or.* 139, 7: 187 n. 37
- Lucianus  
*Salt.* 79: 14 n. 13
- Lynceus  
*fr.* 27 Dalby: 147  
*fr.* 35 Dalby = T75 K.-A.: 147
- Macho  
*fr.* 18 Gow: 149 n. 10
- Macrobius  
*Sat.* 5, 21, 14f: 153; 159
- Mazaris  
 2, 94: 187 n. 38
- Melanippides  
*fr.* 3 Ercoles = *PMG* 759: 111 n. 35
- Menander  
*Dysk.* 444-455: 154-155  
*Dysk.* 447-453: 153; 155  
*Dysk.* 448: 155  
*Dysk.* 449: 155  
*Dysk.* 449-451: 153; 155  
*Dysk.* 451-453: 153; 155  
*Dysk.* 452: 155  
*Dysk.* 452-453: 153; 155  
*Dysk.* 453: 155  
*Dysk.* 639-647: 155-156  
*Dysk.* 644-646: 153; 156  
*Dysk.* 645: 156
- Epit.* *fr.* 5 K.-S.: 153; 156  
*Kol.* *fr.* 3 K.-S.: 153; 157; 158; 160  
*Kol.* *fr.* 3, 1-2 K.-S.: 157; 158  
*Kol.* *fr.* 3, 2 K.-S.: 158  
*Kol.* *fr.* 3, 3 K.-S.: 158  
*Kol.* *fr.* 3, 3-4 K.-S.: 158  
*Kol.* *fr.* 3, 4 K.-S.: 158  
*Phasm.* 73-74: 153; 160  
*Phasm.* 73: 160  
*Phasm.* 74: 160  
*Theoph.* *fr.* 1 K.-S.: 156; 160  
*Theoph.* *fr.* 1, 16 K.-S.: 153; 157  
*fr.* 66 K.-A.: 153; 154  
*fr.* 66, 2 K.-A.: 154  
*fr.* 228 K.-A.: 148 n. 6  
*fr.* 243 K.-A.: 148 n. 6  
*fr.* 246 K.-A.: 153; 158; 158-159  
*fr.* 246, 1 K.-A.: 159  
*fr.* 246, 2 K.-A.: 159  
*fr.* 246, 4 K.-A.: 159  
*fr.* 246, 5 K.-A.: 159  
*fr.* 246, 6 K.-A.: 159  
*fr.* 246, 7 K.-A.: 159  
*fr.* 246, 8 K.-A.: 159  
*fr.* 254 K.-A.: 148 n. 6  
*fr.* 381 K.-A.: 153; 159  
*fr.* 381, 1 K.-A.: 159  
*fr.* 435 K.-A.: 150 n. 12  
*fr.* 436 K.-A.: 150 n. 12  
*fr.* 437 K.-A.: 150 n. 12  
*fr.* 438 K.-A.: 150 n. 12  
 T16 K.-A.: 147  
 T17 K.-A.: 147
- Michael Choniates  
*or.* 2, 236: 183 n. 16

- Michael Psellus  
*ep.* 465: 188 n. 44
- Moschus  
 9, 440, 9: 57 n. 21
- Nicander  
*Ther.* 131: 166 n. 3
- Nonnus  
*Par.* 17, 89: 186 n. 30
- Olympiodorus  
*Phd.* 6, 2: 188 n. 40
- Oppianus  
*H.* 1, 1: 166 n. 3  
*H.* 1, 1-3: 172 n. 18  
*H.* 1, 1-79: 166  
*H.* 1, 6: 166 n. 3; 168 n. 6  
*H.* 1, 80-92: 166  
*H.* 1, 93-446: 171  
*H.* 1, 93-476: 166  
*H.* 1, 446: 172  
*H.* 1, 446-472: 8; 165; 169-171  
*H.* 1, 447: 172  
*H.* 1, 448: 171; 172  
*H.* 1, 449: 171  
*H.* 1, 450: 172  
*H.* 1, 451: 172  
*H.* 1, 453: 172; 173  
*H.* 1, 454: 173  
*H.* 1, 454-455: 174  
*H.* 1, 458: 173  
*H.* 1, 459: 173  
*H.* 1, 459-460: 173  
*H.* 1, 460: 173  
*H.* 1, 462: 173
- H.* 1, 467: 173  
*H.* 1, 468: 173  
*H.* 1, 471: 173  
*H.* 1, 472: 173  
*H.* 1, 477-645: 167  
*H.* 1, 509: 166 n. 3  
*H.* 1, 557-559: 172 n. 20  
*H.* 1, 646-761: 167  
*H.* 1, 762-797: 167  
*H.* 2, 43-45: 168 n. 7  
*H.* 3, 5-8: 165 n. 1  
*H.* 4, 522-524: 172
- Papyri*  
*P.Berol.* 10559 A/B: 190  
*P.Berol.* 21199: 153; 155  
*P.Bodmer* 4: 153; 155; 156  
*P.Oxy.* 222: 41 n. 28  
*P.Oxy.* 2825: 153; 160  
*P.Oxy.* 4935: 98 n. 12; 106
- Patrologia Graeca*  
*MPG* 35, 1061: 188 n. 43  
*MPG* 59, 514: 187 n. 38
- Paulinus  
*carm.* 19, 620: 205 n. 12
- Pausanias Periegeta  
 1, 2, 3: 30; 34  
 2, 20, 6: 135 n. 51  
 8, 30, 3: 14 n. 12  
 8, 36, 8: 12  
 8, 38, 11: 12  
 9, 16, 1: 33 n. 11  
 9, 25, 3: 33 n. 11  
 10, 24, 5: 33 n. 11  
 10, 32, 7: 14 n. 12

