



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

**Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali
(DISCUI)**

Corso di Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici

Curriculum Scienze del Testo

Ciclo XXXesimo

Titolo della Tesi:

**La circolazione della tragedia in età pre-alessandrina:
le testimonianze**

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET / 02

RELATRICE

Chiar.ma Prof.ssa Liana Lomiento

DOTTORANDO

Dott. Nello Sidoti

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

SOMMARIO

<i>Ringraziamenti</i>	iii
<i>Abbreviazioni</i>	iv
I. Introduzione	vi
II. Testimonianze	1
II. 1. Prospetto prosopografico e delle fonti	1
II. 2. Testo e traduzione	4
II. 2. 1. Testimonianze sulle repliche della tragedia	4
II. 2. 2. Testimonianze sulla circolazione simposiale della tragedia	21
II. 2. 3. Testimonianze su altri contesti della circolazione orale della tragedia	27
II. 2. 4. Testimonianze sulla circolazione libraria della tragedia	34
III. Commento	40
III. 1. Commento alle testimonianze sulle repliche della tragedia	40
III. 2. Commento alle testimonianze sulla circolazione simposiale della tragedia	159
III. 3. Commento alle testimonianze su altri contesti della circolazione orale della tragedia	191
III. 4. Commento alle testimonianze sulla circolazione libraria della tragedia ...228	
IV. Bibliografia	276
V. Indici	318

Ringraziamenti

Scrivere una tesi dottorale porta a contrarre, in tre anni di lavoro e di assidui contatti con colleghi, maestri e amici, una serie di debiti di riconoscenza che cercherò almeno in parte di saldare, come tradizione vuole, nel breve respiro di queste righe.

Per prima cosa non posso che ringraziare la persona che ha creduto fermamente nel mio progetto di ricerca e lo ha guidato con saggezza e lungimiranza, dandomi la possibilità di intraprendere un percorso di studi intenso ed estremamente gratificante: la professoressa Liana Lomiento.

Nei cari luoghi urbinati, al dipartimento di Sant'Andrea ed a palazzo Veterani, ho avuto il piacere di condividere la mia strada con un gruppo di amici, prima ancora che colleghi: è bello, anche se il cuore si riempie già di nostalgia, ricordare quanto la fertile collaborazione e l'intesa tra di noi abbia giovato non solo alla stesura dei nostri lavori, ma anche alla nostra crescita personale: voglio citare, in particolare, i dott. Michele De Lazzer, Loredana Di Virgilio e Tullia Spinedi, ma nessuno di quelli che ho incrociato ad «Urbino ventoso» deve sentirsi escluso da queste mie parole.

Buona parte del capitolo sulle *reperformances* del dramma è stato composto presso il Centre of Classical and Near Eastern Studies dell'Università di Sydney, dove ho soggiornato dal luglio all'ottobre del 2016. Grazie alla supervisione dei proff. Eric Csapo e Peter Wilson – che mi hanno consentito di leggere in anteprima importanti sezioni del loro prossimo libro sulla storia economica, sociale e culturale del dramma greco – ho potuto ampliare notevolmente i miei orizzonti di ricerca: colgo l'occasione per ringraziarli, inoltre, di avere acconsentito ad agire da revisori di questa dissertazione. Nella capitale australiana, grazie al paziente aiuto di Dr. Bernadette McCall, alle amicizie sorte con la Dr. Elodie Paillard, con la prof. Frances Muecke e con gli studenti del CCANESA, ho potuto interiorizzare con minor sofferenza la massima di Neri Tanfucio: «pelch' e' Pisani 'un c' enn' adatti | per anda' per er mondo a strapazzassi».

Fra i miei maestri pisani vorrei menzionare in questa sede tre professori del “Galilei”: Domenico Accorinti, che ha sempre guardato con affetto ai miei studi, Massimo Baldacci, che mi ha ispirato l'amore per la cultura antica e dato solidissime basi di conoscenza, e Francesca Nenci, con la quale ho condiviso il piacere, talvolta “figlio d'affanno” (come lei una volta ha detto), della ricerca in ambito classico. Ringrazio anche il prof. Enrico Medda, che ha accettato di partecipare alla commissione di tesi per la mia dissertazione: è un cerchio che si chiude, perché la sua sapiente guida e i suoi insegnamenti mai banali, sia in occasione della mia laurea triennale, sia in occasione di quella magistrale, hanno giovato molto alla mia formazione come classicista.

Tra le mura di casa, i miei famigliari hanno sostenuto con pazienza i miei sforzi: babbo, mamma, Anna, Maria, questa tesi è anche per voi, che mi avete sopportato anche quando ero stressato, anche quando ero lontano sedicimila chilometri e allora, sì, mi mancavate. Lo stesso si può dire della mia “seconda famiglia”, quella della mia compagna, che ha sempre accolto con entusiasmo e interesse le mie conquiste, non facendo mai mancare il suo prezioso supporto.

Ringrazio i miei amici “di sempre” che mi hanno dato tante occasioni per distrarmi dallo studio: siete moltissimi, e per non farto torto a qualcuno, non nominerò nessuno.

Infine, la mia compagna, Giulia... sei in tutte le pagine, le frasi, le virgole di questa tesi: nelle giornate (tante) in cui pensavo di aver concluso poco e tu mi hai confortato con amore, in quelle (poche) dove ero soddisfatto e ti ho trascinato nella mia gioia.

Pisa, 12 febbraio 2018.

Abbreviazioni

- APF = J.K. Davies, *Athenian Propertied Families*, 600-300 BC, Oxford.
- CAG = *Commentaria in Aristotelem Graeca*, 23 voll., Berlin, 1882-1909.
- CFGP = *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta*, edidit C. Austin, Berlin-New York, 1973.
- CIG = *Corpus Inscriptionum Graecarum*, Berlin, 1828-1877 (rist. anast. Hildesheim, 1977).
- DAGM = *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed by E. Pöhlmann and M.L. West*, Oxford, 2001.
- D.-K. = *Die Fragmente der Vorsokratiker*, H. Diels, W. Kranz, Berlin, 1951-1954⁷.
- ED = M. Segre, *Iscrizioni di Cos*. Redazione di D.P. Delmosou e M.A. Rizzo, Roma, 1993.
- EGT = *The encyclopedia of Greek Tragedy*, edited by Hanna M. Roisman, 3 voll., London, 2014.
- GMW = A. Barker, *Greek Musical Writing*, 2 voll., Cambridge, 1984-1989.
- FD = *Fouilles de Delphes, Les inscriptions*, éd. par E. Bourguet, G. Daux, A. Salax, G. Colin, R. Flacelière, 10 voll., Paris, 1910-1943.
- FHG = *Fragmenta Historicum Graecorum*, collegit, disposuit, notis et prolegomenis illustravit C. Muellerus, 5 voll., Paris, 1841-1872.
- FGrHist = *Die Fragmente der griechischen Historiker*, F. Jacoby (ed.), Berlin, 1923-.
- GG = *Grammatici Graeci*, 4. voll., Leipzig, 1867-1894.
- HGM = *Historici Graeci Minores*, edidit L. Dindorf, 2 voll., Lipsiae, 1870-1871.
- IE = *Eleusis, the Inscriptions on Stone. Documents of the Sanctuary of the two Goddesses and public documents of the deme*, K. Clinton (ed.), Athens, 2 voll., 2005-2008.
- IG = *Inscriptiones Graecae*, Berlin, 1873-.
- IGDS = L. Dubois, *Inscriptiones Graecae dialectales de Sicile*, Paris-Rome, 1989.
- IGUR = *Inscriptiones Graecae Urbis Romae*, curavit L. Moretti, 3 voll., Roma 1968-1979.
- IKnidos = *Die Inschriften von Knidos*, W. Blümel (hsg.), Bonn, 1992.
- K.-A. = *Poetae Comici Graeci*, R. Kassel, C. Austin (hsg.), Berlin, 1983-.
- LSJ = H.G. Liddell, R. Scott, H.S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1996⁹.
- Montanari = *GI. Vocabolario della Lingua Greca*, a cura di F. Montanari, Torino, 2013³.
- NPO = *New Pauly Online*, <http://referenceworks.brillonline.com/browse/brill-s-new-pauly>.
- OCD = *Oxford Classical Dictionary*, edited by S. Hornblower, A. Spawforth, Oxford, 2005³.

O' Connor = J.B. O'Connor, *Chapters in the history of actors and acting in ancient Greece together with a Prosopographia Histrionum Graecorum: a dissertation*, Chicago, 1908.

PAA = J.S. Traill, *Persons of Ancient Athens*, 1994-2012.

PEG = *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*. Edidit Albertus Bernabé, cum appendice iconographica a R. Olmos confecta, Leipzig, 1987 (pars I); 2004 (pars II).

PHibeh = *The Hibeh Papyri, Part 2, edited with translations and notes by E. G. Turner*, Oxford, 1978 (rist. anast. ed. London, 1955).

PMG = *Poetae Melici Graeci*, edidit D.L. Page, Oxford, 1962.

POxy = *The Oxyrhynchus Papyri*, Oxford, 1898-.

RE = *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1893-1978.

RVAP Suppl. 2. 1. = A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia, Part I*, «BICS», Suppl. 60, London, 1983.

SEG = *Supplementum Epigraphicum Graecum*.

SIG³ = *Sylloge inscriptionum Graecarum, a. G. Dittenberger condita et aucta*, 4. voll., Leipzig, 1915-1924³, (rist. anast. Hildesheim 1960⁴).

Stephanis = I.E. Stephanis, *ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟΙ ΤΕΧΝΙΤΑΙ*, Ηράκλειο, 1988.

Test. Libr.: testimonianze sulla circolazione libraria della tragedia.

Test. Or.: testimonianze su altri contesti della circolazione orale della tragedia.

Test. Rep.: testimonianze sulle repliche della tragedia.

Test. Simp.: testimonianze sulla circolazione simposiale della tragedia.

TrGF = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, B. Snell, S. Radt, R. Kannicht (hsg.), 5 voll., Göttingen, 1971-2004.

I. INTRODUZIONE

Se ad un esperto del teatro greco venisse chiesto di indicare la tendenza dominante nella critica su quella che è forse “l’istituzione più intensamente studiata del mondo antico”, egli potrebbe rispondere, senza timore di essere smentito, che lo studio “testocentrico della filologia tradizionale”, negli ultimi decenni, “ha lasciato spazio ad una serie di metodologie che cercano di comprendere i testi drammatici collocandoli nei loro molteplici contesti antichi.”¹ *In principio fu* il commentario pionieristico di O. Taplin ai drammi eschilei,² della cui pubblicazione ricorre, mentre scriviamo, il quarantesimo anniversario (1977-2017): esso mise in luce le implicazioni di una verità tanto evidente quanto trascurata: la natura di «spettacolo teatrale» della tragedia greca.³ Negli anni ottanta, questo approccio critico diede vita ad una dettagliata analisi della relazione tra la tragedia e la vita politica, sociale e religiosa di Atene, esemplificata al meglio dalla raccolta di studi di J.J. Winkler e F. Zeitlin, che chiuse emblematicamente quella decade di studi (1990).⁴ Da allora, in reazione a questa visione atenocentrica del dramma e in virtù di una rinnovata attenzione per l’evidenza iconografica proveniente dalla Magna Grecia, che dimostra (o sembra dimostrare) un assiduo contatto con la commedia e la tragedia ateniesi,⁵ molti studi hanno analizzato la diffusione del dramma oltre i confini del suo ambiente simbolo.⁶ Poiché, tuttavia, come osservano Csapo-Wilson 2015, 317, soltanto recentemente la disseminazione del teatro è diventata oggetto dell’interesse dei critici, la ricostruzione complessiva di tale fenomeno risente ancora della carenza di «basic collections, syntheses, and reports of the relevant architectural, epigraphic, textual and iconographic evidence».⁷

Questo lavoro prova a colmare, almeno in parte, tale lacuna nel panorama della critica al dramma greco, raccogliendo e commentando sessantadue testimonianze – in gran parte letterarie, ma anche epigrafiche – sulla *circolazione* della tragedia *in età pre-alessandrina*. Questa dicitura e questa particolare delimitazione cronologica indicano, tuttavia, che il tema dello “*Spread of Theatre*”, così fortunato in tempi recenti, non è l’unico, né il più importante baricentro della nostra tesi.

Ad esso si affianca, infatti, un’altra questione, al centro dello studio della letteratura greca a partire almeno dagli anni sessanta del secolo scorso, e solo apparentemente «fuori moda», come ha dimostrato G.F. Nieddu in un’illuminante *lectio magistralis* tenuta nel 2010: il dibattito sull’affermazione della scrittura nel contesto della *performance culture* tipica della Grecia arcaica e classica, «e sulle conseguenze per certi aspetti ‘rivoluzionarie’ che la disponibilità del nuovo mezzo di comunicazione ha determinato sulle modalità di produzione e circolazione del testo [...], avviando quel processo che portò alla formazione di una cultura scritta».⁸ Una fase fondamentale di tale processo, per quanto concerne la tradizione tragica (e non solo), fu la stagione alessandrina di critica ed edizione dei testi: nel Museo, «al di fuori degli agoni drammatici, delle recitazioni poetiche nelle feste cittadine, delle occasioni di canto per i diversi generi lirici, la letteratura e i poeti [...] diventarono oggetto di lettura, interpretazione, studio sulle personalità e sulle opere»;⁹ tale attività filologica creò le condizioni per una durevole sopravvivenza del patrimonio letterario, slegata dal contesto originario della

¹ Wilson 2007a, 1.

² Per una riflessione sull’impatto di quest’opera sullo studio del dramma greco, cf. Revermann-Wilson 2008, 1-2.

³ Di Benedetto-Medda 2002².

⁴ Cf. Wilson 2007a, 1 per un elenco dei più importanti contributi riferibili a questa tendenza della critica.

⁵ Taplin 1993; Taplin 2007; Vahtikari 2014. Fondamentali, per comprendere limiti e pregi del filone della critica che individua una relazione tra tragedia attica e raffigurazioni vascolari magnogreche, sono gli *Appunti per un metodo di lettura e interpretazione* pubblicati in *Engramma* 2012 (no. 99).

⁶ Easterling 1994; Dearden 1999; Taplin 1999; Allan 2001a; Boshier 2012; Stewart 2017.

⁷ Una prima, sintetica rassegna di dati è in Csapo-Wilson 2015, mentre per una raccolta commentata delle fonti bisogna attendere Csapo-Wilson *in c. di p.*

⁸ Nieddu 2011, 7.

⁹ Montanari 1993, 264.

performance,¹⁰ ma giunse al termine di due secoli caratterizzati da una fluida interazione tra forme orali e forme scritte di trasmissione del sapere.

Proprio per questo abbiamo deciso di imperniare la nostra raccolta di testimonianze sul binomio oralità-scrittura, così caro alla scuola urbinata,¹¹ e lo abbiamo fatto ispirati da due sentimenti che, seppur diversi tra loro, hanno contribuito in maniera decisiva alla progettazione del presente lavoro.

Il primo è la convinzione, di natura generale, che lo studio delle modalità di circolazione della letteratura greca – nonostante i corsi e i ricorsi della critica possano ora oscurarlo, ora metterlo in luce – sia qualcosa di intramontabile, perché, per citare ancora le parole di G. Nieddu, non risponde a un «mero interesse antiquario [...]. Esso può gettare una luce rilevante sulla comprensione della qualità del ‘tessuto’ espressivo del prodotto letterario, sollecitando una diversa attenzione alle sue caratteristiche formali 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».

Il secondo è l’insoddisfazione, su un piano più particolare, per la poca attenzione riservata, nelle trattazioni sulla trasmissione della tragedia in età pre-alessandrina,¹² agli innumerevoli percorsi dei testi (e degli spettacoli) tragici precedenti e alternativi al passaggio da Atene ad Alessandria, spesso considerato come la prima, epocale tappa del “viaggio” di quei testi fino ai giorni nostri.¹³ Che il concetto di *circolazione* di un’opera letteraria sia diverso da quello di *trasmissione*, è evidente: da questo punto di vista, la nostra fenomenologia delle modalità attraverso le quali i Greci, nel periodo classico, entravano in contatto con la tragedia è in grado, soltanto limitatamente, di riempire quel “gap fatale” che separa la composizione dei drammi da parte dei grandi tragediografi del quinto secolo a.C. e la loro fissazione in una tradizione testuale più o meno aperta al contributo delle rappresentazioni sceniche.¹⁴

Tuttavia, alla luce del cambiamento di prospettiva nella critica al teatro greco di cui si parlava in precedenza, ma anche del crescente interesse degli studiosi per la ricezione del dramma,¹⁵ sembra ormai ineludibile la necessità, per quanti analizzano la storia antica del testo tragico, di implementare i pochi dati filologici in nostro possesso con un apprezzamento complessivo dei contesti in cui, nel quinto e nel quarto secolo a.C., una tragedia, *dopo* la sua prima *performance*,¹⁶ era letta, recitata, oppure nuovamente riportata in scena.¹⁷

¹⁰ Lomiento 2001, 297.

¹¹ È appena il caso di ricordare come, per primo tra i filologi italiani, B. Gentili abbia compreso l’importanza delle teorie di E.A. Havelock per una «comprensione della mentalità propria della cultura greca arcaica e classica, delle sue strutture linguistiche, delle sue categorie mentali e psicologiche» (Lomiento 2014, 3); lo storico convegno urbinata su *Oralità, Cultura, Letteratura e Discorso*, tenutosi nel luglio del 1980 (atti in Gentili-Paioni 1985), e *Poesia e Pubblico nella Grecia Antica* (Gentili 2006a) sono soltanto due dei più emblematici frutti di questo filone di ricerca.

¹² Kovacs 2005, Finglass 2012 e Avezù 2012, ad esempio, si occupano soltanto cursoriamente degli scenari della circolazione della tragedia in età pre-alessandrina.

¹³ Battezzato 2003.

¹⁴ Dawe 2006, 19.

¹⁵ Goldenhard-Revermann 2010, 1 osservano, in proposito: «no sub-field in the discipline of Classics has experienced such growth, in both quantitative and qualitative terms, over the past fifteen or so years as the study of reception of classical material».

¹⁶ Da questo punto di vista, il nostro studio si concentra su una parte limitata dell’evidenza discussa nei fondamentali lavori di A. Pickard-Cambridge (pubblicato in un’edizione riveduta da J. Gould e D.M. Lewis nel 1988, tradotto in Italia nel 1996, a cura di A. Blasina) e di Csapo-Slater (1995), ai quali rimandiamo, naturalmente, per un’analisi delle feste drammatiche come scenario delle *prime performances* dei drammi.

¹⁷ Molto chiaro, sotto questo aspetto, è il nostro debito nei confronti di Mastromarco 2006b, 138-154, il quale tocca molte delle fonti da noi commentate suddividendole in testimonianze sulla «circolazione libraria», sulle «repliche», sulla «circolazione simposiale», su «contesti extra-teatrali diversi dal simposio». Cf. anche l’impostazione adottata da S. Nervegna nel suo bel libro sulla ricezione di Menandro nell’antichità (2013): «Menander in public theatres», «Menander at dinner parties», «Menander in schools».

L'ultima di queste possibilità, per quanto concerne il quinto secolo a.C., è stata a lungo un tabù per la critica, almeno fino al 1990, quando N. Slater sostenne ancora il dogma della “singola rappresentazione”, per cui i tragediografi componevano i loro drammi per una sola, irripetibile realizzazione scenica, quella ad Atene, nel teatro di Dioniso.¹⁸ Quegli studi, menzionati *supra*, che hanno aperto alla considerazione del fenomeno teatrale al di fuori dei confini ateniesi e dell'Attica, hanno anche contribuito, tuttavia, a smentire definitivamente questa teoria, mettendo insieme una serie di dati a sostegno della convinzione che le repliche della tragedia fossero una realtà diffusa almeno a partire dalla fine quinto secolo a.C. Uno dei più recenti esempi di questo indirizzo critico è un volume di *Trends in Classics*,¹⁹ uscito nel dicembre del 2015 (proprio mentre stavamo impostando la trattazione di questo contesto della circolazione pre-alessandrina della tragedia) ed esclusivamente incentrato sulla tematica delle *reperformances* nel quinto e nel quarto secolo a.C. Come tale, esso segna indubbiamente un notevole avanzamento nella comprensione dell'argomento, ma la natura stessa della pubblicazione (una raccolta di articoli che espongono, sinteticamente, diverse questioni relative alle repliche antiche del dramma) fa sì che talvolta il lettore non possa percepire la densità di problemi interpretativi insita nelle fonti.

Un'analisi capillare di queste fonti ricopre la parte più consistente della nostra trattazione: 26 testimonianze, di cui 2 dubbie (**Test. Rep. 1-26***), sulla diffusione della tragedia tramite *reperformance*, che restituiscono un'immagine complessa di un fenomeno dai contorni spesso ancora sfuggenti, soprattutto nel quinto secolo a.C. (**Test. Rep. 1-8, 21*, 22***).

Prendiamo, ad esempio, un argomento intensamente studiato, forse il più studiato nell'ambito di questa tematica: le riprese postume di Eschilo (**Test. Rep. 3a-i**). Da un lato, è parso opportuno respingere lo scetticismo di parte della critica recente, convinta che la tradizione sul decreto ateniese in favore delle *reperformances* del poeta risalga all'invenzione di un commentatore antico della commedia: se così fosse, l'interpretazione di Ar. *Ach.* 9-11 (**Test. Rep. 3a**), che ci mette di fronte, inequivocabilmente, all'«attesa frustrata» di una replica eschilea,²⁰ risulterebbe davvero poco convincente. Dall'altro, è innegabile che il disomogeneo insieme di testimonianze al riguardo continui a porre una serie di problemi la cui soluzione rimane soltanto ipotetica. Come dobbiamo concretamente immaginare l'inserimento delle riprese di Eschilo nel programma delle Grandi Dionisie del quinto secolo a.C.? Erano esse intere tetralogie, effettivamente partecipanti al concorso, oppure singoli drammi, come accadrà con le repliche della *παλαιά* nel secolo successivo? Come, poi, possiamo conciliare la notizia, riportata da alcune fonti antiche (e.g. **Test. Rep. 3h, 3i**), sulle vittorie postume del tragediografo con la natura estremamente selettiva di quella competizione drammatica, capace di lasciare fuori *big* della poesia tragica, oppure, con il suo esito incerto, di scontentarli? A quale periodo allude Quintiliano (**Test. Rep. 3h**) quando, trattando di questioni di stile, sostiene che “opere corrette” di Eschilo consentivano a molti “di essere incoronati”? Spesso questa notizia è stata riferita al quarto secolo a.C., il secolo degli attori, i “turbatori” per eccellenza della trasmissione testuale della tragedia, ma non va dimenticato che già nel quinto secolo a.C. esisteva una “scuola di Eschilo”, che potrebbe aver lasciato tracce nella tradizione del tragediografo (pensiamo al dibattito critico sul *Prometeo*, oppure sul finale dei *Sette contro Tebe*).

Consideriamo, poi, le iscrizioni provenienti dai demi attici che attestano *performances* della tragedia (**Test. Rep. 5-8**). Tramontata, ormai, l'idea, a lungo invalsa nella critica, che tali documenti

¹⁸ Slater 1990, 394. Cf. le considerazioni di Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, 2 e Lamari 2015, 181-182 su questa tendenza della critica.

¹⁹ Nel giugno del 2017 – quando la stesura di questo lavoro era, invece, ormai giunta alla conclusione – sono usciti, inoltre, una raccolta di studi sulle *reperformances* nel mondo antico, curata da R. Hunter e A. Uhlig (*Imagining Reperformance in Ancient Culture*), e un libro di E. Stewart sulla disseminazione del teatro oltre i confini dell'Attica (*Greek Tragedy on the Move. The Birth of a Panhellenic Art Form c. 500-300 BC*). Abbiamo potuto tenere conto soltanto limitatamente, perciò, delle acquisizioni critiche di questi due recentissimi volumi.

²⁰ Di Marco 1992.

dovessero necessariamente riferirsi, per il prestigio dei poeti commemorati, a competizioni cittadine, essi sono stati recuperati alla storia della diffusione del dramma «out of Athens»,²¹ e, naturalmente, alla ricostruzione del variegato mondo delle Dionisie Rurali.²² Spesso, di conseguenza, la disseminazione di spettacoli teatrali nei demi è stata considerata come un *passepertout* in grado di aprire la comprensione di un fenomeno che ha a molto a che vedere con la circolazione della tragedia: la competenza del pubblico ateniese. Secondo questa concezione, la paratragedia aristofanea, presupponendo, negli spettatori, il ricordo di situazioni sceniche tratte da tragedie rappresentate molto tempo prima delle loro rivisitazioni comiche, potrebbe fare affidamento su una conoscenza dei drammi alimentata dalla realtà delle repliche in contesto rurale.²³ Tutto ciò, ovviamente, è verosimile, perciò abbiamo inserito queste epigrafi nella nostra trattazione come possibili testimonianze di *reperformances* della tragedia. Allo stesso tempo, tuttavia, non si deve correre il rischio di sostituire il vecchio pregiudizio (connessione ai *festivals* urbani delle iscrizioni, in virtù della presenza di celebri poeti), con un nuovo pregiudizio: l'ipotesi che lo scenario delle Dionisie Rurali, in quanto periferico, ospitasse repliche, piuttosto che *premières* dei drammi.²⁴

Due più certe testimonianze di *reperformances* della tragedia nel quinto secolo a.C., invece, riguardano entrambe la Sicilia e l'opera di Eschilo (**Test. Rep. 2a-e, 4**), ma se la prima ha suscitato un enorme interesse nella critica, la seconda è stata valorizzata soltanto recentemente. Stiamo parlando, rispettivamente, della famosa replica dei *Persiani* a Siracusa e della notizia, riportata dal βίος eschileo, relativa alla consuetudine di recitare drammi sulla tomba del poeta.

Ben poco si poteva aggiungere di nuovo, nel primo caso, alla quantità sterminata di studi sull'argomento. Abbiamo impostato, di conseguenza, la nostra trattazione come un'introduzione alle varie problematiche emerse nel lungo dibattito critico: la difficoltà di districare il groviglio delle fonti antiche su quell'episodio, l'esistenza o meno di una redazione alternativa del dramma, l'immagine particolare di Eschilo che possiamo ricavare dalla sua scelta di collaborare con un tiranno come Ierone, le modalità attraverso le quali, nella Sicilia di inizio quinto secolo a.C., poteva essere allestito uno spettacolo tragico.

Nel secondo caso, sebbene non sia del tutto sicuro se le tragedie in questione siano effettivamente eschilee, gli onori conferiti da Gela al tragediografo possono essere proficuamente accostati ad altri esempi antichi di culto dei poeti, spesso caratterizzato da *performances* commemorative; inoltre, se, come sembra, questo passaggio della *Vita* di Eschilo fa riferimento ad eventi non lontani nel tempo dalla sua morte, esso getta, insieme ad un'attestazione coeva sulla presenza di χορῳγοί a Gela, una piccola luce su un contesto molto antico dello *Spread of Theatre*.

Dovremmo, infine, considerare come molto antica anche la prassi di replicare le tragedie qualora la celebre affermazione erodotea sulla censura della *Presa di Mileto* (**Test. Rep. 1**) implicasse davvero – come ora, più che in passato, si tende a ritenere – il divieto di rappresentare nuovamente quel copione così doloroso per gli spettatori ateniesi. Che non “potersi servire” di un dramma, come indica la generica dicitura dello storico (μηδὲνα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι), significhi non poterlo più mettere in scena, sembra, infatti, una deduzione abbastanza pacifica per chi, senza la rigidità tipica di parte della critica, consideri come, all'epoca di Frinico, la ripetibilità di opere originariamente pensate per un'unica, speciale occasione, fosse già da tempo realtà: basti pensare, ad esempio, alle *reperformances* dell'epinicio.²⁵ Non altrettanto pacifica, tuttavia, è la ricostruzione del *background* di queste riprese: anche in questo caso, spesso, sono state chiamate in causa le Dionisie Rurali,²⁶ ma servirebbe qualche attestazione più antica delle epigrafi menzionate *supra*: in tal senso, gli agoni drammatici di Icaro, già articolati in modo complesso prima della guerra del Peloponneso (*IG I³ 254*),

²¹ Millis 2015.

²² Csapo-Wilson 2015, 319-328.

²³ Mastromarco 2006b, 148-149.

²⁴ Torneremo più estesamente su tale questione nelle trattazioni di **Test. Rep. 5, 6, 7, 8, 22***.

²⁵ Currie 2004; Lomiento 2013.

²⁶ Cf. la bibliografia raccolta nel commento a **Test. Rep. 1**, p. 43 n.24.

potrebbero fornire, almeno a livello generale, un'idea dei contesti performativi interessati dal provvedimento di cui parla Erodoto.

Nel quarto secolo a.C., quando si allargano in modo impressionante i confini della disseminazione del dramma, si moltiplicano anche le occasioni per le *reperformances* della tragedia e, insieme ad esse, le problematiche da risolvere per arrivare ad una soddisfacente visione d'insieme della questione. Anche in questo caso, la critica si è sbarazzata soltanto recentemente di una concezione dogmatica, quella per cui la diffusione delle repliche della *παλαιά* fosse il sintomo di un decadimento del teatro dopo il culmine raggiunto con la grande produzione del quinto secolo a.C.²⁷ In realtà, il processo di selezione sul patrimonio tragico del passato, seppur animato da sentimenti di nostalgia e dalla consapevolezza dell'irripetibile valore poetico di Eschilo, Sofocle ed Euripide, è soltanto uno dei fattori in gioco in quel "secolo breve" che va dalle *Rane* almeno fino alla "cosiddetta" edizione di Licurgo dei testi di quei tre tragediografi, nel quale il teatro attico divenne un'industria internazionale, dotata di una vitalità senza precedenti e di una capacità di adattamento ai più disparati contesti sociali, culturali e politici del mondo greco. I protagonisti indiscussi di questi fenomeni sono gli attori, che ricorrono, non a caso, nella quasi totalità delle testimonianze sulle riprese in questo periodo (**Test. Rep. 9-20**, cf. anche **21***, **25***, **26***): spesso, proprio per il loro ruolo nei *revivals* della *παλαιά*, essi sono stati considerati come uno "spauracchio" per la trasmissione testuale della tragedia (non a torto, se consideriamo le ragioni che portarono Licurgo a varare il suo provvedimento per la salvaguardia dei drammi della triade, vd. *infra* e **Test. Libr. 11**); tuttavia, non possiamo trascurare l'impulso formidabile dato, dalla loro attività itinerante, alla nascita di un "repertorio" tragico, che anticipa, pur essendo animato da finalità diverse, l'opera di canonizzazione letteraria degli alessandrini.²⁸

Spesso si tende a individuare il primo passo della formazione di questo repertorio nella nota "istituzionalizzazione" della *παλαιά* risalente al 386 a.C. (**Test. Rep. 10**),²⁹ quando il programma delle Grandi Dionisie accolse, per la prima volta, la *performance* fuori concorso di una tragedia "classica", a cura dei *τραγωιδοί* – una dicitura eloquente, che racconta l'importanza degli attori nel processo, anche se, come vedremo, dovette esserci anche l'impronta della *πόλις* democratica su questa decisione epocale. In realtà, soprattutto alla luce dell'evidenza sulle *reperformances* della tragedia nel quinto secolo a.C., da noi raccolta e discussa, questa data è più un punto d'arrivo, che un punto di partenza, più la consacrazione di una prassi già esistente, che l'introduzione *ex-novo* di qualcosa mai visto in precedenza.³⁰

L'altra più celebre attestazione delle repliche nel quarto secolo a.C., ovvero il frammento delle *Didascalie* relativo alle competizioni drammatiche delle Grandi Dionisie degli anni 341-339 a.C. (**Test. Rep. 17**), di quel repertorio offre uno spaccato interessante, seppur forse non molto indicativo di per sé. Le tre *reperformances* di Euripide in tre anni consecutivi (*Oreste*, *Ifigenia in Tauride*,³¹ un altro dramma sconosciuto) hanno da sempre colpito gli studiosi e confermano innegabilmente la popolarità di questo tragediografo nel quarto secolo a.C., secondo un'inversione di tendenza rispetto alla sua scarsa fortuna in vita; il "campione d'analisi" è, tuttavia, estremamente limitato e non possiamo sapere se e quando, nei quaranta anni intercorsi tra l'istituzionalizzazione della replica e i concorsi registrati in questa parte dell'epigrafe, la scelta ricadesse sull'opera di qualche altro poeta; oltretutto,

²⁷ Fondamentali, per una rivalutazione del teatro nel quarto secolo a.C., sono i risultati di recenti indagini archeologiche, epigrafiche, iconografiche e letterarie esposti in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014; cf. l'introduzione al volume (in particolare le pp. 1-5) per una revisione di posizioni, tuttora radicate nella critica, come quella di Arnott 1989, 46: «with Sophocles and Euripides both dead, the fourth-century theatre contented itself with revivals».

²⁸ Easterling 1997.

²⁹ Sull'importanza di questo evento, riflette, da ultima, Hanink 2015.

³⁰ Se le cosiddette *Didascalie Romane* (cf. **Test. Rep. 9a-c**) conservassero davvero (come sembra difficile ma non impossibile) tracce di *reperformances* tragiche a Rodi, allora potrebbero essere, in virtù della loro cronologia abbastanza alta (380 a.C. ca.) un esempio della prassi di riprendere opere del quinto secolo a.C. sostanzialmente contemporaneo all'istituzionalizzazione ateniese della *παλαιά*.

³¹ Dovrebbe essere questa *Ifigenia* e non l'*Ifigenia in Aulide* la tragedia riportata in scena in occasione dell'agone del 342/341 a.C. (cf. commento a **Test. Rep. 17a**).

a dimostrazione di quanto precarie siano le nostre conoscenze del fenomeno (anche quando non sembrano tali), è bene ricordare che non c'è una prova sicura del fatto che la prassi di riprendere una tragedia del passato fosse regolarmente seguita in quel periodo.

Accanto a queste testimonianze, ce ne sono altre, o, per meglio dire, ci sono altri attori. C'è Teodoro, specializzato, secondo Demostene, nei *revivals* dell'*Antigone* (**Test. Rep. 13**); c'è la sua capacità di ridurre al pianto Alessandro di Fere tramite la recitazione delle *Troiane*, dell'*Ecuba*, oppure dell'*Erope* di Carcino, a seconda della versione di un aneddoto narrato due volte da Plutarco e una da Eliano, sempre con dettagli diversi (**Test. Rep. 11a-c**); c'è il suo grande successo in Attica e fuori dall'Attica, che possiamo leggere attraverso la lente di due iscrizioni, una proveniente da Torico, l'altra da Taso (**Test. Rep. 12a-b**), che lo celebra senza menzionare, al suo fianco, il nome di alcun poeta tragico: un documento significativo dell'autonomia acquisita dagli ὑποκριταί e, probabilmente, anche del fatto che l'oggetto delle sue *performance* fosse qualche παλαιόν δράμα.

Ci sono poi, le malevole allusioni di Demostene alla carriera da attore di Eschine (**Test. Rep. 13, 14, 15, 16**), responsabili, in ultima analisi, di quella concezione inveterata nella critica per cui la qualità delle *performances* nei demi rurali fosse infima.³² Tra le righe delle invettive demosteniche, tuttavia, si comprende che il suo rivale non è stato soltanto la “scimmia tragica”, l' “Enomao di campagna”, l'attore da quattro soldi che, per sostentarsi, raccoglie i frutti lanciategli dal pubblico inferocito;³³ egli ha recitato con attori affermati del suo tempo come gli stessi Teodoro ed Aristodemo; potrebbe aver interpretato personaggi impegnativi come quello di Enomao nell'omonima tragedia sofoclea, quello del fantasma di Polidoro nell'*Ecuba*, quello di Creonte nell'*Antigone* (anche se spesso l'estrapolazione di dati sul suo repertorio è, come vedremo, impresa ardua). Da questo punto di vista, il celebre appellativo di “tritagonista”, seppur affibbiatogli con disprezzo da Demostene, potrebbe indicare, prima ancora che la pessima qualità della sua recitazione, la sua specializzazione in ruoli scomodi, specialmente se contestualizzato nel sistema di distribuzione delle parti fra gli attori ricostruibile per il periodo (vd. *infra*, commento **Test. Rep. 13**).

Nella seconda parte del quarto secolo a.C., troviamo Polo accostato, come Teodoro, ad una replica dell'*Elettra* di Sofocle (**Test. Rep. 18a-b**) ma anche ad altri due capolavori di quel tragediografo, l'*Edipo Re* e l'*Edipo a Colono*; e Andronico, protagonista anch'egli di una ripresa sofoclea di un dramma poi andato perduto, gli *Epigoni* (**Test. Rep. 20**). Testimonianze sicure su *revivals* di Eschilo non ne abbiamo: c'è la dubbia notizia dell'epistolario di Alcifrone su una *reperformance* dei Προπομποί (**Test. Rep. 24***) ma è improbabile che sia genuina e non sappiamo se possa essere collocata entro gli estremi cronologici della nostra indagine: lo stesso si può dire dello scolio all'*Aiace* che ricorda la spettacolare recitazione di un certo Timoteo della scena del suicidio (**Test. Rep. 25***), e di una glossa di Esichio su Demetrio “Scure”, forse interprete dell'*Agamennone* (**Test. Rep. 26***).

Come risulta chiaro anche soltanto da questo quadro introduttivo, il campione di tragedie per le quali è lecito parlare di una continuata popolarità sulle scene è molto più limitato di quello raccolto dall'indagine di Vahtikari 2014 sulle *reperformances* della tragedia, incentrata principalmente sull'evidenza iconografica magnogreca. Di Eschilo abbiamo già detto; per Sofocle abbiamo indicazioni certe, probabili, o almeno ipotetiche di repliche di questi drammi (spesso è difficile, come si anticipava, offrire ricostruzioni attendibili sulla base del conciso dettato demostenico, oppure delle confuse fonti biografiche): *Telepheia*, *Antigone*, *Enomao*, *Tieste?*, *Tieste a Sicione?*, *Elettra*, *Edipo Re*, *Edipo a Colono*, *Epigoni*, *Aiace*; per Euripide la quantità di titoli è simile, ma più numerose, come vedremo, sono le incertezze delle fonti: *Andromeda*, *Troiane*, *Ecuba*, *Cretesi?*, *Tieste?*, *Fenice?*, *Ifigenia in Tauride*, *Ifigenia in Aulide?*, *Oreste*, *Cresfonte?*, *Temeno/Temenidi*, *Melanippe Sapiente?*, *Palamede?*.

³² Csapo-Wilson 2015, 325.

³³ Dem. 18. 242 (= **Test. Rep. 15b**); 18. 262.

Quando possibile, abbiamo integrato le notizie dirette sulle riprese di una tragedia con testimonianze indirette della sua fortuna, come le citazioni dei commediografi, i riferimenti degli scrittori del quarto secolo a.C., i casi più convincenti d'interazione tra certe versioni tragiche di un mito e la loro raffigurazione vascolare, gli ulteriori accenni alla ricezione dei drammi risalenti ad epoche successive. L'impressione complessiva è quella di un fenomeno molto più esteso di quanto l'evidenza a nostra disposizione lasci intendere. Sappiamo, ad esempio, della replica dei *Persiani* a Siracusa, ma possiamo solo immaginare che nel suo soggiorno a Gela egli mettesse in scena altre opere già rappresentate ad Atene.³⁴ Che dire, poi, del soggiorno macedone di Euripide (ed Agatone)? Nonostante l'assenza di informazioni in proposito, è naturale credere che esso fornisse l'occasione non solo per la composizione di nuovi drammi (ad esempio l'*Archelao*, o le *Baccanti*),³⁵ ma anche per la riproposizione di tragedie già affermatesi nel corso del quinto secolo a.C. Vediamo Teodoro onorato sull'isola di Taso, verosimilmente per l'interpretazione di una *παλαιά*, e possiamo dedurre che tanti *ὑποκριταί* del suo calibro facessero lo stesso in altre località della Grecia.³⁶ Raccogliamo dati (incerti) su una manciata di opere interpretate da Eschine, ma se il resoconto della sua carriera sulle scene fosse affidato ad una fonte meno problematica di Demostene, capiremmo molto di più sul repertorio di un attore del quarto secolo a.C. e forse anche sul funzionamento delle *troupes* di attori, responsabili della disseminazione della tragedia dalla Sicilia alle coste del Mar Nero.³⁷

Nonostante ciò, nel suo insieme, la realtà delle repliche della tragedia illumina, pur con tutta la prudenza necessaria, una serie di fenomeni del mondo teatrale del quinto e del quarto secolo a.C. Spiega, come si diceva, il fatto che Aristofane talvolta alluda *visivamente* a produzioni tragiche lontane nel tempo; spiega, o almeno contribuisce a spiegare, il continuo dialogo "metapoetico" di Euripide con la produzione eschilea;³⁸ spiega perché alcuni «mythological burlesques» della Commedia di Mezzo presuppongano, negli spettatori, la conoscenza di tragedie "classiche";³⁹ spiega perché gli scrittori del quarto secolo a.C. dimostrino una percezione dei drammi del passato ancora legata alla loro dimensione scenica;⁴⁰ spiega, infine, il fenomeno delle interpolazioni attoriali, specialmente quando,

³⁴ Poli-Palladini 2013 indaga estesamente questa possibilità. Stewart 2017, 112-114 ipotizza che i *Persiani* venissero replicati per Ierone insieme alle altre opere della tetralogia del 472 a.C. (*Fineo*, *Glauco Ποτυνιεύς*, *Prometeo Πυρφόρος*).

³⁵ Sulla produzione macedone di Euripide e sui rapporti del poeta con Archelao, rinviando ai recenti contributi di Caspers 2012, Moloney 2014, 234-240 e Stewart 2017, 118-138, dai quali è possibile risalire all'abbondante quantità di studi sull'argomento.

³⁶ Sappiamo, ad esempio, che Polo (Stephanis # 2187) venne onorato dagli abitanti di Samo, dopo il 306 a.C., per aver recitato accettando un compenso minore di quello pattuito (*IG XII 6, 1, 56, 9-11*; cf. **Test. Rep. 18**, p. 130 n.630).

³⁷ Taplin 2012; Braund-Hall 2014.

³⁸ Torrance 2013.

³⁹ Sidoti *in c. di p.*

⁴⁰ Sulla presenza della πόλις nella *Poetica* di Aristotele (e, di conseguenza, sulla percezione, da parte dello Stagirita, delle *performances* tragiche del quinto e del quarto secolo a.C.), rimandiamo alla *querelle* tra J. Wise e J. Hanink (Wise 2008, 2013, Hanink 2011). Se, come spesso si ritiene, la descrizione di Glauco in *R.* 611c-d risente del modello eschileo del *Glauco Πόντιος* (cf. Podlecki 2013, 135), allora possiamo apprezzare la sensibilità di Platone per la dimensione della ὄψις: il passo, che abbonda di occorrenze del verbo θεάομαι, si sofferma dettagliatamente, infatti, sulle "vecchie parti del suo corpo, rotte, consumate e del tutto rovinate dalle onde, le conchiglie, le alghe, le rocce che si sono attaccate alla divinità marina, tanto che sembra un essere diverso da quello che sarebbe per natura" (τά τε παλαιά τοῦ σώματος μέρη τὰ μὲν ἐκκεκλάσθαι, τὰ δὲ συντετριφθαι καὶ πάντως λελωβησθαι ὑπὸ τῶν κυμάτων, ἄλλα δὲ προσπεφυκέναι, ὄστρεά τε καὶ φυκία καὶ πέτρας, ὥστε παντὶ μᾶλλον θηρίῳ εἰκέναι ἢ οἷος ἦν φύσει). La stessa sensibilità è presente anche in un brano dello spurio *Alcibiade II* (151b), laddove viene descritta la scena delle *Fenicie* in cui Creonte vede Tiresia incoronato d'oro, come premio dell'aiuto prestato ai Cecropidi, e considera un presagio favorevole tale circostanza: ὁ Κρέων Εὐρυπίδη πεποιήται τὸν Τειρεσίαν ἰδὼν ἔχοντα τὰ στέφη καὶ ἀκούσας ἀπὸ τῶν πολεμίων ἀπαρχὰς αὐτὸν εἰληφέναι διὰ τὴν τέχνην, "οἰωνὸν ἐθέμην", φησί, "καλλίνικα <σὰ> στέφη· ἐν γὰρ κλύδωνι κείμεθ'", (*E. Phoen.* 858-859). Naturalmente è azzardato ipotizzare che simili riferimenti siano necessariamente dettati da un contatto con le tragedie tramite (*re*)performance, ma sarebbe interessante indagare le allusioni del *corpus* platonico alla tragedia (ora raccolte da Vahtikari 2014, 68) e, più in generale, ai personaggi del mito, per comprendere se e quando dimostrano un'attenzione per la dimensione scenica del dramma.

al di là delle indebite deduzioni degli scoliasti,⁴¹ il testo a noi trädito appare effettivamente turbato dalle necessità di un *producer*.

Accanto alle repliche, fra i contesti della circolazione orale e performativa della tragedia dopo la prima rappresentazione in teatro, vi è il simposio, che riveste un ruolo tanto significativo, quanto, almeno apparentemente, problematico. Questa istituzione, che nell'Atene del V secolo a.C. perse progressivamente la sua influenza politica sulla comunità cittadina, sembra collocarsi in una dimensione separata, se non opposta, rispetto alla πόλις democratica, che proprio nelle rappresentazioni teatrali trovava un momento di coesione civica, secondo modalità rituali e procedimenti culturali assai differenti da quelli che avevano caratterizzato, nel corso dell'età arcaica, le riunioni conviviali delle eterie aristocratiche.⁴²

La problematicità del rapporto tra queste due realtà culturali antiche è, pertanto, alla base di diversi contributi critici sulla circolazione del testo tragico in ambito simposiale; un tema, peraltro, raramente studiato dopo il 1893,⁴³ quando R. Reitzenstein, in alcune illuminanti pagine del suo *Epigramm und Skolion*, offrì una prima, interessante rassegna delle testimonianze relative a tale aspetto dell'intrattenimento conviviale.⁴⁴

Ancora nel 1983, C. Corbato, in un contributo su *Symposium e teatro*, sentiva la necessità di «registrare se, quanto, come e dove lo spettacolo teatrale “maggiore” (cioè la tragedia e la commedia nelle forme canonizzate tra il V e il IV secolo in Grecia [...])» avesse avuto accoglienza nel simposio.⁴⁵ Lo studioso, pur sostenendo che «l'evento teatrale greco» non fosse «compatibile, per il suo carattere religioso, agonale, civile o politico, con una esigenza di intrattenimento gratuito, disimpegnato, fundamentalmente privato, di divertimento» quale era il simposio a partire dal quinto secolo,⁴⁶ offriva una sintetica esposizione delle testimonianze concernenti la circolazione dei testi tragici in ambito simposiale, che costituisce il punto di partenza di ogni studio moderno sull'argomento. Proprio questa supposta incompatibilità tra simposio e teatro, condivisa anche da L.E. Rossi («lo spettacolo entrerà nel simposio proprio quando esso perderà caratteri e funzioni originari»),⁴⁷ sarebbe, per lo studioso, il motivo per cui il teatro avrebbe fornito soltanto «sporadicamente e frammentariamente» testi al simposio. Anche M. Vetta, il più grande studioso italiano del simposio, in brevi ma dense pagine sul *Simposio nel V secolo ed oltre*, sottolineava come questa istituzione non avesse più incidenza diretta nella guida della comunità, come, in altri termini, la storia della πόλις avesse, in età classica, «una realtà più che nella μνημοσύνη simposiale, [...] nelle recite dei grandi raduni panellenici e nelle grandi metafore del teatro».⁴⁸

In tempi più recenti, tuttavia, D. Loscalzo ed E. Csapo sono tornati sull'argomento, rivalutando, seppur da due punti di vista assai diversi, la relazione tra teatro e simposio. Lo studioso italiano, in un saggio dal significativo titolo *Vino e λόγος: simposio privato e teatro “politico”*,⁴⁹ ha mostrato i diversi elementi di vicinanza tra queste due istituzioni culturali nell'Atene dell'età classica.

⁴¹ Hamilton 1974 ha dimostrato come spesso gli scoliasti attribuiscano immotivatamente agli attori la responsabilità per i guasti testuali della tradizione; sul tema è tornato di recente anche Finglass 2015b.

⁴² Vetta 1995, 215.

⁴³ Le due più esaurienti panoramiche sulla diffusione simposiale della tragedia sono Lai 1997 ed Imperio 2004, 197-200; di recente Nervegna 2013, 169-171 è tornata sull'argomento in un breve ma utile *excursus* all'interno della sua indagine su Menandro «at dinner parties». Citti 1989 si concentra su due testimonianze teofrasteo meno note (**Test. Simp. 9a-b**); vd. *infra* per altri studi sull'argomento.

⁴⁴ Reitzenstein 1893, 24-41.

⁴⁵ Corbato 1983, 65.

⁴⁶ Corbato 1983, 70.

⁴⁷ Rossi 1983, 41.

⁴⁸ Vetta 1992, 215. Già in *Poesia e Simposio* (1985², lvi-lix), naturalmente, lo studioso si era concentrato sulla trasformazione del simposio in età classica, parlando di una «scomparsa del canto»; su questa tematica torneremo a breve.

⁴⁹ Loscalzo 2008, 43-67.

Il condiviso patrocinio di Dioniso, il consumo di vino e cibi sia nell'occasione teatrale sia in quella simposiale, l'obiettivo dell'esperienza teatrale di cementare «la coscienza di appartenere a un contesto, così come per secoli il simposio ebbe la funzione di cementare il senso di appartenenza a un gruppo per quelli che si riunivano nelle sale destinate alle bevute collettive»,⁵⁰ sono tutti aspetti di una certa «osmosi» tra simposio e teatro,⁵¹ che avvenne in entrambe le direzioni. Da un lato, il teatro può essere visto come una sorta di *simposio allargato* ai cittadini liberi della città e la stessa commedia è pronta, a più riprese, a fare ricorso a scene di simposio, segno che questa situazione drammatica doveva creare un certo interesse nel pubblico; dall'altro, il simposio si presta, a sua volta, ad essere luogo di riedizione di canti teatrali quando il teatro si è affermato.

E. Csapo, invece, stigmatizzando lo scarso interesse degli studiosi per la penetrazione del teatro nella sfera “domestica” dei Greci,⁵² ha tracciato un interessante profilo di un fenomeno da lui indicato come «privatization of drama»,⁵³ del quale ha individuato i prodromi nella circolazione di brani tragici e comici nel simposio del V e del IV secolo a.C., e l'effettiva consacrazione nella corte macedone di Filippo prima ed Alessandro poi, sovrani che, per primi, dettero un decisivo impulso ad un intrattenimento privato di alto livello, in cui gli ospiti, rispetto alla tradizionale riunione simposiale, ricoprivano un ruolo molto meno attivo, complice l'entrata in scena di attori e di professionisti di ogni tipo.

Alla luce di queste recenti acquisizioni – che invitano a mettere in dubbio il giudizio della critica sulla separazione di teatro e simposio, sulla dimensione, per così dire, totalmente *altra* dell'occasione privata, conviviale, rispetto a quella pubblica, festiva, agonale – una panoramica delle testimonianze relative alla circolazione del testo tragico in ambito simposiale acquisisce significativa importanza, non solo dal punto di vista, più ampio, dei meccanismi di diffusione della tragedia in età pre-alessandrina, ma anche per quanto concerne, in particolare, l'evoluzione dell'istituzione simposiale nel “V secolo ed oltre”.

Per certi versi, nel V secolo a.C., la storia della penetrazione della tragedia nel simposio è la storia di un aggiornamento graduale del repertorio simposiale: non si trattò, infatti, né di una rivoluzione, né di una “democratizzazione”,⁵⁴ ma di un allargamento della tradizionale prassi di cantare brani lirici alle arie tragiche e, soprattutto, alle ῥήσεις derivanti dalle scene. Quando, nelle *Nuvole*, Aristofane sfruttò la discussione tra Strepsiade e Fidippide (**Test. Simp. 1**) per riproporre, nel campo delle *performances* simposiali, quella dialettica tra tradizione e modernità che irrorò gran parte della sua produzione comica, tale processo di aggiornamento, cristallizzato nel rifiuto, da parte del giovane, di cantare Simonide perché “fuori moda” (ἀρχαῖον, v. 1357), era iniziato da qualche tempo.

Già nel 429 (o nel 428) a.C.,⁵⁵ un personaggio degli *Iloti* di Eupoli si lamentava della cancellazione dal repertorio simposiale dei brani dello stesso poeta di Ceo e degli ancora più antichi Stesicoro ed Alcmane,⁵⁶ e del crescente successo di Gnesippo,⁵⁷ che introdusse nel simposio “canzoni per adulteri”: τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμᾶνος Σιμωνίδου τε | ἀρχαῖον ἀείδειν, ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστ' ἀκούειν. | κείνος νυκτερίν' ἦρε μοιχοῖς ἀείσματ' ἐκκαλεῖσθαι | γυναῖκας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ

⁵⁰ Loscalzo 2008, 57.

⁵¹ Loscalzo 2008, 63.

⁵² Csapo 2010, 168.

⁵³ Csapo 2010, 168-204.

⁵⁴ Csapo 2010, 171.

⁵⁵ Cf. Storey 2003, 174-175 per la datazione di questa commedia.

⁵⁶ Oppure a esprimere questo concetto era il Coro che, forse nella parabasi, «dropped its identity and spoke for the poet on the subject of tastes in mousike», come osserva Storey 2003, 178-179.

⁵⁷ L'identità di questo personaggio è oggetto di controversia fra gli studiosi (cf. Imperio 2004, 199 n.40 per una breve rassegna delle interpretazioni degli studiosi). Anche sul genere letterario di questi μοιχοῖς ἀείσματ' si è acceso, in anni recenti, un dibattito tra i critici, ma Prauscello 2006a ha convincentemente dimostrato come Gnesippo sia menzionato, nel fr. 148 K.-A. di Eupoli, in quanto autore di *paraklausithyra* e non di una forma “prototipo” del mimo erotico, come ritiene, invece, Davidson 2000.

τρίγωνον; in un altro frammento del *corpus* eupolideo, il nostro fr. 398 K.-A., che non a caso Meineke 1839b, 482 attribuiva agli stessi *Iloti*, un interlocutore ricordava componenti di Pindaro “messi a tacere”, κατασεσιασμένα.

Qualche anno dopo, nei *Cavalieri*, in un passo, che, come vedremo (cf. **Test. Simp. 3**), testimonia la penetrazione, nel simposio, di canti derivanti dalle scene teatrali, sempre Aristofane dimostrava come il volubile pubblico della commedia avesse dimenticato Cratino, le cui odi, nella generazione precedente, erano divenute vere e proprie *hits* dei simposi (Ar. *Eq.* 526-530); segno che anche per quanto riguardava la poesia più moderna, i gusti degli Ateniesi potevano cambiare, e rapidamente.

Esistevano, naturalmente, alcune “sacche di resistenza” a questo continuo aggiornamento dei canti, ricordate dalla stessa commedia. Un brano come *Vespe* 1222-1248, magistralmente commentato da Vetta,⁵⁸ attesta, ancora nelle ultime decadi del quinto secolo, la fertilità dello *skólion* tradizionale, quell'intervento poetico con varianti di improvvisazione, facente parte del «patrimonio fluido di recitazioni comunitarie del simposio»,⁵⁹ che Filocleone maltratta, per la disperazione del figlio che sta tentando di impartirgli una lezione di *bon ton* conviviale in vista del simposio con Cleone. *Armodio*, *Admeto* e *Clitago*, i tre σκόλια citati da Aristofane in questa sezione, ebbero una fortuna persistente; i primi due sono oggetto di una *performance* simposiale anche in Ar. fr. 444 K.-A. (ὁ μὲν ἤδεν Ἀδμήτου λόγον πρὸς μυρρίνην, | ὁ δ' αὐτὸν ἠνάγκαζεν Ἀρμοδίου μέλος), mentre il terzo è ricordato in Ar. fr. 271 K.-A. e Ar. *Lys.* 1237; nel fr. 254 K.-A. dei *Chironi* di Cratino, inoltre, si parla di “cantare il *Clitago* quando con l'*aulos* è suonato l'*Armodio*” (Κλειταγόρας ᾄδειν, ὅταν Ἀδμήτου μέλος αὐλῆ).⁶⁰ Soltanto nel quarto secolo avanzato, in un frammento dei *Διπλάσιοι* di Antifane (fr. 85 K.-A.), l'*Armodio* sarà ricordato come un canto “passato di moda”, da escludere, pertanto, dal repertorio simposiale: ἴσχε, τὸν ᾠδὸν λάμβανε. | ἔπειτα μηδὲν τῶν ἀπηρχαιωμένων | τούτων περάνης, τὸν Τελαμῶνα, | μηδὲ τὸν Παιῶνα, μηδ' Ἀρμόδιον.

È la stessa quantità di citazioni e riadattamenti del patrimonio lirico arcaico presente nel *corpus* aristofanico, del resto, che presuppone, dietro alla produzione del commediografo, non solo l'esistenza di una biblioteca «reale», ma anche di una biblioteca «mnemonica»,⁶¹ la quale dovette essere, senz'altro, continuamente alimentata dalle riedizioni dei carmi arcaici nel contesto simposiale.

Per quanto riguarda le arie della tragedia, inoltre, il giudizio moderno di un partigiano euripideo come Fidippide non era condiviso che da una parte del pubblico di Aristofane; a parte gli uomini della generazione di Strepisade, affezionati ad Eschilo, come Diceopoli, che all'inizio degli *Acarnesi* attende invano una replica del tragediografo di Eleusi e si vede somministrare una didascalia del frigidò Teognide (*Ach.* 9-11 = **Test. Rep. 3a**), era possibile, nell'Atene dell'ultimo quarto del V secolo a.C., imbattersi in vegliardi ancora affezionati alle dolci melodie del vetusto Frinico (Ar. *V.* 218-221 = **Test. Or. 1a**).

Nel simposio del V secolo a.C., pertanto, i passi tragici si affiancano agli σκόλια ed ai brani della grande lirica arcaica, la cui presenza nel repertorio simposiale si affievolisce soltanto gradualmente. Accanto alle persistenze della tradizione, vi sono scatti verso la modernità, come la provocatoria esecuzione di una ῥῆσις euripidea da parte di Fidippide (**Test. Simp. 1**), o come la prassi, passibile, per Aristofane, di una condanna alla perdizione, di ricopiare un discorso del pessimo Morsimo, probabilmente in vista di un suo riuso nel simposio (Ar. *Ra.* 145-151 = **Test. Libr. 2**).⁶²

Sarà proprio la ῥῆσις ad affermarsi come unità di misura più diffusa della tragedia nel contesto simposiale, secondo una tendenza che accomuna il V ed il IV secolo. Non è semplice individuare le

⁵⁸ Vetta 1985², 119-131.

⁵⁹ Vetta 1985², 119.

⁶⁰ Per ulteriori testimonianze su questi σκόλια, cf. *schol.* Ar. *V.* 1238 a, b, pp. 194-195 Koster; *schol.* Ar. *Lys.* 1237 a, b, p. 53 Hangard.

⁶¹ Pavini 2007, 72. Cf. *e.g.*, per quanto riguarda la fortuna di Alceo nel V secolo a.C., Rosler 1980, 92-96.

⁶² Dover 1993, 209.

ragioni della fortuna extra-teatrale del discorso in trimetri,⁶³ indicato già da Aristofane negli *Acarnesi* come un “marchio di fabbrica” della produzione euripidea (vd. *infra* commento a **Test. Simp. 1**). Non si può chiamare in causa, per spiegare questa tendenza, la complessità della Nuova Musica, che avrebbe impedito la ripresa della lirica contemporanea da parte dei non professionisti,⁶⁴ dirottandoli, in qualche modo, verso l’esecuzione di più semplici *Stücke*: non lo consente un’analisi delle stesse testimonianze nelle quali la ῥῆσις è protagonista del simposio.

Un passo come *Nu. 1353-1372* (**Test. Simp. 1**) si colloca, ad esempio, in un periodo in cui le innovazioni musicali del Nuovo Dittirambo stavano soltanto iniziando ad affermarsi,⁶⁵ e Fidippide non è tanto incapace di produrre un’esecuzione cantata (che sarebbe stata comunque simonidea oppure eschilea, nel volere del padre ed immune, pertanto, da tali innovazioni), quanto refrattario ad autori percepiti come fuori moda, come Simonide, o rigonfi nello stile, come Eschilo; inoltre, secondo una delle possibili interpretazioni del passo, il giovane potrebbe aver dato ad una *performance* abbastanza sofisticata del testo euripideo, intonando ciò che originariamente era destinato alla recitazione.

Nei *Caratteri* teofrastei (**Test. Simp. 9**), lo scortese, il quale si rifiuta, infrangendo il galateo conviviale, di prestarsi ad alcun genere di esibizione, avrebbe, come possibile alternativa oltre alla recitazione di una ῥῆσις ed alla danza, il canto: ciò significa che, ancora nel quarto secolo avanzato, al di là delle innovazioni musicali e/o sceniche intervenute nella tragedia, un’esecuzione simposiale cantata (forse delle arie tragiche, cf. il nostro commento *ad loc.*) era ancora possibile.

La circostanza, poi, che anche un attore tragico del calibro di Teodoro sia associato, in un frammento comico del IV secolo a.C. (**Test. Simp. 7**), alla recitazione di ῥήσεις e non al canto di brani lirici della tragedia, invita, in modo ancor più persuasivo, ad escludere che la fortuna del discorso in trimetri nell’ambito simposiale sia da ricollegare ad una progressiva perdita della competenza musicale da parte dei πεπαιδευμένοι ateniesi.

La fortuna della ῥῆσις sembra piuttosto da ricondurre alla consacrazione di questa *Bauform* tragica da parte di Euripide. La produzione euripidea, nonostante lo scarso successo negli agoni drammatici, dopo la morte del poeta iniziò ad incontrare i gusti del pubblico, tanto che il *Nachleben* della tragedia dopo la grande stagione del quinto secolo a.C. è, principalmente, il *Nachleben* di Euripide.⁶⁶ Fu questo poeta ad impiegare il lungo discorso in trimetri molto più intensivamente dei suoi predecessori: come mostrano i dati raccolti da Mannsperger 1971, 180, negli *Eraclidi* e nella *Medea*, le ῥήσεις dei personaggi arrivano ad occupare il 60% del testo della tragedia, e nell’*Elena* sono ben 33 i discorsi pronunciati sulla scena. Usata per rappresentare i contrasti dialettici tra i personaggi, su cui sovente sono imperniati le tragedie euripidee, o sviluppata estensivamente per dare conto nel dettaglio, tramite l’intervento dei messaggeri, degli eventi extra-scenici, la “tirata” tragica è un espediente drammatico che Euripide sfrutta con la massima abilità.

Da questo punto di vista, la fortuna della ῥῆσις nel simposio del V e del IV secolo a.C. (**Test. Simp. 1, 5, 6, 9**), trova un possibile termine di confronto in numerose raffigurazioni vascolari magnogreche del IV secolo, le quali ritraggono la figura del messaggero, un soggetto di successo

⁶³ Negli studi sul teatro tragico, con ῥῆσις si intende normalmente una sezione in trimetri giambici, recitata dall’attore e distinta dalle sticomitie e dalle parti monodiche e corali, anche se esistono, in Eschilo e nel tardo Euripide, diversi esempi di ῥήσεις in tetrametri trocaici; cf. lo schema riassuntivo in Mannsperger 1971, 164.

⁶⁴ Vetta 1992, 217.

⁶⁵ Secondo Csapo 1999-2000, 404, che, evidentemente, ha in mente la testimonianza di Ar. *Nu. 1353ss.*, l’affermazione delle tendenze innovative in campo musicale ci fu a partire dagli anni ‘30 del V secolo a.C.: «by the 430s, [...] a gentleman’s accomplishments in music paled alongside those of the new professional musicians and actors, and his musical traditions were ridiculed as [...] ‘old-fashioned’». Si veda Csapo *ibid.*, 399-401 per un’essenziale panoramica degli studi critici sulla “Nuova Musica”, *passim* per una valutazione complessiva di questo fenomeno e del suo affermarsi nella dizione poetica euripidea. Il recentissimo volume *Tra lyra e aulos: tradizioni musicali e generi poetici* (Pisa-Roma, 2016), tocca a più riprese il tema dell’evoluzione della musica greca nel quinto secolo a.C.: rimandiamo, in particolare, ai contributi di M. De Simone, A. Fongoni e N. Baltieri.

⁶⁶ Cf. le sempre utili pagine di Funke 1965-1966 sulla sopravvivenza antica dell’opera euripidea.

proprio in ragione, probabilmente, dei lunghi monologhi composti da Euripide per questo genere di personaggi.⁶⁷ Sempre nel IV secolo, secondo la testimonianza di Pl. *Lg.* 811a 1-2 (**Test. Libr. 7**), il discorso in trimetri, opportunamente selezionato dai maestri in vista della sua memorizzazione da parte degli allievi, era parte integrante del curriculum scolastico, a fianco di altri brani poetici; stando a quanto racconta Plutarco in *Dem.* 7. 1-5 (**Test. Or. 8**), inoltre, Demostene, dopo un insuccesso, avrebbe perfezionato la sua declamazione recitando, su esortazione dell'attore Satiro, ῥήσεις di Euripide e di Sofocle, il che conferma la vitalità del discorso tragico in trimetri in un ulteriore e differente contesto extra-teatrale.

Tale fortunata segmentazione dell'opera teatrale si affianca, nel simposio, all'esecuzione di brani lirici della tragedia, anche se per questo genere di *performance* possediamo soltanto testimonianze più tarde (**Test. Simp. 3, 4, 7**), viziate, forse, dai meccanismi della costruzione biografica e storica. Plutarco, ad esempio, potrebbe aver fabbricato l'aneddoto relativo all'esecuzione di un corale "pacifista" dell'*Eretteo* negli incontri informali tra Ateniesi e Spartani durante la tregua del 423/422 a.C. (**Test. Simp. 3**); inoltre, nella narrazione di Diodoro Siculo relativa all'ultimo simposio di Filippo (**Test. Simp. 7**), l'inserimento dell'aneddoto sulla *performance* di Neottolema risponde all'esigenza dello storico di enfatizzare il rovesciamento della sorte del monarca macedone, di cui è parte integrante il fraintendimento dell'aria tragica eseguita dall'attore. In altri termini, non possediamo, per quanto riguarda la circolazione del testo tragico in ambito simposiale, una testimonianza del valore di Ar. *Eq.* 526-530, che attesta l'estrapolazione di corali comici per il loro riuso nel simposio, fotografando, molto da vicino, una situazione ricorrente nell'Atene della seconda metà del V secolo.⁶⁸ Pur con le dovute riserve, tuttavia, si può constatare come queste testimonianze attestino una prassi, quella dell'esecuzione di arie tragiche nel simposio del V e del IV secolo, che appare intrecciata con sviluppi anteriori e posteriori della storia dell'intrattenimento conviviale.

Significativa, in tal senso, è soprattutto la testimonianza relativa alla *performance* di Neottolema nell'ultimo simposio di Filippo (**Test. Simp. 7**). Da un lato, la figura dell'attore che recita alla corte del monarca macedone ripropone l'arcaica interazione tra potere e poesia, fertile ricettacolo per la produzione letteraria sin dai tempi di Policrate ed Ibico (ed Anacreonte), che trovava nel «simposio tirannico», illustrato dalla magistrale trattazione di Vetta 1992, 208-215, la sua manifestazione per eccellenza.

Dall'altro, è forte la tentazione di individuare nella scelta tematica di Neottolema un'anticipazione di quelle antologie di brani teatrali ritrovate in papiri ellenistici che, oltre che per gli spettacoli delle compagnie itineranti, saranno servite, probabilmente, per le recitazioni fra convitati.⁶⁹

Il pur limitato numero di testimonianze concernenti la circolazione del testo tragico nel simposio consente, inoltre, di riscontrare alcune tendenze di significativo interesse per la storia della ricezione della tragedia in età pre-alessandrina. Passi quali **Test. Simp. 5** e **Test. Simp. 7**, ad esempio, confermano il ruolo degli attori come depositari della tradizione tragica, come responsabili, in altri termini, di quel fenomeno dello *Spread of Theatre* di cui si parlava in precedenza. Anche nel particolare ambito della diffusione "informale" della tragedia,⁷⁰ l'attore si rivela protagonista, almeno in un contesto di alto livello come la corte di Filippo. Nell'Atene di fine quinto secolo, la scelta di un brano tragico per l'esecuzione simposiale era basata su considerazioni di stile, di etica e di convenienza politica (se crediamo a Plutarco) e simili competenze erano in mano a semplici convitati, il cui giudizio

⁶⁷ Catucci 2003, 152. La studiosa si concentra su manufatti risalenti principalmente al 360-340 a.C, in cui ricorre la figura del messo tragico. D'obbligo il rinvio a Taplin 2007, che discute numerose raffigurazioni vascolari in cui i *messenger-speeches* sono protagonisti; cf. e.g. due crateri apuli relativi all'*Ippolito* di Euripide, commentati in Taplin 2007, 135-138.

⁶⁸ Imperio 2004, 198.

⁶⁹ Vetta 1992, 217. Per una breve panoramica di queste antologie, cf. Gentili 2006b, 40-49. Le tesi dello studioso sul "teatro-antologia" di età ellenistica sono state recentemente sottoposte a revisione in un contributo di Sebastiana Nervegna, che sottolinea le diverse problematicità nell'intendere come antologie di destinazione performativa i papiri elencati da Gentili; cf., in particolare, Nervegna 2007, 25-31 e il nostro commento a Luc. *hist. conscr.* 1 (= **Test. Or. 9**)

⁷⁰ Accolgo la terminologia impiegata da B. Currie in un interessante contributo (2004) sui «reperformance scenarios» degli epinici pindarici.

era ulteriormente orientato da una valutazione sulla personalità dei poeti; nella Grecia del quarto secolo, tali prerogative sembrano essere passate in mano agli attori, ai professionisti della scena.

Accanto a questo genere di *performances*, in qualche modo fuori dall'ordinario, persisteva, tuttavia, un simposio, potremmo dire, di medio livello; le attestazioni teofraste (Test. Simp. 9a-b) si saldano con quelle aristofanee (Test. Simp. 1, 2), nell'illustrare la continuata prassi dell'esecuzione simposiale di brani tragici anche da parte di semplici cittadini educati, come lo era, seppur in modo degenerare, il Fidippide delle *Nuvole*. Per quanto possiamo comprendere da questo piccolo insieme di testimonianze relative ad un ambito particolare della ricezione della tragedia, il IV secolo, in relazione al V, pertanto, si conferma come un periodo di cambiamento, piuttosto che di declino: dopo la progressiva penetrazione, nel V secolo, della tragedia nell'ambito simposiale, in qualità di aggiornamento del tradizionale repertorio lirico, l'esecuzione di brani tragici diventò, nel secolo successivo, protagonista di forme di intrattenimento maggiormente sofisticate, che anticipano alcuni sviluppi della *performance* di età ellenistica.⁷¹

Vi sono, infine, altri contesti della circolazione performativa della tragedia, difficili da inserire in un quadro coerente ma estremamente suggestivi e indicativi del fatto che la diffusione del sapere in Grecia restò a lungo caratterizzata dalla coesistenza tra oralità e scrittura. Per chiarire meglio le complessità di questa indagine e dare parziale sollievo ai lettori di questa introduzione, prenderò le mosse da un aneddoto personale.

Nel luglio del 2011, quando, insieme ad alcuni amici, mi trovavo in Germania, a Francoforte sul Meno, un passeggero della linea metropolitana della città, intuendo la nostra provenienza, ci chiese di intonare per lui qualcosa di Adriano Celentano. Noi, pur sorpresi dall'inusuale richiesta, lo accontentammo, un po' per gentilezza, un po' per amor di patria, con un breve estratto di *Azzurro*, la celebre canzone scritta per il "Molleggiato" da Paolo Conte e da Vito Pallavicini, e pubblicata, insieme ad *Una carezza in un pugno*, in un 45 giri del 1968. Da giovane studente del corso di Laurea triennale in Lettere dell'Università di Pisa, non mi accorsi, allora, che la nostra esperienza poteva essere accostata, *mutatis mutandis* e con tutti i necessari distinguo, ad una celebre testimonianza antica sulla circolazione orale della tragedia (Test. Or. 5b), secondo la quale i soldati ateniesi, dopo la disfatta dell'esercito inviato in Sicilia, scamparono alla prigionia insegnando ai Siracusani quanto sapevano delle tragedie di Euripide ed ottennero cibo in cambio del canto di brani del poeta. In entrambi i casi, persone dotate di una certa competenza performativa – gli Ateniesi lo erano certamente, noi, forse, lo eravamo soltanto agli occhi curiosi di un non italofono – trasmettono oralmente un testo a chi, per usare le parole di Plut. *Nic.* 29, è desideroso di averne un prezioso "assaggio" (γεῦμα). Entrambi gli episodi, inoltre, indicano quanto, in tutte le epoche, sia sfuggente il materiale di un'indagine sulla trasmissione orale della cultura: è necessario, infatti, che la scrittura parli dell'oralità e che tramandi ai posteri quelle che altrimenti resterebbero parole alate.⁷²

Per questo, chiunque si ponga l'obiettivo di studiare la circolazione orale, extra-teatrale, (ed extra-simposiale) della tragedia in età pre-alessandrina, ha il non semplice compito di individuare le testimonianze utili alla sua ricerca in testi che soltanto incidentalmente parlano di questo fenomeno, cristallizzandolo nella parola scritta. Le notizie sull'esecuzione di brani tragici sono, infatti, nella maggior parte dei casi, incastonate in una tradizione biografica tarda, spesso densa di questioni filologiche e talvolta inattendibile (Test. Or. 4, 5, 6, 8, 9, 10), oppure, seppur contemporanee, o abbastanza vicine, alla grande stagione drammatica del V secolo a.C., sono inserite in un contesto comico (Test. Or. 1a-b, 2, 3), privilegiato punto di vista sulla cultura classica, dal quale, tuttavia, è necessario filtrare con cura ogni possibile acquisizione critica.

Nonostante tali difficoltà interpretative e la scarsa quantità di testimonianze in nostro possesso – se, come sostiene L. Canfora, il compito dello studioso antico è quello di rimettere insieme «i cocci

⁷¹ Gentili 2006b, 40-49.

⁷² Pavese 1972, 102.

casualmente superstiti di un intero infranto»,⁷³ i pezzi che abbiamo sono veramente minuscoli! – dalle fonti antiche emerge un quadro assai vivido della diffusione orale dei testi tragici: volendo riadattare il titolo di un romanzo capolavoro di G. Garcia Marquez, si potrebbe parlare di “un’auralità al tempo della tragedia”,⁷⁴ di una persistenza della trasmissione cantata e recitata dei brani teatrali anche in un’epoca, come la seconda parte del quinto secolo, caratterizzata dal progressivo affermarsi, nel campo della diffusione del sapere, del libro. L’Atene di quel periodo – anche se Tucidide scrive, in polemica con le ἀκροάσεις di Erodoto, che intende comporre un “possessione per l’eternità, piuttosto che un pezzo di bravura per il presente” (1. 22) – è, infatti, ancora una «city of words»,⁷⁵ e nei luoghi urbani nevralgici per l’informazione e la comunicazione si sente forte l’eco delle rappresentazioni tragiche,⁷⁶ di quelle *performances*, che, emergendo dalla *song culture* tradizionale,⁷⁷ hanno spettacolarizzato, più di ogni altra forma letteraria, la parola.⁷⁸

Per strada, gli anziani, forgiati dall’«apprendimento mnemonico di un patrimonio ritmico-musicale tradizionale, fondato sulla musica corale e sull’adesione a melodie antiche»,⁷⁹ canticchiano i motivi “dolci come il miele” di Frinico (**Test. Or. 1a-b**), ancora presenti nella memoria delle generazioni meno giovani, di chi, forse, aveva anche assistito alle rappresentazioni di questo vetusto tragediografo. L’agorà, definita come «foyer» dell’assemblea, come il luogo «where people gather before the meeting and linger afterward to discuss what was transacted there»,⁸⁰ sarà stata, naturalmente, anche una formidabile cassa di risonanza delle rappresentazioni del teatro di Dioniso. Chissà quanto si sarà scherzato sul clamoroso errore di pronuncia dell’attore Egeloco nell’*Oreste*,⁸¹ oppure discusso delle provocatorie affermazioni dei personaggi euripidei, in grado di suscitare aperte rimostranze negli spettatori,⁸² oppure, ancora, parlato degli insuccessi di Agatone e, nel quarto secolo, di Carcino.⁸³

La piazza, che un giovane, secondo il Discorso Migliore delle *Nuvole*, dovrebbe odiare (*Nu.* 991), è, naturalmente, il luogo del chiacchiericcio senza costrutto (*Ach.* 21-22), spesso, anche, della λαλιά dei sofisti, capace di attrarre le nuove generazioni;⁸⁴ ai politici sbarbatelli che vi predicano, spesso ridicolizzati dalla commedia (*Ach.* 117ss., *Eq.* 1373-1380), si possono accostare quei figli scapestrati che, secondo un’allusione maliziosa di Aristofane alla futilità della loro passione,⁸⁵ hanno messo le ali per la tragedia (*Av.* 1444-1445) e che magari, pur essendo migliaia e ciarlando più di Euripide, “spariscono appena hanno ottenuto un coro e pisciato una sola volta sulla tragedia” (*Ra.* 89-95).⁸⁶ È naturale, allora, immaginare, che quando negli *Uccelli*, lo stesso Aristofane fa entrare in scena il personaggio del πατραλοίας mentre canta un’aria sofoclea (**Test. Or. 3**), stia riproducendo una realtà ben presente agli spettatori dell’epoca, quella dell’esecuzione extra-teatrale dei brani tragici, da parte dei giovani appassionati del genere.⁸⁷

⁷³ Canfora 2000, viii.

⁷⁴ Rossi 1978, 132.

⁷⁵ Tale è il titolo di un illuminante studio di D. Steiner sull’importanza della parola nella democrazia ateniese di fine quinto secolo (Steiner 1994, 186-241).

⁷⁶ Longo 1983, 15-29.

⁷⁷ Sui legami tra il fenomeno tragico ed i generi poetici arcaici, ancora fondamentale è Herington 1985.

⁷⁸ Loscalzo 2008, 103.

⁷⁹ Del Corno-Guidorizzi 1996, 299.

⁸⁰ Steiner 1994, 190. L’immagine dell’agorà come *foyer* è stata coniata da Thompson-Wyherley 1972, 50.

⁸¹ *TrGF* V. 1 T67a-b.

⁸² Della quale offre un utile specchietto Loscalzo 2008, 91; basti ricordare l’elogio del denaro nella *Danae* (attribuito erroneamente da Sen. *Ep.* 115. 14-15 al *Bellerofonte*), che scatenò la rabbiosa reazione del pubblico, placata soltanto dall’intervento di Euripide in persona.

⁸³ Arist. *Po.* 1456a 18-19; 1455a 26-29.

⁸⁴ Soverini 1998, 17-21.

⁸⁵ Del Corno-Zanetto 1987, 296.

⁸⁶ Paduano 1996, 65.

⁸⁷ Mastromarco 2006b, 153.

Anche nel tribunale (altro luogo dove, per eccellenza, si dispiega la «potenza della parola»)⁸⁸ penetra la riproduzione orale della tragedia, ben prima del sistematico impiego di questo genere, come fonte di autorità e paradigma di comportamento morale, da parte dei grandi oratori del quarto secolo. Un attore sul banco degli imputati può salvarsi se riesce a lusingare i giudici con la recitazione di un bel *morceau* dal suo repertorio (**Test. Or. 3**) e, se si è disposti ad intravedere un fondo di verità storica nella confusa tradizione aneddotica al riguardo, lo stesso Sofocle si difese dall'accusa di follia lanciategli dal figlio proponendo alla giuria il suo *Edipo a Colono* (**Test. Or. 6a-e**).

Accanto alla strada, all'agorà, al tribunale, si aprivano altri luoghi della poesia orale,⁸⁹ altre situazioni extra-teatrali nelle quali – qui purtroppo le fonti non sono molto d'aiuto – era possibile udire brani tragici. Ad esempio, la descrizione euripidea del «drammatico festino delfico»⁹⁰ nel quale il figlio di Apollo e Creusa deve bere vino avvelenato (*Ion* 1106-1228) è talmente accurata, soffermandosi sulla preparazione della tenda, sul pasto all'aperto cui partecipa tutta la città, sulla distribuzione, al suono dei flauti, del vino da un cratere comune, che gli spettatori «non potevano sentire diversa dalla loro esperienza una scena di questo genere, che è una di quelle che maggiormente richiedono un coinvolgimento emotivo»;⁹¹ a buon diritto, pertanto, M. Vetta ha connesso questa sezione del testo euripideo con le mense cittadine ateniesi, nelle quali è verosimile che «il momento del vino fosse allietato da musica e poesia oltreché dal discorso libero»: basti pensare al «grande banchetto comunitario che chiudeva nel Ceramico la celebrazione delle Panatenee», in cui «possiamo supporre all'opera, ormai fuori dal contesto agonale, i rapsodi meno famosi, attori e altri mestieranti di musica e poesia», in una sorta di riproduzione pubblica del simposio privato, contesto principe del riuso del materiale poetico (anche tragico). Un altro prolungamento naturale dell'intrattenimento simposiale era il *komos*, «sorte de procession bachique consistant à déplacer dans un autre lieu le groupe symposial»,⁹² nel quale, oltre ai lazzi, c'era forse spazio per il canto dei brani lirici di tragedie;⁹³ del resto, le arie tragiche erano facilmente decontestualizzabili per i loro pregi estetici: lo dimostra il caso di Frinico nelle *Vespe* (**Test. Or. 1a-b**), quello di Euripide per i due «euripidomani» di una commedia di Axionico (**Test. Simp. 13***) ed è lecito supporlo dalle testimonianze sulla loro circolazione simposiale (**Test. Simp. 3, 4, 8, 12***), senza trascurare l'affettuoso elogio dell'Atene pacifica di Trigeo, di cui sono parte integrante, significativamente, «i canti di Sofocle», considerati come elemento separabile dal panorama tragico, come lo sono i «versetti di Euripide» (*Ar. Pax* 531-532).

Vi era, poi, la scuola, un ambito culturale nel quale, senza dubbio, l'avanzamento del libro e della parola scritta⁹⁴ fu assai precoce e consistente,⁹⁵ ma che rimase a lungo una sede della *reperformance* poetica.⁹⁶ Con una vena di nostalgia il Discorso Migliore delle *Nuvole* ricorda, infatti, maestri che insegnavano agli alunni a cantare brani tradizionali, secondo l'armonia degli antenati (*Nu.* 966-968); Platone, in *Prt.* 325e-326a, alludendo ad una situazione «standard» dell'istruzione scolastica ateniese,⁹⁷ parla, sì, di opere dei grandi poeti fisicamente messe sui banchi dai διδάσκαλοι, ma indica che il principale compito degli allievi è quello di leggerle e memorizzarle; uno scenario analogo è prefigurato dalle parole del filosofo in *Lg.* 810e 6-811a 5 (**Test. Libr. 7**), allorché egli sostiene la necessità di far imparare a memoria le opere di ποιηταί πάμπολλοι, tra cui, significativamente, trovano spazio anche gli autori in trimetri; tanto che non sembra troppo azzardata l'ipotesi di Mastromarco

⁸⁸ Beta-Sassi 2004.

⁸⁹ Vetta 2006, ix.

⁹⁰ Vetta 1996a, 202-203.

⁹¹ Vetta 1996a, 202.

⁹² Vetta 1996b, 169. Sul *komos*, cf. Ghiron-Bistagne 1976, 231-238.

⁹³ Mastromarco 2006b, 153 n.38.

⁹⁴ Ford 2003, 24.

⁹⁵ Il rimando, d'obbligo, è alle raffigurazioni vascolari, risalenti anche alla prima metà del V secolo a.C., discusse da Immerwahr 1964; cf. anche Lomiento 2001, 298-299.

⁹⁶ Lomiento 2001, 325.

⁹⁷ Ford 2003, 25.

2006, 154, per il quale è verosimile che brani celebri di tragedie fossero memorizzati nelle scuole, come la ῥῆσις del Messaggero nei «patriottici *Persiani* di Eschilo». Da questo punto di vista, l'aneddoto plutarco relativo all'allenamento di Demostene, aiutato dall'attore Satiro a migliorare la sua ὑπόκρισις tramite l'esecuzione di ῥήσεις euripidee e sofoclee (**Test. Or. 8**), può essere considerato come la riedizione prestigiosa di una situazione ricorrente nelle scuole, dove, come insegna Dionisio Trace, la γραμματική, in quanto «pronuncia appropriata del testo scritto attraverso una corretta scansione, recitazione e intonazione»,⁹⁸ rivestiva un ruolo fondamentale nello studio letterario, consentendo di «leggere ad alta voce la tragedia in stile eroico, la commedia con la voce della vita ordinaria, i poemi elegiaci con tono chiaro e acuto, l'epica con vigore, la poesia lirica melodiosamente».⁹⁹

Ma la scuola migliore per l'apprendimento dei brani tragici e l'occasione per maturare una competenza performativa in grado di dispiegarsi, come fu per i soldati della spedizione siciliana, in ogni contesto della vita quotidiana, era, naturalmente, la partecipazione attiva alle rappresentazioni teatrali organizzate nella πόλις e nei demi rurali. Soltanto un breve aneddoto di Plutarco sul rimprovero di Euripide ad uno dei suoi coreuti (**Test. Or. 4**) consente di gettare un cono di luce su una realtà, quella delle prove preliminari alle *performances* tragiche,¹⁰⁰ che rimane per noi altrimenti totalmente immersa nell'ombra, ma che rappresentava, per una discreta percentuale dei cittadini, un'esperienza caratterizzata dalla continua riproduzione orale delle varie parti della tragedia e destinata, per questo, a rimanere a lungo impressa nella memoria dei (futuri) spettatori. Dalla strada al χορηγεῖον (dove si riunivano attori e coreuti per le prove), passando per la scuola, il tribunale e l'agorà, esisteva, pertanto, tutta una geografia di luoghi, nell'Atene classica, nei quali era possibile imbattersi nell'esecuzione di brani tragici. In scia con l'“anti-atenocentrismo” caratteristico degli studi più recenti sul teatro antico, tuttavia, vale la pena di sottolineare come la circolazione orale ed extra-teatrale della tragedia non fosse un tratto esclusivo della πόλις ateniese.

Il celebre episodio narrato in Plut. *Nic.* 29 (**Test. Or. 5b**), ad esempio, può essere visto come una medaglia a due facce:¹⁰¹ una è costituita dai soldati in grado di riprodurre, all'occorrenza, brani euripidei, ma l'altra racconta di abitanti della Sicilia che conservano gelosamente, scambiandoseli, assaggi della sua produzione; l'episodio di apertura del *Quomodo historia conscribenda sit* (**Test. Or. 9**), con la strana febbre euripidea che spinge gli abitanti di Abdera all'esecuzione di ῥήσεις e di arie dell'*Andromeda*, offre, seppur in mezzo alla fantasiosa costruzione luciana, informazioni sulle forme del riuso orale della tragedia al confine cronologico tra l'età classica e quella alessandrina, in una città alla periferia del mondo greco; ancora più esotica e per questo ancora più sorprendente è, poi, la testimonianza plutarca sui figli dei Persiani, dei Gedrosi e dei Susiani che si dedicano al canto delle tragedie di Sofocle ed Euripide (**Test. Or. 10**).

Infine, va rilevato che anche in queste testimonianze, come in quelle relative al simposio, emerge il ruolo dell'attore come “vettore” del testo tragico; già nelle *Vespe* (non siamo molto distanti dalla definitiva consacrazione della professione dello ὑποκριτής, con l'istituzione del premio dedicato alle Dionisie)¹⁰² è riconosciuta la singolare bravura di un interprete, purtroppo a noi altrimenti sconosciuto, nel recitare una ῥῆσις (**Test. Or. 2**); nel “secolo degli attori” troviamo, come ricordato in precedenza, Satiro che istruisce Demostene sulla corretta ὑπόκρισις attraverso l'esecuzione di brani in trimetri (**Test. Or. 8**); è, infine, l'interpretazione di un certo Archelao ad infiammare gli abitanti di

⁹⁸ Lomiento 2001, 308.

⁹⁹ Dion. Thr. *GG*, I, p. 6, 9-12 Uhlig (traduzione di Lomiento 2001, 308).

¹⁰⁰ Come argomenteremo nella trattazione di **Test. Or. 7**, un altro possibile scenario per l'esecuzione di brani tragici preliminare alla rappresentazione delle tragedie alle Grandi Dionisie, era la procedura di selezione dei poeti da parte dell'arconte, nella quale è verosimile che i tragediografi dessero un saggio orale della futura produzione.

¹⁰¹ In realtà, vd. *infra*, esiste un terzo aspetto della narrazione plutarca, normalmente trascurato dagli interpreti, ossia l'episodio della nave respinta dal porto (non è chiaro se da quello di Siracusa o da quello di Cauno) e poi accolta previa l'esecuzione di brani euripidei.

¹⁰² Millis 2014, 429.

Abdera, almeno stando all'aneddoto con cui si apre il *Quomodo historia conscribenda sit* luciano (Test. Or. 9).

49 testimonianze su un totale di 62, dunque, raccontano in modo variegato i diversi scenari della disseminazione orale e performativa della tragedia in età pre-alessandrina. Ma la tragedia – volendo attualizzare una vecchia, provocatoria affermazione di Wilamowitz – pur non essendo, sicuramente, il *primo βιβλίον* in assoluto,¹⁰³ fu il primo genere poetico così popolare da suscitare una domanda consistente di esemplari librari; ed è proficuo vedere questi due versanti della diffusione del dramma in interazione, piuttosto che in antitesi tra loro, come potrebbe accadere se fossimo troppo influenzati dalla *querelle* tra oralisti e antioralisti nella valutazione dei meccanismi di trasmissione del sapere in Grecia.¹⁰⁴

Eloquente, per citare un esempio di carattere generale, è il caso di alcuni titoli come *Αἴας μαστιγοφορός*, *Ἰππόλυτος στεφανηφορός*, *Ἰππόλυτος καλυπτόμενος*: denominazioni del genere, come osserva West 1979, 131, «will not have originated with scholars who knew the plays mainly from reading, but with people who knew them as spectacles»,¹⁰⁵ e devono, di conseguenza, esser penetrate presto nel commercio librario, per poi essere conservate nella tradizione testuale dei drammi. Più in particolare, alcune testimonianze analizzate nella nostra indagine sono indicative di quanto modalità orali e scritte di circolazione della tragedia potessero facilmente intrecciarsi, sia nel quinto, sia nel quarto secolo a.C.

Qualcuno – per questo meritevole, secondo Aristofane, di dannazione eterna nell'Ade – spinto dalla passione per Morsimo, trascrive una delle sue tirate, ma c'è ragione di credere che lo faccia per una successiva *performance*, forse nel simposio (Test. Libr. 2; vd. anche *supra*); Socrate, nella sua ricerca della verità raccontata nell'*Apologia*, interpella poeti tragici e ditirambici, dicendo, però, di avere a portata di mano i loro componimenti (Test. Libr. 5); Ippia impressiona l'uditorio di Olimpia grazie ad una delle sue *ἐπιδείξεις*, ma porta con sé anche i testi delle sue opere letterarie, fra cui figurano anche tragedie (Test. Libr. 6); come accennato in precedenza, l'Ateniense, nelle *Leggi*, parla di maestri che pretendono dai fanciulli la memorizzazione di un variegato patrimonio poetico, ma la base dell'operazione è una selezione scritta di *κεφάλαια* e *ρήσεις*, due termini che consentono di individuare, dentro quel patrimonio, anche la tradizione teatrale (Test. Libr. 7; cf. anche Test. Libr. 9); il celebre passo pseudo-plutarco sulla cosiddetta “edizione” di Licurgo informa sulla trascrizione e della conservazione dei libri di Eschilo, Sofocle ed Euripide, ma implica anche un confronto “orale” tra due versioni del dramma, un confronto non necessariamente caratterizzato dalla collazione tra manoscritti (Test. Libr. 11); la penetrazione di Alessandro Magno in Oriente, infine, è accompagnata da un corteggio di *performers* e di rappresentazioni di ogni tipo, ma anche da un movimento di testi della letteratura greca (Test. Libr. 13).

La fluida interazione tra oralità e scrittura, comunque, è solo una delle possibili chiavi di lettura dell'evidenza sulla diffusione pre-alessandrina di βιβλία tragici.

È opportuno sottolineare, ad esempio, una certa tendenza verso l'“antologizzazione” del testo tragico, parallela a quella riscontrabile nelle testimonianze sulla circolazione simposiale del dramma (vd. *supra*) e che comporta una trasmissione non “monolitica” della tragedia; il dannato delle *Rane* sceglie, come abbiamo visto, di conservare una particolare *ῥήσις* dal copione di Morsimo (Test. Libr. 2); gli spettatori di quella commedia, secondo il Coro, hanno ciascuno un libro dal quale apprendono, non l'arte tragica nel suo complesso ma soltanto τὰ δεξιὰ (v. 1114, Test. Libr. 4) e non è da escludere, come vedremo, che dietro questa discussa espressione si celino raccolte delle parti più popolari dei drammi; a scuola gli allievi lavorano su una selezione di discorsi in trimetri, preparata dai maestri (Test. Libr. 7). Se, a fianco di questi esempi più o meno incerti, consideriamo la sicura e antica popolarità di alcune sentenze tratte dalle opere euripidee (nel quarto secolo a.C. il tragediografo era

¹⁰³ Cf. Test. Libr. 11, p. 262.

¹⁰⁴ Rimandiamo ancora alle utili considerazioni di Nieddu 2011 al riguardo.

¹⁰⁵ Cf. in proposito, anche quanto abbiamo osservato nella trattazione di Test. Rep. 25*.

già considerato capace di “mettere la vita in un verso”, cf. **Test. Simp. 13***, p. 189, **Test. Libr. 9**, p. 254),¹⁰⁶ è facile immaginare come, ben prima del teatro-antologia ellenistico, il testo tragico si prestasse facilmente ad una circolazione frammentaria.

In aggiunta, anche se certamente non è la nostra indagine a scoprirlo, le attestazioni sulla diffusione scritta della tragedia indicano il progressivo emergere di una cultura del libro in una cultura ancora improntata alla *performance*. Ancora alla fine del quinto secolo a.C., la lettura solitaria del dramma era la prerogativa di qualcuno “malato” per Euripide come il Dioniso delle *Rane* (**Test. Libr. 1**), oppure di un tragediografo libresco come lo stesso Euripide che, negli *Acarnesi*, era verosimilmente ritratto in mezzo a una selva di papiri e, sempre nelle *Rane*, era messo alla berlina per il suo possesso di βιβλία (**Test. Libr. 3**); ma quando, qualche decennio più tardi, Alessi ambienta una scena del suo *Lino* nella “biblioteca privata” di questo maestro mitico (**Test. Libr. 8**) e, senza essere animato da un intento derisorio, mostra agli spettatori un’ampia collezione di opere letterarie, fra cui figurano anche le tragedie, risulta chiaro che qualcosa, nella fruizione di questo genere poetico, sia cambiato.

Vale la pena, infine, di menzionare in sede introduttiva anche due testimonianze in ultima analisi riferibili a due istituzioni pre-alessandrine capaci di orientare la ricezione della tragedia nelle epoche successive: l’Accademia e, soprattutto, il Peripato. Poiché, inoltre, una di queste testimonianze è raramente studiata ma assai interessante, mentre l’altra è molto citata ma poco compresa, le nostre considerazioni in proposito sembrano esser indicative delle difficoltà che possono essere incontrate nello studio dell’argomento sinora descritto.

Consideriamo, per prima cosa, il frammento dei *Carii* di Antifane (**Test. Libr. 9**), che, con ogni probabilità, offre un’immagine caricaturale di uno dei primi eredi del magistero platonico, Eraclide Pontico. Anche se la sua attività sul *corpus* tragico è nota ed anche se una tradizione attendibile gli attribuisce la composizione di drammi falsamente ascritti a Tespi, la critica ha quasi sempre trascurato l’intrigante notizia offerta da questo brano comico, cioè che egli “avrebbe scritto κεφάλαια per Euripide”; tuttavia, è concreta la possibilità che il risultato di questa operazione non fosse molto diverso dalle più tarde ὑποθέσεις alessandrine, se non di Dicearco, e, nell’insieme, questa testimonianza invita a non sottovalutare il ruolo degli intellettuali del quarto secolo a.C. nella trasmissione, fino all’epoca del Museo, di strumenti per lo studio e la catalogazione della tragedia.

Pensiamo, poi, al riferimento di Aristotele a scrittori ἀναγνώστικοί (**Test. Libr. 10**), fra cui il tragediografo Cheremone. Da sempre, questo passo della *Retica* è stato interpretato come la prova di una diffusione di drammi concepiti per la lettura. Se così fosse, potremmo ipotizzare, come è stato spesso fatto, che il quarto secolo a.C. vedesse l’affermazione del *Buchdrama* e ciò, di conseguenza, implicherebbe un’estesa circolazione libraria della tragedia. In realtà, le cose stanno un po’ diversamente da come la critica molto frequentemente le pone e l’affermazione dello Stagirita – grande lettore di libri – inserita, com’è, in una discussione sullo stile, indica piuttosto che in certi ambienti (e il Peripato ovviamente era uno di questi), la diffusione scritta della tragedia stava aprendo ad una riflessione sui poeti che non passava esclusivamente da un contatto con l’orizzonte della *performance*.

Quando, dunque, si parla della circolazione del testo tragico in età pre-alessandrina, ci sono molti più fattori da considerare di quel passaggio da Atene al Museo di preziosi libri di Eschilo, Sofocle ed Euripide (**Test. Libr. 13**), spesso identificati dagli studiosi con i testi fatti trascrivere, circa 90 anni prima, su impulso di Licurgo (**Test. Libr. 12**). Il fascino della narrazione *standard* di tale passaggio (in ogni caso non priva di problemi), che individua nel provvedimento dell’oratore la volontà di recuperare la versione originale dei drammi dei tre grandi tragediografi del quinto secolo a.C e lega a quello stesso provvedimento l’acquisizione, da parte di Tolomeo Evergete, di βιβλία tragici ateniesi, è innegabile. Altrettanto innegabile, tuttavia, è il fatto che prima, durante (e anche dopo) quel rassicurante incanalamento della tradizione, la tragedia si diffuse attraverso vari contesti, modalità e

¹⁰⁶ Su Euripide poeta “sentenzioso”, cf. almeno l’indagine di Most 2003. Le citazioni tragiche di Davo nell’Ἀσπίς di Menandro (vv. 399-436) «already resemble extracts from a gnomic anthology» (Wright 2016, 125).

percorsi, i quali, se pazientemente analizzati, possono restituire, un capitolo nel suo insieme dimenticato dalle trattazioni sulla storia antica del testo tragico.

II. TESTIMONIANZE

II. 1. PROSPETTO PROSOPOGRAFICO E DELLE FONTI

Tragediografi

Frinico (*TrGF* I 3)

Repliche teatrali: Hdt. 6. 21, 2 (**Test. Rep. 1**).

Circolazione simposiale: Ath. 6. 250b (**Test. Simp. 12***).

Altri contesti di circolazione orale: Ar. V. 218-221, Ar. V. 268-270 (**Test. Or. 1a-b**).

Eschilo

Repliche teatrali: *Persiani*: Ar. Ra. 1026-1029; *schol. vet. Ar. Ra.* 1028a α, Ia, pp. 126, 127, 1-2 Chantry; *schol. vet. Ar. Ra.* 1028e α-β, Ia, p. 127 Chantry; *schol. vet. Ar. Ra.* 1028f, Ia, p. 127 Chantry; *Vita Aeschyli* 18 (**Test. Rep. 2a-e**).

Ar. Ach. 9-11; *schol. Ar. Ach.* 10c, 7-9, p. 7 Wilson; Ar. Ra. 866-869; *schol. vet. Ra.* 868a, Ia, p. 114 Chantry; *schol. rec. Ra.* 868c, Ib, p. 155 Chantry; Tzetzes, *Comm. In Ar. Ra.* 868, pp. 943-944 Koster; *Vita Aeschyli* 12; Quintil. 10. 1, 66, Philostr. VA 6. 11, p. 220, 7-11 Kayser (**Test. Rep. 3a-i**).

Vita Aeschyli 11 (**Test. Rep. 4**).

Agamennone?: Hsch. δ 837 (**Test. Rep. 26***).

Προπομπή: Alciph. 3. 12, 1 (**Test. Rep. 24***).

Circolazione simposiale: Ar. *Γηρυτιάδης*, fr. 161 K.-A. (**Test. Simp. 2**); cf. anche (**Test. Simp. 1**).

Altri contesti di circolazione orale: *Niobe?*: Ar. V. 579-580 (**Test. Or. 2**).

Circolazione libraria: [Plut.] *Vit. Dec. Or.* 841f 4-12 (**Test. Libr. 11**).

Plut. *Alex.* 8. 3 (**Test. Libr. 12**).

Galen. 17. 1, 607, p. 4-14 Kühn (**Test. Libr. 13**).

Sofocle

Repliche teatrali: *IG* I³ 970 (**Test. Rep. 6**).

Telepheia: *IG* II/III³ 4, 1, 498 (**Test. Rep. 7**).

IGUR I 223, *IGUR* I 229, 1-5 (**Test. Rep. 9a, c**).

Antigone: Dem. 19. 246-247 (**Test. Rep. 13**); cf. anche (**Test. Rep. 15a**).

Tieste? Tieste a Sicione?: Dem. 19. 337 (**Test. Rep. 14**).

Enomao: Dem. 18. 180, 18. 242; *Vit. Aeschin.* 7, p. 2 Dilts; Hsch. α 7381 (**Test. Rep. 15a-d**).

Elettra: Plut. *Quaest. Conv.* 737a 10-b 3, Gellius NA 6. 5 (**Test. Rep. 18a-b**);

Edipo Re: Stob. 4. 33, 28, 8-10 (**Test. Rep. 19**).

Edipo a Colono: *ibid.* (**Test. Rep. 19**).

Epigoni: Ath. 13. 584d (**Test. Rep. 20**).

Aiace: *schol. S. Aj.* 864a, p. 195 Christodoulos (**Test. Rep. 25***).

Altri contesti di circolazione orale: *Niobe?*: (Test. Or. 2).

Enomao: Ar. Av. 1337-1339 (Test. Or. 3).

Edipo a Colono: Vit. Soph. 13, Cic. Cato Mai. 22, Plut. An sen. resp. ger. 785 a-b, Apul. De magia 37, [Lucian.] Macr. 24 (Test. Or. 6a-e).

Plut. Dem. 7. 1-5 (Test. Or. 8).

Plut. De Alex. fort. 328c 10-d7 (Test. Or. 10).

Circolazione libraria: Cf. Test. Libr. 11; Test. Libr. 12; Test. Libr. 13.

Euripide

Repliche teatrali: IG I³ 969 (Test. Rep. 5).

Troiane: Plut. Pel. 29. 5 (Test. Rep. 11a).

Ecuba: Dem. 18. 267 (Test. Rep. 16); cf. anche Plut. De Alex. fort. 334a 3-b 1 (Test. Rep. 11b).

Cretesi?: Ael. VH 14. 40 (Test. Rep. 11c); cf. anche (Test. Rep. 14).

Fenice: (Test. Rep. 13).

Tieste?: (Test. Rep. 14).

Ifigenia in Tauride?: IG II² 2320, col. II, 1-4, M.-O. (Test. Rep. 17a).

Ifigenia in Aulide?: (Test. Rep. 17a).

Oreste: IG II² 2320, col. II, 18-21, M.-O. (Test. Rep. 17b).

IG II² 2320, col. II, 32-35 M.-O. (Test. Rep. 17c).

Cresfonte?: Dem. 18. 180 (Test. Rep. 15a).

Temeno? Temenidai?: (Test. Rep. 15a).

Melanippe Sapiente: Plut. Amat. 756b 10-c 4 (Test. Rep. 21*).

Ael. VH 2. 13 (Test. Rep. 22*).

Palamede: argum. Isocr. 11, pp. 187-188, 24-30 Mathieu (Test. Rep. 23*).

Circolazione simposiale: *Eolo*: Ar. Nu. 1353-1372 (Test. Simp. 1).

Eretteo: Plut. Nic. 9. 7 (Test. Simp. 3).

Elettra: Plut. Lys. 15. 3-4 (Test. Simp. 4).

Andromeda: Ath. 12. 537d (Test. Simp. 8).

Axionico, Φιλευριπίδης, fr. 3 K.-A. (Test. Simp. 13*).

Altri contesti di circolazione orale: Plut. De Rect. Rat. Aud. 46b 2-6 (Test. Or. 4).

Satyr. Vit. Eur. fr. 39, col. XIX, 11-34 Schorn; Plut. Nic. 29 (Test. Or. 5a-b).

Andromeda: Lucian., Hist. Conscr. 1 (Test. Or. 9). Cf. anche (Test. Or. 8); (Test. Or. 10).

Circolazione libraria: *Andromeda*: Ar. Ra. 52-54 (Test. Libr. 1).

Antifane, Κᾶρες, fr. 111 K.-A. (Test. Libr. 10). Cf. anche (Test. Libr. 11), (Test. Libr. 12), (Test. Libr. 13).

Aristarco di Tegea (TrGF I 14)

Repliche teatrali: IGUR I 224 (Test. Rep. 9b).

Morsimo (TrGF I 29)

Circolazione libraria: Ar. Ra. 145-151 (Test. Libr. 2).

Diceogene (*TrGF* I 52)

Repliche teatrali: *IG* II/III³ 4, 1, 500 (**Test. Rep. 8**).

Carcino II (*TrGF* I 70)

Repliche teatrali: *Erope*?: *Ael. VH* 14. 40 (**Test. Rep. 11c**).

Adespota Tragica (fr. 127 Sn. -K., IV sec. a.C.?)

Circolazione simposiale: *D. S.* 16. 92, 3 (**Test. Simp. 7**).

Attori

Repliche teatrali: *IG* II² 2318, col. VIII, 1009-1011 M.-O. (**Test. Rep. 10**).

Teodoro (# 1157 *Stephanis*): *IG* II-III³ 4, 1, 512, *IG XII Suppl.* 400 (**Test. Rep. 12a-b**); cf. anche (**Test. Rep. 11c**); (**Test. Rep. 13**); (**Test. Rep. 18**).

Molone (# 1738 *Stephanis*): (**Test. Rep. 13**).

Aristodemo (#332 *Stephanis*): (**Test. Rep. 13**).

Eschine (# 90 *Stephanis*): (**Test. Rep. 13**); (**Test. Rep. 14**); (**Test. Rep. 15a-d**); (**Test. Rep. 16**).

Neottolema (#1797 *Stephanis*): (**Test. Rep. 15a, b**); cf. anche (**Test. Simp. 7**).

Nicostrato (# 1863 *Stephanis*): (**Test. Rep. 15c**).

Polo (# 2187 *Stephanis*): (**Test. Rep. 18b**); (**Test. Rep. 19**).

Andronico (# 179 *Stephanis*): (**Test. Rep. 20**).

Licinnio (# 1552 *Stephanis*): (**Test. Rep. 24***).

Timoteo di Zacinto (# 2416 *Stephanis*): (**Test. Rep. 25***).

Demetrio (# 610 *Stephanis*): (**Test. Rep. 26***).

Circolazione simposiale: *Teodoro* (#1157 *Stephanis*): *Efippo* *Ῥομοιοι*, fr. 16 K.-A. (**Test. Simp. 5**).

Nicostrato (I, # 1861 *Stephanis*): *Xen. Symp.* 6. 3 (**Test. Simp. 11***).

Altri contesti di circolazione orale: *Eagro* (# 1928 *Stephanis*): *Ar. V.* 579-580 (**Test. Or. 2**).

Satiro (#2235 *Stephanis*): (**Test. Or. 8**).

Testimonianze varie e generiche

Circolazione simposiale: *Aeschin.* 1. 168 (**Test. Simp. 6**).

Theophr. Char. 15. 10-11; *Theophr. Char.* 27. 2-3 (**Test. Simp. 9a-b**).

Ar. Διαταλῆς fr. 234 K.-A. (**Test. Simp. 10***).

Altri contesti di circolazione orale: *Pl. Lg.* 817d 4-8 (**Test. Or. 7**).

Circolazione libraria: *Ar. Ra.* 939-943; *Ar. Ra.* 1407-1410; *Ath.* 1. 3a (**Test. Libr. 3 a-c**).

Ar. Ra. 1009-1116 (**Test. Libr. 4**).

Pl. Ap. 22a 6-b5 (**Test. Libr. 5**).

Pl. Hp. Mi. 368b-d (**Test. Libr. 6**).

Pl. Lg. 810e 6-811a 5 (**Test. Libr. 7**).

Alessi, Λίνος, fr. 140 K.-A. (**Test. Libr. 9**).

Arist. Rh. 1413b 13-15 (**Test. Libr. 10**).

II. 2. TESTO E TRADUZIONE¹

II. 2. 1. TESTIMONIANZE SULLE REPLICHE DELLA TRAGEDIA

(Test. Rep. 1)

Hdt. 6. 21, 2 (= TrGF I 3 T2)

Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἀλώσει τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῆ, καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θήτητρον, καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκίῃα κακὰ χιλίησι δραχμῆσι, καὶ ἐπέταξαν μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι.

Gli Ateniesi dimostrarono di essere sopraffatti dal dolore per la conquista di Mileto in diversi modi; in particolare, poiché Frinico aveva composto e portato in scena il dramma *La presa di Mileto* e il teatro scoppiò in lacrime, gli inflissero una multa di mille dracme, per aver ricordato disgrazie della loro stirpe, e ordinarono che nessuno utilizzasse questo dramma.

(Test. Rep. 2a-e)

(a) Ar. Ra. 1026-1029 (= TrGF III T120)

Αἰ. εἶτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα
νικᾶν ἀεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.
Δι. ἐχάρην γοῦν, ἠνίκ' ἤκουσα περὶ Δαρείου τεθνεῶτος,
ὁ χορὸς δ' εὐθὺς τὼ χεῖρ' ὠδὶ συγκρούσας εἶπεν· “ἰαυοῖ.”

ESCHILO: Poi mettendo in scena i *Persiani*, vi ho insegnato a voler sempre vincere i nemici, celebrando una grandiosa impresa.

DIONISO: Certo che ho gioito, quando ho sentito di Dario morto: il coro subito batteva le mani, così! e gridava “*iauoῖ*”!

(b) Schol. vet. Ar. Ra. 1028a α, Ia, pp. 126, 127, 1-2 Chantry (= TrGF III T56a, 1-3)

ἐχάρην γοῦν ἠνίκ' ἤκουσα περὶ Δαρείου τεθνεῶτος· ἐν τοῖς φερομένοις Αἰσχύλου Πέρσαις οὔτε Δαρείου θάνατος ἀπαγγέλλεται οὔτε χορὸς τὰς χεῖρας συγκρούσας λέγει ἰαυοῖ.

Ho gioito quando ho sentito di Dario morto: nei *Persiani* traditi non viene raccontata la morte di Dario, né il coro battendo le mani dice “*iauoῖ*”.

¹Le fonti sono disposte secondo la cronologia ricostruibile per gli eventi in esse descritti. Le attestazioni incerte di un fenomeno, indicate con un asterisco, sono riportate al termine della relativa sezione, sempre secondo il medesimo criterio.

(c) Schol. Vet. Ar. Ra. 1028e α-β, Ia, p. 127 Chantry (= TrGF III T56a, 3-4; 56b, 2-3)

α. Ἡρόδικος δέ φησι διττὰς γεγονέναι καθέσεις ἰ.ἰ τοῦ θανάτου, καὶ τὴν τραγωδίαν ταύτην περιέχειν τὴν ἐν Πλαταιαῖς μάχην. β. διὸ τινὲς διττὰς καθέσεις, τουτέστι διδασκαλίας, τῶν “Περσῶν” φασι, καὶ τὴν μίαν μὴ φέρεσθαι.

α. Erodico sostiene che ci fossero due produzioni...della morte, e che questa tragedia contenesse la battaglia di Platea. β. Perciò alcuni dicono che c'erano due produzioni, cioè due rappresentazioni dei *Persiani*, e che una non sia stata tramandata.

(d) Schol. vet. Ar. Ra. 1028f, Ia, p. 127 Chantry (= TrGF III T56a, 5-6)

δοκοῦσι δὲ οὗτοι “οἱ Πέρσαι” ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι ἐν Συρακούσαις, σπουδάσαντος Ἰέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ' περὶ κωμωδιῶν (fr. 109 Strecker = 6 Bagordo).

Questi *Persiani* sembrano esser stati rappresentati da Eschilo a Siracusa, per volontà di Ierone, come dice Eratostene nel terzo libro del trattato *Sulla Commedia*.

(e) Vita Aeschyli 18 (= TrGF III TA1, 68-69)

φασὶν ὑπὸ Ἰέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίαι καὶ λίαν εὐδοκιμεῖν.

Dicono che Eschilo, su richiesta di Ierone, mise in scena una replica dei *Persiani* in Sicilia ed ebbe grande successo.

(Test. Rep. 3a-i)

(a) Ar. Ach. 9-11 (= TrGF III T72)

Δι. ἀλλ' ὠδυνήθην ἕτερον αὖ τραγωδικόν,
ὅτε δὴ' κεχήνη προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον,
ὁ δ' ἀνεῖπεν, “εἴσαγ' ὦ Θεογνι τὸν χορόν”.

DICEOPOLI: Ma ho sofferto un dolore tragico, quando me ne stavo a bocca aperta aspettando Eschilo e quello annunciò: “Teognide, fai entrare il Coro!”

(b) Schol. Ar. Ach. 10c, 7-9, p. 7 Wilson (= TrGF III T73)

τιμῆς δὲ μεγίστης ἔτυχε παρὰ Ἀθηναίοις ὁ Αἰσχύλος, καὶ μόνου αὐτοῦ τὰ δράματα ψηφίσματι κοινῶ καὶ μετὰ θάνατον ἐδιδάσκετο.

Eschilo ottenne un grandissimo onore presso gli Ateniesi e soltanto i suoi drammi, grazie ad un decreto pubblico, venivano rappresentati anche dopo la sua morte.

(c) Ar. Ra. 866-869 (= TrGF III T74)

Αἰ. ἐβουλόμην μὲν οὐκ ἐρίζειν ἐνθάδε·
οὐκ ἐξ ἴσου γάρ ἐστιν ἀγῶν νῶν.
Δι. Τί δαί;
Αἰ. ὅτι ἡ ποίησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι,
τούτῳ δὲ συντέθνηκεν, ὥσθ' ἕξει λέγειν.

ESCHILO: Non avrei voluto gareggiare qui: non si tratta di una contesa alla pari.

DIONISO: E perché?

ESCHILO: Perché la mia poesia non è morta con me, ma la sua è morta con lui e ha la possibilità di recitarla.

(d) Schol. vet. Ra. 868a, Ia, p. 114 Chantry (= TrGF III T75a)

ὅτι ἡ ποίησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι· ἐπεὶ τὰ Αἰσχύλου ἐψηφίσαντο διδάσκειν.

“*Perché la mia poesia non è morta con me*”: perché decretarono di mettere in scena i drammi di Eschilo.

(e) Schol. rec. Ra. 868c, Ib, p. 155 Chantry (= TrGF III T75b)

οὐχὶ συντέθνηκέ μοι· [...] μετὰ γὰρ τὸν Αἰσχύλου θάνατον ἐψηφίσαντο Ἀθηναῖοι τὰ αὐτοῦ
πάλιν διδάσκεσθαι δράματα.

“*Non è morta con me*”: [...] dopo la morte di Eschilo, gli Ateniesi stabilirono con un voto di rappresentare nuovamente le sue tragedie.

(f) Tzetzes. Comm. In Ar. Ra. 868, pp. 943-944 Koster (= TrGF III T75c)

τὰ δὲ Αἰσχύλου καὶ μετὰ θάνατον ἐψηφίσαντο ᾄδεσθαι.

Decretarono di mettere in scena i drammi di Eschilo anche dopo la morte.

(g) Vita Aeschyli 12 (= TrGF III TA1, 48-49)

Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἠγάπησαν Αἰσχύλον ὥς ψηφίσασθαι μετὰ τὸν θάνατον αὐτοῦ τὸν
βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χορὸν λαμβάνειν.

Gli Ateniesi amavano a tal punto Eschilo che dopo la sua morte votarono un decreto per cui chi avesse voluto rappresentare le tragedie Eschilo, avrebbe ottenuto un coro.

(h) Quintil. *Inst. Or.* 10. 1, 66 (= 2, 580, 25 Winterbottom; *TrGF* III T77)

Tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandilocus saepe usque ad vitium propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permiserunt, suntque eo modo multi coronati.

Eschilo fu il primo a portare alla luce le tragedie, con il suo stile eccelso, severo e magniloquente fino a sfociare nell'eccesso: per questo motivo, gli Ateniesi consentirono a poeti più tardi di partecipare alle competizioni con versioni corrette delle sue opere e molti, in questa maniera, ottennero dei successi.

(i) Philostr. *VA* 6. 11, p. 220, 7-11 Kayser (= *TrGF* III T76)

Ἀθηναῖοι πατέρα μὲν αὐτὸν (scil. *Aeschylum*) τῆς τραγωδίας ἡγοῦντο, ἐκάλουν δὲ καὶ τεθνεῶτα ἐς Διονύσια· τὰ γὰρ τοῦ Αἰσχύλου ψηφισαμένων ἀνεδιδάσκετο καὶ ἐνίκα ἐκ καινῆς.

Gli Ateniesi lo consideravano il padre della Tragedia e anche da morto lo invitavano alle Dionisie; grazie ad un loro decreto, infatti, i drammi di Eschilo venivano replicati e vincevano di nuovo.

(Test. Rep. 4)

***Vita Aeschyli* 11 (= *TrGF* III TA1, 40-47)**

ἀποθανόντα δὲ Γελῶιοι πολυτελῶς ἐν τοῖς δημοσίοις μνήμασι θάψαντες ἐτίμησαν μεγαλοπρεπῶς, ἐπιγράψαντες οὕτω·

Αἰσχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει
μνῆμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας·
ἄλκῆν δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἄλσος ἂν εἴποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.

εἰς τὸ μνῆμα δὲ φοιτῶντες ὅσοις ἐν τραγωιδίαις ἦν ὁ βίος ἐνήγιζόν τε καὶ τὰ δράματα ὑπεκρίνοντο.

Alla sua morte, gli abitanti di Gela gli dettero una sepoltura pubblica, senza badare a spese, e lo onorarono grandemente, affiggendo questo epigramma sulla sua tomba:

*Questo monumento eretto a Gela fertile di grano, nasconde,
morto, l'ateniese Eschilo, figlio di Euforione.
Il campo di Maratona può parlare del suo glorioso valore,
e il Medo dalla folta chioma, ben conoscendolo.*

Coloro che avevano dedicato la vita alla tragedia, recandosi frequentemente al suo sepolcro, facevano offerte e recitavano le sue tragedie.

(Test. Rep. 5)

IG I³ 969 (= TrGF I DID B2)

	Σωκράτης ἀνέθηκεν·	
	Εὐριπίδης ἐδίδασκε·	
	τραγωιδοί·	Ἀμφίδημος
	Πύθων	Εὐθύδικος
5	Ἐκεκλῆς	Λυσίας
	Μενάλκης	Σῶν
	Φιλοκράτης	Κριτόδημος
	Ἐχυλλος	Χαρίας
	Μέλητος	Φαίδων
10	Ἐμπορίων	

Socrate fece la dedica.

Euripide diresse la rappresentazione.

Coreuti: Anfidemo, Pitone, Eutidico, Echecle, Lisia, Menalca, Son, Filocrate, Critodemo, Echillo, Caria, Meleto, Fedone, Emporionte.

(Test. Rep. 6)

IG I³ 970 (= IE 53, TrGF I DID B3)

[Γ]νάθις Τιμοκ[ήδ]ο[ς] Ἀ]ναξανδρίδης Τιμα[γ]όρο
χορηγόντες κωμωιδοῖς ἐνίκων·
Ἀριστοφάνης ἐ[δ]ίδασκεν.
ἐτέρα νίκη τραγωιδοῖς·
5 Σοφοκλῆς ἐδίδασκεν.

Gnati figlio di Timochedo e Anassandride figlio di Timagoro,

coreghi nella commedia, furono vincitori: Aristofane diresse la rappresentazione.

Un'altra vittoria con i cori tragici: Sofocle diresse la rappresentazione.

(Test. Rep. 7)

IG II/III³ 4, 1, 498 (= TrGF I DID B5)

- Ἐ [-- χορηγῶν ἐνίκα] κωμωιδοῖς,
Ἐφραντίδης ἐδίδασκε [[.] Πείρας.
Θρασύβολος χορηγῶν ἐνίκα κωμωιδοῖς,
Κρατῖνος ἐδίδασκε Βουκόλος.
5 Θρασύβολος χορη[γ]ῶν ἐνίκα τραγωιδοῖς,
Τιμόθεος ἐδίδασκε Ἀλκμέωνα Ἀλφεσίβο[ιαν].
Ἐπιχάρης χορηγῶν ἐνίκα τραγωιδο[ῖς]
Σοφοκλῆς ἐδίδασκε Τηλέφειαν.

E... da corego vinse nella commedia:

Ecfantide diresse i *Tentativi*.

Trasibulo da corego vinse nella commedia:

Cratino diresse i *Mandriani*.

Trasibulo da corego vinse nella tragedia:

Timoteo diresse l'*Alcmenone* e l'*Alfesibea*.

Epicare da corego vinse nella tragedia:

Sofocle diresse la *Telephea*.

(Test. Rep. 8)

IG II/III³ 4, 1, 500 (= TrGF I DID B6)

- | | | |
|---|---|---|
| A | Μνησίστρατος Μίσγωνος,
Διοπείθης : Διοδώρο ἐχορήγον, 5
[Δι]καιογένης ἐδίδασκεν. | Μνησίμαχος : Μνησιστράτο,
Θεότιμος : Διοτίμο ἐχορήγον,
Ἀρίφρων : ἐδίδασκεν,
Πολυχάρης Κώμω[ν]ος ἐ[δί]δασκεν. |
| B | Θεότι [μος Διοτίμο],
Μνησί [----- ἐχορήγον],
10 Θέρσα[νδρος ἐδίδασκεν]. | |

Mnesistrato figlio di Misgono e Diopite figlio di Diodoro furono coreghi. Diceogene allestì la rappresentazione.

Mnesimaco figlio di Mnesistrato e Teotimo figlio di Diotimo furono coreghi. Arifrone allestì la rappresentazione. Policare figlio di Comone allestì la rappresentazione.

Teotimo figlio di... Mnesi... furono coreghi. Tersandro? allestì la rappresentazione.

(Test. Rep. 9a-c)

(a) *IGUR I 223* (= *TrGF I DID A5a*)

]οφ[
]Αρ]ιστομηδ[ής
πρὸς Κλέ]ανδρον ἀντηγων[ίζετω
 ἐν] Ῥόδωι νεμηθεῖς [
5 Κ]λεάνδρου καὶ Ετ[
 ὑποκρι]γόμενος. Ἄλ[
 Πήλ?]έα Σοφοκλέους [
 κ]αὶ Ἴβηρας καὶ σατυ]ρικὸν?
 ὑ]ποκρινόμενο[ς
10 Θρ]ασίβουλος Λή[ναια ἐνίκα
]ΥΠΙΟΛ[

(b) *IGUR I 224* (= *TrGF I DID A5b*)

]ραμαῖαι[
Μ]νησίθεος ἐ[ν ἄστει *vel* ἐνίκα
 τ]ὰ δεύτερα Υ[
]ταρχου του[
5 ἐπὶ ? Ἀρ]ιστοδήμου[
]ου Μαθητ[
]φορω[

(c) *IGUR I 229, 1-5* (= *TrGF I DID A5g*)

]λωταα[
]μαχος Ἀθ[ηναῖος?
] καὶ Ὀδυσσέ[α
 σατυ]ρικὸν Τήλεφ[ον
5]ς ἐν Ῥόδωι δεύ]τερ

- (a) Aristomede... fu rivale di Cleandro... a Rodi attribuito... di Cleandro... recitando... gli *Iberi* e il dramma satiresco di Sofocle... recitando. Trasibulo vinse alle Lenee...
(b) Mnesiteo ad Atene?... Aristarco di Tegea?... sotto l'arcontato di Aristodemo...
(c) Alchimaco? Ateniese?... l'*Odisseo* e il *Telefo* satiresco... secondo a Rodi...

(Test. Rep. 10)

IG II² 2318, col. VIII, 1009-1011 M.-O. (= *TrGF I DID A1, 201-203*)

ἐπὶ Θεοδότου (387/386 a.C.)
παλαιὸν δρᾶμα πρῶτο[ν]
παρεδίδαξαν οἱ τραγ[ωιδοί]

Sotto l'arcontato di Teodoto, per la prima volta i τραγωιδοί rappresentarono, in aggiunta, una vecchia opera.

(Test. Rep. 11a-c)

(a) **Plut. Pel. 29. 5**

Τραγωδὸν δέ ποτε θεώμενος Εὐριπίδου Τρωάδας ὑποκρινόμενον ὄχγετο (scil. *Alexander Phraeus*) ἀπιὼν ἐκ τοῦ θεάτρου, καὶ πέμψας πρὸς αὐτὸν ἐκέλευε θαρρεῖν καὶ μηδὲν ἀγωνίζεσθαι διὰ τοῦτο χειρὸν, οὐ γὰρ ἐκείνου καταφρονῶν ἀπελθεῖν, ἀλλ' αἰσχυνόμενος τοὺς πολίτας, εἰ μηδένα πάποτε τῶν ὑπ' αὐτοῦ φονευομένων ἠλεηκῶς, ἐπὶ τοῖς Ἐκάβης καὶ Ἀνδρομάχης κακοῖς ὀφθήσεται δακρύων.

Una volta, mentre assisteva alla recitazione di un attore che interpretava le *Troiane* di Euripide, [Alessandro di Fere] se ne andò dal teatro per non fare ritorno e mandò a dire all'attore di non perdersi d'animo e di non impegnarsi di meno per questo: non aveva, infatti, lasciato lo spettacolo in segno di disprezzo nei suoi confronti, ma perché provava vergogna per la reazione dei cittadini, qualora avessero visto piangere per i mali di Ecuba e di Andromaca uno che non aveva mai avuto pietà degli uomini mandati a morte per colpa sua.

(b) **Plut. De Alex. fort. 334a 3-b 1**

Ἀλέξανδρος δ' ὁ Φεραίων τύραννος (ἔδει δὲ τοῦτο μόνον αὐτὸν καλεῖσθαι καὶ μὴ καταισχύνειν τὴν ἐπωνυμίαν) θεώμενος τραγωδὸν ἐμπαθέστερον ὑφ' ἠδονῆς διετέθη πρὸς τὸν οἶκτον. ἀναπηδήσας οὖν ἐκ τοῦ θεάτρου θᾶπτον ἢ βάδην ἀπήει, δεινὸν εἶναι λέγων, εἰ τοσοῦτους ἀποσφάττων πολίτας ὀφθήσεται τοῖς Ἐκάβης καὶ Πολυξένης πάθεσιν ἐπιδακρύων. οὗτος μὲν οὖν μικροῦ καὶ δίκην ἐπράξατο τὸν τραγωδόν, ὅτι τὴν ψυχὴν αὐτοῦ καθάπερ σίδηρον ἐμάλαξεν.

Alessandro, il tiranno di Fere – possiamo chiamarlo soltanto così, e non deve gettare vergogna sul nome [di Alessandro Magno] – mentre guardava l'esibizione molto emozionante di un attore, dal piacere dello spettacolo fu portato alla compassione. Quindi, balzando in piedi, se ne andò a passo più veloce del normale dal teatro, dicendo che sarebbe stato terribile se lui, che uccideva così tanti cittadini, fosse stato colto a piangere sui dolori di Ecuba e Polissena. Ci manco poco che punisse l'attore, perché aveva smussato la sua anima, come il ferro [nel fuoco].

(c) **Ael. VH 14. 40 (= TrGF I 70 F1)**

Ἀλέξανδρος ὁ Φεραίων τύραννος ἐν τοῖς μάλιστα ἔδοξεν ὠμότατος εἶναι. Θεοδώρου δὲ τοῦ τῆς τραγωδίας ποιητοῦ ὑποκρινομένου τὴν Ἀερόπην σφόδρα ἐμπαθῶς, ὃ δὲ ἐς δάκρυα ἐξέπεσεν εἶτα ἐξανέστη τοῦ θεάτρου. ἀπολογούμενος δὲ ἔλεγε τῷ Θεοδώρῳ ὡς οὐ καταφρονήσας οὐδὲ ἀτιμάσας αὐτὸν ὄχγετο, ἀλλ' αἰδούμενος εἰ τὰ μὲν τῶν ὑποκριτῶν πάθη οἷός τε ἦν ἐλεεῖν, τὰ δὲ τῶν ἑαυτοῦ πολιτῶν οὐχί.

Alessandro, il tiranno di Fere, era famoso per essere crudele. Poiché Teodoro il poeta della tragedia stava interpretando *Erope* in modo estremamente patetico, ciò lo ridusse in lacrime, e se ne andò via dal teatro. Scusandosi diceva a Teodoro che non aveva lasciato lo spettacolo né per disprezzarlo né per disonorarlo, ma vergognandosi del fatto che sapeva commuoversi per i dolori messi in scena dagli attori ma non per quelli dei suoi concittadini.

(Test. Rep. 12a-b)

(a) *IG II-III³ 4, 1, 512*

[Δ]ημοχαρίδης : κωμωιδοῖς,
[Σπ]ευσιάδης : ὑπεκρίνετο.
[Δη]μοχάρης : τραγωιδοῖς,
[Θε]όδωρος : ὑπεκρίνετο.
5 [Αρχι]άδης κωμωιδοῖς,
[...] ὑπεκρίνετο.
vacat
[- - - σα]ντες ἀνέθεσαν

[D]emocaride [fu corego] nella commedia
Speusiade fu il protagonista.
[De]mocare [fu corego] nella tragedia
[Te]odoro fu protagonista.
[Archi]ade [fu corego] nella tragedia
[?] fu protagonista
[avendo vinto, avendo offerto la *choregia*] fecero questa dedica

(b) *IG XII Suppl. 400*

- a. Διόνυσος.
- b. Τραγωιδία.
- Θεόδωρος ὑπεκρίνετο.
- c. Κωμωιδία.
- Φιλήμων ὑπεκρίνετο.
- d. Διθύραμβος.
- Ἄριστων Μιλήσιος ἠύλει.
- e. Νυκτερινός.
- Βάταλος ἠύλει.

- a. Dioniso.
- b. Tragedia
Teodoro fu protagonista.
- c. Commedia
Filemone fu protagonista.
- d. Dittirambo.
Aristone di Mileto suonò l'*aulos*.
- e. Canto notturno
Battalo suonò l'*aulos*.

(Test. Rep. 13)

Dem. 19. 246-247 (= TrGF IV T44)

ταῦτα μὲν γὰρ τὰ ἰαμβεῖ' ἐκ Φοίνικός ἐστιν Εὐριπίδου. τοῦτο δὲ τὸ δρᾶμ' οὐδεπώποτ' οὔτε Θεόδωρος οὔτ' Ἀριστόδημος ὑπεκρίναντο, οἷς οὗτος (*scil.* Aeschines) τὰ τρίτα λέγων διετέλεσεν, ἀλλὰ Μόλων ἠγωνίζετο καὶ εἰ δὴ τις ἄλλος τῶν παλαιῶν ὑποκριτῶν. Ἀντιγόνην δὲ Σοφοκλέους πολλάκις μὲν Θεόδωρος, πολλάκις δ' Ἀριστόδημος ὑποκέκριται, ἐν ἧ πεποιημέν' ἰαμβεῖα καλῶς καὶ συμφερόντως ὑμῖν πολλάκις αὐτὸς εἰρηκῶς καὶ ἀκριβῶς ἐξεπιστάμενος παρέλιπεν. ἴστε γὰρ δήπου τοῦθ' ὅτι ἐν ἅπασι τοῖς δράμασι τοῖς τραγικοῖς ἐξαίρετόν ἐστιν ὥσπερ γέρας τοῖς τριταγωνισταῖς τὸ τοὺς τυράννους καὶ τοὺς τὰ σκῆπτρα ἔχοντας εἰσιέναι. ταῦτα τοίνυν ἐν τῷ δράματι τούτῳ σκέψασθ' ὁ Κρέων Αἰσχίνης οἷα λέγων πεποιήται τῷ ποιητῇ, ἃ οὔτε πρὸς αὐτὸν οὗτος ὑπὲρ τῆς πρεσβείας διελέχθη οὔτε πρὸς τοὺς δικαστὰς εἶπεν.

Questi versi giambici derivano dal *Fenice* di Euripide. Questo dramma non lo portarono in scena mai né Teodoro né Aristodemo, per i quali costui recitò le terze parti, ma lo interpretò Molone e qualche altro fra gli attori di una volta. Ma l'*Antigone* di Sofocle è stata spesso recitata da Teodoro, spesso da Aristodemo, e in essa vi sono giambi composti splendidamente e adatti alla vostra causa, che Eschine, nonostante li avesse spesso pronunciati e li conoscesse perfettamente a memoria, ha tralasciato. Certo sapete che in tutte le rappresentazioni tragiche per i tritagonisti vi è come il privilegio speciale di entrare in scena in veste di tiranni, portando gli scettri. Considerate dunque, quali versi di questo dramma, composti dal poeta, Creonte-Eschine recitava, versi che egli non ha ripetuto a se stesso in vista della sua ambasceria, né pronunciato al cospetto dei giudici.

(Test. Rep. 14)

Dem. 19. 337

Καίτοι καὶ περὶ τῆς φωνῆς ἴσως εἰπεῖν ἀνάγκη· πάνυ γὰρ μέγα καὶ ἐπὶ ταύτῃ φρονεῖν αὐτὸν ἀκούω, ὡς καθυποκρινόμενον ὑμᾶς. ἐμοὶ δὲ δοκεῖτ' ἀτοπώτατον ἀπάντων ἂν ποιῆσαι, εἰ, ὅτε μὲν τὰ Θυέστου καὶ τῶν ἐπὶ Τροίᾳ κάκ' ἠγωνίζετο, ἐξεβάλλετ' αὐτὸν καὶ ἐξεσυρίττετ' ἐκ τῶν θεάτρων καὶ μόνον οὐ κατελεύεθ' οὕτως ὥστε τελευτῶντα τοῦ τριταγωνιστεῖν ἀποστῆναι, ἐπειδὴ δ' οὐκ ἐπὶ τῆς σκηνῆς, ἀλλ' ἐν τοῖς κοινοῖς καὶ μεγίστοις τῆς πόλεως πράγμασι μυρὶ εἴργασται κακά, τηνικαῦθ' ὡς καλὸν φθεγγομένῳ προσέχοιτε.

In realtà è necessario, forse, anche parlare della sua voce: sento, infatti, che si vanta enormemente di essa, che vuole soverchiarvi con la recitazione. Quando [Eschine] rappresentava malamente le sventure di Tieste e di quelli che andarono a Troia, lo fischiaste e lo cacciaste dai teatri (e mancò poco che lo lapidaste, tanto che alla fine abbandonò la sua professione di terzo attore): a me sembra che fareste qualcosa di assolutamente paradossale se, dal momento che ha commesso molte pessime azioni non sulla scena ma negli affari comuni e più importanti della città, gli prestaste ascolto perché è abile nel parlare.

(Test. Rep. 15a-d)

(a) Dem. 18. 180 (= TrGF IV T45)

Καίτοι τίνα βούλει σέ, Αἰσχίνη, καὶ τίν' ἑμαυτὸν ἐκείνην τὴν ἡμέραν εἶναι θῶ; βούλει ἑμαυτὸν μὲν, ὄν ἂν σὺ λοιδορούμενος καὶ διασύρων καλέσαις, Βάτταλον, σέ δὲ μηδ' ἦρω τὸν τυχόντα, ἀλλὰ τούτων τινὰ τῶν ἀπὸ τῆς σκηνῆς, Κρεσφόντην ἢ Κρέοντα ἢ ὄν ἐν Κολλυτῶ ποτ' Οἰνόμαον κακῶς ἐπέτριψας; τότε τοίνυν κατ' ἐκείνον τὸν καιρὸν ὁ Παιανιεὺς ἐγὼ Βάτταλος Οἰνομάου τοῦ Κοθωκίδου σοῦ πλείονος ἄξιος ὢν ἐφάνην τῇ πατρίδι.

Quale parte vorresti che assegnassi a te, Eschine, quale a me, nello spettacolo di quel giorno? Vuoi che io sia Battalo, come tu, insultandomi e deridendomi, mi chiami, e che tu sia un eroe, non il primo che capita ma uno di quelli delle scene, Cresfonte, o Creonte, o l'Enomao che una volta hai rovinato miseramente a Collito? Allora, in quel frangente, io, il Battalo di Peania, sono stato più meritevole di te, l'Enomao di Cotocide, nei confronti della patria.

(b) Dem. 18. 242

πονηρόν, ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πονηρόν ὁ συκοφάντης ἀεὶ καὶ πανταχόθεν βάσκανον καὶ φιλαίτιον· τοῦτο δὲ καὶ φύσει κίναδος τάνθρώπιόν ἐστιν, οὐδὲν ἐξ ἀρχῆς ὑγιὲς πεποηκὸς οὐδ' ἐλεύθερον, αὐτοτραγικὸς πίθηκος, ἀρουραῖος Οἰνόμαος, παράσημος ῥήτωρ.

Depravato, o Ateniesi, depravato è sempre il sicofante ed è in grado di essere malizioso e trovare un'accusa in ogni occasione; ma questo individuo è un furfante per natura, uno che sin dal principio non ha mai fatto nulla di sano o di libero, una scimmia delle scene tragiche, un Enomao di campagna, l'impostura di un politico!

(c) Vit. Aeschin. 7, p. 2 Dilts (= FGrHist 75 F6a)

Δημοχάρης δὲ ὁ ἀδελφιδοῦς Δημοσθένους, εἰ ἄρα πιστευτέον αὐτῷ λέγοντι περὶ Αἰσχίνου, φησὶν Ἰσχάνδρου τοῦ τραγωδοποιοῦ τριταγωνιστὴν γενέσθαι τὸν Αἰσχίνην, καὶ ὑποκρινόμενον Οἰνόμαον διώκοντα Πέλοπα αἰσχρῶς πεσεῖν καὶ ἀναστῆναι ὑπὸ Σαννίωνος τοῦ χοροδιδασκάλου (ἐνθένδ' οὖν ὁ Δημοσθένης Οἰνόμαον αὐτὸν ὀνομάζει, πρὸς εἰδότης τὸ πρᾶγμα ἐπισκώπτων), καὶ μετὰ Σωκράτους καὶ Σιμίλου τῶν κακῶν ὑποκριτῶν ἀλᾶσθαι κατ' ἀγρούς· εἶη ἂν οὖν ἐνθένδε ἀρουραῖος λεγόμενος.

Democare, il nipote di Demostene, se c'è da credergli quando parla di Eschine, sostiene che quest'ultimo sia stato il tritagonista del poeta tragico Iscandro e che mentre interpretava Enomao che rincorreva Pelope, cadde rovinosamente e fu aiutato a rialzarsi da Sannion, il corodidascalo (per questo Demostene lo chiama Enomao, deridendolo di fronte a persone che conoscevano quel fatto); egli andava in giro per i villaggi con Socrate e Similo, due pessimi attori, e sarebbe per questo motivo che è detto "di campagna".

(d) Hsch. α 7381

ἄρουραῖος Οἰνόμαος· Δημοσθένης Αἰσχίνην οὕτως ἔφη, ἐπεὶ κατὰ τὴν χώραν περινοστῶν ὑπεκρίνετο Σοφοκλέους τὸν Οἰνόμαον.

“*Enomao di campagna*”: Demostene definì così Eschine, dato che vagando per la campagna recitava l’*Enomao* di Sofocle.

(Test. Rep. 16)

Dem. 18. 267

Φέρε δὴ καὶ τὰς τῶν λητουργιῶν μαρτυρίας ὧν λελητούργηκα ὑμῖν ἀναγνῶ. παρ’ ἅς παρανάγνωθι καὶ σύ μοι τὰς ῥήσεις ἅς ἐλυμαίνου (E. *Hek.* 1),

‘ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας’

καὶ (fr. adesp. 122 Sn.-K.)

‘κακαγγελεῖν μὲν ἴσθι μὴ θέλοντά με’,

καὶ ‘κακὸν κακῶς σε’ μάλιστα μὲν οἱ θεοί, ἔπειθ’ οὗτοι πάντες ἀπολέσειαν, πονηρὸν ὄντα καὶ πολίτην καὶ τριταγωνιστήν.

Voglio leggervi anche le testimonianze delle liturgie che ho prestato. Leggi a confronto anche i discorsi che tu rovinavi:

Vengo dei defunti il recesso e dell’ombra le porte...

e

Sappi che mio malgrado annuncio brutte notizie

e “crudele te crudelmente” gli dei soprattutto e poi tutti quanti, possano mandarti in rovina, tu che sei malvagio, sia come cittadino, sia come tritagonista.

(Test. Rep. 17a-c)

IG Π² 2320, col. II, 1-4, 18-21, 32-35 M.-O. (= *TrGF I DID A2a*, 1-3, 16-19, 30-33)

- (a) [ἐπὶ Σωσιγένους σάτυρι] (342/341 a.C.)
[- - -]
[παλαι]ᾶι Νε[οπτολ]
[Ἴφιγε]νεῖαι Εὐρ[ιπ]ίδου.
- (b) ἐπὶ Νιχομάχου σάτυρι (341/340 a.C.)
Τιμοκλῆς Λυκούργω
παλαιᾶι : Νεοπτόλεμο[ς]
Ὀρέστη Εὐριπίδο
- (c) [ἐπὶ Θεο]φράστου σάτυ[ρι] (340/339 a.C.)
[- - - - -] Φορκίσι[ι]
[παλαιᾶι : Νικ]όστρ[ατος]
[- - - - -] Εὐ[ριπ]ίδου]

- (a) Sotto l'arcontato di Sosigene, con il dramma satiresco...; per la tragedia antica: Neottolema, con l'*Ifigenia* di Euripide.
- (b) Sotto l'arcontato di Nicomaco, con il dramma satiresco *Licurgo*, Timocle; per la tragedia antica: Neottolema, con l'*Oreste* di Euripide.
- (c) Sotto l'arcontato di Teofrasto, con il dramma satiresco *Forcidi*, ...; per la tragedia antica: Nicostrato... di Euripide.

(Test. Rep. 18a-b)

(a) *Plut. Quaest. Conv. 737a 10-b 3*

ἐμνήσθη δὲ καὶ τῆς Θεοδώρου τοῦ τραγωδοῦ γυναικὸς, οὐ προσδεξαμένης αὐτὸν ἐν τῷ συγκαθεύδειν ὑπογύου τοῦ ἀγῶνος ὄντος, ἐπεὶ δὲ νικήσας εἰσῆλθεν πρὸς αὐτήν, ἀσπασαμένης καὶ εἰπούσης (S. *El.* 2):

Ἀγαμέμνωνος παῖ, νῦν ἐκεῖν' ἔξεστί σοι.'

Si ricorda anche la moglie dell'attore tragico Teodoro, che, nell'incombenza dell'agone, non si lasciava avvicinare a letto da lui: poi, quando egli tornò dopo aver vinto, lei, abbracciandolo, gli disse:

Figlia di Agamennone, ora ti è possibile...

(b) Gellius NA 6. 5 (= TrGF IV T46)

Histrion in terra Graecia fuit fama celebri, qui gestus et vocis claritudine et venustate ceteris antistabat: nomen fuisse aiunt Polum, tragoedias poetarum nobilium scite atque asseverate actitavit. Is Polus unice amatum filium morte amisit. Eum luctum quoniam satis visus est eluxisse, rediit ad quaestum artis. In eo tempore Athenis Electram Sophoclis acturus gestare urnam quasi cum Orestis ossibus debebat. Ita compositum fabulae argumentum est, ut veluti fratris reliquias ferens Electra compleret commisereaturque interitum eius existimatum. Igitur Polus lugubri habitu Electrae indutus ossa atque urnam e sepulcro tulit filii et quasi Orestis amplexus opplevit omnia non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est.

In Grecia visse un attore di grande successo, che per la chiarezza e la bellezza della sua gestualità e della sua voce eccelleva sugli altri: dicono che il suo nome fosse Polo. Egli recitava spesso, con abilità e accuratezza, le tragedie dei poeti illustri. Questo Polo perse, per la sua morte, il figlio, l'unica cosa che amava. Dopo aver deciso di aver pianto abbastanza quel lutto, tornò al guadagno offerto dalla sua arte. In quel tempo, ad Atene, avrebbe dovuto interpretare l'*Elettra* di Sofocle, tenendo un'urna e fingendo che fosse piena dei resti di Oreste. La trama della tragedia è composta in modo che Elettra, credendo di portare le reliquie del fratello, pianga e si lamenti della sua supposta morte. Dunque Polo, indossate le vesti a lutto di Elettra, portò le ossa e l'urna dalla tomba del figlio, e, come se abbracciasse Oreste, riempì tutta la parte non di finzioni o imitazioni ma del suo lutto, con lamenti veri e provenienti dal suo cuore. Così, mentre sembrava che venisse interpretata la tragedia, veniva messo in scena il dolore.

(Test. Rep. 19)

Stob. 4. 33, 28, 8-10 (= Epict. Diss. fr. 11, 7-9, p. 464 Schenkl; TrGF IV T47)

ἢ οὐχ ὀρθῶς ὅτι οὐκ εὐφωνότερον οὐδὲ ἥδιον ὁ Πῶλος τὸν τύραννον Οἰδίποδα ὑπεκρίνετο ἢ τὸν ἐπὶ Κολωνῶ ἀλήτην καὶ πτωχόν;

Non vedi che Polo recitava in modo non più soave né più dolce l'*Edipo Re* rispetto all'*Edipo a Colono*, povero e vagabondo?

(Test. Rep. 20)

Ath. 13. 584d

Ἀνδρονίκου δὲ τοῦ τραγωδοῦ ἀπ' ἀγῶνός τινος, ἐν ᾧ τοὺς Ἐπιγόνους εὐημερῆκει, πίνειν μέλλοντος παρ' αὐτῇ καὶ τοῦ παιδὸς κελεύοντος τὴν Γνάθαιναν προαναλῶσαι,

ὀλόμενε παίδων (ἔφη), ποῖον εἴρηκας λόγον; (= S. fr. 185 Radt)

Andronico, l'attore tragico, reduce da un agone nel quale aveva avuto successo con gli *Epigoni*, voleva andare a bere da Gnatena; poiché lo schiavo [del vinaio] le disse di pagare in anticipo:

Sciagurato tra i servi – rispose – che parola hai detto!

(Test. Rep. 21*)

Plut. Amat. 756b 10-c 4

ἀκούεις δὲ δήπου τὸν Ἐὐριπίδην, ὡς ἐθορυβήθη ποιησάμενος ἀρχὴν τῆς Μελανίππης ἐκείνης,

Ζεὺς, ὅστις ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ (= E. fr. 480 Kannicht)

μεταλαβὼν δὲ χορὸν ἄλλον (ἐθάρρει δ' ὡς ἔοικε τῷ δράματι γεγραμμένῳ πανηγυρικῶς καὶ περιττῶς) ἤλλαξε τὸν στίχον ὡς νῦν γέγραπται

Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο (= E. fr. 481 Kannicht)

Hai sentito di Euripide, di come fu accolto da fischi quando compose l'inizio della famosa *Melanippe*:

Zeus, chiunque tu sia, non lo so se non per sentito dire

ottenendo un altro coro (aveva fiducia, come sembra, in quel dramma, scritto in uno stile adorno e superbo) cambiò il verso com'è scritto ora:

Zeus, come racconta una storia vera...

(Test. Rep. 22*)

Ael. VH 2. 13 (= TrGF V.1 T47a)

Ὁ δὲ Σωκράτης σπάνιον μὲν ἐπεφοίτα τοῖς θεάτροις, εἴ ποτε δὲ Εὐριπίδης ὁ τῆς τραγωδίας ποιητῆς ἠγωνίζετο καινοῖς τραγωδοῖς, τότε γε ἀφικνεῖτο. καὶ Πειραιοῖ δὲ ἀγωνιζομένου τοῦ Εὐριπίδου καὶ ἐκεῖ κατήει· ἔχαιρε γὰρ τῷ ἀνδρὶ δηλονότι διὰ τε τὴν σοφίαν αὐτοῦ καὶ τὴν ἐν τοῖς μέτροις ἀρετήν.

Socrate visitava raramente i teatri, ma se Euripide, il tragediografo, gareggiava con nuove tragedie, allora andava. E se Euripide partecipava all'agone drammatico del Pireo, scendeva anche laggiù; lo apprezzava infatti sia per la sua sapienza, sia per la virtù nei suoi versi.

(Test. Rep. 23*)

Argum. Isocr. 11, pp. 187-188, 24-30 Mathieu (= E. Palamedes, TrGF V. 2, test. ii c)

λέγεται τι τοιοῦτον, ὡς ὅτι τοῦ Εὐριπίδου βουλομένου εἰπεῖν περὶ αὐτοῦ (scil. *de Socrate*) καὶ δεδιότος ἀναπλάσαι τὸ δρᾶμα τὸν Παλαμῆδην, ἵνα διὰ τούτου σχοίη καιρὸν τοῦ αἰνίξασθαι εἰς τὸν Σωκράτην καὶ εἰς τοὺς Ἀθηναίους· “ἐκάνετε, ἐκάνετε τῶν Ἑλλήνων τὸν ἄριστον” (cf. E. fr. 588a Kannicht), ὃ ἐστὶν ἐφονεύσατε. καὶ νοῆσαν τὸ θέατρον ἅπαν ἐδάκρυσεν, διότι περὶ Σωκράτους ἠνίττετο.

Si racconta qualcosa del genere, che poiché Euripide voleva parlare di Socrate e aveva timore di comporre il *Palamede*, per cogliere l'occasione, attraverso di esso, di riferirsi velatamente alla sua vicenda e agli Ateniesi, [compose il verso]: “*il migliore dei Greci avete distrutto, avete distrutto*”, cioè lo avete ucciso. E tutto il teatro, rendendosene conto, pianse, perché Euripide alludeva a Socrate.

(Test. Rep. 24*)

Alciph. 3. 12, 1

Κακὸς κακῶς ἀπόλοιτο καὶ ἄφωνος εἶη Λικύμνιος ὁ τῆς τραγωδίας ὑποκριτής. ὡς γὰρ ἐνίκα τοὺς ἀντιτέχνους Κριτίαν τὸν Κλεωναῖον καὶ Ἴππασον τὸν Ἀμβρακιώτην τοὺς Αἰσχύλου Προπομποὺς τορῶ τινι καὶ γεγωνοτέρῳ φωνήματι χρησάμενος, γαῦρος ἦν καὶ κιττοστεφῆς ἦγε συμπόσιον.

Possa perire malamente e diventare muto Licinnio, l'attore di tragedia. Dopo aver vinto contro i rivali Crizia di Cleoneo e Ippaso di Ambracia, recitando i *Προπομποί* di Eschilo e sfruttando il suo timbro chiaro e sonoro, era raggiante e, incoronato d'edera, offriva un simposio.

(Test. Rep. 25*)

Schol. vet. S. Aj. 864a, p. 195 Christodoulos (= TrGF IV T48)

δεῖ δὲ ὑπονοῆσαι ὅτι περιπίπτει τῷ ξίφει. καὶ δεῖ καρτερόν τινα εἶναι τὸν ὑποκριτήν, ὡς ἄξει τοὺς θεατὰς εἰς τὴν τοῦ Αἴαντος φαντασίαν· ὅποια περὶ τοῦ Ζακυνθίου Τιμοθέου φασίν, ὅτι ἦγε τοὺς θεατὰς καὶ ἐψυχαγώγει τῇ ὑποκρίσει, ὡς Σφαγέα αὐτὸν κληθῆναι.

Bisogna supporre che cada sulla spada. E l'attore deve essere possente, per colpire gli spettatori e spingerli ad immaginare la figura di Aiace; qualità che dicono avesse Timoteo di Zacinto, il quale trascinava il pubblico e lo incantava con la recitazione, tanto da essere soprannominato l'“Uccisore”.

(Test. Rep. 26*)

Hsch. δ 837

Δημήτριος·τραγωδῶν ὑποκριτής·καὶ ἴσως ὑπεκρίθη τὸν Ἀγαμέμνονος θάνατον, πελέκει κατὰ πολλοὺς γενόμενον.

Demetrio: attore di tragedie; e forse recitò la morte di Agamennone, diventando noto a molti con il nome di “Scure”.

II. 2. 2 TESTIMONIANZE SULLA CIRCOLAZIONE SIMPOSIALE DELLA TRAGEDIA

(Test. Simp. 1)

Ar. Nu. 1353-1372 (= *TrGF* III T119, 151; E. *Aeolus*, *TrGF* V. 1, test. iv. a)

Στρ. καὶ μὴν ὄθεν γε πρῶτον ἠρξάμεσθα λοιδορεῖσθαι
ἐγὼ φράσω. ᾿πειδὴ γὰρ εἰσιτώμεθ', ὥσπερ ἴστε,
πρῶτον μὲν αὐτὸν τὴν λύραν λαβόντ' ἐγὼ ᾿κέλευσα 1355
᾿ῥσαι Σιμωνίδου μέλος, τὸν Κριόν, ὡς ἐπέχθη.
ὁ δ' εὐθέως ἀρχαῖον εἶν' ἔφασκε τὸ κιθαρίζειν
᾿ῥδειν τε πίνονθ' ὥσπερ εἰ κάχρυς γυναῖκ' ἀλοῦσαν.
Φει. οὐ γὰρ τότε εὐθύς χρῆν σ' ἄρά τυπτεσθαί τε καὶ πατεῖσθαι,
᾿ῥδειν κελεύονθ' ὥσπερ εἰ τέτιγά μ' ἐστιῶντα; 1360
Στρ. τοιαῦτα μέντοι καὶ τότε ἔλεγεν ἔνδον οἷάπερ νῦν,
καὶ τὸν Σιμωνίδην ἔφασκ' εἶναι κακὸν ποιητήν.
κἀγὼ μόλις μὲν, ἀλλ' ὅμως ἠνεσχόμην τὸ πρῶτον·
ἔπειτα δ' ἐκέλευσ' αὐτὸν ἀλλὰ μυρρίνην λαβόντα
τῶν Αἰσχύλου λέξαι τί μοι. κἀθ' οὗτος εὐθύς εἶπεν· 1365
᾿ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποηταῖς –
ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν·
κάνταῦθα πῶς οἶσθέ μου τὴν καρδίαν ὀρεχθεῖν;
ὅμως δὲ τὸν θυμὸν δακῶν ἔφην· ᾿σὺ δ' ἀλλὰ τούτων
λέξον τι τῶν νεωτέρων, ἅττ' ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα. 1370
ὁ δ' εὐθύς ἦσ' Εὐριπίδου ῥῆσιν τιν', ὡς ἐκίνει
ἀδελφός, ᾧ ᾿λεξίκακε, τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφήν.

STREPSIADE: Va bene, vi spiegherò perché abbiamo iniziato a litigare. Dopo mangiato, come sapete, per prima cosa gli ho chiesto di prendere la lira e cantare un carne di Simonide, quello di Crio “il Caprone”, di come venne tosato. Lui subito mi ha risposto che suonare la cetra e cantare mentre si beve è roba da vecchi: non siamo mica donne che macinano l'orzo!

FIDIPPIDE: Non era meglio se ti picchiavo e ti pestavo subito, quando mi hai invitato a cantare! Come se a pranzo avessimo per ospiti le cicale!

STREPSIADE: Diceva cose del genere, anche prima, dentro casa: sosteneva che Simonide fosse un pessimo poeta. Io, a stento, in un primo momento, ho sopportato. Poi gli ho chiesto almeno di prendere un ramo di mirto e recitare qualcosa di Eschilo. E lui mi fa: “In effetti, penso che Eschilo sia il primo dei poeti...in quanto a fragore, incoerenza, ridondanza, stile scosceso!” A quel punto, come immaginate, mi è preso un colpo al cuore; comunque, frenando la rabbia, gli ho detto: “Allora recita qualcosa di questi autori moderni, una di quelle cose argute!”. Lui subito intona una tirata di Euripide, di un fratello che si fa – Dio ci salvi! – la sorella uterina.

(Test. Simp. 2)

Ar. *Γηρυτάδης*, fr. 161 K.-A. (= *TrGF* III T152)

ἐν τοῖσι συνδείπνοις ἐπαινῶν Αἰσχύλου

Lodando nei simposi Eschilo

(Test. Simp. 3)

Plut. Nic. 9. 7

ἦσαν οὖν πρότερον πεπονημένοι τινὰ πρὸς ἀλλήλους ἐκεχειρίαν ἐνιαύσιον, ἐν ἧ συνιόντες εἰς ταῦτὸ καὶ γευόμενοι πάλιν ἀδείας καὶ σχολῆς καὶ πρὸς ξένους καὶ οἰκείους ἐπιμιξίας, ἐπόθουν τὸν ἀμίαντον καὶ ἀπόλεμον βίον, ἠδέως μὲν ἀδόντων τὰ τοιαῦτα χορῶν ἀκούοντες·

κείσθω δόρυ μοι μίτον ἀμφιπλέκειν ἀράχναις (= E. fr. 369 Kannicht)

ἠδέως δὲ μεμνημένοι τοῦ εἰπόντος ὅτι τοὺς ἐν εἰρήνῃ καθεύδοντας οὐ σάλπιγγες, ἀλλ' ἀλεκτρούνες ἀφυπνίζουσι.

Già in precedenza avevano stipulato gli uni con gli altri una tregua di un anno, durante la quale, riunendosi e gustando di nuovo la sicurezza, l'ozio e le relazioni con ospiti ed amici, rimpiangevano la vita libera dalla guerra, ascoltando volentieri cori che cantavano simili brani:

*Giaccia la mia lancia, tela
per i ragni da intrecciare*

e ricordando con piacere il detto che “coloro che dormono in pace, non le trombe ma i galli li svegliano”.

(Test. Simp. 4)

Plut. Lys. 15. 3-4

ἔνιοι δὲ καὶ προτεθῆναί φασιν ὡς ἀληθῶς ὑπὲρ ἀνδραποδισμοῦ γνώμην ἐν τοῖς συμμάχοις, ὅτε καὶ τὸν Θηβαῖον Ἐρίανθον εἰσηγήσασθαι τὸ μὲν ἄστει κατασκάψαι, τὴν δὲ χώραν ἀνεῖναι μηλόβοτον. Εἶτα μέντοι συνουσίας γενομένης τῶν ἡγεμόνων παρὰ πότον, καὶ τινος Φωκέως ἄσαντος ἐκ τῆς Εὐριπίδου Ἠλέκτρας τὴν πάροδον, ἧς ἡ ἀρχή (= E. El. 167-168)·

Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα,
ἦλυθον Ἠλέκτρα ποτὶ σὰν ἀγρότειραν αὐλάν

5

πάντας ἐπικλασθῆναι, καὶ φανῆναι σχέτλιον ἔργον τὴν οὕτως εὐκλεᾶ καὶ τοιούτους ἄνδρας φέρουσαν ἀνελεῖν καὶ διεργάσασθαι πόλιν.

Alcuni dicono che venne avanzata davvero, tra gli alleati, la proposta di rendere schiava Atene, ed in quel frangente il tebano Erianto propose anche di radere al suolo la città e di abbandonare la regione al pascolo delle mandrie. In seguito, tuttavvia, allorché i capi dell'esercito erano riuniti a banchetto ed un Focese intonò la parodo dell'*Elettra* di Euripide, il cui inizio è:

*Figlia di Agamennone,
sono giunta, Elettra, alla tua agreste dimora*

tutti furono mossi a compassione e apparve un atto crudele distruggere e cancellare una città così famosa ed in grado di produrre simili poeti.

(Test. Simp. 5)

Efippo, Ὅμοιοι, fr. 16 K.-A.

Διονυσίου δὲ δράματ' ἐκμαθεῖν δέοι
καὶ Δημοφῶντος ἅττ' ἐποίησεν εἰς Κότυν,
ρήσεις τε κατὰ δεῖπνον Θεόδωρός μοι λέγοι 3
Λάχητί τ' οἰκήσαιμι τὴν ἐξῆς θύραν,
κυμβία τε παρέχοιμ' ἐστιῶν Εὐριπίδῃ

Che io debba imparare a mente i drammi di Dionisio,
e le cose che Demofonte scrisse su Cotys,
mi reciti Teodoro dei discorsi durante la cena,
possa io abitare nella porta accanto a Lachete,
ed offrire ad Euripide le coppe mentre partecipo a un banchetto.

(Test. Simp. 6)

Aeschin. 1. 168

ὡς γὰρ τὰς ἐμὰς εὐθύνας βλάπτων, ἃς ὑπὲρ τῆς πρεσβείας μέλλω διδόναι, φησί (scil.
Demosthenes) με, ὅτ' αὐτὸς πρόην ὑπὲρ τοῦ παιδὸς Ἀλεξάνδρου διεξήει, ὡς ἔν τῳ πότῳ ἡμῶν
κιθαρίζοι καὶ λέγοι ρήσεις τινὰς καὶ ἀντικρούσεις πρὸς ἕτερον παῖδα, καὶ περὶ τούτων ἃ δὴ
ποτε αὐτὸς ἐτύγχανε γινώσκων πρὸς τὴν βουλὴν ἀπεφήνατο, οὐχ ὡς συμπρεσβευτὴν, ἀλλ' ὡς
συγγενῆ τοῖς εἰς τὸν παῖδα σκώμμασιν ἀγανακτῆσαι.

Con l'intenzione di danneggiare il mio rendiconto dell'ambasceria, che sto per dare, [Demostene] sostiene che non molto tempo fa, quando ha parlato del fanciullo Alessandro, raccontando come durante il simposio abbia suonato la cetra, recitato discorsi e scambiato battute con un altro ragazzo – e su questo argomento ha riferito al consiglio ciò di cui era a conoscenza – io mi sono arrabbiato per le sue offese non come un membro della delegazione ma come un congiunto della famiglia macedone.

(Test. Simp. 7)

D. S. 16. 92, 3

ἐν γὰρ τῷ βασιλικῷ πότῳ Νεοπτόλεμος ὁ τραγωδός, πρωτεύων τῇ μεγαλοφονίᾳ καὶ τῇ δόξῃ, προστάξαντος αὐτῷ τοῦ Φιλίππου προενέγκασθαι τῶν ἐπιτετευγμένων ποιημάτων καὶ μάλιστα τῶν ἀνηκόντων πρὸς τὴν κατὰ τῶν Περσῶν στρατείαν, ὁ μὲν τεχνίτης κρίνας οἰκεῖον ὑποληφθήσεσθαι τὸ ποίημα τῇ διαβάσει τοῦ Φιλίππου καὶ τὴν εὐδαιμονίαν ἐπιπλήξαι βουλόμενος τοῦ Περσῶν βασιλέως, καίπερ οὔσαν μεγάλην καὶ περιβόητον, ὅπως μεταπέσοι ποτ' ἂν εἰς τοῦναντίον ὑπὸ τῆς τύχης, ἤρξατο λέγειν τότε τὸ ποίημα (= Fr. *adesp.* 127 Sn.-K.).

φρονεῖτε νῦν αἰθέρος ὑψηλότερον
καὶ μεγάλων πεδίων ἀρούρας,
φρονεῖθ' ὑπερβαλλόμενοι
δόμοις δόμους, ἀφροσύνα
πρόσω βιοτὰν τεκμαιρόμενοι. 5
ὁ δ' ἀμφιβάλλει ταχύπουν
κέλευθον ἔρπων σκοτίαν,
ἄφνω δ' ἄφαντος προσέβα
μακρὰς ἀφαιρούμενος ἐλπίδας
θνατῶν πολύμοχθος Ἄιδας 10

καὶ τὰ τούτων ἐφεξῆς προσσυνεῖρε, πάντα πρὸς τὴν ὁμοίαν φερόμενα διάνοιαν.

Durante il banchetto offerto dal re, l'attore Neottolema, che primeggiava per potenza della voce e per fama, venne esortato da Filippo a presentare dei brani di successo e pertinenti, in particolare, alla spedizione contro la Persia; l'artista, pensando che questo componimento sarebbe stato considerato appropriato al passaggio di Filippo in Asia e volendo colpire la prosperità del re persiano, sebbene fosse immensa e gloriosa, suggerendo che essa potesse essere, un giorno, rovesciata dalla sorte, iniziò a recitare questo brano:

*Ora pensate all'etere eccelso,
alle terre di grandi distese,
pensate di sorpassare case
con case, con stoltezza il futuro
della vostra vita immaginate.
Ma col piede veloce vi cinge
strisciando un sentiero di tenebra,
e improvviso non visto si accosta,
ai mortali strappando speranze
grandi, Ade, fonte di dolori.*

E continuò con il seguito del brano, tutto riguardante il medesimo argomento.

(Test. Simp. 8)

Ath. 12. 537d = (FGrHist 127 F2)

Νικοβούλη δέ φησιν ὅτι παρὰ τὸ δεῖπνον πάντες οἱ ἀγωνισταὶ ἐσπούδαζον τέρπειν τὸν βασιλέα καὶ ὅτι ἐν τῷ τελευταίῳ δείπνῳ αὐτὸς ὁ Ἀλέξανδρος ἐπεισόδιον τι ἀπομνημονεύσας ἐκ τῆς Εὐριπίδου Ἀνδρομέδας ἠγωνίσασατο καὶ τὸν ἄκρατον προθύμως προπίνων καὶ τοὺς ἄλλους ἠνάγκαζεν.

Nicobule dice che durante la cena tutti gli artisti facevano a gara nel compiacere il re e che nell'ultima cena Alessandro in persona si esibì, recitando a memoria un episodio dell'*Andromeda* di Euripide, e dopo aver bevuto vino puro in abbondanza, costrinse anche gli altri a farlo.

(Test. Simp. 9a-b)

(a) Theophr. Char. 15. 10-11

καὶ οὔτε ᾄσαι οὔτε ῥῆσιν εἰπεῖν οὔτε ὀρχήσασθαι ἂν ἐθελῆσαι

[Lo scortese] non vorrebbe mai né cantare né recitare un discorso né danzare.

(b) Theophr. Char. 27. 2-3

ὁ δὲ ὀψιμαθῆς τοιοῦτός τις, οἷος ῥήσεις μανθάνειν ἐξηκονταέτης γεγινώς καὶ ταύτας λέγων παρὰ πότον ἐπιλανθάνεσθαι.

Il “tardo ad apprendere” è uno che all'età di sessant'anni impara a memoria tirate di tragedia e recitandole durante il banchetto se le scorda.

(Test. Simp. 10*)

Ar. Δαιταλῆς fr. 234 K.-A. (= fr. 29 Cassio)

καὶ τὴν Ἑκάβην ὀτοτύζαν καὶ καιόμενον τὸν ἀχυρόν

Ed Ecuba che si lamenta e la paglia che brucia...

(Test. Simp. 11*)

Xen. Symp. 6. 3

καὶ ὁ Ἑρμογένης, ἑὺ βούλεσθε, ἔφη, ὥσπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ ὑπὸ τοῦ αὐλοῦ ὑμῖν διαλέγωμαι;

Ed Ermogene disse: “volete che anch'io, come l'attore Nicostrato, che recitava tetrametri accompagnato dall'*aulos*, discuta con voi al suono di quello strumento?”

(Test. Simp. 12*)

Ath. 6. 250b (= TrGF I 3 T11; FGrHist 566 F32, 10-17)

ἔπειτα πρεσβεύσας ποτὲ μεθ' ἐτέρων ὡς τὸν Διονύσιον, καὶ πάντων κομιζομένων ἐπὶ τριήρους, κατηγορούμενος ὑπὸ τῶν ἄλλων ὅτι στασιάζει κατὰ τὴν ἀποδημίαν καὶ βλάπτει τοῦ Διονυσίου τὰς κοινὰς πράξεις, καὶ σφόδρα τοῦ Διονυσίου ὀργισθέντος, ἔφησεν τὴν διαφορὰν γενέσθαι αὐτῷ πρὸς τοὺς συμπρέσβεις, ὅτι μετὰ τὸ δεῖπνον ἐκεῖνοι μὲν τῶν Φρυνίχου καὶ Στησιχόρου, ἔτι δὲ Πινδάρου παιάνων τῶν ναυτῶν τινὰς ἀνειληφότες ἦδον, αὐτὸς δὲ μετὰ τῶν βουλομένων τοὺς ὑπὸ τοῦ Διονυσίου πεποιημένους διεπεραίνετο.

Qualche tempo dopo, Damocle era andato in ambasceria insieme ad altri per conto di Dionisio e tutti erano trasportati da una trireme. Poiché venne accusato dai compagni di aver seminato discordia durante il viaggio e di aver danneggiato gli interessi pubblici di Dionisio, e quest'ultimo si adirò moltissimo, disse che la discussione tra lui e gli ambasciatori era insorta perché dopo il pasto, quelli, dopo aver raccolto alcuni dei marinai, cantavano peani di Frinico, Stesicoro ed anche di Pindaro, mentre egli stesso, in compagnia di alcuni volontari, aveva intonato i peani composti da Dionisio.

(Test. Simp. 13*)

Axionico, Φιλευριπίδης, fr. 3 K.-A. (= TrGF V. 1 T188)

οὕτω γὰρ ἐπὶ τοῖς μέλεσι τοῖς Εὐριπίδου
ἄμφω νοσοῦσιν, ὥστε τᾶλλ' αὐτοῖς δοκεῖν
εἶναι μέλη γυγραντὰ καὶ κακὸν μέγα.

Entrambi sono talmente pazzi per i canti di Euripide, che le altre composizioni sembrano loro il suono del *gingras*, e terribilmente brutte.

II. 2. 3. TESTIMONIANZE SU ALTRI CONTESTI DELLA CIRCOLAZIONE ORALE DELLA TRAGEDIA

(Test. Or. 1a-b)

(a) Ar. V. 218-221 (= *TrGF I 3 T10d*)

βδ. ὡς ἀπὸ μέσων νυκτῶν γε παρακαλοῦσ' αἰεὶ
λύχνους ἔχοντες καὶ μινυρίζοντες μέλη
ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα,
οἷς ἐκκαλοῦνται τοῦτον.

BDELICLEONE: Dopo la mezzanotte passano sempre con le lanterne a chiamarlo, cinguettando antiche arie sidonie di Frinico dolci come il miele, con le quali lo invitano ad uscire.

(b) Ar. V. 268-270 (= *TrGF I 3 T10e*)

Χο. οὐ μὴν πρὸ τοῦ ἐφορκὸς ἦν, ἀλλὰ πρῶτος ἡμῶν
ἤγεῖτ' ἄν ἄδων Φρυνίχου· καὶ γὰρ ἔστιν ἀνήρ
φιλωδός.

CORO: Prima non era necessario trascinarlo, ma procedeva in testa al nostro gruppo, intonando Frinico: è uno cui piace cantare!

(Test. Or. 2)

Ar. V. 579-580

Φι. κὰν Οἶαγρος εἰσέλθη φεύγων, οὐκ ἀποφεύγει πρὶν ἄν ἡμῖν
ἐκ τῆς Νιόβης εἴπη ῥῆσιν τὴν καλλίστην ἀπολέξας.

FILOCLEONE: Se fra gli accusati c'è Eagro, non viene assolto prima di averci recitato, a sua scelta, il discorso più bello della *Niobe*.

(Test. Or. 3)

Ar. Av. 1337-1339 (= S. fr. 476 Radt)

Πατρ. γενοίμαν αἰετὸς ὑψιπέτας,
ὡς ἀμποταθείην ὑπὲρ ἀτρυγέτου
γλαυκᾶς ἐπ' οἶδμα λίμνας

PARRICIDA: Vorrei diventare un'aquila che in alto vola, per librarmi sull'onda del bianco instancabile mare.

(Test. Or. 4)

Plut. De Recta Ratione Audiendi 46b 2-6 (= TrGF V.1 T70)

Εὐριπίδης μὲν οὖν ὁ ποιητής, ὡς ὑπολέγοντος αὐτοῦ τοῖς χορευταῖς ᾠδὴν τινα πεποιημένην ἐφ' ἁρμονίας εἷς ἐγέλασεν, 'εἰ μὴ τις ἦς ἀναίσθητος' εἶπε 'καὶ ἀμαθής, οὐκ ἂν ἐγέλασας ἐμοῦ μιζολυδιστὶ ἄδοντος'

Poiché il poeta Euripide stava intonando per i coreuti un'ode composta secondo una determinata scala e uno di essi scoppiò a ridere, egli disse: "se tu non fossi così insensibile ed ignorante, non mi prenderesti in giro mentre canto nell'armonia mixolidia".

(Test. Or. 5a-b)

(a) Satyr. Vit. E. fr. 39, col. XIX, 11-34 Schorn (= TrGF V.1 T189b)

λέγεται γοῦν, ὅτε Νικίας ἐστράτευσεν ἐπὶ Σικελίαν καὶ πολλοὶ τῶν Ἀθηναίων ἐγένοντ' αἰχμάλωτοι συχνοὺς αὐτῶν ἀνασωθῆναι διὰ τῶν Εὐριπίδου ποιημάτων, ὅσοι κατέχοντες τῶν στίχων τινὰς διδάξαιαν τοὺς υἱεῖς τῶν εἰληφότων ὑποχειρίους αὐτοῦς· οὕτως ἡ Σικελία ἅπασα τὸν Εὐριπίδην ἀπεθαύμαζεν.

Si racconta che, quando Nicia comandò la spedizione di Sicilia e molti Ateniesi furono fatti prigionieri, un gran numero di essi si salvò grazie alle tragedie di Euripide, perché quanti tenevano a mente i suoi versi, li insegnarono ai figli di coloro che li avevano catturati. A tal punto l'intera Sicilia provava ammirazione per Euripide.

(b) Plut. Nic. 29. 1-5 (= TrGF V.1 T189a)

Τῶν δ' Ἀθηναίων οἱ μὲν πλεῖστοι διεφθάρησαν ἐν ταῖς λατομίαις ὑπὸ νόσου καὶ διαίτης πονηρᾶς, εἰς ἡμέραν ἐκάστην κοτύλας δύο κριθῶν λαμβάνοντες καὶ μίαν ὕδατος, οὐκ ὀλίγοι δ' ἐπράθησαν διακλαπέντες ἢ καὶ διαλαθόντες ὡς οἰκέται. καὶ τούτους ὡς οἰκέτας ἐπώλουν στίζοντες ἵππον εἰς τὸ μέτωπον· ἀλλ' ἤσαν οἱ καὶ τοῦτο πρὸς τῷ δουλεύειν ὑπομένοντες. ἐβοήθει δὲ τούτοις ἢ τ' αἰδῶς καὶ τὸ κόσμιον· ἢ γὰρ ἠλευθεροῦντο ταχέως, ἢ τιμώμενοι παρέμενον τοῖς κεκτημένοις. ἔνιοι δὲ καὶ δι' Εὐριπίδην ἐσώθησαν. Μάλιστα γὰρ ὡς ἔοικε τῶν ἔκτος Ἑλλήνων ἐπόθησαν αὐτοῦ τὴν μουσαν οἱ περὶ Σικελίαν, καὶ μικρὰ τῶν ἀφικνουμένων ἐκάστοτε δείγματα καὶ γεύματα κομιζόντων ἐκμανθάνοντες ἀγαπητῶς μετεδίδοσαν ἀλλήλοις. Τότε γοῦν φασὶ τῶν σωθέντων οἴκαδε συχνοὺς ἀσπάζεσθαι τε τὸν Εὐριπίδην φιλοφρόνως, καὶ διηγεῖσθαι τοὺς μὲν ὅτι δουλεύοντες ἀφείθησαν, ἐκδιδάξαντες ὅσα τῶν ἐκείνου ποιημάτων ἐμέμνητο, τοὺς δ' ὅτι πλανώμενοι μετὰ τὴν μάχην τροφῆς καὶ ὕδατος μετελάμβανον τῶν μελῶν ἄσαντες. Οὐ δεῖ δὴ θαυμάζειν ὅτι τοὺς Καυνίους φασὶ πλοίου προσφερομένου τοῖς λιμέσιν ὑπὸ ληστρίδων διωκομένου μὴ δέχεσθαι τὸ πρῶτον ἀλλ' ἀπειργεῖν, εἶτα μέντοι διαπυθνομένους εἰ γινώσκουσιν ἄσματα τῶν Εὐριπίδου, φησάντων δ' ἐκείνων, οὕτω παρεῖναι καὶ καταγαγεῖν τὸ πλοῖον.