- Phaenias  
fr. 10 Wehrli: 126
- Pherecrates  
fr. 47: 133 n. 41  
fr. 155, 5 K.-A.: 132 n. 38  
fr. 155, 25 K.-A.: 132 n. 38  
fr. 162, 11-2 K.-A.: 133 n. 44
- Philemo  
fr. 45, 5 K.-A.: 133 n. 41
- Philo Judaeus  
5, 311, 145: 184 n. 24
- Philostratus  
*Im.* 2, 11: 14 n. 12  
VA 4, 36: 188 n. 43
- Photius  
α 1199 Theodoridis: 153; 159  
σ p. 527 Porson: 24
- Pindarus  
*I.* 1, 57: 111 n. 33  
*I.* 6, 53: 56 n. 18  
*I.* 6, 74: 38; 38 n. 25  
*N.* 2, 1: 15 n. 17  
*O.* 1, 1-25: 40-41  
*O.* 1, 10: 39  
*O.* 1, 19-20: 41  
*O.* 2, 83-88: 42  
*O.* 5, 19: 39  
*O.* 6, 87-92: 31 n. 4  
*O.* 10, 85: 38; 38 n. 25  
*O.* 10, ep. 6: 108  
*P.* 1, 21-26: 44  
*P.* 1, 26: 44
- P.* 2, 1-422: 37  
*P.* 2, 3-4: 38 n. 24; 39  
*P.* 2, 67: 38 n. 25  
*P.* 2, 67-68: 38 n. 24  
*P.* 3, 73: 39  
*P.* 3, 77-79: 12  
*P.* 3, 77 ss.: 14 n. 12  
*Pae.* 6, str. 10: 109  
fr. 36 Maehl.: 33 n. 11  
fr. \*99 Maehl.: 12
- Plato  
*Euthd.* 276b: 191  
*Euthd.* 279c: 182; 183 n. 18  
*Ion* 531b: 202  
*Ion* 533d-e: 203 n. 9  
*La.* 188d: 137 n. 55  
*Lg.* 722d: 15 n. 17  
*Lg.* 815c: 14 n. 13  
*Lg.* 817c 1-5: 87  
*Lg.* 817d 4-8: 87  
*Plt.* 291c: 191  
*Prt.* 315b: 191  
*R.* 398d: 137 n. 55  
*Smp.* 202e: 205; 205 n. 13  
*Theat.* 173b5: 191  
*Ti.* 92b6: 169 n. 10
- [Plato]  
*Alc.* 2, 151b: 85 n. 38  
*Ep.* 311a: 34 n. 14
- Plato Comicus  
fr. 71, 13 K.-A.: 133 n. 41
- Plutarchus  
*Adul.* 48e-74e: 157  
*Adul.* 57a: 153; 157