La maggioranza degli Ateniesi perì nelle latomie a causa delle malattie o degli stenti di una dieta povera, dal momento che ogni giorno assumevano due razioni di orzo ed una di acqua; non pochi, sottratti a quella vita, vennero venduti oppure riuscirono a farsi passare come schiavi. E al momento della vendita, essi erano marchiati nella fronte con il segno di un cavallo: vi erano alcuni, che in aggiunta alla condizione servile, sopportavano questa umiliazione. A questi venne in soccorso il

pudore ed il decoro: o, infatti, venivano presto liberati, oppure, da persone onorate, rimanevano presso coloro i quali li avevano acquistati. Alcuni si salvarono grazie ad Euripide. Come sembra, infatti, fra i Greci abitanti fuori dalla madrepatria, soprattutto quelli di Sicilia avevano una passione per Euripide: imparando a memoria i brevi esempi ed assaggi della sua poesia, che di volta in volta venivano portati loro dai visitatori, con grande piacere se li scambiavano tra di loro. Allora – si dice – molti dei sopravvissuti, una volta tornati a casa, abbracciarono affettuosamente Euripide; e raccontavano che alcuni, una volta imprigionati, furono liberati perché insegnarono quanto ricordavano delle sue tragedie, altri, vagando dopo la sconfitta in battaglia, cantando delle arie ebbero in cambio cibo ed acqua. Non è sorprendente, allora, quello che dicono dei Cauni, i quali, in un primo momento, non accolsero nel loro porto una nave inseguita dai pirati, ma la tennero lontano: in seguito, poiché chiesero loro se conoscessero i canti di Euripide ed avendo i marinai risposto di sì, fu così consentito all'imbarcazione di approdare.

(Test. Or. 6a-e)

(a) *Vit. Soph. 13* (= *TrGF IV TA1, 47-54*)

Φέρεται δὲ καὶ παρὰ πολλοῖς ἢ πρὸς τὸν υἱὸν Ἰοφῶντα γενομένη αὐτῷ δίκη. ἔχων γὰρ ἐκ μὲν Νικοστράτης Ἰοφῶντα, ἐκ δὲ Θεωρίδος Σικυωνίας Ἀρίστωνα, τὸν ἐκ τούτου γενόμενον παῖδα Σοφοκλέα τοῦνομα πλέον ἔστεργε. καὶ ποτε ἐν δράματι εἰσήγαγε <...> τὸν Ἰοφῶντα αὐτῷ φθονοῦντα καὶ πρὸς τοὺς φράτορας ἐγκαλοῦντα τῷ πατρὶ ὡς ὑπὸ γήρωσ παραφρονοῦντι· οἱ δὲ τῷ Ἰοφῶντι ἐπετίμησαν. Σάτυρος δὲ φησιν αὐτὸν εἰπεῖν 'Εἰ μὲν εἰμι Σοφοκλῆς, οὐ παραφρονῶ· εἰ δὲ παραφρονῶ, οὐκ εἰμι Σοφοκλῆς', καὶ τότε τὸν Οἰδίποδα παραναγῶναι.

Molti raccontano che a Sofocle venne intentato un processo dal figlio Iofonte. Avendo avuto, come figli, da Nicostrate Iofonte, e da Teoride di Sicione, Aristone, amava di più il figlio di costui, di nome Sofocle. Ed una volta in un dramma introdusse <...> Iofonte, che, invidioso nei suoi confronti, denunciava il padre ai membri della fratria, i quali però lo condannarono. Satiro sostiene che il poeta [durante il processo] abbia detto “Se sono Sofocle non sono uscito di senno, se sono uscito di senno, non sono Sofocle” ed in quella occasione abbia letto l'*Edipo*.

(b) *Cic. Cato Mai. 22* (*TrGF IV T81*)

Sophocles ad summam senectutem tragoedias fecit. quod propter studium cum rem negligere familiarem videretur, a filiis in iudicium vocatus est, ut quem ad modum nostro more male rem gerentibus patribus bonis interdici solet, sic illum quasi desipientem a re familiari removerent iudices. tum senex dicitur eam fabulam quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse iudicibus quaesissetque num illud carmen desipientis videretur. quo recitato sententiis iudicum est liberatus.

Sofocle compose tragedie fin nell'estrema vecchiaia. Poiché, per questo impegno, sembrava trascurare il patrimonio familiare, fu citato in giudizio dai figli e, come secondo il nostro costume vengono interdetti dalla tutela dei beni coloro che li amministrano male, così i giudici sottrassero al poeta la cura del patrimonio, in quanto persona non più padrona di sé. Si racconta che in quell'occasione il vecchio abbia recitato ai giudici la tragedia che aveva per le mani e che da poco aveva scritto, l'*Edipo a Colono*, ed abbia chiesto se per caso quel componimento sembrasse opera di uno fuori di sé. Dopo averlo recitato, fu assolto dalla sentenza dei giudici.

(c) **Plut. An sen. resp. ger. 785a-b (= TrGF IV T82)**

Σοφοκλῆς δὲ λέγεται μὲν ὑπὸ πολλῶν παρανοίας δίκην φεύγων ἀναγνῶναι τὴν ἐν Οἰδίποδι τῷ ἐπὶ Κολωνῶ πάροδον, ἣ ἔστιν ἀρχὴ (= S. OC 668-673).

εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας
ἴκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα,
τὸν ἀργῆτα Κολωνόν, ἔνθ' 670
ἀ λίγεια μινύρεταιθ
αμίζουσα μάλιστ' ἀηδῶν
χλωραῖς ὑπὸ βᾶσσαις

θαυμαστοῦ δὲ τοῦ μέλους φανέντος, ὥσπερ ἐκθεάτρου τοῦ δικαστηρίου προπεμφθῆναι μετὰ κρότου καὶ βοῆς τῶν παρόντων.

Si racconta che Sofocle, accusato di pazzia dai figli, abbia letto la parodo dell'*Edipo a Colono*, il cui inizio è:

*Straniero, in questa landa
di buoni destrieri sei giunto,
la dimora più bella della terra,
Colono splendente, dove l'usignuolo
sonoro ripete spesso il suo canto,
nelle virenti valli.*

e poiché quel canto apparve ammirevole, fu scortato fuori dal tribunale, come se si trattasse del teatro, tra gli applausi e le acclamazioni dei presenti.

(d) **Apul. De magia 37 (= TrGF IV T83)**

Sophocles poeta Euripidi aemulus et superstes – vixit enim ad extremam senectam – cum igitur accusaretur a filio suomet dementiae, quasi iam per aetatem desiperet, protulisse dicitur Coloneum suam, peregregiam tragoediarum, quam forte tum in eo tempore conscribat, eam iudicibus legisse nec quicquam amplius pro defensione sua addidisse, nisi ut audacter dementiae condemnarent, si carmina senis displicerent. Ibi ego comperior omnis iudices tanto poetae adsurrexisse miris laudibus eum tulisse ob argumenti sollertiam et cotorum facundiae, nec ita multum omnis afuisse quin accusatorem potius dementiae condemnarent.

Si dice che Sofocle, poeta rivale di Euripide, che a lui sopravvisse – si spense in età avanzatissima – quando venne accusato di pazzia da suo figlio (come, se, a causa della vecchiaia, fosse uscito di senno) abbia prodotto in sua difesa la sua tragedia su Colono, che si trovava a comporre in quel periodo, e l'abbia letta ai giudici, senza aggiungere altro al suo discorso, se non che i giudici avrebbero dovuto avere il coraggio condannarlo per la sua pazzia, qualora non avessero gradito le opere di un vecchio. Mi risulta che in quell'occasione tutti i giudici si alzarono di fronte ad un così grande poeta e lo celebrarono con ammirevoli parole per l'elaborazione della trama e la facondia della sua dizione tragica, e che non mancò molto che condannassero per follia, invece, l'accusatore.

(e) [Lucian.] *Macr.* 24 (= *TrGF* IV T84)

οὗτος ὑπὸ Ἰοφῶντος τοῦ υἱέος ἐπὶ τέλει τοῦ βίου παρανοίας κρινόμενος ἀνέγνω τοῖς δικασταῖς Οἰδίπου τὸν ἐπὶ Κολωνῶ, ἐπιδεικνύμενος διὰ τοῦ δράματος ὅπως τὸν νοῦν ὑγιαίνει, ὡς τοὺς δικαστὰς τὸν μὲν ὑπερθαυμάσαι, καταψηφίσασθαι δὲ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ μανίαν.

Verso la fine della sua vita, egli (*sc.* Sofocle), accusato dal figlio Iofonte di pazzia, lesse ai giudici l'*Edipo a Colono*, dimostrando attraverso il dramma come la sua mente fosse in salute, tanto che i giudici restarono ammirati e condannarono per pazzia il figlio.

(Test. Or. 7)

Pl. Lg. 817d 4-8

ΑΘ. νῦν οὖν, ὧ παῖδες μαλακῶν Μουσῶν ἔκγονοι, ἐπιδείξαντες τοῖς ἄρχουσι πρῶτον τὰς ὑμετέρας παρὰ τὰς ἡμετέρας ᾠδὰς, ἂν μὲν τὰ αὐτὰ γε ἢ καὶ βελτίω τὰ παρ' ὑμῶν φαίνεται λεγόμενα, δώσομεν ὑμῖν χορόν, εἰ δὲ μή, ὧ φίλοι, οὐκ ἂν ποτε δυναίμεθα.

ATENIESE: Dunque, discendenti delle dolci Muse, 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.

(Test. Or. 8)

Plut. Dem. 7. 1-5

Πάλιν δέ ποτέ φασιν ἐκπεσόντος αὐτοῦ καὶ ἀπιόντος οἴκαδε συγκεκριμένου καὶ βαρέως φέροντος ἐπακολουθῆσαι Σάτυρον τὸν ὑποκριτὴν ἐπιτήδειον ὄντα καὶ συνεισελθεῖν. Ὀδυρομένου δὲ τοῦ Δημοσθένους πρὸς αὐτόν, ὅτι πάντων φιλοπονώτατος ὢν τῶν λεγόντων καὶ μικροῦ δέων καταναλωκέναι τὴν τοῦ σώματος ἀκμὴν εἰς τοῦτο, χάριν οὐκ ἔχει πρὸς τὸν δῆμον, ἀλλὰ κραιπαλῶντες ἄνθρωποι ναῦται καὶ ἀμαθεῖς ἀκούονται καὶ κατέχουσι τὸ βῆμα, παρορᾶται δ' αὐτός. ἄληθῆ λέγεις, ὧ Δημοσθενες, φάναι τὸν Σάτυρον, ἄλλ' ἐγὼ τὸ αἴτιον ἰάσομαι ταχέως, ἂν μοι τῶν Εὐριπίδου τινὰ ῥήσεων ἢ Σοφοκλέους ἐθελήσης εἰπεῖν ἀπὸ στόματος. Εἰπόντος δὲ τοῦ Δημοσθένους, μεταλαβόντα τὸν Σάτυρον οὕτω πλάσαι καὶ διεξελθεῖν ἐν ἧθει πρέποντι καὶ διαθέσει τὴν αὐτὴν ῥῆσιν, ὥστ' εὐθύς ὅλως ἐτέραν τῶ Δημοσθένει φανῆναι. πεισθέντα δ' ὅσον ἐκ τῆς ὑποκρίσεως τῶ λόγῳ κόσμου καὶ χάριτος πρόσεστι, μικρὸν ἠγήσασθαι καὶ τὸ μηδὲν εἶναι τὴν ἄσκησιν ἀμελοῦντι τῆς προφορᾶς καὶ διαθέσεως τῶν λεγομένων.

Dicono che una volta, mentre Demostene, dopo un insuccesso, stava tornando a casa, sconcertato e contrariato, l'attore Satiro, suo amico, lo abbia seguito nella sua abitazione. Poiché l'oratore si lamentava con lui del fatto che, pur essendo il più infaticabile di tutti gli uomini politici e pur consumando il vigore del suo corpo nell'assemblea, non era gradito al popolo, ma erano uomini degenerati, marinai ed ignoranti ad avere successo, tenendo in pugno la tribuna, mentre egli veniva disprezzato, Satiro gli rispose: "hai ragione, Demostene, ma io porrò rimedio in fretta alla causa dei tuoi mali, se tu vorrai recitarmi a memoria una delle ῥήσεις di Euripide o di Sofocle". Dopo che Demostene l'ebbe pronunciata, Satiro, riprendendo il medesimo brano, a tal punto la plasmò, recitandola, con un sentimento ed una disposizione talmente azzeccati, che subito essa parve a

Demostene essere una ῥῆσις completamente diversa. Persuaso di quanto fosse importante l'apporto della recitazione al discorso, in termini di ornamento e di grazia, considerava che fosse di poca o nessuna rilevanza l'esercizio oratorio per chi non tenesse conto del modo di pronunciare e di disporre gli enunciati.

(Test. Or. 9)

Lucianus *Hist. Conscr.* 1 (= E. *Andromeda*, TrGF V. 1, test. iv d)

Ἀβδηρίταις φασὶ Λυσιμάχου ἤδη βασιλεύοντος ἐμπεσεῖν τι νόσημα, ᾧ καλὸν Φίλων, τοιοῦτο· πυρέττειν μὲν γὰρ τὰ πρῶτα πανδημεῖ ἅπαντας ἀπὸ τῆς πρώτης εὐθὺς ἐρρωμένως καὶ λιπαρεῖ τῷ πυρετῷ, περὶ δὲ τὴν ἐβδόμην τοῖς μὲν αἷμα πολὺ ἐκ ῥινῶν ῥυέν, τοῖς δ' ἰδρῶς ἐπιγενόμενος, πολὺς καὶ οὗτος, ἔλυσε τὸν πυρετόν. Ἐς γελοῖον δὲ τι πάθος περιστάτατος γνῶμας αὐτῶν ἅπαντες γὰρ ἐς τραγωδίαν παρεκίνουν καὶ ἰαμβεῖα ἐφθέγγοντο καὶ μέγα ἐβόων, μάλιστα δὲ τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἐμονώδουν καὶ τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν ἐν μέλει διεξήεσαν, καὶ μεστή ἦν ἡ πόλις ὠχρῶν ἀπάντων καὶ λεπτῶν τῶν ἐβδομαίων ἐκείνων τραγωδῶν, ἃ δ' ὧ θεῶν τύραννε κἀνθρώπων Ἔρωσ' (= E. fr. 136, 1 Kannicht), καὶ τὰ ἄλλα μεγάλη τῇ φωνῇ ἀναβοώντων καὶ τοῦτο ἐπὶ πολὺ, ἄχρι δὴ χειμῶν καὶ κρύος δὲ μέγα γενόμενον ἔπαυσε ληροῦντας αὐτούς. αἰτίαν δὲ μοι δοκεῖ τοῦ τοιοῦτου παρασχεῖν Ἀρχέλαος ὁ τραγωδός, εὐδοκιμῶν τότε, μεσοῦντος θέρους ἐν πολλῷ τῷ φλογμῷ τραγωδήσας αὐτοῖς τὴν Ἀνδρομέδαν, ὡς πυρέξειαι τε ἀπὸ τοῦ θεάτρου τοὺς πολλοὺς καὶ ἀναστάντας ὕστερον ἐς τὴν τραγωδίαν παρολισθαίνειν, ἐπὶ πολὺ ἐμφιλοχωρούσης τῆς Ἀνδρομέδας τῇ μνήμῃ αὐτῶν καὶ τοῦ Περσέως ἔτι σὺν τῇ Μεδούσῃ τὴν ἐκάστου γνώμην περιπετομένου.

Dicono, caro Filone, che al tempo del regno di Lisimaco, si sia abbattuta sugli abitanti di Abdera una simile patologia: dapprima tutti quanti furono presi dalla febbre, sin dal primo giorno violenta e persistente; al settimo giorno, dal naso di alcuni scorse sangue in abbondanza, altri si coprirono di sudore, anch'esso copioso, e ciò li liberò dalla febbre. La malattia ridusse in uno stato ridicolo, tuttavia, le loro menti. Tutti, infatti, erano eccitati per la tragedia e declamavano giambi, urlandoli a voce alta; intonavano in assolo l'*Andromeda* di Euripide e mettevano in canto la ῥῆσις di Perseo: la città era piena di tragedi del settimo giorno, pallidi ed emaciati, che recitavano: “*Tu, Eros, di uomini e dei tiranni*” ed altri versi a gran voce, per lungo tempo, finché il sopraggiungere dell'inverno e del grande freddo fece smettere i loro vaneggiamenti. Mi sembra che la causa di un simile comportamento fosse l'attore Archelao, allora fra i più apprezzati, il quale, nel grande caldo di metà estate, recitò per essi l'*Andromeda*, tanto che molti vennero via dal teatro con la febbre e in seguito, ristabilitisi, scivolarono nella tragedia, mentre a lungo Andromeda indugiò nella loro memoria e Perseo ancora svolazzava, con la Medusa, sulle loro menti.

(Test. Or. 10)

Plut. *De Alex. fort.* 328c 10-d7 (= *TrGF* IV T170, *TrGF* V. 1 T228b)

θαυμάζομεν τὴν Καρνεάδου δύναμιν, εἰ Κλειτόμαχον, Ἀσδρούβαν καλούμενον πρότερον καὶ Καρχηδόνιον τὸ γένος, ἐλληνίζειν ἐποίησε, θαυμάζομεν τὴν διάθεσιν Ζήνωνος, εἰ Διογένη τὸν Βαβυλώνιον ἔπεισε φιλοσοφεῖν· ἀλλ' Ἀλεξάνδρου τὴν Ἀσίαν ἐξημεροῦντος Ὅμηρος ἦν ἀνάγνωσμα, Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγωδίας ἤδον.

Ammiriamo l'abilità di Carneade, che fece adottare modi greci a Clitomaco (prima conosciuto come Asdrubale e cartaginese di nascita), ammiriamo il carattere di Zenone, che convinse il babilonese Diogene ad essere un filosofo, ma quando Alessandro civilizzava l'Asia, Omero era comunemente letto e i fanciulli dei Persiani, dei Susi e dei Gedrosi cantavano le tragedie di Euripide e di Sofocle.

(b) Ar. Ra. 1407-1410 (TrGF V. 1 T50b)

Αἰ. καὶ μηκέτ' ἔμοιγε κατ' ἔπος, ἀλλ' ἐς τὸν σταθμὸν
αὐτὸς τὰ παιδί' ἢ γυνὴ Κηφισοφῶν
ἐμβὰς καθήσθω, συλλαβὼν τὰ βιβλία·
ἐγὼ δὲ δὺ' ἔπη τῶν ἐμῶν ἐρῶ μόνον.

ESCHILO: Ne ho abbastanza di questa lotta verso per verso. Sulla bilancia salici tu e restaci insieme ai figli, a tua moglie e Cefisonte, portandoti anche i tuoi libri: io reciterò solo due versi dei miei.

(c) Ath. 1. 3a (= TrGF V. 1 T49)

ἦν δέ, φησί, καὶ βιβλίων κτῆσις αὐτῷ (scil. *Larensi*) ἀρχαίων Ἑλληνικῶν τοσαύτη ὡς
ὑπερβάλλειν πάντας τοὺς ἐπὶ συναγωγῇ τε θαυμασμένους, Πολυκράτην τε τὸν Σάμιον καὶ
Πεισίστρατον τὸν Ἀθηναίων τυραννήσαντα Εὐκλείδην τε τὸν καὶ αὐτὸν Ἀθηναῖον καὶ
Νικοκράτην τὸν Κύπριον ἔτι τε τοὺς Περγάμου βασιλέας Εὐριπίδην τε τὸν ποιητὴν
Ἀριστοτέλην τε τὸν φιλόσοφον <καὶ Θεόφραστον> καὶ τὸν τὰ τούτων διατηρήσαντα βιβλία
Νηλέα.

Egli [Larense] aveva una raccolta di libri così grande da sorpassare tutti quelli che erano stati ammirati per l'ampiezza delle loro collezioni: Policrate di Samo, Pisistrato tiranno di Atene, Euclide, anche lui di Atene, Nicocrate di Cipro, i re di Pergamo, il poeta Euripide, il filosofo Aristotele, Teofrasto e Neleo, che custodì i libri di costoro.

(Test. Libr. 4)

Ar. Ra. 1109-1116

Χο. εἰ δὲ τοῦτο καταφοβεῖσθον, μή τις ἀμαθία προσῆ
τοῖς θεωμένοισιν, ὡς τὰ
λεπτὰ μὴ γνῶναι λεγόντοιν,
μηδὲν ὀρρωδεῖτε τοῦθ' ὡς οὐκέθ' οὔτω ταῦτ' ἔχει.
ἐστρατευμένοι γάρ εἰσι,
βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιὰ·
αἱ φύσεις τ' ἄλλως κρᾶτισται,
νῦν δὲ καὶ παρηκόνηται.

1115

CORO: Se temete questo, che ci sia ignoranza tra gli spettatori, tanto che essi non comprendano le sottigliezze dette da voi due, non abbiate paura: le cose non stanno più così. Sono navigati, infatti, e ciascuno, con il suo libro, impara le destrezze; la natura era già potente, ora si è anche affinata.

(Test. Libr. 5)

Pl. Ap. 22a 6-b5

δεῖ δὴ ὑμῖν τὴν ἐμὴν πλάνην ἐπιδειῖξαι ὥσπερ πόνους τινὰς πονοῦντος ἵνα μοι καὶ ἀνέλεγκτος ἢ μαντεία γένοιτο. μετὰ γὰρ τοὺς πολιτικούς ἦα ἐπὶ τοὺς ποιητὰς τοὺς τε τῶν τραγωδιῶν καὶ τοὺς τῶν διθυράμβων καὶ τοὺς ἄλλους, ὡς ἐνταῦθα ἐπ' αὐτοφώρῳ καταληψόμενος ἐμαυτὸν ἀμαθέστερον ἐκείνων ὄντα. ἀναλαμβάνων οὖν αὐτῶν τὰ ποιήματα ἃ μοι ἐδόκει μάλιστα πεπραγματεῦσθαι αὐτοῖς, διηρώτων ἂν αὐτοὺς τί λέγοιεν, ἴν' ἅμα τι καὶ μανθάνοιμι παρ' αὐτῶν.

SOCRATE: È necessario che vi racconti la mia peregrinazione, volta a rendermi inequivocabile il significato dell'oracolo, la peregrinazione di un uomo che soffrì alcune fatiche. Dopo i politici, andai dai poeti, dai tragici, dai ditirambici e dagli autori di altri generi, aspettando di trovarmi sicuramente più ignorante di loro. E prendendo in mano, fra i componimenti di questi poeti, quelli che mi sembravano esser stati maggiormente da loro elaborati, interrogavo loro, chiedendo cosa intendessero, affinché anche io potessi imparare dal loro insegnamento.

(Test. Libr. 6)

Pl. Hp. Mi. 368b 5-d 2 (= Hippias 86 A12, 9-18 D.-K.)

Σω. ἔφησθα (scil. *Hippias*) δὲ ἀφικέσθαι ποτὲ εἰς Ὀλυμπίαν ἃ εἶχες περὶ τὸ σῶμα ἅπαντα σαυτοῦ ἔργα ἔχων [...]. πρὸς δὲ τούτοις ποιήματα ἔχων ἐλθεῖν, καὶ ἔπη καὶ τραγωδίας καὶ διθυράμβους, καὶ καταλογάδην πολλοὺς λόγους καὶ παντοδαποὺς συγκειμένους

SOCRATE: Raccontavi di essere andato, una volta, ad Olimpia, portando sul corpo solamente oggetti che erano stati da te fabbricati [...]; e oltre ad essi, di aver avuto con te poemi epici, tragedie, ditirambi, numerosi discorsi in prosa, variamente composti.

(Test. Libr. 7)

Pl. Lg. 810e 6-811a 5

Αθ. Λέγω μὴν ὅτι ποιηταὶ τε ἡμῖν εἰσὶν τινες ἐπῶν ἑξαμέτρων πάμπολλοι καὶ τριμέτρων καὶ πάντων δὴ τῶν λεγομένων μέτρων, οἱ μὲν ἐπὶ σπουδῆν, οἱ δ' ἐπὶ γέλωτα ὠρμηκότες, ἐν οἷς φασὶ δεῖν οἱ πολλάκις μυρίοι τοὺς ὀρθῶς παιδευομένους τῶν νέων τρέφειν καὶ διακορεῖς ποιεῖν, πολυηκόους τ' ἐν ταῖς ἀναγνώσεσιν ποιοῦντας καὶ πολυμαθεῖς, ὅλους ποιητὰς ἐκμανθάνοντας· οἱ δὲ ἐκ πάντων κεφάλαια ἐκλέξαντες καὶ τινὰς ὅλας ῥήσεις εἰς ταῦτόν συναγαγόντες, ἐκμανθάνειν φασὶ δεῖν εἰς μνήμην τιθεμένους, εἰ μέλλει τις ἀγαθὸς ἡμῖν καὶ σοφὸς ἐκ πολυπειρίας καὶ πολυμαθίας γενέσθαι.

ATENIESE: Dico che abbiamo moltissimi poeti, i quali hanno composto in esametri, in trimetri ed in ognuno dei cosiddetti "metri", alcuni mossi da serie intenzioni, altri spinti verso il riso; in moltissimi sostengono che coloro i quali, fra i giovani, aspirino ad essere rettamente educati, debbano essere cresciuti in mezzo a questi poemi ed essere saziati da essi, facendo sì che essi ascoltino ed imparino molto da queste letture, mandando a memoria interi poeti. Alcuni, poi, selezionando, da tutti i testi, i brani più importanti, e raccogliendo alcuni interi discorsi, dicono che gli allievi debbano impararli a

memoria, se vogliono diventare buoni e saggi, grazie ad una molteplice esperienza e ad un lungo apprendimento.

(Test. Libr. 8)

Alessi, *Λίνος*, fr. 140 K.-A.

(Λι.) βιβλίον
έντεῦθεν ὃ τι βούλει προσελθῶν γὰρ λαβέ
ἔπειτ' ἀναγνώσει (Ηρ.) πάνυ γε (Λι.) διασκοπῶν
ἀπὸ τῶν ἐπιγραμμάτων ἀτρέμα τε καὶ σχολῆ.
Ἵρφεὺς ἔνεστιν, Ἡσίοδος, τραγωδία 5
Ἐπίχαρμος, Χοιρίλος, Ὀμηρος, συγγράμματα
παντοδαπά. δηλώσεις γὰρ οὕτω τὴν φύσιν
ἐπὶ τί μάλισθ' ὥρμησε. (Ηρ.) τουτί λαμβάνω.
(Λι.) δεῖξον τί ἐστὶ πρῶτον. (Ηρ.) Ὀψαρτυσία,
ὥς φησι τοῦπίγραμμα. (Λι.) φιλόσοφος τις εἶ, 10
εὐδηλον, ὃς παρῆς τοσαῦτα γράμματα
Σίμου Τέχνην ἔλαβες. (Ηρ.) ὁ Σίμος δ' ἐστὶ τίς;
(Λι.) μάλ' εὐφυῆς ἄνθρωπος. ἐπὶ τραγωδίαν
ὥρμηκε νῦν καὶ τῶν μὲν ὑποκριτῶν πολὺ
κράτιστός ἐστιν ὀψοποιός, ὡς δοκεῖ 15
τοῖς χρωμένοις, τῶν δ' ὀψοποιῶν ὑποκριτής.

(Λι.). βούλιμός ἐσθ' ἄνθρωπος. (Ηρ.). ὃ τι βούλει λέγε.
πεινῶ γάρ, εὖ τοῦτ' ἴσθι.

LINO: Avvicinati e prendi da lì il libro che vuoi, poi leggi... ERACLE: Va bene. LINO: ...esaminando con calma e a tuo piacimento sulla base dei titoli. C'è Orfeo, Esiodo, ci sono le tragedie, Epicarmo, Cherilo, Omero, trattati in prosa di ogni tipo. Così dimostrerai verso quale disciplina ti spinge la tua natura. ERACLE: Prendo questo qui. LINO: Fammi vedere prima di che si tratta. ERACLE: L'Arte della Cucina, così recita il titolo. LINO: Vedo che sei un amante del sapere: con tutte quelle opere che ci sono, hai scelto l'Arte di Simo. ERACLE: E chi è Simo? LINO: Un uomo di talento, da poco si è dato alla tragedia ed è il miglior cuoco tra gli attori, il miglior attore tra i cuochi – almeno così credono quello che lo ingaggiano... LINO: Certo che sei un tipo vorace! ERACLE: Dì quello che ti pare. Muoio di fame, lo sai bene.

(Test. Libr. 9)

Antifane, *Kāpες*, fr. 111 K.-A. (TrGF V. 1 T210)

οὐκ ὄρᾳς ὀρχούμενον
ταῖς χερσὶ τὸν βᾶκηλον; οὐδ' αἰσχύνεται
ὁ τὸν Ἡράκλειτον πᾶσιν ἐξηγούμενος,
ὁ τὴν Θεοδέκτου μόνος ἀνευρηκῶς τέχνην,
ὁ τὰ κεφάλαια συγγράφων Εὐριπίδῃ.

5

Non vedi come danza, muovendo le mani,
l'effeminato? Non prova vergogna,
lui che ha spiegato a tutti Eraclito,
lui che solo ha scoperto la *technè* di Teodette,
lui che scrive riassunti per Euripide?

(Test. Libr. 10)

Arist. *Rh.* 1413b 13-15 (= TrGF I 71 T3)

Βαστάζονται δὲ οἱ ἀναγνωστικοί, οἷον Χαιρήμων (ἀκριβῆς γὰρ ὥσπερ λογογράφος), καὶ
Λικύμνιος τῶν διθυραμβοποιῶν.

Si tengono tra le mani gli scrittori il cui stile è apprezzabile attraverso la lettura, come Cheremone (è preciso, infatti, come uno scrittore di discorsi) e, fra i compositori di ditirambi, Licinnio.

(Test. Libr. 11)

[Plut]. *Vit. Dec. Or.* 841f 4-12 (= TrGF III T145, TrGF IV T156, TrGF V. 1 T218)

εἰσήνεγκε (scil. *Lycurgus*) δὲ καὶ νόμους, τὸν περὶ τῶν κωμῶδων, ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν
ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστυ καταλέγεσθαι πρότερον οὐκ ἐξόν,
ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα, τὸν δέ, ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν,
Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγωδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν
καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις οὐκ ἐξεῖναι γὰρ
παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι.

[Licurgo] introdusse anche delle leggi, una riguardante gli attori comici, per cui, durante la festa delle Χύτροι, fosse tenuto un agone drammatico nel teatro e il vincitore fosse iscritto nei registri per gareggiare nelle Dionisie cittadine, cosa che in precedenza non era possibile: con questa misura, egli ripristinava una competizione ormai trascurata. Con un'altra legge, dispose che venissero erette statue dei poeti Eschilo, Sofocle ed Euripide, che le tragedie di questi autori fossero messe per iscritto e conservate pubblicamente, e che il segretario della città le leggesse, per confronto, agli attori: non era infatti consentito recitare discostandosi da quei testi.

(Test. Libr. 12)

Plut. Alex. 8. 3 (= TrGF III T154, TrGF IV T169, TrGF V. 1 T 228a)

τῶν δὲ ἄλλων βιβλίων οὐκ εὐπορῶν ἐν τοῖς ἄνω τόποις Ἄρπαλον ἐκέλευσε (scil. *Alexander*) πέμψαι. κάκεῖνος ἔπεμψεν αὐτῷ τάς τε Φιλίστου βίβλους καὶ τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους καὶ Αἰσχύλου τραγωδιῶν συχνάς, καὶ Τελέστου καὶ Φιλοξένου διθυράμβους.

Mentre era nelle regioni interne dell'Asia, non avendo a disposizione altri libri, [Alessandro] ordinò ad Arpalo di inviargliene. Allora quello gli mandò i libri di Filisto, numerose tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide, e i ditirambi di Telesto e Filosseno.

(Test. Libr. 13)

Galen. 17. 1, p. 607. 4-14 Kühn (= TrGF III T146, TrGF IV T157, TrGF V. 1 T219)

ὅτι δ' οὕτως ἐσπούδαζε περὶ τὴν τῶν παλαιῶν βιβλίων κτήσιν ὁ Πτολεμαῖος ἐκεῖνος οὐ μικρὸν εἶναι μαρτύριόν φασιν ὃ πρὸς Ἀθηναίους ἔπραξε. δούς γὰρ αὐτοῖς ἐνέχυρα πεντεκαίδεκα τάλαντα ἀργυρίου καὶ λαβὼν τὰ Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου καὶ Αἰσχύλου βιβλία χάριν γράψαι μόνον ἐξ αὐτῶν, εἴθ' εὐθέως ἀποδοῦναι σῶα, κατασκευάσας πολυτελῶς ἐν χάρταις καλλίστοις, ἃ μὲν ἔλαβε παρὰ Ἀθηναίων κατέσχεν, ἃ δ' αὐτὸς κατασκεύασεν ἔπεμψεν αὐτοῖς παρακαλῶν ἔχειν τε τὰ πεντεκαίδεκα τάλαντα καὶ λαβεῖν ἄνθ' ὧν ἔδοσαν βιβλίων παλαιῶν τὰ καινά.

Che quel Tolomeo (*i.e.* Tolomeo Evergete) fosse assai zelante nell'acquisto di libri antichi, ne è una non piccola prova quello che fece nei confronti degli Ateniesi. Avendo loro dato, come garanzia, quindici talenti di argento, per prendere i libri di Sofocle, Euripide ed Eschilo, con l'intenzione soltanto di ricopiarli e di restituirli subito intatti, dopo aver preparato splendide copie su papiri bellissimi, trattene gli originali che aveva ottenuto dagli Ateniesi ed inviò loro le copie, invitandoli a tenere i quindici talenti e ad accettare, in luogo degli antichi esemplari da essi consegnati, i nuovi.

III. COMMENTO

III. 1. COMMENTO ALLE TESTIMONIANZE SULLE REPLICHE DELLA TRAGEDIA

(Test. Rep. 1)

Il breve resoconto di Erodoto sulla reazione degli Ateniesi alla *Presa di Mileto* di Frinico indica, almeno implicitamente, che già negli anni '90 del quinto secolo a.C. le tragedie rappresentate alle Grandi Dionisie potevano essere replicate?¹

La risposta è ragionevolmente affermativa, ma l'inserimento di questa testimonianza in un'indagine sulle *reperformances* della tragedia è possibile soltanto a partire da un'analisi senza pregiudizi del dettato erodoteo e a patto di ancorare il nostro passo a quanto sappiamo sulla diffusione delle opere letterarie in età tardo-arcaica e proto-classica, e sui possibili contesti della riproduzione dei drammi in quest'epoca; due obiettivi, questi, perseguiti solo in maniera intermittente nella pletora di contributi scritti su Hdt. 6. 21.²

¹ Numerose fonti antiche menzionano la multa inflitta a Frinico (cf. la lista di Snell in *TrGF* I 3 T2), ma solo Erodoto fa riferimento alla "*damnatio memoriae*" della tragedia (se si eccettua Tzetzes in *Chil.* 7. 156, 989-993 Leone, esplicitamente debitore della narrazione dello storico). Tre proposte di datazione sono state avanzate per la *Presa di Mileto* (sulla natura singolare di questo titolo, che non riguarda né il Coro né il protagonista, vd. da ultimo Caroli 2012a, 59 n.6). (I) Beloch 1927, 32 n.2 ed altri (cf. Rosenbloom 1993, 160 n.37, Caroli 2012a, 161 n.9) collocano la rappresentazione nella primavera del 493 a.C., pochi mesi dopo la caduta di Mileto, avvenuta al termine del 494 a.C.: ciò spiegherebbe bene la reazione emotiva degli Ateniesi, ma mal si concilierebbe con la tempistica necessaria all'ammissione all'agone delle Grandi Dionisie (il tragediografo avrebbe dovuto chiedere il coro all'arconte nell'estate del 494 a. C., prima della conquista della città ionica, cf. Mastromarco 2012, 483 n.1). (II) Poiché Temistocle, stando alla testimonianza di Plut. *Them.* 5. 5, fu, nel 476 a.C., corego in una produzione di Frinico (per una tetralogia contenente le *Fenicie*, come suggerì Bentley 1836, 306), si è spesso tentato di collegare la *Presa di Mileto* al suo arcontato, collocato da D. H. *Ant. Rom.* 6. 34, 1 al 493/492 a.C., datando la rappresentazione di questo dramma alle successive Dionisie della primavera del 492 a.C.: cf. e.g. le considerazioni di Podlecki 1966, 14; anche Mastromarco 2012, 483 n.1 è di questo avviso, ma indica erroneamente il 492/491 a.C. come l'anno in cui Temistocle rivestì quella carica. Questa ricostruzione sembra la più verosimile, ma, come ha osservato Rosenbloom 1993, 169-170, è problematico far rientrare l'opera di Frinico in una sorta di agenda politica portata avanti da Temistocle, perché una simile idea presuppone l'esistenza, tutt'altro che indiscutibile in quegli anni, di una fazione "pro" e "anti"-persiana: «if Phrynichos composed the *Capture of Miletos* to promulgate a policy of resistance, he did so against a non-existent policy of appeasement, and in harmony with the city that fined him». (III) Badian 1971, 15-16 n.44 (più estesamente in un contributo del 1996) e Roisman 1988, si sono pronunciati in favore di una datazione più bassa dell'opera e posteriore alla seconda guerra Persiana. Il primo lo ha fatto in virtù di un'interpretazione eccessivamente razionalistica del participio ἀναμνήσαντα (cf. Badian 1996, 58: «you can only remind people of what they may be presumed to have forgotten, and it would take longer than a few months to forget the destruction of one of the greatest cities in the Greek world»); il secondo in base ad un'analisi delle occorrenze dell'aggettivo οἰκεῖος e soprattutto del nesso οἰκεῖα κακά in Erodoto, che indicherebbe i "propri mali" contrapposti ai "mali altrui" (Hdt. 1. 45, 2; 3. 14, 10; 7. 152, 2): le disgrazie ricordate da Frinico attraverso la messa in scena della conquista di Mileto sarebbero state pertanto, non quelle dei Milesi ma «the ones experienced by the Athenians themselves following the sack of their own city by the Persians in 480/79» (Roisman 1988, 18). Per un'estesa confutazione di entrambe queste tesi, si rimanda, ancora, alle puntuali osservazioni di Rosenbloom 1993, 171-172. Qui basti rilevare che l'uso di οἰκεῖος nel senso di «of the same family, of the same kin» (*LSJ* s.v., II) è pienamente giustificato alla luce di quanto afferma Aristagora di Mileto nel suo discorso riferito da Erodoto in 5. 97, 2, ὡς οἱ Μιλήσιοι τῶν Ἀθηναίων εἰσὶ ἄποικοι. Inoltre, ogni tentativo di abbassare la cronologia dell'opera è in disarmonia con il contesto erodoteo. Poco prima, infatti, lo storico ha biasimato i Sibariti per non aver compianto la caduta di Mileto e il suo confronto con la manifestazione di dolore ateniese perderebbe di valore se quest'ultima fosse risalente a vent'anni dopo l'avvenimento.

² L'interprete dei giorni nostri, per orientarsi nell'interpretazione del passo ed avere un quadro della sterminata bibliografia ad esso relativa, non può prescindere dagli studi di Roisman 1988, Rosenbloom 1993, Badian 1996, Mülke 2000, Caroli 2012a, Mastromarco 2012 e dal commentario al sesto libro delle *Storie* di Scott 2005.

Tutto ruota intorno all'espressione μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι, la cui interpretazione è una sorta di cartina al tornasole in grado di rivelare la diversa sensibilità degli studiosi in materia di circolazione del sapere.

Chi, ad esempio, come M. Caroli, si è occupato a più riprese della diffusione antica del libro, intravede, dietro la «dinamica censoria» adottata contro l'opera di Frinico,³ la prassi della lettura privata delle opere drammatiche, esplicitamente testimoniata, alla fine del secolo, da un celeberrimo passo aristofaneo (Ar. Ra. 52-54 = **Test. Libr. 1**), ma sicuramente ricostruibile già per i primi decenni del V secolo a.C., in virtù, soprattutto, delle numerose raffigurazioni di βιβλία sulla ceramica a figure rosse,⁴ e della menzione di βιβλιαγραφοί e βιβλιοπόλαι in alcuni frammenti comici.⁵ O. Taplin, che ha studiato estesamente la diffusione performativa della tragedia,⁶ non può che vedere nel racconto di Erodoto la prova che vi fossero, al tempo di Frinico, «means and opportunities for further performances» dei drammi.⁷

La presenza del generico χρᾶσθαι, tuttavia, induce a non circoscrivere la censura nei confronti della *Presa di Mileto* al semplice divieto di future *reperformances* della tragedia, come invece presuppongono molte traduzioni del passo, fra le quali, in tempi recenti, anche quella di A. Lamari: «future productions of the play were also banned».⁸ Come ha sottolineato Mülke 2000, 237, infatti, non sono noti paralleli dell'uso di questo verbo col significato di “portare in scena, rappresentare”, per esprimere il quale ci aspetteremmo l'impiego di un termine come διδάσκειν,⁹ che Erodoto peraltro dimostra di conoscere in questa accezione tecnica, qui (δρᾶμα Μιλήτου ἄλωσιν [...] διδάξαντι) e nel celeberrimo passo sulla *performance* ditirambica di Arione di Metimna (Hdt. 1. 23: λέγουσι Κορίνθιοι [...] Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον [...] διθύραμβον πρῶτον [...] διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ). È opportuno, pertanto, dare a χρᾶσθαι il suo semplice e consueto significato di “usare, impiegare, utilizzare”,¹⁰ e ritenere che il provvedimento contro Frinico si estendesse a tutte le «forme mediatiche» che rendevano possibile la circolazione dei testi teatrali nell'Atene del quinto secolo:¹¹ non solo il libro, quindi, e le eventuali *reperformances*, ma, come ha argomentato Mastromarco 2012, 489-491, anche la riproduzione orale, diffusa nel simposio, nella scuola, oppure semplicemente nella vita di tutti i giorni.¹² Tuttavia, nonostante le giuste riserve di Mülke sull'interpretazione di χρᾶσθαι nell'accezione di «(wieder)aufführen», che sembrano essere confermate anche da un'analisi dei rari (e tardi) passi in cui il verbo è associato a termini indicanti una *performance* drammatica,¹³ è evidente che, tra le «forme

³ Caroli 2012a, 166. Anche Nenci 1998, 188 ha chiamato in causa la circolazione del testo per mezzo di «pubbliche o private letture» per spiegare il χρᾶσθαι del testo erodoteo, ma la sua visione troppo rigida sulle repliche («notoriamente di ogni opera teatrale veniva data un'unica rappresentazione (almeno fino al 387/6 a.C.)») è stata giustamente confutata da Mastromarco 2012, 484-486.

⁴ Immerwahr 1964; 1973; Del Corso 2003, tavv. 1-8.

⁵ Caroli 2012b.

⁶ E.g. Taplin 1999, seguito, fra gli altri, da Nervegna 2014, 169 n.79 Lamari 2015, 190-191, Finglass 2015, 209-210.

⁷ Taplin 1999, 37.

⁸ Lamari 2015, 190. Cf. anche la parafrasi del passo di Finglass 2015, 209 «the Athenians [...] ordered that no-one should ever put the play on again». Mülke 2000, 235 n.5 offre un lungo elenco degli studiosi che offrono una simile interpretazione del passo.

⁹ Oppure ἀναδιδάσκειν: Mülke riprende qui un rilievo di Marx 1928, 346.

¹⁰ Sugli usi del verbo in Erodoto, cf. Mülke 2000, 239-246.

¹¹ Mastromarco 2012, 488.

¹² Anche Hunter-Uhlig 2017b, 5-8, nella loro recentissima trattazione di Hdt. 6. 21, 2 si pongono, con prudenza, sulla medesima lunghezza d'onda (p. 7): «despite [...] the confidence with which Herodotus' anecdote about Phrynichus is normally interpreted, the phrasing of the reported injunction against Phrynichus' play not only encapsulates our uncertainty about the meaning of the Athenian prohibition, but also suggests the multiple forms that post-primary performance could take in antiquity».

¹³ Mülke 2000, 237 n. 12, come paralleli del legame del verbo con δρᾶμα, τραγωδία e κωμῳδία, segnala tre passi, nei quali χρᾶσθαι, pur implicando, almeno indirettamente, la “*performance* di qualcosa”, mantiene grosso modo la sua accezione consueta: Luc. *Nigr.* 12, Greg. Nyss. 9, p. 117, 2 Van Heck, *Theod. hist. eccl.* 181, 22. L'interlocutore “di spalla” del *Nigrinus*, chiede, ironicamente, se Luciano “cesserà di usare in modo esteso la scena e la tragedia” (οὗτος ἀνὴρ οὐ παύσεται

mediatiche» di (ri-)utilizzo del testo tragico, quella più naturale rimane la sua messa in scena. Se per chiarire questo punto è consentito, in proposito, un ragionamento forse aridamente sillogistico, si può rilevare che nelle battute conclusive della *Politica*, quando Aristotele si sofferma sul genere di armonie e di μέλη da *utilizzare* per l'educazione e per l'ascolto (1342a), insistendo sull'influsso della loro esecuzione sul pubblico (da lì la celebre riflessione sull'esistenza di due tipi di spettatori, uno πεπαιδευμένος, l'altro φορτικός, 1342 a 19-20), troviamo occorrenze di χρᾶσθαι legate all'orizzonte della *performance*: φανερόν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον (1342 a 1-2), ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσονται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως (1342a 9-11).¹⁴

Se, pertanto, l'azione di “servirsi di un μέλος o di una ἀρμονία”, allude principalmente alla sua esecuzione, il “servirsi di un δρᾶμα”, vorrà dire – senza escludere né sminuire l'importanza di altre e diverse «forme mediatiche» di circolazione della tragedia – prima di tutto darne una rappresentazione scenica.

Da questo punto di vista, Hdt. 6. 21 è una testimonianza meno eccezionale di quanto si creda. Poiché A. Lamari e P. Finglass, gli ultimi ad occuparsi del passo, scrivono in un volume (*Trends in Classics* 2015. 2), che ha l'obiettivo di smentire definitivamente il dogma che le tragedie, nel quinto secolo, fossero composte per un'unica *performance*, l'accento posto da questi studiosi sul fatto che il brano erodoteo provi l'esistenza di una «sophisticated culture of reperformance as early as the 490s»,¹⁵ è del tutto comprensibile. Sembra preferibile, tuttavia, non pensare al nostro passo come la precoce e sporadica attestazione di una prassi successivamente più diffusa, ma leggerlo nel contesto di un'epoca (fine VI-inizio V secolo a.C.), nella quale la circolazione tramite (*re*)*performance* delle opere poetiche è una realtà tutt'altro che rara. Confiniamo nella “notte dei tempi” della storia del teatro testimonianze come quella di Poll. 4. 123, o dell'*Etymol. Magn.* (s.v. θυμέλη), che, parlando, rispettivamente, di un ἔλεος, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο e di una τράπεζα, ἐφ' ἧς ἐστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ἦδον, μήπω τάξιν λαβούσης τραγωδίας, sembrano attestare la possibilità, anche con pochi mezzi, di improvvisare *performances* drammatiche. Tralasciamo il celeberrimo “carro di Tespi”,¹⁶ che implicherebbe una compagnia itinerante e, forse, anche un repertorio ripetibile, in quanto frutto del fraintendimento di Orazio dell'usanza antica di lanciare “battute dai carri” (τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν

τήμερον πρὸς με πολλῇ τῇ σκηνῇ καὶ τῇ τραγωδίᾳ χρώμενος;), perché egli, fino a quel momento della conversazione, ha effettivamente impiegato diverse espressioni legate al mondo delle rappresentazioni tragiche (cf. e.g. § 9: ἐμὲ δὲ κἄν ἐκσυρίττης, οὐ πάνυ τι λυπήσομαι “se mi butterai giù dal palco, non mi offenderò”). Un esempio analogo di χρᾶσθαι + τραγωδία, non citato da Müllke, è in Philostr. *VS* 2. 10, p. 94, 26-27 Kayser, laddove, nel definire lo stile del sofista Adriano di Tiro, si osserva come egli “eccedesse i limiti della grandiloquenza facendo un uso sconsiderato della tragedia” (πολλαχοῦ δὲ τῆς μεγαλοφονίας ἐξέπεσεν ἀταμεύτως τῇ τραγωδίᾳ χρησάμενος; cf. *LSJ* s.v. τραγωδία, II). Gregorio di Nissa, critica, invece, τραγωδοὶ “che, per creare emozioni, non si servono di brani tragici altrui, ma riempiono la scena tramite le proprie sventure” (οὐκ ἄλλοτρίοις τραγωδήμασι πρὸς τὰ πάθη χρώμενοι, ἀλλὰ διὰ τῶν οἰκείων κακῶν τὴν σκηνὴν πληροῦντες; χρᾶσθαι regge τραγώδημα, in ogni caso, non τραγωδία). Più interessante, infine, il brano di Teodoreto, il quale, trattando del rifiorire dei culti misterici sotto il regno di Giuliano l'Apostata, parla di βακχεύομενοι che “giravano per le strade in preda ad una follia coribantica e davano luogo a lazzi ed a commedie contro le cose sacre” (λυττῶντες καὶ κορυβαντιῶντες τὰς ἀγνιὰς περιέθεον βωμολοχίαις τε καὶ κωμωδίαις κατὰ τῶν ἀγίων ἐχρῶντο): in questo caso, intendere χρᾶσθαι con il significato di “utilizzare, impiegare” è una soluzione assai meno efficace che negli esempi precedenti, tuttavia è difficile che usando questo verbo l'autore alluda a reali *performances* comiche; κωμωδία appare, inoltre, attratto nella sfera semantica del diletto, affiancato com'è a βωμολοχία, in una sorta di endiadi (ma vd. anche la successiva affermazione di Teodoreto: in quel contesto “non mancava nessuna forma di scherno e di derisione”, καὶ λοιδορίας καὶ πομπείας οὐδὲν εἶδος ἀπῆν).

¹⁴ Per un altro esempio in cui il verbo allude ad un'esecuzione musicale, cf. le disposizioni di Pitagora ai suoi seguaci, riportate in D. L. 8. 24 (= Pythagorici fr. 163 Thesleff), ὥδαῖς χρῆσθαι πρὸς λύραν ὕμνω τε θεῶν καὶ ἀνδρῶν ἀγαθῶν εὐλογον χάριν ἔχειν, con la traduzione di Hicks 1958, 341 «to sing to the lyre and by hymns to show due gratitude to gods and to good men».

¹⁵ Finglass 2015, 210.

¹⁶ Hor. *Ars. Poet.* 275-277: *Ignotum tragicæ genus inuenisse Camenæ | dicitur et plaustris uexisse poemata Thespis | quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.*

σκόμματα, *Sud.* τ 19).¹⁷ Rimane, pur sempre, il termine di confronto, assai significativo, in quanto sostanzialmente coevo all'attività di Frinico, costituito dagli epinici pindarici e bacchilidei, i quali, caratterizzati come sono da frequenti «promesse di gloria»,¹⁸ da un'enfasi sulla distribuzione, panellenica e simultanea alla composizione,¹⁹ e talvolta anche da allusioni esplicite a scenari più o meno informali della loro riproduzione,²⁰ erano concepiti per durare ben più di una singola esecuzione.

Inoltre, se consideriamo che già ben prima di Pindaro e Bacchilide, Teognide immaginava che il suo Cirno “volasse facilmente sul mare sconfinato e su ogni terra, per essere presente nei banchetti e nelle feste”,²¹ risulta naturale pensare che anche le opere dei tragediografi, “figlie” della tradizione poetica arcaica – come mostrò un libro bello ma abbastanza fortunato di J. Herington –²² potessero andare incontro, sin dagli albori della storia del teatro, a successive *reperformances*.²³

Ma in quale contesto, nei primi decenni del V secolo a.C., queste *reperformances* potevano avere luogo? Dal momento che la replica, alle Grandi Dionisie, di un dramma già portato in scena, è sempre apparsa, per una serie di ragioni che approfondiremo in sede di commento alle testimonianze sulle riprese eschilee (**Test. Rep. 3a-i**), una circostanza problematica, la tendenza della critica è stata quella di collocare le *reperformances* implicitamente attestate dal μηδένα χρᾶσθαι erodoteo nel più “flessibile” scenario delle Dionisie Rurali.²⁴ Solo raramente,²⁵ tuttavia, per corroborare questa tesi, gli studiosi di Hdt. 6. 21, 2 hanno citato la più antica testimonianza della presenza della tragedia nei *festivals* dei demi, ossia il decreto, proveniente da Icario,²⁶ sulle finanze, sull'amministrazione e sulle *performances* delle locali Dionisie (*IG I³ 254*). Ciò non sorprende, perché la stele contenente questa iscrizione, edita per la prima volta da Buck nel 1889, è stata “riscoperta” nel deposito del Museo Archeologico Nazionale di Atene nel 1999 e soltanto da allora è ripresa l'attività di ricerca su di essa, il cui ultimo frutto è il recente ed esteso commentario di P. Wilson.²⁷

Il fascino di questa epigrafe non risiede soltanto nel fatto che essa sia uno dei più antichi documenti relativi alla storia del teatro greco, essendo databile, con ogni probabilità, a prima del conflitto peloponnesiaco,²⁸ ma anche nell'immagine articolata e complessa dell'organizzazione del *festival* rurale che restituisce. *IG I³ 254*, infatti, menziona due meccanismi di “elusione” del servizio

¹⁷ Lesky 1996, 80. La vicenda della censura di Frinico ha una qualche analogia con un aneddoto (non necessariamente inventato, cf. Lesky 1996, 54) raccontato nella *Vita di Solone* plutarchea (29. 4), secondo il quale l'anziano Solone, “al tempo in cui Tespi e quelli con lui iniziavano a sviluppare la tragedia”, biasimò il poeta per le menzogne che metteva in scena. Ancor più vicino al testo erodoteo il modo in cui D. L. 1. 59 accenna al rapporto tra i due (καὶ [scil. Solon] Θέσπιν ἐκόλυσε τραγωδίας διδάσκειν, ὡς ἀνωφελεῖ τὴν ψευδολογίαν), anche se forse si tratta di una semplice condensazione di quanto riportato da Plutarco.

¹⁸ Lomiento 2013, 153. Cf. e.g. Pi. N. 5. 1-5; Bacch. Ep. 3, 94-98.

¹⁹ Hubbard 2004, 89. Si vedano, *ibid.*, le considerazioni dello studioso su Pi. N. 6. 30-34; P. 2. 58-68.

²⁰ Loscalzo 2000; Currie 2004.

²¹ Theogn. 236-239 Σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷσ' ἐπ' ἀπίρονα πόντον | ποτήσηι, κατὰ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος | ῥηϊδίως· θοίνης δὲ καὶ εἰλαπίνησι παρέσσηι | ἐν πάσαις πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν. Cf. Rösler 1980, 78-79; Hunter-Rutherford 2009, 7.

²² Cf. Cerri 1993.

²³ Senza contare che la grande mobilità della poesia e dei suoi interpreti nel mondo antico, trova un'ulteriore conferma, per quanto riguarda la produzione tragica, nel fatto che molti dei primi tragediografi fossero non ateniesi: Pratina ed Aristia erano di Fliunte, Acheo di Eretria, Ione di Chio, Acestore della Misia: cf. Hunter-Rutherford 2009, 14. Un'estesa discussione sull'importanza dei *performers* stranieri nell'orizzonte teatrale della πόλις democratica è ora in Stewart 2017, 65-92 (alle pp. 211-222 lo studioso offre, inoltre, un utile *database* dei «non-citizens performers in Attica»).

²⁴ Così Wilson 2000, 22. Cf. anche Taplin 1999, 37; Mülke 2000, 236; Caroli 2012a, 166; Mastromarco 2012, 484-485; Lamari 2015, 191 n.7; Finglass 2015, 210.

²⁵ Un'eccezione è ora Finglass 2015, 210.

²⁶ Forse non è un caso che, secondo diverse fonti antiche, questa località fosse l'incunabolo della tragedia (cf. Eratostene fr. 22 Powell, con Broggiato 2014a; Ath. 2. 40a-40b) ed avesse dato i natali al suo “inventore”, Tespi (cf. *Sud.* θ 282). La statua di un Dioniso seduto, rinvenuta in questo demo e risalente al 530 ca. (cf. Romano 1982, 401-402), «speaks to a high level of investment in the cult» (Csapo-Wilson 2015, 323).

²⁷ Wilson 2015, le cui ricostruzioni seguiamo, d'ora in poi, da vicino.

²⁸ Wilson 2015, 108.

coregico, quali l'ἀντίδοσις (ll. 5-7), in seguito ampiamente attestata per le Grandi Dionisie,²⁹ e l'ἔξωμοσία (ll. 10-16), parallela, in questo caso, alla procedura nota, nella πόλις, come σκέψις.³⁰ segno che la χορηγία, anche in contesto rurale era un'incombenza non da poco, se esistevano mezzi per rifiutarla.

È, in ogni caso, la formula significativamente collocata all'inizio dell'iscrizione (ll. 2-3), che esorta, nella selezione dei coreghi, a scegliere chi, fra gli abitanti del demo e i residenti in esso, "non abbia mai assolto questo compito",³¹ ad avere implicazioni ancor più interessanti per la storia delle rappresentazioni tragiche nei demi. Una simile distinzione comporta, infatti, che l'istituzione della χορηγία fosse avvenuta almeno qualche tempo prima della metà del quinto secolo e che fosse "fotografata" dall'epigrafe in uno stadio abbastanza avanzato, quando era necessario andare alla ricerca di chi, fino a quel momento, non aveva reso questo servizio alla comunità del demo.

Se a ciò aggiungiamo la presenza (l. 9) dell'espressione [τρ]αγοιδῶς καταλέγειν, che, potrebbe alludere alla redazione, da parte del demarco, di una lista di persone arruolabili per il ruolo di coreuti nelle rappresentazioni tragiche,³² e la probabile attestazione dell'esistenza di un obolo di ingresso (ll. 37-38: [πρ]αττέτο ἡ δὲ [ε]μαρχος),³³ ecco che vediamo emergere, ad una data non troppo distante dalla cronologia ricostruibile per la censura di Frinico, un contesto altamente organizzato per la *reperformance* delle tragedie.

Come sempre quando si tratta di produzioni tragiche alle Dionisie Rurali, non si può avere la certezza che ad Icario andassero in scena opere già presentate nella πόλις; tuttavia, se si è disposti ad intravedere in Hdt. 6. 21, 2 la testimonianza "zero" di una storia della *reperformances* in età pre-alessandrina, è opportuno contestualizzarla facendo riferimento alle più antiche attestazioni della tragedia nei demi, piuttosto che a documenti più tardi.³⁴

(Test. Rep. 2a-e)

Le nostre fonti sulla replica dei *Persiani* di Eschilo nella Siracusa di Ierone e, in particolare, gli scolî *ad Ar. Ra.* 1028, pongono una serie talmente fitta di questioni che, nell'analisi di quello che è l'esempio più antico a noi noto di una *reperformance* tragica, sembra opportuno trattare punto per punto i diversi problemi sollevati da queste testimonianze ed a lungo discussi dai critici.

(I) In primo luogo, la circostanza stessa che i *Persiani* fossero rappresentati in Sicilia venne messa in dubbio, tra fine Ottocento ed inizio Novecento, da H. Weil e G. Jachmann.³⁵ Entrambi sostennero che fu Eratostene a congetturare l'esistenza di questa seconda produzione, per spiegare

²⁹ Wilson 2000, 57-58.

³⁰ Arist. *Ath.* 56. 3.

³¹ È questo, con ogni probabilità, il significato del termine ἀχορέγετος (l. 4), che in Arist. *EN* 1099a 33, invece, è usato con una diversa accezione ("senza risorse"; cf. Wilson 2015, 112).

³² Wilson 2015, 120-121.

³³ Wilson 2015, 135-136.

³⁴ Così Mastromarco 2012, 484-485, che adduce testimonianze senz'altro valide della tragedia nei demi (*e.g.* *IG* I³ 970; Aelian. *VH* 2.13; = **Test. Rep. 6, 22***) ma risalenti alla fine del quinto secolo a.C. Un altro antico contesto rurale per le (*re*)*performances* del dramma potrebbe esser stato il demo di Torico, per cui è attestato un sistema coregico solo a partire dal terzo quarto del V a.C. (cf. **Test. Rep. 12a**), ma che ospitava il primo teatro mai costruito interamente in pietra: esso è l'unico edificio teatrale del quinto secolo ad essersi conservato, almeno in parte, fino ai giorni nostri, e poiché la sua prima fase è databile, addirittura, a poco prima o a poco dopo la riforma clistenica, è possibile ipotizzare che venisse utilizzato già nei primi decenni del V secolo a.C. per le rappresentazioni tragiche (cf. Csapo-Wilson 2015, 323).

³⁵ Weil 1888, 26; Jachmann 1909, 34. Secondo un'idea abbastanza singolare di Weil, in particolare, la produzione dei *Persiani* a Siracusa sarebbe un'invenzione di Eratostene perché egli ne parla nel terzo libro del suo trattato *Sulla Commedia*, «c'est-à-dire à propos d'Aristophane, non d'Eschyle».

l'oscuro (e corrotto) v. 1028 delle *Rane*,³⁶ che fa riferimento alla morte di Dario (Δαρείου τεθνεῶτος), assente nel testo della tragedia a noi tràdito. In particolare, secondo Jachmann 1909, 34, Eratostene interpretò il verso aristofaneo come un'allusione ad una versione della tragedia modificata dallo stesso Eschilo: poiché, tuttavia, nei resoconti sulle didascalie in suo possesso, lo studioso alessandrino notava che i *Persiani* erano riportati soltanto una volta, egli postulò la riproduzione di quest'opera a Siracusa, evidentemente sulla scorta (ma questo Jachmann non lo precisa) di altri elementi che legavano Eschilo a Siracusa, come, ad esempio, la rappresentazione delle *Etnee* voluta da Ierone e menzionata in *Vit. Aesch.* 9 (= *TrGF* III TA1, 33-34) ἐλθὼν τοίνυν εἰς Σικελίαν Ἰέρωνος τότε τὴν Αἴτην κτίζοντος ἐπεδείξατο τὰς Αἰτναίας οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικίζουσι τὴν πόλιν. Questa posizione estremamente scettica è, a dire il vero, rimasta minoritaria nella storia della critica al passo, ma, poiché S. Radt, introducendo la sezione Gd ('*Persae Syracusis docta*') dei *Testimonia* eschilei, dona ad essa un certo spazio,³⁷ e poiché tale teoria sembra affiorare, quasi "inconsiamente", anche in studiosi che si sono occupati dell'interpretazione della *performance* siracusana dei *Persiani*,³⁸ è bene ribadire, con Broggiato 2014b, 9, che non c'è ragione di dubitare della genuinità dell'informazione di Eratostene, non solo per i legami ben noti di Eschilo con Ierone, ma anche per l'attendibilità di questo «raffinato esegeta della commedia»,³⁹ che, almeno per quanto possiamo dedurre dal caso della *Pace*, dimostra di affrontare con una certa prudenza questioni filologiche relative a doppie versioni e a repliche di opere teatrali.⁴⁰

(II) Se la rappresentazione dei *Persiani* a Siracusa è un fatto certo, non lo stesso si può dire dell'esistenza di due diverse redazioni della tragedia, un'ipotesi che gli scolî attribuiscono ad Erodico di Babilonia, filologo della scuola di Pergamo verosimilmente attivo nella seconda metà del II a.C.,⁴¹ e che ha portato gli studiosi, specialmente nel XIX secolo, a ricercare, nel testo della tragedia a noi

³⁶ La tradizione manoscritta aristofanea offre, in modo unanime, un tetrametro anapestico scorretto metricamente, ἐχάρην γοῦν, ἤνικ' ἤκουσα περὶ Δαρείου τεθνεῶτος; l'unica eccezione è costituita dal codice Veneto Marciano 475 (G), il cui testo, verosimilmente, tenta di sanare il v. 1028 basandosi su una delle formulazioni contenute negli scolî (ἤνικ' ἀπηγγέλη περὶ Δαρείου τεθνεῶτος ~ *schol. vet. Ar. Ra.* 1028a α, Ia, p. 127, 1-2 Chantry ἐν τοῖς φερομένοις Αἰσχύλου Πέρσαις οὔτε Δαρείου θάνατος ἀπαγγέλλεται = **Test. Rep. 2b**). Si tratta di una *vexatissima quaestio* (è ormai celebre, in proposito, l'affermazione di Sommerstein 1996, 246: «perhaps the most difficult textual crux in *Frogs*»), la cui trattazione esula dalla nostra indagine; rimandiamo ai contributi di Totaro 2006, 100-103 e Broggiato 2014b per una paziente analisi di tutte le soluzioni proposte dai filologi per sanare il v. 1028 e per un'esauriente discussione degli scolî al passo.

³⁷ Radt *ad loc.*, in particolare, riprende un'osservazione di Jachmann 1909, 34 sul testo del scolio (= **Test. Rep. 2d**) relativo ad Eratostene: «testimonium scilicet de illa re non exstabat, sed mera Eratosthenis coniectura erat, id quod neque ipse Eratosthenes (δοκοῦσι...), neque sequiores grammatici coniecturam illam tradentes celaverunt» (il rimando è al φασὶ del capitolo conclusivo della *Vita Aeschyli*, **Test. Rep. 2e**).

³⁸ Cf. la prudenza di Taplin 2006, 6, il quale osserva: «the re-performance at Syracuse is not, then, a historical certainty, but is attributed to a serious historian of literature [...] and it is not inherently implausible» e di Lamari 2015, 203, che, dopo aver citato le parole di Taplin, aggiunge, rinviando a studi compresi tra il 1989 ed il 2008, che «the majority of scholars agree that a performance of the *Persians* in Syracuse is highly probable»; già J. Herington, tuttavia, autore di un tuttora fondamentale contributo su Eschilo in Sicilia (1967), si era pronunciato in favore della «high authority» di Eratostene (p. 75, n.11). Anche Boshier 2012, 97 riporta il giudizio di Taplin, ma nella nota 2 di quella pagina, rimandando a Lefkowitz 1981, 71-73 (ora 2012², 73-75) per offrire un punto di vista diverso da quello di Herington, dà una visione imprecisa delle idee della studiosa sui viaggi di Eschilo in Sicilia: per Lefkowitz, infatti, sono frutto di invenzione i motivi della partenza del tragediografo da Atene, ma l'invito di Ierone rimane un fatto storico: «Hieron's invitation was an indication of Aeschylus' success and international recognition, as it was also for other poets, such as Pindar and Bacchylides» (Lefkowitz 2012², 75).

³⁹ Tosi 1998, 346, al cui studio rinviamo per una riflessione sul metodo filologico di Eratostene. Cf. ora anche Broggiato 2014a.

⁴⁰ *argum. Ar. Pax.* A2, p. 1, 1-3 Holwerda: φέρεται ἐν ταῖς διδασκαλίαις δεδιδαχῶς Εἰρήνην ὁμοίως ὁ Ἀριστοφάνης. ἄδηλον οὖν, φησὶν Ἐρατοσθένης, πότερον τὴν αὐτὴν ἀνεδίδαξεν ἢ ἑτέραν καθῆκεν, ἥτις οὐ σφύζεται. «Le *Didascalie* riportano che Aristofane ha messo in scena due volte una commedia intitolata *Pace*. Non è chiaro, dice Eratostene, se il poeta abbia rappresentato di nuovo la stessa commedia, oppure un'altra, che non si è conservata».

⁴¹ Cf. Broggiato 2014c, 41ss. per una ricostruzione della vita e delle opere dell'erudito.

giunto, tracce di questa duplice versione.⁴² Questo filone interpretativo, seppur perseguito in tempi abbastanza recenti e in modo radicale da M. Librán Moreno, la quale ha sostenuto che la tragedia eschilea in nostro possesso è frutto della conflazione di una redazione ateniese e di una siracusana,⁴³ appare, tuttavia, insostenibile. Già Blomfield 1818², xxv-xxvii osservò, infatti, che ἀναδιδάσκειν, usato nella *Vita Aeschyli* per indicare la *performance* siracusana dei *Persiani*, «diversum esse a διασκευάζειν, quod est fabulam refingere, et quasi novam editionem dare».⁴⁴ Appare inoltre inverosimile, come hanno rilevato, solo per citare i commentatori più recenti, Totaro 2006, 99 n.6 e la stessa Broggiato 2014c, 87-88, che Aristofane abbia potuto far riferimento, davanti al pubblico ateniese del 405 a.C., ad una versione dei *Persiani* rappresentata circa settanta anni prima in Sicilia.⁴⁵ È pertanto opportuno concludere, con Garvie 2009, lvi e Broggiato 2014b, 3, che i «filologi ellenistici, di fronte alla discrepanza tra il verso delle *Rane* e il testo dei *Persiani* che leggevano, abbiano ipotizzato, sulla base della rappresentazione a Siracusa, che in tale occasione fosse stato messo in scena un testo diverso da quello originale».⁴⁶

Come, infine, nell' "equazione" costituita dalla redazione siciliana, rientrasse la "variabile" della battaglia di Platea e in che modo la sua menzione potesse spiegare l'incongruenza tra Ar. *Ra.* 1028-1029 e il testo dei *Persiani* in nostro possesso, rimane un mistero, anche per lo stato lacunoso di *schol.* 1028e α-β Chantry (2c), ma questo non influisce sull'interpretazione complessiva della questione.⁴⁷

(III) Secondo un'altra interpretazione ottocentesca di 2d e 2e – avanzata da Kiehl, sostenuta ma poi abbandonata da Wilamowitz –⁴⁸ la produzione siciliana dei *Persiani* sarebbe stata una *première*

⁴² Weil 1888, 23-26 diede una breve dimostrazione *per absurdum* di questo approccio al testo dei *Persiani*, in quanto, come detto, non convinto che i *Persiani* fossero stati rappresentati a Siracusa; fra gli editori moderni Broadhead 1960, l-lv crede che l'esistenza di un'edizione rimaneggiata dell'opera sia un'interessante possibilità ed il suo contributo è un buon punto di partenza per chi voglia indagare ulteriormente sull'argomento; cf. anche la bibliografia raccolta in Totaro 2006, 99 n.6.

⁴³ Librán Moreno 2005, 67-157. Anche Constantinidis 2012 ha sostenuto l'esistenza di due redazioni dei *Persiani* di Eschilo, immaginando, tuttavia, uno scenario ben diverso. Seguendo l'interpretazione del genitivo Δαρείου (v. 1028) attribuita da *schol. vet.* Ar. *Ra.* 1028b α, Ia, p. 127 Chantry a Cheride, allievo di Aristarco (Χαῖρις δέ φησι τὸ Δαρείου ἀντὶ τοῦ Ξέρξου. σύνηθες γὰρ τοῖς ποιηταῖς ἐπὶ τῶν υἱῶν τοῖς τῶν πατέρων ὀνόμασι χρῆσθαι), lo studioso congettura, infatti, che quel verso si riferisca al "figlio di Dario", Serse e che Aristofane abbia in mente «a re-write of *Persians* that was completed after Xerxes was assassinated in 465 BC»; cf., tuttavia, le considerazioni scettiche di Garvie 2009, lvi su questo tentativo di esegesi.

⁴⁴ Blomfield, citato come autorità al riguardo da Broadhead 1960, xlix e da Garvie 2009, lvi, non indica esempi espliciti, ma ha in mente, con ogni probabilità, soprattutto l'*argumentum* delle *Nuvole*, dove si dice che Aristofane "non mise in scena la versione rimaneggiata della commedia" (οὐκέτι τὴν διασκευὴν εἰσήγαγεν, *argum.* Ar. *Nu.* A6, p. 4 Holwerda). Cf. anche, come indica Garvie *ibid.*, Ath. 9. 374b (Ἀναξανδρίδης [...] τὰς κωμωδίας [...] οὐ μετεσκευάζεν ὥσπερ οἱ πολλοί).

⁴⁵ Semmai Aristofane potrebbe far riferimento ad una seconda rappresentazione *ateniese* dell'opera; per questa possibilità, *vd. infra*.

⁴⁶ Questa è la traduzione delle parole di Garvie data da Broggiato 2014c, 88.

⁴⁷ Forse fu la profezia di Dario sulla battaglia di Platea (vv. 816-820) ad originare questa confusione nelle fonti antiche, come osserva Garvie 2009, lvi. Un'altra possibile testimonianza dell'esistenza di due versioni dei *Persiani*, è la presenza, nella tradizione indiretta, di due parole assenti nel testo della tragedia a noi trãdito dai manoscritti medievali. In Ath. 3. 86b leggiamo Αἰσχύλος δ' ἐν Πέρσαις τις ἀνηρεῖ τοὺς † νήσους νηριτοτρόφους εἶρηκεν, mentre un passo degli *schol. Anonym. ad Hermog. περὶ ἰδεῶν (Rhet. Gr. 7, p. 973, 14-17 Walz + apparato ad 5, p. 486, 12 Walz)* annota: Φρόνιχος ἐν τῇ σοφιστικῇ παρασκευῇ (= p. 115, 12-15 de Borries), παρατίθεται τὸ ὑπόξυλος ῥήτωρ καὶ ποιητῆς· εἶρηται δέ φησὶ μεταφορικῶς ἀπὸ τῶν ἐκ ζύλου σκευῶν, οἷς ἐπιπολῆς ἐπελήλαται ἄργυρος. κεῖται δὲ ἐπὶ τῷ λαμπρῶν μὲν ἔξωθεν καὶ ἐπιεικῶν, πονηρῶν δὲ τὰ ἔνδον. Αἰσχύλος ἐν Πέρσαις μέμνηται καὶ Διογενιανὸς ἐν τῇ λέξει τούτου. Tuttavia, la tendenza maggioritaria nella critica è stata quella di correggere, in entrambi i passi, il nome del poeta che avrebbe usato la parola oppure dell'opera di Eschilo che l'avrebbe contenuta (nel primo caso la stessa glossa è stata oggetto di correzione, ma dovrebbe trattarsi di un composto come νηριτοτρόφος, "che nutre molluschi"): cf. le varie proposte raccolte da Radt, il quale cataloga i due termini fra gli *Incertarum Fabularum Fragmenta* del tragediografo (fr. 285 νηριτοτρόφοι?; fr. 286 ὑπόξυλος). Soltanto Schönemann 1887, 471 azzardò che «locum glossae illae habuerunt in tragoedia Syracusis docta»; mentre G. Hermann, con la sua consueta originalità, tentò di trovare una "collocazione" per queste parole postulando delle lacune nel testo dei *Persiani* a noi noti: cf. pp. 241-242 e 250 del suo volume di *Annotationes* all'edizione di Eschilo (1852).

⁴⁸ Kiehl 1852; Wilamowitz 1897; Boshier 2012.

e non una replica della rappresentazione ateniese del 472 a.C.: K. Bosher, in tempi recenti, ha rispolverato questa idea, tentando di pensare a Siracusa come «formative market for the play».⁴⁹ Anche se le sue ipotesi sul significato che poteva assumere, agli occhi di Ierone e del pubblico siciliano, la tragedia eschilea, sono brillantemente argomentate e rimangono valide a prescindere da quanto stiamo per osservare, tale teoria, tuttavia, si scontra inevitabilmente con il dato offerto da **2e**, che individua la *performance* siracusana come una replica (φασὶν... ἀναδιδάξαι). È vero, infatti, che questa notizia, probabilmente desunta, come di norma si suppone, dallo stesso scolio aristofaneo, è contenuta in un testo, la *Vita di Eschilo*, che Bosher non a torto definisce un «colorful jumble of invention and half-truths»,⁵⁰ ed è degno di nota il fatto che nel riferimento al *περὶ κωμωδιῶν* di Eratostene in **2d** si trovi il semplice δεδιδάχθαι,⁵¹ ma, in mancanza di altre sicure testimonianze al riguardo, appare più ragionevole ritenere che, anche alla luce del prestigioso e significativo coinvolgimento di Temistocle come corego, la rappresentazione ateniese del 472 a.C. sia stata la prima dell'opera, e che Eschilo, lavorando "in trasferta", abbia scelto per il pubblico siciliano una tragedia di comprovato successo.

Queste considerazioni introducono ad altre due questioni: una è la datazione della produzione siciliana (**IV**), l'altra è l'interpretazione della *performance* nel contesto siracusano (**V**), valorizzata da diversi recenti contributi, tutti più o meno animati, per usare le parole di B. Kowalzig, dall'intento di liberare i *Persiani* «from the straitjacket wrapped around tragôidia by the specifically Athenian setting».⁵²

Per quanto riguarda (**IV**), allo stato delle nostre conoscenze non si può dire se, eccettuato il soggiorno sull'isola posteriore alla rappresentazione dell'*Oresteia* (458 a.C.) e risalente agli ultimi anni di vita del tragediografo (morto a Gela nel 456 a.C.), Eschilo abbia compiuto due viaggi a Siracusa, oppure uno solo. L'ago della bilancia è costituito dalla cronologia ricostruibile per le *Etnee*, l'opera commissionata al poeta da Ierone per celebrare la fondazione di Etna, avvenuta, secondo Diodoro Siculo, nel 476/475 a.C.,⁵³ se tale incarico venne ricevuto e portato a termine da Eschilo subito dopo la decisione del tiranno di deportare gli abitanti della città e ripopolarla con coloni siracusani e peloponnesiaci, allora dobbiamo supporre che il tragediografo si fosse recato in Sicilia prima del 472 a.C., anno in cui portò in scena i *Persiani* ad Atene, per poi farvi ritorno dopo quella data e replicare la rappresentazione di quest'ultima opera.⁵⁴ Se, invece, seguendo le lucide argomentazioni di Herington 1967, 76, supponiamo che il processo di insediamento della nuova popolazione ad Etna non sia stato repentino e che le festività inaugurali della città fossero avvenute alla fine di tale processo, quando c'era un «quorum of citizens present to applaud», allora è ragionevole ritenere che in occasione di un unico soggiorno alla corte di Ierone, posteriore al 472 a.C., Eschilo abbia allestito la *performance* delle *Etnee* e la *reperformance* dei *Persiani*.

Accettando questa seconda soluzione, il 470 a.C. diviene la data più probabile in cui collocare l'attività teatrale del tragediografo a Siracusa, in quanto anteriore al 468 a.C., quando ritroviamo Eschilo ad Atene, sconfitto dal debuttante Sofocle nell'agone delle Grandi Dionisie, e in quanto, soprattutto, coincidente con la cronologia della prima ode *Pitica* di Pindaro. In questo epinicio, il poeta tebano, proprio come Eschilo con le *Etnee* secondo le parole della *Vita*, «augura un'esistenza felice agli abitanti della città»,⁵⁵ e istituisce un parallelismo denso di significato tra le battaglie sostenute dai Greci del Continente contro il nemico persiano e le vittorie militari di Ierone contro Cartaginesi ed Etruschi (Pi. P. 1. 72-80).⁵⁶

⁴⁹ Bosher 2012, 98.

⁵⁰ Bosher 2012, 97.

⁵¹ Bosher 2012, 104.

⁵² Kowalzig 2008, 131.

⁵³ D. S. 11. 49

⁵⁴ Bosher 2012, 103

⁵⁵ Herington 1967, 76.

⁵⁶ Tale parallelo avrà grande fortuna nella storiografia greca a partire dal V secolo a.C.: cf. i passi raccolti da Cingano 2000³, 17 n.2.

È opinione radicata nella critica che questi versi pindarici consentano di individuare uno dei possibili fattori dietro alla decisione del tiranno di “sponsorizzare” la rappresentazione di un’opera particolare come i *Persiani* (V).⁵⁷ In virtù della centralità dell’impresa di Salamina (*Pers.* 302-432), della menzione estesa dell’episodio in realtà non molto significativa di Psittaleia (*Pers.* 447-470), dell’omissione degli scontri alle Termopili, all’Artemisio ed a Micale, e del poco spazio riservato alla battaglia di Platea (*Pers.* 816-820),⁵⁸ infatti, essa è innegabilmente sbilanciata in favore di una celebrazione del ruolo di Atene come baluardo dell’Ellade, e molto è stato scritto per spiegare la risonanza politica e sociale di questa impostazione della tragedia presso il pubblico delle Grandi Dionisie del 472 a.C.⁵⁹

Tuttavia, è altrettanto vero che gli Ateniesi, nella lunga descrizione del messaggero, sono chiamati “Greci”, che non viene menzionato il nome di nessun cittadino della πόλις democratica, che è assente ogni riferimento ad Atene e che il testo parla tanto spesso della Grecia, quanto di Atene, al punto che non si può non cogliere l’invito di Hall 1996, 12 a considerare quest’opera come l’espressione di una tensione nascente tra l’ideologia imperialistica ateniese e l’ideale panellenico della liberazione dal dominio barbaro. Che Ierone mirasse ad appropriarsi di questo ideale, lo dimostra soprattutto il passo del quarto epodo della prima *Pitica* laddove Pindaro ricorda come egli, “gettando nel mare la gioventù” dei nemici, abbia “strappato al grave servaggio la Grecia” (ὁ σφιν ἐν πόντῳ βάλειθ’ ἀλικίαν, Ἑλλάδ’ ἐξέλκων βαρείας δουλίας, P. 1. 74-75).⁶⁰ Si tratta di una formulazione del motivo della «schiavitù evitata» dei Greci non solo molto prossima a quelle contenute negli epigrammi commemorativi delle vittorie sui Persiani,⁶¹ ma anche, ad esempio, alle battute scambiate da Atossa con il Coro ai vv. 230ss. della tragedia eschilea, quando la regina si chiede se il figlio abbia il desiderio di conquistare Atene, città che si trova πρὸς δυσμὰς ἄνακτος Ἡλίου φθινασμάτων (v. 232), e gli anziani rispondono che, se questa impresa fosse compiuta, “tutta la Grecia sarebbe sottomessa al Re” (vv. 233-234: Βα. ἀλλὰ μὴν ἴμειρ’ ἐμὸς παῖς τήνδε θηρᾶσαι πόλιν; | Χο. πᾶσα γὰρ γένοιτ’ ἂν Ἑλλάς βασιλέως ὑπήκοος). Ierone, pertanto, poteva senz’altro aspettarsi che il pubblico siracusano, messo di fronte alla *performance* della tragedia di Eschilo, istituisse un confronto fra la vittoria ateniese sui Persiani e quelle da lui ottenute sui Cartaginesi e sugli Etruschi.⁶²

Probabilmente, tuttavia, accanto a questo elemento propagandistico spesso chiamato in causa dagli studiosi, esiste almeno un’altra chiave di lettura in grado di giustificare l’interesse di Ierone per i *Persiani*. Seguendo le orme, ancora una volta, di K. Boshier, vale la pena di sottolineare, in proposito, la presenza, nel testo della tragedia, di due diverse opposizioni tematiche, la seconda delle quali potrebbe aver avuto significative implicazioni per il «self-positioning as enlightened leaders» dei Dinomenidi.⁶³ La prima metà dei *Persiani*, infatti, è animata da un contrasto tra la debolezza dell’enorme esercito di sudditi messo insieme da Serse ed il valore del contingente greco, meno numeroso ma spinto dall’intento di “liberare la patria, i figli, le mogli, i templi dei padri e le tombe degli antenati”, come, all’inizio della battaglia, grida un soldato, le cui parole rimangono impresse

⁵⁷ Sono numerosi gli studi che mettono in relazione la prima *Pitica* e la rappresentazione dei *Persiani* a Siracusa: cf. e.g. Guardì 1980, 40-41; Boshier 2012, 105-106; Morgan 2015, 96-97; Stewart 2017, 109-112.

⁵⁸ Hall 1996, 11-12. Scettico su questo tipo di considerazioni è Taplin 2006, 7: «it is quite often claimed that in *Persai* the battle of Plataia is positively downgraded by being given merely a brief reference in passing, as opposed to the splendid and full reports of Salamis. But this is a distortion: the play is set after Salamis and before Plataia, so the later battle cannot be reported and can only be predicted».

⁵⁹ Cf. e.g. la bibliografia in Boshier 2012, 108.

⁶⁰ La traduzione, con qualche adattamento, è di Bruno Gentili (2000³, 37).

⁶¹ Cingano 2000³, 355. Si veda, ad esempio, il breve epigramma citato da D. S. 11. 33, 2 (Ἑλλάδος εὐρυχόρου σωτῆρες τόνδ’ ἀνέθηκαν | δουλοσύνης στυγερᾶς ῥυσάμενοι πόλιας) e il fr. 11, 25-26 W² del “Nuovo Simonide”, nella ricostruzione di West (cf. Boedeker-Sider 2001, 27-29): ἵνα τις μνήσεται ὕστερον αὐτῶν | ἀνδρῶν οἳ Σπαρτη τε καὶ Ἑλλάδι δούλιον ἦμαρ | ἔσχον ἀμυνόμενοι.

⁶² Guardì 1980, 40-41.

⁶³ Boshier 2012, 108.

nella memoria del Messaggero.⁶⁴ Con l'apparizione del fantasma di Dario, tuttavia, Eschilo instaura un secondo e differente contrasto, che lo colloca decisamente lontano da Erodoto nella valutazione della campagna militare di Serse.⁶⁵ Lo storico interpretava il suo progetto di conquista dell'Ellade come la naturale conseguenza dell'espansionismo dei sovrani che lo avevano preceduto, mentre il tragediografo sottolinea, già a partire dall'ode del Coro che invoca il defunto re, una discontinuità tra la condotta di Serse e quella del padre. Questi “non ha mai distrutto la sua gente con la follia di guerre distruttrici, ma è stato un divino consigliere del popolo” (οὐδὲ γὰρ ἄνδρας πώποτ' ἀπώλλω | πολεμοφθόροισιν ἄταις, | θεομήτωρ δ' ἐκυκλήσκετο Πέρσαις, vv. 653-655), mentre il figlio, le cui responsabilità nella disfatta sono esplicitamente rivelate nel corso del dialogo tra lo spettro di Dario ed il Coro, ha osato aggiungere l'Ellesponto, sfidando gli dèi (vv. 746-750), forse perché in preda alla pazzia (v. 750), o perché rovinato da cattivi consiglieri (vv. 753-758), o per via della sua sfrontata giovinezza (vv. 744, 782), ma, ciò che è certo, non continuando l'operato dei suoi predecessori sul trono di Susa, che Dario passa in rassegna, nel dettaglio, ai vv. 759-786.

Queste incalzanti riflessioni, forse, saranno parse, al pubblico ateniese, soltanto come le vane giustificazioni di un grande potere ridotto in pezzi,⁶⁶ ma il fatto che Dario (vv. 785-786) concluda la sua tirata con l'amara constatazione che “fra tutti quanti noi, i quali abbiamo tenuto il potere, nessuno ha causato tante sofferenze” (ἅπαντες ἡμεῖς, οἱ κράτη τάδ' ἔσχομεν, οὐκ ἂν φανεῖμεν πῆματ' ἔρξαντες τόσα), potrebbe essere il segno di come Eschilo attribuisca la sconfitta dei Persiani non tanto alla loro dispotica forma di governo, pur evidentemente contrapposta alla libertà delle πόλεις nella prima parte della tragedia, quanto alla ὑβρις di Serse, tipica della sua indole e non della monarchia in sé.

Se si accetta, pertanto, che Eschilo, nella seconda parte del dramma, non abbia condannato *tout court* la monarchia persiana, ma, mettendone a confronto due diverse “interpretazioni”, abbia voluto dare una lezione su re “buoni” e “cattivi, individuando come paradigma negativo l'operato di Serse, si può facilmente comprendere come una simile esplorazione dei problemi della regalità fosse di immediata rilevanza per Ierone, non solo perché, come ha rilevato Morgan 2015, 98, «the period directly after the Persian Wars put particular pressure on the concept of aristocratic rule, and [...] this necessitated a retooling of kingly ideology in Syracuse», ma anche perché, da un punto di vista più concreto, il tiranno, forse proprio nel 470 a.C. (Pi. P. 1. 58ss.),⁶⁷ nominò reggente della neonata Etna il figlio Dinomene, e il contrasto tra Dario e Serse potrebbe esser stato suggestivo agli occhi suoi e del pubblico siracusano.⁶⁸

Queste sono solo alcune delle possibili chiavi di lettura di una *performance* dei *Persiani* in contesto siracusano, sempre ammesso che, per analogia con il caso delle *Etnee*, si debba rintracciare necessariamente una motivazione politica per la scelta di questa tragedia e non il semplice intento, da parte di Ierone, di inserire un'opera del tragediografo del momento nella sua crescente collezione di commissioni (e, di conseguenza, di *performances*) poetiche: prima ancora della prima *Pitica*, vi erano state, nel 476 a.C., l'*Olimpica* 1 di Pindaro e l'*Epinicio* 5 di Bacchilide, nel 475 a.C. la *Pitica* seconda, nel 474 a.C. la *Pitica* terza, per non parlare dell'attività del più anziano Simonide, che in questi anni tende a sfuggire al nostro sguardo, «perhaps because the old poet held a position of friend and confidant instead of engaged poet».⁶⁹ Quale che fosse il significato di una rappresentazione dei *Persiani* a Siracusa, e seppure la questione sia forse meno annosa che nel caso delle “propagandistiche” *Etnee*, è chiaro l'immagine di Eschilo che emerge da questa collaborazione con Ierone appare assai diversa, come ha rilevato Poli-Palladini 2011, 323-324, da quella del “profeta della democrazia”, consegnataci,

⁶⁴ *Pers.* 402-406: ὦ παῖδες Ἑλλήνων, ἴτε | ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δὲ | παῖδας γυναῖκας θεῶν τε πατρώϊων ἔδη | θήκας τε προγόνων.

⁶⁵ Said 1981, 18.

⁶⁶ Boshier 2012, 108.

⁶⁷ Cingano 2000³, 12.

⁶⁸ Duncan 2011, 74.

⁶⁹ Poli-Palladini 2013, 18.

in questa icastica definizione, da A. Sommerstein,⁷⁰ e spesso condivisa, pur se con diverse sfumature, dalla critica.⁷¹ Poiché nei *Persiani* è possibile individuare non solo la volontà eschilea di sostenere la politica del suo corego Pericle, di celebrare il ruolo di Temistocle nell'elaborazione della strategia vincente contro i Persiani e di enfatizzare l'episodio di Psittaleia per dare gloria ad Aristide, ma anche quella serie di risonanze "siracusane" di cui abbiamo dato conto *supra*,⁷² sarà preferibile riconoscere al tragediografo un certo grado di "flessibilità ideologica",⁷³ che lo rese pronto ad ascoltare, al pari di numerosi ed illustri precedenti, il richiamo della Musa mercenaria.

Ma come, in concreto, Eschilo avrà risposto a questo richiamo? Attraverso quali modalità sceniche ed organizzative era possibile, nella Siracusa degli anni '70 del V secolo a.C., mettere in scena uno spettacolo tragico? A queste domande ha tentato di dare una risposta O. Taplin in un articolo del 2012, anche se un'indagine su "come veniva rappresentata la tragedia nell'Occidente Greco" era già stata delineata da C. Dearden nel 1999, nel suo contributo significativamente intitolato *Plays for Export*.

Il grado di speculazione in questo genere di ricostruzioni è inevitabilmente elevato, perché data la carenza di fonti esse si basano su testimonianze più tarde, oppure non direttamente inerenti alla cultura siciliana; ciò nonostante, lo sforzo non appare ozioso e poiché la *performance* siracusana dei *Persiani* è il primo caso noto di una replica della tragedia, non sarà inopportuno affrontare, in questa sede, questioni che sono del resto ineludibili nel contesto di una storia delle *reperformances* tragiche in età pre-alessandrina.

Siracusa, a dire il vero, come contesto extra-ateniense di una (*re*)*performance* drammatica è, un luogo privilegiato e per questo forse non perfettamente esemplificativo, in quanto, come osserva a ragione Dearden 1999, 231 pensando alla diffusione della commedia in quella città (per noi condensata nei nomi di Epicarmo, Formide e Dinoloco) «a dramatic tradition was beginning there in a way that we do not know of elsewhere except in Athens».

Inoltre, anche se gli archeologi hanno spesso negato quella coincidenza – caratteristica dei resoconti sull'argomento anteriori all'applicazione del metodo stratigrafico negli scavi –⁷⁴ tra la fioritura del dramma a Siracusa e la costruzione di un teatro in pietra,⁷⁵ è possibile, come sembra aver

⁷⁰ Lo stesso Sommerstein, nella sua introduzione al commentario delle *Eumenidi* (1989, 31) parla addirittura di "un'inclinazione a sinistra" di Eschilo, ricordando che l'unico individuo ateniese menzionato nei *Persiani*, seppure implicitamente, è Temistocle (vv. 353ss.), che nelle *Supplici* Argo è enfaticamente presentata come una democrazia (vv. 600-624) e che Atena, ai vv. 690-692 delle *Eumenidi*, sembra mettere in guardia gli Areopagiti dall'inquinare le leggi per non incorrere nella rabbia del popolo.

⁷¹ La dissertazione di P. Parara sulla dimensione politica delle tragedie di Eschilo (2010) è un punto di partenza abbastanza aggiornato per addentrarsi nell'estesa bibliografia sulla questione.

⁷² Segnaliamo, in proposito, per dovere di completezza, altri due pregevoli contributi che contestualizzano, da diverse angolazioni, i *Persiani* a Siracusa: Taplin 2006, il quale sostiene che la tragedia fosse stata concepita da Eschilo con in mente un'*audience* non ateniese ma generalmente ellenica, in competizione con Simonide ed al passo con la «celebration culture» della vittoria contro i barbari, tipica degli anni '70 del V secolo a.C., e Kowalzig 2008, che ipotizza l'uso delle *performances* tragiche, da parte dei Dinomenidi, nella costruzione della loro immagine panellenica di *leaders* politici ed economici.

⁷³ Poli-Palladini 2001, 324. Duncan 2011, il cui contributo tocca anche la relazione tra Euripide ed Archelao, si muove sulla stessa lunghezza d'onda.

⁷⁴ Marconi 2012, 179. Centrale in particolare, è la testimonianza di Sofrone su Damocopo detto "Myrilla" perché, dopo aver costruito il teatro di Siracusa, distribuì profumo a tutti i cittadini (fr. 128 K.-A.: καὶ Συρακούσιον τὸ ὁ Μύριλλα. οὗ μνησθῆναι λέγει τὸν Σώφρονα. ἱστορῶν καὶ ὅτι τοῦ Συρακούσιου τούτου κύριον, Δημόκοπος ἦν ἀρχιτέκτων. ἐπεὶ δὲ τελεσιουργήσας τὸ θέατρον, μύρον τοῖς ἑαυτοῦ πολίταις διένειμε, Μύριλλα ἐπεκλήθη). C. Anti, seguito, fra gli studiosi dell'attività di Eschilo in Sicilia, da Guardì 1980, 28 e da Poli-Palladini 2001, 316-317, collocò l'operato di questo architetto al tempo di Ierone (cf. Anti 1947), ma la sua ricostruzione venne contestata da L. Bernabò-Brea (1967).

⁷⁵ Una fioritura incoraggiata, secondo alcuni, anche dalla presenza sull'isola dell'anziano Frinico, il cui nome ricorre spesso nei contributi relativi alla *performance* siracusana dei *Persiani*: cf. e.g. Herington 1967, 75; Guardì 1980, 36-37; Boshier 2012, 102 n.30; Morgan 2015, 98; Stewart 2017, 223-226. La circostanza che il tragediografo sia morto in Sicilia, è, tuttavia, frutto di un'assai incerta deduzione da un passo corrotto dei *Prolegomena de comoedia* (III, p. 9, 32 Koster):

dimostrato l'indagine guidata da G. Voza, che già tra VI e V secolo a.C. la città aretusea disponesse di una vera e propria *cavea*, separata dal sovrastante tempio di età arcaica tramite un muro di analemma, di cui ora possediamo i resti.⁷⁶

Se così fosse, non ci sarebbe bisogno di ipotizzare che, in assenza di un teatro permanente – la cui attuale fisionomia è legata al più tardo patrocinio di Ierone II (238-215 a.C.)⁷⁷ – la rappresentazione eschilea fosse stata allestita esclusivamente tramite l'impiego di strutture temporanee in legno:⁷⁸ le stesse che Platone non vorrebbe far entrare, insieme ai melliflui attori ed ai poeti itineranti, nell'agorà della città (*Lg.* 817 a-b = **Test. Or. 7**); le stesse intorno alle quali ruotano, ad Atene, le attività economiche del θεατροπόλης;⁷⁹ le stesse, che, infine, sono spesso ritratte nella ceramografia magnogreca a soggetto comico del IV secolo a.C.⁸⁰

Per quanto riguarda, in particolare, l'effettivo *staging* del testo dei *Persiani*, si deve osservare che, sebbene siano stati composti prima ancora dell'installazione, ad Atene, di un vero edificio scenico,⁸¹ essi contengono un episodio, l'evocazione del fantasma di Dario, che presuppone, verosimilmente, l'apparizione di un attore dal basso. Una soluzione drammatica così spettacolare potrebbe esser stata favorita dalla presenza, nel teatro di Siracusa, di qualcosa simile ai χαρώνιοι κλίμακες (passaggi sotterranei κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλίων καθόδους κείμενοι, dai quali τὰ εἶδωλα [...] ἀναπέμπουσιν),⁸² di cui troviamo tracce in teatri più tardi, ma il condizionale, in proposito, è d'obbligo.⁸³

Altrettanto incerta appare l'eventuale ricostruzione di un contesto agonale per la rappresentazione dei *Persiani* a Siracusa. Epicarmo, è noto, nel fr. 237 K.-A., parla di un giudizio che “giace sulle ginocchia di cinque giudici”, alludendo ad una competizione drammatica forse non

Φρύνιχος † † φράδμωνος ἔθανεν ἐν Σικελίᾳ. Dindorf 1838, 396 integrò la forma φράδμωνος in <Πολυ>φράδμωνος, ripristinando il nome del padre del tragediografo (noto da altre fonti; cf. *TrGF* I 3 T1, T10 G) e postulando una lacuna nella quale l'anonimo distingueva l'autore comico da quello tragico. Tale ricostruzione ha avuto grande successo fra i critici (seppur con qualche eccezione: si veda la dettagliata bibliografia in Stama 2015, 28), ma Harvey 2000, 114-115 e lo stesso Stama *ibid.* hanno avanzato, a buon diritto, più di un dubbio sulla sua validità: in primo luogo, l'anonimo compilatore riporta in più di occasione notizie sulla morte di altri *commediografi* (Cratino, Antifane, Menandro, Difilo); in secondo luogo offre molto poco spazio a ciascuno degli autori, pertanto risulta difficile che si dilunghi nel distinguere i due omonimi poeti; infine, può darsi che egli si sia semplicemente confuso, dando il patronimico errato a Frinico comico.

⁷⁶ Voza 2007.

⁷⁷ Si vedano, comunque le considerazioni di Csapo-Wilson 2015, 332, («it is virtually certain that a theater of some sort stood on the site long before the time of Hieron II»); per un prospetto riassuntivo della disseminazione degli edifici teatrali in Sicilia., cf. *ibid.*, 331). A ovest dell'attuale teatro vi è un'altra gradinata rettilinea, anch'essa risalente alla prima parte del V a.C., ma gli archeologi sono scettici riguardo alla possibilità che venisse impiegata per assistere a *performances* drammatiche; cf. Marconi 2012, 180 n.14.

⁷⁸ Taplin 2012, 229.

⁷⁹ Ricostruite, sulla base di testimonianze epigrafiche, da Csapo 2007.

⁸⁰ Basti citare il celeberrimo cratere a calice apulo, datato al 390 a.C., che ha dato il nome al volume di O. Taplin sulla produzione vascolare magnogreca (1993), il “Comic Angels’ Vase”, sul quale sono raffigurati, con attenzione alla venatura del legno, palcoscenico, porta di ingresso sulla scena e scala per accedervi. Dearden 2012, 278-279 riflette sull'origine di questi elementi scenografici.

⁸¹ Seguiamo la fondamentale ricostruzione del problema offerta da Taplin 1977, 452-459.

⁸² Poll. 4. 132.

⁸³ Soprattutto Taplin 1977, 118, 447-448, ha sostenuto l'impiego, da parte di Eschilo, di un «underground passage», che spiegherebbe perché ingresso ed uscita di Dario sono descritti come movimenti verticali: al v. 659 gli anziani gli chiedono di “ergersi sulla sommità del tumulo” (ἐλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου), al v. 839 il sovrano dice di “partire verso l'oscurità, sotto terra” (ἐγὼ δ' ἄπειμι γῆς ὑπὸ ζόφον κάτω). Questa, tuttavia, non è l'unica ricostruzione possibile dello *staging* e lo stesso Taplin ammette che l'attore impersonante Dario potrebbe esser entrato in scena semplicemente camminando, con un sacrificio della coerenza tra parole ed azione scenica. In tempi più recenti, Garvie 2009, lii si è dimostrato scettico riguardo alla teoria di Taplin («without a skene to conceal the entrance to the tunnel, how long would it have to be, and where would it begin, if the audience were not to see the actor climbing down into it?»), mentre Bosher 2012, 100; 104 ha ipotizzato l'utilizzo del tunnel nella messa in scena siracusana dei *Persiani*, ricordando che nel teatro della città è stato rinvenuto un tunnel scavato nella roccia sotto il piano dell'orchestra, il quale sarebbe stato costruito, tuttavia, per favorire l'acustica e non per i movimenti dei personaggi (cf. le considerazioni di Polacco 1990, 81-87).

dissimile da quella ateniese.⁸⁴ Più tardi, Platone, criticando la consuetudine, diffusa in Italia ed in Sicilia, di affidare al pubblico, διακρίνων χειροτονίας, la scelta dei poeti vincitori, fotograferà il deterioramento di agoni drammatici ormai consolidati;⁸⁵ ma nel caso delle visite eschilee del V secolo a.C., non è dato sapere se le *performances* tragiche fossero isolati *showpieces*, oppure se fossero inserite nel programma di un *festival*. È, invece, altamente probabile che Eschilo adoperasse un coro locale per la rappresentazione dei *Persiani* (e delle *Etnee*).⁸⁶ Anche se, infatti, un aneddoto relativo alla vittoria di Dionisio I alle Lenee del 367 a.C. offre un buon esempio della possibilità che cori drammatici potessero viaggiare da una sponda all'altra del Mediterraneo,⁸⁷ ed anche se Ierone aveva sicuramente, come il suo successore, i mezzi economici per finanziare un'“importazione” di coreuti da Atene, sembra più semplice ritenere che questa operazione venisse evitata. Taplin 2012, 240 n.45, a sostegno di tale scenario, ricorda l'organizzazione delle Dionisie a Kos, che, nel III secolo a.C., offre «a fascinating example of local tragic *choroi* meshing in performance with visiting actors».⁸⁸ Già nel IV secolo a.C., inoltre, un passo come Pl. *Lg.* 817d 4-8 (= **Test. Or. 7**), con il suo δώσομεν ὑμῖν χορόν, rivolto dai cittadini ai poeti, rimanda inequivocabilmente alla circostanza che *troupes* itineranti di artisti, in qualche modo antenate degli ellenistici περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, co-optassero cori locali per i loro spettacoli drammatici.

Sono i meccanismi di circolazione dell'epinicio, tuttavia, a fornire, ancora una volta, un significativo termine di confronto per le nostre considerazioni.⁸⁹ I carmi pindarici e bacchilidei, infatti, presuppongono spesso che il testo poetico, una volta giunto al committente, possa essere eseguito da un coro opportunamente “addestrato” per l'occasione.⁹⁰ Basti pensare, ad esempio, della seconda *Pitica*, inviata a Ierone come merce fenicia, con un'indicazione dell'armonia (eolica), con la quale essa deve essere eseguita,⁹¹ o del quinto *Epinicio* di Bacchilide, spedito a Siracusa “dalla sacra isola di Kos”,⁹² oppure, ancora, della seconda *Istmica*, affidata a Nicasippo, evidentemente un χοροδιδάσκαλος, in modo che possa impartirla una volta giunto da Senocrate, ad Agrigento.⁹³

Nel caso dei *Persiani*, Eschilo, essendo presente a Siracusa, verosimilmente si occupò in prima persona della preparazione del coro, sia da un punto di vista musicale – secondo una prassi che vediamo

⁸⁴ Dearden 1999, 231-232. Cf. Hsch. π 1408: πέντε κριταί· τοσοῦτοι τοῖς κωμικοῖς ἔκρινον, οὐ μόνον Ἀθήνησιν, ἀλλὰ καὶ ἐν Σικελίᾳ.

⁸⁵ Taplin 2012, 239. Il passo in questione è Pl. *Lg.* 659b 6-c 5: καθάπερ ὁ Σικελικός τε καὶ Ἰταλικὸς νόμος νῦν, τῷ πλήθει τῶν θεατῶν ἐπιτρέπων καὶ τὸν νικῶντα διακρίνων χειροτονίας, διέφθαρχε μὲν τοὺς ποιητὰς αὐτοὺς – πρὸς γὰρ τὴν τῶν κριτῶν ἡδονὴν ποιῶσιν οὖσαν φαύλην, ὥστε αὐτοὶ αὐτοὺς οἱ θεαταὶ παιδεύουσιν – διέφθαρχεν δ' αὐτοῦ τοῦ θεάτρου τὰς ἡδονάς· δεόν γὰρ αὐτοὺς ἀεὶ βελτίω τῶν αὐτῶν ἡθῶν ἀκούοντας βελτίω τὴν ἡδονὴν ἴσχειν, νῦν αὐτοῖς δρῶσιν πᾶν τούναντίον συμβαίνει.

⁸⁶ Taplin 2012, 240.

⁸⁷ Dearden 1999, 233. D. S. 15. 73, 5 (= *TrGF I* 76 T1) racconta che uno dei coreuti navigò fino a Corinto e di lì a Siracusa per annunciare la vittoria al poeta tiranno. Un'altra ben più antica attestazione della mobilità dei cori tra la Magna Grecia e la madrepatria è offerta dalla sesta *Olimpica*, diretta proprio a Siracusa (468 a.C.), per celebrare Agesia, amico di Ierone, vincitore con il carro da mule. Ai vv. 87-100 Pindaro investe Aineas del ruolo di χοροδιδάσκαλος della sua composizione, definendolo, tramite un'allusione del concreto vettore del testo, ἠρκύμων σκυτάλα Μοισᾶν ed augurandogli che il suo κῶμος festante possa essere accolto da Ierone, arrivando da Stimfalo in Arcadia, dove Agesia viveva.

⁸⁸ Wilson 2000, 290. Cf., in particolare, le iscrizioni *ED* 52 e *ED* 234 della raccolta, postuma, di M. Segre (1993). Esse attestano il programma assai vario (ditrambo, danza pirrica, tragedia, commedia) di un agone su base filetica: proprio l'enfasi sull'appartenenza dei coreghi ad una determinata tribù, lascia intendere (forse la prudenza di Ceccarelli 1995, 290 al riguardo è eccessiva) che i cori fossero composti da cittadini di Kos, ai quali si affiancavano professionisti giunti da fuori, come nel caso di Παρμενίσκος Ῥόδιος, ὑποκριτὰς τραγωιδίας vincitore insieme a Τιμόδαμος, χοραγὸς τραγωιδῶν φυλᾶς Ὑλλέων (*ED* 234, 34-36).

⁸⁹ Cf. commento a **Test. Rep. 1**, p. 43.

⁹⁰ Dearden 1999, 227. Herington 1985, 189-191 offre un breve catalogo relativo sul «sending of lyric poems»; su questa tematica cf. anche Tedeschi 1985.

⁹¹ Herington 1985, 182. *Pi. P.* 2. 67-69.

⁹² Bacchyl. *Ep.* 5. 10-14.

⁹³ *Pi. I.* 2. 47-48. Vd. *supra* n.89.

ancora viva al tempo di Euripide – sia da un punto di vista orchestico, se crediamo all’orgogliosa affermazione riportata dal fr. 696 K.-A. di Aristofane (τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ’ ἐποίουν) e pronunciata dal tragediografo in veste di personaggio comico.⁹⁴ Se è consentita, infine, un’ultima speculazione sull’organizzazione della *performance* siciliana, è possibile ipotizzare che il poeta, com’era naturale nella prima parte del V secolo a.C.,⁹⁵ ricoprisse il ruolo di uno dei due attori richiesti dal copione della tragedia e che completasse il *cast* con un altro interprete, magari quel Cleandro che *Vit. Aesch.* 15 (= *TrGF* III TA1, 57-58) associa ad Eschilo, prima della collaborazione con il più celebre Minnisco.

Ar. Ra. 1028, in ogni caso, non costituisce soltanto il punto di partenza della nostra (e di ogni) indagine sulla produzione siracusana dei *Persiani*, ma anche l’estremo approdo di una serie di riferimenti alla tragedia disseminati nei testi comici degli ultimi decenni del quinto secolo a.C., tali da far sospettare che quest’opera «altamente patriottica»,⁹⁶ dopo il 472 a.C., fosse presentata ancora sulle scene ateniesi.

Ad esempio, anche se negli *Acarnesi* il principale bersaglio della parodia aristofanea è il *Telefo* di Euripide, il finale di questa commedia sembra riproporre, al pubblico del 425 a.C., la situazione scenica dell’esodo dei *Persiani*. Lamaco, tornato malconco da una spedizione contro i predoni beoti, dà vita ad un duetto con Diceopoli (1190-1234), analogamente a Serse, il quale, entrando in scena, vestito di stracci, al v. 909, inizia, in alternanza con il Coro, un lamento per la disfatta dell’esercito, che assume una dimensione antifonale dal v. 1002 fino alla conclusione della tragedia. Rau 1967, 137-144 analizzava questa parte degli *Acarnesi* nella sezione della sua indagine relativa alle «Parodien spezieller Tragödienmotive» e metteva in luce, in termini tipologici, i molteplici moduli espressivi della tragedia in essa presenti, senza privilegiare un modello tragico rispetto ad un altro, ma rilevando (p. 142), comunque, che «wie in Sophokles’ König Ödipus und Trachinierinnen und im Euripideischen Hippolytos erscheint nach der Katastrophenbotschaft der Unglückliche noch klagend auf der Bühne». Ketterer 1991, 51-60, tuttavia, ha sottolineato i numerosi punti di contatto tra *Acarnesi* e *Persiani*, tali da far supporre che Aristofane avesse in mente l’opera di Eschilo e non le tragedie appena menzionate. Innanzitutto, i θρῆνοι di Lamaco e di Serse corrispondono precisamente alle ἔξοδοι dei rispettivi drammi, mentre non lo stesso si può affermare della scena in cui Edipo lamenta la propria sorte dopo essersi accecato (S. *OT* 1307-1366), di quella in cui Eracle, straziato dai dolori, si appresta a morire (S. *Trach.* 987-1043), o di quella, infine, nella quale Ippolito, dopo l’incidente con il carro, grida la sua innocenza (E. *Hipp.* 1347-1387), perché esse preludono a differenti, seppur conclusivi, sviluppi drammatici (l’arrivo di Creonte nell’*Edipo Re*, il dialogo tra Illo ed Eracle nelle *Trachinie*, l’entrata in scena di Afrodite e Teseo nell’*Ippolito*). In secondo luogo, nei tre casi citati assistiamo, rispettivamente, ad un lamento in docmi seguito dai trimetri giambici (*OT*), ad un brano ininterrotto in anapesti e docmiaci (*Trach.*) e ad un canto anapestico introdotto da un’ode del Coro (*Hipp.*), laddove nei *Persiani* troviamo, in un primo momento, anapesti lirici e metri ioniaci *a minore* (vv. 931-1001) ed in seguito, nel lamento antifonale, giambi lirici: un “marchio di fabbrica” della lirica eschilea che Aristofane, forse non casualmente, adopera nello scambio di battute tra Lamaco e Diceopoli ai vv. 1190ss., esilarante per la sfasatura tra gli στυγερὰ πάθηα del primo e l’attenzione del secondo per le forme delle ballerine che lo accompagnano.⁹⁷

A queste somiglianze metriche e strutturali, si possono unire, inoltre, la condivisione, da parte dei due testi, di alcuni elementi lessicali: la presenza di στυγερὸς all’inizio del lamento di Serse e di quello di Lamaco (δύστηνος ἐγὼ στυγερᾶς μοίρας | τῆσδε κυρήσας

⁹⁴ Vd. la nostra trattazione di **Test. Or. 4**.

⁹⁵ Fu Sofocle il primo tragediografo a rinunciare alla partecipazione attiva alla *performance*, a causa della debolezza della sua voce (*Vit. Soph.* 4 = *TrGF* IV TA1, 21-22; cf. **Test. Simp. 7**, p. 174).

⁹⁶ Totaro 2006, 111-114. Sarà chiaro il nostro debito, in queste pagine, verso la sua preziosa rassegna delle citazioni dei *Persiani* presso i commediografi del V secolo a.C.

⁹⁷ Ketterer 1991, 54.

ἀτεκμαρτοτάτης, *Pers.* 908-909 ~ στυγερὰ τάδε γε κρυερὰ πάθεα· τάλας ἐγώ, *Ach.* 1190), l'uso di interiezioni per esprimere la disperazione (Χο. ὁτοτοῖ, βασιλεῦ, *Pers.* 918 ~ Δι. ἀτταταῖ ἀτταταῖ, *Ach.* 1198; Ξε. ἰή ἰή ἰὼ ἰὼ. Χο. ἰὼ ἰὼ, δαίμονες, *Pers.* 1004-1005 ~ Λα. ἰὼ ἰὼ τραυμάτων ἐπωδύνων. Δι. ἰή, ἰή χαῖρε, Λαμαχίππιον, *Ach.* 1205-1206) e, soprattutto, il fatto che Lamaco descriva la sua situazione come “αἰακτός”, utilizzando un termine altrimenti attestato solo in Eschilo, una volta nei *Sette* (846) e per due volte proprio nell'esodo dei *Persiani* (931, 1046).⁹⁸

Qualche anno dopo gli *Acarnesi*, nella parabasi delle *Vespe*, Aristofane mette in bocca al Coro di vecchi eliasi (sui quali vd. **Test. Or. 1a-b**), un'allusione ad un passaggio altamente espressivo della ῥήσις del Messaggero dei *Persiani*, nel quale viene descritta la cruenta fine di molti marinai della flotta del Re, colpiti come tonni dagli Ateniesi: τοὶ δ' ὥστε θύννους ἢ τιν' ἰχθύων βόλον | ἀγαῖσι κωπῶν θραύμασιν τ' ἐρειπίων | ἔπαιον ἐρράχιζον, οἰμωγῇ δ' ὁμοῦ | κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλα, | ἔως κελαινὸν νυκτὸς ὄμι' ἀφείλετο, *Pers.* 422-425 ~ ἀλλ' ὅμως ἐωσάμεσθα ξὺν θεοῖς πρὸς ἐσπέραν. | γλαῦξ γὰρ ἡμῶν πρὶν μάχεσθαι τὸν στρατὸν διέπτατο. | εἶτα δ' εἰπόμεσθα θυννάζοντες εἰς τοὺς θυλάκους, *V.* 1085-1087.

Stando, inoltre, allo scolio al v. 65 dei *Persiani*, Eupoli, nel *Maricante* (Lenae 421 a.C.),⁹⁹ parodiò le parole con le quali il Coro di anziani descriveva il passaggio dell'Ellesponto da parte di Serse (πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη | βασιλῆιος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτωνα χώραν, *Pers.* 65-66 ~ πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη Μαρικᾶς, fr. 207 K.-A.) e diversi elementi inducono a ritenere che questa fosse tutt'altro che una citazione isolata del dramma eschileo. In primo luogo, il soprannome affibbiato da Eupoli ad Iperbolo, Μαρικᾶς, è con ogni probabilità modellato su una parola persiana, *marika-*, in grado di connotare la gioventù, le origini servili e la ribalderia del demagogo;¹⁰⁰ in secondo luogo, in un commentario del II secolo d.C alla commedia (*P. Oxy* 2741, fr. 1 A', col. II, l. 44 = Eupoli fr. 192 K.-A.), troviamo la dicitura τοὺς Πέρσας, che potrebbe riferirsi ad un'ulteriore eco della tragedia eschilea. Potrebbe esserci, inoltre, un parallelismo tra l'annuncio, da parte della madre di Iperbolo, di compiere un sacrificio ed alcune formulazioni con le quali Atossa, nei *Persiani*, dichiara di voler pregare gli dèi: ἀλλ' εὐθὺ πόλεως εἴμι· θῦσαι γὰρ με δεῖ | κριδὸν Χλόη Δήμητρι, Eupoli fr. 196 K.-A. ~ ταῦτα δ' ὡς ἐφίεσαι | πάντα θήσομεν θεοῖσι τοῖς τ' ἔνερθε γῆς φίλοις | εὐθ' ἂν εἰς οἴκους μόλωμεν, *Pers.* 228-230; θεοῖς μὲν πρῶτον εὐξασθαι θέλω· ἔπειτα, Γῆ τε καὶ φθιτοῖς δωρήματα | ἦξω λαβοῦσα πέλανον ἐξ οἴκων ἐμῶν, *Pers.* 522-524; se a ciò aggiungiamo, infine, che in *Eq.* 1300-1315 le triremi ateniesi si lamentano perché il demagogo vuole impiegarle in una spedizione contro Cartagine, è possibile «ipotizzare», che il fr. 207 K.-A. «intendesse schernire Iperbolo, quale novello Serse, per le sue manie di grandezza»,¹⁰¹ e che di conseguenza la commedia eupolidea presupponesse nel pubblico una conoscenza non superficiale del modello eschileo.

Un'altra testimonianza della fortuna *scenica* dei *Persiani* è riscontrabile, infine, nei *Demi*, la commedia incentrata da Eupoli sul ritorno dall'Oltretomba di alcuni personaggi politici, Pericle *in primis*. In tal senso, il commediografo è un precursore delle *Rane*, ma anche se la sua opera è databile, con un buon grado di certezza, all'arco cronologico compreso tra il 417 e il 411 a.C.,¹⁰² l'ingombrante termine di confronto costituito dalla trama aristofanea ha fatto nascere, per usare le parole di Storey 2003, 122 «the batrachocentric assumption that, although *Demi* is the earlier comedy, it must still have resembled *Frogs*». Di qui la necessità, sentita da buona parte della critica, di ricostruire un *plot* di ambientazione ultraterrena per la commedia eupolidea, nonostante non vi sia traccia, nei frammenti

⁹⁸ Un'altra sezione degli *Acarnesi* legata al mondo persiano è, ovviamente, quella del ritorno dell'ambascieria dalla Persia; sulla relazione tra le due opere si è diffuso molto Brockmann 2003, 42-141, postulando che Teognide, poco prima della rappresentazione della commedia, avesse curato una replica dell'opera eschilea. Un'allusione sicura ai *Persiani* è nella descrizione di Diceopoli dello sguardo di Pseudoartabano, dove il termine ναύφαρκτος (v. 95; cf. anche *Eq.* 567) rimanda a *Pers.* 951 (Ἰάων ναύφαρκτος Ἄρης) e *Pers.* 1029 (τραπέντα ναύφαρκτον ἐρεῖς ὄμιλον);

⁹⁹ Storey 2003, 197-198.

¹⁰⁰ Storey 2003, 199; per questa interpretazione del nomignolo, cf. Cassio 1985, 39-40.

¹⁰¹ Totaro 2006, 111 n.23.

¹⁰² Storey 2003, 112-114.

superstiti, di questa soluzione drammaturgica e anche se, nelle poche testimonianze a nostra disposizione per delineare la trama della commedia, si parla piuttosto di personaggi *ritornati* dall’Ade e soltanto in seguito interpellati sulla scena. Se, pertanto, come suggerisce lo stesso Storey, i *Demi* contenevano non tanto una *κατάβασις*, quanto piuttosto, «a raising of the dead in the opening scene», è naturale credere, allora, che il modello di un simile espediente drammatico fosse l’evocazione del fantasma di Dario nei *Persiani*; tale congettura sembra corroborata, in qualche modo, dal parallelismo tra il fr. 110 K.-A., in cui il redivivo Pericle chiede notizie sul suo figlio bastardo e i vv. 717-718 della tragedia eschilea, dove il defunto sovrano domanda ad Atossa quale dei suoi figli ha osato organizzare una spedizione contro Atene: ΠΕΡ. ὁ νόθος δέ μοι ζῆ; ΜΥΡ. καὶ πάλαι γ’ ἂν ἦν ἀνὴρ, | εἰ μὴ τὸ τῆς πόρνης ὑπωρρώδει κακόν ~ ΔΑ. τίς δ’ ἐμῶν ἐκεῖσε παίδων ἐστρατηλάτει, φράσον. | ΒΑ. θούριος Ξέρξης, κενώσας πᾶσαν ἠπεύρου πλάκα.

In assenza di testimonianze dirette di una *reperformance* ateniese dei *Persiani*, dobbiamo limitarci a constatare la persistente fortuna del dramma presso i commediografi (ed il pubblico) di fine V secolo a.C.; la dimensione scenica e visiva di molte delle riprese comiche della tragedia, tuttavia, spinge a ipotizzare che dietro una simile fortuna vi fossero, dopo il 472 a.C., nuove rappresentazioni ateniesi, oltre a quella siracusana.

(Test. Rep. 3a-i)

Negli ultimi quindici anni, il dibattito critico sulle rappresentazioni postume dei drammi eschilei nel V secolo a.C. si è notevolmente intensificato. Alcuni studiosi hanno valorizzato tale prassi inquadrandola nel più esteso fenomeno della diffusione delle opere teatrali «by means of performance»;¹⁰³ altri, facendo ad essa riferimento, hanno spiegato la competenza del pubblico della commedia in materia di allusioni al genere tragico.¹⁰⁴ Ma l’insieme di testimonianze relative al decreto con cui la πόλις autorizzò *reperformances post-mortem* di Eschilo è stato anche sottoposto, in tempi recenti, ad una sorta di “revisionismo”, volto a mettere in dubbio la circostanza che tragedie già rappresentate partecipassero nell’agone delle Grandi Dionisie,¹⁰⁵ se non addirittura a negare l’esistenza stessa di tale decreto.¹⁰⁶ Dal prosieguo della nostra discussione risulterà chiaro che non abbracciamo nessuna di queste due ultime, scettiche ipotesi, ma poiché una corretta comprensione di come le repliche eschilee si inserissero nel panorama delle *performances* tragiche del V secolo a.C. passa da alcune delle questioni sollevate, rispettivamente, da G. Avezù e da Z. Biles, appare opportuno spendere qualche parola sulle loro teorie.

Avezù 2015, 140-141, in particolare, osserva che nelle fonti antiche non compare mai il verbo ἀναδιδάσκειν, presente nel passo della *Vita* eschilea sulla replica siracusana dei *Persiani* (= **Test. Rep. 2e**), ma quasi sempre il «generico» διδάσκειν. Unica eccezione, in tal senso, è la testimonianza di Filostrato (**3i**), che ci pone, inoltre, di fronte ad un Eschilo “di nuovo” vincitore da morte, (τεθνεῶτα [...] ἐνίκα ἐκ καινῆς), alludendo, evidentemente, alla riproposizione di drammi già allestiti in vita:

¹⁰³ Lada-Richards 2009. L’elenco degli studiosi che in tempi recenti hanno affrontato l’argomento è assai lungo: Brockmann 2003, 27-41; Pretagostini 2003, 96-100; Revermann 2006b, 19-20; Nervegna 2007, 15-16; 2013, 88-99; 2014, 169-170; Poli-Palladini 2013, 308-316; Finglass 2015; Lamari 2015; Hanink-Uhlig 2016, 64-66. Discussioni del fenomeno più datate ma ancora molto utili sono in Del Corno 1956, Cantarella 1965, Bain 1977, Basta Donzelli 1980, Di Marco 1992 e Mastromarco 1997.

¹⁰⁴ Mastromarco 2006b; Totaro 2006.

¹⁰⁵ Avezù 2015, 140-141.

¹⁰⁶ Biles 2006-2007; Biles 2011, 60-61. Anche Hanink-Uhlig 2016, 65 sposano lo scetticismo dello studioso sulla tradizione relativa alle *reperformances* eschilee.

testimonianza, tuttavia, che lo studioso scarta, in quanto tarda,¹⁰⁷ ed in quanto «è improbabile che un dramma già rappresentato potesse gareggiare nuovamente». Basandosi, poi, sulla notizia della *Suda* relativa al figlio del tragediografo, Euforione, il quale “vinse per quattro volte con drammi del padre che non erano mai stati portati in scena”,¹⁰⁸ Avezù ipotizza che il decreto desse la possibilità di «proporre inediti del grande drammaturgo ottenendo una ammissione diretta» da parte dell’arconte. Ciò consentirebbe di comprendere perché, a dispetto della dura selezione preliminare all’agone delle Grandi Dionisie, in grado (vd. *infra*) di “mietere” vittime illustri come Sofocle, si desse spazio alle opere di un poeta non più in vita.

La tesi di Avezù, tuttavia, va incontro ad un’obiezione che sembra decisiva: l’onore attribuito alle opere di Eschilo dalla πόλις era allora davvero così speciale (μόνου αὐτοῦ, recita la testimonianza **3b**), se consisteva nell’ammissione all’agone di opere inedite?¹⁰⁹ Nel 467 a.C., infatti, Aristia si era classificato secondo con una tetralogia del padre Pratina, a fine secolo il nipote di Euripide mise in scena l’*Ifigenia in Aulide*, l’*Alcmeone a Corinto* e le *Baccanti*, mentre il nipote di Sofocle diede una rappresentazione postuma dell’*Edipo a Colono*.¹¹⁰ È vero, inoltre, che nel decreto era contenuta la formula τὸν βουλόμενον, che renderebbe eccezionale, rispetto a tali esempi, il caso delle *reperformances* di Eschilo, ma risulta arduo, per contro, pensare ad una circolazione di inediti del tragediografo fuori dalla cerchia dei suoi familiari.

Più articolato, come si accennava, è “l’attacco” di Biles 2006-2007 alla realtà delle repliche di Eschilo nelle Grandi Dionisie del V secolo a.C.¹¹¹ Partendo da considerazioni, in linea di principio condivisibili, sul “contrasto tra il privilegio garantito alle opere del tragediografo di Eleusi e l’intensa competizione per accedere all’agone drammatico”,¹¹² lo studioso teorizza che tutte le testimonianze relative alle *reperformances* eschilee derivino da un’unica fonte, secondaria o terziaria rispetto al supposto decreto degli Ateniesi, e che questa fonte tragga origine dalle deduzioni di un «literal-minded commentator» su un testo come Ar. *Ach.* 9-11 (**3a**).¹¹³ Posto di fronte alla necessità di spiegare perché, nel 425 a.C., Diceopoli stesse aspettando una *performance* di Eschilo, e basandosi sul fatto che al posto di essa ebbe luogo una produzione di Teognide, il commentatore avrebbe concluso che le tragedie eschilee venivano riportate sulla scena, partecipando all’agone accanto alle rappresentazioni dei poeti contemporanei.

¹⁰⁷ Considerando altri esempi in cui Filostrato confonde notizie relative all’età classica, lo scetticismo di Avezù sulla bontà di questa fonte non appare del tutto infondato. Solo per citare un caso eclatante, in *VS* 1. 15, p. 16 Kayser egli confonde il celebre Antifonte con l’omonimo poeta che, almeno secondo la narrazione di Plut. *Quom. adul.* 68a-b, venne messo a morte da Dionisio di Siracusa per alcune irriverenti frasi sulla tirannia; l’oratore ateniese, però, venne condannato nel 411 a.C. ed il governo di Dionisio iniziò non prima del 406/405 a.C.

¹⁰⁸ *Sud.* ε 3800 Εὐφορίων· υἱὸς Αἰσχύλου τοῦ τραγικοῦ, Ἀθηναῖος, τραγικὸς καὶ αὐτός· ὃς καὶ τοῖς Αἰσχύλου τοῦ πατρὸς, οἷς μήπω ἦν ἐπιδειξάμενος, τετράκις ἐνίκησεν.

¹⁰⁹ Cf. quanto osservato da Basta-Donzelli 1980, 116: «l’eccezionalità dell’onore tributato ad Eschilo, giova ribadirlo, sembra consistere nel fatto che i drammi eschilei potevano essere rappresentati nuovamente, in competizione con quelli di autori viventi».

¹¹⁰ *TrGF I DID* C4 a-b; *DID* C22; *DID* C23.

¹¹¹ Un attacco non senza precedenti, perché già Hutchinson 1985, xlii-xliii aveva espresso l’idea che Biles sviluppa per esteso: «it is doubtful whether Aeschylus’ plays were staged a second time before 386 BC [...]. Before this there is no evidence for revivals from the official records. We should not follow the literal-minded ancient commentators on Aristophanes». Secondo Slater 1990, 394, inoltre, se non fosse per la testimonianza di Aristofane negli *Acarnesi* (vd. *infra*), si potrebbe pensare che le *reperformances* eschilee del V a.C. siano “la proiezione, indietro del tempo, di una pratica posteriore”.

¹¹² Biles 2006-2007, 207. Egli giustamente menziona il noto caso dell’esclusione di Sofocle dall’agone, ricordato da Cratino nel fr. 17 K.-A. dei *Βουκόλοι* – passo che discuteremo, insieme ad altre testimonianze relative alla selezione dell’arconte, in sede di commento a **Test. Or. 7**. Forse, tuttavia, nonostante il comprensibile stupore per la sorte di uno dei migliori tragediografi del secolo, non erano poi molti i candidati papabili, di anno in anno, per l’ammissione all’agone tragico, se Aristofane può parlare nelle *Rane* di giovani ἄ φροῦδα θᾶπτον, ἦν μόνον χορὸν λάβη, | ἅπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ (vv. 94-95).

¹¹³ Biles 2006-2007, 238.

Ora, anche volendo accettare le conclusioni della dimostrazione di Biles – intento a ridimensionare il valore di Quintiliano (3h) e Filostrato (3i) come testimoni ed a limitare «the surviving account of Aeschylean reperformance» al passo della *Vita* (3g) e allo scolio ad *Ach.* 9-11 (3b) – e volendo condividere lo scetticismo lefkowitziano su questo genere di fonti, certo non estranee alla fabbricazione di informazioni meramente dedotte dai testi comici –¹¹⁴ sembra, tuttavia, che l’inventiva attribuita da Biles a questo «literal-minded commentator» sia eccessiva.

Anche se, infatti, come osserva Lamari 2015, 194, l’autore della *Vita* (e così quello dello scolio agli *Acarnesi*) è molto vago, perché parla di un voto (ψηφίσασθαι, 3g), ma non specifica né l’arconte in carica, né una motivazione precisa con un’«ἐπειδή or ἔνεκα clause», egli utilizza un termine chiave della democrazia ateniese, ὁ βουλόμενος, frequentemente attestato nei decreti e nelle fonti letterarie per indicare un cittadino intenzionato a partecipare attivamente alla vita politica della città.¹¹⁵ Appare verosimile, perciò, che il testo della biografia eschilea ci ponga di fronte all’estrema condensazione di una traduzione genuina, piuttosto che all’ingegnosa costruzione di un commentatore antico.

Una volta negata, inoltre, la possibilità che in *Ach.* 9-11 (3a) il dolore τραγωδικόν di Diceopoli sia legato alla mancata *reperformance* di un’opera eschilea, l’interpretazione di questi versi nel contesto del discorso di apertura della commedia risulta meno convincente, poiché la struttura logica e la comicità delle parole del personaggio cambiano sensibilmente. Il protagonista degli *Acarnesi* sta, in quel contesto, menzionando gioie e dolori della sua esperienza da spettatore, utilizzandole come *foils* di una estesa *Priamel*, culminante, ai vv. 16ss., con l’esternazione della sua delusione più grande, ossia la desolazione della Pnice nonostante sia stata l’indetta l’Assemblea per l’alba. Questo malcontento sfocia, poco prima dell’ingresso dell’Araldo, nell’agguerrito proposito di insultare chiunque non parli della pace (vv. 36-37), che mostra quale sarà, nel corso della commedia, l’attitudine del personaggio riguardo al conflitto con gli Spartani. Dopo aver menzionato un fatto storico come la tangente di cinque talenti “ingurgitata” da Cleone (“vomitata” grazie all’intervento dei cavalieri e, forse, ricordata dallo stesso Aristofane nei *Babilonesi*, vv. 5-8) e prima di riferirsi ad altri due eventi documentabili, come l’agone citarodico delle Grandi Panatenee del 430 a.C., contesto delle esecuzioni di Mosco e Dessiteo (vv. 13-14), e quello del mese di Ecatombeone (luglio/agosto) del 426 a.C., quando si tenne la gradita *performance* del κίθαρωδός Cheride (τῆτες, “quest’anno”, recita il v. 15),¹¹⁶ Diceopoli inserisce il pessimo ricordo dell’attesa «frustrata» di Eschilo.¹¹⁷ Non manca un filo di auto-ironia, perché il personaggio, aspettando a “bocca aperta” il tragediografo (ἑκλήνη προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον, v. 10),¹¹⁸ viene riportato con i piedi per terra dalla voce, probabilmente (vd. *infra*) di un araldo, il quale invita Teognide a introdurre il suo coro (ὁ δ’ ἀνεῖπεν, εἴσαγ’ ὃ θεοῖσι τὸν χορόν, v. 11). Se si accetta l’interpretazione di Biles 2006-2007, 225, dovremmo ritenere che nel corso di una serie di riferimenti a fatti o a *performances* realmente verificatisi, Aristofane introduca una pura «reverie», per caratterizzare il personaggio come un nostalgico appassionato di Eschilo, assorto in un «empty-headed» state. L’effetto comico di questi versi, pertanto, non risiederebbe nell’ammiccare, come negli altri casi, ad esperienze agonali ben note al pubblico, ma nell’«unexpected and ultimately impossible juxtaposition of distinct phenomena», secondo una tendenza certamente riscontrabile nei testi aristofanei, ma che a nostro avviso costituisce, specialmente in virtù del contrasto sopra descritto, una soluzione poco accattivante.

È preferibile, di conseguenza, ritenere che Diceopoli faccia riferimento ad un evento reale e cercare di comprendere che cosa avesse originato la sua delusione e in quale contesto essa potrebbe

¹¹⁴ Vedremo, più avanti, il caso di Satyr. *Vit. E.* fr. 39, col. XI-XII Schorn, dove la circostanza che le donne odino Euripide deriva nient’altro che dalla situazione drammatica delle *Tesmoforiazuse*; cf. **Test. Or. 6.**

¹¹⁵ Si vedano gli esempi citati da Lamari 2015, 192 n.10; sul significato “democratico” di ὁ βουλόμενος, cf. Wilson 2000, 22.

¹¹⁶ Rimandiamo all’analisi della ῥῆσις iniziale di Diceopoli offerta da Pretagostini 2003 per una discussione dei problemi filologici relativi a queste *performances* “non tragiche” ricordate dal personaggio.

¹¹⁷ Di Marco 1992.

¹¹⁸ Cf. Di Marco 1992, 55 n.6 sull’uso di questo verbo.

aver avuto luogo; poiché, inoltre, il passo degli *Acarnesi* (3a) è allo stesso tempo la più complessa e la più ricca testimonianza sulle repliche di Eschilo nel V secolo a.C., tale indagine costituirà il punto di partenza delle nostre considerazioni sull'argomento.

Partiamo dal luogo in cui si verifica il doloroso episodio. Le interpretazioni proposte dagli studiosi sono tre. (I) Secondo Rohde 1883, 254 n.1, lo scenario dell'attesa di Diceopoli sarebbe il proagone, la cerimonia di presentazione di attori, coreuti e trame delle tragedie, che si teneva nell'Odeion qualche giorno prima delle *performances* nel teatro di Dioniso. Rohde si basava sulla semplice constatazione che, data l'esistenza di tale cerimonia, era assai improbabile che uno spettatore arrivasse al momento della rappresentazione tragica senza sapere quale autore stesse per andare scena. Mazon 1903, 264-265, invece, sottolineò, più concretamente, la somiglianza tra il v. 11 degli *Acarnesi* e il passo del βίος euripideo che ricorda il commovente proagone del 406, quando Sofocle vestì di nero e presentò i suoi attori senza corone in segno di lutto per la recente morte di Euripide: *Ach.* 11 ὁ δ' ἀνεῖπεν, εἷσαγ' ὃ Θεόγνι τὸν χορὸν ~ *Vit. Eur.* I 11 (= *TrGF* V. 1 TA1, IA, 40-41) λέγουσι δὲ καὶ Σοφοκλέα, ἀκούσαντα ὅτι ἐτελεύτησε, αὐτὸν μὲν ἱματίῳ φοιῶ προελθεῖν, τὸν δὲ χορὸν καὶ τοὺς ὑποκριτὰς ἀστεφανώτους εἰσαγαγεῖν ἐν τῷ προαγῶνι. Questa tesi è stata seguita dalla maggioranza dei critici,¹¹⁹ nonché dal più recente commentatore oxoniense degli *Acarnesi*, S.D. Olson,¹²⁰ il quale, riprendendo un argomento già espresso da Mazon,¹²¹ osserva che nessun'altra fonte antica suggerisce che nel tardo V secolo a.C. i tragediografi sfilassero con i loro cori nel teatro prima delle rappresentazioni. Che Diceopoli alluda, infatti, ad un dolore provato nell'imminenza delle *performances* tragiche delle Grandi Dionisie, è l'altra possibile interpretazione di *Ach.* 9-11 (II), accolta da alcuni critici ottocenteschi,¹²² e ripresa, in tempi recenti, da Brockmann 2003, 37-41. Lo studioso ha raccolto, in proposito, tre attestazioni della presenza di una "moderazione" del *festival*, tali da far credere che la voce udita dal personaggio potesse essere quella di un araldo incaricato di scandire i vari momenti dell'agone. Nel capitolo 154 dell'orazione *Contro Ctesifonte*, ad esempio, Eschine, riferendosi ad un tempo in cui la città aveva costumi e *leaders* migliori, ricorda che prima della rappresentazione delle tragedie, un κῆρυξ, facendosi avanti, presentava al pubblico gli orfani dei caduti in guerra;¹²³ secondo un episodio raccontato da Giulio Polluce, l'attore comico Ermone venne multato perché, intento a provare la sua voce, non sentì la chiamata dell'araldo, e da allora ogni evento venne annunciato dal suono della σάλπιγξ;¹²⁴ infine, il testo, invero molto incerto,¹²⁵ dello *schol. Ar. V.* 1109a, p. 176 Koster, descrivendo l'Odeion come luogo "simile ad un teatro, nel quale sono soliti annunciare i poemi prima dell'annuncio in teatro", lascerebbe intravedere l'esistenza di una prassi, ἡ ἀπαγγελία εἰς τὸ θέατρον, significativamente confrontabile con quanto Diceopoli ricorda al v. 11. Diversa, infine, la ricostruzione proposta da Hanink-Uhlig 2016, 65 (III) che, pur partendo dagli stessi presupposti dei sostenitori di (I), (negando, cioè, che data l'esistenza del proagone, il contesto della

¹¹⁹ Fra cui, ad esempio, Di Marco 1992, 67 e Pickard-Cambridge 1996, 119 n.181. Taplin 1993, 65 n.25 propone di correggere ὁ δ' ἀνεῖπεν, εἷσαγ' ὃ Θεόγνι τὸν χορὸν in ὁ δ' ἀνεῖπεν, immaginando che l'attore impersonante Diceopoli si riferisse, rompendo l'illusione scenica, all'ufficiale (l'arconte re?) che aveva annunciato, nel proagone, la rappresentazione di Teognide.

¹²⁰ Olson 2002, 68.

¹²¹ Mazon 1903, 264.

¹²² Cf. la bibliografia raccolta da Mastromarco 1997, 543 n.21.

¹²³ Aeschin. 3. 154: ποτὲ [...] μελλόντων ὥσπερ νυνὶ τῶν τραγῳδῶν γίνεσθαι, ὅτ' εὐνομεῖτο μᾶλλον ἢ πόλις καὶ βελτίοσι προστάταις ἐχρήτο, προελθὼν ὁ κῆρυξ καὶ παραστησάμενος τοὺς ὀρφανούς, ὧν οἱ πατέρες ἦσαν ἐν τῷ πολέμῳ τελευτηκότες.

¹²⁴ Poll. 4. 88: Ἐρμῶν ἦν κωμῳδίας ὑποκριτῆς· λαχὼν δὲ μετὰ πολλοὺς ὁ μὲν ἀπὴν τοῦ θεάτρον, τῆς φωνῆς ἀποπειρώμενος, τῶν δὲ πρὸ αὐτοῦ πάντων ἐκπεσόντων Ἐρμῶνα μὲν ὁ κῆρυξ ἀνεκαλεῖτο, ὁ δ' οὐχ ὑπακούσας, ζημίᾳ πληγείς, εἰσηγήσατο τοῦ λοιποῦ τῆ σάλπιγγι τοὺς ἀγωνιστὰς ἀνακαλεῖν.

¹²⁵ οἱ δ' ἐν Ἰωιδεῖῳ· τόπος ἐστὶ θεατροειδής, ἐν ᾧ εἰώθασιν τὰ ποιήματα ἀπαγγέλλειν, πρὶν τῆς εἰς τὸ θέατρον ἀπαγγελίας. Certo la ripetizione del verbo ἀπαγγέλλω non giova alla credibilità della testimonianza, ma la prima parte di essa è comunque impiegata nelle ricostruzioni della cerimonia del proagone (cf. e.g. Pickard-Cambridge 1996, 94) e, pertanto, non vi è ragione cogente per ritenere la notizia sull'annuncio in teatro «als völlig wertlos» (Brockmann 2003, 39).

delusione del personaggio possa essere il *festival* delle Grandi Dionisie), suggeriscono che la scena descritta in *Ach.* 9-11 sia ambientata nell'agone lenaico, oppure in uno dei demi che ospitavano rappresentazioni tragiche.¹²⁶ Scartando quest'ultima ipotesi, in quanto appare inopportuno lasciare interpretazioni ancorate più o meno solidamente alle fonti antiche, per abbracciarne una con pochi appigli documentari,¹²⁷ (II) non appare molto meno convincente di (I), nonostante il significativo parallelismo tra l'uso di εἰσάγω nel testo degli *Acarnesi* e nel βίος euripideo.

La scelta potrebbe apparentemente dipendere dal "livello" di ignoranza che vogliamo riconoscere al personaggio aristofaneo. In linea teorica, nulla vieta di credere, infatti, che, nonostante l'annuncio di trame e partecipanti del proagone, qualcuno potesse arrivare al giorno delle *performances* tragiche senza un'idea di cosa stesse per andare in scena. Se accettiamo questa ipotesi, la soluzione (II) sarebbe la più probabile, anche in virtù del fatto che lo *shock* di Diceopoli sembra adattarsi al momento di emozionante attesa prima della messinscena delle tragedie, piuttosto che ad un'occasione, il proagone, di qualche giorno precedente la vera competizione tra i tragediografi. Poiché gli stessi versi 9-11, tuttavia, dimostrano che Diceopoli era in qualche modo informato sul programma dell'agone, (come avrebbe potuto, altrimenti, contemplare la possibilità di una rappresentazione di Eschilo?),¹²⁸ è forse opportuno lasciare in sospeso il giudizio sulla questione, anche perché, come afferma Mastromarco 1997, 543 «ai fini della contrapposizione Eschilo-Teognide», causa scatenante del dolore tragico del protagonista, «poco importa se l'evento cui allude Diceopoli avesse avuto luogo nell'Odeion ovvero nel teatro di Dioniso».

Passiamo, ora, a sondare le ricostruzioni di tale evento, in un'analisi che necessariamente si intreccerà con le altre fonti sulle repliche eschilee. (I) La soluzione apparentemente più semplice è pensare che Diceopoli, invece di godersi una ripresa dell'amato Eschilo, abbia dovuto assistere ad una *performance* del pessimo Teognide. Ciò spiegherebbe nella maniera più lineare possibile il suo disappunto (e quello del pubblico, di cui stuzzica la «memoria teatrale»),¹²⁹ ma si scontra con quanto sappiamo – in realtà non molto – del meccanismo di ammissione agli agoni drammatici, che si metteva in moto diversi mesi prima del loro svolgimento, con la decisione dell'arconte eponimo riguardo a coreghi e tragediografi che avrebbero partecipato ai *festivals* della πόλις,¹³⁰ e che rende inverosimile la possibilità di un cambio di programma dell'ultim'ora e «la presenza di drammaturghi di riserva».¹³¹

Altrettanto inverosimile appare, perciò, anche l'idea di Rogers 1910, 4 (2), per cui sarebbe mutato, all'ultimo momento, l'ordine di rappresentazione delle tragedie, con le opere di Eschilo

¹²⁶ Anche per Telò 2017, 91 n.19, che si rifà, come Hanink e Uhlig, allo studio di Z. Biles, l'ambientazione più verosimile per la delusione di Diceopoli sarebbe uno dei «rural festivals». Lo studioso parla, comunque, di una «*proagon ceremony*» (p. 91) in cui il personaggio avrebbe preso della sostituzione di una replica di Eschilo con una performance di Teognide (vd. *infra* il punto α della nostra discussione): non abbiamo, tuttavia, attestazioni di questa cerimonia negli agoni drammatici delle Dionisie Rurali.

¹²⁷ Per la maggiore attendibilità di (I) e (II), rispetto a (III) parlano i testi da noi appena discussi. Per quanto riguarda lo scenario delle riprese eschilee nel V a.C., almeno Filostrato (3e) menziona esplicitamente del tragediografo invitato ἐς Διονύσια, che saranno, in mancanza di ulteriori specificazioni, quelle cittadine. Non abbiamo, inoltre, attestazioni di *performances* eschilee nei demi nel V secolo a.C.: sappiamo che nel secolo successivo le Dionisie Rurali ospiteranno repliche della tragedia, ma è errato supporre che non potesse esserci spazio per rappresentazioni di nuove opere; sorprende, in proposito che Biles 2006-2007, 226, assai scettico nei confronti della tangibile evidenza sulle repliche eschilee alle Grandi Dionisie, parli di un Eschilo forse riportato in scena nei demi rurali, «where *reperformances* are thought to have been a regular feature of the program». Per quanto concerne, invece, l'agone lenaico nel quinto secolo a.C., possediamo la testimonianza di una ripresa degli *Στεπποί* di Teleclide (vd. *IGUR* I 215, 5, con Millis-Olson 2012, 228) e dato che, come fa notare Nervegna 2007, 16, l'iscrizione riporta una lista di piazzamenti, è evidente che tale opera «was revived in competition», ma trattandosi di un autore comico, è possibile che si trattasse di una versione sensibilmente modificata rispetto alla *première* (cf. le considerazioni di Bagordo 2013, 40 sulla «Wiederaufführungspraxis in der Komödie») e non la semplice riproposizione di qualcosa già portato in scena, come avveniva, noi crediamo, nel caso delle tragedie di Eschilo.

¹²⁸ Mastromarco 1997, 544.

¹²⁹ Come recita il titolo dell'articolo di Mastromarco (1997).

¹³⁰ Cf. **Test. Or. 7.**

¹³¹ Mastromarco 1997, 545.

spostate dopo quelle di Teognide: tralasciando che questo sembra veramente troppo poco per generare il dolore τραγωδικόν di Diceopoli, lo stesso Aristofane, in *Ec.* 1157-1162, ci fa comprendere come non essere sorteggiato come primo ad andare in scena fosse semmai un vantaggio, perché i giudici potevano ταῖς κακαῖς ἐταίραις τὸν τρόπον προσεικέναι, αἱ μόνον μνήμην ἔχουσι τῶν τελευταίων αἰεί.¹³²

(3) Originale è, invece, l'interpretazione del passo di Di Marco 1992, in uno dei migliori contributi sulla questione delle riprese eschilee. Indicando, come possibile termine di confronto, la riduzione del numero di commedie portate in scena alle Grandi Dionisie, dovuta alle ristrettezze economiche derivanti dal conflitto peloponnesiaco, lo studioso congetture che all'origine del malcontento di Diceopoli vi sia un'interruzione della prassi, consolidatasi negli anni precedenti al 426 a. C., di rappresentare nuovamente (e fuori concorso) opere eschilee. Questa ipotesi ben si concilia con la sensazione restituita, a prima impressione, dal testo (e cioè che la ripresa di Eschilo, nell'episodio cui Diceopoli allude, non ebbe luogo),¹³³ senza per questo approdare ad un totale scetticismo sulla storicità dell'inserimento di *reperformances* eschilee nel programma delle Grandi Dionisie. Si tratta, tuttavia, come riconosce lo stesso Di Marco, di una ricostruzione «fortemente congetturale»,¹³⁴ e la stessa contrazione del numero di cori comici accordati dall'arconte è una circostanza che non trova unanime consenso tra i critici.¹³⁵

(4) Sussiste un'ultima possibilità contemplata, fra gli altri, da Böhme 1959, 122, Mastromarco 1997, 542-547,¹³⁶ Brockmann 2003, 27-41 e Zimmermann 2005, 8-9:¹³⁷ il disappunto di Diceopoli sarebbe scaturito dall'annuncio della notizia che la tetralogia (vd. *infra*) eschilea in gara era stata affidata alla διδασκαλία di Teognide. Pur non essendo semplice da digerire a causa dell'amore che ogni filologo nutre per Eschilo, tale interpretazione risulta preferibile rispetto alle altre, per almeno due ragioni. In primo luogo, anche se è vero, come osserva Di Marco 1992, 66, che da quel poco che sappiamo di Teognide, sembra che egli non fosse noto come «regista di opere altrui», egli potrebbe essere nient'altro che uno di quei βουλόμενοι ai quali, secondo la *Vita* (3g), poteva essere concesso un coro per una *reperformance* eschilea; in altri termini, se non si dubita totalmente, come Biles, della genuinità delle fonti sulle repliche di Eschilo, in (3a) potremmo rintracciare una diretta testimonianza dell'attuazione del decreto in onore del tragediografo di Eleusi.

Tornando, poi, ad uno dei punti centrali del dilemma posto da *Ach.* 9-11 (da quale evento può essere veramente giustificata l'intensità del dolore di Diceopoli?), sebbene lo stesso Di Marco 1992, 66 ritenga che un Eschilo presentato con la regia di Teognide non spieghi dovutamente le pene del personaggio («in fondo non era pur sempre una tragedia eschilea quella che stava per essere rappresentata?»), crediamo – ed è merito di Mastromarco 1997, 546-547 averlo argomentato in modo convincente – che la contrapposizione tra i due poeti coinvolga un gioco allusivo in grado di far comprendere bene perché la διδασκαλία di Teognide fosse una circostanza così dolorosa.

Pressoché tutte le scarse informazioni a nostra disposizione su questo tragediografo della generazione dei Morsimi, Steneli, Filocli, tanto vituperata da Aristofane e dai suoi colleghi, sono relative, infatti, alla sua ψυχρότης. Sempre negli *Acarnesi*, ai vv. 138-140, Teoro si difende dall'accusa

¹³² Mastromarco 1997, 544.

¹³³ Di Marco 1993, 68; Biles 2006-2007, 221.

¹³⁴ Di Marco 1993, 68; su questo aspetto, cf. Mastromarco 1997, 545.

¹³⁵ Per un breve sunto del dibattito critico al riguardo, cf. Di Marco 1992, 68-70. Pretagostini 2003, 99-100 ritiene plausibile sia questa interpretazione sia quella di Böhme, Mastromarco *et al.* (δ, vd. *infra*), in quanto «entrambe riconducibili ad un quadro di riferimento da cui risulta evidente quale fosse il peso di certi accadimenti relativi alla sfera dello spettacolo, nel caso specifico relativi alla tragedia, nell'Atene della seconda metà del secolo».

¹³⁶ Cf. anche Mastromarco 1994.

¹³⁷ R. Böhme era interessato a questa interpretazione nel contesto della sua “donchisciottesca lotta contro i mulini a vento” (ruba questa metafora ad uno dei miei maestri) indirizzata al ritrovamento di interpolazioni nei testi eschilei e fondata, in un'ultima analisi, sull'allusione quintiliana ad un *Aeschylus correctus* nelle repliche (3h; vd. *infra*: questo è infatti il titolo di un suo volume del 1977, sul quale cf. la non lusinghiera recensione in Diggle 1979). C. Brockmann sembra non conoscere i contributi di G. Mastromarco.

di essersi trattenuto troppo a lungo presso Sitalce, sostenendo che “tutta la Tracia era imbiancata dalla neve e i fiumi erano ghiacciati” e Diceopoli lo interrompe osservando “proprio nel solito periodo in cui ad Atene Teognide stava competendo nell’agone”:¹³⁸ uno scolio a questo passo e uno relativo ad *Ach.* 11 chiariscono il senso della battuta, annotando che il soprannome del tragediografo era appunto Χιών, “il Neve”.¹³⁹ Nelle *Tesmoforiazuse*, infine, il Parente, dimostrando di aver assimilato la lezione peripatetica *ante litteram* impartita da Agatone, cioè che ogni poeta deve confermare la sua natura a quella delle opere che compone,¹⁴⁰ ribadisce che Teognide, “essendo frigido, scrive cose frigide” (ὁ δ’ αὖ Θεόγνις ψυχρὸς ὢν ψυχρῶς ποιεῖ, v. 170). Niente di più lontano da Eschilo, il quale, nell’agone poetico delle *Rane*, è presentato come un poeta dalle «calde passioni»,¹⁴¹ tanto che Dioniso, nei tentativi di frenare la sua ardente collera, ricorre, in almeno due casi, ad espressioni legate alla sfera del fuoco e del calore. Ai vv. 843-844, poiché egli ha appena scagliato una serie di epiteti contro Euripide, lo esorta “a non infiammare di rancore le sue viscere” (παῦ’, Αἰσχύλε, | καὶ μὴ πρὸς ὀργὴν σπλάγγνα θερμῆς κότῳ) e poco dopo osserva che egli “ruggisce proprio come un leccio incendiato” (σὺ δ’ εὐθὺς ὥσπερ πρῖνος ἐμπρησθεὶς βοᾷς, v. 859). La circostanza di un Teognide διδάσκαλος di Eschilo consentirebbe, pertanto, sia di conciliare il passo degli *Acarnesi* (3a) con la testimonianza della *Vita* (3g), sia di spiegare la delusione di Diceopoli senza ricorrere all’ipotesi che il programma delle Grandi Dionisie venisse alterato all’ultimo momento.

Ulteriori questioni, sorgono, tuttavia, se si considera l’impatto di tale ipotesi sulla ricostruzione della natura delle riprese eschilee alle Grandi Dionisie e se, soprattutto, si tenta di armonizzare con il quadro sinora delineato le più tarde testimonianze di Quintiliano e di Filostrato. Se, infatti, contempliamo la circostanza che un poeta tragico del V secolo a.C. (se non Teognide, uno della cerchia di Eschilo, come Euforione o Euaione, oppure il βουλόμενος menzionato dalla *Vita*) potesse essere ammesso alla competizione drammatica presentando opere del defunto tragediografo e se riferiamo a quel medesimo periodo osservazioni quali “*suntque [...] multi coronati*” (3h), o καὶ ἐνίκα ἐκ καινῆς (3i), ne consegue che la ripresa *post-mortem* delle tragedie eschilee consistesse nella rappresentazione di una tetralogia regolarmente partecipante all’agone ed in quanto tale potenzialmente vincitrice, non di una singola “aggiunta” al programma delle Dionisie, come accadrà, a partire dal 387/386 a.C., con la παλαιὰ affidata agli attori.¹⁴² Perseguendo, inoltre, questa linea interpretativa e riprendendo le indicazioni della *Vita* e della *Suda* sulle vittorie riportate da Eschilo, si potrebbe calcolare, come recentemente ha fatto Poli-Palladini 2013, 312-313, il numero di *reperformances* postume del tragediografo di Eleusi.¹⁴³ La biografia di Eschilo, infatti, informa che “ottenne un totale di tredici vittorie e non pochi successi ebbe dopo la morte”,¹⁴⁴ mentre il lessico bizantino, confermando, da un

¹³⁸ Θε. εἰ μὴ κατένειπε χιόνι τὴν Θράκιην ὅλην | καὶ τοὺς ποταμοὺς ἔπηξ’, Δι. ὑπ’ αὐτὸν τὸν χρόνον | ὅτ’ ἐνθαδὶ Θεόγνις ἠγωνίζετο. Seguiamo il testo di Olson 2002, 13; Sommerstein 1980, 53 attribuisce i versi a Teoro, senza interruzione.

¹³⁹ Θεόγνις δὲ οὗτος τραγωδίας ποιητὴς πάνυ ψυχρὸς, εἷς τῶν τριάκοντα, ὃς καὶ χιών ἐλέγετο.

¹⁴⁰ Cf. **Test. Or. 1a-b**, p. 191 n.13.

¹⁴¹ Mastromarco 1997, 547.

¹⁴² Cf. **Test. Rep. 10**. Cantarella 1965, 370, invece, pur scandendo per tetralogie il suo *excursus* sulla fortuna eschilea nel quinto secolo, afferma che le riprese eschilee «riguardavano sempre, senza possibilità di dubbio e per ovvie ragioni di durata dello spettacolo, una tragedia singola». Di Marco 1992, 61 espone in modo molto chiaro i due corni del dilemma: «se optiamo per la prima ipotesi (*i.e.* la replica di una tetralogia), occorrerà tener conto del fatto che agli agoni dionisiaci venivano ammessi a partecipare solo tre autori tragici: è davvero credibile in tal caso che nella seconda metà del V secolo, ossia nel periodo di massima fioritura del genio artistico di poeti come Sofocle ed Euripide [...], uno dei tre posti disponibili fosse di fatto riservato al pur ammirato e celebratissimo Eschilo? Se invece ipotizziamo, come sembra più probabile, che le riprese eschilee consistessero nella rappresentazione di un unico dramma, l’aporia è non meno evidente: lo squilibrio tra le opere portate in scena (una singola tragedia da un lato, tre tetralogie dall’altro) è così macroscopico da rendere del tutto inconcepibile l’idea di una gara». Mastromarco 1997, 546 parla semplicemente di «tetralogia» affidata a Teognide.

¹⁴³ Cf., prima di lei, Wartelle 1971, 59 n.5.

¹⁴⁴ *Vit. Aeschyl.* 13 (= *TrGF* III TA1, 51-52) νίκας δὲ τὰς πάσας εἴληφε τρεῖσκαίδεκα· οὐκ ὀλίγας δὲ μετὰ τελευτὴν νίκας ἀπηνέγκατο.

lato, il numero di tredici, offre la cifra più alta di 28,¹⁴⁵ forse includendo proprio le vittorie *post-mortem*,¹⁴⁶ che risulterebbero ben quindici. Escludendo, poi, da questo novero le quattro vittorie ottenute da Euforione con drammi mai rappresentati del padre, si arriverebbe alla cifra di undici: ciò significa che nell'arco cronologico compreso tra la morte di Eschilo e le *Rane* (405),¹⁴⁷ gli Ateniesi potrebbero aver assistito almeno ad una replica ogni quattro anni, il che ha interessanti implicazioni per quanto riguarda l'influsso della produzione eschilea su commediografi e tragediografi del periodo.

Rimane, ovviamente, la possibilità di relegare nel regno della pura speculazione calcoli di questo tipo,¹⁴⁸ ma il fenomeno delle riprese di Eschilo alle Grandi Dionisie, una volta accettato come fatto storico e non considerato come l'invenzione di un commentatore antico, sembra consegnarci l'immagine di un poeta ancora «contemporaneo» nella seconda metà del V secolo a.C.: non un «classico estraneo al confronto con l'attualità» ma un autore che si trova «con i suoi drammi nuovamente portati in scena, al centro del dibattito poetico e politico negli anni di crisi della πόλις all'epoca della Guerra del Peloponneso».¹⁴⁹

Il punto critico di questo scenario è la testimonianza di Quintiliano (3h), il cui significato è talmente dibattuto che, a seconda dell'interpretazione prescelta, l'immagine delle riprese eschilee varia sensibilmente. Tutto ruota intorno alla comprensione della frase “*propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permiserunt, suntque eo modo multi coronati*”, che vale la pena di scomporre nelle sue componenti.

(A) *Propter quod*: per quanto sembri ozioso soffermarsi su un semplice nesso causale,¹⁵⁰ è bene sgombrare il campo da un errore di prospettiva presente nella critica. Non sembra verosimile, infatti, che Quintiliano, impiegando questa espressione, intenda che le *reperformances* avvenissero “più per la tolleranza degli Ateniesi nei confronti dei poeti che rimettevano in scena le tragedie eschilee, che per la decisione di dare vita a rappresentazioni onorifiche delle sue opere”,¹⁵¹ oppure che, per uno sbaglio suo o della tradizione cui faceva riferimento, egli individui, come motivazione del decreto “il miglioramento dei difetti” del tragediografo.¹⁵² Il *propter quod* e l'osservazione da esso introdotta vanno interpretati, semmai, come un'espansione di quanto egli sta argomentando sullo stile di Eschilo all'interno del suo *excursus* sugli autori fondamentali per la formazione dell'oratore: la dizione del tragediografo è magniloquente ma non controllata e *per questo motivo*, quando gli Ateniesi decisero di far rappresentare nuovamente le sue opere, consentirono ad altri (poeti o attori, vd. *infra*) di effettuare una modernizzazione di un dettato poetico, peraltro, già complesso agli occhi del pubblico di Aristofane, il quale ironizzava, nelle *Rane*, sulla μεγαλοπρέπεια del poeta.¹⁵³

¹⁴⁵ *Sud.* α 357 (= *TrGF* III TA2, 7) νίκας δὲ εἶλεν ἠ' καὶ κ', οἱ δὲ τρισκαίδεκά φασι

¹⁴⁶ Poli-Palladini 2013, 312.

¹⁴⁷ Poli-Palladini 2013, 313, prendendo questa data come punto di riferimento, lascia intendere che la prassi di riportare in scena Eschilo alle Grandi Dionisie non si prolungasse nel quarto secolo a.C., cosa che, tuttavia, teoricamente non possiamo escludere (come ci fa notare E. Csapo).

¹⁴⁸ Come fa, a buon diritto, dato il suo scetticismo, Biles 2006-2007, 208; ma cf. anche le considerazioni di Di Marco 1992, 60-61.

¹⁴⁹ Zimmermann 2005, 9.

¹⁵⁰ Cf. Peterson 1967, 63 per altri esempi dell'espressione in Quintiliano.

¹⁵¹ Lamari 2015, 198. Di questo avviso è anche Hunter 2017, 223, per il quale la formulazione di Quintiliano non indica una legge che consente le repliche eschilee, quanto piuttosto «a decree permitting either διασκευαί by other poets, presented in competition under their own name, or versions of Aeschylus “corrected” by contemporary poets to be entered under Aeschylus' name».

¹⁵² Brockmann 2003, 25.

¹⁵³ Nervegna 2014, 171. Cf. e.g. *Ar. Ra.* 823 βρυχώμενος (scil. *Aeschylus*) ἤσει ῥήματα γομποπαγῆ, *Ar. Ra.* 939-940 (= **Test. Libr. 3a**), dove Euripide afferma παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθύς | οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν e la definizione del poeta, da parte di Dioniso, in *Ra.* 1004 ὃ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνῶν. Naturalmente, tra il commediografo e Quintiliano vi è tutta una tradizione sull'argomento, dalle parole della *Vita* (cf. *TrGF* III TA1, 13-20), ad Orazio (*AP* 280 *et docuit magnumque loqui nitique cothurno*), sino al trattato περὶ μιμήσεως di Dionigi di Alicarnasso, che Claussen 1873, 339-341 individuò come fonte principale del decimo libro della

(B) *correctas eius fabulas... Athenienses permiserunt*: con l'espressione *Athenienses permiserunt*, Quintiliano allude, senza dubbio, alla realtà dello ψήφισμα, riportata dalle altre fonti antiche,¹⁵⁴ ma lo stesso si può dire della "correzione" delle opere del tragediografo? Come osservò Cantarella 1965, 367 n.9, «che le riprese [...] fossero fatte sotto il nome di altri poeti e che il premio andasse a loro, è in verità uno strano modo di onorare Eschilo». Eppure, prese, come direbbero gli anglofoni, "at their face value" e riferite, pertanto, alla seconda metà del V secolo a.C., le parole del retore potrebbero supportare, se non, certamente, le fantasiose teorie di Böhme sulla non genuinità dell'*Oresteia* a noi trädita,¹⁵⁵ almeno l'opinione, ormai consolidata nella critica, che il finale dei *Sette contro Tebe* sia un'aggiunta posteriore all'originale versione eschilea, confezionata probabilmente dopo l'*Antigone* di Sofocle e da attribuirsi, forse, ad uno dei figli del tragediografo.¹⁵⁶

In alternativa, si può credere, come ha argomentato nel dettaglio Di Marco 1992, 62-64, che Quintiliano confonda due diverse tradizioni, una riguardante le *reperformances* di Eschilo nel V secolo a.C. ed una relativa al IV secolo a.C., quando gli attori, incaricati di mettere in scena per il pubblico delle Grandi Dionisie i παλαιά δράματα (e responsabili della disseminazione delle *performances* teatrali in tutto il mondo greco), interpolarono i testi tragici.¹⁵⁷ Le imprecisioni del retore sarebbero sostanzialmente due. In primo luogo, egli parla di poeti, anziché di attori, secondo un fraintendimento che accomuna il nostro passo ad altre due testimonianze antiche:¹⁵⁸ in D. L. 2. 104 e in Ael. VH 14. 40 (= **Test. Rep. 11c**), infatti, il famoso performer Teodoro viene ricordato come τραγωδίας ποιητής. In secondo luogo, e qui veniamo all'interpretazione del laconico "*suntque eo modo multi coronati*" (3), gli allori derivanti dalle repliche eschilee, che egli apparentemente colloca nel quinto secolo, dovrebbero essere ricondotti, invece, alla prassi del secolo successivo, quella, cioè, di mettere «in carico all'attore protagonista» la rappresentazione della tragedia antica aggiunta al programma delle Grandi Dionisie,¹⁵⁹ come vediamo, ad esempio, nella sezione delle *Didascalie* relative al 342/341 a.C. (IG II² 2320 col. II, 3-4 M.-O. = **Test. Rep. 17a**): [παλαι]ᾶι Νε[οπτόλεμος] | [Ιφιγε]νεῖαι Εὐρ[π]ίδου. In altri termini, dietro all'uso di tale espressione vi sarebbe l'errata deduzione che la *performance*

Institutio: Ὁ δ' οὖν Αἰσχύλος πρῶτος ὑψηλός τε καὶ τῆς μεγαλοπρεπειᾶς ἐχόμενος leggiamo, ad esempio, nel fr. 31, 2, 10 Usener dell'opera; come illustra Peterson 1891, xxx-xxxix, tuttavia, gli autori impiegati dal retore sono molteplici.

¹⁵⁴ Di Marco 1992, 62; Brockmann 2003, 22.

¹⁵⁵ Cf. *supra*, n. 137.

¹⁵⁶ Cf. su quest'aspetto Nervegna 2013, 96; *Ead.* 2014, 167; Lamari 2015, 198. Alla fine di quella che è l'ultima *pièce* della trilogia tebana, infatti, viene inserito un tema, quello della sepoltura di Polinice, che appare del tutto estraneo alla poetica eschilea, ma che potrebbe esser stato introdotto per portare in scia la tragedia con il trattamento del mito offerto da Sofocle; di per sé, ovviamente, questo è un argomento soggettivo, ma l'intenso dibattito critico su questa sezione dei *Sette* ha accumulato molti altri e più efficaci motivi per considerare l'espunzione della scena finale (vv. 1005-1078), nonché i versi pronunciati da Ismene ed Antigone nel *kommos* (vv. 861-873; 996-997). West 2000, 352 ha ipotizzato un'attribuzione ad Euforione o Euaione, sulla base di un confronto tra le interpolazioni nei *Sette* e il *Prometeo* (da lui considerato un'opera post-eschilea); Judet De La Combe 2011 ha illustrato la «poésie seconde» dell'autore del finale della tragedia, dimostrando come egli instauri un dialogo poetico con la parte genuina dell'opera, il che farebbe pensare, ulteriormente, che le scene conclusive siano frutto di una "scuola di Eschilo", piuttosto che della mano di un attore, nel quarto secolo. Per la bibliografia sull'argomento e per un'analisi dettagliata del finale interpolato dei *Sette*, rimandiamo alla nostra tesi di Laurea Magistrale (= Sidoti 2013).

¹⁵⁷ Infatti Page 1934, 17, non a caso, riferiva la notizia di Quintiliano agli attori. Peterson 1967, 63, la cui trattazione del decimo libro della *Institutio* rimane, anche ad oltre un secolo dalla sua prima edizione (1891), uno strumento impareggiabile per l'interpretazione dell'opera, osserva che il nostro brano è in contraddizione con la misura promulgata da Licurgo a difesa dei testi dei grandi tragici (**Test. Libr. 11**): i due passi, comunque, si sostengono a vicenda nell'indicare come quella tradizione fosse soggetta al rischio di modifiche da parte di uomini del teatro, fossero essi poeti oppure ὑποκριταί.

¹⁵⁸ Del Corno 1956, 284-285. Diogene Laerzio, in particolare, menziona, nella sua lista di "Teodori" (da distinguere dal più famoso Teodoro, allievo di Anniceride di Cirene) un ποιητής τραγωδίας; considereremo più avanti il passo eliano, in quanto possibile, seppur problematica, testimonianza di una *reperformance* euripidea nel IV secolo a.C. (cf. **Test. Rep. 11c**).

¹⁵⁹ Di Marco 1992, 62.

eschilea, seppur onorifica e fuori gara, potesse essere «considerata una prestazione coronata da successo»,¹⁶⁰ in quanto menzionata, per giunta al primo posto, negli atti del *festival*.

Queste due obiezioni alla qualità della testimonianza quintiliana, tuttavia, non sembrano incontrovertibili. Innanzitutto, come ha sottolineato Brockmann 2003, 24, gli esempi addotti da Del Corno non sono convincenti: anche tralasciando il fatto che siamo di fronte a fonti più tarde del retore,¹⁶¹ è verosimile che il Teodoro dell'elenco di Diogene Laerzio non sia la *star* delle scene del quarto secolo a.C. e, inoltre, non si può escludere che questi, oltre che interprete, fosse anche compositore di drammi.¹⁶² Se è consentita, in secondo luogo, un'osservazione forse banale, un semplice sguardo al *Thesaurus Linguae Latinae* rivela come lungo tutta l'*Institutio Oratoria* Quintiliano dimostri di conoscere la differenza tra attore e poeta: pertanto l'errore, se di errore si tratta, è da attribuirsi alle sue fonti, le quali, tuttavia (ulteriore elemento di complicazione), potrebbero essere anche risalenti alla grande tradizione alessandrina.¹⁶³ La ricostruzione di Di Marco 1992, poi, pur essendo, di per sé, filologicamente ineccepibile, parte dal presupposto che le riprese eschilee del V a.C. fossero esibizioni fuori gara, come sarà a partire dal 387/386 a.C. (*IG II²* 2318, col. VIII 1009-1011 M.-O.): nelle fonti relative al decreto, tuttavia, troviamo o il semplice διδάσκειν, oppure ἀναδιδάσκειν, mai qualcosa di simile a quel παρεδίδαξαν dei *Fasti* che segnala l'aggiunta, a fianco del regolare programma, di un dramma antico; senza contare che, proprio in quella sezione dell'iscrizione, compare la dicitura πρώτον, che, inequivocabilmente, indica come una novità la misura intrapresa sotto l'arcontato di Teodoto.¹⁶⁴

Almeno in linea teorica, di conseguenza, anche il “*multi sunt coronati*”, al pari dell’“*Athenienses permiserunt*”, potrebbe alludere ad una prassi del V secolo a.C. e, in tal caso, sarebbe necessario un ulteriore sforzo critico per comprendere come poeti (e non attori) posteriori ad Eschilo potessero essere considerati vittoriosi. Pickard-Cambridge 1996, 119 suggerì che in alcune liste, ateniesi o alessandrine, i successi delle repliche eschilee fossero attribuiti al poeta stesso, in altre ai suoi producers,¹⁶⁵ incontrando l'obiezione di Di Marco 1992, 64 n.29, il quale fa notare che «che le didascalie e le liste dei vincitori degli agoni comici ci testimoniano che compare sempre il nome del poeta, anche quando egli non sia stato il regista».

È opportuno considerare, tuttavia, come il fenomeno delle *reperformances* postume delle tragedie di Eschilo sia qualcosa di diverso dalla διδασκαλία “affidata” della commedia; si può provare, semmai, a paragonare tale procedura a quella per cui, seppur non come παλαιὰ δράματα, erano presentate nell'agone opere di un tragediografo defunto: in quei casi, come rilevava Capps 1903, 190, «it seems that care was taken at all periods to indicate its real author as well as its didascalus» e, se ci è consentita una congettura, forse furono scenari di questo genere ad originare la concezione che autori posteriori ad Eschilo venissero incoronati grazie alla riproduzione delle sue opere.¹⁶⁶ Alla luce di quanto osservato, la testimonianza quintiliana rimane un *rebus* insoluto, ma forse è opportuno essere

¹⁶⁰ Di Marco 1992, 65.

¹⁶¹ Cantarella 1965, 367 n.9.

¹⁶² Almeno queste sono le conclusioni di Snell, che distingue il Teodoro del passo laerziano (*TrGF* I 134), individuandolo in uno dei poeti di nuove tragedie vincitori ai Ῥωμαῖα (cf. *TrGF* I *DID* A13; «non ante» 150 a.C.) da quello del passo eliano (*TrGF* I 265): «excludi non potest eundem tragoedias scripsisse».

¹⁶³ Nervegna 2014, 167. La studiosa fa notare che Quintiliano raccomanda la lettura di Apollonio Rodio anche se Aristofane di Bisanzio e Aristarco non lo includono e indica tre scrittori di giambi consigliati dallo stesso Aristarco (*Inst.* 10. 1, 54; 60); sulle fonti impiegate dal retore, cf. almeno Steinmetz 1964. La stessa Nervegna (2013, 88-99) pensa che Quintiliano potrebbe avere in mente la pratica, assai diffusa nel teatro comico, della διασκευή e così riteneva anche Peterson 1967, 63: «perhaps Quintilian misunderstood the phrase δράματα διεσκευασμένα, commonly applied to plays revised by the author himself with a view to a second representation».

¹⁶⁴ Cf. Nervegna 2007, 15-16 sulla differenza tra *reperformances* nel V e nel IV secolo a.C.

¹⁶⁵ Circostanza, che, come osserva lo studioso *ibid.*, potrebbe spiegare la discrepanza tra il numero di vittorie riportato dalla *Suda* e quello indicato dalla *Vita* (cf. *supra*).