- Alc.* 18, 5: 135 n. 51  
*De Alex. fort.* 334a3-b1: 81 n. 22  
*De Pyth. or.* 406a: 188 n. 41  
*De Soll. Anim.* 970b8: 169 n. 9  
*De unius in re publ. domin.* 827a: 133 n. 41  
*LA* 545f: 189 n. 46  
*Nic.* 13, 11: 135 n. 51  
*Nic.* 29: 87 n. 44  
*Nic.* 29, 2: 75  
*Pel.* 29, 5: 81 n. 22  
*Thes.* 29, 4-5: 86 n. 43  
*Quaest. Conv.* 712a-f: 128 n. 26  
*Quaest. Conv.* 737a 10-b 3: 81 n. 19  
*Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus* 78e: 189 n. 46
- [Plutarchus]  
*De mus.* 1132d: 15 n. 17  
*De mus.* 1134b: 137 n. 55
- Poetae Melici Graeci (fr. adesp.)*  
*PMG* 887: 12; 14 n. 12  
*PMG* 936: 12 ; 14 n. 12
- Pollux  
 4, 44: 190 n. 55  
 4, 141: 54 n. 10 ; 65 n. 50  
 9, 14: 190 n. 55
- Polybius  
 12, 24: 79 n. 11
- Porphyrius  
*Abst.* 2, 17, 22: 153; 155
- Proclus  
*Theol. Plat.* 6, 87: 182 n. 15
- Procopius Gazaesus  
*ep.* 23: 187 n. 38
- Quintilianus  
*Inst.* 4, 1 : 15 n. 17
- Satyrius  
*Vit. Eur.* fr. 39 col. X Schorn: 133 n. 43
- Scholia in Aristophanem*  
*Schol. Ar. Nu.* 333a Holwerda: 130 n. 33  
*Schol. Ar. Ra.* 1327 Chantry: 123 n. 7  
*Schol. Ar. Ra.* 1328 Chantry: 123; 123 n. 5  
*Schol. Ar. Ra.* 1328a Chantry: 123 n. 5  
*Schol. Ar. Ra.* 1328b Chantry: 123 n. 7
- Scholia in Euripidem*  
*Schol. E. Hipp.* 426: 153; 157  
*Schol. E. Or.* 279: 59 n. 29
- Scholia in Homerum*  
*Schol. Hom. Od.* 8, 266 Dindorf: 16  
*Schol. Hom. Od.* 8, 499 Dindorf: 16
- Scholia in Oppianum*  
*Schol. Opp. H.* 3, 8, p. 328 Bussemaker: 165 n. 1
- Scholia in Pindarum*  
*Schol. Pi. I.* 2, 9a Drachm.: 43 n. 29  
*Schol. Pi. I.* 2, 9b Drachm.: 43 n. 29

<i>Schol. Pi. I. 2, 15a</i> Drachm.: 43 n. 29	<i>Aj.</i> 695 ss.: 12
<i>Schol. Pi. N. 3, 143</i> Drachm.: 43 n. 29	<i>Aj.</i> 881 = 927: 108
<i>Schol. Pi. N. 4, 60b</i> Drachm.: 43 n. 29	<i>Aj.</i> 884 = 929: 108
<i>Schol. Pi. O. 2, 154b</i> Drachm.: 43 n. 29	<i>Ant.</i> 320: 57 n. 21
<i>Schol. Pi. O. 2, 157a</i> Drachm.: 43; 47	<i>Ant.</i> 1140/1: 109
<i>Schol. Pi. O. 7, inscr.</i> Drachm.: 45 n. 37	<i>Ant.</i> 1149: 109
<i>Schol. Pi. P. 2, 29c</i> Drachm.: 35 n. 15	<i>El.</i> 2: 81 n. 19
<i>Schol. Pi. P. 2, 29d</i> Drachm.: 35 n. 15	<i>El.</i> 521-522: 59
<i>Schol. Pi. P. 2, 163b</i> Drachm.: 43 n. 29	<i>El.</i> 1246: 104 n. 22
<i>Schol. Pi. P. 2, 166d</i> Drachm.: 43 n. 29; 45 n. 39	<i>OC</i> 60: 61 n. 38
<i>Schol. Pi. P. 2, 171bcd</i> Drachm.: 43 n. 29	<i>OC</i> 1640-1641: 60 n. 33
<i>Schol. Pi. P. 3, 139a</i> Drachm.: 14 n. 12	<i>OT</i> 2: 100 n. 16
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>OT</i> 183: 104
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>OT</i> 663 = 692: 104 n. 22
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>OT</i> 1032-1036: 55; 55 n. 14; 63
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>OT</i> 1186-1195 = 1196-1203a: 111 n. 34
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>OT</i> 1313 = 1321: 104 n. 22
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>OT</i> 1331: 104 n. 22
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>Ph.</i> 40: 64 n. 48
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> 121 R.: 149 n. 9
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> 239 R.: 133 n. 41
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> 314, 106 R.: 64 n. 48
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> *361 R.: 149 n. 9
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> 412 R.: 133 n. 41
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> 448 R.: 149 n. 9
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>frr.</i> 453-*461a R.: 55 n. 15
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> 545 R.: 54 n. 11
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> *648 R.: 66 n. 52
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>frr.</i> 537-**541a R. : 54
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> *658 R.: 7; 51; 52; 56; 65; 66 n. 52
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> *658, 1 R.: 53; 60; 63
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> *658, 1-2 R.: 63
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> *658, 2 R.: 52; 53; 58; 59; 60; 62
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> *658, 3 R.: 60
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>fr.</i> 659 R.: 65; 65 n. 50
<i>Schol. S. Tr.</i> 1096: 65	<i>frr.</i> *675-676 R.: 55 n. 15