¹⁶⁶ Rimandiamo a Capps *ibid.* per una discussione dettagliata di questi esempi; purtroppo il recente contributo di Millis ed Olson (2012) sui records degli agoni drammatici non tocca mai la questione delle *reperformances* eschilee.

più possibilisti, rispetto al passato, riguardo al fatto che le sue parole non siano né “infelici” né “confuse”:¹⁶⁷ non è inverosimile, infatti, che esse ricalchino una tradizione risalente, in ultima analisi, al periodo immediatamente successivo alla morte del tragediografo.

Inoltre, per quanto quel *correctas fabulas* non sia semplice da mandar giù (pur non autorizzando, e *contrario*, uno scetticismo indiscriminato sulla qualità dei testi eschilei a noi traditi) «noi filologi dovremmo avere l’umiltà», come osservava il compianto C. Miralles, «di riconoscere che il testo di Eschilo è il risultato di un processo che non siamo in grado di controllare»,¹⁶⁸ e che, pertanto, già al tempo del decreto ateniese, esso potrebbe aver subito delle modifiche in occasione delle sue riproposizioni sceniche.

A conclusione della nostra trattazione, è opportuno soffermarsi su quella che è la testimonianza apparentemente più esplicita della sopravvivenza sulle scene ateniesi delle opere eschilee, ossia l’orgogliosa dichiarazione che nelle *Rane* Aristofane mette in bocca al tragediografo (3c): “la mia poesia non è morta con me”.¹⁶⁹ Invero, anche se la relazione tra questo brano e la tradizione del decreto è tutt’altro che “estremamente obliqua”,¹⁷⁰ sarebbe limitante ritenere che con queste parole il personaggio eschileo alluda *sic et simpliciter* alla realtà delle repliche teatrali, come annotano gli scolii antichi al passo (3d, e, f) e come puntualizzano i commentatori moderni delle *Rane*.¹⁷¹ Senza contare, infatti, gli altri meccanismi di circolazione della tragedia che potrebbero essere messi sullo sfondo dell’affermazione di Eschilo,¹⁷² quali le *reperformances* simposiali, la diffusione orale dei canti e i copioni, che il poeta lasciò probabilmente in eredità ai familiari (e che nel 405 a.C. sicuramente erano già penetrati nel mercato librario),¹⁷³ non si deve perdere di vista il fatto che i vv. 866ss. pongano l’accento, soprattutto, sull’immortalità della poesia eschilea.

Anche questo risvolto del passo, al pari del suo rapporto con la prassi delle *reperformances*, era riconosciuto nell’antichità: uno degli scoliasti osserva che le parole del tragediografo “sono di vanto, perché le opere dei poeti più validi vengono cantate anche dopo la loro morte” (κομπῶδες δὲ τοῦτο ἔφη. τῶν γὰρ δυνατῶν καὶ μετὰ θάνατον ἄδονται τὰ ποιήματα, *schol. vet. Ar. Ra.* 868b, Ia, p. 114 Chantry).¹⁷⁴ Sembra, inoltre, di sentire, in questi versi, l’eco di quell’aneddoto secondo il quale Eschilo accettò con “grande spirito filosofico” la sua ingiusta sconfitta in un’agone drammatico, dicendo “di aver dedicato le sue tragedie al Tempo, consapevole che esso gli avrebbe tributato il meritato onore” (φιλόσοφος δὲ ἦν τῶν πάντων ὁ Αἰσχύλος, ὃς καὶ ἡττηθεὶς ἀδίκως ποτέ [...] ἔφη χρόνῳ τὰς τραγωδίας ἀνατιθέναι, εἰδὼς ὅτι κομιεῖται τὴν προσήκουσαν τιμὴν).¹⁷⁵ In altri termini, seppur con l’obiettivo di suscitare il riso nel pubblico (Eschilo non può, come il rivale, recitare i suoi brani, perché non si “trovano” insieme a lui negli inferi), Aristofane sta dando voce ad un *τόπος* ben noto: da questo punto di vista, i vv. 866ss. non sono che la riedizione, sulla scena ateniese e in un contesto comico, di quello che Pindaro, ad esempio, osserva sul suo “tesoro di inni”, τὸν οὔτε χειμέριος ὄμβρος, ἐπακτὸς ἐλθὼν ἐριβρόμου νεφέλας στρατὸς ἀμείλιχος, οὔτ’ ἄνεμος ἐς μυχούς ἀλὸς ἄξιοισι παμφόρῳ χεράδει τυπτόμενον (Pi. P. 6. 10-13).

Ciò detto, tuttavia, l’affermazione del tragediografo rimane di grande importanza sia per la storia delle *reperformances* eschilee, sia per la comprensione dell’agone stesso delle *Rane*, tanto che, in proposito, pare non si possa sfuggire alle conclusioni di Dover 1993, 23: «the contest is not between a familiar style and a style known only to the oldest generation and a small number of people who read

¹⁶⁷ Cantarella 1965, 367 n.9; Di Marco 1992, 62.

¹⁶⁸ Miralles 1999, 15.

¹⁶⁹ Cf. il titolo di Hanink-Uhlig 2016.

¹⁷⁰ Biles 2006-2007, 227.

¹⁷¹ van Leeuwen 1896, 135-136; Rogers 1923, 132-133; Stanford 1963², 149; Dover 1993, 23; Sommerstein 1996, 232-233.

¹⁷² Cf. Biles 2006-2007, 229-230.

¹⁷³ Cf. **Test. Libr. 1.**

¹⁷⁴ Biles 2006-2007, 229.

¹⁷⁵ Ath. 8. 347e (cf. *TrGF* III T112). Cf. Rogers 1923, 133.

texts, but between two styles which were both put to the test in the contemporary theatre». ¹⁷⁶ L'ossimoro di un poeta "morto ma ancora vivo" consegnatoci da *Ra.* 866ss., inoltre, è solo uno degli elementi che, in questa commedia, dipingono come "quasi eroe" il tragediografo: la sua σίτησις nel pritaneo (vv. 761-765), il fatto che Dioniso gli chieda di mandare τὰγαθὰ dagli inferi per la salvezza di Atene (v. 1462), il linguaggio solenne con cui il Coro descrive la sua beata saggezza (vv. 1482-1490) e, soprattutto, l'apostrofe "cultica" riservatagli da Plutone (vv. 1500-1503), sono i fattori di tale caratterizzazione illustrati sapientemente da Poli-Palladini 2013, 310. Si tratta di un aspetto di **3c** in apparenza non pertinente con la ricezione teatrale di Eschilo nel V a.C., ma che, in realtà, può essere collegato con un'altra testimonianza sulle antiche *reperformances* del poeta: a Gela, dove egli era morto, vi era chi lo celebrava recitando, probabilmente, i suoi drammi e forse in reazione a questa prassi, forse semplicemente per rivendicare il diritto di onorarlo, gli Ateniesi conferirono alle sue opere il privilegio di essere nuovamente portate in scena. ¹⁷⁷

(Test. Rep. 4)

Quando, nell'apparato critico della *Vita* di Eschilo, posta all'inizio della sua magistrale edizione (1914), Wilamowitz annotava, a proposito dei drammi recitati presso la tomba del tragediografo, che simili notizie erano (p. 5) «perturbata, primitus quando tragoedias agebant sacra facere dicti erant histriones», non solo dimostrava un eccessivo scetticismo, ma si precludeva anche l'apprezzamento di un affascinante esempio di culto eroico dei poeti.

Proprio il verbo ἐναγίζω, censurato dal *princeps philologorum*, è un termine tecnico della celebrazione *post-mortem* di personaggi illustri, ¹⁷⁸ siano essi – per usare le parole di un celebre frammento pindarico – “nobili re, uomini rapidi nella forza, oppure eccellenti per saggezza”. ¹⁷⁹ Lo stesso può dirsi, senza dubbio, di τιμάω, ¹⁸⁰ e la circostanza che il tragediografo fosse stato sepolto ἐν τοῖς δημοσίοις μνήμασι, come accadde all'eroe Tello secondo il racconto di Solone a Creso (καί μιν Ἀθηναῖοι δημοσίη τε ἔθαψαν αὐτοῦ τῆ περ ἔπεσε καὶ ἐτίμησαν μεγάλως, Hdt. 1. 30), e con magnificenza, come nel caso di Archiloco a Paro (τὸν Ἀρχίλοχον [...] μεγαλοπρεπῶς ἔθα[ψαν αὐτὸν] = *SEG XXXV* 917, vv. 12-14; cf. Clay 2004, 23-24, 115), conferma ulteriormente che siamo di fronte al conferimento di onori di tipo eroico.

E se molti eroi, in tutto il mondo greco, erano onorati con la celebrazione di competizioni atletiche, ¹⁸¹ non vi è ragione di dubitare del fatto che un poeta, una volta assunto al rango di ἥρωας, potesse essere ricordato con *performances* delle sue opere: ¹⁸² anzi, una rassegna del *database* sul culto eroico dei poeti di Clay 2004, 127-153, rivela che tale prassi era invero abbastanza diffusa.

¹⁷⁶ *Contra* Biles 2006-2007, 231: «from the perspective of Dionysos, who embodies the Dionysia in this play, Aeschylus is dead and gone».

¹⁷⁷ Poli-Palladini 2013, 308.

¹⁷⁸ Cf. almeno i passi raccolti da Currie 2005, 109 n.121: e.g. Arist. *Ath.* 58. 1 (Ὁ δὲ πολέμαρχος θύει μὲν θυσίας τῆ τε Ἀρτέμιδι τῆ ἀγροτέρᾳ καὶ τῷ Ἐνυαλίῳ, διατίθησι δ' ἀγῶνα τὸν ἐπιτάφιον, καὶ τοῖς τετελευτηκόσιν ἐν τῷ πολέμῳ καὶ Ἀρμοδίῳ καὶ Ἀριστογείτονι ἐναγίσματα ποιεῖ); Plut. *Aristid.* 21. 2 (οἱ Πλαταιεῖς ὑπεδέξαντο τοῖς πεσοῦσι καὶ κειμένοις αὐτόθι τῶν Ἑλλήνων ἐναγίζειν καθ' ἕκαστον ἐνιαυτόν), *de Her. mal.* 872f 1-3 (πόθεν οὖν πολυάνδρια καὶ θῆκαι τοσαῦται καὶ μνήματα νεκρῶν, ἐν οἷς ἐναγίζουσιν ἄχρι νῦν Πλαταιεῖς τῶν Ἑλλήνων συμπαρόντων), Hel. *Aeth.* 1. 17 (ἐνθα τοῖς ἥρωσιν οἱ πολέμαρχοι τὸ πάτριον ἐναγίζουσιν). La celebrazione di Eschilo, il quale è ricordato nell'epigramma per il suo valore militare piuttosto che per la sua bravura poetica, può essere accostata, da questo punto di vista, a quella dei morti in guerra.

¹⁷⁹ Pi. Fr. 133 Snell-Maehler: οἷσι δὲ Φερσεφόνα ποινὰν παλαιοῦ πένθεος | δέξεται, ἐς τὸν ὑπερθεῖν ἄλιον κείνων ἐνάτω ἔτει | ἀνδιδοῖ ψυχὰς πάλιν, ἐκ τῶν βασιλῆες ἀγαυοί | καὶ σθένει κραιπνοὶ σοφία τε μέγιστοι | ἄνδρες αὔξοντ'· ἐς δὲ τὸν λοιπὸν χρόνον ἥρωες ἀ- | γνοὶ πρὸς ἀνθρώπων καλέονται; su questo testo cf. Currie 2005, 129; Poli-Palladini 2013, 287.

¹⁸⁰ Currie 2005, 109 n.121.

¹⁸¹ Currie 2005, 110 n. 124.

¹⁸² Poli-Palladini 2013, 286.

Un'iscrizione proveniente da Cnido, in particolare, seppur riferibile ad un periodo sicuramente più tardo (III secolo a.C.) rispetto alla testimonianza della *Vita*, può servire da utile termine di confronto per l'attività degli attori che, visitando la tomba eschilea, omaggiavano con la recitazione di (o dei suoi, vd. *infra*) drammi la memoria del tragediografo.¹⁸³

Il poeta locale Antigono, infatti, immaginando che il suo ἡρῶν sarebbe stato visitato da adepti delle Muse, fece costruire una piattaforma per l'esecuzione dei canti e attraverso parole idealmente pronunciate da una statua di Hermes, invitò i *performers* a lasciare un'offerta alle divinità, a seconda dell'arte in cui erano versati: (κάμῃ προσείπας | χείρειν εἰστείχεις πρὸς φιλίου τέμενος | ἥρωσ Ἀντιγόνοῦ· Μοῦσαι δέ σοι εἴ τι νέμουσιν | ἐσθλὸν, ἀπάρχεσθαι δαίμοσιν ἐγ με[λ]έτης, *IKnidos* 303, 3-7). Per quanto riguarda la ricostruzione delle caratteristiche del culto di Eschilo a Gela non siamo, è evidente, così fortunati, ma la critica, in tempi recenti, ha messo in luce una serie di elementi in grado di contestualizzare, almeno in linea ipotetica, questa affascinante testimonianza della ricezione antica del tragediografo.

Due contributi del 2007, in particolare, rispettivamente ad opera di D. Jordan e di P. Wilson, hanno aperto una finestra, per quanto “piccola, sporca e rotta”,¹⁸⁴ sulla *festival culture* della città siciliana, basandosi sul contenuto di una *tabula defixionis* che attesta,¹⁸⁵ intorno alla metà del V secolo a.C.,¹⁸⁶ l'esistenza di un elevato grado di competitività tra χοραγοί. Apelle, il compilatore di questa tavoletta, spinto dall'amore per un certo Eunikos, gli augura successo e popolarità e maledice i χοραγοί rivali, esprimendo il desiderio che essi falliscano nella parola e nell'azione, che abbiano cattiva sorte negli agoni e al di fuori degli agoni, e che, soprattutto, non “gli sottraggano quello”, evidentemente lo stesso Eunikos:¹⁸⁷ Ἀπέλλις ἐπὶ φιλότατι τᾷ Εὐνίκο<-> μεδέν [Ε]ὐνίκο σπευδ[αι]ότερον ἐμὲν μεδὲ φιντίονα, ἀλλ'ἐπαινῆ<v> καὶ ἐρόντα κἀερόντα καὶ φιλετᾶν. ἐπὶ φιλότατι τᾷ Εὐνίκο ἀπογαράφο τὸς χοραγὸς πάντας ἐπ'ἀτελεία<i> κέπεον καὶ ἔργον καὶ τὸς παῖδ{ι}ας {ἀπὸ} τένον καὶ τὸς πατέρας κἀπρακτίαι κὲν ἀγὼνι κέχθὸς ἀγόνων ὅτινες μὲ παρ'ἐμ'ἀπολείπειν.

Il testo della maledizione porta a tre conclusioni pressoché certe. In primo luogo, sebbene non sia possibile sapere quale divinità fosse onorata in una simile occasione,¹⁸⁸ ed anche se non è certo se Gela disponesse di un teatro già nella prima parte del V secolo a.C.,¹⁸⁹ la clausola ἀγὼνι κέχθὸς ἀγόνων attesta inequivocabilmente l'esistenza di un qualche genere di competizione, forse preesistente al soggiorno di Eschilo e perciò in grado di attirarlo in città, oppure stimolata dall'arrivo di un poeta di questo calibro.¹⁹⁰ In secondo luogo, se, come suggeriscono Jordan e Wilson, intendiamo il termine χοραγός non nell'accezione ateniese di “colui che si assume i costi di una produzione corale” (*LSJ* s.v. Π), ma, in scia con l'uso dorico, nel senso di *leader* del coro, se non addirittura di διδάσκαλος (*LSJ* s.v. Δ),¹⁹¹ ne consegue che, alla base della scelta di Apelle di maledire i rivali, vi fossero attriti nati nel campo della *performance*; la condanna ἐπ'ἀτελεία<i> κέπεον καὶ ἔργον conferma, in particolare, come

¹⁸³ Clay 2004, 84.

¹⁸⁴ Wilson 2007b, 351.

¹⁸⁵ Dubois *IGDS* 134b.

¹⁸⁶ Jordan 2007, 336.

¹⁸⁷ Seguiamo il testo di Jordan 2007, 343 e l'interpretazione offerta da Wilson 2007b, 353; su questo documento cf. anche le osservazioni di Stewart 2017, 97-98.

¹⁸⁸ Cf. Wilson 2007b, 354 per alcune ipotesi al riguardo.

¹⁸⁹ Wilson 2007b, 358 n.29; Csapo-Wilson 2015, 333.

¹⁹⁰ Csapo-Wilson 2015, 333.

¹⁹¹ Gela era una città di cultura dorica, cf. Thuc. 6. 4, 3. Due nitide testimonianze della tendenza del dorico ad utilizzare termini con radice χοραγ- laddove altri parlanti greco preferiscono διδάσκειν sono in Poll. 9. 41-42 ἐκάλουν δὲ τὸ διδασκαλεῖον καὶ χορόν, ὅποτε καὶ τὸν διδάσκαλον χορηγὸν καὶ τὸ διδάσκειν χορηγεῖν, καὶ μάλιστα οἱ Δωριεῖς, ὡς Ἐπίχαρμος ἐν Ὀδυσσεῖ αὐτομόλῳ (= fr. 103 K.-A.), ἐν δ' Ἀρπαγαῖς (= fr. 13 K.-A.) χορηγεῖον τὸ διδασκαλεῖον ὠνόμασεν e in Ath. 14. 633b ἐκάλουν (scil. *Lacedaemoni*) δὲ καὶ χορηγούς, ὡς φησιν ὁ Βυζάντιος Δημήτριος ἐν τετάρτῳ περὶ Ποιημάτων, οὐχ ὥσπερ νῦν τοὺς μισθουμένους τοὺς χορούς, ἀλλὰ τοὺς καθηγουμένους τοῦ χοροῦ, καθάπερ αὐτὸ τοῦνομα σημαίνει.

questi coreghi avessero un «active, participatory role in the contest».¹⁹² Poiché, inoltre, poco più avanti nel testo della *tabula*, il compilatore si scaglia anche contro “tutti gli altri che giungono qui” (ἀπόγραφο [...] καὶ τὸς ἄλλ [ος πᾶ]ντας οἷτινες ἐντάδε ἀφικνοῖατο Il. 10-11 del testo di Jordan 2007, 343), è naturale dedurre che il *festival* al centro dell’attenzione di Apelle fosse, almeno nella fase fotografata da questo documento, un evento dalla dimensione più che locale, in quanto in grado di attrarre *performers* provenienti da altre città.

Questo *festival* prevedeva competizioni drammatiche? Sussiste la possibilità di connettere l’affluenza di χορογοί da fuori Gela con il “pellegrinaggio” di professionisti dell’arte tragica presso la tomba di Eschilo, di cui informa la *Vita*? Allo stato delle nostre conoscenze, tale collegamento rimane, purtroppo, poco più che una suggestiva speculazione.¹⁹³ Possiamo ragionevolmente supporre, infatti, che Eunikos, in quanto conteso, in qualche maniera, tra Apelle e gli altri coreghi, fosse un attore di successo, o un *performer* apprezzato per le sue doti canore.¹⁹⁴ Non siamo in grado di comprendere, tuttavia, se lo scenario entro il quale si era accesa la rivalità tra i personaggi menzionati dalla *tabula* fosse quella competizione caratterizzata dalla riproposizione di drammi eschilei, o, più genericamente, dalla *performance* di opere tragiche,¹⁹⁵ cui sembrano alludere le parole della *Vita*. In ogni caso, anche se il legame tra questi due documenti riguardanti Gela rimane fortemente congetturale, il modo in cui l’autore della biografia passa dal descrivere la sepoltura del poeta al ricordare il pellegrinaggio di ὄσοις ἐν τραγωιδίαις ἦν ὁ βίος potrebbe suggerire che l’intervallo di tempo tra questi due eventi fosse tutt’altro che lungo.¹⁹⁶

Che, inoltre, tali notizie riguardassero il periodo immediatamente successivo alla morte di Eschilo, potrebbe essere confermato, in primo luogo, dalla stretta vicinanza, nel testo della *Vita*, tra gli onori conferiti al poeta a Gela e la menzione del provvedimento ateniese in favore della riproposizione dei suoi drammi (vd. *supra*, **Test. Rep. 3a-i**) e, in secondo luogo, dalla circostanza che la città siciliana fosse stata distrutta dai Cartaginesi nel 405 a.C.,¹⁹⁷ per essere significativamente ripopolata, su impulso di Timoleonte, soltanto nel 339 a.C.¹⁹⁸ Su questo elemento ha recentemente posto l’accento Poli-Palladini 2013, 294: poiché dopo quell’evento così traumatico, osserva la studiosa, «several temples were not rebuilt and their peculiar cult ceased, Aeschylus’ heroic cult is likely to have been interrupted as well once and for all».¹⁹⁹

La tradizione aneddótica, riportata da Luciano, su Dionisio di Siracusa che si accaparra con un’ingente spesa la tavoletta utilizzata da Eschilo per comporre i suoi drammi, tuttavia, potrebbe costituire un indizio (per quanto incerto e non necessariamente riferibile ad un periodo successivo alla distruzione della città) del fatto che il ricordo del soggiorno del poeta fosse ancora vivo ben oltre il 405 a.C.²⁰⁰ Inoltre, nonostante la datazione della testimonianza al V secolo a.C. rimanga, in virtù delle osservazioni di cui *supra*, l’ipotesi più ragionevole, non si può negare che la “circolazione di coloro la cui vita era dedicata alla *performance* delle tragedie” sia un elemento che avvicina il nostro testo a

¹⁹² Wilson 2007b, 360.

¹⁹³ Wilson 2007b, 357.

¹⁹⁴ Wilson 2007b, 365.

¹⁹⁵ Ciò dipende dall’interpretazione dell’espressione τὰ δράματα ὑπεκρίνοντο, che potrebbe significare “recitavano i drammi”, o, più specificatamente, “i suoi drammi”, come intendono Clay 2004, 127 e Csapo 2010, 97; cf. Wilson 2007b, 357; Nervegna 2014, 172.

¹⁹⁶ Wilson 2007b, 357.

¹⁹⁷ D. S. 13. 108, 2-111.

¹⁹⁸ Plut. *Timol.* 35. 2

¹⁹⁹ In effetti, le ricerche archeologiche, finora, non hanno consentito di rinvenire i resti della tomba del poeta, anche se è verosimile ritenere che essa trovasse spazio – in quanto posta, come indica la *Vita*, ἐν τοῖς δημοσίοις μνήμασι – accanto ai monumenti funebri dei caduti in guerra e di altri benefattori della città, in un’area che Poli-Palladini 2013, 290-291 individua nell’odierna Piazza Calvario. L’ἡρώων del fondatore Antifemo si trovava, infatti, in questa zona di Gela (oggi adibita, nel periodo quaresimale, alla rappresentazione della crocifissione di Cristo) e ulteriori indagini archeologiche hanno rivelato i resti di sacelli arcaici, corroborando l’idea che essa fosse l’area sacra della πόλις.

²⁰⁰ Poli-Palladini 2013, 295. Cf. Luc. *adv. indoct.* 15 (= *TrGF* I 76 T 11).

scenari caratteristici del quarto secolo a.C., quando la disseminazione del dramma attico in tutto il mondo greco trovò un decisivo impulso proprio nell'attività itinerante dei τραγωδοί.²⁰¹

Quale che sia la datazione ricostruibile per gli «Aeschylia» menzionati dalla *Vita* e forse collegabili con la realtà agonale che emerge dalla *tabula defixionis* di Apelle,²⁰² è altamente probabile che, anche prima della morte del tragediografo, gli abitanti di Gela avessero assistito a *performances* e *reperformances* eschilee. Proprio l'individuazione delle tragedie composte da Eschilo negli ultimi anni di vita trascorsi a Gela è alla base della ricerca monografica di L. Poli-Palladini (2013), la quale ha messo insieme una serie di argomenti in favore della presenza di contenuti e immagini “siciliane” nella cosiddetta tetralogia di Perseo, in quella di Odisseo e nei drammi tematicamente legati a Creta, madrepatria della città insieme a Rodi. Spurio o autentico che sia,²⁰³ l'epigramma che celebra il poeta ricorda, inoltre, il valore da lui dimostrato a Maratona: forse non a caso, perché proprio la lotta contro il nemico persiano era al centro della tragedia da lui proposta alla Siracusa di Ierone nel 472 a.C. (**Test. Rep. 2a-e**) e nulla vieta di credere che i *Persiani*, così come altri drammi di successo, fossero replicati anche a Gela.

(Test. Rep. 5)

A più di cinquanta anni dalla sua scoperta, questa epigrafe non cessa di esercitare il suo fascino sugli studiosi del teatro antico e di alimentare un intenso dibattito critico sulla sua datazione, interpretazione e contestualizzazione.²⁰⁴ La includiamo nella nostra indagine per sondare la possibilità che essa commemori una *reperformance* euripidea. Poiché, in casi come questo, «certainties are rare and probabilities gratefully accepted»,²⁰⁵ è opportuno che l'analisi di tale documento parta dai pochi dati sicuri in nostro possesso.

Innanzitutto, anche se nel testo è assente il verbo χορηγέω, siamo di fronte, senza ombra di dubbio, alla dedica di un corego:²⁰⁶ lo dimostra la presenza di ἀνατίθημι, che consente, ad esempio, di accostare questa epigrafe ad *IG I³ 964*, relativa ad una vittoria nel *festival* delle Targelie e risalente al V secolo a.C.²⁰⁷ In secondo luogo, a prescindere dalla cronologia dell'iscrizione e lasciando da parte,

²⁰¹ L'evidenza offerta dalle raffigurazioni vascolari magnogreche – anche al netto della controversia tra gli studiosi sull'esistenza di una connessione tra questi artefatti e il mondo del teatro – non può essere addotta in favore dell'una o dell'altra datazione del culto del poeta a Gela, perché sia nell'arco cronologico tra il 475 ed il 425 a.C., sia nei decenni successivi alla morte del tragediografo, abbondano sui vasi importati da Atene o prodotti nell'Occidente greco, i soggetti di possibile derivazione eschilea; cf. Poli-Palladini 2013, 303. Nervegna 2014, 175 osserva, in proposito: «the pictorial record from fourth-century South Italy shows that Western Greeks were more interested in Aeschylus than their counterparts across the Adriatic».

²⁰² Poli-Palladini 2013, 296.

²⁰³ Poli-Palladini 2013, 296-302 postula la sua autenticità, in controtendenza con la maggioranza dei critici (cf. l'apparato di Snell *ad loc.* per una succinta storia della critica).

²⁰⁴ Seguiamo il testo di D. Lewis in *IG I³ 969*. Riproduzioni fotografiche in Mitsos 1965 (*editio princeps*), tav. 45-46; Ghiron-Bistagne 1976, 120; Wilson 2000, 132. La base marmorea contenente l'iscrizione, ora conservata ad Atene (*EM* 13180), venne rinvenuta nel 1954 (cf. Vanderpool 1955, 223) e da allora è stata oggetto di numerosi studi, sia da parte dei critici interessati ai demi attici (Eliot 1962, 37; Whitehead 1986a, 220 n.61; Jones 2004, 130), sia da parte degli storici del teatro (Ghiron-Bistagne 1976, 119-121; Mette 1977, 73 n.3; *SEG* XXVI 225; Wilson 2000, 131-134; Csapo 2004, 60-61; Csapo 2010, 91-92; Goette, 2014; 94-95; Millis 2015a, 231-232; Csapo-Wilson 2015, 326). Nella trattazione delle iscrizioni relative alle (*re*)*performances* tragiche dei demi (**Test. Rep. 5, 6, 7, 8, 12a**) abbiamo potuto beneficiare della lettura, in anteprima, delle note di commento a quelle epigrafi scritte da P. Wilson – che ringraziamo – per Csapo-Wilson *in c. di p.*; ad esse rinvieremo, in particolare, con la dicitura Wilson *in c. di p.*

²⁰⁵ Wilson 2000, 133.

²⁰⁶ Wilson *in c. di p.*

²⁰⁷ Ἀριστοκράτης Σκελίῳ ἀνέθηκ<ε>ν νικήσα[ς] Κεκροπ[ίδι] Ἐρεχθ[ηίδι]. Entrambi i verbi sono presenti in *IG II² 3056* (ora *II/III³ 4, 1, 468*): Θράσυλλος Θρασύλλου Δεκελεύς | ἀνέθηκεν | χορηγῶν νικήσας ἀνδράσιν Ἴπποθωντίδι φυλῆ. Per le differenze tra quest'ultima e la nostra iscrizione, cf. Millis 2015a, 232 n.11.

per il momento, il loro insolito numero (vd. *infra*), è chiaro che i τραγωιδοί menzionati sono, secondo l'accezione originaria del termine, i componenti del coro.²⁰⁸ Inoltre, la base marmorea sulla quale è incisa questa dedica venne rinvenuta a Varkiza,²⁰⁹ località balneare situata a sud di Atene, in quello che originariamente era il territorio del demo costiero di Anagirunte:²¹⁰ dal momento che lo storico Androzio (*FGrHist* 324 F38) attesta che un Socrate proveniente da quel demo fu stratego nella spedizione contro Samo (441/440 a.C.), è verosimile che egli fosse il corego di Euripide nell'occasione ricordata da *IG* I³ 969. Il sito del ritrovamento e la menzione di un'importante personalità politica di Anagirunte – papabile, addirittura, per l'ostracismo –²¹¹ aiutano a chiarire, poi, il motivo della totale assenza di demotici nell'iscrizione: non vi era bisogno di indicarli, infatti, perché tutti i coreuti erano del luogo;²¹² questa circostanza trova conferma in una più tarda iscrizione dallo stesso demo, che attesta, ancora una volta, il rarissimo nome Σῶν (*IG* I³ 969, 6 ~ *SEG* XLI 191).

Eppure, nonostante la presenza di questi elementi in grado di dimostrare il carattere locale della rappresentazione euripidea, la critica ha esitato a lungo prima di collegare questa iscrizione con le Dionisie Rurali di Anagirunte.²¹³

M. Mitsos, il primo editore dell'epigrafe, ritenne più probabile un'attribuzione della *performance* alle Dionisie ἐν ἄστει, rilevando una somiglianza tra la dedica di Socrate e il modo, molto conciso, di registrare i successi tipico dei *Fasti*; egli citava, a confronto, *IG* II² 2318, 46ss. (= col. II, 156-161 M.-O.): Κωμοιδῶν | Εὐρυκλειίδης ἐχορήγει | Εὐφρόνιος ἐδίδασκε | Τραγωιδῶν | Ξενοκλήης Ἀφιδνα : ἐχορή | Αἰσχύλος ἐδίδασκεν.²¹⁴ Ghiron-Bistagne 1976, 120, ribadì tale attribuzione, ipotizzando che Socrate «en plus de la dédicace traditionnelle qu'il dut laisser à Athens» (di cui, tuttavia, non vi è traccia) «il prit soin de commémorer sa victoire dans son dème» e riconducendo la scelta di un coro interamente composto da τραγωιδοί di Anagirunte alla volontà, da parte del corego, di semplificare il processo di reclutamento dei coreuti.²¹⁵ Mette 1977, 73 n.3 si spinse a congetturare una datazione della *performance* in questione alle Grandi Dionisie del 441 a.C., anno in cui Euripide vinse per la prima volta,²¹⁶ oppure al 428 a.C., quando sappiamo che il poeta si affermò con il suo secondo *Ἰππόλυτος*.²¹⁷ Whitehead 1986a, 234 e Wilson 2000, 131, infine, furono concordi nel ritenere che il monumento di Socrate «appartenesse a quella piccola ma significativa tradizione di dediche coregiche

²⁰⁸ Cf. Ghiron-Bistagne 1976, 119-125; Wilson 2000, 133, Wilson *in c. di p.*

²⁰⁹ Essa doveva sorreggere una statua bronzea di grandezza poco meno che umana; cf. le misure offerte da Mitsos 1965, 163 e le considerazioni di Wilson 2000, 353 n.79.

²¹⁰ Per l'identificazione della zona di Vari-Varkiza (due località distanti tra loro tre chilometri ma spesso accomunate nelle trattazioni al riguardo) con il demo di Anagirunte, cf. Eliot 1962, 44-46; decisiva rimane la testimonianza di Strab. 9. 1, 21 (cf. Marchiandi 2011, 615).

²¹¹ Thompson 1950, 337.

²¹² Ghiron-Bistagne 1976, 121.

²¹³ L'evidenza della presenza di una attività teatrale in questo demo consiste in un'unica iscrizione, estremamente mutila (*IG* II² 1210, fine IV secolo a.C.), il cui testo, comunque, attesta con ogni probabilità il conferimento di una *proedria* nell'agone tragico, cf. Whitehead 1986a, 220 n.261, Wilson 2000, 353 n.81.

²¹⁴ Mitsos 1965, 167 n.1. Le altre argomentazioni dello studioso in favore di una collocazione della vittoria euripidea nelle Dionisie cittadine non sono molto solide; la circostanza, ad esempio, che tutte le tragedie e le commedie di cui si sono conservati i titoli siano andate in scena alle Μεγάλα Διονύσια o alle Lenaeae, non esclude affatto la possibilità che l'iscrizione si riferisca ad una rappresentazione di Anagirunte; non comprendiamo, poi, come il presunto squilibrio, sottolineato da Mitsos, tra l'estesa celebrazione degli abitanti del demo e la mancata menzione del dramma diretto da Euripide possa costituire un indizio dell'attribuzione della dedica di Socrate ad un contesto urbano e non rurale.

²¹⁵ Ghiron-Bistagne 1976, 120 rimanda, in proposito, ad Antiph. 6. 11, laddove l'accusato ricorda lo zelo necessario per mettere insieme il coro per il *festival* delle Targelie: ἔπειτα τὸν χορὸν συνέλεξα ὡς ἐδυνάμην ἄριστα, οὔτε ζημιώσας οὐδένα οὔτε ἐνέχυρα βία φέρων οὔτ' ἀπεχθανόμενος οὐδενί, ἀλλ' ὥσπερ ἂν ἥδιστα καὶ ἐπιτηδείοτατα ἀμφοτέροις ἐγίγνετο, ἐγὼ μὲν ἐκέλευον καὶ ἠτοῦμην, οἱ δ' ἐκόντες καὶ βουλόμενοι ἔπεμπον.

²¹⁶ Come informa il *Marmor Parium* (*FGrHist* 239 A 60 = *TrGF* I *DID* D1).

²¹⁷ Cf. *argum. Hipp.* II (= *TrGF* I *DID* C13).

erette da abitanti dei demi che preferivano pubblicizzare le loro vittorie cittadine non ad Atene ma nel loro luogo di origine”.²¹⁸

Questa riluttanza degli studiosi a riferire ad un contesto locale la rappresentazione euripidea è spesso figlia di un fuorviante pregiudizio, a lungo invalso nella critica, sulla scarsa qualità dei *festivals* rurali che appare, tuttavia, ormai definitivamente tramontato, soprattutto in virtù della recente e capillare indagine sui meccanismi di disseminazione, finanziamento ed organizzazione degli agoni drammatici nei demi attici, che sta dimostrando, sempre di più, come queste realtà «may even had lessons to teach the city».²¹⁹ Nel caso di *IG I³ 969*, inoltre, l’attribuzione della *performance* euripidea alle Grandi Dionisie non è convincente per almeno due ragioni:²²⁰ in primo luogo, il monumento di Socrate rientra nella tipologia di quelli eretti per celebrare successi negli agoni delle Dionisie Rurali, laddove per vittorie nelle competizioni cittadine era consuetudine dedicare rilievi o dipinti dentro o nei pressi del santuario di Dioniso, in Atene. In secondo luogo, mentre appare poco verosimile che tutti i coreuti reclutati per una rappresentazione cittadina potessero provenire dallo stesso demo, in una *performance* locale tale circostanza sembra del tutto naturale.²²¹ Euripide, pertanto, in almeno un’occasione curò una produzione tragica nel demo di Anagirunte e la presenza del verbo διδάσκω indica, senza dubbio, il suo coinvolgimento in prima persona nell’allestimento dello spettacolo.²²² Anzi, seguendo un suggerimento di Fisher 2003, 280 n.80, si potrebbe addirittura spiegare l’insolita presenza di quattordici τραγωιδοί, in luogo dei “canonici” quindici,²²³ con l’effettiva partecipazione alla *performance*, in veste di coreuta, da parte del poeta, che avrebbe potuto, in questo modo, forse, mettere a frutto le conoscenze maturate durante il suo servizio da coppie presso i cosiddetti “Danzatori”, ricordato da Teofrasto nel suo *περὶ μέθης*.²²⁴

Ma tale *performance* risultò vittoriosa in un agone con altri tragediografi, oppure fu un’isolato *showpiece* offerto agli abitanti del demo e l’epigrafe, di conseguenza, aveva lo scopo di preservare non il ricordo di una vittoria, ma semplicemente della διδασκαλία di un poeta del calibro di Euripide e

²¹⁸ Whitehead riprendeva, in proposito, uno spunto di Davies *APF* 576. Gli studiosi fanno riferimento, in particolare, ad un’altra, più tarda iscrizione (seconda metà del IV secolo a.C.), anch’essa proveniente dal demo di Anagirunte (*IG II² 3101*, ora *IG II/III³ 507*), che celebra le vittorie di un padre e del figlio in un due diversi agoni comici (ἡδυγέλωτι χορῶι Διονύσια σύμ ποτε ἐν[ίκων] | μνήμοσυνον δὲ θεῶι νίκης τόδε δῶρον [ἔθηκα] | δήμοι μὲν κόσμον, ζῆλον πατρι κισσοφο[ροῦντι] | τοῦδε δὲ ἔτι πρότερος στεφανηφόρον εἰ[ῖλον ἀγῶνα]). Dal momento che il successo è descritto come “un ornamento per il demo”, Whitehead 1986a, 234 (seguito da Wilson 2000, 247) ritiene che tale successo fosse stato ottenuto fuori da esso, cioè alle Dionisie cittadine; κόσμον, tuttavia, come osserva Makres 1994, 376-377, può alludere al monumento stesso, e allora l’iscrizione testimonierebbe una *performance* locale (così sembrano inferire Csapo-Wilson 2015, 321, i quali annotano la presenza della commedia ad Anagirunte sin dal 350 a.C.).

²¹⁹ Wilson 2010, 77.

²²⁰ Csapo 2010, 90.

²²¹ Millis 2015a, 232.

²²² Wilson *in c. di p.*

²²³ Da questo punto di vista, *IG I³ 969* è in disaccordo con le note testimonianze del βίος sofocleo (τοὺς δὲ χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ ἰβ’ ἰε’, *TrGF* IV TA1, 23-24) e della *Suda* (πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰσήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰσιόντων, σ 815 = *TrGF* IV TA2, 4-5) sul numero di coreuti tragici. Pickard-Cambridge 1996, 320 n.12 (cf. anche Wilson 2000, 353 n.81 e Csapo 2010, 110 n.64), accostando a questi due passi Poll. 4. 109 e lo *schol. Ar. Eq.* 589 (vd. pp. 147-148 dell’edizione di Koster), sostiene che «alcune di queste fonti forniscono un numero di quattordici, coreuti, corifeo escluso», ma l’affermazione non trova riscontro nei testi in questione. Anche se forse non è necessaria una spiegazione per tale discrepanza (cf. Wilson *in c. di p.*), è possibile che: (a) il quindicesimo uomo fosse un professionista ingaggiato al di fuori del demo, come il Sannion menzionato in Dem. 21. 58, che aveva il compito di guidare il coro tragico (ὁ τοὺς τραγικοὺς χοροὺς διδάσκων), ma era anche attivamente coinvolto nella *performance*, come sembra implicare il desiderio dei rivali di ostacolarlo (ἡγανάκτουν οἱ ἀντιχορηγοὶ καὶ κωλύσειν ἔφασαν: il personaggio in questione era stato condannato per diserzione; cf. Csapo-Slater 1995, 352-353); (b) lo stesso Socrate avesse partecipato alla rappresentazione, in qualità di corifeo, come argomenta Wilson 2000, 132-134.

²²⁴ Wilson *in c. di p.* Thphr. Fr. 576 Fortenbaugh *apud* Ath. 10. 424e (= *TrGF* V. 1. T33b): καὶ Εὐριπίδης δ’ ὁ ποιητὴς ἐν παισὶν ὄνοχόησε. Θεόφραστος γοῦν ἐν τῷ περὶ μέθης φησὶ ‘πυθάνομαι δ’ ἔγωγε καὶ Εὐριπίδην τὸν ποιητὴν οἰνοχοεῖν Ἀθήνησι τοῖς ὀρχησταῖς καλουμένοις. ὄρχοῦντο δὲ οὗτοι περὶ τὸν τοῦ Ἀπόλλωνος νεῶν τοῦ Δηλίου τῶν πρώτων ὄντες Ἀθηναίων καὶ ἐνεδύοντο ἱμάτια τῶν Θηραϊκῶν.

dell'impegno profuso da un personaggio illustre di Anagirunte per aiutarlo nell'organizzazione della messa in scena? E – ciò che riguarda più da vicino la nostra indagine – si trattava di una *première*, oppure della replica di un “classico” del repertorio euripideo? Per quanto concerne la prima questione, si può presumere, sebbene non con assoluta certezza, che le rappresentazioni tragiche fossero di norma inserite in un vero e proprio contesto agonale. Nelle fonti in nostro possesso sulle *κατ'ἀγρῶν Διονύσια* non vi è nulla di simile – giusto per citare un caso fra i più celebri – alla didascalia relativa all'agone cittadino del 467 a.C.,²²⁵ ovvero non esiste alcuna registrazione del piazzamento dei tragediografi partecipanti ad una gara “rurale”; tuttavia, almeno due testimonianze possono essere addotte a sostegno dell'ipotesi che le *performances* tragiche allestite nei demi fossero di natura competitiva. Nella già menzionata (vd. commento a **Test. Rep. 1**) iscrizione riguardante le Dionisie di Icario (*IG I³ 254*), ad esempio, il primo passo nell'organizzazione del *festival* è la selezione di “*due* coreghi fra gli uomini del demo e i residenti in esso che in precedenza non hanno rivestito tale incarico” ([*ἡλεῖσθα*] τῶν δεμοτῶν καὶ τῶν Ἰκα[ριοῦ οἰκόντων] δύο] τῶν ἀχορευέτων ἥτιν' ἄν, ll. 3-4),²²⁶ ed è possibile (anche se non inevitabile) dedurre, di conseguenza, che i personaggi prescelti gareggiassero l'uno contro l'altro. Inoltre, il testo di *IG I³ 970* (= **Test. Rep. 6**) – un'iscrizione, che, al pari di *IG I³ 969*, ricorda una trasferta “rurale” di un big della tragedia – fa riferimento, con un'espressione ben più esplicita dell'ἀνέθηκεν presente nella dedica coregica di Anagirunte, ad “un'altra vittoria di Sofocle” (ἐτέρα νίκη τραγωδοῖς | Σοφοκλῆς ἐδίδασκεν).

La seconda questione è ben più complessa da risolvere. Il dibattito sulla cronologia dell'iscrizione, che finora abbiamo lasciato da parte, può costituire, in ogni caso, il punto di partenza per una speculazione su due possibili scenari, entrambi non incompatibili con la circostanza che Euripide avesse replicato, ad Anagirunte, la produzione di una tragedia già portata in scena. Se, infatti, si accetta l'accattivante identificazione del dedicante con il Socrate stratega a Samo nel 441/440 a.C. (*PA 13102*), è possibile datare l'iscrizione, con Lewis, agli anni trenta del V secolo a.C., ponendo come *terminus post quem* la vittoria di Euripide attestata dal *Marmor Parium* (vd. *supra*), oppure ancora prima, nell'intervallo di tempo intercorso tra il debutto del tragediografo alle Grandi Dionisie, fissato dalle fonti nel 455 a.C.,²²⁷ e il primo successo del poeta. Infatti, come osserva Millis 2015a, 232 n.12, pur nel contesto di una differente ricostruzione, la cronologia di Lewis è basata «on the unprovable assumption that Socrates must have been *choregos* fairly soon after he was general», ma egli potrebbe aver offerto questa liturgia anche negli anni precedenti al suo incarico da stratega.

In questo caso, l'iscrizione di Anagirunte mostrerebbe un Euripide agli inizi della sua carriera, paragonabile, in qualche modo, a uno di quei tragediografi di cui parla Lachete nell'omonimo dialogo platonico, che, invece di cimentarsi direttamente con il pubblico ateniese, κύκλω περὶ τὴν Ἀττικὴν κατὰ τὰς ἄλλας πόλεις ἐπιδεικνύμενος περιέρχεται (*Pl. La.* 183a 8-b 1). Il passo in questione è stato spesso frainteso dalla critica ed è verosimile, in particolare, che con l'indicazione περὶ τὴν Ἀττικὴν κατὰ τὰς ἄλλας πόλεις Platone parli non dei demi ma delle città alla periferia dell'Attica;²²⁸ tuttavia, l'espressione κύκλω, che fa riferimento, evidentemente, alla disseminazione dei poeti sul suolo greco, potrebbe suggerire, almeno in maniera implicita, anche la “ripetibilità” dei drammi lungo le varie tappe di questi circuiti teatrali.²²⁹ Possiamo immaginare, pertanto, che Euripide, negli anni '40 o negli anni '30 del V secolo a.C., abbia replicato nel demo di Anagirunte qualche astro nascente del

²²⁵ *TrGF I DID C4a*: ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγ[ενίδου] ὀλυμπιάδος οἱ [ἔτει] α ἐνίκα Αἰσχύλ[ος] Λαῖωι Οἰδίποδι Ἐπτά ἐπὶ Θήβαις Σφιγγί σατυ(ρικῆ). δεύτερος Ἀριστίας ταῖς τοῦ πατρὸς αὐτοῦ τραγωιδ[ί]αις, τρίτος Πολυφράσμων Λυκουργεῖαι τετραλογία.

²²⁶ L'integrazione δύο è pressoché certa: come osserva Wilson 2015, 115, «the stone's *HOTIN* is only construable as a true form if treated as a dual (nominative or accusative) of the indefinite relative, namely ὅτινε».

²²⁷ *TrGF I DID C9*.

²²⁸ Csapo 2004, 70-71.

²²⁹ Csapo 2004, 70.

suo repertorio.²³⁰ Tale ricostruzione, ovviamente, è un fragile castello di carte, poiché sussiste la possibilità che egli, in quell'occasione, abbia, invece, “testato” nuove opere in vista dell'agone cittadino. Tuttavia, se c'è qualcosa di attendibile nelle parole di Eliano su Socrate,²³¹ il quale “frequentava raramente i teatri, ma andava a vedere Euripide quando egli entrava in competizione con nuove tragedie” (ὁ δὲ Σωκράτης σπάνιον μὲν ἐπεφοίτα τοῖς θεάτροις εἴ ποτε δὲ Εὐριπίδης ὁ τῆς τραγωδίας ποιητῆς ἠγωνίζετο καινοῖς τραγωδοῖς, τότε γε ἀφικνεῖτο, *VH* 2. 13 = **Test. Rep. 22***), è naturale inferire che ci fossero anche circostanze in cui il tragediografo mettesse in scena *reperformances* e poiché subito di seguito, nel testo della *Varia Historia*, leggiamo che il filosofo “scendeva fino al Pireo se il poeta partecipava all'agone” (καὶ Πειραιοῖ δὲ ἀγωνιζομένου τοῦ Εὐριπίδου καὶ ἐκεῖ κατήει), una seconda naturale deduzione è che il sofista avesse in mente proprio le rappresentazioni tragiche nei demi attici.

La cronologia adottata da Lewis, in ogni caso, non trova unanime consenso nella critica: alcuni degli studiosi collocano l'iscrizione in un periodo più tardo. Mitsos 1965, 167, ad esempio, l'aveva datata tra il V e il IV secolo a.C., ipotizzando che essa testimoniava una rappresentazione euripidea successiva alla morte del tragediografo; e in uno dei più recenti contributi sulla diffusione del teatro “fuori Atene”, Millis 2015a, 232, osservando che il tipo di scrittura usato nell'epigrafe «is at home only near the end of the century», ma ritenendo che non vi siano ragioni per pensare ad una *performance* postuma, «except an unwillingness to believe that the mature Euripides staged plays at the rural Dionysia», ha identificato il dedicante con un nipote (o discendente) del più famoso Socrate.²³² Se la ricostruzione di Millis fosse corretta, allora l'iscrizione ci porrebbe di fronte ad un Euripide che, al culmine della sua carriera e poco prima di lasciare Atene per la Macedonia,²³³ si cimenta con l'agone tragico di Anagirunte.

In questo scenario – forse più che nel precedente – è verosimile che il poeta abbia riproposto al pubblico del demo alcune delle tragedie di successo della sua, a quel punto, già quarantennale produzione. In quello stesso periodo, infatti, un altro *big* come Sofocle mise probabilmente in scena un *set* di repliche relative al mito di Telefo ad Halai Aixonides (vd. **Test. Rep. 7**); considerando, inoltre, che a questa altezza cronologica, erano diventati più numerosi i demi in grado di finanziare le proprie κατ'ἀγροῦς Διονύσια,²³⁴ e che, rispetto al panorama dei *festivals* drammatici degli anni quaranta del secolo a.C., si era aggiunto anche l'agone tragico delle Lenee,²³⁵ si può ragionevolmente ipotizzare che per soddisfare la crescente domanda di *performances* drammatiche, ben immortalata dall'immagine platonica dei φιλοθεάμονες che “vanno in giro dando in affitto le loro orecchie, senza perdersi alcun *festival*, né nelle città, né nei villaggi”,²³⁶ i tragediografi ricorressero non solo a nuove opere ma anche a drammi già affermati sulla scena.²³⁷

²³⁰ Difficile comprendere quanti drammi fossero presentati da ciascun tragediografo in gara alle Dionisie Rurali: su questo problema, vd. il commento a **Test. Rep. 6**.

²³¹ E se esse, ma non è detto, possono essere riferite a qualche decennio prima della fine del V secolo a.C., vd. **Test. Rep. 22*** (*VH* 2. 13).

²³² Davies in *APF* 497 aveva già suggerito questa possibilità: abbiamo notizia, infatti, di un Socrate di Anagirunte, molto probabilmente parente dello stratega, da un catalogo di buleuti datato da Kirchner alla prima metà del IV secolo a.C. (*IG* II² 1697).

²³³ Come ricorda Davies in *APF* 497.

²³⁴ Ad Icaro e Torico, località che ospitano agoni tragici ben prima del 450 a.C., si aggiungono, negli ultimi decenni del secolo Eleusi, Euonymon, Halai Aixonides e il Pireo, cf. Csapo-Wilson 2015, 321.

²³⁵ La cui istituzione, secondo Millis 2015a, 236 n.22, avvenne soltanto negli anni trenta del V secolo a.C.: cf. anche Millis-Olson 2012, 204, 208.

²³⁶ *Pl. R.* 475d 2-8: οἱ [...] φιλοθεάμονες [...] ὥσπερ δὲ ἀπομεμισθωκότες τὰ ὄτα ἐπακοῦσαι πάντων χορῶν περιθέουσι τοῖς Διονυσίοις οὔτε τῶν κατὰ πόλεις οὔτε τῶν κατὰ κώμας ἀπολειπόμενοι.

²³⁷ Cf. Easterling 1990, 564-565: «it would be hard to account for the undoubted development of local theatrical festival if one had to assume anything like a rule against the re-performance elsewhere of plays put on in the city competitions». Tuttavia, anche datando alla fine del quinto secolo a.C. la rappresentazione euripidea ad Anagirunte, non si può escludere che il tragediografo in quell'occasione avesse portato in scena nuovi drammi: la sua vena poetica non si esaurì nemmeno

(Test. Rep. 6)

Tra gli innumerevoli contributi di E. Capps allo studio delle epigrafi relative ai *festivals* ateniesi, vi è la rigorosa dimostrazione attraverso la quale il classicista americano stabilì che, per quanto riguarda il finanziamento degli agoni cittadini, la *synchoregia* fu un esperimento limitato alle Grandi Dionisie del 406/405 a.C.²³⁸ *IG I³ 970*, celebrando la collaborazione di Gnati ed Anassandride in due diverse ed entrambe vittoriose coregie, non può che riferirsi, perciò, alle Dionisie Rurali di Eleusi, dove, alla fine dell'Ottocento,²³⁹ venne rinvenuta la base marmorea contenente il nostro intrigante testo. Ben più complesso è il problema della datazione dell'epigrafe e, di conseguenza, delle *performances* da essa ricordate.

Nella critica anteriore alla dimostrazione di Capps,²⁴⁰ quando ancora si riteneva che il meccanismo della *synchoregia* fosse stato adottato, negli agoni drammatici della πόλις, per un certo lasso di tempo – in modo da far fronte alle difficoltà economiche derivanti dal conflitto peloponnesiaco – vi era la convinzione che questa iscrizione potesse riferirsi a due dei *festivals* urbani: «se così fosse», rileva Pickard-Cambridge 1996, 66, «i drammi vincitori sarebbero quasi certamente le *Rane* di Aristofane nel 406-405 a.C. e l'*Edipo a Colono* di Sofocle nel 402-401 a.C.». Foucart 1895, 119, in particolare, trovò nell'utilizzo dell'alfabeto euclideo un ulteriore argomento per collocare l'iscrizione a dopo l'arcontato (403/402 a.C.) dell'artefice della riforma della scrittura.²⁴¹

Tralasciando il fatto che l'adozione della grafia ionica non costituisca di per sé una prova cogente in favore di una datazione posteriore al provvedimento di Euclide,²⁴² appare in ogni caso più verosimile che l'iscrizione risalga a qualche anno prima della fine del secolo. Wilhelm 1906, 177 n.1, infatti, rilevò una significativa somiglianza tra la scrittura della dedica eleusina e quella impiegata in *IG I³ 515*, un elenco di pritani databile con certezza all'anno 408/407 a.C. Non bisogna dimenticare, poi, che Eleusi, dopo il crudele eccidio dei suoi abitanti perpetrato dai Trenta Tiranni agli inizi del 403 a.C., fu per qualche tempo sede di un governo separato dalla πόλις:²⁴³ è preferibile, perciò, ritenere che il monumento celebrante le vittorie di Gnati e Anassandride sia stato eretto prima di quella triste pagina della storia ateniese e comunque non nel periodo della lotta tra la fazione democratica e quella oligarchica.²⁴⁴

Ma quando avvennero queste vittorie? Il modo in cui, dopo la formulazione relativa alla διδασκαλία aristofanea, viene introdotta la notizia del successo nell'agone tragico (ἐτέρᾳ νίκη τραγωιδῶν), certifica, come accennato *supra*, che i coreghi avevano collaborato all'allestimento di *performances* ad Eleusi in due occasioni diverse e forse indica che fu l'affermazione nel genere

nell'ultimo frangente della sua lunga vita, quando compose *Baccanti*, *Ifigenia in Aulide* e *Alcmeone a Corinto*, poi affidate alla διδασκαλία del nipote (forse dopo la loro prima *performance* in Macedonia? cf. *TrGF I DID C22* con la bibliografia raccolta da Caspers 2012, 127 n.2).

²³⁸ Capps 1943, 5-8. Nei demi rurali, invece, la *synchoregia* è un espediente usato con frequenza: si vedano le occorrenze raccolte in Wilson 2010, 45 n.30.

²³⁹ *Editio princeps* in Philios 1894; cf. Foucart 1895, 119-122; Jachmann 1909, 12-14; Kirchner (*IG II² 3090*); Körte 1935, 634-635; Ghiron-Bistagne 1976, 92-93; Mette 1977, 23-24; Whitehead 1986a, 222 n.274; Lewis (*IG I³ 970*); Csapo-Slater 1995, 129; Pickard-Cambridge 1996, 65-66; Wilson 2000, 375 n.164; Jones 2004, 131; Clinton (*IE 53*); Csapo 2010, 90-91; Millis 2015a, 229-231; Finglass 2015, 212-214; Wilson *in c. di p.*

²⁴⁰ Cf. e.g. Jachmann 1909, 12-14; Körte 1935, 634-635. L'assegnazione dell'epigrafe alle Grandi Dionisie anziché al *festival* drammatico di Eleusi ha continuato a trovare «some unwarranted currency» (Millis 2015a, 230) anche dopo la dimostrazione di Capps, in particolare negli *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland* di H.J. Mette, il quale integra il suo testo di *IG II² 2318* sulla base della nostra iscrizione (1977, 23-24).

²⁴¹ È da notare, ad esempio, l'uso di omicron in luogo del dittongo ov; cf. Philios 1894, 175.

²⁴² Cf. *OCD s.v. Euclides* «From that year [*i.e.* 403/402 a.C.] Athens officially adopted the Ionian instead of the Attic Alphabet, though some earlier inscriptions have Ionian spellings and some later have Attic».

²⁴³ Cf. Lys. 12. 52; Xen. *Hell.* 4. 8-10; D. S. 14. 32 con Lippolis 2006, 187-188.

²⁴⁴ Wilson *in c. di p.*

drammatico più solenne a spingere alla commissione del monumento,²⁴⁵ anche se non si può stabilire con certezza se l'iscrizione fosse stata redatta in due fasi successive.²⁴⁶ La vittoria di Sofocle è dunque con ogni probabilità posteriore a quella di Aristofane ed entrambi parteciparono direttamente all'organizzazione dello spettacolo (come indica la presenza di διδάσκω, vd. *supra*, commento a **Test. Rep. 6**),²⁴⁷ ma queste sono le uniche verosimili deduzioni che possiamo trarre dal testo di IG I³ 970.

Per il resto se, come pare, la dedica ha un carattere “retrospettivo”,²⁴⁸ essa potrebbe riferirsi anche agli anni dieci o venti del quinto secolo a.C., quando entrambi i drammaturghi erano attivi sulle scene attiche; Csapo-Slater 1995, 129, difatti, la collocano nell'ultima decade del secolo, mentre Lewis indica un arco cronologico assai ampio (425-406 a.C.), considerando come *terminus ante quem* l'anno della morte di Sofocle (l'ultimo, va da sé, in cui il tragediografo fu in grado di allestire qualcosa in prima persona).²⁴⁹ Come nel caso di IG I³ 969, non si può stabilire con certezza se il poeta mise in scena nuovi drammi oppure repliche di tragedie già rappresentate altrove.²⁵⁰ Finglass 2015, 213 propende ora per la seconda possibilità («it would be too much even for someone as productive as Sophocles to devote a tragedy (or tragedies) to a single local festival, with a restricted audience, and not to perform it (them) in Athens and/or elsewhere in Attica as well»).

Una *reperformance* potrebbe essere effettivamente più verosimile di una nuova produzione, considerando anche l'età avanzata del tragediografo. Egli era nato nel 496 a.C.,²⁵¹ e prendendo come riferimento l'estremo alto dell'arco cronologico indicato da Lewis, avremmo un tragediografo che compete ad Eleusi dopo aver superato, quanto meno, i settantanni di età: forse troppi, per ritenere che egli avesse scritto una nuova tragedia (o un nuovo *set* di drammi) per il *festival* eleusino. Capolavori come il *Filottete* e l'*Edipo a Colono*, tuttavia, provano che la vena poetica di Sofocle rimase inalterata anche negli ultimi tempi della sua lunghissima esistenza:²⁵² come sempre in questi casi, perciò, è necessaria una certa cautela nel postulare che l'iscrizione attesti una replica.

²⁴⁵ Wilson *in c. di p.*

²⁴⁶ Così ritiene Clinton *ad IE 53*: «it appears quite clear that at the time lines 1-3 were inscribed only a victory in comedy had been achieved (“as choregoi in comedy were victorious”)».

²⁴⁷ Sulle Dionisie di Eleusi abbiamo un buon numero di iscrizioni, ora opportunamente catalogate da Goette 2014, 100-101. In una di esse (IG II² 1196 = IE 70), che onora due tebani per l'offerta di cori ditirambici, ritorna il nome di Gnati: potrebbe essere lo stesso personaggio di IG I³ 970, stavolta in veste di demarco, oppure un discendente di quel corego. R. Chandler ed E.D. Clarke, tra Settecento e Ottocento, intravidero i resti del teatro di Eleusi, ma la sua collocazione topografica resta incerta: cf. Clinton *ad IE 71*. Poiché IG II² 1682 (= IE 141), di datazione discussa, menziona un θέατρον τὸ ἐπὶ τοῦ σταδίου, mentre in altre epigrafi troviamo l'espressione “teatro degli Eleusini”, Goette 2014, 84 ha pensato addirittura alla presenza di un secondo edificio teatrale nel demo, diversamente da Clinton *ad loc.*, il quale ritiene che la dicitura debba riferirsi «to the seating of the stadium».

²⁴⁸ Wilson *in c. di p.*

²⁴⁹ Finglass 2015, 212 n.30.

²⁵⁰ Haussoullier 1884, 170, riferendosi alla già menzionata testimonianza di Eliano su Euripide in scena con nuove tragedie al Pireo (= **Test. Rep. 22***), tracciava una distinzione forse troppo netta tra quinto e quarto secolo: «on peut admettre qu'au cinquième siècle, alors que la nombre des pièces n'était pas encore très considérable, les chorèges des dèmes s'adressent directement aux poètes, leur demandaient des tragédies au des comédies nouvelles: c'était pour les poètes une occasion de commencer ou d'entendre leur renommée, pour les chorèges un moyen d'attirer dans leur dème une foule plus considérable. Mais au quatrième siècle il existe déjà un répertoire: les oeuvres des trois grands tragiques, par exemple, en font partie, et nous savons que les chorèges des dèmes peuvent les reprendre». In realtà, come osserva Whitehead 1986a, 222 n.274, l'unica attestazione (probabile ma non sicura) di un *revival* tragico nei demi, nel quarto secolo, è Dem. 18. 180 (= **Test. Rep. 15a**).

²⁵¹ Tyrrell 2012, 20.

²⁵² Finglass 2015, 213. Cf. **Test. Or. 6**.

(Test. Rep. 7)

Un'altra iscrizione che, come *IG I³ 969 e 970 (Test. Rep. 5, 6)*, potrebbe attestare una *reperformance* tragica in un demo attico.²⁵³ La pubblicazione di questa epigrafe, nel 1929, ebbe un impatto significativo in diversi campi dello studio del dramma greco, in virtù dei suoi molteplici elementi di interesse: il luogo del rinvenimento, che sembrò provare l'esistenza di una fertile attività teatrale in uno dei demi costieri a sud della πόλις; la presenza, in un contesto extra-cittadino, di tre importanti drammaturghi del V secolo a.C., tra cui due "grandissimi" come Cratino e Sofocle;²⁵⁴ la menzione di opere come i *Βουκόλοι* del primo, che arricchì il già vivace dibattito critico su tale commedia,²⁵⁵ e la *Τηλέφεια* del secondo, che fece germogliare una giungla di contributi sulla ricostruzione di una tetralogia incentrata sull'eroe misio.²⁵⁶ Ognuno di questi elementi è stato oggetto di un intenso dibattito critico e, a distanza di quasi novanta anni dalla sua pubblicazione, la dedica coregica di Epicare e Trasibulo continua ad essere un mostro proteiforme, in grado di mutare immagine a seconda dei tempi e delle attitudini degli studiosi che si cimentano nell'interpretazione del suo affascinante testo.

Per quanto concerne il sito del ritrovamento, l'*editor princeps*, A. Papagiannopoulos-Palaios, annotò di aver rinvenuto l'iscrizione nella località di Παλαιοχώρι, "tra Voula e Vari", e la associò con il teatro, già noto all'epoca, di Αἰξωνή.²⁵⁷ Tale associazione venne accettata in tutti i contributi precedenti al volume di C.W.J. Eliot sui *Coastal Demes* (1962),²⁵⁸ il quale osservò (p. 29) che il luogo dove erano state trovate le epigrafi relative al teatro di Aixone e quello in cui venne alla luce la base cilindrica contenente la dedica in questione, distavano alcuni chilometri tra loro: una circostanza che spinse lo studioso canadese a riferire l'iscrizione (al tempo nota come *IG II² 3091*) al più vicino demo di Halai Aixonides.²⁵⁹ Da allora, anche per merito dell'influente parere di A. Pickard-Cambridge,²⁶⁰ il legame della dedica coregica con questo demo non è stato più messo in dubbio, ma Goette 2014, 93-94 ha recentemente osservato: «considering the ancient settlement pattern of Halai as we know it now – mostly scattered farms, small sanctuaries, and grave precincts lining a good road system – it seems quite improbable that there was a theatre». Di conseguenza, lo studioso, ritornando, in qualche modo, allo scenario immaginato dall'*editor princeps*

²⁵³ Seguiamo il testo di Makres in *IG II/III³ 4, 1, 498*; alla ricchissima bibliografia sull'epigrafe, puntualmente riportata dallo studioso, si devono aggiungere i lavori di Finglass (2015, 214-215) e Millis (2015, 233-237). Prima del contributo di Luppe (1969, 148), il primo rigo era ricostruito sulla scorta del settimo, con il nome Ἐπιχάρης, ma lo studioso osservò che le tracce della seconda lettera erano piuttosto compatibili con uno I, un T, oppure un Y (cf. l'apparato di Makres *ad loc.* per alcune possibili integrazioni): la dedica riunisce, pertanto, non soltanto due ma tre diversi coreghi.

²⁵⁴ Il naufragio pressoché totale della produzione di Ecfantide impedisce di esprimere un giudizio su di lui, ma sappiamo che, a partire dall'anno 458/457 a.C., riportò quattro vittorie alle Grandi Dionisie (cf. *IG II² 2325C*, col. I, 13 M.-O.); poiché il suo nome è assente dalla lista dei poeti vincitori alle Lenee (*IG II² 2325E M.-O.*), Millis 2015a, 233 n.16 ipotizza che egli fosse già morto, quando, presumibilmente alla fine degli anni quaranta del V secolo a.C., venne istituito l'agone comico in quel *festival*. Per la figura di Timoteo, il quarto autore ricordato dall'iscrizione, vd. *infra*.

²⁵⁵ Bakola 2010, 42-49 è lo studio più aggiornato di questa commedia, al quale rimandiamo per la bibliografia al riguardo. Intriganti, in particolare, sono le informazioni riportate da una glossa, purtroppo corrotta, di Esichio (π 4455 = Cratino fr. 20 K.-A., cf. commento a **Test. Or. 7**, p. 212 n.153), sull'esordio "ditirambico" dell'opera e sul rifiuto dell'arconte di concedere il coro al poeta. Quest'ultima circostanza potrebbe indicare che i *βουκόλοι* fossero stati rappresentati alle Dionisie Rurali; non era di questo avviso Wilamowitz 1930, 244 («wenn er bei diesem Archon ab gefallen war, konnte er dieselbe Komödie bei dem nächsten oder bei dein Könige für die Leneen anbringen und einen Dithyrambus zudichten, in dem er sich beschwerte»), seguito da Delneri 2006, 46 e da Wilson *in c. di p.*

²⁵⁶ Per un elenco aggiornato degli studi sull'argomento, cf. la bibliografia raccolta da Iovine 2015, 16.

²⁵⁷ Papagiannopoulos-Palaios 1929, 162.

²⁵⁸ Cf. e.g. Guarducci 1930, 202-209; 1931, 243-245; 1936, 283-291; Wilamowitz 1930, 243-245, Pickard-Cambridge 1933, 69-84; Mazon 1935, 297-304; Kirchner in *IG II² 3091*.

²⁵⁹ Cf. la cartina in Eliot 1962, 31.

²⁶⁰ Pickard-Cambridge 1996, 75.

dell'epigrafe, suggerisce che tutta l'evidenza relativa alle Dionisie Rurali proveniente dalle aree intorno all'estremità meridionale del monte Imetto (Vari, Vouliagmeni, Glyphada, Voula) potrebbe essere collegata all'attività di un unico santuario di Dioniso e di un unico teatro, quelli del demo di Aixone, densamente popolato e dotato, in corrispondenza dell'odierna Pirnari, di una buona infrastruttura per le *performances*, individuata da H.G. Lolling negli anni settanta dell'Ottocento ma ora inaccessibile per la presenza di una zona militare.²⁶¹ La cautela, in questi casi, è d'obbligo, e non si può escludere che l'intuizione di Goette sia corretta; tuttavia, poiché, in questa iscrizione, come in *IG I³ 969 (Test. Rep. 5)*, sono assenti i demotici, sembra poco verosimile che il monumento sia stato eretto in un luogo diverso dal territorio di origine dei suoi committenti.²⁶²

IG II/III³ 4, 1, 498 deve essere considerata come una testimonianza dell'esistenza, nel demo di Halai Aixonides, di Dionisie κατ'ἀγρούς il cui programma prevedeva sia un agone tragico, sia un agone comico.²⁶³ Buona parte della critica, tuttavia, ha preferito collocare le vittorie celebrate dall'epigrafe nei *festivals* drammatici della πόλις,²⁶⁴ anche in ragione di quel diffuso ma ingiustificato pregiudizio nei confronti della qualità delle competizioni drammatiche rurali, già visto all'opera nell'interpretazione di *IG I³ 970* e *IG I³ 969* (vd. *supra* **Test. Rep. 5, 6**) ed esemplificato da un'affermazione come quella di Pickard-Cambridge 1996, 76: «l'ipotesi alternativa – che tutti questi celebri poeti del quinto secolo abbiano scelto Aixone per mettere in scena personalmente i propri drammi – sembra meno verosimile».²⁶⁵ Questo genere di argomentazioni, come osservato in precedenza, non può essere dirimente nella ricostruzione del contesto delle *performances* ricordate dall'iscrizione:²⁶⁶ il collegamento dei successi di Ecfantide, Cratino, Timoteo e Sofocle con un *festival* cittadino deve basarsi, semmai, su altre e meno soggettive assunzioni. Tre sono quelle che meritano di essere discusse nel dettaglio, in modo da mettere nel piatto tutte le *fiches* di una mano che rimane, forse più che negli altri casi sinora discussi, aperta ad ogni esito.

(I) Il fatto che siano menzionate due tragedie di Timoteo, l'*Alcmeone* e l'*Alfesibea*, proverebbe che il *festival* in cui esse vennero rappresentate fosse quello delle Lenee.²⁶⁷ la voce delle *Didascalie* relativa ai concorsi del 419/418 a.C. e del 418/417 a.C., infatti (*IG II² 2319*, col. III, 11-17 M.-O.), rende chiaro, almeno secondo la *communis opinio* degli interpreti, che ogni poeta tragico partecipasse all'agone lenaico con due drammi.²⁶⁸ Tale parallelismo tra la dedica coregica di Halai Aixonides e la più celebre iscrizione ateniese consentirebbe di estendere la connessione con la πόλις anche alle altre rappresentazioni citate: secondo questo scenario, Ecfantide avrebbe sicuramente vinto alle Dionisie, in quanto non sono noti suoi successi alle Lenee; Cratino potrebbe aver vinto indifferentemente in uno

²⁶¹ Goette 2014, 92-93.

²⁶² Wilson *in c. di p.*

²⁶³ Cf. la cartina e la tabella riassuntiva in Csapo-Wilson 2015, 320-321. Stando alla documentazione in nostro possesso, sono sei i demi nei quali sono attestate sia rappresentazioni tragiche sia rappresentazioni comiche (Acarne, Anagirunte, Eleusi, Collito, Pireo, Torico). Probabilmente va ricondotta all'attività teatrale del demo di Halai Aixonides anche *IG II/III³ 4, 1, 517*, forse databile al quarto secolo a.C., di cui rimane il solo verbo ἐδίδασκε: siamo senza dubbio di fronte ai resti di una dedica coregica.

²⁶⁴ Wilamowitz 1930, 243-245; Pickard-Cambridge 1933, 69-73; 1996, 76; Körte 1935, 633; Mazon 1935, 299-303; Luppe 1969, 148; Davies *APF* 183-184; Snell (*TrGF I DID B5*); Whitehead 1986a, 46 n.32; Delneri 2006, 46.

²⁶⁵ Mostrano la stessa attitudine nei confronti degli agoni drammatici rurali Eliot 1962, 30 n.19 e soprattutto Whitehead 1986a, 46 n.32.

²⁶⁶ Cf. Makres *ad loc.*: «nihil ad hanc rem diiudicandam profert, quod celeberrimi sunt poëtae, qui vv. 2, 4, 8 nominantur».

²⁶⁷ Così, *e.g.*, Wilamowitz 1930, 244; Körte 1935, 633 n.4; Ghiron-Bistagne 1976, 97.

²⁶⁸ *Contra* Luppe 2009, il quale, basandosi sul *layout* della prima colonna di *IG II² 2319*, relativa alle *performances* comiche, ipotizza, nella sezione sull'agone tragico, la caduta in lacuna di due titoli per ciascun autore: secondo la sua ricostruzione, pertanto, ogni tragediografo avrebbe partecipato alle Lenee con una tetralogia completa, proprio come alle Grandi Dionisie. Anche nel quarto secolo a.C., tuttavia, quando la competizione tragica venne allargata a tre partecipanti (erano due in precedenza, cf. *IG II² 2319*, col. III, 1-17 M.-O) le opere rappresentate sono sempre due: cf. *SEG XXVI 203* con il commento di Millis-Olson 2012, 118-121 (i quali, comunque, non prendono in considerazione la teoria di Luppe).

dei due *festivals* cittadini; se, infine, con *Τηλέφεια* non si intende una singola opera (come tentò di argomentare, senza successo, Pickard-Cambridge 1933, 76-77),²⁶⁹ ma un *set* di tre o quattro tragedie, il contesto della vittoria sofoclea sarebbe necessariamente l'agone delle Μεγάλα Διονύσια.

(II) Secondo Luppe 1969, 148 il carattere estremamente selettivo dell'iscrizione si spiegherebbe in modo più convincente qualora le vittorie fossero state ottenute ad Atene e non nel demo: perché menzionare soltanto questi tre coreghi, dal momento che ad Halai Aixonides «ohne Zweifel eine Fülle gleichwertiger Choregensiege gab»?²⁷⁰ Secondo l'ipotesi dello studioso, quindi, l'epigrafe doveva costituire una sorta di albo d'oro di tutti i successi cittadini riportati, nel corso degli anni, dagli abitanti del demo.

(III) Accostando questa iscrizione a *IG I³ 969 (Test. Rep. 5)* e *IG II² 3101 (ora IG II/III³ 4, 1, 507)*, Davies *APF* 576 e Whitehead 1986a, 234 credettero di individuare una “piccola ma significativa” tradizione – che accomunava coreghi del quinto e del quarto secolo – consistente nella celebrazione di allori conseguiti nella πόλις attraverso l'erezione di monumenti nel demo di origine dei committenti.

Per quanto riguarda (I), esso rimane, forse, l'elemento più convincente a sostegno di una connessione delle *performances* con gli agoni cittadini, anche se nella totale incertezza sul numero di tragedie che andavano in scena nelle varie Dionisie Rurali non è possibile escludere che un autore, anche in quel contesto, presentasse due (o quattro) drammi.²⁷¹ Lo scenario immaginato da Luppe (II), poi, pur non essendo di per sé inverosimile, appare un tentativo di spiegare «obscurum per obscurius»:²⁷² il raggruppamento, nello stesso monumento, di Epicare, Trasibulo e del terzo sconosciuto corego menzionato al v. 1, potrebbe esser stato dettato, più semplicemente e secondo una prassi diffusa nei demi, dal loro legame di parentela.²⁷³ La tradizione individuata da Davies e Whitehead (III), inoltre, va sgretolandosi, dal momento che la critica più recente tende a mettere in dubbio il legame di quelle iscrizioni con Atene, preferendo considerarle, piuttosto, come documenti della attività teatrale nei demi (cf. e.g. il nostro commento a *Test. Rep. 6* e l'apparato di Makres *ad IG II/III³ 4, 1, 507*).

È la mancanza, in ogni caso, di qualsiasi esplicito riferimento alle Grandi Dionisie o alle Lenee, a rendere poco probabile la connessione di questa epigrafe (al pari della altre finora analizzate) con Atene. In che modo, infatti, un abitante del demo, leggendo il testo della dedica, poteva concludere, in assenza di diciture quali, ad esempio, “ἐν ἄστει”, che si trovava di fronte alla commemorazione di vittorie conseguite nella πόλις?²⁷⁴ Forse per la presenza dei nomi di autori illustri come Cratino e Sofocle? Abbiamo visto, tuttavia, che una deduzione di questo genere non può avere peso nel dibattito critico e, in compagnia di un discreto numero di studiosi,²⁷⁵ preferiamo collocare i successi di questi poeti nelle Dionisie Rurali di Halai Aixonides.

Ciò detto, prima di poter riflettere su questa iscrizione come possibile testimonianza di una (o due?) *reperformances* tragiche in un contesto rurale, è necessario provare a sciogliere altri due nodi interpretativi di difficile soluzione: la cronologia del monumento e delle rappresentazioni da esso celebrate e la struttura di quella che è l'unica tetralogia sofoclea attestata, la *Τηλέφεια*. Basandosi

²⁶⁹ *Contra* Mazon 1935, 303.

²⁷⁰ Luppe, in realtà, riferiva l'iscrizione ad Aixone, per poi correggersi nel suo articolo del 1974 (p. 211).

²⁷¹ Wilson 2000, 248. Non si può escludere, inoltre, che, come ipotizzava Luppe 1969, 149, dopo il nome della seconda tragedia di Timoteo, l'iscrizione riportasse altri titoli (la terza tragedia di una trilogia e il dramma satiresco?); se così fosse, verrebbe meno l'unico argomento sicuro per riferire almeno una delle *performances* ad un preciso *festival* cittadino. Snell *ad TrGF* I 56 F1 rilevava, ad esempio, un possibile *trait d'union* tra l'*Alcmeone* e l'*Alfesibea*: «hae fabulae inter se cohaerent, nam Alphasiboea, uxor secunda Alcmeonis, eius mortem ultra est».

²⁷² Csapo 2010, 111 n.74.

²⁷³ Wilson *in c. di p.*

²⁷⁴ Csapo 2010, 92-93.

²⁷⁵ Papagiannopoulos-Palaios 1929, 163; Guarducci 1930, 203 (ma cf. soprattutto *ead.* 1936, 286-287 per una “perorazione” in favore dell'attribuzione dell'iscrizione alle Dionisie Rurali); Kirchner *ad IG II² 3091*; Ghiron-Bistagne 1976, 95-97; Csapo 2010, 92; Finglass 2015, 214-215; Millis 2015a, 233-235; Wilson *in c. di p.*

principalmente sulla forma delle lettere, Papagiannopoulos-Palaios 1929, 166 collocò l'incisione del testo intorno al 380 a.C.: offrì, in questo modo, una datazione destinata ad essere seguita in pressoché tutti i contributi sull'iscrizione, ma commise due grossolani errori interpretativi. Innanzitutto, osservando l'evidente discrepanza tra il periodo di attività dei poeti menzionati e la cronologia da lui stabilita per l'epigrafe, concluse che essa commemorasse παλαιὰ δράματα nuovamente rappresentati a distanza di decenni dalla morte dei loro autori. In secondo luogo, partendo dal presupposto che tutte le rappresentazioni ricordate dovessero essere riferite ad un unico agone tenutosi ad Aixone (e "preoccupatosi", di conseguenza, del troppo abbondante numero di *performances* ricostruibile, accettando tale scenario, per un *festival* rurale) ipotizzò che ἐνίκα, al v. 3 ed al v. 7, indicasse, rispettivamente il secondo posto di Trasibulo con la *choregia* dei Βουκόλοι dietro alle Πείραι di Ecfantide e del suo finanziatore menzionato al v. 1,²⁷⁶ e di Epicare con la Τηλέφεια di Sofocle dietro allo stesso Trasibulo vincitore insieme a Timoteo.²⁷⁷ Per quanto riguarda la prima delle due conclusioni di Papagiannopoulos-Palaios, la presenza del verbo διδάσκω, pur non escludendo che le *performances* in questione siano repliche, esclude sicuramente che fossero repliche *post-mortem*; come abbiamo osservato in precedenza e come puntualizzò Guarducci 1930, 205 commentando proprio questa iscrizione «il puro e semplice ἐδίδασκε preceduto dal nome del poeta non può significare altro se non che il poeta era vivo e che aveva curato egli stesso l'esecuzione dell'opera sua».²⁷⁸

Non è necessario, poi, riflettere in modo arzigogolato sul numero di drammi rappresentati negli agoni rurali, né dare un'innaturale interpretazione a νικάω,²⁷⁹ qualora si supponga, ben più semplicemente, che uno dei coreghi ancora in vita nei primi anni del quarto secolo a.C., o, più verosimilmente, qualcuno dei suoi discendenti, abbia voluto raggruppare in un medesimo monumento vittorie conseguite nel secolo precedente in diversi agoni organizzati dal demo.²⁸⁰ Inoltre, se una disposizione dei successi "per rango" deve essere sicuramente esclusa, dal momento che le commedie precedono le tragedie,²⁸¹ è molto probabile che gli allori siano elencati in ordine cronologico.

La carriera di Ecfantide, infatti, si sviluppò (vd. *supra*, p. 76 n.254) negli anni '50 e 40' del quinto secolo a.C. ed egli è menzionato nella lista dei poeti comici vincitori alle Grandi Dionisie appena prima di Cratino (*IG* II² 2325C, col. I, 13-14 M.-O.), del quale dovette essere, dunque, un rivale leggermente più anziano.²⁸²

²⁷⁶ Che per l'*editor princeps* dell'iscrizione poteva essere lo stesso Epicare; *contra* Luppe 1969, 148 (vd. *supra* n.257).

²⁷⁷ Così anche Guarducci 1930, 204 (prima di correggersi in *ead.* 1936, 285): «non ha torto il Palaios pensando che queste quattro rappresentazioni siano state le sole ad essere eseguite, e che al secondo e al quarto posto il termine ἐνίκα sia usato per indicare il secondo premio. Infatti, se ad ogni vittoria si dovesse sottintendere la sconfitta di un rivale, bisognerebbe ammettere la rappresentazione di quattro commedie e quattro tetralogie e quindi l'allestimento di ben otto cori».

²⁷⁸ Per questa stessa ragione è da respingere la pur ingegnosa idea di Luppe 1969, 151, il quale, osservando che tra le opere del tragediografo Acheo (*TrGF* I 20) vi sono un *Alcmeone* ed un *Alfesibeia*, ipotizza che Timoteo, nell'occasione ricordata dall'iscrizione, abbia agito da διδάσκαλος di drammi non suoi. Le parole della Guarducci vennero evidentemente fraintese da Gould e Lewis nella loro edizione (1968) di *The dramatic festivals of Athens* («it seems clear (despite the arguments of M. Guarducci) that the formula ἐδίδασκε is only used in inscriptions of plays produced by the authors in person», p. 55) e tale errore rimane, purtroppo, nella traduzione italiana curata da A. Blasina (1996, 76).

²⁷⁹ Cf. l'apparato di Kirchner *ad IG* II² 3091 e Dittenberger *ad SIG*³ 1055 n.6: «nam νικάω est πρῶτον γίνεσθαι».

²⁸⁰ Già Pickard-Cambridge 1933, 71 mise in luce i punti deboli della ricostruzione dell'*editor princeps*, ma fu Kirchner in *IG* II² 3091 (1935) il primo a ipotizzare esplicitamente che il monumento, pur essendo stato eretto nel quarto secolo, si riferisse a *performances* del quinto: «statuendum esse videtur Aexonenses aliqua festa oblata – fortasse theatro illorum c. a. 380 instaurato – monumentum Bacchi [questa era un'ipotesi ventilata in Papagiannopoulos-Palaios 1929, 16] posuisse atque id titulis choregicis veteribus saeculi quinti exornavisse». Dello stesso avviso era il recensore dell'edizione di Kirchner, A. Körte, il quale, tuttavia, sostenne la connessione delle vittorie con gli agoni cittadini (1935, 633).

²⁸¹ Luppe 1969, 150.

²⁸² Il fr. 502 K.-A. di Cratino (= Hsch. γ 643) attesta la volontà di quest'ultimo di prendere in giro Ecfantide, definito Χοιρικεφαντίδης in quanto alla stesura delle sue opere avrebbe collaborato uno schiavo di nome Χοιρίλος; così, almeno, recita Hsch. ε 1439, mentre Bakola 2010, 26 n.32, confrontando questo nome composto con il più celebre fr. 342 K.-A. dello stesso Cratino (ἐυριπιδριστοφανίζων), ipotizza una connessione di Ecfantide con il tragediografo Cherilo (*TrGF* I 2).

La datazione dei *Βουκόλοι* dello stesso Cratino rimane incerta,²⁸³ ma a meno che Aristofane non stia scherzando in modo pesante ai danni del suo rivale, possiamo accontentarci di dedurre dai vv. 700-703 della *Pace* (“ma Cratino? È sempre vivo?” “è morto quando c’è stata l’invasione degli Spartani” “ma che ha avuto?” “ha avuto un colpo, ha visto un orcio di vino rotto e non ha retto”)²⁸⁴ che egli, quando vennero celebrate le Grandi Dionisie del 421 a.C., fosse passato a miglior vita, o si fosse definitivamente ritirato dalle scene.²⁸⁵

Poiché Sofocle, com’è noto, morì nel 406/405 a.C., la sua menzione nell’ultima voce della dedica sembra confermare che l’iscrizione si riferisse ad un arco cronologico compreso tra la metà e l’ultimo decennio del quinto secolo a.C.; la datazione di Timoteo resta, invece, impossibile da stabilire con certezza.

M. Guarducci sostenne a più riprese l’identificazione di questo personaggio con il celebre ditirambografo milesio:²⁸⁶ se così fosse, saremmo in grado di aggiungere l’ultimo tassello mancante alla progressione cronologica dell’iscrizione (Ecfantide-Cratino-Timoteo-Sofocle), dato che l’attività professionale di questo poeta, nato intorno al 450 a.C., può essere tracciata a partire dal 415 a.C.,²⁸⁷ ma non è inverosimile che le sue prime prove poetiche risalgano agli anni ’20 del quinto secolo a.C. Tuttavia, anche se abbiamo notizia di almeno altri due poeti melici o ditirambici che si cimentarono anche con la tragedia – Diceogene (*TrGF* I 52) e Poliido (*TrGF* I 78) – non vi è nessuna attestazione del genere per quanto riguarda Timoteo e poiché il suo era un nome molto comune in Attica,²⁸⁸ forse è più probabile ritenere che si tratti di un tragediografo altrimenti sconosciuto.²⁸⁹

Ciò toglie, forse, un po’ di fascino all’iscrizione, ma non inficia l’interpretazione complessiva del monumento (ora ribadita in modo convincente da Wilson *in c. di p.*) come “tesoro di gloria teatrale” del demo, animato da uno sguardo retrospettivo verso qualche “classico” del passato e in grado di testimoniare quel nascente processo di canonizzazione delle opere drammatiche del quinto secolo, che accomuna la dedica di Halai Aixonides alla decisione – sostanzialmente coeva – della πόλις di affiancare al programma delle Grandi Dionisie la rappresentazione di un παλαιὸν δράμα (vd. **Test. Rep. 10**).

Se, dunque, come abbiamo tentato di dimostrare, l’epigrafe riguarda vittorie ottenute non in città ma alle Dionisie Rurali, e se il suo testo, pur essendo stato inciso intorno al 380 a.C., celebra rappresentazioni risalenti ad un periodo compreso tra il 450 a.C. il 420 a.C. (con la concreta possibilità di estendere questo secondo estremo verso la fine del secolo, considerato che Sofocle fu attivo per diversi anni dopo la morte di Cratino), allora è probabile che almeno la voce relativa alla *Τηλέφεια* finanziata da Epicare implichi una *reperformance* tragica.²⁹⁰ Questa possibilità venne contemplata già da Guarducci 1936, 289, per la quale era «logico supporre» che tale «complesso drammatico» fosse stato presentato per la prima volta di fronte al pubblico della πόλις, e Finglass 2015, 215 è tornato, in tempi recenti, a sostenerla, arrivando a conclusioni non lontane da quelle dell’epigrafista fiorentina: «a trilogy (or a tetralogy, if a satyr-play was involved) was a huge undertaking; it is most unlikely that

²⁸³ Cf. ora Bianchi 2016, 115-116. Geissler 1969, 24, convinto che Sofocle non avrebbe potuto ricevere un rifiuto dall’arconte negli ultimi anni della sua carriera (questa circostanza è ricordata da Cratino, con dispiacere, nel fr. 17 K.-A. della commedia), datava i *Βουκόλοι* a prima del 430 a.C., ma si tratta, com’è evidente, di un argomento non cogente.

²⁸⁴ Ερ. τί δαὶ Κρατῖνος ὁ σοφός; ἔστιν; Τρ. ἀπέθανεν | ὅθ’ οἱ Λάκωνες ἐνέβαλον. Ερ. τί παθών; Τρ. ὅ τι; | ὠρακιάσας· οὐ γὰρ ἐξηνέσχετο | ἰδὼν πίθον καταγνύμενον οἴνου πλέων.

²⁸⁵ Paduano 2002, 120 n.185; Bakola 2010, 3 n.9.

²⁸⁶ Guarducci 1930, 206; 1931, 245; in tempi più recenti Wilson 2000, 375 n.164 è tornato a sostenere questa ipotesi.

²⁸⁷ Csapo-Wilson 2009, 277.

²⁸⁸ Csapo 2010, 111 n.70.

²⁸⁹ Così, e.g. Wilamowitz 1930, 244; Luppe 1969, 150; anche Snell e Makres non lo identificano con il ditirambografo (cf. *TrGF* I 56 e l’apparato di *IG* II/III³ 4, 1, 498 *ad loc.*).

²⁹⁰ In linea teorica, lo stesso potrebbe dirsi delle rappresentazioni di Timoteo, ma l’assenza di fonti su questo personaggio impedisce qualsiasi tentativo di speculazione.

Sophocles would have composed one for performance in a single deme and not elsewhere, whether in the city itself or around the deme circuit, except under extraordinary circumstances».

Senza contare che, allo stato delle nostre conoscenze, non possiamo escludere che Sofocle portasse effettivamente la sua *Τηλέφεια* (come dice Finglass) “nel circuito dei demi”, simili argomentazioni risentono in qualche modo dello stesso pregiudizio nei confronti della qualità delle *performances* rurali di cui abbiamo più volte discusso: anche se la *διδασκαλία* di tre o quattro drammi era un impegno indubbiamente gravoso, niente impedisce di credere che egli abbia composto una *Τηλέφεια ex novo*, appositamente per il concorso di Halai Aixonides. È semmai una riflessione – giocoforza altamente speculativa – su struttura e cronologia di questa tetralogia che può far propendere per l’ipotesi che il tragediografo replicasse, per il pubblico del demo, opere risalenti alla prima fase della sua carriera e già andate in scena, qualche decennio prima, nella πόλις, oppure in un altro *festival* rurale.²⁹¹

Tra gli innumerevoli tentativi di ricostruzione della *Τηλέφεια* proposti dal 1929 ad oggi, infatti, sembra imporsi, nella critica più recente,²⁹² l’ipotesi che essa fosse composta da *Aleadi*, *Misii* ed *Euripilo*. Nel primo dramma, Telefo si macchiava dell’uccisione dei suoi zii materni, figli di Aleo re di Tegea, portando inconsapevolmente a compimento l’oracolo delfico che aveva predetto allo stesso Aleo la loro morte per mano di un nipote nato dalla figlia Auge (a nulla erano servite, per scongiurare l’esito infausto della predizione, la decisione di affidare la fanciulla al sacerdozio di Atene e l’esposizione del neonato, frutto di una relazione clandestina tra lei ed Eracle);²⁹³ nel secondo, l’eroe dopo esser giunto in Misia ed aver probabilmente ottenuto la purificazione per il suo omicidio, ritrovava, in un rocambolesco riconoscimento, la madre Auge;²⁹⁴ nel terzo, Euripilo, figlio dell’eroe, convinto dalla madre Astioche (a sua volta corrotta dal fratello Priamo) a combattere a Troia, trovava la morte per mano di Neottolemo. Inoltre, poiché, secondo le parole attribuite da Plutarco a Ione di Chio, la virtù, come una didascalia tragica, non deve mai essere sprovvista di un elemento satirico,²⁹⁵ è verosimile che la dicitura *Τηλέφεια*, come nel caso dell’*Ορέστεια* e della *Λυκούργεια* – le altre due tetralogie di cui conosciamo l’articolazione complessiva – implichi la *performance* di un *set* di quattro opere, comprensivo di un dramma satiresco che potrebbe (il condizionale è più che mai d’obbligo) essere il *Telefo* menzionato da una glossa esichiana,²⁹⁶ e, forse, anche da *IGUR I 229*.²⁹⁷

²⁹¹ Non bisogna avere preconcetti al riguardo: l’agone tragico delle Lenec venne, inoltre, istituito relativamente tardi (cf. Millis 2015a, 236 n.22) e c’è ragione di credere che i *festivals* organizzati dai demi costituissero, a lungo, l’unica alternativa possibile, per tragediografi più o meno affermati, rispetto alla dura competizione delle Grandi Dionisie.

²⁹² Sutton 1984, 179-181; Lloyd-Jones 1996, 33; Finglass 2015, 214; Wilson *in c. di p.* Webster 1969, 199 fu il primo a suggerire l’appartenenza dell’*Euripilo* alla *Τηλέφεια*; cf. Iovine 2015, 16-23 per un’esauriente discussione sulla questione. Snell (nel prospetto cronologico delle *Didascaliae extra Athenienses* in *TrGF I*, p. 17) e Luppe 1974, 212 “eliminano” il problema della ricostruzione della tetralogia ipotizzando che il poeta menzionato dall’iscrizione sia Sofocle il Giovane. Si tratta di una soluzione indubbiamente accattivante, soprattutto perché egli fu attivo sulle scene proprio nel periodo in cui venne inciso il testo della dedica coregica, ma data la scarsità di informazioni sulla sua produzione, sembra più proficuo riflettere sul *corpus* del suo più celebre omonimo.

²⁹³ Per la ricostruzione degli antefatti della vicenda, è importante Alcid. Fr. 2, § 13-16 Avezzù; il *plot* della tragedia ruotava verosimilmente intorno all’uccisione dei figli di Aleo, cf. Lloyd-Jones 1996, 33.

²⁹⁴ Sulla trama di questa tragedia, si veda la capillare ricostruzione di Sommerstein-Talbot 2012, 205-207. Lo stesso Sommerstein, nel primo volume dei *Selecta Fragmenta* sofoclei, curato insieme a Talbot e Fitzpatrick (2006, 88-90), identificando *Αχαιῶν σύλλογος* e *Σύνδειπνοι*, esclude definitivamente la prima opera dal novero delle tragedie potenzialmente legate al mito di Telefo (come avevano ipotizzato, ad esempio, Pickard-Cambridge 1933, 79-81 e Fromhold-Treu 1934, 332-336). Il dramma non narrava della guarigione dell’eroe misio tramite la ruggine della spada di Achille ma di una lite sorta tra questi ed Odisseo a Tenedo, il cui esito sanguinoso veniva scongiurato dall’intervento di Teti.

²⁹⁵ Plut. *Per.* 5. 3 ἀλλ’ Ἴωνα μὲν ὥσπερ τραγικὴν διδασκαλίαν ἀξιοῦντα τὴν ἀρετὴν ἔχειν τι πάντως καὶ σατυρικὸν μέρος ἔῴμεν. Cf. Wright 2006, 29.

²⁹⁶ Hsch. α 1330 (= S. fr. 580 Radt): ἀειφόρος· ἀειθαλής. Σοφοκλῆς Τηλέφω.

²⁹⁷ Al v. 4 di quel frammento delle *Didascalie Romane* (vd. *infra*, **Test. Rep. 9**), è possibile integrare, infatti, σατυρικὸν Τήλεφ[ov]: dato che quella sezione dell’iscrizione si riferisce, forse, a *reperformances* sofoclee a Rodi, l’opera in questione

Innanzitutto, la circostanza stessa che il tragediografo avesse composto una tetralogia, potrebbe collocare questo gruppo di drammi in quel periodo in cui Sofocle, almeno stando ad un'incerta testimonianza della *Suda*, non si era ancora distaccato dalla prassi del predecessore, iniziando a competere negli agoni con “dramma contro dramma”.²⁹⁸ Se, inoltre, la *Τηλέφεια* fosse davvero così composta, alcuni indizi potrebbero effettivamente attribuirle alla cosiddetta fase “eschilea” della produzione di Sofocle. Nei pochi frammenti superstiti degli *Aleadi*, ad esempio, ve n'è uno, l'84 Radt, che per la sua forma metrica, può essere paragonato, se non alle *παροδοί* anapestiche di *Persiani*, *Supplici*, *Agamennone* ed *Aiace* – ciò costituirebbe una prova abbastanza solida in favore di una datazione alta dell'opera,²⁹⁹ ma il sentimento che anima tali versi impone che essi siano collocati «after at least a bout of action» –³⁰⁰ a quei brevi brani che nell'*Antigone* segnano, dopo gli stasimi, l'introduzione di nuovi personaggi o tematiche.³⁰¹ Questo argomento, specialmente se affiancato alle innegabili somiglianze della trama con quella dell'*Edipo Re*, di cui la tragedia potrebbe essere, in qualche modo, un prototipo,³⁰² consente, almeno in linea teorica, di spingere la cronologia degli *Aleadi* abbastanza in alto nel quinto secolo a.C. (anche se Kiso 1976, 21 è prudente al riguardo: «these considerations urge us to date *Aleadae* before, but not too long before, *Oedipus Rex*»). Se, inoltre, l'allusione di Aristotele al lungo silenzio di Telefo dopo il suo arrivo in Misia da Tegea, riguarda i *Misii* di Sofocle e non, come spesso è stato creduto, l'omonimo dramma di Eschilo,³⁰³ l'impiego stesso

potrebbe essere, almeno teoricamente, la stessa ricordata da Esichio, ma i punti interrogativi sono molti. Pickard-Cambridge 1933, 77, ad esempio, preferiva leggere *ad loc.* Τηλέγονον, il che si adatterebbe meglio alla menzione, questa sicura, di un dramma relativo ad Odisseo (καὶ Ὀδυσσέ[α]) nel rigo precedente dell'iscrizione. Lo studioso, va ricordato, leggeva il suo testo nella fortunata ma tutt'altro che pacifica ricostruzione di Kaibel 1888, 269, il quale univa – erroneamente secondo Wilhelm 1906, 205-206 e Moretti 1960, 271 – la nostra *IGUR I 229* a *IGUR I 223*, ottenendo un lemma riguardante una *performance* di Sofocle: Ἀλκίμαχος Ἀθ[ηναῖος Πη- | λέα Σοφοκλέους καὶ Ὀδυσσέ[α] μαινόμενον | κ]αὶ Ἰβηρας καὶ σατ[υ]ρικὸν Τηλεφ[ον] ἐνίκα | ὑ]ποκρινόμενος ἐν Ῥόδοι δεύ[τερος] ἦν. Anche leggendo *ad loc.* Τήλεφ[ον], dovremmo ammettere che questo dramma satiresco, originariamente posto a conclusione di una tetralogia concentrata sull'eroe misio, fosse stato, nell'occasione ricordata dalle *Didascalie Romane*, “scorporato” da quel *set* di opere e affiancato ad altre tragedie sofoclee (l'*Ὀδυσσεύς Μαινόμενος*, oppure l'*Ἀκανθοπλήξ*). Alla lunga rassegna delle numerose ipotesi dei critici al riguardo, pazientemente raccolta da Iovine 2015, si deve aggiungere ora quella di Finglass 2015, 214 n.12, che (evidentemente sulle orme di Welcker 1841, 414, il quale identificava *Telefo e Misii*) osserva che il titolo citato di Esichio potrebbe essere soltanto un nome alternativo per uno dei drammi della trilogia tragica.

²⁹⁸ *Sud.* σ 815, 6-7 καὶ αὐτὸς ἤρξε τοῦ δράμα πρὸς δράμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογεῖσθαι (Naeke: στρατολογία *vel* στρατολογεῖσθαι *codd.*). Sutton 1984, 177-178 mette giustamente in guardia da questo genere di argomentazioni, spesso seguito da Webster 1969 nell'appendice sulla cronologia delle opere sofoclee perdute: «one cannot theorize that certain plays formed a trilogy, and then conclude that, since they belonged to a trilogy, they are therefore early. Obviously this approach smacks of circular reasoning». In questo caso, tuttavia, l'esistenza di una tetralogia sul personaggio di Telefo è attestata e non meramente postulata, e ciò, insieme ad altri elementi, potrebbe indicare una datazione alta delle opere che la componevano (cosa che, tra l'altro, la stessa Sutton non nega, cf. *ibid.*, 179-180).

²⁹⁹ Si vedano i criteri per la datazione dell'*Aiace* discussi nel dettaglio da Finglass 2011, 5-11.

³⁰⁰ Kiso 1976, 13. Il Coro esprime, infatti, la sua aporia rispetto ad una situazione drammatica progressiva (che dire, quando gli uomini nobili sono sopraffatti dai malvagi?): κοῦκ οἶδ' ὅ τι χρεὶ πρὸς ταῦτα λέγειν, | ὅταν οἱ γ' ἀγαθοὶ πρὸς τῶν ἀγενῶν κατανικῶνται· | ποία πόλις ἂν τάδ' ἐνέγκοι;

³⁰¹ Cf. l'elenco in Kiso 1976, 13 n.26.

³⁰² Almeno partendo, con Kiso 1976, 21, dal presupposto «that dramatization of more complicated material is undertaken after a successful attempt with simpler material of the same kind». Molti motivi accomunano, in effetti, *Aleadi* ed *Edipo Re*: il concepimento di un figlio nonostante il divieto dell'oracolo, l'esposizione del neonato per evitare il suo compimento, l'adozione da parte di altri sovrani, le accuse di bastardia, l'omicidio, la rivelazione della verità.

³⁰³ *Po.* 1460a 32: ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφρονος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων. Il silenzio del personaggio doveva essere particolarmente memorabile, come osserva Taplin 1972, 76 n.59, perché è ricordato anche in due frammenti della *Commedia di Mezzo* (Cf. Alessi fr. 183 K.-A., Amphis fr. 30 K.-A.: forse la fortuna della scena era alimentata dalle *reperformances* della tragedia?). Seguiamo l'interpretazione del passo aristotelico offerta da Gantz 1980, 161-162, cui rinviamo per il dibattito critico sulla questione.

di questo espediente scenico “eschileo” potrebbe suggerire l’attribuzione della tragedia ad un periodo in cui l’influsso sulla produzione sofoclea del più anziano poeta era ancora marcato.³⁰⁴

Sarebbe soprattutto l’eventuale presenza dell’*Euripilo* nella *Τηλέφεια*, tuttavia, a favorire la datazione di questa tetralogia alla prima fase della carriera di Sofocle. L. Ozbek, infatti, partendo da un’analisi delle evidenti somiglianze, a livello di *plotting*, tra questo dramma e i *Persiani*, e sottolineando l’abbondanza di elementi eschilei nel lessico, si è spinto a ipotizzare, addirittura, che l’*Euripilo* sia la «tragedia più arcaica tra quelle conservate in maniera abbastanza cospicua o integrale all’interno della paradosi sofoclea».³⁰⁵ Se l’insieme di questi elementi è sufficiente per collegare la composizione della *Τηλέφεια* agli esordi dell’attività poetica di Sofocle e se, come sembra suggerire l’andamento cronologico della dedica coregica, la *performance* di tale tetralogia ad Halai Aixonides avvenne negli ultimi decenni del quinto secolo a.C., la discrepanza tra i due dati potrebbe essere spiegata supponendo che la rappresentazione cui assistettero gli abitanti del demo fosse una replica e non una *première*.

(Test. Rep. 8)

L’assenza di nomi di poeti illustri ha fatto sì che questa iscrizione non suscitasse nella critica il medesimo interesse delle altre epigrafi riferibili all’attività teatrale nei demi, ma il suo testo merita, almeno brevemente, di essere analizzato, in quanto potrebbe conservare il ricordo di una o più repliche della tragedia alle Dionisie Rurali.³⁰⁶ Per un’ironia della sorte, anche se il luogo del rinvenimento della dedica coregica avrebbe consentito – in maniera ben più convincente che negli altri casi sinora discussi (vd. *supra* **Test. Rep. 5, 6, 7**) – di attribuire agli agoni drammatici cittadini le *performances* menzionate dall’epigrafe,³⁰⁷ *IG II/III*³ 4, 1, 500 è rimasta sostanzialmente “immune” a questa tendenza assai diffusa nella critica. Soltanto Körte 1935, 635, infatti, ha negato il legame dell’iscrizione con il *festival* drammatico di Acarne, il demo di origine dei dedicanti,³⁰⁸ rilevando che i coreghi delle Dionisie Rurali si accontentavano di indicare le loro produzioni «mit der Angabe τραγωιδῶς oder κωμωιδῶς χορηγήσας» e che «niemals wird der Name eines Dichters als didaskalos hinzugefügt».

³⁰⁴ Secondo un aneddoto plutarco (De prof. in virt. 79b = TrGF IV T100), lo stesso Sofocle riconosceva l’iniziale debito nei confronti di Eschilo, almeno per quanto riguarda il processo di formazione della sua dizione poetica ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχῶς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατὰτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἦδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος. Per una discussione di questo brano, rimandiamo ad Avezzi 2006, 63-66.

³⁰⁵ Ozbek 2006, 30. L’avvenimento centrale di entrambe le tragedie, infatti, è situato in un contesto extrascenico e lo sviluppo drammatico è imperniato su una lunga ῥῆσις, che riporta ad una madre-regina (Atossa ~ Astioche) gli eventi luttuosi (disfatta dell’esercito di Serse ~ morte in duello di Euripilo). Già nella prima edizione della sua *Introduction to Sophocles* (1936, 174) Webster aveva messo insieme, in una breve nota, una serie di argomenti per datare l’*Euripilo* al periodo “eschileo” di Sofocle, osservando, con la sua consueta brillantezza: «the play with its Eastern setting and long lamentations cannot have been unlike the *Persae*».

³⁰⁶ Seguiamo il testo di Makres in *IG II/III*³ 4, 1, 500. Alla ricca bibliografia raccolta dallo studioso si devono aggiungere Vitucci 1939, 222 e Csapo 2010, 93.

³⁰⁷ Pittakys 1835, 113 annotò, infatti, di aver trovato l’iscrizione nella chiesa di Παναγία Ποιδίτισσα, non più esistente ai giorni nostri ma originariamente situata sotto le pendici orientali dell’Acropoli, non lontano, dunque, dal teatro di Dioniso e, soprattutto, dalla via dei Tripodi, dove i coreghi vincitori alle Grandi Dionisie innalzavano i loro monumenti celebrativi (cf. Makres 1992-1998, 69). Dal momento che, tuttavia, l’iscrizione non può essere in alcun modo riferita all’agone cittadino (vd. *infra*), l’insolita collocazione urbana di una dedica relativa a successi ottenuti in competizioni rurali deve essere spiegata o facendo riferimento alla volontà, da parte dei committenti, di pubblicizzare nella πόλις le glorie teatrali conseguite nel loro demo di origine (così Wilson 2000, 307: si tratterebbe, comunque, di una prassi altrimenti inattestata), oppure ipotizzando che il blocco di marmo sul quale era stata incisa l’iscrizione avesse “vagato” da Acarne sino ad Atene per scopi edilizi (questa è ora l’interpretazione preferita da Wilson, *in c. di p.*; sul fenomeno cf. Alcock 2002, 54-58).

³⁰⁸ Rinviando a Makres 1992-1998, 66-67 per uno specchietto riassuntivo delle informazioni in nostro possesso su questi coreghi, legati da rapporti di parentela che lo studioso ricostruisce in utile stemma.

Tale obiezione è inconsistente per tre motivi. Innanzitutto, nelle iscrizioni di Anagirunte, Eleusi ed Halai Aixonides, che, diversamente da quanto riteneva Körte, la critica più recente tende a collegare agli agoni drammatici locali (vd. *supra* **Test. Rep. 5, 6, 7**), figurano, accanto ai coreghi, i nomi dei poeti e, nell'ultimo caso, anche i titoli delle opere rappresentate. La presenza della *synchoregia*, inoltre, consente di escludere con certezza che i successi ricordati dall'epigrafe siano stati conseguiti nella πόλις, perché tale forma di finanziamento degli spettacoli drammatici, assai diffusa nei demi, venne adottata in Atene soltanto nel momento economicamente più buio della città, al termine del conflitto peloponnesiaco (nel 406/405 a.C.: cf. Capps 1943, 5-8 e commento a **Test. Rep. 5**). Se, infine, come sembra verosimile, almeno una delle vittorie ricordate dall'iscrizione venne ottenuta nel ditirambo, un eventuale tentativo di attribuzione di questo *record* epigrafico al *festival* delle Grandi Dionisie dovrebbe fare i conti con l'assenza del nome della tribù cui appartenevano i coreghi: un'assenza sorprendente, considerato che le competizioni ditirambiche cittadine erano organizzate κατά φυλάς.³⁰⁹

Il fascino di questa epigrafe, infatti, risiede proprio nella possibilità che essa attesti la presenza di rappresentazioni del ditirambo in un agone rurale.³¹⁰ Tali *performances* corali – al pari di quelle puramente musicali – sembrano essere state assai rare nei demi (se si eccettua il caso, assai particolare, del Pireo),³¹¹ tanto che, qualora queste località restituiscano i resti di un teatro o, come in questo caso, di una dedica coregica, è sempre opportuno pensare, in primo luogo, che esse abbiano ospitato competizioni drammatiche.³¹²

Per quanto riguarda Acarne, tuttavia, un'altra iscrizione, risalente alla metà del quarto secolo a.C. e quindi cronologicamente molto vicina a *IG II/III*³ 4, 1, 500,³¹³ attesta pressoché certamente l'esistenza di gare ditirambiche nel demo. Si tratta di *IG II/III*³ 4, 1, 510, il cui testo, se integrato con la congettura κυκλίωι proposta da A. Boeckh in *CIG I* 219 ed in genere accolta dagli studiosi,³¹⁴ recita: [- - - \ /] ΟΣΚΡΑΤΙΟΙ νικήσας ἀνέθηκε | [κυκλίωι] χορῶι καὶ κωμωιδοῖς. Χάρης Θεβαῖος | [η]ῦλει. Σπευσεάδης Ἀθηναῖος [ἐδίδασκε]. Data la presenza di questo importante termine di confronto, sembra opportuno sospendere il giudizio sulla natura delle vittorie celebrate dalla nostra dedica: esse potrebbero essere tutte tragiche, tutte ditirambiche, oppure una combinazione delle due.³¹⁵ Le notizie in nostro possesso sull'attività dei poeti menzionati dall'epigrafe consentono, al limite, di escludere la commedia dal novero delle rappresentazioni finanziate dalla famiglia acarnese,³¹⁶ ma non sempre

³⁰⁹ Makres 1992-1998, 70.

³¹⁰ Wilson 2000, 305-307.

³¹¹ Le Dionisie organizzate in questo demo erano, infatti, soltanto formalmente rurali, non solo per ragioni topografiche (qui, come a Collito, gli agoni si svolgevano in realtà dentro le mura di Atene) ma anche per i meccanismi di "controllo" messi in atto dalla πόλις sul *festival*, come la nomina del demarco e la decisione di far sottostare il Pireo alle regolamentazioni previste dalla Legge di Euegoro (cf. Wilson 2000, 267).

³¹² Csapo-Wilson 2015, 319.

³¹³ Makres 1992-1998, 65, *editor princeps* del lato B dell'iscrizione, non rileva differenze, a livello di scrittura, rispetto al lato A: il testo fu inciso, quindi, in unico momento e in un anno probabilmente successivo al 368/367 a.C., se l'identificazione di Mnesimaco con l'omonimo dieteta dell'anno 325/324 a.C., proposta da Kirchner *ad IG II*² 3092, è corretta. Poiché questa carica poteva essere ricoperta a partire dal sessantesimo anno di età, è possibile fissare la data di nascita del personaggio intorno al 385 a.C. e, supponendo che egli sia stato corego non prima del raggiungimento della maggiore età, otteniamo un *terminus post quem* per la registrazione delle rappresentazioni acarnesi. Ciò non esclude, ovviamente, che questo monumento, come **Test. Rep. 7**, ricordi *performances* distribuite nell'arco di più anni; anzi, poiché Mnesimaco (v. 4) è senza dubbio il figlio di Mnesistrato (v. 1) ed è estremamente difficile che essi siano stati rivali nella medesima competizione (cf. Summa 2001, 75), dobbiamo sicuramente ipotizzare uno scarto cronologico tra la rappresentazione di Diceogene e quelle di Arifrone e Policare. Del resto, il fatto che lo scoliasta si chieda se Aristofane, nel verso iniziale delle *Ecclesiazuse* (= *schol. Ar. Ec. 1c, II-III*, p. 77 Regtuit), stia parodiando Agatone oppure Diceogene, potrebbe implicare che quest'ultimo fosse attivo sulle scene già a partire dalla fine del quinto secolo a.C., qualche decennio, prima, cioè della compilazione della nostra dedica coregica.

³¹⁴ Wilson 2000, 306; Summa 2004, 148 e 2006, 83; *contra* Shear 2003, 166 n.9.

³¹⁵ Wilson 2000, 306.

³¹⁶ La commedia rientrerebbe in gioco, in realtà, qualora accettassimo l'integrazione del v. 7 proposta da Milanezi 2004, 233: Πολυχάρης κωμω[ιδ]ῶς. Si ripristinerebbe, in questo modo, un parallelismo ancora più nitido tra la nostra iscrizione

offrono indizi sufficienti per comprendere se, di volta in volta, siamo di fronte a *performances* della tragedia o del ditirambo.

Se, ad esempio, il Diceogene che regalò la vittoria a Mnesistrato e Diopite è lo stesso poeta – più o meno contemporaneo di Agatone – che Aristotele apprezza per l'ἀναγνώρισις διὰ μνήμης messa in scena nei suoi *Κύπριοι* (*Po.* 1454b 37 = *TrGF* I 52 F1), vi sono buone ragioni per credere che egli si fosse affermato in una competizione tragica; tuttavia, poiché in *Sud.* δ 1064 (*TrGF* I 52 T1) leggiamo che fu autore anche di ditirambi, ciò non può essere sostenuto con assoluta certezza. Arifrone, seppur dubbiosamente, è catalogato da Snell come tragediografo (*TrGF* I 53), ma la critica tende a identificarlo con il poeta di Sicione autore di un peana a Ὑγία (*Ath.* 15. 702a-b = *PMG* 813),³¹⁷ e anche se forse ci aspetteremmo di vedere indicato, nel testo di iscrizione, il suo luogo di origine (come nel caso di Χάρης Θηβαῖος in *IG* II/III³ 4, 1, 510), tale intuizione è probabilmente corretta: la *synchoregia* di Mnesimaco e Teotimo, pertanto, avrà probabilmente finanziato una rappresentazione del ditirambo.³¹⁸ Anche Policare figura nella raccolta di Snell (*TrGF* I 54),³¹⁹ ma il lemma dell'iscrizione che lo riguarda apre diversi interrogativi. Sia l'indicazione del patronimico Κώμωνος, sia la posizione del suo nome sembrano essere, infatti, in discontinuità con l'andamento regolare dell'iscrizione e non è chiaro se egli: (I) collaborò alla produzione di Arifrone; (II) riportò una vittoria in un successivo agone, ma con il supporto dei medesimi coreghi; (III) partecipò allo stesso *festival* di Arifrone, gareggiando, tuttavia, in un'altra "specialità".³²⁰

Infine, se il poeta protagonista della terza *synchoregia* rispondesse davvero al nome di Tersandro, egli, forse, potrebbe non essere un autore altrimenti sconosciuto (così ritiene Makres 1992-1998, 67),³²¹ ma, come ipotizza ora Wilson *in c. di p.*, il celebre auleta accostato nelle fonti antiche a due grandi attori come Nicostrato e Callipide,³²² che avrebbe potuto agire in veste di διδάσκαλος del ditirambo, come Telefane per Demostene, stando a quanto leggiamo nel capitolo 21 della *Contro Midia*.

Tirando le somme e dando per assodato che Arifrone e Tersandro non fossero tragediografi, sembra opportuno dedurre che soltanto le *performances* di Diceogene e Policare potrebbero effettivamente attestare la presenza della tragedia alle Dionisie Rurali di Acarne. Se le cose stessero così, pur non potendo in alcun modo escludere che l'iscrizione celebrasse le rappresentazioni di nuovi drammi, non sarebbe azzardato considerare questa dedica coregica come un possibile documento della circolazione teatrale delle tragedie *dopo* la loro prima *performance* nella πόλις.

e la struttura degli agoni di Acarne fotografata in *IG* II/III³ 4, 1, 510, laddove il genere comico è attestato a fianco del ditirambo, ma questo genere di identificazione è altrimenti inattestato; cf. in proposito, Wilson *in c. di p.*, il quale, tuttavia, osserva che proprio in *IG* II/III³ 4, 1, 510 Speusiades compare in veste di διδάσκαλος comico, mentre in *IG* II/III³ 4, 1, 512 egli figura come attore, segno che in linea teorica nulla vieta di pensare che Πολυχάρης sia un «actor-producer».

³¹⁷ Csapo 2010, 93; Makres *ad IG* II/III³ 4, 1, 500; Wilson *in c. di p.*; più scettica al riguardo LeVen 2014, 277.

³¹⁸ Per Makres 1992-1998, 65 questo Mnesimaco è da identificarsi con l'acarnese autore di una dedica ad Asclepio e a Ὑγία poco dopo la metà del quarto secolo a.C. (*IG* II² 4402); Wilson *in c. di p.* sottolinea la circostanza forse non casuale che Arifrone, di cui Mnesimaco fu sincorego, compose un peana proprio in onore della Salute (vd. *infra*).

³¹⁹ Snell *ad TrGF* I 54 suggeriva di integrare il nome di Policare nella lista dei poeti tragici vincitori all'agone lenaico (cf. ora *IG* 2325G, col. II, 20 M.-O., in una sezione grosso modo relativa al primo quarto del quarto secolo a.C.), ma Millis-Olson 2012, 206, alla luce di un riesame dell'iscrizione, ritengono che il nome sia troppo lungo per essere ripristinato in quel rigo.

³²⁰ Per la prima possibilità, cf. Brinck 1906 (*apud* Kirchner *IG* II² 3092), Vitucci 1939, 222, Pickard-Cambridge 1996, 69 n.224; la seconda venne già contemplata da Köhler 1867, 23; la terza è suggerita da Wilson *in c. di p.*

³²¹ Cf. anche il suo apparato *ad IG* II-III³ 4, 1, 500.

³²² Stephanis # 1193; cf. commento a **Test. Simp. 11***. Accettando questa identificazione, dovremmo ritenere che la *choregia* registrata nel lato B dell'iscrizione, al pari di quella di Mnesistrato e Diopite del lato A, riguardi una *performance* avvenuta tra quinto e quarto secolo a.C. Ciò appare incompatibile, tuttavia, con la probabile circostanza che i sincoreghi di questo terzo lemma della dedica siano Mnesimaco e Teotimo, gli stessi del secondo lemma, perché l'attività di corego del primo di questi personaggi iniziò verosimilmente dopo il 367 a.C. (vd. *supra* n.317).

Da questo punto di vista, non si possono che condividere le parole Easterling 1990, 565, valide per questa e le altre epigrafi relative all'attività teatrale dei demi, ed in grado di esprimere efficacemente i dilemmi della critica riguardo a queste testimonianze: «if the productions were premieres this suggests that some of the deme festivals had acquired exceptional prestige; if (as is perhaps more likely) they were re-performances, they are evidence for the repertoire in the making».

(Test. Rep. 9a-c)

Tre frammenti delle cosiddette *Didascalie Romane* (IGUR I 223-230 = TrGF I DID A5a-h) potrebbero conservare traccia di repliche della tragedia a Rodi.³²³ Filippo Buonarroti (1661-1733), discendente del più celebre Michelangelo e segretario del cardinale Gaspare Carpegna, rinvenne sette di queste otto iscrizioni – andate poi perdute – a Roma, in *pavimento D. Pauli*, e ne riportò il testo in una scheda ora conservata nel manoscritto A6 della Biblioteca Marucelliana a Firenze. Luigi Moretti, seguendo le orme di quell'illustre epigrafista, etruscologo e numismatico,³²⁴ trovò, sempre nella Basilica di S. Paolo, un ottavo frammento afferente allo stesso gruppo (IGUR I 230 = TrGF I DID 5h). Il suo accurato studio delle trascrizioni di Buonarroti (1960) – da integrare, per quanto riguarda un'analisi degli elementi prosopografici, con il commento pubblicato da B. Snell (1966, 13-21) – resta un punto di partenza imprescindibile per lo studio di questo insieme di iscrizioni, cui rimandiamo per un quadro esauriente delle numerose questioni interpretative che non riguardano direttamente la nostra indagine.³²⁵ Merito di Moretti, in particolare, è l'aver accantonato alcune errate ricostruzioni della critica ottocentesca,³²⁶ e l'aver delineato una convincente ipotesi sull'originaria collocazione di queste epigrafi: pur essendo risalenti all'età augustea, esse registrano, infatti, le vittorie e i piazzamenti ottenuti da attori greci attivi nella prima parte del quarto secolo a.C.,³²⁷ ed è verosimile, dunque, che i

³²³ Riportiamo IGUR I 223, 224 e 229 seguendo il testo di L. Moretti (1968), ma accogliendo, di volta in volta, alcune delle possibili integrazioni suggerite dallo stesso Moretti nel suo contributo del 1960 e da Snell 1966.

³²⁴ Moretti 1960, 266-267.

³²⁵ Un nuovo, completo commento di queste iscrizioni, curato da E. Csapo, comparirà in Csapo-Wilson *in c. di p.* e, per gentile concessione dell'autore, abbiamo potuto tenerne conto nella stesura del nostro commento; ad esso rimanderemo, d'ora in avanti, con la dicitura Csapo *in c. di p.*

³²⁶ Secondo Kaibel 1886, 268, ad esempio, Buonarroti trascrisse le iscrizioni senza indicare il luogo del loro ritrovamento, ma Moretti lo smentì, individuando l'annotazione in *pavimento D. Pauli* nel f. 492 del manoscritto A6 della Marucelliana. Ciò consentì allo studioso italiano (1960, 268) di confutare altre teorie di Kaibel, il quale, evidentemente convinto che le didascalie non fossero di origine romana, le esclude dalla sua raccolta delle *Inscriptiones Italiae et Siciliae additis Graeciae Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus* (1890, IG XIV) e, dalla compresenza delle diciture Λήνια (IGUR I 223, v. 10, IGUR I 229, v. 6) e ἐν Πόδι (IGUR I 223, v. 4; IGUR I 229, v. 5), dedusse che sull'isola si svolgessero delle Lenee, in aggiunta alle Dionisie sicuramente attestate da Diodoro Siculo e da iscrizioni del 300 a.C. ca. (cf. Kaibel 1886, 270; D. S. 20. 84, 3; Segre/Pugliese-Carratelli 1949-1951, no. 106 = SEG XIX 317; IG XII 1, 6).

³²⁷ Cleandro (O' Connor # 293-294, Stephanis # 1413), il cui nome può essere pressoché certamente integrato in IGUR I 223, v. 3 e v. 5., dovrebbe essere l'attore vincitore, in una produzione di Sofocle il Giovane, alle Dionisie del 387 a.C., (IG II² 2318, col. VIII, 1007-1008 M.-O.); Demostene lo menziona, in connessione a eventi posteriori al 413 a.C., nell'orazione *Contro Ebulide* (57. 18). La vittoria lenaica di Trasibulo (O' Connor # 243-244, Stephanis #1227; cf. IGUR I 223, v.10) è ricordata anche in IG II² 2325H, col. II, 22 M.-O, dove l'interprete compare al quinto posto di una colonna di diciassette nomi che celebra successi grosso modo compresi tra il 400 e il 365 a.C. (cf. Millis-Olson 2012, 208). Se, inoltre, l'accostamento di IGUR I 229 con IGUR I 230 proposto da Moretti 1960, 273 fosse corretto (come tende a credere Csapo *in c. di p.*: ma le forme dei due blocchi, stando ai disegni di Buonarroti, non sembrano combaciare), dalla giustapposizione del v. 6 di IGUR I 229 e del v. 4 di IGUR I 230 otterremo il nome Εὐπόλεμον (O' Connor # 196, Stephanis # 977), che compare, proprio sopra quello di Trasibulo, nella lista degli attori tragici vincitori alle Lenee (IG II² 2325H, col. II, 21 M.-O.; contrari a questa identificazione, per via della forma accusativa del nome, che potrebbe essere anche il titolo di un dramma, sono Millis-Olson 2012, 218).

τεχνῆται romani, «in qualche loro edificio, avessero curato la messa in opera di queste didascalie, che costituivano quasi la storia della loro professione» (Moretti 1960, 280).³²⁸

Ogni tentativo di ricostruzione di queste iscrizioni è destinato a essere del tutto speculativo, dal momento che lo stato estremamente frammentario del testo impedisce di individuare non solo i confini tra le sezioni relative a due diversi ὑποκριταί, ma anche, all'interno di tali sezioni, tra primi, secondi e terzi posti riportati dal medesimo interprete. Non è chiaro, inoltre, se le *performances* di volta in volta menzionate siano da attribuire all'agone lenaico (*IGUR I 223*, v. 10, *IGUR I 229*, v. 6), al *festival* drammatico di Rodi (*IGUR I 223*, v.4; *IGUR I 229*, v.5), oppure alle Grandi Dionisie.³²⁹ Ancor più arduo, è, in molti casi, intravedere titoli di opere conosciute e stabilire un legame con quanto sappiamo, da altre fonti, sulla produzione tragica di quinto e quarto secolo. Tuttavia, in virtù dei dati offerti in maniera sparsa da queste epigrafi e di un confronto con altre iscrizioni didascaliche romane (*IG XIV 1097*, 1098, 1098a = *IGUR I 215*, 216, 218), senza dubbio “imparentate” con i frammenti rinvenuti da Buonarroti a S. Paolo,³³⁰ è possibile ipotizzare che un *record* completo riguardante la partecipazione di un attore ad una competizione drammatica contenesse grosso modo queste informazioni (cf. la ricostruzione di Snell 1966, 18):³³¹ nome dell'attore + *festival* + piazzamento ottenuto + indicazione dell'arconte ateniese in carica + titoli e autore delle opere messe in scena.

Ciò detto, la possibilità che siano menzionati alcuni tragediografi del quinto secolo a.C. in un'iscrizione che celebra interpreti della prima metà del quarto secolo a.C., è degna di nota.

In *IGUR I 224 (b)*, ad esempio, se l'integrazione Ἀριστάρχου του[Τεγεάτου] cogliesse nel segno,³³² saremmo di fronte ad un poeta tragico contemporaneo di Euripide, autore di settanta drammi e vittorioso per due volte. La voce della *Suda* che riporta queste informazioni, a dire il vero, aggiunge che egli visse oltre i cento anni,³³³ e ciò sarebbe coerente con i dati in nostro possesso sugli attori ricordati in queste didascalie (vd. *supra*), che fissano le *performances* all'incirca negli anni ottanta del quarto secolo a.C: questa sezione dell'iscrizione potrebbe, pertanto, in linea teorica, celebrare una *première* del vecchio tragediografo andata in scena ad Atene o a Rodi.

³²⁸ Anche Kaibel 1886, 270 aveva collegato all'attività degli Artisti di Dioniso l'origine di queste didascalie, ma in un contesto critico assai differente.

³²⁹ Nei tre frammenti da noi analizzati (*IGUR I 223*, 224, 229 = **9a, b, c**) e nel resto del gruppo “buonarrotiano” (*IGUR I 223-230* = *TrGF I DID A 5a-h*) non vi è un esplicito riferimento alle Dionisie Urbane, a differenza di quanto accade in altre didascalie romane, relative alla commedia (vd. nota seguente), in cui la dicitura ἐν ἄστει è sicuramente presente, cf. *IGUR I 216*, v. 11, *IGUR I 218*, v. 4. Snell 1966, 18 (seguito da Csapo *in c. di p.*) vorrebbe integrare tale formula in *IGUR I 224*, v. 2 (**9a**), dopo il nome di Mnesiteo, ma l'epsilon potrebbe anche essere ciò che rimane di ἐνίκια, come indica Moretti *ad loc.*

³³⁰ Moretti 1960, 276. Questo insieme di iscrizioni ricorda le carriere di diversi poeti comici del quinto (*IGUR I 215*, 216) e del quarto secolo a.C. (*IGUR I 218*) e, poiché il suo testo è meno frammentario di quello del gruppo buonarrotiano, siamo in grado di capire che le produzioni erano elencate in base al piazzamento ottenuto, dalle vittorie fino ai quinti posti e, all'interno di queste sotto-sezioni, in ordine cronologico, con l'indicazione dell'arconte ateniese in carica: cf. Millis-Olson 2012, 225-229. Blum 1991, 138 ha messo in dubbio la relazione tra le epigrafi («contrary to the inscription on playwrights which was based on an interest in literary history, the list of actors owed its origin only to professional interests»), ma i numerosi elementi in comune tra *IGUR I 215*, 216, 218 e *IGUR I 223-230*, quali provenienza, datazione, stile, forma delle lettere, impiego della medesima terminologia e disposizione gerarchica delle produzioni menzionate, depongono indubbiamente a favore di un rapporto abbastanza stretto tra i due insiemi di frammenti, ribadito da Csapo *in c. di p.*; ciò non toglie, naturalmente, che il gruppo riguardante gli attori tragici abbia proprie, singolari caratteristiche (ad esempio il fatto che siano registrate rappresentazioni tenute a Rodi e che venga indicato l'antagonista dell'interprete in una determinata competizione: cf. *IGUR I 223*, v. 3).

³³¹ Seppure lo scopo dello studioso sia meramente esemplificativo («nur um das Schema deutlich zu machen, setze ich im Folgenden willkürlichen Λήναια ein, wo auch ἐν ἄστει stehen kann», p. 17), è fuorviante la scelta di Snell di integrare la dicitura Λήναια in quei casi in cui è evidente che la registrazione riguardasse una tetralogia (*IGUR I 223*, v.8; *IGUR I 229*, v. 3) perché sappiamo che il programma di quella competizione prevedeva, invece, la rappresentazione di due tragedie per ogni poeta in gara (nel quinto, come nel quarto secolo a.C.: cf. commento a **Test. Rep. 7**, p. 77 n.268).

³³² Snell 1966, 14-15.

³³³ *Sud.* α 3893, 11-14 οὗτος δὲ ὁ Ἀρίσταρχος σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ· ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησε. καὶ ἐδίδαξε μὲν τραγωδίας ο', ἐνίκησε δὲ β', βίους ὑπὲρ ἑτη ρ'.

Forse, tuttavia, è preferibile ritenere che la carriera di Aristarco non si fosse estesa oltre la fine del quinto secolo a.C. Se, infatti, lo Μνησίθεος del v. 2 è lo stesso personaggio presente in fondo ad un elenco di [παλαιᾶς ἀναδιδάσκ]οντες [τραγικοὶ ὑποκριτ]αί databile alla metà del quarto secolo a.C. (IG II² 2419: la consistente integrazione è proposta da Mette 1977, 189), e se al v. 5 possiamo ripristinare il nome dell'arconte ateniese del 352/351 a.C. (ἐπι Ἄρ]ιστοδήμου),³³⁴ allora è verosimile che IGUR I 224 faccia riferimento a rappresentazioni del quarto secolo inoltrato e che la menzione di Aristarco di Tegea sia dovuta alla riproposizione sulla scena (di Rodi?, vd. *infra*) dei suoi drammi, a distanza di qualche decennio dalla sua morte.

In IGUR I 223 (a), invece, la presenza del nome di Sofocle (Σοφοκλέους, v. 7) è incontrovertibile. Tuttavia, una volta tramontata, per ragioni epigrafiche, l'ipotesi di unire questo frammento a IGUR I 229 (c),³³⁵ la critica è stata propensa a collegare questa iscrizione non ad una replica del grande tragediografo del quinto secolo a.C., ma ad una produzione dell'omonimo nipote,³³⁶ attivo sulle scene ateniesi a partire dal 401 a.C., quando curò una rappresentazione postuma dell'*Edipo a Colono* (TrGF I DID C23).

La questione appare, in ogni caso, più aperta di quanto sembri. I dati cronologici in nostro possesso su Sofocle il Giovane (TrGF I 62), hanno un sicuro peso (egli fu διδάσκαλος "in autonomia" a partire dal 396 a.C. e ottenne due vittorie alle Dionisie del 387 a.C. e del 375 a.C.,³³⁷ in un arco cronologico, quindi, compatibile con quello cui si riferiscono le *Didascalie Romane*), ma le tragedie che gli studiosi, sulla scorta di IGUR I 224, gli attribuiscono, potrebbero essere opera, per quel poco che sappiamo, anche del suo illustre omonimo. Gli enigmatici Ἰβηρες (v. 8), ad esempio, sono un dramma inattestato tanto per l'uno, quanto per l'altro tragediografo, e nulla di certo si può desumere dalla desinenza -εα presente al v. 7. Kaibel 1886, 273 tentava di integrarla pescando dal *corpus* del più celebre Sofocle («die sichere Ergänzungen ist unmöglich, da Πηλέα, Αἰγέα, Ἀτρέα, Φινέα, Τηρέα, Θησέα alle gleich gut passen»), mentre Csapo *in c. di p.* ricorda che, almeno secondo la ricostruzione di West 1999, 43-45, l'omonimo discendente del poeta dovrebbe essere l'autore dell'Ἀχιλλεὺ[ς] Σοφοκλ[έου]ς rinvenuto in un papiro del II-III secolo d.C. (*Ashmolean Museum*, Inv. 89B/29-33); non vi è modo, tuttavia, di sapere quale titolo sia andato perduto nella lacuna del v. 7.

Paradossalmente, anche se in IGUR I 229 (c) non siamo in grado di individuare il nome di Sofocle, questo frammento, più verosimilmente degli altri, potrebbe essere ciò che resta di una registrazione relativa ad una replica del tragediografo. Sinkiewicz 1976, 111 nota, infatti, che, allo stato delle nostre conoscenze, l'unico poeta tragico ad essere accreditato della composizione sia di un'opera su Odisseo, sia di un'opera su Telefo, è Sofocle. Si tratta, ovviamente, di un argomento

³³⁴ La presenza del genitivo è un tenue indizio in favore dell'identificazione di questo personaggio con l'arconte, ma potrebbe trattarsi anche dell'omonimo, celebre attore di Metaponto (O'Connor # 62, Ghiron-Bistagne 1976, 312, Stephanis # 332), ricordato per i suoi *revivals* dell'*Antigone* in Dem. 19. 246 (Test. Rep. 13) e menzionato nella lista dei vincitori alle Lenee subito sotto Trasibulo (IG II² 2325H, col. II, 23 M.-O.; vd. *supra* n.331); Moretti 1960, 274 fa notare, in ogni caso, che Aristodemo è un nome molto comune.

³³⁵ Kaibel 1886, 269, 273. Di questa giustapposizione, che interessa anche IGUR I 227 (un frammento delle *Didascalie Romane* non rilevante per la nostra indagine sulle repliche della tragedia) e del testo che ne deriverebbe, abbiamo già parlato in sede di commento a Test. Rep. 7 (p. 81 n.297). Essa venne accolta da Hiller von Gartringen in IG XII 1, 125 e continua a godere di un certo credito nella critica: non è del tutto esclusa da Snell 1966, 21 e da Sinkiewicz 1976, 111, ed è presa in considerazione, ad esempio, da Stephanis # 139 e da Millis-Olson 2012, 224, in sede di commento a IG II² 2325 h'. Moretti 1960, 271-272, tuttavia, ne dimostrò l'erroneità. L'esistenza di un margine a sinistra di IGUR I 229, segnalata da Buonarroti, impedisce, infatti, di integrare IGUR I 223 da quel lato (come si vede, invece, nel disegno a p. 269 dell'articolo di Kaibel); inoltre, l'unione del v. 6 di IGUR I 223 con il v. 2 di IGUR I 229, che serviva allo studioso tedesco per ripristinare il nome di Ἀλκίμαχος (un attore, forse, menzionato in IG II² 2325 h', 3 M.-O., cf. Stephanis # 139), «chiave di volta di tutta la ricomposizione» (p. 271), determina un impossibile accostamento tra la penultima linea di IGUR I 227 e la prima di IGUR I 229, al quale Kaibel ovviava con una soppressione inopportuna di quest'ultima.

³³⁶ Così Moretti 1960, 273; Snell 1966, 20-21; Csapo *in c. di p.*; S. Radt inserisce questo titolo nella sua raccolta di frammenti sofoclei (TrGF IV, p. 247), ma condivide la *communis opinio* degli interpreti.

³³⁷ Cf. TrGF I DID D2; IG II² 2318, col. VIII, 1007 e col. IX, 1153 M.-O.

tutt'altro che cogente, perché non si può escludere che quella sezione dell'iscrizione riguardasse, invece, un allestimento scenico di un autore del quarto secolo a.C., ma se l'Ὀδυσσέ[α del v. 3 fosse uno tra il *Μαινόμενος* e l'*Ἀκανθοπλήξ* (S. fr. 453-461, 462-467 Radt), e se il σατυρικὸν Τηλεφ[ον fosse l'opera attribuita a Sofocle da Hsch. α 1330 (= S. fr. 580 Radt) e forse facente parte della *Τηλέφεια* di Halai Aixonides (**Test. Rep. 7**),³³⁸ allora questa testimonianza avrebbe implicazioni non trascurabili sulla storia delle *reperformances* tragiche in età pre-alessandrina. Ci troveremmo di fronte, infatti, alla rappresentazione di un'intero *set* di opere del quinto secolo a.C. all'interno di un agone drammatico del quarto secolo a.C.: se così fosse, il *festival* in questione non dovrebbe essere né quello lenaico (per il quale non sono attestate repliche della tragedia) né quello delle Grandi Dionisie, il cui programma, dal 387/386 a.C., prevedeva una singola ripresa fuori concorso (**Test. Rep. 10**), ma quello di Rodi, menzionato, peraltro, al v. 5 dello stesso frammento.

Le competizioni drammatiche organizzate sull'isola,³³⁹ dunque, non avrebbero soltanto ospitato gli stessi interpreti dei più illustri agoni della πόλις democratica,³⁴⁰ ma, almeno accettando la ricostruzione proposta per (9c), sarebbero state addirittura più conservatrici, nella loro fisionomia, delle Grandi Dionisie: vedremmo il dramma satiresco, infatti, ancora inserito in una tetralogia (laddove ad Atene, sicuramente negli anni '40 del quarto secolo, ma probabilmente ben prima, esso era presentato in un'esibizione fuori gara),³⁴¹ e la *reperformance* di un intero *set* di opere, una prassi paragonabile, forse, solo alle repliche eschilee istituite per decreto dopo la morte del tragediografo (**Test. Rep. 3a-i**).

Ogni ulteriore speculazione su queste *Didascalie Romane* è necessariamente frustrata dalla condizione precaria del testo: abbiamo a disposizione indizi ma non prove inequivocabili per sostenere che esse attestino riprese della tragedia. Nonostante questo, la compresenza di celebri attori e poeti tragici e l'unione, nella medesima registrazione, di *festivals* organizzati ad Atene e a Rodi, sono due elementi che continuano a rendere il gruppo di iscrizioni scoperto da Buonarroti estremamente interessante e meritevole, da parte degli studiosi del teatro antico e della sua disseminazione in Grecia, di un'attenzione sicuramente maggiore rispetto a quella sinora ricevuta.

³³⁸ Sinkiewicz 1976, 111-112, non escludendo l'unione tra *IGUR I 223* e *IGUR I 229* (9a + 9c), ritiene che il *set* di opere ricostruito tramite questa giustapposizione (Ἀλκίμαχος Ἀθηναῖος Πη- |λέα Σοφοκλέους καὶ Ὀδυσσέ[α μαινόμενον ? | κ]αὶ Ἴβηρας καὶ σατυρικὸν Τηλεφ[ον ἐνίκα | ὑ]ποκρινόμενος;) potrebbe essere identificato proprio con la *Τηλέφεια* di Halai Aixonides, ma appare difficile che la sola presenza di un *Telefo* satirico possa giustificare un titolo del genere; cf. **Test. Rep. 7** per una ricostruzione della tetralogia rappresentata nel demo attico.

³³⁹ Sulla fiorente cultura teatrale di Rodi, cf. Wilson 2000, 290-292; Csapo-Wilson 2015, 356-357; Csapo *in c. di p.* La nostra iscrizione è particolarmente importante in quanto è la testimonianza più antica dello svolgimento, sull'isola, di agoni drammatici: dovrebbero essere le Dionisie menzionate, in riferimento ad eventi del 305 a.C., da D. S. 20. 84, 3. Lo storico, parlando di un'inondazione che interessò Rodi nel 316 a.C., attesta anche l'esistenza di un teatro (19. 45, 5). Il sinecismo tra Kamiros, Ialysos e Lindos, alla base dell'unificazione di Rodi nel 408 a.C., si rifletteva, nella fase storica immortalata dalle *Didascalie Romane*, nell'organizzazione delle competizioni drammatiche, come indica la presenza della dicitura Καμειρίδι φυλῆ in *IGUR I 227*, v. 4; la formula Ῥόδωι νεμηθεῖς (*IGUR I 223*, v. 4) lascia intendere, inoltre, che avvenisse un sorteggio per l'assegnazione degli attori a ciascuna delle tre tribù.

³⁴⁰ Non sappiamo se, come si chiede Csapo *in c. di p.*, a Rodi gli attori ricoprivano il ruolo di διδάσκαλοι, come sarebbe lecito credere specialmente se le rappresentazioni in questione fossero repliche; per una possibile testimonianza di questa prassi, vd. **Test. Rep. 12a-b**.

³⁴¹ Nelle registrazioni relative alle produzioni del 341/340 a.C. (= **Test. Rep. 17a-c**), un solo dramma satiresco è menzionato all'inizio del lemma, dopo l'arconte in carica e prima dell'indicazione della *πολαιά* riportata in scena; questa circostanza, «along with the absence of any indication of contest outcomes in connection with these performances either here or in the early 4th-century entries in the Dionysia records in *IG II² 2318*, suggests that this too was a non-competitive exhibition event» (Millis-Olson 2012, 61).

(Test. Rep. 10)

Fra le testimonianze sulle repliche della tragedia in età pre-alessandrina, il frammento dei *Fasti* che registra la prima occasione in cui venne affiancata al programma delle Grandi Dionisie la *reperformance* di un παλαιὸν δράμα, è sicuramente la più celebre e, di conseguenza, anche la più citata negli studi, di carattere più o meno specifico, su ricezione antica del dramma del V secolo a.C., attori e organizzazione dei *festivals* ateniesi.³⁴²

Al giusto riconoscimento del 387/386 a.C. come la “singola data più importante nella storia della tragedia del quarto secolo a.C.”,³⁴³ e di tale evento come “uno dei più rilevanti fenomeni nella storia culturale del dramma greco”,³⁴⁴ tuttavia, non è mai seguita, nella critica, un’analisi di insieme che si concentrasse in modo dettagliato su cause, significato e implicazioni di questa *reperformance* istituzionalizzata. Da questo punto di vista, il recente contributo di J. Hanink (2015) – significativamente intitolato *Why 386? Lost Empire, Old Tragedy, and Reperformance in the Era of the Corinthian War* – segna, senza dubbio, un notevole passo avanti nella comprensione di IG II² 2318, col. VIII, 1009-1111 M.-O., in quanto riunisce in un’unica indagine molte delle questioni interpretative trattate, separatamente, negli studi precedenti, offrendo, inoltre, nuovi spunti di riflessione sull’argomento. Uno dei meriti della studiosa, in particolare, è stato quello di aver inquadrato da un’angolazione originale, rispetto alla maggioranza dei critici, la decisione adottata dagli Ateniesi sotto l’arcontato di Teodoto.

Molto spesso, infatti, tale decisione è stata considerata come un frutto della crescente importanza degli attori nel panorama teatrale di fine quinto-inizio quarto secolo a.C.:³⁴⁵ secondo questa prospettiva, per usare le parole di Hall 2006, 279, all’origine dell’ampliamento del programma delle Grandi Dionisie vi sarebbe il desiderio degli emergenti ὑποκριταί del periodo, di cogliere «the opportunity to break free from contemporary playwrights». Senza dubbio la portata di questa testimonianza per la storia antica della professione è notevole, perché essa certifica che «by the early fourth century actors had sufficient consciousness of their common identity and power that they were able to organize and co-operate in pursuit of common interests».³⁴⁶ Inoltre, l’iniziativa che i *Fasti* registrano tramite l’espressione παρεδίδαξαν οἱ τραγ[ωιδοί] (IG II² 2318, col. VIII, 1011 M.-O.), se interpretata come una sorta di dono al pubblico ateniese, può essere vista come la primissima attestazione di “un’abitudine all’evergetismo” che sarà tipica, in età più tarde, degli Artisti di Dioniso.³⁴⁷

³⁴² La bibliografia sul tema è, senza contare gli studi meno recenti, molto vasta e l’elenco che segue è necessariamente selettivo: Ghiron-Bistagne 1976, 121-122, 127-128, 133; Pickard-Cambridge 1996, 136-137; Easterling 1997, 212-213; Wilson 2000, 23; Easterling 2002, 332; Falkner 2002, 348; Hall 2006, 279-281; Revermann 2006b, 73-74; Nervegna 2007, 15-16; Summa 2008, 486-488; Ceccarelli 2010, 113; Csapo 2010, 106-107; Gildenhard-Revermann 2010, 5-6; Nervegna 2013, 65-67; Hanink 2015.

³⁴³ Easterling 1997, 213.

³⁴⁴ Revermann 2006b, 74.

³⁴⁵ Così e.g. Easterling 1997, 213; Hall 2006, 279; Summa 2008, 487; Csapo 2010, 106-107. Originale l’idea di Slater 2007, 47, secondo il quale l’ingresso delle repliche della tragedia nelle Grandi Dionisie potrebbe essere nient’altro che una consacrazione di quella galassia di «fringe» *performances* che spesso, in Grecia, si ponevano a fianco delle competizioni musicali e drammatiche ufficiali (vd. *infra* n.351)

³⁴⁶ Csapo 2010, 106.

³⁴⁷ Csapo 2010, 107. Il verbo παραδιδάσκω (che indica una rappresentazione «hors concours», come sottolinea Ghiron-Bistagne 1976, 127, non il semplice «to produce again», come traduce il *LSJ s.v.*), è un *unicum*, ma nelle iscrizioni di età ellenistica esiste una varietà di espressioni per indicare *performances* non ufficialmente incluse negli agoni ma offerte al pubblico; cf., in proposito, le sempre valide pagine di Robert 1938, 40-42 su formule quali ἐπέδωκεν ἡμέραν, ἀπάρχεσθαι e ἐπιδείξιν ποιῆσθαι, le testimonianze elencate da Le Guen 2001, 91 n.443 e le riflessioni di Aneziri 2003, 182 sulle «Gratis-Aufführungen der Techniten».

Che gli attori esercitassero una pressione sull'organizzazione del *festival* in modo da far aggiungere al programma tradizionale la *performance* di una *παλαιά*,³⁴⁸ nel quale dispiegare, liberi dal condizionamento dei tragediografi, il loro talento, è, quindi, verosimile, ma – e qui entrano in gioco le considerazioni di J. Hanink – non si devono trascurare altri e importanti fattori.

Innanzitutto, anche se quando, a cavallo tra gli anni '40 e '30 del quarto secolo a.C., le riprese della *παλαιά* “riemergono” nelle registrazioni delle *Didascalie* (*IG II² 2320*, col. II, 1-4, 18-21, 32-35 M.-O. = **Test. Rep. 17a-c**) sono direttamente associate al nome di uno *ὑποκριτής* che agisce in veste di *producer*,³⁴⁹ la sezione dei *Fasti* relativa all'innovazione 387-386 a.C. parla, invece, più genericamente, di *τραγωιδοί* e, a quest'altezza cronologica, questo termine dovrebbe indicare non tanto gli attori o i coreuti presi singolarmente, ma, più in generale, tutto il «theater industry personnel».³⁵⁰ Questa annotazione terminologica potrà apparire banale, ma serve a ricordare che, per quanto sia stata trainante, in tale direzione, l'influenza degli attori, l'aggiunta di una rappresentazione alle Grandi Dionisie è un cambiamento così significativo che difficilmente sarà stato attuato senza l'approvazione e il sostegno di chi, per conto della *πόλις*, aveva il compito di guidare il sistema entro il quale quel “personale del teatro” si muoveva: l'arconte eponimo. L'allestimento aggiuntivo di un dramma, in particolare, avrà comportato, verosimilmente, anche una *choregia* aggiuntiva,³⁵¹ ed è ragionevole supporre che questo ufficiale, in quanto arbitro della concessione del coro ai poeti e della successiva assegnazione dei poeti ai coreghi, abbia posto il suo “timbro” anche sull'organizzazione del *revival* della *παλαιά*.³⁵²

Muovendo da questi presupposti, Hanink 2015, 286-294 riflette sulle possibili motivazioni dietro alla decisione della *πόλις* di istituzionalizzare la tragedia del quinto secolo a.C. attraverso «state-mandated revivals».³⁵³ In primo luogo, è opportuno tenere in considerazione la particolare situazione politico-culturale di Atene nei primi due decenni del quarto secolo a.C. Due sono gli snodi importanti di questo frangente storico. Il primo è la vittoria sugli Spartani a Cnido (394 a.C.), dopo la quale Atene fu in grado – sotto la guida di Conone e grazie al decisivo e interessato sostegno del Re di Persia – di allestire una nuova flotta, ricostruire le Grandi Mura e fortificare il Pireo, riappropriandosi, in questo modo, di tre capisaldi della sua egemonia nel quinto secolo a.C.³⁵⁴ Il secondo è la Pace di Antalcida (stipulata nella primavera del 386 a.C. ma discussa a partire dall'autunno precedente), che stabilendo il ritorno sotto l'egida ateniese di Lemno, Imbro e Sciro, ripristina una parvenza del vecchio dominio della *πόλις* sulle isole delle Egeo e apre la strada alla formazione, nel 378/377 a.C., della seconda Lega Delio-Attica.

Secondo Hanink 2015, 283, è in questo contesto impregnato di nostalgia per l'impero del passato e di nuove ambizioni di potere nel presente che dobbiamo collocare l'aggiunta di un *παλαιόν δράμα* alle Grandi Dionisie: il *δημος* ateniese cercò, riportando sulla scena tragedie che nella memoria sociale erano collegate al momento di *ἀκμή* politica e militare della città, di ricreare il «collective habitus that had been both constitutive of and conditioned by the city's fifth-century imperial identity».

³⁴⁸ Summa 2008, 487.

³⁴⁹ Wilson 2000, 23 (seguito da Csapo 2010, 116 n.183) fa notare che non si può essere sicuri del fatto che tra questi due estremi cronologici la replica della *παλαιά* avesse cadenza annuale, cosa che invece viene data spesso per scontata, cf. e.g. Hall 2004, 279 (il corsivo è nostro): «perhaps the most important landmark in the history of tragedy between 430 and 380 was the institution in 387/6, during the archonship of Theodotus, of the revival of old tragedies at the Athenian Dionysia as a regular part of the festival programme».

³⁵⁰ Hanink 2015, 285. Cf. anche Ghiron-Bistagne 1976, 122; Wilson 2000, 23.

³⁵¹ Secondo Wilson 2000, 23, nel periodo licurgheo, quando «large sums of money, public and private, were lavished on the fabric of theatre», le *reperformances* della tragedia alle Grandi Dionisie furono molto probabilmente finanziate «leitourgically». Non si può essere certi, tuttavia, che ciò avvenisse anche negli anni '80 del quarto secolo a.C. e la prudenza, in mancanza di altre testimonianze al riguardo, è d'obbligo.

³⁵² Hanink 2015, 285. Sul ruolo dell'arconte nell'organizzazione delle Grandi Dionisie, fondamentali sono le pagine di Wilson 2000, 61-70.

³⁵³ Hanink 2015, 277.

³⁵⁴ Xen. *Hell.* 4. 8, 9-10.

Questa decisione, in altri termini, testimoniarebbe la persistenza, ad Atene, di una ‘mentalità imperiale’ in un periodo in cui la città dovette necessariamente fare i conti con una ‘realtà post-imperiale’.³⁵⁵ Da questo punto di vista, in particolare, la *performance* di una tragedia del quinto secolo a.C., per il suo carattere non competitivo e per la sua funzione introduttiva rispetto all’agone tragico vero e proprio, può essere interpretata come una nuova “cerimonia pre-gara”,³⁵⁶ in grado di sostituire due riti che proprio di quella mentalità imperiale erano stati un simbolo: la sfilata dei tributi e la presentazione degli orfani di guerra.³⁵⁷ Isocrate censurerà la *πλεονεξία* insita in questo aspetto delle Grandi Dionisie nell’orazione *Sulla Pace* – non a caso ambientata nel 355 a.C., sullo sfondo del crollo della seconda Lega Delio-Attica – osservando come gli Ateniesi del primo impero intendessero, tramite queste due cerimonie, mandare un messaggio sia agli alleati, sia agli altri Greci, mostrando ai primi il valore della loro ricchezza, ai secondi il grande numero di orfani e di sventure derivanti dalla loro politica di aggressione.³⁵⁸ Nel contesto dell’Atene “nostalgica” del 386 a.C., distante dagli splendori del quinto secolo a.C., eppure ancora protesa verso quell’epoca, la riproposizione di un *παλαιόν δράμα* potrebbe aver avuto lo scopo di inviare alla Grecia un messaggio di tenore necessariamente diverso rispetto alle manifestazioni di forza del passato, ma non per questo del tutto privo di ambizioni politiche: «if old tragedy still lived on in Athens», così Hanink 2015, 288 riassume efficacemente il significato dell’operazione compiuta sotto l’arcontato di Teodoto, «then so too did the spirit of the imperial context that had produced it».

La verosimile influenza degli attori sull’organizzazione del *festival*, enfatizzata da buona parte della critica, e la contestualizzazione storico-politica offerta da J. Hanink sono due importanti chiavi di lettura dell’introduzione di una replica alle Grandi Dionisie, ma c’è un terzo fattore che quando sono in gioco cambiamenti relativi al mondo teatrale come questo, non deve essere trascurato: il pubblico. Costruire solide ipotesi su una realtà in ultima analisi inafferrabile come il gusto degli spettatori antichi, naturalmente, non è semplice, ma se i temi ricorrenti nella commedia (per sua natura più soggetta della tragedia ad andare incontro alle preferenze del pubblico),³⁵⁹ possono essere considerati un indicatore attendibile delle passioni degli ateniesi in un determinato periodo, allora ciò che racconta la produzione comica degli anni precedenti al 386 a.C. è una costante attenzione per le personalità e le opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide.

Le *Rane* – è superfluo ricordarlo – sono il simbolo di questa tendenza e l’idea che il ritorno di un poeta δεξιός dagli Inferi possa risollevarla la città, da un certo punto di vista, sembra concretizzarsi proprio nell’introduzione del *revival* del 386 a.C.,³⁶⁰ ma non si possono trascurare esempi meno celebri. Nel fr. 161 K.-A. del *Γηρυτιάδης*, una commedia, come le *Rane*, caratterizzata da una discesa negli Inferi e da una discussione sulla poetica tragica, si parlava di Eschilo nel simposio (**Test. Simp. 2**); le *Muse* di Frinico, che delle *Rane* erano state rivali nell’agone lenaico del 405 a.C., contengono

³⁵⁵ Hanink 2015, 283.

³⁵⁶ Hanink 2015, 287. Questo concetto è stato coniato da Goldhill nel suo celebre studio della “ideologia civica” delle Grandi Dionisie (1987).

³⁵⁷ Hanink 2015, 287.

³⁵⁸ Isoc. 8. 82: Οὕτω γὰρ ἀκριβῶς εὔρισκον ἐξ ὧν ἄνθρωποι μάλιστα ἂν μισηθεῖεν, ὥστ’ ἐψηφίσαντο τὸ περιγιγνόμενον τῶν πόρων ἀργύριον διελόντες κατὰ τάλαντον εἰς τὴν ὀρχήστραν τοῖς Διονυσίοις εἰσφέρειν ἐπειδὴν πλήρες ἦ τὸ θέατρον· καὶ ταῦτ’ ἐποίουν καὶ παρειαῖον τοὺς παῖδας τῶν ἐν τῷ πολέμῳ τετελευτηκότων, ἀμφοτέροις ἐπιδεικνύοντες, τοῖς μὲν συμμάχοις τὰς τιμὰς τῆς οὐσίας αὐτῶν ὑπὸ μισθωτῶν εἰσφερομένας, τοῖς δ’ ἄλλοις Ἑλλησι τὸ πλῆθος τῶν ὀρφανῶν καὶ τὰς συμφορὰς τὰς διὰ τὴν πλεονεξίαν αὐτὴν γιγνομένας.

³⁵⁹ Antifane, ad esempio, lamenta le maggiori difficoltà della διδασκαλία comica rispetto a quella tragica nel gradevole fr. 189 K.-A. della sua *Ποίησις*, laddove sottolinea che i tragediografi sono avvantaggiati dalla familiarità degli spettatori con i temi mitici portati in scena e possono impiegare la μηχανή a piacimento per risolvere trame complicate, mentre il poeta comico deve sempre escogitare qualcosa di nuovo: μακάριον ἐστὶν ἢ τραγωδία | ποίημα κατὰ πάντ’, εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι | ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσὶν ἐγνωρισμένοι | πρὶν καὶ τιν’ εἰπεῖν [...] ἐπειθ’ ὅταν μηδὲν δύνωντ’ εἰπεῖν ἔτι, | κομιδῆ δ’ ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν, | αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν, | καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἐχειλήμιν δὲ ταῦτ’ οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ | εὐρεῖν, ὀνόματα καινά, τὰ διοικημένα | πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν, | τὴν εἰσβολήν.

³⁶⁰ Hanink 2015, 285.

uno splendido ricordo di Sofocle (vd. **Test. Or. 6**) e, forse, anche una riflessione sulla dolcezza della sua arte;³⁶¹ è naturale credere, inoltre, che risalga a questo periodo anche l'affascinante fr. 696 K.-A. di Aristofane, in cui un Eschilo presente sulla scena rivendica il suo ruolo nell'ideazione delle coreografie, mentre un personaggio dall'attitudine simile al Dioniso delle *Rane* ricorda una *performance* dei *Frigi* (vd. commento a **Test. Or. 4**, pp. 198-199).³⁶²

L'ultimo decennio del quinto secolo a.C. vede, poi, il fiorire di numerose commedie più o meno strettamente modellate su precedenti tragici. Aristofane, dopo lo spettacolare *pastiche* paratragico delle *Tesmofoiazuse* (411 a.C.), che innesta in una trama originale diverse scene tratte da drammi euripidei,³⁶³ si spinge ancora più vicino ad Euripide componendo delle *Fenicie*, che citano l'omonima tragedia in due dei sette frammenti superstiti e sono forse il primo esempio di una tendenza alla scrittura di «comedies that parodied recent tragedies [...], not just in part but so that the whole comedy was a takeoff of the tragedy».³⁶⁴ È, tuttavia, un collega più giovane di Aristofane, attivo a cavallo tra la fine del quinto e l'inizio del quarto secolo a.C.,³⁶⁵ che sembra particolarmente affezionato a questo genere di commedie: Strattide. Tra le sue opere troviamo, infatti, un *Filottete* (del 409 a.C. è l'omonima tragedia sofoclea), un *Ἀνθρωπορέστης* (che definisce l'*Oreste* euripideo, del 408 a.C., un δρᾶμα δεξιότατον, distrutto, però, dalla famigerata papera dell'attore Egeloco),³⁶⁶ una *Lemnomeda* (una parodica mescolanza dell'*Andromeda* del 412 a.C. e dell'*Ipsipile* del 408 o 407 a.C.?),³⁶⁷ un *Crisippo* (forse modellato sull'omonimo dramma euripideo, tuttavia non databile con certezza)³⁶⁸ e dei *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.).³⁶⁹

Le ultime due opere composte da Aristofane (e lasciate, in un ideale passaggio di testimone, al figlio Araros) dimostrano che negli anni immediatamente precedenti al 386 a.C. questo filone comico è tutt'altro che esaurito.³⁷⁰ Anche se la scarsità di frammenti in nostro possesso impedisce ogni tentativo di ricostruzione, il *Cocalo* doveva, infatti, verosimilmente adattare la storia dell'uccisione a tradimento di Minosse, perpetrata dalle figlie del re sicano Cocalo, il quale aveva dato ospitalità a Dedalo dopo la fuga da Creta:³⁷¹ soltanto Sofocle trattò questo soggetto tragico nei *Καμικοί* (Kamikos era il luogo dove Dedalo venne accolto da Cocalo) ed è naturale credere che esso avesse ispirato la trama aristofanea.³⁷² L'*Eoloscione*, invece, probabilmente inseriva il personaggio di un cuoco, Sicone,

³⁶¹ Bergk 1838, 377 assegnò alle *Muse* il (nostro) fr. 68 K.-A. di Frinico, che contiene «una suggestiva metafora enologica per mezzo della quale [...] la persona *loquens* intende qualificare Sofocle e, metonimicamente, la sua τέχνη ποιητική» (Stama 2014, 320): οὐ γλύξιν οὐδ' ὑπόχυτος, ἀλλὰ Πράμνιος («non un vino zuccheroso, né allungato ma un vino di Pramno»). Questa attribuzione non trova, tuttavia, consenso unanime tra gli studiosi; cf. Stama 2014, 321.

³⁶² Meineke 1827, 38 attribuì questi versi allo stesso *Gerytades*; cf. K.-A. *ad loc.* per altri tentativi di assegnazione del frammento.

³⁶³ Nesselrath 1993, 189.

³⁶⁴ Bowie 2007, 196.

³⁶⁵ Sulla cronologia della carriera e delle opere di Strattide, cf. le ricostruzioni di Miles 2009, 314-322 e Orth 2009, 18-20.

³⁶⁶ Strattide fr. 1 K.-A.: Καὶ τῶν μὲν ἄλλων οὐκ ἐμέλησέ μοι μελῶν, | Εὐριπίδου δὲ δρᾶμα δεξιότατον | διέκναισ' Ὀρέστην, Ἠγέλοχον τὸν Κιννάρου | μισθωσάμενος τὰ πρῶτα τῶν ἐπῶν λέγειν.

³⁶⁷ Bowie 2007, 197.

³⁶⁸ Cropp-Fick 1985, 77-78.

³⁶⁹ Miles 2009, 319.

³⁷⁰ *argum. Ar. Pl.* 3, p. 2 Chantry: τελευταίαν δὲ διδάξας τὴν κωμωδίαν ταύτην ἐπὶ τῷ ἰδίῳ ὀνόματι, καὶ τὸν υἱὸν αὐτοῦ συστήσαι Ἀραρότα δι' αὐτῆς τοῖς θεαταῖς βουλόμενος, τὰ ὑπόλοιπα δύο δι' ἐκείνου καθήκε, Κώκαλον καὶ Αἰολοσίκωνα. Una di queste due commedie potrebbe esser stata rappresentata già alle Dionisie del 388/387 a.C.: nella sezione dei *Fasti* riguardante il concorso comico di quest'anno, infatti, può essere ripristinato il nome di Araros (vd. *IG II²* 2318, col. VIII, 1004 M.-O.). Per una riflessione sulla posizione di queste due ultime commedie nel contesto della produzione aristofanea, cf. ora Konstantakos 2011, 150-151.

³⁷¹ Nesselrath 1993, 187.

³⁷² Che un commediografo potesse fare proprio un soggetto così tremendo come l'omicidio di Minosse, morto per le scottature provocate dal bagno che Cocalo gli aveva offerto (su questo aspetto della storia, vd. D. S. 4. 79) è sorprendente ma non inverosimile. Bowie 2007, 195-196, in proposito, sottolinea che Aristofane, nel *Proagone*, aveva ridicolizzato un

in un *plot* legato alla scandalosa *pièce* euripidea, incentrata sull'incestuosa relazione tra i figli di Eolo.³⁷³

Non molto dopo il 386 a.C., inoltre, fa il suo esordio sulle scene comiche il prolifico Eubulo (la *Suda* lo colloca, significativamente, “sul confine tra *Commedia Αρχαία* e *Commedia Μέση*”),³⁷⁴ i cui «mythological burlesques» sono spesso basati su un confronto con il mito mediato da modelli tragici del V a.C.³⁷⁵ Nell'*Antiope*, ad esempio, Amfione e Zeto, in un rovesciamento dell'agone dell'omonima tragedia euripidea che li aveva consacrati come campioni, rispettivamente, della vita contemplativa e di quella attiva, sono ora un musicista in cerca di successo ad Atene e un personaggio dedito ai piaceri della gola;³⁷⁶ il *Bellerofonte* riproponeva la scena euripidea dell'eroe portato in alto da Pegaso, di cui già Aristofane aveva sfruttato il potenziale comico nella *Pace*, ma il volo non era per niente controllato dal personaggio, che era costretto a chiedere aiuto;³⁷⁷ se, infine, come suggeriscono alcuni, il fr. 72 K.-A. dell'*Edipo* era pronunciato dall'eroe tebano in persona, allora la maledizione scagliata dall'interlocutore contro “chi invita ospiti a cena e poi chiede un contributo” potrebbe essere un segno dell'evoluzione in parassita comico dell'esule tragico dell'*Edipo a Colono*.³⁷⁸

È vero, dunque, come osserva Hall 2007, 281, che gli spettatori degli anni '80 del quarto secolo a.C. saranno stati colpiti dalla dipendenza dei commediografi dalle opere dei grandi tragici del secolo precedente, ma è altrettanto vero che questo *trend* della produzione comica difficilmente si sarà sviluppato in assenza di un interesse del pubblico di quel periodo verso i capolavori di Eschilo, Sofocle ed Euripide. L'avvento della *παλαιά* alle Grandi Dionisie, pertanto, è un fenomeno nel quale il ruolo degli attori e l'appoggio politico del δῆμος sono due fattori determinanti, ma è anche e soprattutto il sintomo, se non di una “ossessione del quarto secolo con il quinto”,³⁷⁹ di un desiderio nostalgico del pubblico per le grandi tragedie del passato.

Se le motivazioni all'origine della decisione di affidare agli attori la replica di un *παλαιόν* δράμα sono molteplici, è soltanto una l'implicazione di questo fenomeno su cui più spesso la critica si è soffermata: l'impatto dell'attività degli ὑποκριταί sui testi delle tragedie di cui curavano la riproposizione sulla scena.³⁸⁰ Sotto questo aspetto, l'evento del 387/386 a.C. è un elemento ricorrente nelle indagini sul tema delle interpolazioni istrioniche nei drammi del quinto secolo a.C.,³⁸¹ e, nella ricostruzione della trasmissione di quei drammi nel quarto secolo a.C., esso è idealmente collegato con

mito ancora più macabro come il banchetto di Tieste: l'interlocutore del fr. 478 K.-A. si lamenta, infatti, di aver mangiato delle salsicce fatte con la carne dei figli: ἐγευσάμην χορδῆς ὁ δῶστηνος τέκνων | πῶς, ἐσίδω ῥύγχος περικεκαυμένον;

³⁷³ Difficile capire come l'aggiunta di questo personaggio si conciliasse con la trama dell'*Eolo*. Questa tragedia, in ogni caso, ruota intorno alla decisione del re dei venti di unire in matrimonio i suoi figli con le sue figlie, tanto che «on the basis of scenes with cook in later comedy, one imagines that Sicon was an ill-tempered cook who has been engaged to provide the marriage-feast that is to celebrate the multiple marriages of sons and daughters» (Bowie 2007, 197).

³⁷⁴ *Sud.* ε 3386: μεθόριος τῆς μέσης κωμωδίας καὶ τῆς παλαιᾶς.

³⁷⁵ Konstantakos 2014.

³⁷⁶ Eub. fr. 9 K.-A.: Ζῆθον μὲν ἐλθόνθ' ἀγνὸν ἐς Θήβης πέδον | οἰκεῖν κελεύει· καὶ γὰρ ἀξιοτέρους | πωλοῦσιν, ὡς ἔοικε, τοὺς ἄρτους ἐκεῖ· | ὁ δ' ὀξύπεινος· τὸν δὲ μουσικώτατον | κλεινὰς Ἀθήνας ἐκπερᾶν Ἀμφίονα, | οὗ ῥᾶστ' αἰεὶ πεινώσι Κεκροπιδῶν κόροι. Un risvolto interessante di questo frammento è che esso sembra riferire le decisioni di un *deus ex machina*; se così fosse, saremmo di fronte ad una ripresa *scenica* della tragedia euripidea, che si concludeva con l'intervento, per conto di Zeus, di Hermes, il quale impediva l'uccisione di Lico da parte dei due gemelli; per una trattazione più estesa di questi versi (e del fr. 72 K.-A. dello stesso Eubulo, sul quale vd. *infra*, **Test. Rep. 10**) rimandiamo a Sidoti *in c. di p.*

³⁷⁷ Eub. fr. 15 K.-A.: τίς ἂν λάβοιτο τοῦ σκέλους κάτωθ' μοι; | ἄνω γὰρ ὡσπερ κοττάβειον αἶρομαι. Cf. Konstantakos 2014, 175-176.

³⁷⁸ Eub. fr. 72 K.-A.: ὁ πρῶτος εὐρὼν τὰλλότρια δειπνεῖν ἀνὴρ | δημοτικὸς ἦν τις, ὡς ἔοικε, τοὺς τρόπους. | ὅστις δ' ἐπὶ δεῖπνον ἢ φίλον τιν' ἦ ξένον | καλέσας ἔπειτα συμβολὰς ἐπράξατο, | φυγὰς γένοιτο μηδὲν οἴκοθεν λαβῶν. Cf. Webster 1970², 85; Konstantakos 2014, 172.

³⁷⁹ Wilson 1996, 315.

³⁸⁰ Cf. e.g. Ghiron-Bistagne 1976, 204; Revermann 2006b, 73-74; Hall 2007, 279-280; Finglass 2015b.

³⁸¹ Il 386 a.C. è considerato una “data chiave”, ad esempio, nella voce sulle «actors interpolations» curata da G. Kovacs nella recente *Encyclopedia of Greek Tragedy* (2013); cf. anche Kovacs 2005, 381-382.

il provvedimento, promosso da Licurgo negli anni trenta del quarto secolo a.C., contro gli interventi degli attori sui testi di Eschilo, Sofocle ed Euripide (**Test. Libr. 11**).³⁸² Anche se, infatti, le repliche della tragedia sono una realtà diffusa già ben prima del quarto secolo a.C.,³⁸³ e anche se – senza contare le riprese eschilee per decreto (**Test. Rep. 3a-i**) – casi come quello dell'*Edipo a Colono* attestano l'esistenza di produzioni postume, dunque ovviamente non sorvegliate dall'autore,³⁸⁴ il *παρεδίδαξαν οἱ τραγωιδοί* di *IG II² 2318*, col. VIII, 1011 M.-O. ci pone di fronte, in modo sicuramente più nitido e stringente, ad un problema di quelli che, da sempre, appassionano i classicisti: quanto è autentico il testo di un'opera teatrale, tenendo conto delle sue *reperformances*? Revermann 2006b, 66-95 ha provato a rispondere a questa domanda in alcune pagine del suo libro *Comic Business* che sono un *must read* per tutti gli studiosi del teatro antico. Lo studioso giunge alla condivisibile conclusione che mentre i testi della *Ἀρχαία*, densi come sono di riferimenti alla situazione politica e culturale del quinto secolo a.C. – elementi evidentemente “a rischio” in caso di riprese della commedia sotto mutate circostanze storiche e cronologiche –³⁸⁵ hanno buone *chances* di corrispondere a quelli impiegati nelle loro prime *performances* ateniesi, i testi della tragedia, in quanto sostanzialmente privi di tali elementi “topici”, si prestano molto più facilmente a successive riscritture: «it was certainly easier to write a totally or partly different prologue for Euripides' *Ifigenia at Aulis* or significantly to change the ending of Aeschylus' *Seven* than to write a new opening for *Wasps*, alter the *epirrhemata* of the parabasis of *Birds* or change the dramatic rationale behind a play like *Clouds* or *Thesmophoriazousae*».³⁸⁶ La questione, tuttavia, resta un *rebus* irrisolto: che tali riscritture avvenissero anche in occasione della replica della *παλαιά* alle Grandi Dionisie è possibile (questa circostanza potrebbe anche essere uno dei fattori dietro alle più tarde misure di Licurgo), che esse avessero delle ripercussioni sulla successiva storia del testo, è probabile, che gli attori-*producers* ne fossero responsabili è naturale, ma l'“evidenza oggettiva” sull'interferenza degli *ὑποκριταί* sulla tradizione dei grandi tragediografi del quinto secolo si riduce ad una manciata di scolî tutt'altro che attendibili.³⁸⁷

L'istituzionalizzazione della ripresa di un *παλαιὸν δράμα* alle Grandi Dionisie, in ogni caso – specialmente se si è disposti a “non feticizzare la prima *performance* di un testo tragico, considerandola come l'unica cosa che conti” –³⁸⁸ deve essere vista non solo e non tanto come un elemento potenzialmente negativo per la trasmissione dei testi tragici, quanto, piuttosto, come un fattore determinante per la sopravvivenza delle opere teatrali del quinto secolo a.C. È questa una seconda, non trascurabile implicazione dell'evento del 387/386 a.C. che è stata messa da alcune illuminanti riflessioni di P. Easterling sul passaggio “dal repertorio al canone” e che sembra opportuno ribadire a conclusione della nostra trattazione di *IG II² 2318*, col. VIII, 1009-1011 M.-O.³⁸⁹ Per la studiosa,

³⁸² Esemplificano bene questa tendenza della critica le seguenti riflessioni di Ghiron-Bistagne 1976, 204: «Lycurgue remet en honneur un ancien concours d'acteurs comiques qui devient alors concours de sélection pour les Grandes Dionysies. Il fait ériger dans le nouveau théâtre de Dionysos les statues d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Enfin et surtout, il fait prendre les mesures nécessaires pour préserver leurs œuvres. Les acteurs en effet, dans les reprises qui deviennent habituelles après 386, n'avaient aucun scrupule à remanier le texte initial des œuvres dramatiques, les mettant au goût du jour pour satisfaire les exigences d'une mise en scène plus spectaculaire».

³⁸³ Anche il concetto di *παλαιὸν δράμα*, che non indica né un'opera vecchia né un “classico”, ma, piuttosto, un'opera che ha già debuttato sulle scene (cf. Hanink 2015, 278) non è una novità del quarto secolo a.C.; esso compare già negli *Acarnesi*, quando Diceopoli chiede ad Euripide (vv. 414-415) di dargli “qualche straccio di un dramma del passato” *δός μοι ῥάκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος*, riferendosi apertamente ai *props* spesso usati dal tragediografo per rappresentare la condizione di misera di diversi eroi (Telefo in *primis*) e, forse, anche ai frustoli di papiro su cui i testi euripidei erano trascritti (almeno secondo l'interpretazione del passo di MacLeod 1974; vd. la nostra trattazione di **Test. Libr. 3**).

³⁸⁴ Finglass 2015b, 260-261.

³⁸⁵ Finglass 2015b, 263.

³⁸⁶ Revermann 2006b, 88.

³⁸⁷ Hamilton 1974; cf. ora Finglass 2015b, 264-271.

³⁸⁸ Finglass 2015b, 274.