- fr. 762 R.  
fr. 965 R.: 52 n. 5; 55; 55 n. 14; 55 n. 15; 64  
T28, 5 R.: 149 n. 9
- Stobaeus  
4, 42, 3: 153; 156; 157
- Strattis  
fr. 1 K.-A.: 85 n. 37  
fr. 47 K.-A.: 84 n. 36; 85 n. 37  
fr. 48 K.-A.: 84 n. 36; 85 n. 37
- Suidas  
α 1241 Adler: 12  
α 3932 Adler: 150 n. 11  
α 79 Adler: 188 n. 44  
Ai 357: 35 n. 18  
η 170 Adler: 101  
ο 452 Adler: 165 n. 1  
σ 439 Adler: 34
- Svetonius  
*Aug.* 99: 128 n. 26
- Teleclides  
fr. 17 K.-A.: 129  
fr. 36 K.-A.: 121; 125; 137; 138
- Telestes  
*PMG* 806, 2-3: 137 n. 55
- Themistius  
*or.* 3, 42b: 186  
*or.* 4, 53b: 186  
*or.* 4, 54a: 186  
*or.* 4, 55a: 186  
*or.* 5, 105d: 187 n. 34
- or.* 13, 175b: 184  
*or.* 15, 192a: 187 n. 34  
*or.* 16, 201a: 187 n. 34  
*or.* 19, 228b: 187 n. 33  
*or.* 23, 294a: 191  
*or.* 24, 303a: 189 n. 50  
*or.* 26, 318d: 187 n. 33  
*or.* 31, 355ab: 187 n. 33
- Theocritus  
17, 3-4: 22 n. 42
- Theognis  
1-4: 22 n. 42
- Theophylactus  
*ep.* 8: 187 n. 38
- Theopompus (comicus)  
fr. 50 K.-A.: 133 n. 41
- Thucydides  
3, 104, 4: 15 n. 17  
3, 116: 43  
4, 97-101: 86 n. 43
- Tiberius Claudius Donatus  
*in Verg. Aen.* 8, 280 p. 154, 22: 205 n. 12
- Timocles  
fr. 6 K.-A.: 82  
fr. 6, 2 K.-A.: 82  
fr. 6, 6-7 K.-A.: 82  
fr. 6, 17-19 K.-A.: 83  
fr. 6, 10-16 K.-A.: 83  
T2 K.-A.: 138

Timotheus

*PMG* 796: 138

Tzetzes

*ad Lyc.* 275: 54 n. 10

*H.* 6, 45: 187 n. 38

Venantius Fortunatus

*carm.* 6, 10, 48: 205 n. 12

*Vita Aeschyli*

8: 35

9: 35

9-10: 36

10: 35

11: 36

*Vita Pindari*

*Ambrosiana*

1, 2-3 Drachm.: 31

1, 3 Drachm.: 29; 32

1, 3, 2-3 Drachm.: 35 n. 15

*Thomana*

1, 4, 15-17 Drachm.: 35 n. 16

*Vita Sophoclis*

5 R.: 128 n. 24

20, 81-82 R.: 52 n. 5

20, 85 R.: 56 n. 19

21, 90-91 R.: 56

21, 91-92: 56 n. 19

Xenophon

*HG* 1, 7: 78 n. 8

*Oec.* 8, 20: 183

Zeno Tarsensis

*SVF* I p. 64 L, 19: 189 n. 46







INCONTRI  
e PERCORSI

n.10

L'espressione *μελιγάρυες ὕμνοι*, che ricorre in due celebri passi pindarici (*Pyth.* 3, 64 e *Ol.* 11, 4), evoca i "canti dalla voce di miele" dedicati ai vincitori degli agoni panellenici. A questa immagine si ispira il presente volume, concepito come un omaggio corale per i sessant'anni di Liana Lomiento.

Il libro raccoglie gli atti delle giornate di studio tenutesi il 7 e 8 ottobre 2022 presso la Fondazione Carlo e Marise Bo, promosse dagli allievi e dagli ex dottorandi in Studi Umanistici dell'Università di Urbino. I contributi, pur nella varietà di temi e approcci, condividono un orizzonte comune: la riflessione sul testo antico come luogo di dialogo fra parola, performance e interpretazione, in un costante equilibrio tra analisi filologica e letteraria.

[Print] ISBN 9791257650261  
[PDF] ISBN 9788831205887  
[ePub] ISBN 9791257650247



1506  
UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI URBINO  
CARLO BO

UUP  
URBINO  
UNIVERSITY  
PRESS



Urbino University Press / [uup.uniurb.it](http://uup.uniurb.it)