³⁸⁹ Easterling 1997, 212-213; 225; Falkner 2002, 348. Anche Michelakis 2008, 221 inquadra giustamente l'introduzione della *παλαιά* alle Grandi Dionisie nel processo di canonizzazione “tramite *performance*” dei grandi tragediografi del quinto

infatti, il processo di selezione dei τραγωιδοί, che dobbiamo immaginare a monte della *reperformance* da essi allestita, da un lato certifica l'innalzamento al rango di "classici" di alcuni drammi del passato, dall'altro rappresenta il culmine di un fenomeno che era già in corso da diversi decenni, grazie alla disseminazione degli agoni tragici in Attica e nel mondo greco, di cui gli attori (e le loro *troupes*) furono protagonisti indiscussi: la formazione di un repertorio di tragedie di successo. In questo senso, gli ὑποκριταί iniziano il processo di canonizzazione delle opere tragiche portato avanti dagli studiosi alessandrini: questi due "custodi della tradizione" possono essere visti come «advocates for the same client – the one through the intensity and ephemerality of live mass communication, the other more durably to a more restricted and discriminating audience».³⁹⁰

(Test. Rep. 11a-c)

Questa serie di brani è un ottimo esempio delle difficoltà interpretative che si incontrano quando la ricostruzione della ricezione antica della tragedia passa dall'analisi di fonti aneddotiche.³⁹¹ In ciascuna di queste tre opere il ricorso alla storia di Alessandro di Fere è dettato da esigenze diverse,³⁹² ma il messaggio di fondo dell'episodio rimane unico ed evidente: il crudele tiranno, pur non avendo alcuna esitazione ad infliggere sofferenze reali ai propri sudditi, piange di fronte ai dolori fittizi di eroine tragiche.³⁹³ Risulta arduo, tuttavia, comprendere quale rapporto intercorra tra le versioni di Plutarco, accomunate dalla presenza di un anonimo τραγωδός e dalla menzione di una tragedia del ciclo troiano, e quella di Eliano, in cui compare, invece, il nome del celebre attore Teodoro. Volendo porre la questione in termini dilemmatici, viene da chiedersi, difatti, se, in *VH* 14. 40, il retore di Preneste sia un «lettore» più o meno attento del biografo di Cheronea,³⁹⁴ oppure se si riferisca ad una «tradizione *difficilior*» e quindi di «maggior peso»,³⁹⁵ oppure, ancora, se, come sembra più probabile considerato il genere di testimonianze cui ci troviamo di fronte,³⁹⁶ la fluttuazione dei dettagli

secolo a.C., ma la sua descrizione dell'evento è imprecisa («the plays of the three tragedians started being re-performed from 386 BC with the introduction of a theatrical competition for the 'classical' plays of the fifth century»), perché le *reperformances* della tragedia sono una realtà affermata ben prima di quella data e perché le riprese dei drammi del quinto secolo a.C. sono, a questa altezza cronologica, esibizioni fuori concorso; bisogna attendere il terzo secolo per vederle inserite in una competizione (cf. *SEG* XXVI 208 con Summa 2008; *contra* Millis-Olson 2012, 123 n.3).

³⁹⁰ Falkner 2002, 348.

³⁹¹ Duncan 2005, 56-58.

³⁹² Nella *Vita di Pelopida* (a), ad esempio, Plutarco cita questo aneddoto all'interno di un *excursus* sulla malvagità di Alessandro di Fere, funzionale a chiarire come mai Epaminonda, inviato in Tessaglia per liberare Pelopida, ostaggio del tiranno, agisse con cautela, δεδοικῶς μὴ τῶν πραγμάτων παραχθέντων ἀπογνοὺς ἑαυτὸν Ἀλέξανδρος ὥσπερ θηρίον τράπηται πρὸς ἐκεῖνον (*Pel.* 29. 4-5). Posto all'inizio della seconda orazione del *De Alexandri Magni fortuna aut virtute* (b) (su cui vd. l'esauriente introduzione di D'Angelo 1998; cf. anche **Test. Or. 10**), l'episodio serve allo scrittore, invece, per sostenere che Alessandro Magno, diversamente da altri sovrani, sapesse bene di "cosa doveva essere spettatore e ascoltatore, di cosa protagonista e artefice" (Ἀλέξανδρος εἰδὼς τίνων δεῖ θεατὴν εἶναι καὶ ἀκροατὴν καὶ τίνων ἀγωνιστὴν καὶ αὐτοῦργόν, *De Alex. fort.* 334d 4-5). Nel caso del passo della *Varia Historia* (c), considerato il carattere miscelaneo di quest'opera, non si può individuare una precisa motivazione per la scelta di Eliano di riportare l'aneddoto sul tiranno.

³⁹³ Duncan 2005, 61.

³⁹⁴ Prandi 2005a, 396, a conclusione di uno studio del rapporto tra i due autori, osserva che «se Eliano lesse più o meno estesamente Plutarco, sembra essere rimasto – nel bene e nel male – uno scrittore indipendente» e, in effetti, è da escludere una dipendenza del primo dal secondo nella stesura dell'aneddoto, come sottolinea la stessa studiosa nella sua monografia su Eliano (2005b, 164-165), in virtù delle discrepanze tra i testi.

³⁹⁵ Matelli 2007, 101-102.

³⁹⁶ Saller 1980, 69. Le riflessioni dello studioso, seppur incentrate sulla ricostruzione della storia del Principato romano, sono istruttive, anche a livello generale, sui diversi contesti antichi di genesi e trasmissione degli aneddoti (cf. in particolare *ibid.*, 69-72).

dell'episodio derivi dall'immaginazione di due autori che abbelliscono un episodio già da tempo sedimentatosi nel «cultural database of popular anecdotes about famous actors and performances».³⁹⁷

Quale che sia la soluzione di tale dilemma, è da contemplare, in ogni caso, la possibilità che la storia della commozone di Alessandro di Fere al cospetto dei πάθη tragici sia parzialmente oppure interamente inventata. Ciò nonostante, dal momento che aneddoti di questo tipo, anche qualora siano del tutto fittizi, testimoniano «what the writer thought his audience would believe to be possible»,³⁹⁸ non sembra ozioso riflettere sulle informazioni relative alla diffusione della tragedia del quinto secolo a.C. ricavabili, pur con molte incertezze, da questi tre testi.

In primo luogo, se l'attore in grado di ammorbidire l'animo del tiranno fosse davvero Teodoro, come ricorda la *Varia Historia* (diversamente dalla biografia di *Pelopida* e dal *De Alexandri fortuna*), avremmo l'unica diretta ed inequivocabile attestazione del fatto che egli fosse specializzato nell'interpretare ruoli femminili. Demostene, infatti, lo associa all'*Antigone*, implicando probabilmente, anche se non necessariamente, che egli rivestisse la parte dell'eroina sofoclea (Dem. 19. 246 = **Test. Rep. 13**);³⁹⁹ un aneddoto plutarco lascia intendere, inoltre, che egli recitasse in veste di Elettra nell'omonimo dramma di Sofocle (*Quaest. Conv.* 737a 10-b 1 = **Test. Rep. 18a**); ma sono soltanto le parole di Eliano in *VH* 14. 40 a collegarlo esplicitamente con un personaggio tragico femminile. In secondo luogo, nell'immagine del sovrano che, ridotto in lacrime, è costretto a lasciare il teatro, sembra concretizzarsi, in un certo senso, la posizione attribuita da Plutarco a Teodoro in una discussione con il collega Satiro,⁴⁰⁰ attivo sulle scene comiche: “non è straordinario far ridere gli spettatori, ma farli piangere e disperare”.⁴⁰¹

Passando, invece, al contributo più significativo che questi passi sembrano poter offrire alla nostra indagine sulle *reperformances*, cioè l'indicazione di quali opere del quinto secolo a.C. godessero ancora del favore del pubblico, diciamo, nel secondo quarto del quarto secolo a.C. (la tirannide di Alessandro, durò, per essere più precisi, dal 369 al 358 a.C.),⁴⁰² non si può che constatare, purtroppo, l'evidente discrepanza, al riguardo, tra i tre testi e, di conseguenza, la natura estremamente congetturale di qualsiasi ricostruzione che ipotizzi la fortuna antica di alcune tragedie basandosi esclusivamente su queste tarde testimonianze. Ci soffermiamo solo brevemente, dunque, sui drammi che avrebbero fatto commuovere Alessandro di Fere, tentando di collegare le informazioni offerte da Plutarco ed Eliano con altri dati in nostro possesso sulla ricezione delle opere da essi ricordate.

La menzione delle *Troiane* in *Pel.* 29. 5 (a) in particolare, è abbastanza singolare, perché questa tragedia non sembra avere avuto particolare risonanza nell'antichità: i commediografi non alludono mai al suo testo, rarissimi sono i vasi almeno teoricamente collegabili con il suo *plot* e soltanto in un caso, molto incerto, Aristotele fa riferimento ad essa, come esempio di opera ricavata dalla *Piccola Iliade* (*Po.* 1459b 4-6).⁴⁰³ I personaggi di Ecuba e Polissena individuano nell'*Ecuba*, invece, la tragedia cui allude Plutarco nel passo del *De Alexandri fortuna* (b) – che essa si alterni alle *Troiane*, nell'immaginario del biografo, è del tutto

³⁹⁷ Duncan 2005, 58.

³⁹⁸ Duncan 2005, 57.

³⁹⁹ Il ruolo di primo attore, in quella *pièce*, sembrerebbe spettare in effetti, a Creonte, presente sulla scena in tutti e cinque gli episodi, oltre che nell'esodo (vd. Di Benedetto-Medda 2002², 219).

⁴⁰⁰ Per altre notizie su questo attore, vd. commento a **Test. Or. 8**.

⁴⁰¹ Matelli 2007, 102. Il passo in questione è in Plut. *De laude ipsius* 545e 8-f 1: οἷον ὁ τῶν τραγωδιῶν ὑποκριτῆς Θεόδωρος εἰπεῖν ποτε πρὸς τὸν κωμικὸν λέγεται Σάτυρον, ὡς οὐ θαυμαστόν ἐστι τὸ γελαῖν ποιεῖν τοὺς θεατὰς ἀλλὰ τὸ δακρῦειν καὶ κλαίειν.

⁴⁰² Egli ascese al potere dopo aver ucciso lo zio Polifrone, che era subentrato da circa un anno a Giasone di Fere, a sua volta morto nel 370 a.C.; cf. Xen. *Hell.* 6. 4, 33-35 e Plut. *Pel.* 29. 8 con Westlake 1969, 128. La sua morte in una congiura ordita dalla moglie Tebe, che verosimilmente ispirò gli *Uomini di Fere* di Moschione (*TrGF* I 97 F3; su questa tragedia ellenistica vd. Kotlińska-Toma 2015, 131-132), chiuse un regno durato undici anni (D. S. 15. 61, 2).

⁴⁰³ Vahtikari 2014, 247. Dem. 19. 337 ricorda Eschine come pessimo tritagonista τῶν ἐπὶ Τροίᾳ, ma probabilmente non è abbastanza per ipotizzare, come fa lo studioso, che l'oratore alluda alle *Troiane* (cf. **Test. Rep. 14**).

comprensibile, considerate le non poche somiglianze tra le due opere. Questo dramma, forse, non sarà tra i “preferiti di Aristofane”,⁴⁰⁴ ma è citato nelle *Nuvole*, nel *Γηρυτιάδης*, nelle *Rane* e nell’*Eolusicone*;⁴⁰⁵ Aristotele, inoltre, riporta i vv. 864-865 dell’*Ecuba* in *Rh.* 1394b 4-6 e, Demostene, nel capitolo 267 dell’orazione *Sulla Corona* (= **Test. Rep. 16**) ne menziona l’*incipit*, lasciando capire che l’opera facesse parte del repertorio di Eschine.

Non è chiaro, infine, quale opera Eliano (c) abbia in mente quando dice che Teodoro recitò τὴν Ἀερόπην σφόδρα ἐμπαθῶς, anche perché con quella formulazione egli potrebbe intendere sia, in generale, il titolo di un dramma, sia, in particolare, il ruolo ricoperto dall’attore.⁴⁰⁶ *Erope*, infatti, è sicuramente un personaggio del filone mitico degli Atridi ed è nota principalmente per aver tradito Atreo con il di lui fratello Tieste, ma queste vicende costituiscono un soggetto trattato da numerosi tragediografi (cf. *Hyg. Fab.* 87). Matelli 2007, 100, ad esempio, ipotizza una replica del *Tieste* di Carcino II, la cui ἀκμὴ è collocata da *Sud.* κ 394 al tempo della centesima Olimpiade (380-377 a.C.), poco prima del regno di Alessandro di Fere: Aristotele ricorda questo dramma per una ἀναγνώρισις tramite un segno “delle stelle” (*Po.* 1454b 20-21); anche Snell aveva inserito *VH* 14. 40 tra le testimonianze relative alla produzione di Carcino II (*TrGF* I 70), per postulare, forse non necessariamente, l’esistenza di una sua *Erope*. Non mancano i tentativi di attribuzione del riferimento di Eliano alla tragedia del quinto secolo a.C.: la stessa Matelli, *ibid.* fa notare che Agatone fu autore di una *Erope* (*TrGF* I 39 F1); Duncan 2015, 306 pensa al *Tieste* di Euripide (vd. *infra*, commento a **Test. Rep. 14**), ma anche Sofocle aveva composto più di un dramma così intitolato,⁴⁰⁷ e la seduzione di *Erope* era forse al centro del suo *Atreo*.⁴⁰⁸

Ciò che questo insieme di testimonianze consente di sostenere in modo ben più sicuro, è, invece, il ruolo non trascurabile della Tessaglia come scenario della disseminazione della tragedia in epoca pre-alessandrina.⁴⁰⁹ Secondo un breve accenno di una delle biografie di Euripide, il celebre tragediografo fu onorato con la προξενία e la ἀτέλεια dalla regione tessala di Magnesia e sebbene M. Lefkowitz, nella recente riedizione del fortunato *The Lives of the Greek Poets*, ribadisca il suo scetticismo sulla veridicità di questa informazione,⁴¹⁰ parte della critica tende ora credere che essa sia una dei pochi elementi genuini in mezzo alle numerose invenzioni di quella biografia.⁴¹¹

⁴⁰⁴ Heath 1987, 41.

⁴⁰⁵ (I) *Ar. Nu.* 718-719 φροῦδα τὰ χρήματα, φρούδη χροιά, | φρούδη ψυχή, φρούδη δ’ ἐμβάς; ~ *E. Hek.* 159-161 τίς ἀμύνει μοι; ποία γενεά, ποία δὲ πόλις; φροῦδος πρέσβυς, φροῦδοι παῖδες; (II) *Ar. Nu.* 1165-1166 ὃ τέκνον, ὃ παῖ, ἔξελθ’ οἴκων, ἄνε σου πατρός. ~ *E. Hek.* 172-175 ὃ τέκνον, ὃ παῖ ἴδυστανοτάτας ματέρος, ἔξελθ’ ἔξελθ’ οἴκων, ἄνε ματέρος αὐδάν; (III) *Ar. fr.* 156 K.-A. καὶ τίς νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας ἔτλη κατελθεῖν; *Ar. Ra.* 1331 Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας λιπών, ἴν’ Ἄιδης χωρὶς ὄικισται θεῶν, *Ar. fr.* 1 K.-A. ἦκω Θεαρίωνος ἀρτοπώλιον λιπών, ἴν’ ἐστὶ κριβάνων ἐδώλια.; ~ *E. Hek.* 1-2 Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας | λιπών, ἴν’ Ἄιδης χωρὶς ὄικισται θεῶν. Rimandiamo a Battezzato 2010, 113-118 per un’analisi di queste riprese comiche dell’*Ecuba*.

⁴⁰⁶ La correzione di Ἀερόπην in Μερόπην, proposta da Valckenaer 1767, 182 e accolta, fra gli altri, da Dilts nell’edizione teubneriana di Eliano del 1974 e da Ghiron-Bistagne 1976, 157, consentirebbe di individuare un’allusione al *Cresfonte* euripideo, un’opera ricordata, per il suo emozionante riconoscimento, in *Arist. Po.* 1454a 5-7 e, forse, fra quelle recitate da Eschine (**Test. Rep. 15a**); tuttavia, come ha argomentato Matelli 2007, 101, si tratta di un intervento sul testo non necessario. La recente speculazione di Duncan 2015, 306-308 sul significato che avrebbe potuto assumere una *performance* di questa tragedia al cospetto di Alessandro di Fere, poggia, dunque, su basi davvero poco solide (e nella descrizione della trama, crediamo per un *lapsus calami*, la studiosa fa riferimento alla protagonista femminile del *Cresfonte* chiamandola ripetutamente *Erope* e non *Merope*).

⁴⁰⁷ Vahtikari 2014, 196.

⁴⁰⁸ Sutton 1984, 26-27; 141.

⁴⁰⁹ Csapo-Wilson 2015, 358-361.

⁴¹⁰ Lefkowitz 2012², 91: «That information could have been found on a commemorative inscription in Magnesia. But it might also derive from a literal interpretation of a metaphorical expression of friendship or a passage praising that city». La studiosa riferisce la notizia alla città di Magnesia in Asia Minore, ma sembra più verosimile che Euripide abbia soggiornato in Tessaglia nel suo percorso verso la Macedonia (vd. in proposito Stevens 1960, 90).

⁴¹¹ Easterling 1994, 76; dello stesso avviso sono Csapo-Wilson 2015, 360.

Sicuramente questa notizia non dice nulla di certo sulla diffusione del dramma ateniese in Tessaglia e probabilmente non autorizza le speculazioni di Easterling 1994, 75-76 e, soprattutto, di Taplin 1999, 44-48 sulle presunte “Thessalian connections” di diversi brani euripidei,⁴¹² ma implica, senza dubbio, un apprezzamento della produzione del tragediografo in quell’area del mondo greco.⁴¹³ Che tale apprezzamento fosse dovuto, già nell’ultima parte del quinto secolo a.C., ad un contatto tramite (*re*)performance con le opere euripidee, rimane, purtroppo un’ipotesi priva di riscontri, ma i passi di Plutarco ed Eliano confermano, in ogni caso, che, qualche decennio più tardi, al tempo di Alessandro, la Tessaglia era dotata di edifici teatrali, anche se le parole dei due scrittori non consentono di comprendere in quale θέατρον della regione abbia avuto luogo l’episodio da essi raccontato.⁴¹⁴ Alla luce di queste considerazioni, infine, non è sorprendente che un attore ateniese già affermato, come Teodoro, abbia fatto tappa presso il tiranno di Fere; anzi, questa circostanza potrebbe essere messa sullo sfondo delle relazioni amichevoli intercorse tra la πόλις democratica e il sovrano tessalo almeno fino alla battaglia di Mantinea 362 a.C.,⁴¹⁵ dopo la quale Alessandro iniziò a fare ricorso ad atti di pirateria, entrando in collisione con gli interessi marittimi di Atene.⁴¹⁶

(Test. Rep. 12a-b)

Nonostante queste iscrizioni abbiano ricevuto scarsa attenzione negli studi più recenti sugli attori e sulla disseminazione del dramma nel quarto secolo a.C.,⁴¹⁷ esse offrono una testimonianza pressoché certa di due repliche della tragedia, andate in scena, rispettivamente, nel demo attico di Torico e sull’isola di Taso.

In entrambe le epigrafi manca, infatti, l’indicazione del poeta che curò la διδασκαλία, ma è presente (sicuramente nella prima, verosimilmente nella seconda) il nome di uno dei più celebri attori del quarto secolo a.C, Teodoro: poiché altre fonti (vd. **Test. Rep. 11**) ricordano il suo ruolo di protagonista in *reperformances* sofoclee ed euripidee, è molto probabile che nelle rappresentazioni in questione egli abbia agito da *producer* di una παλαιά.

Per questo motivo, ma anche perché le due iscrizioni dovrebbero essere sostanzialmente coeve (vd. *infra*), sembra opportuno unire IG II-III³ 4, 1, 512 e IG XII Suppl. 400 in un’unica trattazione, in modo da aprire uno sguardo, da due diverse angolazioni, su uno dei fenomeni caratteristici della

⁴¹² Secondo Taplin 1999, 45, ad esempio, l’*Andromaca* avrebbe una «heavy Thessalian localization», individuabile nelle pronunciate dalla protagonista nel prologo (Φθίας δὲ τῆσδε καὶ πόλεως Φαρσαλίας σύγχορτα ναῖω πεδί’, vv. 16-17), nell’enfasi posta da Peleo sulla morte di Neottolema come disgrazia per la πόλις Θεσσαλία (1176; cf. anche i vv. 1187, 1211) e anche nell’eziologia del culto di Peleo a Capo Sepia offerta dalle parole di Teti ai vv. 1263-1269. In questo caso, più che negli altri, le ipotesi di Taplin sono accattivanti, soprattutto in virtù del fatto che la *performance* di questo dramma, stando allo scolio al v. 445 (cf. **Test. Libr. 13**, p. 274) non era registrata nelle *Didascalie* ateniesi, ma questo tipo di analisi, come osserva giustamente Finglass 2015, 216, «needs to be treated with caution».

⁴¹³ Csapo-Wilson 2015, 360.

⁴¹⁴ Il teatro in questione potrebbe essere quello di Skoutoussa, tristemente noto perché il tiranno vi perpetrò il massacro degli abitanti di questa piccola città tessala, situata a nord-est di Farsalo (cf. Paus. 6. 5, 2-3; D. S. 15. 75, 1 e Plut. *Pel.* 29. 7 menzionano l’episodio ma parlano semplicemente di un’assemblea); quello di Fere, rinvenuto, ma non ancora scavato (cf. Csapo-Wilson 2015, 361); oppure quello di Pagase, cui pensa Mili 2014, 167, per il fatto che sotto il regno di Alessandro questa località divenne «much more than a shabby port».

⁴¹⁵ Westlake 1969, 142. Cf. Dem. 23. 120, Efippo fr. 1 K.-A.

⁴¹⁶ Westlake 1969, 152-153.

⁴¹⁷ In *Trends in Classics* 7. 2 (2015), interamente incentrato sulle *reperformances* antiche del dramma, soltanto E. Csapo e P. Wilson fanno puntualmente riferimento alle due iscrizioni nella loro “mappatura” dello *Spread of Theatre Outside Athens* (pp. 326, 355). In *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, l’unica menzione di IG II-III³ 4, 1, 512 (= SEG XXXIV, 174, prima della recente edizione di Makres) è nel catalogo di Goette 2014, 105, mentre Nervegna 2014, 164 n.44 e Hartwig 2014, 220 n. 97. accennano brevemente ad IG XII Suppl. 400. Totalmente assente da Easterling-Hall 2002 ogni riferimento a queste due testimonianze, nonostante Teodoro sia spesso citato dai contributori del volume.

circolazione della tragedia nel quarto secolo a.C.: il *tour* di una *star* delle scene ateniesi che porta il suo repertorio nei demi e nella periferia del mondo geopolitico della πόλις.⁴¹⁸

Partiamo dalla dedica coregica di Torico (a), in cui l'integrazione [Θε]όδωρος (v. 4), proposta da Bingen 1984, 179 ed accolta con qualche riserva dalla critica,⁴¹⁹ sembra imporsi, nonostante non sia semplice armonizzare in un quadro coerente (I) la cronologia ricostruibile per la sua carriera, (II) le informazioni in nostro possesso sui tre committenti e gli altri due attori menzionati dall'epigrafe, e (III) quanto sappiamo sull'organizzazione delle Dionisie in quel demo.

L'attività teatrale di Teodoro (I) può essere inquadrata, infatti, in un arco cronologico approssimativamente compreso tra il secondo decennio del IV secolo a.C, quando IG II² 2325H, col. II, 26 M.-O. lo accredita di quattro vittorie nell'agone lenaico, e il 343 a.C, quando Demostene, riferendosi ad un passato abbastanza recente, lo ricorda come protagonista dell'*Antigone* di Sofocle (= **Test. Rep. 13**);⁴²⁰ se il suo nome può essere integrato anche in IG II² 2325B, col. II, 23 M.-O., allora l'estremo alto di tale arco cronologico sarebbe da spostare indietro, fino al 400 a.C. circa, e dovremmo ipotizzare che la sua carriera fosse stata assai lunga (oltre cinquanta anni!), ma ciò, probabilmente, non è necessario, dal momento che il testo dell'iscrizione è, in quel punto, pressoché illeggibile.⁴²¹

Se si accetta di leggere [Θε]όδωρος al v. 3, pertanto, appare inopportuno datare la dedica oltre la metà del quarto secolo a.C., come ha fatto di recente Makres *ad IG II-III*³ 4, 1, 512 (350-325 a.C.) e come ipotizzava, in parte, lo stesso Bingen, il quale indicò una forbice cronologica ampia, dal 375 al 325 a.C. Dal momento che, infatti, egli ottenne i primi successi intorno al 380 a.C, se non addirittura intorno al 400 a.C., la sua nascita dovrà essere collocata negli ultimi decenni del quinto secolo a.C.;⁴²² di conseguenza, seguendo la datazione di Makres, dovremmo ritenere che egli avesse ampiamente superato i settant'anni al momento della *performance* a Torico.

I dati prosopografici sugli altri personaggi non sono di ostacolo ad una datazione intorno al 350 a.C. (II), a patto, tuttavia, di qualche necessaria speculazione sul testo dell'iscrizione e di una paziente riflessione sul legame di questa testimonianza con altre epigrafi relative al demo di Torico.

L'attore comico della prima *choregia* (v. 2), ad esempio, dovrebbe rispondere al nome di Σπευσιάδης: si tratta, quasi sicuramente, di quello Σπευσεάδης Ἀθηναῖος che abbiamo visto all'opera, in qualità di διδάσκαλος, nel demo di Acarne (vd. commento a **Test. Rep. 8**), proprio intorno alla metà del quarto secolo a.C.⁴²³ Il lemma relativo al terzo interprete ricordato dall'iscrizione, inoltre, è andato totalmente perduto, ma considerata la brevità della lacuna al v. 6, è molto allettante la proposta di Summa 2006, 83 di integrare l'unico nome di attore comico di 4-5 lettere a noi noto, Λύκων. Egli è citato fra gli attori vincitori all'agone lenaico in compagnia di altri famosi ὑποκριταί degli anni '40 del

⁴¹⁸ Konstantakos 2011, 155-156.

⁴¹⁹ Summa 2006, 84, in particolare, nota che «sarebbe possibile integrare anche [Δι]όδωρος oltre a [Θε]όδωρος» e che quest'ultima integrazione non è certa per ragioni cronologiche e per la «singolarità che uno dei più noti attori di teatro avesse recitato alla fine della sua carriera alle Dionisie Rurali» (*ibid.* n.25). Per quanto riguarda la prima osservazione, è vero che l'attività sulle scene di Teodoro raggiunse l'apice nei primi decenni del quarto secolo a.C, ma una sua presenza a Torico alla metà di quel secolo (periodo in cui Summa data l'iscrizione) non è inverosimile (vd. *infra*); la seconda obiezione è da respingere, non solo perché dettata dal consueto pregiudizio contro la qualità delle *performances* rurali (come puntualizza Wilson *in c. di p.*), ma anche e soprattutto alla luce di testimonianze come **Test. Rep. 6** (Sofocle διδάσκαλος a Eleusi, verosimilmente in tarda età).

⁴²⁰ È altresì vero che Aristotele, probabilmente dopo questa data, cita Teodoro nel *Politico* (1336b 26-31) e nella *Retorica* (1404b 22): questo potrebbe spingere verso il terzo quarto del quarto secolo la parte finale della sua attività teatrale e, di conseguenza, la datazione della dedica coregica di Torico e del monumento di Taso (cf. e.g. PAA 506155, Bingen 1984, 178, Stephanis # 1157, Grandjean-Salviat 2000, 93). Tuttavia, tralasciando la difficoltà nel dedurre indicazioni cronologiche sicure dal dettato aristotelico, se l'integrazione del nome dell'attore nei record relativi alle Dionisie Urbane di fine quinto / inizio quarto secolo fosse corretta (vd. *infra*), sarebbe molto difficile ritenere che la carriera di Teodoro si estendesse fino verso il 325 a.C.

⁴²¹ È possibile individuare un Θ e, con meno certezza, un ε; cf. Millis-Olson 2012, 154.

⁴²² Matelli 2007, 88.

⁴²³ Bingen 1984, 179. Cf. Summa 2006, 83-84 per altri esempi dell'oscillazione dei gruppi vocalici in εα~ ια.

quarto secolo a.C. e potrebbe essere qui ritratto agli inizi della sua lunga carriera, conclusasi alla corte di Alessandro.⁴²⁴ Per quanto concerne l'identità dei coreghi, sembra che non si possa sfuggire all'identificazione di Democaride (v. 1) con l'uomo di Torico citato per ben quattro volte in una *defixio* conservata al Museo Nazionale di Atene (NM 14470), e a quella di Democare (v. 3) con l'omonimo personaggio ricordato in una stele funeraria che commemora una famiglia proveniente dallo stesso demo (IG II² 6218). Per il nome del terzo dedicante, Summa 2006, 82 propone Δημάδης, «che per le tre lettere iniziali ΔΗΜ, tra le più larghe dell'alfabeto, si adatterebbe meglio degli altri allo spazio della lacuna e risponderebbe alle tendenze onomastiche della famiglia in questione,⁴²⁵ mantenendo intatte lettere iniziali e terminazione», ma poiché nella tavoletta in cui compare Democaride è presente anche un Archiade di Torico, è questo verosimilmente il nome da integrare al v. 5 della nostra iscrizione.⁴²⁶ La nuova cronologia della *defixio*, spostata da Jordan-Curbera 2008, 143 dal 323 a.C. al 345/335 a.C., è senza dubbio coerente con una datazione delle coregie di Democaride ed Archiade a cavallo della metà del quarto secolo.

Ben più complesso il dibattito critico intorno a IG II² 6218, rianimato proprio dalla scoperta, nel 1983, di questa epigrafe, e dalla presenza, in essa, del nome di Democare. Whitehead 1986b, 215-220, datando la stele funeraria, per ragioni prosopografiche, alla fine del quarto secolo, ipotizzò che il Democare in essa menzionato fosse l'omonimo nipote del corego, che, in età adulta o avanzata (nel secondo o nel terzo quarto del quarto secolo a.C.) finanziò la *performance* di Teodoro.⁴²⁷ Forse, tuttavia, è più semplice pensare che essi siano la medesima persona, tornando, quindi, alla cronologia proposta da Kirchner *ad* IG II² 6218 (il quale datò il monumento a dopo la metà del quarto secolo a.C.),⁴²⁸ e immaginando che questo personaggio, più anziano degli altri due, fosse morto non molto tempo dopo aver sostenuto la *choregia* tragica celebrata in IG II-III³ 4, 1, 512. Se questa ricostruzione cronologica e prosopografica non è fallace, una datazione del monumento coregico di Torico intorno alla metà del quarto secolo a.C. si conferma assai accattivante, in quanto consente di sostenere che due attori del calibro di Teodoro e Licone parteciparono alle locali Dionisie Rurali e di identificare Democaride, Democare ed Archiade con omonimi abitanti del demo noti da altre testimonianze.

(III) L'unione, nella dedica, di tre *performances*, di cui una tragica e due comiche, e il singolare accostamento ai coreghi degli attori protagonisti,⁴²⁹ rimangono, tuttavia, i due elementi più interessanti di IG II-III³ 4, 1, 512 (anche a prescindere dalla precisa datazione dell'epigrafe e dall'identità dei personaggi in essa menzionati) perché potrebbero delinare un'immagine assai originale del *festival* drammatico di Torico e delle condizioni in cui la tragedia circolava (e veniva, quindi, potenzialmente replicata) nel quarto secolo a.C. Molto dipende dalla relazione ipotizzabile tra la nostra iscrizione e l'affascinante decreto di «regolamentazione della coregia»,⁴³⁰ proveniente dallo stesso demo e risalente alla fine del quinto o agli inizi del quarto secolo a.C.,⁴³¹ il quale attesta una sorta di “asta” per conferire la *choregia* alle Dionisie Rurali al miglior offerente: Τηλέας ε[ἴ]πεν· ...]ι τρεῖς χορηγία[ς τοῖς τὸ πλεῖ]στον διδῶσιν (ll. 4-6).

Le soluzioni per integrare la prima lacuna variano (ἐπιτρέψαι, ἀποδοῦναι, μισθῶσαι, cf. Wilson 2007c, 126), ma il numero dei finanziatori delle *performances*, tre, è certo, e, di conseguenza, è molto forte la tentazione di stabilire un diretto collegamento tra il cosiddetto “decreto di Teleas” e la situazione fotografata da IG II-III³ 4, 1, 512, ipotizzando che Democaride, Democare ed Archiade

⁴²⁴ IG II² 2325F, col. III, 48 M.-O. con Millis-Olson 2012, 201.

⁴²⁵ Sui possibili legami di parentela tra i tre personaggi, vd. *infra* n.440.

⁴²⁶ Jordan-Curbera 2008, 140; cf. Marchiandi 2011, 351-352 per un'utilissima sintesi dei possibili rapporti tra la *defixio* e la nostra iscrizione.

⁴²⁷ Lo studioso segue un suggerimento di Bingen 1984, 179.

⁴²⁸ Così Jordan-Curbera 2008, 140; Marchiandi 2011, 351.

⁴²⁹ Altrimenti inattestato nelle iscrizioni concernenti l'attività teatrale dei demi: cf. Summa 2006, 82.

⁴³⁰ Summa 2006, 77.

⁴³¹ Bingen 1984, 175-177 (*editio princeps*); SEG XXXIV 107; Bingen 1991, 32; Whitehead 1986b, 219; Summa 2006, 77-78; Wilson 2007c, 125.

fossero stati i tre coreghi prescelti in un determinato anno,⁴³² e che, in quell'anno, gli spettatori di Torico avessero assistito a due rappresentazioni comiche e ad una tragica (oppure a un *set* di opere, come la *Τηλέφεια* di Sofocle ad Halai Aixonides, vd. **Test. Rep. 7**).⁴³³

Se così fosse, dovremmo immaginare, forse, che l'evento non fosse competitivo e più verosimilmente che in altri casi potrebbe prendere corpo l'idea che i drammi rappresentati fossero pezzi forti del repertorio degli attori, piuttosto che opere nuove.⁴³⁴ Poiché, tuttavia, è possibile anche che i tre personaggi siano riuniti in unico monumento semplicemente in virtù dei legami di parentela tra di essi esistenti,⁴³⁵ non si può escludere, come argomenta Whitehead 1986b, 219, che Democaride abbia riportato una vittoria nell'agone comico in un anno X, Democare nell'agone tragico in un anno X o Y, Archiade ancora con la commedia in un anno Y o Z: in tal caso, il *festival* drammatico di Torico non sarebbe molto diverso da quelli organizzati in altri demi.⁴³⁶

Non sussistono dubbi, invece, sull'originalità dell'associazione diretta tra attore e corego. Nelle *Didascalie* della πόλις, la dicitura ὑπεκρίνεται, abbreviata in ΥΠΕ, fa riferimento alla partecipazione di uno ὑποκριτής, nel ruolo di protagonista, alla produzione di un poeta,⁴³⁷ ma in questo caso il διδάσκαλος è assente ed è naturale ritenere che l'attore abbia assunto parte delle sue prerogative,⁴³⁸ come istruire il coro, reclutare gli altri elementi della *troupe* e organizzare la messa in scena del dramma.

Le stesse *Didascalie*, nel registrare *performances* tragiche sostanzialmente coeve a quelle di Torico, raccontano, del resto, l'importanza crescente degli attori, che spinse, per ragioni di equità della competizione, ad introdurre sistemi di ripartizione delle loro "prestazioni": emblematico, da questo punto di vista, è il caso delle Dionisie del 342/341 a.C, quando Tessalo, Neottolemo e Atenodoro si alternarono nelle tre rappresentazioni di Astidamante, Euareto ed Afareo (cf. *IG II² 2320*, col. II, 1-17 M.-O con il commento di Easterling 1997, 214-215). Non è affatto sorprendente, dunque, che un interprete di successo come Teodoro abbia diretto in autonomia la produzione di una tragedia (o di una tetralogia): anzi, il suo rapporto immediato con il committente della *performance* consente di considerare l'organizzazione delle Dionisie di Torico come un esempio embrionale di ciò che, secondo modalità ben più complesse e codificate, accadrà, nei teatri di tutto il mondo greco, grazie all'operato degli Artisti di Dioniso.⁴³⁹

Ai fini della nostra indagine sulle *reperformances*, avremmo voluto sapere quale opera recitò, ma dobbiamo accontentarci di congetturare che egli ritagliasse per sé, da qualche dramma del quinto secolo a.C., uno di quei ruoli femminili per i quali era molto rinomato (vd. *supra* **Test. Rep. 11 a-c**).

⁴³² Così ritengono Summa 2006, 82 e Wilson *in c. di p.*, mentre Bingen 1984, 179 osservò: «il s'agit très probablement de chorèges vainqueurs, ce qui implique que les trois concours n'ont pas eu lieu aux mêmes Dionysies rurales»; Whitehead 1986b, 219; Bingen 1991, 33.

⁴³³ Sul teatro di Torico cf. **Test. Rep. 1**, p. 44 n.34.

⁴³⁴ Il fatto che al v. 7 χορηγήσα]ντες (Bingen 1984, 179) sia un'integrazione più probabile di νικήσα]ντες (lettura preferita da Makres), non è abbastanza per provare che il *festival* non avesse una competizione drammatica vera e propria: come osserva Summa 2006, 82 n. 15, «la presenza del verbo νικάω per coreghi vincitori, seppur frequente, non è necessaria».

⁴³⁵ Whitehead 1986b, 218, per la somiglianza tra i loro nomi, ipotizzò che Democare e Democaride fossero fratelli ed il suo suggerimento è stato in genere raccolto dalla critica (cf. *e.g.* Summa 2006, 82; Marchiandi 2011, 352); Jordan-Curbera 2008, 140, sostenitori dell'integrazione di Archiade come terzo corego, suppongono che questi fosse il figlio di Democaride, insieme al quale è menzionato nella *defixio* di cui *supra* (così anche Marchiandi 2011, 352 e Makres *ad loc.*). Se così fosse, avremmo figlio, padre e zio riuniti nella stessa dedica, una circostanza del tutto in scia con l'importanza dei legami parentali nella *synchoregia* rurale.

⁴³⁶ Come ad esempio ad Eleusi ed Halai Aixonides, per cui *IG I³ 970* e *IG II/III³ 4, 1, 498* (= **Test. Rep. 6 e 7**) attestano l'esistenza di una competizione per la commedia e una per la tragedia.

⁴³⁷ Cf. *e.g.* *IG II² 2320*, col. II, 5-8 M.-O: [ποη] : Ἀστυδάμας | [Ἀχι]λλεῖ ὑπε : Θετταλός | Ἀθάμανθι ὑπε : Νεοπτόλ | [A]ντιγόνη ὑπε: Ἀθηνόδο.

⁴³⁸ Wilson *in c. di p.*

⁴³⁹ Wilson *in c. di p.*

Di natura diversa ma non meno affascinante sono le cinque iscrizioni provenienti da un monumento a Dioniso situato nella zona nord-est del santuario della divinità a Taso (b). Incise in una base semicircolare sottostante altrettante statue allegoriche (Dioniso, Tragedia, Commedia, Ditirambo, Νυκτερινός),⁴⁴⁰ di cui dovevano favorire l'identificazione, esse celebrano le *performances*, verosimilmente tenutesi nell'antico teatro dell'isola,⁴⁴¹ dell'attore comico Filemone, di Aristone di Mileto nel ditirambo, dell'auleta Battalo nell'inedito genere "Notturmo",⁴⁴² e, ciò che più ci interessa, di Teodoro.

L'*editor princeps*, G. Daux (1926), datò queste brevi dediche all'inizio del III secolo a.C su base paleografica, trovando un largo ma immeritato consenso tra gli studiosi,⁴⁴³ in quanto non tenne conto delle ben più solide ragioni prosopografiche, raccolte in seguito da Salviat 1979, 157-162, in grado di retrodatare le iscrizioni almeno fino alla metà del quarto secolo a.C.

Se Aristone di Mileto, infatti, è un poeta altrimenti ignoto, la compresenza di Teodoro, Filemone e Battalo costituisce un indizio certo della datazione al "secolo degli attori" del monumento del *Dionysion* di Taso.

Dell'estensione della carriera del primo, abbiamo già parlato *supra*; i pochi dati in nostro possesso sul terzo personaggio sembrano confermare tale ipotesi;⁴⁴⁴ ma è il *floruit* di Filemone, in particolare, che può essere collocato con certezza nei decenni precedenti alla metà del quarto secolo a.C. Il suo nome, infatti, compare in una sezione dell'elenco dei κομφοδοί vincitori alle Lenee relativa agli anni 60' del quarto secolo a.C. (cf. *IG II² 2325F*, col. III, 36 M.-O., con le osservazioni di Millis-Olson 2012, 193 e 201). Eschine, inoltre, lo cita come testimone a carico nel capitolo 115 della *Contro Timarco* (databile al periodo tra l'estate del 346 a.C. e la primavera 345 a.C., vd. commento a **Test. Simp. 6**, p. 172 n.52), per il suo probabile ruolo di intermediario in un atto di concussione commesso dall'imputato, e Aristotele ricorda l'espressività della sua recitazione di alcune parti della *Γερωντομανία* e degli *Εὐσεβεῖς* di Anassandride, il grande poeta della Commedia di Mezzo che ottenne la sua prima vittoria alle Grandi Dionisie del 377/376 a.C ed era ancora "sulla breccia" nel 353/352 a.C. (cf. i dati brevemente raccolti in Millis-Olson 2012, 188).

Intorno al 350 a.C. (forse qualche tempo prima questa data, in ragione delle nostre considerazioni sulle carriere di Teodoro e Filemone, piuttosto che dopo, come ritengono Grandjean-Salviat 2000, 93) l'isola di Taso fu dunque in grado di attrarre due grandi interpreti ateniesi, sfruttando, forse, i suoi legami di lungo corso con la πόλις democratica, rinsaldatisi, dopo alterne vicende, con l'adesione, nel 375 a.C., alla seconda Lega Delio-Attica.⁴⁴⁵ Delineare più precisamente i contorni di

⁴⁴⁰ Solo la metà destra del semicerchio è conosciuta: cf. le ricostruzioni del monumento in Salviat 1979, 156 e Grandjean-Salviat 2000, 93. Sono conservate la testa di Dioniso, la statua mutila della Commedia e una maschera, attribuito della Tragedia (rispettivamente fig. 192, 48 e 191, 193 in Grandjean-Salviat 2000), ora esposte nel museo dell'isola.

⁴⁴¹ Esso era già esistente alla fine del quinto secolo a.C., perché Ippocrate lo menziona di sfuggita in *Epid.* 1. 2, 13 ed è forse il più antico nell'area dell'Egeo (cf. la tabella in Csapo-Wilson 2015, 353). Che la *performance culture* dell'isola fosse influenzata dagli stretti rapporti con Atene, è assai probabile, ma mancano fonti al riguardo (una diretta attestazione dell'istituto della *choregia*, ad esempio: cf. Wilson 2000, 295).

⁴⁴² Il termine νυκτερινός è sempre attestato come aggettivo, con il senso di "notturmo, relativo alla notte", ma qui dovrebbe indicare, come osservava Daux 1926, 235, un genere musicale «placé sous l'invocation de Dionysos. On connaît le goût du dieu pour les fêtes nocturnes; il est appelé souvent νυκτέλιος, et les cérémonies de nuit en son honneur Νυκτέλια».

⁴⁴³ Cf. Hiller von Gaertringen *ad IG XII Suppl.* 400; Bernard-Salviat 1959, 334; Webster 1967b, 49. Ghiron-Bistagne 1976, 330, rimanendo fedele alla datazione di Daux, ipotizza che il Teodoro celebrato a Taso sia un omonimo attore di Megara, attivo nella prima parte del terzo secolo a.C. La nuova datazione del monumento, sostenuta da Salviat 1979, 157-162, è seguita, con diverse sfumature, in tutti gli studi successivi (cf. Grandjean-Salviat 2000, 93; Wilson 2000, 295; Matelli 2007, 94-95; Hall 2007, 243-248).

⁴⁴⁴ Forse non tutti i passi raccolti da Salviat 1979, 161-162 sono decisivi per individuare nel Battalo di Taso un *performer* vissuto nel quarto secolo a.C., ma è determinante, in tal senso, il fatto che Antifane scrisse una commedia che metteva in ridicolo l'effeminatezza di un auleta con questo nome (Plutarco la ricorda in *Dem.* 4. 3, elencando i possibili motivi per cui all'oratore era stato affibbiato proprio il soprannome Battalo).

⁴⁴⁵ Cf. Grandjean-Salviat 2000, 26-31 per un veloce riepilogo della storia di Taso, scandita, nel V e nel IV secolo a.C., dalla sua accettazione altalenante del dominio ateniese.

questo affascinante quadro è impossibile: non siamo in grado di comprendere né se i poeti vengano ricordati in quanto vincitori oppure per la loro celebrità,⁴⁴⁶ né di stabilire se le varie *performances* menzionate risalgano tutte al medesimo *festival*, oppure siano raggruppate in quanto glorie teatrali dell'isola, pur essendo risalenti a periodi diversi.⁴⁴⁷

In ogni caso, dato che, come nella dedica coregica di Torico, manca la menzione di un poeta tragico, è possibile che l'ὕπεκρίνετο del testo dell'iscrizione sottintenda qualcosa di più che la semplice partecipazione delle due *stars* in veste di attori. Poiché Teodoro, inoltre, era uno specialista del repertorio tragico del quinto secolo a.C., è facile credere che egli abbia, anche in questo caso, portato in scena un dramma di Eschilo, Sofocle o Euripide,⁴⁴⁸ ma non si può escludere che egli abbia fatto conoscere al pubblico di Taso qualche opera recentemente rappresentata ad Atene.

Hall 2007, 244, seguendo una tendenza diffusa fra gli studiosi del monumento, prova ad individuare un legame tra la maschera tenuta in mano dalla personificazione della Tragedia nel monumento del *Dionysion* (quella di un personaggio anziano e cieco) e l'opera rappresentata sull'isola da Teodoro («he may have worn the mask of Oedipus at Colonus, Phineus, or possibly Tiresias»).⁴⁴⁹ Si tratta di una speculazione senza dubbio intrigante, soprattutto alla luce del fatto che la *performance* dell'attore a Taso è verosimilmente da collocarsi verso la parte conclusiva della sua lunga carriera, ma data l'assenza di qualsiasi conferma documentaria al riguardo, dobbiamo limitarci ad ipotizzare che l'attore, in quest'isola dell'Egeo settentrionale ed a Torico, «abbia provato a salvare dall'oblio il sapiente lavoro dei poeti scomparsi»,⁴⁵⁰ come recita uno dei due epigrammi dell'*Anthologia Palatina* collegati da Salviat 1979, 159 a questo grandissimo protagonista delle scene greche del quarto secolo a.C.

(Test. Rep. 13)

A distanza di circa tre anni dal processo intentato da Eschine contro Timarco, Demostene, in una sezione abbastanza estesa del suo discorso *Sulla corrotta ambasceria* (§ 241-257), ripercorre le citazioni poetiche impiegate dal rivale, in quell'occasione, per sottolineare la sconvenienza delle relazioni omoerotiche intrattenute dal suo accusatore.⁴⁵¹ In particolare, i brani di Esiodo ed Euripide (riportati, rispettivamente, in Aeschin. 1. 129 e 152) vengono sottoposti ad una serrata rilettura, dettata da un duplice intento: dimostrare che la loro interpretazione può benissimo ritorcersi contro lo stesso Eschine e che egli, anche se accusa altri di essere “sofisti”, merita questo appellativo proprio per il suo uso capzioso dei testi letterari.⁴⁵² È in questo contesto che i paragrafi 245-246 offrono, incidentalmente,

⁴⁴⁶ Salviat 1979, 166 propende per la prima di queste ipotesi.

⁴⁴⁷ Traill in PAA 506155 considera postumo l'onore conferito da Taso a Teodoro e, in effetti, nulla vieta di credere che il monumento del *Dionysion* sia stato eretto qualche tempo dopo le *performances* che celebra.

⁴⁴⁸ Cf. Webster 1967b, 49: «the poets' names were not recorded, and this may mean that the plays were classical Athenian plays, e.g. by Euripides and Menander, instead of new local productions».

⁴⁴⁹ Già Webster 1967b, 53-54 e Salviat 1979, 155 avevano individuato una correlazione tra la raffigurazione della *Tragedia* e il ruolo di Teodoro nella *performance*. Matelli 2007, 94-95 pone la questione in termini più generali: «la maschera espressiva del vecchio sofferente ritrovata a Taso in relazione alla statua della tragedia a lui dedicata, potrebbe forse rappresentare un esempio di persona da lui messa in scena con studiato effetto patetico».

⁴⁵⁰ AP 7. 594: Μνήμα σόν, ὃ Θεόδωρε, πανατρεκὲς οὐκ ἐπὶ τύμβῳ, | ἀλλ' ἐνὶ βιβλιακῶν μυριάσιν σελίδων, | αἴσιν ἀνεζώγησας ἀπολλυμένων ἀπὸ λήθης | ἀρπάξας νοερῶν μόχθον ἀοιδοπύλων.

⁴⁵¹ Sulla datazione della *Contro Timarco* cf. **Test. Simp. 6**. Dopo lo scacco subito in occasione di quel procedimento, Demostene dovette aspettare il 343 a.C. per provare di nuovo a incriminare Eschine per i fatti dell'ambasceria presso Filippo; per una breve ricostruzione di questo passaggio cruciale nella carriera dei due oratori, cf. Harris 1995, 95-96; Yunis 2005, 115-117.

⁴⁵² I passi in cui Eschine chiama Demostene λογογράφος e σοφιστής sono puntualmente raccolti da MacDowell 2000, 304. Sulle citazioni poetiche da parte degli oratori del quarto secolo a.C. molto è stato scritto: ci limitiamo a segnalare il sempre

poche ma significative informazioni sulle repliche della *παλαιά* nel quarto secolo a.C., sulla ricezione antica del *Fenice* e dell'*Antigone*, sulla composizione e sul repertorio delle *troupes* di due *stars* della scene tragiche come Teodoro e Aristodemo.

Eschine, infatti, aveva citato un estratto del *Fenice* (il nostro fr. 812 Kannicht), per esprimere un concetto semplice ma di sicuro *appeal* per il suo uditorio: dato che, come recita l'interlocutore di quel frammento, è disonesto chi gradisce la compagnia di persone disoneste, Timarco, le cui frequentazioni private sono note a tutti per la loro immoralità, non è un uomo degno di essere ascoltato dai giudici né credibile nelle sue azioni politiche.⁴⁵³ Demostene riprende la massima contenuta nella parte finale di quei versi euripidei (fr. 812, 7-9 Kannicht) per applicarla ad Eschine, sostenendo che, considerata la sua vicinanza al corrotto Filocrate, anch'egli dev'essere necessariamente corrotto (§ 245), e coglie l'occasione per polemizzare sulla selezione operata dal rivale: perché egli è andato a "raccolgere" i giambi di un dramma non più in voga sulle scene,⁴⁵⁴ anche se la sua esperienza da attore avrebbe potuto suggerirgli versi più conosciuti e più adatti a ispirare una buona condotta politica?

Così dicendo, l'oratore fa capire, in primo luogo, che il *Fenice* di Euripide non era fra le tragedie del quinto secolo a.C. comunemente riprese dagli *ὑποκριταί* dell'epoca,⁴⁵⁵ e collegando quest'opera alla figura dell'attore Molone,⁴⁵⁶ e alla sua interpretazione da parte di "qualcun altro degli attori di un tempo" (*ἀλλὰ Μόλων ἠγωνίζετο καὶ εἰ δὴ τις ἄλλος τῶν παλαιῶν ὑποκριτῶν*), relega nel passato la fortuna di un'opera, che, in ogni caso, a giudicare dal suo modo, seppur vago, di esprimersi, sembra aver goduto di una buona risonanza teatrale, come testimoniano i riferimenti dei commediografi a questo innovativo *plot* euripideo.

Aristofane, per bocca dello stesso Euripide che offre i *τρύχη* di alcuni suoi memorabili personaggi a Diceopoli, allude alla tragedia ai vv. 421-422 degli *Acarnesi*,⁴⁵⁷ consentendo di individuare nel 425 a.C. un *terminus ante quem* per la datazione di un'opera che ebbe un impatto non indifferente sui successivi trattamenti del mito di Fenice e Amintore. Con la necessaria prudenza – soprattutto perché anche Sofocle e Ione di Chio furono autori di un *Fenice* – si può affermare, infatti, che fu Euripide ad introdurre in quella vicenda il motivo

valido contributo di Perlman 1964 e, tra i lavori più strettamente incentrati sull'utilizzo dei testi tragici, Wilson 1996 e Hanink 2014a, 129-158.

⁴⁵³ ἤδη δὲ πολλῶν ἠρέθην λόγων κριτῆς | καὶ πόλλ' ἀμιλληθέντα μαρτύρων ὑπο | τάναντί' ἔγνω συμφορᾶς μιᾶς πέρι | κἀγὼ μὲν οὐτω χῶστις ἔστ' ἀνὴρ σοφὸς | λογίζομαι τάληθές, εἰς ἀνδρὸς φύσιν | σκοπῶν δαίταν θ' ἦντιν' ἡμερεύεται <...> ὅστις δ' ὁμιλῶν ἦδεται κακοῖς ἀνὴρ, | οὐ πώποτ' ἠρώτησα, γινώσκων ὅτι | τοιοῦτός ἐστιν οἴσπερ ἦδεται ξυνῶν. "Sono già stato scelto come giudice di molte cause e so che molte cose, contraddittorie e in competizione tra loro, furono raccontate dai testimoni a proposito di un unico evento; io, perciò, come ogni uomo saggio, stabilisco la verità così, guardando alla natura di un uomo, al modo in cui ha passato la sua vita ... ma non ho mai interrogato chiunque apprezzi la compagnia di uomini malvagi, consapevole che egli è come coloro con i quali è contento di stare". Il frammento è di norma attribuito a Fenice (così e.g. Jouan-Van Looy, 2002, 332), ma Eschine, introducendo questi versi nel paragrafo 152 della *Contro Timarco*, afferma soltanto che sono stati composti da Euripide ὑπὲρ τῆς γεγενημένης αὐτῷ πρὸς τὸν πατέρα διαβολῆς ἀπολογούμενος e ciò giustamente spinge Collard-Cropp 2008b, 417 a dubitare di tale attribuzione; l'interlocutore sembra essere "una terza parte" rispetto a Fenice ed Amintore, forse Chirone.

⁴⁵⁴ L'utilizzo del verbo *συλλέγω* accomuna la critica rivolta da Demostene ad Eschine ad un passaggio dell'agone delle *Rane*, in cui Eschilo accusa Euripide di "aver introdotto amori illeciti nell'arte tragica, *raccolgendo* canzoni cretesi" (vv. 849-850, ὃ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονοφθίας, | γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην). Pontani 2009 e Hanink 2014a, 143-151 individuano numerosi punti di contatto tra Dem. 19. 246-247 e l'opera aristofanea.

⁴⁵⁵ Anche una lettura superficiale di Dem. 19. 246 rivela come grossolanamente erronea l'osservazione di Vahtikari 2014, 244: «Aeschines certainly acted in (a) reperformance(s) of Euripides' *Phoenix* at least in Athens».

⁴⁵⁶ Questo personaggio dovrebbe essere lo stesso menzionato nelle *Rane*, quando Eracle chiede a Dioniso quanto è grande il suo πόθος di Euripide ed egli risponde "piccolo, della misura di Molone" (σμικρὸς, ἡλίκος Μόλων, v. 55). I commentatori antichi discutevano, tuttavia, sulla sua identità: secondo Didimo esistevano due Moloni, un attore e un ladro, e a quest'ultimo avrebbe fatto riferimento Dioniso; per Timachida di Rodi il dio avrebbe alluso allo *ὑποκριτῆς*. Cf. *schol. vet. Ar. Ra.* 55a, Ia, p. 55 Chantry con Hanink 2014a, 145; O'Connor # 346; Stephanis # 1738.

⁴⁵⁷ *Ar. Ach.* 418-422 Εὐ. τὰ ποῖα τρύχη; μῶν ἐν οἷς Οἰνεὺς ὄδῃ | ὀδύσποτμος γεραῖος ἠγωνίζετο; | Δι. οὐκ Οἰνέως ἦν, ἀλλ' ἔτ' ἀθλιωτέρου. Εὐ. τὰ τοῦ τυφλοῦ Φοίνικος; Δι. οὐ Φοίνικος, οὔ· | ἀλλ' ἕτερος ἦν Φοίνικος ἀθλιώτερος.

della “moglie di Putifarre” (Fenice rifiuta l’amore della concubina del padre e viene da lei falsamente accusato di stupro) e l’accecamento come punizione dello stesso Fenice.⁴⁵⁸ Un verso del dramma è citato nelle *Tesmofoiazuse*, laddove una delle donne si lamenta del fatto che gli uomini anziani non vogliono più sposare le giovani a causa di una massima euripidea (δέσποια γὰρ γέροντι νυμφίω γυνή E. fr. 804, 3 Kannicht ~ Ar. *Th.* 413),⁴⁵⁹ ed esso potrebbe essere uno dei modelli, insieme all’*Ippolito*, della trama dell’*Ανάγυρος*.⁴⁶⁰ Nonostante le affermazioni di Demostene, la risonanza di questo soggetto tragico non sembra essersi sopita nel quarto secolo a.C.: Astidamante II scrisse un *Fenice* (*TrGF* I 60 T1) ed è allettante credere che l’omonima commedia di Eubulo, spesso intento in un dialogo poetico con la tragedia, intrattenesse un rapporto con la trama euripidea (di quest’opera possediamo, tuttavia, soltanto un frammento, il 113 K.-A.). Le allusioni più interessanti a questo dramma, sono, in ogni caso, quelle di Menandro nella *Samia* (stranamente non raccolte da Vahtikari 2014, 243-244 nel suo specchietto sulla ricezione antica del *Fenice*); quando Demea, ai vv. 343-347, esprime la sua perplessità sul fatto che Moschione sia stato il seduttore di Criside, si appella, infatti, alla sua natura onesta, difendendo il figlio adottivo con accenti che ricordano quelli del frammento euripideo citato da Eschine,⁴⁶¹ e il legame tra la storia di Demea e Moschione e il *Fenice* viene, in seguito, reso esplicito dalle parole con le quali Nicerato invita Demea ad “assumere l’ira di Amintore e ad accecare il figlio” per la sua condotta immortale.⁴⁶²

Il successivo preambolo di Demostene alla citazione di S. *Ant.* 175-190 (§247) offre altre importanti informazioni. Eschine, sfruttando il suo ruolo di ambasciatore per favorire gli interessi di Filippo, ha trascurato quei versi, in cui Creonte illustra le azioni che l’uomo politico deve tenere “quando vede la rovina, invece della salvezza, incombere sui cittadini” (τὴν ἄτην ὀρῶν | στείχουσιν ἄστοις ἀντὶ τῆς σωτηρίας, vv. 185-186); eppure avrebbe dovuto conoscerli bene, per averli imparati a memoria e recitati nelle *performances* in cui, da tritagonista, impersonò il sovrano di Tebe, collaborando con Teodoro e Aristodemo.

La circostanza che l’*Antigone* fosse spesso ripresa da due celebri attori certifica, innanzitutto, il continuato favore del dramma presso il pubblico del quarto secolo a.C. e, considerato l’ampio “raggio d’azione” di questi interpreti, attesta, almeno potenzialmente, la sua disseminazione via *reperformance* ben oltre i confini dell’Attica.⁴⁶³ Sotto questo aspetto, l’accenno di Demostene è una conferma

⁴⁵⁸ Per una ricostruzione della trama rimandiamo a Jouan-Van Looy 2002, 313-328 e Collard-Cropp 2008b, 405-407.

⁴⁵⁹ Nel *Fenice* queste parole erano verosimilmente pronunciate da Amintore. Nella trama della tragedia, la notevole differenza di età tra il padre di Fenice e la sua giovane concubina sembra aver avuto una certa importanza tematica (come rileva Sommerstein 2014, 171) e il fr. 807 Kannicht torna su questo problema, stavolta da un punto di vista femminile: πικρὸν νέᾳ γυναικὶ πρεσβύτης ἀνήρ. Aristofane parodiò quest’ultimo verso in una commedia a noi sconosciuta: nel fr. 616 K.-A., troviamo, infatti, una formulazione pressoché identica a quella euripidea (αἰσχρὸν νέᾳ γυναικὶ πρεσβύτης ἀνήρ).

⁴⁶⁰ Rau 1967, 216.

⁴⁶¹ Men. *Sam.* 343-347: Δη. οὐδενὶ τρόπῳ γὰρ πιθανὸν εἶναι μοι δοκεῖ | τὸν εἰς ἅπαντας κόσμιον καὶ σώφρονα | τοὺς ἀλλοτρίους εἰς ἐμὲ τοιοῦτον γεγονέναι, | οὐδ’ εἰ δεκάκις ποιητός ἐστι, μὴ γόνῳ | ἐμὸς ὕος· οὐ γὰρ τοῦτο, τὸν τρόπον δ’ ὀρῶ.

⁴⁶² Men. *Sam.* 498-500: Νι. τοῦτ’ ἐτόλμησας σὺ πρᾶξαι, τοῦτ’ ἔτλης; Ἀμύντορος | νῦν ἐχρῆν ὀργὴν λαβεῖν σε, Δημέα, καὶ τουτοῖ | ἐκτυφλῶσαι. Sul rapporto tra *Fenice* e *Samia*, cf. da ultimo Sommerstein 2014, 169-171.

⁴⁶³ Sulla carriera di Teodoro cf. **Test. Rep. 12**, **Test. Simp. 5**. Aristodemo (O’ Connor # 62, Ghiron-Bistagne 1976, 312, Stephanis # 332) fu due volte vincitore alle Lenee (*IG* II² 2325H, col. II, 23 M.-O.) e, se il suo nome può essere integrato in *IG* II² 2325B, col. II, 26 M.-O., anche alle Grandi Dionisie; è possibile, inoltre, che egli abbia partecipato ai *festivals* drammatici di Rodi, immortalati dalle *Didascalie Romane* (*IGUR* I 229, 9; cf. **Test. Rep. 9**). Secondo lo *schol. ad Aeschin.* 2. 15, 35, p. 59 Dilts, egli era originario di Metaponto, ma poiché fu scelto per l’ambasceria presso Filippo del 346 a.C., dobbiamo ipotizzare che fosse stato insignito della cittadinanza ateniese (cf. MacDowell 2000, 210). La familiarità del sovrano macedone con la sua τέχνη, di cui informa Aischin. 2. 15, implica, evidentemente, che Aristodemo fosse un *habitué* della sua corte, ma egli era apprezzato e richiestissimo in tutta la Grecia, tanto che il suo impegno politico, in quel periodo, lo sottopose al rischio di violare i contratti in essere con diverse città e lo stesso Demostene si prodigò per evitargli delle sanzioni (Aischin. 2. 17-19; l’oratore propose anche di premiare l’attore per il suo ruolo diplomatico, ma in seguito cambiò

esplicita, e per questo estremamente preziosa, del fatto che il successo di questo capolavoro senza tempo affondi le radici nelle fasi più antiche della sua ricezione.

La υπόθεσις del dramma di Aristofane di Bisanzio collega l'incarico da stratego di Sofocle nella guerra contro Samo (441/440 a.C.) all'ottima riuscita della produzione dell'*Antigone* (φασὶ δὲ τὸν Σοφοκλέα ἠξιώσθαι τῆς ἐν Σάμῳ στρατηγίας, εὐδοκίμησαντα ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῆς Ἀντιγόνης): anche se essa, forse, confonde un *post hoc* con un *propter hoc*,⁴⁶⁴ consente di datare al 442 a.C. la *première* della tragedia. Poco più di un decennio dopo, verosimilmente nel 429 a.C., troviamo Eupoli, nei *Προσπάλτιοι*, intento in una parodia degli incitamenti diretti da Emone a Creonte in *S. Ant.* 712-717. La metafora dell'albero che si salva se piega i rami ai flutti dei torrenti tempestosi ma viene sradicato se prova ad opporre la sua forza alla corrente, usata dal giovane nel tentativo di mitigare l'animo del padre, viene, nel fr. 260 K.-A., «svelata, tradotta e adattata all'ambiente di un processo nel quale un personaggio (Cleone?) si ostina a resistere ai suoi avversari, mentre gli viene consigliato di cedere»;⁴⁶⁵ e l'interlocutore, prima di essere interrotto, allude all'altra immagine sofoclea contenuta in quei versi, quella del pilota che non cambia mai direzione alla nave (αὐτως δὲ ναός [...] ~ *S. Ant.* 715-717 αὐτως δὲ ναός ὅστις ἐν κράτει πόδα | τείνας ὑπέικει μηδὲν, ὑπίοις κάτω | στρέψας τὸ λοιπὸν σέλμασιν ναυτίλλεται). Più tardi, anche Aristofane, nella *Lisistrata* (411 a.C.), citerà il dramma, attribuendo al Pritano parole di disprezzo verso il genere femminile che riecheggiano quelle di Creonte (*S. Ant.* 678 κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἡσσητέα ~ *Ar. Lys.* 450-451 ἀτὰρ οὐ γυναικῶν οὐδέποτ' ἔσθ' ἡττητέα | ἡμῖν), ma, come osserva Taplin 2010, 33, «la prova principale dello *status* di *Antigone* come un 'classico' immediato non viene dalla commedia», bensì da altre tragedie. Le *Supplici* (424 a.C.), ad esempio, possono essere concepite, in un certo senso, come una risposta a distanza di Euripide a Sofocle sul tema delle leggi, così centrale nella trama dell'*Antigone*.⁴⁶⁶ Il finale dei *Sette contro Tebe* e quello delle *Fenicie*, almeno nella versione in cui li possediamo – i vv. 1005-1078 della *pièce* eschilea sono spurî secondo la maggioranza della critica, il testo del dramma euripideo, presenta, dal v. 1582 fino al termine, numerose interpolazioni – potrebbero attestare la necessità, sentita, forse, dai *producers* del quarto secolo a.C., di aggiungere o accrescere l'attenzione della trama sulla questione della sepoltura di Polinice da parte di Antigone, cruciale nella tragedia del 442 a.C.⁴⁶⁷ Lo stesso Sofocle, inoltre, tornando sulla storia di Antigone nel suo *Edipo a Colono*, gioca con la popolarità del soggetto tragico da lui creato circa quarant'anni prima,⁴⁶⁸ quando, in una sorta di

idea e criticò aspramente la sua condotta: cf. *Dem.* 19. 12, 18, 94, 315). Sul suo repertorio, a parte l'indicazione offerta dal nostro brano, non sappiamo altro. O'Connor deduceva da *Lucian. Apol.* 5 che Aristodemo fosse «prominent in the production of old plays», ma lo scrittore di Samosata usa il nome dell'attore (e quello di Polo) a scopo puramente esemplificativo: οὐκ ἀπορήσουσι δὲ οἱ κατηγοροῦντες καὶ ἄλλων παραδειγμάτων ἐπὶ σε, ἀλλ' οἱ μὲν τοῖς τραγικοῖς ὑποκριταῖς εἰκάσουσιν, οἱ ἐπὶ μὲν τῆς σκηνῆς Ἀγαμέμνων ἕκαστος αὐτῶν ἢ Κρέων ἢ αὐτὸς Ἡρακλῆς εἰσιν, ἔξω δὲ Πῶλος ἢ Ἀριστόδημος ἀποθέμενοι τὰ προσωπεῖα γίνονται ὑπόμισθοι τραγωδοῦντες, ἐκπίπτοντες καὶ συριπτόμενοι, ἐνίοτε δὲ καὶ μαστιγοῦμενοὶ τινες αὐτῶν, ὡς ἂν τῷ ὡς ἂν τῷ θεάτρῳ δοκῆ.

⁴⁶⁴ Lesky 1996, 287.

⁴⁶⁵ Sarati 1996, 125-126. *S. Ant.* 712-714: ὀρθῶς παρὰ ρεῖθροισι χειμάρροις ὄσα | δένδρων ὑπέικει, κλῶνας ὡς ἐκσῶζεται, | τὰ δ' ἀντιτείνοντ' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται. ~ *Eupoli* fr. 260, 23-25 K.-A. ὀρθῶς παρὰ ρεῖθροισιν ὅταν ἡ [...] δ [| ἦν μὲν τις εἴκη τοῖς λόγοις, ἐκσῶζε[ται, | ὁ δ' ἀντιτείνων αὐτόπρεμνος οἴχε[ται. Olson 2016, 347, riflettendo sull'adattamento del modello di Sofocle da parte di Eupoli, osserva: «did one not know the lines from *Antigone*, the words would make no sense»; secondo Taplin 2010, 33, il tono del personaggio comico rivela che la tragedia era «un'autorità già altamente rispettata».

⁴⁶⁶ Cerri 1979 *passim*.

⁴⁶⁷ Scodel 2007, 144-145; sulla stessa lunghezza d'onda si muove Taplin 2010, 33-34. Per quanto riguarda il finale dei *Sette contro Tebe*, non è da escludere una datazione al quinto secolo (cf. **Test. Rep.** 3, p. 63 n.156); sulla sezione conclusiva delle *Fenicie*, che, «se pure ha verosimilmente subito alcune alterazioni, propone momenti degni del miglior Euripide», si vedano le riflessioni di Medda 2006, 68-76.

⁴⁶⁸ Cf. le considerazioni di Griffith 1999, 6-12 sull'originalità di Sofocle nel dare vita alla trama dell'*Antigone*.

«autocitazione allusiva»,⁴⁶⁹ fa congedare Polinice dalle sorelle dicendo: «datemi sepoltura e rito funebre: e questa lode, che avete adesso avuta da lui, perché lo curate, sarà completata da un'altra, non minore, per la cura dedicata a me» (S. OC 1410-1413 ἀλλ' ἐν τάφοισι θέσθε κἀν κτερίσμασιν. | καὶ σφῶν ὁ νῦν ἔπαινος, ὃν κομίζετον τοῦδ' ἀνδρὸς οἷς πονεῖτον, οὐκ ἐλάσσονα | ἔτ' ἄλλον οἶσει τῆς ἐμῆς ὑπουργίας).⁴⁷⁰ Per quanto concerne l'epoca di Demostene, riflessi della popolarità dell'*Antigone* testimoniata dall'oratore sono le diverse citazioni di quest'opera presenti nella *Retorica* di Aristotele,⁴⁷¹ da affiancare al riferimento di *Po.* 1453b 37-1454a 2 al fallito tentativo di Emone di uccidere Creonte, come esempio di azione progettata consapevolmente ma non portata a termine e, perciò, ripugnante ma non tragica.⁴⁷² Antifane, infine, riadatta, in un frammento di ignota provenienza, la metafora di Emone già comicamente stravolta da Eupoli, per trasformarla in un simpatico elogio del πίνειν: «la vita, dimmi, cos'è?... è il bere, rispondo io! Guarda come gli alberi vicino alle correnti tempestose, ricchi d'acqua giorno e notte, diventano grandi e belli: se invece resistono, muoiono dalle radici» (fr. 228 K.-A., τὸ δὲ ζῆν εἰπέ μοι | τί ἐστι; ... τὸ πίνειν φῆμ' ἐγώ. | ὀρᾶς παρὰ ρεῖθροισι χειμάρροισι ὅσα | δένδρων ἀεὶ τὴν νύκτα καὶ τὴν ἡμέραν | βρέχεται μέγεθος καὶ κάλλος οἷα γίνεται, | τὰ δ' ἀντιτείνονθ' {οἰοῦναι δίψαν τινὰ ἢ ξηρασίαν σχόντ'} αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται).⁴⁷³

Le parole di Demostene, inoltre, indicano inevitabilmente che nelle riprese dell'*Antigone* a lui coeve la parte di Creonte era di norma affidata al tritagonista,⁴⁷⁴ e che Eschine aveva ricoperto questo ruolo nelle produzioni della tragedia curate dalle *troupes* di Teodoro e di Aristodemo.⁴⁷⁵ Queste due deduzioni appaiono lapalissiane, ma la critica ha fatto fatica a digerirle, soprattutto in virtù di un approccio troppo poco flessibile nei confronti di una materia, la distribuzione delle parti tra gli attori, che può essere ricostruita, almeno idealmente, nella sua forma “originale”, ma che, al pari di altri elementi della messa in scena delle tragedie, difficilmente sarà rimasta immutata col passare delle epoche.

Wilamowitz 1895², 150 n.60, ad esempio, ritenendo che la parte di Creonte nell'*Antigone*, in quanto centrale nell'economia del dramma e caratterizzata dall'esecuzione di «bedeutende gesangpartieen»,⁴⁷⁶ non potesse essere affidata al tritagonista ma, semmai, al deuteragonista, negò qualsiasi validità alla testimonianza di Dem. 19. 246: «was ein Redner demosthenischer Zeit sagt, ist

⁴⁶⁹ G. Guidorizzi in Guidorizzi-Cerri-Avezzi 2011, 360.

⁴⁷⁰ Trad. di G. Cerri in Guidorizzi-Cerri-Avezzi 2011, 159. Per i numerosi rimandi dell'*Edipo a Colono* all'*Antigone*, cf. *ibid.*, 421; sulla rivisitazione a distanza della storia di Antigone da parte di Sofocle, vd. anche Taplin 2010, 34-36.

⁴⁷¹ Elencate da Vahtikari 2014, 144. In proposito, Hanink 2014a, 153 giustamente osserva: «Aristotle's citations of the play are not tantamount to confirmation of a lively reperformance tradition, but their frequency suggests that he expected his audience to be familiar with the characters and plot».

⁴⁷² τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χεῖριστον τό τε γὰρ μιᾶρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. Verosimilmente per un *lapsus calami* Hanink 2014a, 152 parla di un «Creon's failed attempt to kill Haemon and subsequent flight»; cf. le parole del messaggero in S: *Ant.* 1231-1234.

⁴⁷³ Le parole contenute nelle parentesi graffe (οἰοῦναι δίψαν τινὰ ἢ ξηρασίαν σχόντ', “come se avessero sete e fossero secchi”), sono normalmente espunte dagli studiosi (così K.-A. *ad loc.* e Hanink 2014a, 174), perché non riconducibili al modello sofocleo e per la presenza dell'aoristo σχόντ', giudicato inopportuno (cf. Naber 1882, 52); forse, tuttavia, è preferibile pensare che Antifane abbia rimodellato a piacimento, anche in quel verso, il testo dell'*Antigone* (come del resto aveva fatto lo stesso Eupoli nel fr. 260 K.-A. dei *Προσῶπιοι*). Il commediografo fa riferimento al ciclo tebano anche nel celeberrimo fr. 189 K.-A. della *Ποίησις* e Taplin 2010, 33 osserva che egli potrebbe avere in mente la tragedia sofoclea, in qualità di versione «vulgata» del mito, quando accenna alle peripezie delle figlie di Edipo (Οἰδίπουν γὰρ ἂν μόνον | φῶ, τᾶλλα πάντ' ἴσασι· ὁ πατὴρ Λαίος, | μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες, | τί πείσεθ' οὗτος, τί πεποίηκεν., vv. 5-8).

⁴⁷⁴ Easterling 2002, 338 n.41.

⁴⁷⁵ Come osserva Easterling 1999, 157, dal testo di Dem. 19. 246 dobbiamo dedurre che Eschine collaborò in alcune occasioni con Teodoro, in altre con Aristodemo, e non che questi due interpreti facessero parte della stessa *troupe* (così intende, fra gli altri, Harris 1995, 30).

⁴⁷⁶ Nella scena finale della tragedia (vv. 1257-1346), Creonte dà vita, infatti, ad un lamento lirico.

überhaupt unglaubwürdig, und wenn vollends der Hass spricht, ist die Lüge an sich wahrscheinlicher. Demosthenes will Verse des Kreon wider Aischines wenden, deshalb greift er diese Rolle auf; vielleicht hat jener sie gespielt, vielleicht auch nicht». Rees 1908, 38-39 criticò giustamente lo scetticismo radicale espresso da Wilamowitz sulle parole di Demostene ma, condividendo il suo punto di vista sul ruolo di Creonte, sostenne che il termine τριταγωνιστής fosse stato inventato dall'oratore per insultare il rivale e che esso, non avendo alcun legame con la distribuzione delle parti nelle *troupes* antiche, implicasse semplicemente che Eschine fosse un attore scadente, di "terz'ordine": «a 'tritonist' could be applied to any poor or third-rate actor without reference to the rôles he played. A tritonist was not necessarily an actor of third rôles or rôle, but of second as well. Aeschines was a tritonist in that, according to Demosthenes, he failed to make a success of Creon's part». Todd 1938, 33-35 dimostrò, a sua volta, la debolezza delle tesi di Rees, ricordando che *Τριταγωνιστής* era il titolo di una commedia di Antifane probabilmente più antica dell'orazione *Sulla Corrotta Ambasceria*,⁴⁷⁷ e facendo notare come Demostene usasse, nello stesso brano e sempre a proposito di Eschine, τριταγωνιστής e τὰ τρίτα λέγων: le due espressioni erano perciò intercambiabili e il primo termine non poteva essere disancorato, come credeva Rees, dall'effettivo meccanismo di ripartizione dei ruoli fra gli attori. Nemmeno Todd, tuttavia, abbandonò l'impostazione data alla questione da Wilamowitz e, tornando a dubitare dell'attendibilità delle parole dell'oratore, osservò: «Demosthenes [...] refuses to acknowledge that Aeschines ever rose to the second rank of an acting troupe, but continually twits him with his position as third-place actor».⁴⁷⁸ Di questo scetticismo sulla bontà della testimonianza demostenea risentono, infine, anche le pagine di A. Pickard-Cambridge («è logico credere che la parte di Creonte fosse interpretata dal protagonista [...] la spiegazione più verisimile è che Demostene stia mentendo»);⁴⁷⁹ e, per mezzo di tale influente trattazione, esso approda anche nell'ottima introduzione di M. Griffith all'*Antigone*.⁴⁸⁰

Naturalmente è ingenuo credere che Demostene, in mezzo allo "sconsiderato torrente di calunnie" che riversa contro Eschine,⁴⁸¹ offra informazioni sempre genuine sulla sua carriera da attore. In questo caso, comunque, sembra davvero immetodico bollare le affermazioni dell'oratore come volutamente imprecise o mendaci,⁴⁸² in modo da cancellare l'apparente contraddizione tra le sue parole e la distribuzione delle parti normalmente immaginata per la produzione sofoclea dell'*Antigone*. Innanzitutto, è opportuno ricordare che nell'orazione *Sulla Corrotta Ambasceria* – diversamente da quanto succederà tredici anni dopo, nel processo *Contro Ctesifonte* intentato da Eschine – fu Demostene il primo a parlare, in quanto accusatore;⁴⁸³ egli, perciò, distaccandosi troppo dal vero, avrebbe corso il serio rischio di essere smentito dal rivale nel successivo discorso di difesa: cosa che, effettivamente, non avviene (anche se, considerata la presenza di gravi accuse a suo carico, Eschine potrebbe aver glissato sulla questione delle citazioni poetiche).⁴⁸⁴ Nel 343 a.C., inoltre, l'attività sulle scene di Eschine era, probabilmente, ancora presente nella memoria dei giudici,⁴⁸⁵ tanto che, in un passaggio così cruciale per accattivarsi il favore della giuria come la perorazione finale (§ 337 = **Test. Rep. 14**), Demostene vi ritorna, con toni diversi e ben più accesi. Se, infine, il collegamento tra il ruolo

⁴⁷⁷ Poiché l'unico frammento superstite del *Τριταγωνιστής* (207 K.-A.) celebra il poeta ditirambico Filosseno di Citera, morto nel 380 a.C., è verosimile che questa commedia sia andata in scena non molto dopo questa data, forse già nel 379/378 a.C. (cf. Fongoni 2005, 92 n.2).

⁴⁷⁸ Todd 1938, 37.

⁴⁷⁹ Pickard-Cambridge 1996, 198 n.72.

⁴⁸⁰ Griffith 1999, 23 n.73.

⁴⁸¹ Harris 1995, 30.

⁴⁸² Sifakis 1995, 16.

⁴⁸³ Dorjahn 1929, 227. Cf. Harris 1995, 30: «since Demosthenes spoke at the trial of Ctesiphon without fear of rebuttal, we should accordingly place more weight on the remarks made in his earlier speech». L'estrema aggressività dell'invettiva di Demostene contro Eschine nell'orazione *Sulla Corona* è messa in luce dall'analisi di Rowe 1966.

⁴⁸⁴ Dorjahn 1929, 227-228.

⁴⁸⁵ Dorjahn 1929, 227.

di Eschine come tritagonista e la parte di Creonte nell'*Antigone* fosse impreciso oppure del tutto falso, l'attacco di Demostene al rivale apparirebbe estremamente meno efficace. L'intento di fondo della digressione dei § 246-247, infatti, è quello di sottolineare che egli, nonostante abbia accettato di mettersi al servizio di attori più celebri e di interpretare ruoli scomodi come quello del tiranno, non è stato in grado di trarre frutto da questa degradante esperienza,⁴⁸⁶ né, in particolare, di "interiorizzare" gli insegnamenti politici di Creonte da lui più volte recitati.⁴⁸⁷ Affinché, dunque, l'implicito riferimento alla venalità di Eschine e l'esplicita critica della sua incoerenza ("con tanti saluti" a Sofocle egli ha tradito il messaggio contenuto nei suoi versi) non risultino sbiaditi,⁴⁸⁸ è preferibile ritenere che Demostene, almeno in questa sezione dell'orazione, offra indicazioni degne di considerazione sulla distribuzione delle parti nelle repliche dell'*Antigone* curate da Aristodemo e Teodoro.

Inoltre, il fatto che un tritagonista ricoprisse un ruolo come quello di Creonte nel dramma sofocleo può apparire sorprendente soltanto qualora si trascurino del tutto i meccanismi che, nel quarto secolo a.C., determinavano la formazione di una *troupe* tragica e la ripartizione dei ruoli tra i suoi componenti. Da questo punto di vista, il linguaggio usato da Demostene proprio in questo passaggio della sua orazione (τοῦτο δὲ τὸ δρᾶμ' οὐδεπώποτ' οὔτε Θεόδωρος οὔτ' Ἀριστόδημος ὑπεκρίναντο, οἷς οὗτος τὰ τρίτα λέγων διετέλεσεν, ἀλλὰ Μόλων ἠγωνίζετο) è estremamente interessante, in quanto conferma ciò che, almeno limitandoci alle testimonianze dell'epoca, si può soltanto indirettamente inferire da una breve formulazione aristotelica e dal modo in cui, nelle *Didascalie* ateniesi, venivano menzionati gli attori in gara: l'esistenza di una concezione per cui "l'unico interprete riconosciuto di una tragedia era il suo protagonista, come se soltanto lui recitasse l'opera, mentre gli altri due attori, per quanto necessari per la rappresentazione, lo assistevano e lavoravano (letteralmente ma anche metaforicamente) per lui".⁴⁸⁹

Tale scenario, in cui le relazioni tra gli ὑποκριταί sono asimmetriche e fortemente sbilanciate in favore di un interprete principale, non spiega soltanto la presenza, nell'Atene del quarto secolo a.C., di μισθωτοί che – come Demostene rinfaccia ad Eschine in più di un'occasione – offrono le loro prestazioni ad altri attori più o meno affermati,⁴⁹⁰ oppure "fanno i parassiti campando sulle coregie altrui",⁴⁹¹ ma aiuta anche a capire perché i protagonisti potessero astenersi dalla recitazione di parti

⁴⁸⁶ Spesso e volentieri Demostene presenta il suo rivale come un personaggio disposto ad essere un «paid subordinate» e, di conseguenza, un politico corruttibile: cf. i passi raccolti in Easterling 1999, 155.

⁴⁸⁷ Easterling 1999, 157 n.14. La circostanza che Demostene guardi alle parole di un tiranno come un modello da seguire ha messo un po' a disagio i critici. Ferrario 2006, ad esempio, ha provato a spiegare la scelta dell'oratore facendo riferimenti ai cambiamenti avvenuti, nel quarto secolo a.C., nelle "pratiche commemorative" ateniesi, e giungendo alla conclusione che «Antigone's symbolic battle for the priority of the funerary obligations of the family may have appeared in the fourth century to be much less closely engaged with contemporary tensions over commemoration than it did in the fifth» e che «Creon may no longer have appeared to represent the competing, but legitimate, priorities of the democratic polis in tension with individual claims for commemoration» (pp. 105-106). Quando Eschine (e Licurgo) citano versi tragici, tuttavia, si appellano all'autorità morale dei poeti che li hanno composti, piuttosto che a quella dei personaggi che li pronunciano nella finzione scenica: è la voce di Sofocle, non di Creonte, ad impartire gli insegnamenti politici che Demostene ricorda ad Eschine (cf. Hanink 2014a, 155).

⁴⁸⁸ Demostene, subito dopo il brano da noi preso in considerazione e la citazione di S. *Ant.* 175-190, afferma, infatti: τούτων οὐδὲν Αἰσχίνης εἶπε πρὸς αὐτὸν ἐν τῇ πρεσβείᾳ, ἀλλ' ἄντι μὲν τῆς πόλεως τὴν Φιλίππου ξενίαν καὶ φιλίαν πολλῶ μείζον' ἠγήσαθ' αὐτῶ καὶ λυσιτελεστέραν, ἐρρῶσθαι πολλὰ φράσας τῷ σοφῷ Σοφοκλεῖ (§248). In questo paragrafo e nei due successivi l'oratore prende spunto dal testo sofocleo per lanciare ulteriori accuse ad Eschine.

⁴⁸⁹ Sifakis 1995, 16. Aristotele in *Rh.* 1403b 23 osserva: ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον, cioè «each one his own plays», secondo lo studioso; le *Didascalie*, come noto, riportavano il titolo dell'opera rappresentata, seguito dalla dicitura ὑπεκρίνατο > e dal nome del protagonista (cf. e.g. *IG* II² 2320, col. II, 7 M.-O.: Ἀθάμαντι ὑπεκρίνατο). Per altre, più tarde attestazioni di questa concezione, cf. i passi raccolti in Sifakis 1995, n.16.

⁴⁹⁰ Dem. 18. 262.

⁴⁹¹ Dem. 19. 200: οὐκ ἴσασιν οὔτοι [...] ἐν χορηγίοις ἀλλοτρίοις ἐπὶ τῷ τριταγωνιστεῖν ἀγαπητῶς παρατρεφόμενον.

παθητικὰ καὶ ὑπέρογκα come quelle dei tiranni,⁴⁹² affidandole ai tritagonisti. Bisogna accettare, dunque, che ciò potrebbe essere accaduto anche nelle repliche dell'*Antigone* di Teodoro e di Aristodemo: se, infatti, tentiamo di ricostruire l'«intenzione di Sofocle»,⁴⁹³ ci apparirà «fuor di dubbio che al primo attore toccasse il ruolo di Creonte, che è presente sulla scena in tutti e cinque gli episodi e nell'esodo» e che «attraversa tutta la tragedia, con una ristrutturazione radicale nella parte finale del dramma»;⁴⁹⁴ ma se ci muoviamo in un contesto, quello delle rappresentazioni della *παλαιά* del quarto secolo a.C., certamente non congeniale per cercare l'«intenzione» del tragediografo, dobbiamo fare i conti con altri, meno lineari meccanismi di distribuzione delle parti.

Il più significativo è, sicuramente, l'adattabilità di un attore ad un determinato ruolo.⁴⁹⁵ Sofocle, stando ad un'autorità non di poco conto come Istro, adottava già questo criterio, componendo le parti con uno sguardo attento alle caratteristiche naturali degli interpreti φησὶ δὲ καὶ Ἴστρος [...] πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα (*Vit. Soph.* 4 = *FGrHist* 334 F36).⁴⁹⁶ È noto, poi, come il successo di diversi attori antichi fosse spesso strettamente legato proprio alla loro specializzazione in un particolare tipo di ruolo.⁴⁹⁷ Nicostrato ad esempio, acquisì una fama proverbiale per la grande bravura da lui dimostrata nelle scene d'annuncio dei messaggeri.⁴⁹⁸ Nella perorazione del suo discorso di difesa *Sulla Corrotta Ambasceria*, Eschine, definendo Satiro “colui che recita i Carioni e gli Xantia” (ὁ τοῦς Καρίωνας καὶ Ξανθίας ὑποκρινόμενος, 2. 157), lascia intendere che questo attore comico fosse rinomato per la sua recitazione di personaggi servili.⁴⁹⁹ Inoltre, anche se forse il caso dell'attore-pugile di Tegea è troppo singolare per essere indicativo, dai titoli che compaiono in *SIG*.³ 1080 (l'*Achille* di Cheremone, l'*Oreste*, l'*Eracle* e l'*Archelao* di Euripide, l'*Anteo* di Arcestrato),⁵⁰⁰ è naturale inferire che egli avesse selezionato un repertorio in grado di dare risalto alla sua fisicità.⁵⁰¹

Per quanto concerne, in particolare, uno dei due attori con cui Eschine aveva collaborato, Teodoro, diverse fonti (**Test. Rep. 11 a-c; 18a**) concorrono nel testimoniare la sua predilezione per l'interpretazione di personaggi femminili, o, per metterla in termini drasticamente sintetici, «we know of no male parts which he sustained».⁵⁰² Egli, inoltre, secondo un'affermazione – invero non molto chiara – di Aristotele nella *Politica*, “non consentiva a nessuno di entrare in scena prima di lui, nemmeno agli attori di poco conto”, in quanto era convinto “che gli spettatori fossero attratti da ciò

⁴⁹² *schol. in. Dem.* 19. 247, 466, p. 80, 3-5 Dilts (= Giuba *FGrHist* 275 F19*): λέγει δὲ ὁ τὰς θεατρικὰς ἱστορίας συγγράψας διὰ τοῦτο τοῖς τριταγωνισταῖς τὰς ὑποκρίσεις τῶν δυναστευόντων παρέχεσθαι, ἐπειδὴ ἤττον ἐστὶ παθητικὰ καὶ ὑπέρογκα.

⁴⁹³ Di Benedetto-Medda 2002², 215 n. 4.

⁴⁹⁴ Di Benedetto-Medda 2002², 219-220.

⁴⁹⁵ Rees 1908, 53-55.

⁴⁹⁶ Come segnala Sifakis 1995, 18, questo concetto è ripreso da Plot. *Enn.* 3. 2. 17, 18-23, quando, nel corso di un'estesa metafora basata sull'utilizzo di termini della sfera drammatica, osserva che “nei drammi, quando il poeta conferisce agli attori una parte, si avvale anche della loro natura: egli non crea il protagonista, né il secondo o un terzo attore, ma dà a ciascuno di loro le parole appropriate da recitare” (ἐν δράμασι τὰ μὲν τάττει αὐτοῖς ὁ ποιητής, τοῖς δὲ χρῆται οὖσιν ἤδη· οὐ γὰρ αὐτὸς πρωταγωνιστὴν οὐδὲ δεῦτερον οὐδὲ τρίτον ποιεῖ, ἀλλὰ διδοὺς ἐκάστῳ τοὺς προσήκοντας λόγους).

⁴⁹⁷ Rees 1908, 54.

⁴⁹⁸ *Prov. Coisl.* 124. Per altre notizie su questo attore, vd. il nostro commento a **Test. Simp. 11***.

⁴⁹⁹ Eschine sta in realtà riportando parole pronunciate da Demostene: per una contestualizzazione del brano, vd. Duncan 2006, 68-69. Sull'attore Satiro, cf. **Test. Or. 8**.

⁵⁰⁰ Su quest'iscrizione cf. almeno lo studio di Le Guen 2007.

⁵⁰¹ Cf. Rees 1908, 55; Ghiron-Bistagne 1976, 102. Rees 1908, 54, inseriva in questo quadro lo stesso Eschine, che, in effetti, potrebbe esser stato naturalmente predisposto ad interpretare personaggi “regali”. Demostene è costretto spesso ad ammettere la potenza e il fascino della sua voce (cf. in particolare 19. 215-217, 18. 259-260, con le osservazioni di Easterling 1999, 156) e in un'occasione lo definisce καλὸς ἀνδριάς (18. 129), lasciando intendere che avesse un bell'aspetto; è possibile, inoltre, che egli avesse un certo contegno nella recitazione, se è lecito istituire un legame tra il suo stile sulla scena e quanto afferma in alcuni passaggi delle sue orazioni (in 1. 25-27, ad esempio, critica il malcostume di parlare in assemblea con le braccia fuori dalla veste, in 3. 167 rinfaccia a Demostene di camminare avanti e indietro sul βῆμα: cf. Dorjahn 1929, 229).

⁵⁰² O'Connor # 230.

che ascoltavano per primo”.⁵⁰³ Tenendo presenti questi due elementi e considerando che l’*Antigone* si apre con i trimetri dell’eroina, appare «assai verosimile che Teodoro avesse preferito proprio questa parte che dava inizio al dramma con la vera protagonista, rinunciando al personaggio del sovrano, che pure rimaneva in scena per tutto il dramma». ⁵⁰⁴ Chi, d’altronde, al di là dell’inevitabile centralità di questo personaggio nella trama costruita da Sofocle, avrebbe potuto provare simpatia per Creonte,⁵⁰⁵ il quale è ricordato più per la sua inflessibilità nei confronti di Antigone e di Emone, che per il suo tardivo ravvedimento, a catastrofe avvenuta? È probabile, dunque, che un ruolo di questo genere, non portando molto prestigio a chi lo interpretasse,⁵⁰⁶ fosse scartato dagli attori più importanti, i quali, del resto, per inseguire il favore del pubblico, non esitavano ad investire, sulla scena, le gerarchie esistenti, nella realtà, tra i componenti di una *troupe*. Come osserva Plutarco, evidentemente attratto dalla paradossalità di tale situazione,⁵⁰⁷ poteva accadere, infatti, che “un Teodoro o un Polo seguissero, nella recitazione, un attore assoldato per interpretare la terza parte e che si rivolgessero a lui umilmente, perché portava il diadema o teneva uno scettro”,⁵⁰⁸ oppure che “chi indossava la maschera del messaggero o del servo, ottenesse gloria e facesse la parte del protagonista, mentre chi portava la corona e lo scettro non fosse ascoltato”.⁵⁰⁹

Alla luce di questo scenario, appare opportuno concludere che i riferimenti di Demostene al fatto che Eschine abbia impersonato Creonte nell’*Antigone* e che la recitazione di questa parte fosse un “privilegio” riservato ai tritagonisti, lungi dall’essere inattendibili o mendaci, debbono essere pacificamente interpretati come un documento delle dinamiche che, in un contesto assai diverso da quello di una *performance* tragica “sorvegliata” dal suo autore, regolavano la distribuzione dei ruoli fra gli attori.

(Test. Rep. 14)

Demostene, seppur a malincuore, riconosce molto spesso le qualità della voce di Eschine,⁵¹⁰ ma mai si sofferma così lungamente sul fascino della sua *ὑπόκρισις* come nella perorazione del discorso *Sulla corrotta ambasceria* (§ 337-340).⁵¹¹ C’è chi ha definito le parole pronunciate dall’oratore in questo delicato passaggio dell’orazione una forma di «captatio benevolentiae»,⁵¹² ma l’intento di Demostene è, piuttosto, quello di catalizzare l’ostilità della giuria verso il rivale: come egli argomenta, infatti, in § 339, quando è un uomo onesto ad essere dotato di una bella voce, tutti devono gioirne, ma quando essa è presente in un personaggio corrotto, malvagio e amante del guadagno,

⁵⁰³ Arist. *Pol.* 1336b 26-31: ἴσως γὰρ οὐ κακῶς ἔλεγε τὸ τοιοῦτον Θεόδωρος ὁ τῆς τραγωδίας ὑποκριτῆς· οὐθενὶ γὰρ πώποτε παρήκεν ἑαυτοῦ προεισάγειν, οὐδὲ τῶν εὐτελῶν ὑποκριτῶν, ὡς οἰκειουμένων τῶν θεατῶν ταῖς πρώταις ἀκοαῖς. Seguiamo l’interpretazione di questo brano offerta, tra gli altri, da O’Connor # 230, Pickard-Cambridge 1996, 191 n.48, Ghiron-Bistagne 1976, 160-161; secondo parte della critica, le parole dello Stagirita implicherebbero anche che Teodoro rimaneggiasse il testo delle tragedie per comparire per primo (vd. Rees 1908, 67; in tempi recenti diversi studiosi sono tornati a contemplare questa interpretazione del passo: cf. e.g. Hall 2006, 279-280; Finglass 2015b, 270).

⁵⁰⁴ Matelli 2007, 97. Stabilire chi, tra Antigone e Creonte, sia il vero eroe tragico dell’opera sofoclea, è una questione che ha sempre diviso la critica; cf. Sifakis 1995, 20 n.32.

⁵⁰⁵ Sifakis 1995, 19-20.

⁵⁰⁶ Matelli 2007, 96-97.

⁵⁰⁷ Csapo-Slater 1995, 223.

⁵⁰⁸ Plut. *Praec. Ger. Reip.* 816f 10-817a 1: ἄτοπον γὰρ ἐστὶ τὸν μὲν ἐν τραγωδίᾳ πρωταγωνιστὴν, Θεόδωρον ἢ Πῶλον ὄντα μισθωτῶ τὰ τρίτα λέγοντι πολλακίς ἔπεσθαι καὶ προσδιαλέγεσθαι ταπεινῶς, ἂν ἐκεῖνος ἔχη τὸ διάδημα καὶ τὸ σκῆπτρον.

⁵⁰⁹ Plut. *Lys.* 23. 4: οἷον ἐν τραγωδίαις ἐπιεικῶς συμβαίνει περὶ τοὺς ὑποκριτάς, τὸν μὲν ἀγγέλου τινὸς ἢ θεράποντος ἐπικείμενον πρόσωπον εὐδοκιμεῖν καὶ πρωταγωνιστεῖν, τὸν δὲ διάδημα καὶ σκῆπτρον φοροῦντα μηδὲ ἀκούεσθαι φθεγγόμενον.

⁵¹⁰ Todd 1938, 37 n.1. Cf. Dem. 19. 126, 199, 206, 215-216, 255, 336; 18. 259, 280, 285, 308-309, 313.

⁵¹¹ Easterling 1999, 156-157.

⁵¹² Ghiron-Bistagne 1976, 158.

bisogna prestare ascolto con animo duro e contrario.⁵¹³ Per questo, anche se Eschine baserà la difesa sull'abilità nel recitare di cui va tanto fiero, i giudici non dovranno farsi sedurre: la sua εὐφωμία non è servita ad evitargli ripetuti fallimenti sulle scene e sarebbe assurdo se influenzasse una decisione riguardante gli affari pubblici della πόλις.

È in questo contesto che Demostene allude ad alcune rappresentazioni tragiche in cui il rivale venne fischiato, cacciato dai teatri e quasi lapidato dal pubblico.⁵¹⁴ Dato che altre fonti associano Eschine a repliche della παλαιά (*Antigone*, *Enomao* di Sofocle, **Test. Rep. 13, 15 a-d**, forse il *Cresfonte* di Euripide, **Test. Rep. 15a**),⁵¹⁵ e ad attori come Aristodemo e, soprattutto, Teodoro, che in quelle repliche erano specializzati (**Test. Rep. 13**), è verosimile che anche nei casi ricordati dal suo rivale egli avesse interpretato qualche tragedia del quinto secolo a.C.

Demostene, tuttavia, si esprime in modo talmente vago che risulta arduo comprendere a quali drammi stia pensando quando afferma che egli (I) “recitava le sventure di Tieste e (II) di quelli a Troia” (τὰ Θυέστου καὶ τῶν ἐπὶ Τροίᾳ κάκ' ἠγωνίζετο).

(I) Schaefer 1885, 243, ad esempio, basandosi proprio sulla circostanza che l'oratore avesse fatto parte della *troupe* di Teodoro e sul fatto che quest'ultimo, stando ad una testimonianza di Eliano, avesse interpretato *Erope* alla corte di Alessandro di Fere (**Test. Rep. 11 a-c**), ipotizzò che Eschine avesse ricoperto il ruolo di Tieste nelle *Cretesi* di Euripide. Questa idea ha avuto un certo successo fra i critici – è ripresa da Rees 1908, 39 n.1, da O' Connor # 15 e, in tempi più recenti, da Kannicht (*TrGF* V. 1, p. 496) – evidentemente perché ha il pregio di individuare un dramma in cui il figlio di Pelope, non essendo al centro della trama, poteva essere impersonato da un tritagonista come Eschine, ma poggia su basi labili; infatti, sebbene uno scolio al v. 433 degli *Acarnesi* parli di un Tieste “in stracci” nelle *Cretesi*,⁵¹⁶ la collocazione di questo personaggio nel *plot* euripideo è estremamente problematica.⁵¹⁷

⁵¹³ Dem. 19. 339: ὅταν μὲν ἴδητε δεινότητ' ἢ εὐφωμίαν ἢ τι τῶν ἄλλων τῶν τοιούτων ἀγαθῶν ἐπὶ χρηστοῦ καὶ φιλοτίμου γεγενημένον ἀνθρώπου, συγκαίρειν καὶ συνασκεῖν πάντας δεῖ· κοινὸν γὰρ ὑμῖν πᾶσι τοῖς ἄλλοις τοῦτ' ἀγαθὸν γίγνεται· ὅταν δ' ἐπὶ δωροδόκου καὶ πονηροῦ καὶ παντὸς ἤττονος λήμματος, ἀποκλείειν καὶ πικρῶς καὶ ἐναντίως ἀκούειν.

⁵¹⁴ Per MacDowell 2000, 352 con μόνον οὐ κατελεύετε Demostene intende dire che gli spettatori inferociti colpirono Eschine non con un lancio di pietre ma di fichi, grappoli d'uva e olive, come lo stesso oratore racconta in 18. 262, quando ricorda le contestazioni subite dall'oratore in compagnia di Simicca e Socrate, due pessimi attori meglio noti come βαρύστονοι.

⁵¹⁵ [Plut.] *Vit. Dec. Or.* 840a 9-10 afferma esplicitamente che Eschine riprendeva ἐπὶ σχολῆς τὰς παλαιὰς τραγωδίας (vd. O' Connor # 15), ma si tratta di una pura inferenza dai passi demostenei riguardanti la sua attività sulle scene.

⁵¹⁶ Cf. *schol. Ar. Ach.* 433, p. 64 Wilson (τῶν Θυεστείων ῥακῶν· ἢ τῶν Κρησσῶν ἢ αὐτοῦ τοῦ Θυέστου) con Webster 1967a, 38: «the scholiast evidently believed that Thyestes was a character in both plays». Secondo Jouan-Van Looy 2000, 292-293 questo scolio indica semplicemente, invece, che il Coro delle *Cretesi* era vestito di stracci e, perciò, nulla obbliga a trovare un posto per Tieste nella trama di questa tragedia (ma perché citarla, allora, a chiosa di un passo che riguardava quel personaggio mitico?).

⁵¹⁷ Basta leggere le due trattazioni di Webster 1967a, 37-39 e di Jouan-Van Looy 2000, 291-296, per rendersi conto di quanto la presenza o meno di Tieste possa influire sulla ricostruzione della trama della tragedia. Webster, sulla base della testimonianza dello scolio al v. 433 degli *Acarnesi* (vd. nota precedente), è convinto che l'eroe sia uno dei personaggi del dramma e considera come antefatto dello svolgimento drammatico euripideo le preziose informazioni offerte da *schol. vet. S. Aj.* 1297a, p. 246 Christodoulos: ἡ ἱστορία ἐν ταῖς Κρήσαις Εὐριπίδου, ὅτι διαφθαρεῖσαν αὐτὴν λάθρα ὑπὸ τοῦ θεράποντος ὁ πατὴρ Ναυπλίου παρέδωκεν ἐντειλόμενος καταποντώσαι· ὁ δὲ οὐκ ἐποίησεν, ἀλλ' ἠγγύησε Πλεισθένει. “la storia [sc. della punizione di *Erope*] è nelle *Cretesi* di Euripide: quando venne sedotta di nascosto da un servo, il padre [Catreo] la consegnò a Nauplio ordinando di annegarla, cosa che egli non fece, ma la diede in sposa a Plistene”. Immagina, poi, che dopo la morte di Plistene, *Erope* sia andata sposa ad Atreo (cf. Hes. fr. 194 M.-W.) e che, muovendo da questi presupposti, Euripide abbia creato un *plot*, ambientato a Micene, in cui Atreo, dopo aver scoperto non solo l'adulterio della moglie, ma anche l'esistenza di figli nati dalla sua relazione con Tieste (Frr. 460, 463, 464 Kannicht), si vendicava imbandendo il famigerato banchetto al fratello (frr. 467-469 Kannicht). Jouan-Van Looy, che scartano (vd. *supra*) la testimonianza offerta dallo scolio agli *Acarnesi*, cercano invece di collocare i pochi frammenti superstiti sullo sfondo della vicenda cui accenna lo scoliasta dell'*Aiace*, che ritengono integrale e non preliminare alla trama euripidea (p. 296): «Nauplios arrive en Argolide avec Aéropé et fait le récit de la mission lugubre qu'il n'a pas remplie. Il cite les paroles

Liapis 2014, 291 n.97, a dire il vero senza molta convinzione, suggerisce, invece, che Demostene potrebbe riferirsi ad una produzione del *Tieste* di Euripide.⁵¹⁸ La ricostruzione di questo dramma pone problemi insolubili,⁵¹⁹ ma esso era forse incentrato sul primo ritorno di Tieste dall'esilio e sul cannibalico banchetto, piuttosto che sul suo secondo ritorno e sull'uccisione di Atreo.⁵²⁰ È possibile sostenere questa tesi facendo riferimento a due frammenti del *Proagone* di Aristofane, nei quali un comico Tieste si lamenta, con accenti tragici, per lo sconvolgimento del proprio stomaco (οἴμοι τάλας, τί μου στρέφει τὴν γαστέρα; fr. 477 K.-A.) e per aver trangugiato salsicce dei suoi figli (ἐγευσάμην χορδῆς ὁ δύστηνος τέκνων· πῶς, ἐσίδω ῥύγχος περικεκαυμένον, fr. 478 K.-A.; cf. commento a **Test. Rep. 10**, p. 94 n.372):⁵²¹ se essi sono una parodia del testo euripideo, come induce a ritenere la circostanza che il tragediografo fosse uno dei personaggi della commedia,⁵²² allora vi è ragione di credere che il *Tieste*, citato anche negli *Acarnesi* e nella *Pace*,⁵²³ fosse un'opera abbastanza popolare nel quinto secolo a.C. Se, inoltre, come suggeriscono Collard-Cropp 2008a, 430 «Euripides' Thyestes was something like the complicated and relatively sympathetic character that we find in Seneca's play» è ragionevole supporre che la tradizione performativa di quest'opera non si spegnesse nelle epoche successive, dal quarto secolo a.C., fino al *Tieste* di Ennio.

Guardando, invece, al *corpus* sofocleo, le possibilità si moltiplicano, perché la storia di Atreo e Tieste venne trattata dal tragediografo in più di un'occasione, anche se è difficile comprendere in che modo avesse ripartito l'abbondante materiale mitico al riguardo. L'*Atreo* (noto anche come *Le donne di Micene*), probabilmente, trattava dell'adulterio di Erope con Tieste, del furto del vello d'oro ad Atreo e del ritorno al potere di quest'ultimo grazie al prodigio della ἡλίου μετάστασις, mentre il *Tieste* era forse incentrato sulla famigerata *cena*; è pressoché certo, invece, che il *Tieste a Sicione* narrasse la vendetta di Tieste sul fratello, ottenuta tramite un atto di violenza sulla figlia Pelopia e l'incestuoso concepimento di Egisto.⁵²⁴ Tutte queste opere si prestano, in linea teorica, ad essere genericamente

mêmes des Cattrée (fr. 6) [i.e. 465 Kannicht] et sa propre réponse (fr. 7) [= 466 Kannicht]. Le mariage de Plisthène et d'Aéropé termine le drame (frr. 8, 9, 10 [i.e. 467-469 Kannicht] [...] Thyestes, à notre avis, n'intervenait pas dans cette pièce». Kannicht *ad loc.* liquida la questione con un salomonico *non liquet*; per una succinta e misurata trattazione dei numerosi problemi posti dalla ricostruzione di questa tragedia, rimandiamo a Collard-Cropp 2008a, 516-518.

⁵¹⁸ A quest'opera sembra pensare anche Ghiron-Bistagne 1976, 160.

⁵¹⁹ Jouan-Van Looy 2000, 175.

⁵²⁰ In passato la maggioranza degli interpreti propendeva decisamente per la prima di queste due ipotesi (cf. la bibliografia raccolta da Kannicht in *TrGF* V. 1, p. 437), ma la critica più recente ai frammenti euripidei (cf. Jouan-Van Looy 2000, 175-177; Collard-Cropp 2008a, 428-431) mantiene una certa prudenza al riguardo, soprattutto in virtù del contenuto del fr. 396 Kannicht: ἀλλ' εἴπερ ἔστιν ἐν βροτοῖς ψευδῆ, γέρον | πιθανά, νομίζειν χρή σε καὶ τοῦναντίον, | ἄπιστ' ἀληθῆ πολλὰ συμβαίνειν βροτοῖς. ("se è vero, o vecchio, che esistono molte menzogne credibili per i mortali, devi considerare anche il contrario, che molte verità possano apparire ad essi inverosimili"). Se queste parole sono rivolte da Tieste ad Atreo, l'anzianità di quest'ultimo, indicata dall'uso di γέρον, potrebbe essere un indice del fatto che la trama fosse focalizzata sul secondo ritorno dell'esule.

⁵²¹ Lesky 1966, 538-539.

⁵²² Cf. *schol.* Ar. V. 61c, p. 18 Koster (= Ar. *Proagone* test. iv K.-A.): οὐ μόνον ἐν τοῖς Δράμασιν εἰσηκται Εὐριπίδης, ἀλλὰ καὶ ἐν τῷ Προαγῶνι καὶ ἐν τοῖς Ἀχαρνεῦσιν.

⁵²³ Al v. 433 degli *Acarnesi*, Euripide menziona, tra gli stracci che il servo potrebbe dare a Diceopoli, quelli usati nella produzione del *Tieste*, offrendo un *terminus ante quem* per la datazione della tragedia; il v. 699 della *Pace* parodia il nostro fr. 397 Kannicht κέρδους ἕκατι κἂν ἐπὶ ῥιπὸς πλέοι ("per il guadagno navigherebbe anche su una pagliuzza") ~ θεοῦ θέλοντος κἂν ἐπὶ ῥιπὸς πλέοις ("quando è il dio a volerlo, potresti anche navigare su una pagliuzza").

⁵²⁴ Seguiamo qui l'ipotesi "razionalizzatrice" di Lesky 1966, 526, anche se la ricostruzione dei drammi sofoclei riguardanti il mito dei Pelopidi è estremamente incerta, perché al tragediografo è attribuita, dalle fonti antiche, la paternità di tre *Tieste*, che Radt (seguito da Sutton 1984, 141-145) tratta separatamente: *Tieste I* (fr. 247), *Tieste II* (frr. 253-254), *Tieste* (frr. 255-269); a questi si deve aggiungere il *Tieste a Sicione*, del quale possediamo nient'altro che testimonianze lessicografiche (frr. 248-252), ma di cui possiamo almeno a grandi linee immaginare la trama sulla scorta di Hyg. *Fab.* 88. Naturalmente è possibile che quest'ultima opera sia da identificare con una delle tre individuate da Radt: il fr. 247, ad esempio, in cui si dice che "l'uomo che guarda agli dèi, anche se riceve l'ordine di viaggiare oltre i limiti della giustizia, deve andare in quella direzione, perché gli dèi non conducono verso nulla di turpe" (ἀλλ' εἰς θεοὺς ὀρῶντα, κἂν ἔξω δίκης | χωρεῖν κελεύη, κεῖσ' ὀδοπορεῖν χρεῶν | αἰσχροὺν γὰρ οὐδὲν ὦν ὑφηγοῦνται θεοί), potrebbe riferirsi alla violenza perpetrata su Pelopia dal padre

indicate come drammi sulle “sventure di Tieste”, ma soltanto dell’ultima possiamo individuare, nel quarto secolo a.C., tracce, seppur labili, di una risonanza teatrale.

Platone, ad esempio, allude verosimilmente a questa tragedia nelle *Leggi*, nel corso di una riflessione sulla norma non scritta che impedisce al fratello di unirsi con la sorella e al padre con i figli: tale divieto, secondo l’Ateniese, è spesso ricordato anche nella tragedia, “quando viene portato sulla scena un Tieste o un Edipo, oppure un Macareo che ha una relazione segreta con la sorella” (ἐν πάσῃ τε σπουδῇ τραγικῇ λεγομένη πολλάκις, ὅταν ἢ Θυέστας ἢ τινὰς Οἰδίποδας εἰσάγωσιν, ἢ Μακαρέας τινὰς ἀδελφαῖς μειχθέντας λαθραίως, *Lg.* 838c 4-6). Anche Aristotele sembra far riferimento al dramma sofocleo, laddove, nella *Poetica*, parla di “chi non si distingue per virtù e giustizia, né passa alla cattiva sorte a causa di vizio e malvagità ma per via di qualche errore, come, tra coloro che si trovano in buona sorte, capita ad Edipo e Tieste” (ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι’ ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης, 1453a 8-11).⁵²⁵ Lucas 1968, 145 fa notare, infatti, che l’ἀμαρτία del Pelopide potrebbe essere la sua relazione (inconsapevole?) con la figlia,⁵²⁶ che porta al concepimento di Egisto e, dopo il riconoscimento tra Tieste e Pelopia, al suicidio della fanciulla, piuttosto che la sua tragica ignoranza in occasione del pasto imbandito da Atreo. È possibile, inoltre, che Menandro tenga presente la storia di Tieste e Pelopia, quando, nella *Samia*, fa esclamare così Nicerato, indignato per la presunta relazione di Moschione con Criside (vv. 495-496): ὦ πάνδεινον ἔργον· ὦ τὰ Τηρέως λέχη Οἰδίου τε καὶ Θυέστου.⁵²⁷ Vi è, infine, un cratere a calice apulo, attribuito al Pittore di Dario (*LIMC* ‘Thyestes’ #1; Taplin 2007, 107) e databile al 340 a.C. ca., che ritrae inequivocabilmente le fasi di questa vicenda mitica ambientate a Sicione (è presente Adrasto):⁵²⁸ l’opera sofoclea, tra le molte relative a Tieste, è in effetti l’unica il cui titolo (o meglio sottotitolo) menzioni tale località, ma, per stessa ammissione di Taplin *ibid.*, ci sono pochi elementi per sostenere una connessione di questo vaso con la tragedia (più convinti al riguardo, sono, invece, Sommerstein 2006, 242 e Vahtikari 2014, 197). Alla luce di quanto osservato, è ipotizzabile che anche Demostene abbia in mente il *Tieste a Sicione* quando afferma che Eschine recitò “le disgrazie” di quell’eroe, ma la questione è necessariamente destinata a rimanere in

(cf. Sommerstein 2006, 241). Alcuni, come Lloyd-Jones 1996, 106 e Sommerstein 2012, 200, suggeriscono, inoltre, di identificare l’*Atreo* con uno dei *Tieste*; il fr. 260a sembra, infatti, essere introdotto dalla dicitura “nel *Tieste* o *Atreo*” e la confusione tra i due personaggi non è un fatto raro: Anassandride, nel fr. 35 K.-A. dell’*Odisseo*, dice che “chi ruba per scherzo un agnello, è soprannominato Atreo” (ὕφειλετ’ ἄρνα ποιμένος παίζων, Ἄτρεὺς ἐκλήθη), anche se ci aspetteremmo un riferimento a Tieste (vd. Millis 2015b, 175), mentre Epict. *Diss.* 1. 28, 32, p. 100 Schenkl parla dell’*Atreo*, invece che del *Tieste*, di Euripide. Radt *ad* fr. 260a, tuttavia, considera la dicitura ἢ Ἄτρεϊ come facente parte del testo sofocleo ed a p. 239 osserva: «‘Thyestam’ alium titulum ‘Atrei’ fuisse coniceres [...] nisi ‘Atrei’ iam alius titulus ‘Mycenaeae’ traditus esset» (cf. Hsch. ε 5203).

⁵²⁵ La traduzione è, con qualche aggiustamento, quella di Guastini 2010, 73.

⁵²⁶ Stando al resoconto di Hyg. *Fab.* 88, sulla base del quale gli studiosi ricostruiscono lo sviluppo drammatico del *Tieste a Sicione*, la violenza su Pelopia di Tieste è dettata da un raptus (*Thyestes* [...] *Sicyonem pervenit, ubi erat Pelopia filia Thyestis deposita; ibi casu nocte, cum Minervae sacrificarent, intervenit, qui timens, ne sacra contaminaret, in luco delituit. Pelopia autem, cum choreas ducit, lapsa vestem ex cruore pecudis inquinavit; quae dum ad flumen exit sanguinem abluere, tunicam maculatam deponit. Capite obducto Thyestes e luco prosiluit et eam compressit*) e solo in un secondo momento Agamennone e Menelao trovano lo zio che chiede all’oracolo come vendicarsi di Atreo (*Atreus mittit Agamemnonem et Menelaum filios ad quaerendum Thyestem, qui Delphos petierunt sciscitatum. Casu Thyestes eo venerat ad sortes tollendas de ultione fratris*). Secondo un’altra versione riportata dallo stesso Igino in *Fab.* 87, tuttavia, lo stupro di Pelopia è determinato dal responso dell’oracolo; inoltre se il fr. 247 Radt (vd. *supra*) è attribuibile al Tieste di questa tragedia, esso sembra una confessione di cosciente colpevolezza da parte del personaggio (come osserva Sommerstein 2006, 241).

⁵²⁷ È altrettanto possibile, va detto, che Menandro abbia in mente piuttosto la storia dell’adulterio di Erope con Tieste; cf. Sommerstein 2013, 256.

⁵²⁸ Anche se le scene ritratte sul vaso sono difficili da conciliare con quanto racconta Igino e da inserire, di conseguenza, nella ricostruzione del dramma sofocleo; cf. in proposito Gantz 1993, 550-552.

sospeso: non dobbiamo dimenticare, poi, che, oltre ad Euripide e Sofocle, anche Agatone, Carcino II e Cheremone, ad esempio, affrontarono la storia di Tieste nei loro drammi.⁵²⁹

Appare ozioso, invece, tentare di decifrare l'allusione al fatto che Eschine abbia messo in scena τὰ τῶν ἐπὶ Τροίᾳ κάκ' (II). Sempre in virtù di un collegamento del nostro passo con le testimonianze relative alle *performances* di Teodoro presso Alessandro di Fere, Schaefer 1885, 243-244 (seguito, anche in questo caso, da Rees 1908, 39 n.1 e O'Connor # 15) suggeriva che l'oratore potesse aver interpretato Taltibio o Menelao nelle *Troiane* di Euripide.⁵³⁰ Sulla scia di tale collegamento, potremmo pensare, in alternativa, all'*Ecuba*, un dramma in cui Eschine, forse, recitò nella parte del fantasma di Polidoro (Test. Rep. 16). Queste congetture – le quali, tra l'altro, impongono di identificare il celebre attore con l'anonimo τραγωδός che, stando a due passi plutarchei, dovrebbe aver interpretato quelle tragedie euripidee al cospetto del tiranno tessalo, cf. Test. Rep. 11a, b – sembrano scontrarsi, tuttavia, con il dettato demosteneo. L'espressione τῶν ἐπὶ Τροίᾳ κάκ', infatti, dovrebbe fare riferimento alle sciagure dei personaggi mitici impegnati nella guerra contro Troia,⁵³¹ piuttosto che ai πάθη delle eroine supersiti alla distruzione della città: cf. e.g. le traduzioni di Vince 1971, 469 («when he tried to represent the woes of the House of Thyestes, or of the men who fought at Troy, you drove him from the stage with hisses and cat-calls»), di Labriola 2000, 427 («quando rappresentava le sventure di Tieste e degli eroi di Troia») e di Yunis 2005, 214 («when he portrayed the sufferings of Thyestes and the heroes of Troy»). Se così fosse, sarebbe impossibile anche solo formulare qualche ipotesi sulla rappresentazione cui partecipò Eschine: secondo i calcoli di Sommerstein 2012, 195, il 47% della produzione sofoclea, il 29% di quella euripidea e il 28% di quella eschilea «depicted episodes either in that war, its antecedents or its aftermath, or in the lives of its participants or of those who [...] became involved in its after-effects».

(Test. Rep. 15a-d)

Mettendo insieme le informazioni offerte da questo gruppo eterogeneo di testimonianze, è possibile ipotizzare che Eschine avesse recitato in una *reperformance* dell'*Enomao* di Sofocle nel demo di Collito. Gli studiosi, spesso, riportano acriticamente questa notizia,⁵³² ma basta uno sguardo alle fonti qui raccolte per rendersi conto di come tale assunto poggi su basi non molto solide. Soltanto Esichio (d), infatti, attribuisce esplicitamente al celebre tragediografo il dramma incentrato sulle vicende del mitico re di Pisa di cui l'oratore fu un interprete di scarso successo. Questa circostanza induce, dunque, alla massima cautela, perché le parole del lessicografo sembrano un tentativo di interpretazione dell'evidenza a sua (e nostra) disposizione,⁵³³ piuttosto che un riferimento ad una tradizione diversa e degna di nota. Inoltre, se prendiamo alla lettera il testo della parte conclusiva della *Vita di Eschine* (c, vd. *infra*), senza correggere Ἰσχάνδρου τοῦ τραγωδοποιουῦ in Ἰσχάνδρου τοῦ

⁵²⁹ Vahtikari 2014, 196.

⁵³⁰ Cf. anche Wankel 1976, 891.

⁵³¹ Vahtikari 2014, 198.

⁵³² Cf. e.g. Wankel 1976, 891; Yunis 2001, 211; Nervegna 2014, 165; Csapo-Wilson 2015, 326.

⁵³³ Hunter 1983, 163.

τραγωδοῦ,⁵³⁴ non possiamo escludere che fosse quest'ultimo l'autore dell'opera andata a scena a Collito.⁵³⁵

Ciò premesso, rimane una possibilità abbastanza concreta che Demostene, quando punge l'avversario con epiteti tipo "l'Enomao di Cotocide" (Οἰνομάου τοῦ Κοθωκίδου, **a**), oppure "l'Enomao di campagna" (ἀρουραῖος Οἰνόμαος, **b**), faccia riferimento alla sua interpretazione in una o più repliche dell'omonima tragedia di Sofocle. Del resto, nel discorso *Sulla Corrotta Ambasceria* (**Test. Rep. 13**), lo stesso Demostene aveva ricordato la vocazione di Eschine per i ruoli "tirannici" e il personaggio di Enomao – centrale nella trama ma verosimilmente non in grado di attrarre le simpatie del pubblico, come Creonte nell'*Antigone* –⁵³⁶ potrebbe aver costituito un'opzione allettante per il repertorio di un attore emergente del quarto secolo a.C. Più in generale, le parole di Demostene confermano la popolarità sulle scene di un soggetto mitico al quale i commediografi di quinto e quarto secolo attinsero spesso per la costruzione delle loro trame, forse proprio attraverso la mediazione dell'opera di Sofocle.

La prudenza è più che mai consigliabile in questo genere di considerazioni, perché, come osserva Bowie 2007, 196 a proposito di Aristofane, spesso non è chiaro (e non può esserlo, a maggior ragione, di fronte a frammenti molto brevi) se un autore comico «is producing a parodic version of a myth, or a parody of a particular tragic version of that myth»; in questo caso, poi, la versione sofoclea della storia di Enomao, Pelope e Ippodamia può essere ricostruita soltanto per sommi capi, perché il dramma non è giunto interamente; non bisogna trascurare, inoltre, il fatto che anche Euripide avesse composto un *Enomao*:⁵³⁷ sappiamo quanto le sue opere fossero popolari nel quarto secolo e, soprattutto, come fossero in grado di influenzare i «mythological burlesques» dei commediografi del periodo (vd. *supra*, commento a **Test. Rep. 10**, p. 93).⁵³⁸ Vale comunque la pena di menzionare tre possibili riprese comiche del dramma sofocleo, da aggiungere alla citazione, negli *Uccelli*, del fr. 476 Radt (= **Test. Or. 3**), che costituisce un *terminus ante quem* per la datazione dell'*Enomao* (414 a.C.). Nicocare, attivo al tempo di Aristofane (vd. Sud. v 407 con Orth 2015, 16-17),

⁵³⁴ Come propongono, *e.g.*, O'Connor # 264; Stephanis # 1303. L'Isandro dell'aneddoto di Democare è da identificare con l'omonimo personaggio menzionato in Dem. 19. 10 come "deuteragonista" di Eschine (cf. anche 19. 303). Il passo in questione è molto discusso (si vedano, in proposito, le dettagliate trattazioni di Stephanis *ad loc.* e di Labriola 2000, 262-263), ma, come osserva MacDowell 2000, 209, la frase ἔχων Ἰσχάνδρον τὸν Νεοπτολέμου δευτεραγωνιστὴν riferita da Demostene all'avversario dovrebbe significare (**I**) che Isandro era il secondo attore nella *troupe* del famoso Neottolemo e non suo figlio, perché difficilmente Neottolemo potrebbe avere avuto un figlio già adulto nel 343 a.C., (**II**) che Eschine, in senso metaforico, usò Isandro come «supporting actor» nella sua difesa relativa ai fatti dell'ambasceria. Anche Harp. 1 25, riportando lo stesso aneddoto contenuto nella vita di Eschine (c), definisce Isandro un attore: Ἰσχάνδρος· Δημοσθένης κατ' Αἰσχίνου. τραγικὸς ὑποκριτὴς ὁ Ἰσχάνδρος ἐστὶ. δοκεῖ δ' αὐτῷ συνυποκρινόμενος Αἰσχίνης ὁ ρήτωρ ἐν Κολλυτῶ καταπεσεῖν, καθά φησι Δημοχάρης ἐν τοῖς Διαλόγοις.

⁵³⁵ Cf. MacDowell 2000, 209; Jones 2004, 133. Sommerstein-Talboy 2012, 90 aggirano il problema traducendo: «Aeschines was tritagonist to Ischander the tragic producer».

⁵³⁶ Si veda la ricostruzione della trama proposta da Sommerstein-Talboy 2012, 92-93. Dallo *schol.* Pi. I. 4. 92a., III, p. 236, 5-9 Drachmann (= S. fr. 473a Radt) apprendiamo che Sofocle seguiva la versione del mito secondo la quale Enomao aveva decorato il proprio palazzo con le teste dei pretendenti; Ippodamia, poi, come possiamo comprendere dal fr. 474 Radt (τοῖαν Πέλοψ ἕγγα θηρατηρίαν | ἔρωτος, ἀστραπὴν τιν' ὀμμάτων, ἔχει· | ἢ θάλλεται μὲν αὐτός, ἐξοπτᾷ δ' ἐμέ, | ἴσον μετρῶν ὀφθαλμόν, ὥστε τέκτονος | παρὰ στάθμην ἰόντος ὀρθοῦται κανών), era innamorata di Pelope, e non avrà giovato alla già scarsa popolarità del personaggio il fatto che egli frustrasse le aspirazioni sentimentali della figlia.

⁵³⁷ O'Connor # 15, evidentemente tralasciando la testimonianza di Esichio (**d**), sostiene che Eschine recitò «the title-rôle in Euripides' *Oinomaos*». Di questa tragedia possediamo soltanto sette frammenti di natura gnomica, per un totale di 24 versi, e la sua trama rimane oscura; Webster 1967a, 115, basandosi sui temi in essi contenuti (la difficoltà di essere un genitore, il sollievo dato dal lamento, le miserie della vecchiaia), ipotizza che il personaggio euripideo fosse un padre infelice, ingannato da un Pelope senza scrupoli (cf. anche Jouan-Van Looy 2000, 482). Kannicht *ad loc.*, invece, si limita a osservare che il testo del fr. 571, nel quale vediamo un Enomao premurosamente afflitto dalle preoccupazioni per il comportamento della figlia, dovrebbe escludere la possibilità, contemplata (ad esempio, in Apollod. *Epit.* 2. 3-8) che il re fosse innamorato di Ippodamia e contrastasse per questo le sue nozze; sulla questione cf. anche le prudenti osservazioni di Collard-Cropp 2008b, 40-41.

⁵³⁸ Konstantakos 2014 *passim*.

compose una commedia dal doppio titolo, *Amumone* o *Pelope*, il cui contenuto è difficile da ricostruire,⁵³⁹ ma che aveva sicuramente nel suo *cast* il personaggio di Enomao: nel fr. 2. K.-A., infatti, qualcuno lo apostrofa amichevolmente, invitandolo a godere di una divisione del vino “cinque a due” ed esprimendo il desiderio di essere suo compagno nel simposio (Οἰνόμαος οὗτος, χαῖρε· πέντε καὶ δύο, | κἀγὼ τε καὶ σὺ συμπόται γενοίμεθα).⁵⁴⁰ Dell’*Enomao* o *Pelope* di Eubulo, un commediografo che, come abbiamo già avuto modo di osservare (vd. **Test. Rep. 10**, p. 94), si ispirò spesso a modelli tragici del quinto secolo a.C., possediamo un unico frammento, ma estremamente significativo, perché l’uomo περιφοραῖς κυκλούμενος, ὥσπερ κυλιστὸς στέφανος (fr. 73 K.-A.) dovrebbe essere, come suggeriscono Kock 1884, 190 e Hunter 1983, 163, Enomao sbalzato via dal carro dopo il sabotaggio di Mirtilo (su questo aspetto della storia e la sua presenza nella produzione sofoclea, vd. *infra*). Il fr. 170 K.-A. dell’*Enomao* o *Pelope* di Antifane – considerato da Nesselrath 1990, 233 un esempio del fatto che i «Mese-Dichter die von ihnen dargestellten mythischen Geschichten mit Gegebenheiten des 4. Jhs durchsetzen un dem jeweiligen Mythos auch dadurch oft geradezu ein neues Gewand geben» – ci pone di fronte, infine, ad uno straniero che si lamenta della frugalità dei Greci, “imbanditori di piccole tavole e mangiatori di verdura”, confrontando le loro abitudini con quelle dei suoi antenati, che “arrostivano buoi, maiali, cervi e montoni interi”, e dei cuochi del Re, che preparano carne di cammello (τί δ’ ἄν Ἑλληνες μικροτράπεζοι | φυλλοτρῶγες δράσειαν; ὅπου | τέτταρα λήψει κρέα μικρ’ ὀβολοῦ. | παρὰ δ’ ἡμετέροις προγόνοισιν ὅλους | βοῦς, ὄπτων, σῦς, ἐλάφους, ἄρνας· | τὸ τελευταῖον δ’ ὁ μάγειρος ὄλον | τέρας ὀπτήσας μεγάλῳ βασιλεῖ | θερμὴν παρέθηκε κάμηλον): possibile, come suggerisce lo stesso Nesselrath, che l’interlocutore sia lo stesso Pelope, il quale, in quanto figlio di Tantalo, era originario della Lidia?

In virtù del collegamento tra i brani demostenei (**a**, **b**) e la glossa di Esichio (**d**), è possibile sostenere, seppur con la dovuta cautela, che Eschine andò incontro ad un insuccesso in una ripresa dell’*Enomao* di Sofocle. Comprendere, invece, i dettagli di tale insuccesso è assai difficile, non solo perché Demostene è interessato, ben più che nell’orazione del 343 a.C. (vd. **Test. Rep. 13**), nel ritrarre gli scorni e le peripezie del rivale risalenti a prima del suo ingresso in politica, ma anche e soprattutto perché il testo di (**a**) si intreccia con quanto leggiamo nella biografia di Eschine (**c**).

Se possedessimo soltanto la testimonianza del paragrafo 180 del discorso sulla *Corona*, potremmo, infatti, facilmente liquidare l’espressione κακῶς ἐπέτριψας usata da Demostene come uno di quei maligni riferimenti alla – presunta – scarsa qualità della recitazione di Eschine, di cui l’orazione abbonda: cf. 18. 129 ἢ μήτηρ τοῖς μεθημερινοῖς γάμοις ἐν τῷ κλεισίῳ τῷ πρὸς τῷ καλαμίτη ἦρω χρωμένη τὸν καλὸν ἀνδριάντα καὶ τριταγωνιστὴν ἄκρον ἐξέθρεψέ σε; 209 ἐμὲ δ’, ὦ τριταγωνιστά, τὸν περὶ τῶν πρωτείων σύμβουλον τῇ πόλει παριόντα τὸ τίνος φρόνημα λαβόντ’ ἀναβαίνειν ἐπὶ τὸ βῆμ’ ἔδει; 262 μισθώσας σαυτὸν τοῖς βαρυστόνοις ἐπικαλουμένοις ἐκείνοις ὑποκριταῖς Σιμύκα καὶ Σωκράτει, ἐτριταγωνίστεις, σῦκα καὶ βότρυς καὶ ἐλάας συλλέγων ὥσπερ ὀπωρόνης ἐκ τῶν ἀλλοτριῶν χωρίων, πλείω λαμβάνων ἀπὸ τούτων ἢ τῶν ἀγώνων; 265 ἐξέπιπτες, ἐγὼ δ’ ἐσύριττον; 267 (= **Test. Rep. 16**) παρανάγνωθι καὶ σύ μοι τὰς ῥήσεις ἃς ἐλυμαίνου [...] πονηρὸν ὄντα καὶ πολίτην καὶ τριταγωνιστὴν.⁵⁴¹

⁵³⁹ Sommerstein-Talbot 2012, 83 n. 45 notano che l’unica “connessione mitica” possibile tra Amumone e il mito di Enomao/Pelope è il fatto che sia Amumone, sia Eurito, moglie del sovrano di Pisa, fossero delle Danaidi (almeno stando a *schol. Ap. Rh. 1. 752-758*, pp. 64-65 Wendel e *schol. Lycophron 157*, p. 73, 19-20 Scheer): «did Nicochares bring Amyone to visit her sister at Pisa?».

⁵⁴⁰ Seguiamo l’interpunzione adottata da K.-A. *ad loc.* e da Orth 2015, 37. A parlare potrebbe essere un Pelope divenuto amico di Enomao, come ipotizza Orth 2015, 39, richiamando la libertà dei commediografi nelle variazioni del mito, riconosciuta anche da Aristotele quando afferma che sulla scena comica diventano amici coloro che più si odiano, come Oreste ed Egisto (*Po. 1453a 35-39*).

⁵⁴¹ Todd 1933, 35. Wankel 1976, 892 segnala alcuni paralleli per l’uso del verbo ἐπιτρίβω nella medesima accezione richiesta dal nostro passo.

Il racconto del βίος, sviluppando in qualche modo l'allusione di Demostene, implica, tuttavia, che egli avesse come bersaglio un preciso episodio: la caduta di Eschine-Enomao durante l'inseguimento dell'attore impersonante Pelope, una caduta talmente rovinosa che fu necessario l'intervento del χοροδιδάσκαλος Sannion per aiutarlo a rimettersi in piedi (ὕποκρινόμενον Οἰνόμαον διώκοντα Πέλοπα αἰσχυρῶς πεσεῖν καὶ ἀναστῆναι ὑπὸ Σαννίωνος τοῦ χοροδιδασκάλου). Per la presenza di diversi dettagli, quali il ruolo ricoperto sulla scena da Eschine, la menzione di due personaggi noti da altre fonti come Iscandro e Sannion,⁵⁴² e l'indicazione del luogo dell'incidente, questo aneddoto sembra a prima vista abbastanza credibile,⁵⁴³ anche se la critica ha sollevato più di un dubbio sulla sua effettiva attendibilità.⁵⁴⁴ In primo luogo, Democare, la fonte di questa storia, non brilla per imparzialità: egli è il nipote di Demostene, noto per la compilazione di una narrazione degli eventi del suo tempo *non tam historico quam oratorio genere* (Cic. *Brut.* 286) e per aver sostenuto che lo zio materno non fosse morto suicida per avvelenamento ma di una morte veloce e indolore, impartitagli dalla benevolenza degli dèi, che lo sottrassero alla crudeltà dei Macedoni;⁵⁴⁵ non sarebbe sorprendente, dunque, che il nostro aneddoto fosse una sua malevola fabbricazione.⁵⁴⁶ Tale questione, del resto, è ben presente a chi attinse a Democare come fonte su Eschine (εἰ ἄρα πιστευτέον αὐτῷ λέγοντι περὶ Αἰσχίνου),⁵⁴⁷ e la collocazione di questa storia proprio al termine della *Vita*, in contrasto con l'ordine cronologico seguito in questo testo, potrebbe suggerire che essa fosse un'aggiunta posteriore all'originale redazione della biografia.⁵⁴⁸ Il problema più evidente rimane, in ogni caso, l'incompatibilità delle affermazioni di Democare con le convenzioni drammatiche della tragedia greca: risulta difficile, credere, infatti, che Eschine-Enomao abbia potuto inseguire sulla scena Pelope in sella a un carro, non tanto perché «by the rules of the race Pelops would be some distance along the course before Oenomaus could start»,⁵⁴⁹ ma perché la gara e il suo esito funesto, con il re di Pisa ucciso a causa del sabotaggio di Mirtilo, o per mano del pretendente della figlia,⁵⁵⁰ saranno stati oggetto, quasi sicuramente, della narrazione di un messaggero.⁵⁵¹ Ciò non esclude, comunque, che nella rappresentazione della tragedia sofoclea potrebbero esser stati impiegati dei carri, come avvenne in alcune produzioni eschilee ed euripidee;⁵⁵² forse non a torto, perciò, Sommerstein-Talboy 2012, 92 immaginano una scena, ricca di "ironia drammatica", nella quale Enomao e il suo infido auriga salgono sul δίφρος di Ares per l'ultima volta, come il pubblico sa bene, diversamente dall'ignaro padre di Ippodamia. Se questa ipotesi cogliesse nel segno, potremmo credere che Eschine sia semplicemente caduto dal carro mentre vi recitava sopra e sostenere, di conseguenza, che il resoconto dell'incidente di Democare sia impreciso ma non inventato: dicendo che l'oratore "stava interpretando Enomao che

⁵⁴² Su Iscandro vd. *supra*, n.539. Sannion è ricordato come χοροδιδάσκαλος anche in Dem. 21. 58; cf. MacDowell 1990, 279.

⁵⁴³ Dorjahn 1929, 226. Lo studioso ricorda che secondo Eschine (3. 99) era una consuetudine di Demostene di fabbricare storie false ma piene di dettagli.

⁵⁴⁴ Jacoby *ad FGrHist* 75 F6 inserisce il passo nella sezione «Zweifelhaftes und Unechtes»; sono scettici sulla validità di questa testimonianza anche Dorjahn 1929, 223-226; Wankel 1976, 892-893; Yunis 2001, 212; Sommerstein-Talboy 2012, 90-91.

⁵⁴⁵ Plut. *Dem.* 30. 4: Δημοχάρης (= *FGrHist* 75 F3) ὁ τοῦ Δημοσθένους οἰκεῖος οἴεσθαι φησιν αὐτὸν οὐχ ὑπὸ φαρμάκου, θεῶν δὲ τιμῆ καὶ προνοίᾳ τῆς Μακεδόνω ὀμότητος ἐξαρπαγῆναι, συντόμως καταστρέψαντα καὶ ἀλύπως.

⁵⁴⁶ Yunis 2001, 212; Sommerstein-Talboy 2012, 91 n.80.

⁵⁴⁷ Dorjahn 1929, 225; Sommerstein-Talboy 2012, 91 n.81.

⁵⁴⁸ Dorjahn 1929, 225. In realtà l'episodio della caduta di Eschine, in forma molto più stringata, ricorre, nel testo della *Vita*, anche in precedenza: τριταγωνιστῆς ἐγένετο τραγωιδῶν, καὶ ἐν Κολλυτῷ ποτε Οἰνόμαον ὑποκρινόμενος κατέπεσεν.

⁵⁴⁹ Sommerstein-Talboy 2012, 91.

⁵⁵⁰ Per la prima opzione, vd. Hyg. *Fab.* 84: *Myrtilus currum iunxit et clavos in rotas non coniecit; itaque equis incitatis currum defectum Oenomai equi distraxerunt*; per la seconda, cf. *schol. vet. E. Or.* 990, I, p. 196, 15-17 Schwartz: ὁ δὲ ταῖς χοινικίσι τῶν τροχῶν τοὺς ἴλους μὴ ἐμβαλὼν ἐποίησε τὸν Οἰνόμαον ἐν τῷ τρέχειν ἡττηθῆναι καὶ ἀναιρεθῆναι ὑπὸ τοῦ Πέλοπος ἐκπεσόντων τῶν τροχῶν.

⁵⁵¹ Cf. le considerazioni di Di Benedetto-Medda 2002², 284-289 sulla (non) rappresentazione della morte sulla scena tragica.

⁵⁵² Sommerstein-Talboy 2012, 91-92.

rincorre Pelope”, egli potrebbe riferirsi, genericamente, alla situazione prefigurata dal sovrano in una scena del genere, piuttosto che alla concreta realizzazione drammatica di quell’inseguimento. Questa ricostruzione – va da sé – è fortemente speculativa, ma è forse l’unico modo per non destituire di ogni fondamento la notizia offerta dal βίος (c) e trarre qualche informazione dal suo legame con i brani demostenici (a) e (b).

Tornando a leggere tra le righe della sarcastica domanda rivoltagli da Demostene in (a), possiamo dedurre che, oltre ad Enomao nell’omonima *pièce* di Sofocle ed a Creonte nell’*Antigone* (vd. **Test. Rep. 13, 15**), Eschine dovrebbe esser stato un “Cresfonte” tragico. La stragrande maggioranza dei critici individua, in questo caso, un’allusione al *Cresfonte* euripideo, che confermerebbe la discreta popolarità di quest’opera in età antica.⁵⁵³

L’ode corale che, in questo dramma di vendetta, elogia la pace e deplora la στάσις (= fr. 453 Kannicht) ebbe non poca risonanza negli anni venti del quinto secolo a.C., perché Aristofane la parodiò nel frammento 111 K.-A. dei suoi *Γεωργοί*, andati in scena verosimilmente tra il 424 a.C. e il 422 a.C. (cf. K.-A. *ad loc.*),⁵⁵⁴ ed Ermocrate, a Gela, la citò in un discorso di fronte ai Siracusani, nel 424 a.C.,⁵⁵⁵ anno che, pertanto, costituisce un sicuro *terminus ante quem* per la cronologia di questa tragedia, non ulteriormente precisabile in base al calcolo delle soluzioni del trimetro giambico (Cropp-Fick 1985, 70 la collocano, infatti, in un ampio arco di tempo, compreso tra il 455 e lo stesso 424 a.C.). La scena più memorabile della tragedia era, tuttavia, la rocambolesca ἀναγνώρισις tra Cresfonte – tornato sotto mentite spoglie in Messenia per uccidere Polifonte, l’usurpatore del regno di suo padre – e la madre Merope; ella, credendo che lo straniero giunto a corte fosse realmente l’assassino del figlio, come Cresfonte aveva detto a Polifonte, ingannandolo, lo assaliva con un’ascia. Solo l’intervento di un servo impediva il compimento di questo tremendo delitto, favorendo un riconoscimento tra i due la cui “potenza” sembra aver impressionato Aristotele, che allude a questo momento della rappresentazione sia in *Po.* 1454a 2-6,⁵⁵⁶ sia in *EN* 1111a 11,⁵⁵⁷ in entrambi i casi nel corso di una riflessione sulle azioni compiute δι’ ἄγνοιαν. Questa scena continuò ad avere un grande impatto sul pubblico anche in epoche successive: Plutarco ricorda il terrore e lo sgomento dei teatri di fronte a Merope che solleva una πέλεκυς sul corpo di Cresfonte, prima di essere fermata dall’arrivo di un γέρων.⁵⁵⁸

Alcuni studiosi, tuttavia, hanno dubitato del fatto che le parole di Demostene possano riferirsi all’interpretazione, da parte di Eschine, del ruolo di Cresfonte nell’omonima tragedia euripidea. Come attestano, infatti, le sigle di un papiro a destinazione teatrale risalente al III secolo d.C. e contenente il prologo e la parodo del dramma (*P. Oxy.* 2458),⁵⁵⁹ il ruolo del giovane eroe era interpretato dall’attore

⁵⁵³ Cf. e.g. Rees 1908, 39 n.1; O’Connor #15; Ghiron-Bistagne 1976, 160; Stephanis # 90; Jouan-Van Looy 2000, 260; Yunis 2001, 212; Liapis 2014, 291; Hanink 2014, 134; Vahtikari 2014, 236.

⁵⁵⁴ E. fr. 453, 1-8 Kannicht Εἰρήνη βαθύπλουτε καὶ | καλλίστα μακάρων θεῶν, | ζῆλός μοι σέθεν ὡς χρονίζεις. | δέδοικα δὲ μὴ πρὶν πόνοις | ὑπερβάλῃ με γῆρας, | πρὶν σὰν χαρίεσσαν προσιδεῖν ὄραν | καὶ καλλιχόρους αἰοιδᾶς | φιλοστεφάνους τε κώμους ~ Ar. Fr. 111 K.-A. Εἰρήνη βαθύπλουτε καὶ ζευγάριον βοεικόν, | εἰ γὰρ ἐμοὶ παυσασμένῳ τοῦ πολέμου γένοιτο | σκάψαι κάποκλάσαι τε καὶ λουσαμένῳ διέλκειν | τῆς τρυγῶς ἄρτον λιπαρὸν καὶ ράφανον φαγόντι. Su questa distorsione comica del modello euripideo e sull’importanza dei *Γεωργοί* per la datazione del *Cresfonte*, riflette Musso 1964.

⁵⁵⁵ Polyb. 12. 26, 5.

⁵⁵⁶ βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πράξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνώρισαι· τό τε γὰρ μισθὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ’ ἂν ἐγνώρισε.

⁵⁵⁷ οἰηθεῖ δ’ ἂν τις καὶ τὸν υἱὸν πολέμιον εἶναι ὡσπερ ἢ Μερόπῃ. Cf. *CAG* XX, p. 146, 15-17 Heylbut: ἢ Μερόπῃ τοῦ περὶ τι παράδειγμά ἐστι. καὶ ἐστι παρ’ Εὐριπίδῃ ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἐπιβουλεύουσα τῷ υἱῷ Κρεσφόντῃ ὡς πολεμῖω δι’ ἄγνοιαν.

⁵⁵⁸ Plut. *De esu carn.* 998d 11-e 6: σκόπει δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην καὶ λέγουσαν (= E. fr. 456 Kannicht) ‘ὠνητέραν δὴ τήνδ’ ἐγὼ δίδωμί σοι πληγὴν’ ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ, συνεξορθηάζουσα φόβῳ, καὶ δέος μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον. Questa testimonianza e quelle aristoteliche confermano la possibilità di inferire la trama della tragedia da Hyg. *Fab.* 137.

⁵⁵⁹ Gammacurta 2006, 95-110.

protagonista: appare strano, perciò, che esso sia stato affidato ad un interprete di “terze parti”, come Demostene definisce Eschine in 19. 246 (= **Test. Rep. 13**). Blass 1890, 113 suggerì che l’oratore, forse cercando anche un’assonanza con il successivo Κρέοντα, avesse sostituito Κρεσφόντην a Πολυφόντην, il personaggio che, nel *plot* di Euripide, meglio poteva soddisfare il talento di Eschine, e dei tritagonisti come lui, per l’interpretazione di “tiranni e uomini dotati di scettro” (ἐν ἅπασιν τοῖς δράμασι τοῖς τραγικοῖς ἐξαιρέτόν ἐστιν ὥσπερ γέρας τοῖς τριταγωνισταῖς τὸ τοῦ τυράννου καὶ τοῦ τῶ σκῆπτρ’ ἔχοντος εισιέναι, Dem. 19. 247 = **Test. Rep. 13**). Wankel 1976, 892, sposando lo scetticismo di Wilamowitz 1895², 150 n.60 sull’attendibilità di Demostene come fonte sulla carriera da ὑποκρίτης del rivale (vd. *supra*, pp. 108-109), aggirava il problema, invece, osservando che «die verfestigte Diabole des Gegners als eines Tritagonisten ist kein Beweis dafür, daß Aisch. nur mindere Rollen spielte»; Eschine, dunque, a prescindere dalle parole del suo nemico, potrebbe aver benissimo recitato la parte di Cresfonte, non certo “minore” nel contesto dello sviluppo drammatico euripideo.

Questo ruolo, in ogni caso, è diverso da quelli di Creonte ed Enomao che, nonostante la loro centralità nella trama sofoclea, potrebbero esser stati affidati all’attore meno importante di una *troupe* (vd. commento a **Test. Rep. 13**, pp. 110-112); in altre parole, sembra abbastanza insolito che Demostene si riferisca ad un personaggio come il giovane Cresfonte, la cui parte era sicuramente in grado di suscitare le simpatie del pubblico, in compagnia di re e tiranni dall’indole potenzialmente invisa agli spettatori.⁵⁶⁰ Da qui nasce l’idea, condivisa da alcuni studiosi,⁵⁶¹ che l’oratore abbia in mente Cresfonte “padre”, discendente di Illo e sovrano della Messenia, piuttosto che Cresfonte “figlio”, tornato adulto in quella regione per cercare vendetta. La storia di questo monarca faceva parte della “galassia” mitica del ritorno degli Eraclidi, a noi nota grazie ai resoconti di Diodoro, Pseudo-Apollodoro e Pausania,⁵⁶² ed egli potrebbe aver figurato in un’altra tragedia euripidea, il *Temeno*, incentrata, forse sulla spartizione del Peloponneso tra i due eroi, ai danni dei figli di Aristodemo.⁵⁶³ Come annota Kannicht introducendo i frammenti del *Cresfonte*, dunque, la questione rimane necessariamente *in incerto*.

Con certezza si può sostenere, invece, che gli accenni dell’oratore a Eschine come “Enomao di campagna” (a), o “scimmia della tragedia” (b), uniti al ritratto comico del rivale che vaga per i villaggi guadagnando più dagli ortaggi lanciati dal pubblico, che dalla partecipazione agli agoni (18. 262), siano stati responsabili della concezione, a lungo persistente nella critica, «that everything about the theater of the Rural Dionysia was irredeemably mediocre»:⁵⁶⁴ una concezione questa, non solo fallace a livello generale, in virtù dell’evidenza sinora discussa (vd. **Test. Rep. 5, 6, 7, 8, 12a**), ma anche nel caso particolare di Collito. Stando alle parole dello stesso Eschine nella *Contro Timarco*, questa località ospitò, infatti una *performance* comica con l’attore Parmenone, vincitore una volta alle Lenee e discretamente celebre nell’antichità, tanto da penetrare nella tradizione aneddotica.⁵⁶⁵ Inoltre, anche se la precisa collocazione di Collito è discussa, l’area dove sorgeva il demo era sicuramente distante pochi minuti a piedi dal Teatro di Dioniso, ed alcuni studiosi credono che gli agoni drammatici delle

⁵⁶⁰ Harder 1985, 47.

⁵⁶¹ Cengarle 1966, 76; Frassinetti 1981, 15-16; Harder 1985, 47.

⁵⁶² Cf. D. S. 4. 57-58, Apollod. 2. 8, 2-5, Paus. 2. 18, 6-8; 4. 3, 3-5 con Collard-Cropp 2008b, 225.

⁵⁶³ A quest’ipotesi giunge Harder 1991, 129 dopo una discussione delle testimonianze riconducibili al *Temeno* ed ai *Temenidi* di Euripide. Amm. 28. 4, 27 indica l’esistenza di un dramma in cui Cresfonte e Temeno erano presenti insieme sulla scena (*Cumque mutuum illi quid petunt, soccos et Miconas videbis et Lachetas: cum adiguntur ut reddant, ita cothurnatos et turgidos ut Heraclidas illos Cresphontem et Temenum putes*) e, secondo la studiosa, potrebbe riferirsi proprio all’opera euripidea. Sulla relazione di *Temeno* e *Temenidi* con l’*Archelao*, che suggerirebbe l’esistenza di una trilogia “macedone”, composta da Euripide per celebrare il mecenate del suo soggiorno a Pella, cf. da ultimo Stewart 2017, 120-126.

⁵⁶⁴ Csapo-Wilson 2015, 325.

⁵⁶⁵ Aeschin. 1. 157; cf. *IG II² 2325F*, col. III, 47 M.-O.; [Arist.] *Pr.* 27. 3; Plut. *Quaest. Conv.* 674b-c; *De aud. Poet.* 18c 3-4 con O’Connor # 393, Stephanis # 2012.

locali Dionisie potrebbero aver avuto luogo in questa prestigiosa ambientazione.⁵⁶⁶ Questa idea è probabilmente smentita dal modo di esprimersi degli oratori, che parlano semplicemente di rappresentazioni svoltesi ἐν Κολλυτῶ (vd. **a**, Aeschin. 1. 157), ma il fatto che essi, al cospetto della giuria e della πόλις, possano riferirsi ad eventi teatrali allestiti in quella località, è una prova evidente della popolarità del demo e della sua capacità di attrarre spettatori anche al di fuori della sua piccola comunità.⁵⁶⁷

(Test. Rep. 16)

In questo brano Demostene allude esplicitamente, per la quarta ed ultima volta nell'orazione *Sulla Corona*, all'attività teatrale di Eschine. Nel paragrafo 180, al termine di una lunga apologia del proprio operato dopo la presa di Elatea da parte di Filippo,⁵⁶⁸ egli chiede sarcasticamente se in quel frangente sia stato più utile alla patria lui, soprannominato con disprezzo "Battalo",⁵⁶⁹ oppure il rivale, che pure era abitudinario a rivestire ruoli eroici sulla scena, come Cresfonte, Creonte ed Enomao (= **Test. Rep. 15a**); nel paragrafo 242, difendendo ancora la propria *leadership* politica, sostiene che Eschine l'avrebbe criticata anche se fosse stata contraria all'alleanza con Tebe contro Filippo, poiché egli è un sicofante "buono a nulla", una "scimmia tragica", un "Enomao di campagna" (= **Test. Rep. 15b**); dopo aver espresso l'intenzione di paragonare nel dettaglio la sua sorte con quella dell'avversario (§ 256),⁵⁷⁰ l'oratore, poi, ricorda come Eschine, impiegato al soldo di Simicca e Socrate (*alias* i «Gemiti Profondi»),⁵⁷¹ abbia sostenuto "una guerra senza tregua" contro i proiettili lanciati dagli spettatori (ἦν γὰρ ἄσπονδος καὶ ἀκήρυκτος ὑμῖν πρὸς τοὺς θεατὰς πόλεμος, ὑφ' ὧν πολλὰ τραύματ' εἰληφῶς, § 262). Proprio nel contesto del confronto tra le vicende personali di Demostene e quelle del suo accusatore – che poco prima del nostro brano sfocia in un memorabile accumulo di antitesi –⁵⁷² possiamo collocare, infine, le considerazioni del paragrafo § 267: mentre il primo può vantare i suoi molti servizi resi alla città,⁵⁷³ il secondo non ha offerto altro che la pessima recitazione di tirate tragiche.⁵⁷⁴

⁵⁶⁶ Così Wilson 2010, 42; cf. anche Goette 2014, 95; Csapo-Wilson 2015, 325. L'assenza di tracce di edifici teatrali nella zona è un piccolo indizio in favore di questa ipotesi (Goette *ibid.*), seppur non decisivo, perché, come osserva Jones 2004, 138, tale circostanza non è sorprendente «in this continuously occupied and built-over area».

⁵⁶⁷ Wilson 2010, 42 osserva: «Kollytos is the only deme with the bouletic quota of 3 [...] known to have celebrated the festival. As an intramural deme, the actual resident population of Kollytos will have been far higher than reflected in its bouletic quota. It will certainly have been able to draw very large audiences from beyond its own members».

⁵⁶⁸ Cf. Duncan 2006, 75 per una contestualizzazione di questa sezione del discorso.

⁵⁶⁹ Il termine ha un significato "innocente" (Carey 2000, 66 n.138), altrimenti non sarebbe stato usato in questo passo da Demostene: esso fa riferimento ai difetti di pronuncia dell'oratore (da βατταρίζειν, "balbettare"), a noi noti tramite la tradizione aneddotica (vd. Plut. *Dem.* 7-8 e la nostra trattazione di **Test. Or. 8**); quando Eschine lo usa contro il rivale, in 1. 129, 131 e 2. 99, il soprannome assume, tuttavia, un'accezione indecente, perché allude alla omosessualità passiva di Demostene: Βάταλος, con un τ, era infatti un termine gergale per indicare l'ano (cf. Eupoli fr. 92 K.-A.).

⁵⁷⁰ Καὶ μὴν εἴ γε τὴν ἐμὴν τύχην πάντως ἐξετάζειν, Αἰσχίνῃ, προαιρεῖ, πρὸς τὴν σεαυτοῦ σκόπει, κὰν εὐρησὶ τὴν ἐμὴν βελτίω τῆς σῆς, παῦσαι λοιδορούμενος αὐτῆ.

⁵⁷¹ Natalicchio 2000, 185. Nel resoconto di Democare sulla sfortunata *performance* dell'*Enomao* da parte di Eschine (**Test. Rep. 15c**), il nome del primo di questi due attori è, invece, Similo.

⁵⁷² Dem. 18. 265: ἐδίδασκες γράμματα, ἐγὼ δ' ἐφοίτων. ἐτέλεις, ἐγὼ δ' ἐτελούμην. ἐγραμμάτευες, ἐγὼ δ' ἠκκλησίαζον. ἐτριγωνίστηις, ἐγὼ δ' ἐθεώρουν. ἐξέπιπτες, ἐγὼ δ' ἐσύριπτον.

⁵⁷³ Demostene sottolinea questo aspetto anche poco prima, nel paragrafo 257: cf. Harris 1995, 148.

⁵⁷⁴ L'espressione τὰς ῥήσεις ἄς ἐλυμαίνου, oltre a confermare l'importanza della ῥῆσις come "unità di misura" della tragedia (vd. *Introduzione*, pp. xiv-xvi), lascia intendere che, nell'immaginario di Demostene e del suo uditorio, vi fosse un discrimine tra la qualità del testo poetico in sé e l'efficacia della sua trasposizione scenica: da questo punto di vista, le parole dell'oratore possono essere confrontate con quelle del fr. 1 K.-A. dell'*Anthropoestes* di Strattide, nel quale l'ignoto interlocutore si rammarica che l'attore "Egeloco abbia ucciso l'*Oreste*, il dramma più riuscito di Euripide" (Εὐριπίδου δὲ δράμα δεξιότατον | διέκναισ' Ὀρέστην, vv. 2-3). Una simile concezione è sintomatica della presenza di una «reperformance culture» (Revermann 2006b, 68), di una cultura, cioè, della ripetibilità delle rappresentazioni tragiche, nei cui orizzonti è possibile immaginare diverse realizzazioni sceniche per un testo teatrale.

Di queste ῥήσεις vengono offerti due piccoli saggi, in modo da dare tempo al γραμματεὺς di recuperare i documenti che certificano le liturgie dell'oratore (φέρει δὴ καὶ τὰς τῶν λητουργιῶν μαρτυρίας ὧν λελητούργηκα ὑμῖν ἀναγνῶ):⁵⁷⁵ la seconda citazione, probabilmente estratta dal resoconto di un messaggero tragico, non è riconducibile ad alcuna tragedia a noi nota,⁵⁷⁶ ma la prima corrisponde al verso incipitario dell'*Ecuba* di Euripide, pronunciato dall'εἰδωλον di Polidoro, che emerge dall'Ade per narrare l'antefatto del dramma. Seppur con qualche eccezione,⁵⁷⁷ la critica ha generalmente dedotto, dalla scelta di Demostene, che Eschine avesse interpretato, almeno in un'occasione, quel personaggio tragico.⁵⁷⁸

Tale deduzione è condivisibile per almeno due motivi. In primo luogo, la distribuzione dei ruoli ricostruibile per la *performance* di questa tragedia conferma che un tritagonista, come Eschine, potrebbe essersi accontentato di impersonare, oltre a due *uomini scettrati* quali Odisseo ed Agamennone, proprio il fantasma di Polidoro, mentre all'attore principale sarà toccata, necessariamente, la parte di Ecuba, e al deuteragonista quelle di Polissena, di Taltibio, della schiava di Ecuba e, infine, di Polimestore; inoltre, se il collegamento istituito da Demostene tra Eschine e la "distruzione" della ῥήσις iniziale dell'*Ecuba* fosse fittizio, il sarcasmo dell'oratore sarebbe molto meno pungente: è ragionevole ritenere, invece, che egli faccia riferimento a rappresentazioni ben note al suo uditorio.

Di conseguenza, possiamo considerare questo brano non solo come la più significativa attestazione della fortuna di questa tragedia in età pre-alessandrina (di cui abbiamo già parlato nel commento a **Test. Rep. 11**), ma anche come un'implicita indicazione del fatto che nelle *reperformances* cui allude Demostene, il dramma si aprisse "regolarmente" con il prologo in trimetri recitato da Polidoro e non con l'entrata in scena dell'eroina, come è possibile sia accaduto in alcune produzioni dell'opera le quali, secondo buona parte della critica, avrebbero turbato la trasmissione del testo dell'*Ecuba*.

Sulla scia delle sempre influenti osservazioni di U. von Wilamowitz-Moellendorf (1908, 446-449 = 1962, 225-228), diversi studiosi, infatti, atetizzano in parte o del tutto i vv. 73-78 e 90-97 della monodia di Ecuba (vd. Biehl 1957, 55-62 e 1997, 90-92; Bremer 1971, 232-245; Collard 1991, 133-134; Battezzato 2010, 203 n.17; *contra* Brillante 1988). In questi versi, non privi peraltro di difficoltà metriche e stilistiche, la protagonista interpreta le sconvolgenti apparizioni notturne cui ha assistito (ὄσπερὰ Διός, ὄσκαοτία νύξ, τί ποτ' αἶρομαι ἔννυχος οὕτω δέμασι φάσμασιν;, vv. 68-70), come riferimenti alla sorte di Polidoro (παιδὸς ἐμοῦ τοῦ σωιζομένου κατὰ Θρήκην, v. 73-74) e di Polissena (ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὄνειρων, v. 75; ἤλθ' ὑπὲρ ἄκρας τύμβου κορυφᾶς | φάντασμ' Ἀχιλέως· ἦτις δὲ γέρας | τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωϊάδων. | ἀπ' ἐμᾶς οὖν ἀπ' ἐμᾶς τότε παιδὸς |

⁵⁷⁵ Dyck 1985, 45.

⁵⁷⁶ Il verso κακαγγελεῖν μὲν ἴσθι μὴ θέλοντά με è il fr. 122 dei *Tragica Adespota* raccolti da Snell e Kannicht; Weil *apud* Wankel 1976, 1166 suggeriva di confrontarlo, per il senso, con il v. 710 delle *Troiane*, pronunciato da Taltibio quando entra in scena per informare Andromaca che i Greci getteranno Astianatte dalle mura di Troia: μή με στουγήσις· οὐχ ἐκὼν γὰρ ἀγγελῶ. Nauck, nella prima edizione dei suoi *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (1856), individuò, sulla scorta di un passo di Ateneo, la citazione di un verso tragico anche nelle successive espressioni di malaugurio rivolte da Demostene ad Eschine κακὸν κακῶς σε μάλιστα μὲν οἱ θεοί, ἔπειθ' οὗτοι πάντες ἀπολέσειαν Dem. 18. 267 ~ ἦσθεῖς ὁ Ὀχλος τῷ δέιπνῳ κακὸν κακῶς σε, ἔφη, ὄ Αἰγύπτιε, ἀπολέσειαν οἱ θεοί Ath. 4. 150c ~ κακὸν κακῶς σεγ' ἀπολέσειαν οἱ θεοί *trag. adesp.* Fr. 93 Nauck; se è lecito, tuttavia, ricostruire un trimetro dai testi di Demostene ed Ateneo, esso, sarà, probabilmente di natura comica, come induce a ritenere, ad esempio, un confronto con Ar. *Eq.* 2-3 (κακῶς Παφλαγόνα τὸν νεώνητον κακὸν | αὐταῖσι βουλαῖς ἀπολέσειαν οἱ θεοί). Sulla questione vd. Blass 1890, 159, Wankel *ibid.*, Pontani 2009, 403-404.

⁵⁷⁷ Yunis 2001, 260, seguito da Liapis 2014, 291 n.97, ipotizza che queste parole non alludano necessariamente ad una *reperformance* dell'*Ecuba*, ma che servano, piuttosto, per ricordare all'uditorio un'atmosfera "di tragedia e di lutto incombente". D'altronde, anche se Wankel 1976, 1166 è scettico al riguardo, Demostene potrebbe riferirsi alla condotta politica di Eschine, che, spesso, nell'orazione *Sulla Corona*, è presentato come un vile approfittatore di lutti e sventure della πόλις (vd. Dyck 1985, 46; Pontani 2009, 403).

⁵⁷⁸ Così, e.g. Blass 1890, 159; Wankel 1976, 891; Hanink 2014a 135 n.16 e 2014b, 204; Vahtikari 2014, 165. O'Connor # 15 forse per un *lapsus*, collega Eschine al ruolo di Polimestore e Stephanis # 90 lo segue.

πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω, vv. 93-97): perché mai allora – come osserva Battezzato 2010, 204 sintetizzando bene il problema – dovrebbe aver bisogno dell’aiuto di Eleno e Cassandra, da lei menzionati ai vv. 88-89, per comprenderli? Tale obiezione, cade, tuttavia, se immaginiamo una replica della tragedia in cui un attore-produttore impersonante Ecuba, allo scopo di entrare in scena per primo, avesse inglobato nella sua parte quelle informazioni sul destino dei figli dell’eroina, originamente veicolate dalla ῥῆσις dell’εἰδωλον di Polidoro, ed eliminato quest’ultima parte dal copione della *performance*. Wilamowitz 1908, 448-449, nel formulare questa ipotesi, aveva in mente, anche se non la menzionò, la nota testimonianza di Aristotele su Teodoro che οὐθενὶ γὰρ πρόποτε παρήκεν ἑαυτοῦ προεισάγειν, οὐδὲ τῶν εὐτελῶν ὑποκριτῶν, ὡς οἰκειουμένων τῶν θεατῶν ταῖς πρώταις ἀκοαῖς; Bremer 1971, 244-245, seguendolo, si spinge a ipotizzare che fu proprio questo celebre attore a intervenire sugli anapesti dei vv. 59ss. Il termine di confronto offerto dai «competing prologues» del *Reso* e dell’*Ifigenia in Aulide*,⁵⁷⁹ esorta a considerare come non implausibile la ricostruzione di Wilamowitz. Una produzione dell’*Ecuba* senza la parte di Polidoro, tuttavia, è uno scenario ben più problematico da immaginare di quanto lascino intendere i sostenitori dell’atetesi, perché non siamo di fronte ad un semplice prologo informativo in trimetri ma all’apparizione di uno spettro in scena, una soluzione drammatica originale e memorabile, come sembra attestare d’altronde, la stessa allusione di Demostene.⁵⁸⁰ Se il riferimento dell’oratore, dunque, implica che l’*Ecuba* fosse una delle tragedie presenti nel repertorio degli ὑποκριταὶ del quarto secolo a.C., o almeno, delle *troupes* di cui fece parte Eschine, allora esso si pone in controtendenza rispetto a quanto possiamo ipotizzare sull’«influsso degli attori» sulla tradizione dei testi teatrali:⁵⁸¹ come abbiamo avuto modo di osservare, la tragedia del quinto secolo a.C., ben più della *Ἀρχαία*, si presta ad essere riscritta una volta rimessa in scena (vd. commento a **Test. Rep. 10**, p. 95), mentre il riferimento di Demostene al verso iniziale del dramma è un timido indizio della fedeltà al copione originale nonostante il passare delle epoche.

⁵⁷⁹ Kovacs in *EGT*, s.v. «Actors’ Interpolations».

⁵⁸⁰ Cf. Bremer 1971, 245: «I submit that he [scil. Theodorus] did away with the iambic prologue spoken by the ghost of Polydorus, and made the anapests 59 ff. the overture of the play»; per Collard 1991, 134 con il testo interpolato «the play might begin strikingly with Hec.’s entry and dispense with Polyd.’s prologue entirely». Come osserva Battezzato 2010, 197 n.2, un possibile termine di confronto per l’esordio dell’*Ecuba* è la *Polissena* di Sofocle, che si apriva, probabilmente, con un prologo recitato dalla ψυχὴ di Achille, proveniente dall’Acheronte (fr. 523 Radt). Se, come ipotizza Mastrorade 1990, 276-277, Polidoro appariva sul tetto della tenda di Ecuba, l’impatto della sua apparizione sul pubblico doveva essere impressionante; lo *staging* di questa scena è, in ogni caso, discusso (rimandiamo, per un’altra ricostruzione, a Di Benedetto-Medda 2002², 156).

⁵⁸¹ Cantarella 1930.

(Test. Rep. 17a-c)

La grande mole di informazioni che *IG II² 2320* è in grado di offrire accresce il rimpianto per il naufragio pressoché totale delle *Didascalie*, impietosamente ribadito dai recenti calcoli di Tracy 2015, 561. Prendendo in considerazione anche i *Fasti*, l'altra iscrizione animata dall'intento di registrare, pur attraverso differenti modalità, la storia delle *performances* drammatiche ateniesi,⁵⁸² lo studioso stima, infatti, che siamo in possesso di meno dell'1% di questa "massiccia e ambiziosa" pubblicazione epigrafica. Nel contesto di questo scarno ma preziosissimo corpus (*IG II² 2318*, + *IG II² 2320*, *IG II² 2323a*, *IG II² 2319 I*, *IG II² 2321*, *IG II² 2319 II*, *Agora I-7151*), le 34, mutele righe riguardanti le rappresentazioni tragiche delle Grandi Dionisie degli anni 342/341, 341/340 e 340/339 a.C.,⁵⁸³ costituiscono un documento di capitale importanza per la storia del teatro greco nel quarto secolo a.C., un'affascinante testimonianza dei cambiamenti avvenuti nell'organizzazione dell'agone tragico del più importante *festival* della πόλις,⁵⁸⁴ e – ciò che ci interessa maggiormente in questa sede – l'unica diretta attestazione delle riprese della παλαιά istituzionalizzate, come indicano i *Fasti*, nel 387-386 a.C.

Guardati nel loro insieme, i lemmi relativi all'arcontato di Sosigene (a), di Nicomaco (b) e di Teofrasto (c) confermano due dati già deducibili da *IG II² 2318*, col. VIII, 1009-1011 M.-O. (= **Test. Rep. 10**). Il primo è il carattere onorifico, extra-agonale, delle *reperformances*, certificato sia dalla posizione iniziale, all'interno di ciascun lemma, del riferimento alla παλαιά,⁵⁸⁵ sia dalla natura stessa delle *Didascalie*, che, a differenza dei *Fasti*, registrano tutti i drammi rappresentati e non soltanto quelli vincitori:⁵⁸⁶ in altri termini, se fosse esistita una competizione tra i "classici" riportati in scena, come recentemente hanno inteso, in modo erroneo, alcuni critici,⁵⁸⁷ il testo dell'iscrizione lo avrebbe reso chiaro; poiché così non è, tuttavia, è necessario concludere che la replica fosse una sola e fuori concorso.⁵⁸⁸

Il secondo è la responsabilità degli attori nella produzione scenica della παλαιά: la formula "titolo della tragedia + nome dello ὑποκριτής", sotto questo aspetto, è una traccia esplicita di quella prassi che i *Fasti* indicano con l'espressione παρεδίδαξαν οἱ τραγ[ωιδοί]. In particolare, la menzione di un unico attore, che accomuna le registrazioni delle *reperformances* e quelle delle καινά τραγωδία, conferma, oltre alla presenza di una gerarchia sbilanciata a favore del protagonista nelle troupes tragiche, la sensazione che nella distribuzione degli ὑποκριταί ogni poeta ottenesse, presumibilmente tramite l'arconte, un unico interprete e che quest'ultimo si occupasse del reclutamento degli altri

⁵⁸² Com'è noto, i *Fasti* (*IG II² 2320*) elencano i vincitori nelle competizioni corali e drammatiche delle Grandi Dionisie, indicando i nomi dei poeti e dei coreghi, mentre le *Didascalie* (*IG II² 2319-2323a*) offrono una registrazione completa delle rappresentazioni tragiche e comiche alle Grandi Dionisie (di cui abbiamo traccia, rispettivamente, in *IG II² 2320* e *IG II² 2323a*) e alle Lenee (*IG II² 2319*, col. I e 2321 = agone comico; *IG II² 2319*, col. II-III, *Agora I-7151* = agone tragico). Le due pubblicazioni epigrafiche differiscono anche perché i *Fasti* sono pensati per registrare i successi riportati nella competizione tragica lungo circa 185 anni, dall'avvento di quell'agone (poco prima del 500 a.C.) fino, grosso modo, al 315 a.C., mentre le *Didascalie* arrivano fino al 280 a.C. ca. (e vennero continuate con la nostra *IG II² 2323*, anche se non siamo in grado di comprendere se ciò avvenisse nella prima parte del terzo secolo a.C., oppure dopo un *gap* temporale). Su tali questioni si sofferma da ultimo Tracy 2015, 555, 560, 572.

⁵⁸³ Per una riproduzione fotografica di *IG II² 2320* (*EM 8226, 8227*), vd. Millis-Olson 2012, 63; Tracy 2015; 562.

⁵⁸⁴ Il fatto che la competizione non fosse più a base tetralogica (3 tragedie più un dramma satiresco), come nel quinto secolo a.C., è il cambiamento sicuramente più evidente rispetto al passato: riflettono sul tema Easterling 1997, 215 e Wise 2008, 397-401.

⁵⁸⁵ Millis-Olson 2012, 60.

⁵⁸⁶ Summa 2008, 488.

⁵⁸⁷ Butrica 2001a, 196-197, commentando *IG II² 2320*, parla ripetutamente di una «competition in old tragedy», mentre Hanink 2011, 315 osserva che Neottolema fu vittorioso per due anni di fila nella «old-drama category» con un'opera euripidea; anche Wise 2013, 127 n.33 non esclude la possibilità di un agone della παλαιά: «Euripides' improved success rate in the contests of the fourth century is attested either way, however: either he won three years in a row or was chosen for exhibition three years in a row».

⁵⁸⁸ Summa 2008, 488.

componenti del *cast*.⁵⁸⁹ Nei concorsi fotografati da *IG II² 2320*, questo meccanismo si affina in due modi diversi: nel 342/341 a.C., ognuno dei tre poeti riceve un diverso attore per ciascuno dei suoi tre drammi; nel 341/340 a.C., quando il programma, rispetto all'anno precedente, è decurtato (le tragedie e gli attori che competono sono due e non più tre), Tessalo recita sempre nella prima produzione di ciascun tragediografo, Neottolemo sempre nella seconda. Mentre il criterio dietro questo meccanismo è chiaramente la volontà, in virtù dell'accresciuta importanza degli attori (i tre τραγωιδοί in questione, del resto, sono interpreti di caratura internazionale),⁵⁹⁰ di favorire un'equa competizione tra loro stessi e tra i poeti in gara,⁵⁹¹ resta oscuro il procedimento di selezione dello ὑποκριτής incaricato della ripresa della παλαιά: il fatto che Neottolemo, vincitore nel 342/341 a.C., metta in scena, l'anno successivo, una rappresentazione dell'*Oreste*, potrebbe far pensare ad una correlazione tra i due eventi, ma ciò non è sicuro, perché nel 340/339 a.C., dopo la vittoria di Tessalo, fu Nicostrato, assente nelle registrazioni precedenti, a curare la *reperformance* di un'altra, stavolta non precisata, opera euripidea.

Proprio la circostanza che per tre anni di fila gli Ateniesi abbiano assistito ad una replica di Euripide alle Grandi Dionisie, è il terzo significativo dato offerto da *IG II² 2320*, da sempre al centro di ogni trattazione della fortuna del tragediografo nel quarto secolo a.C., perché attesta, più nitidamente di ogni altra testimonianza, quel cambiamento nel gusto degli spettatori che è un caposaldo della storia della ricezione antica della tragedia greca: colui che nel quinto secolo a.C. era stato il meno vittorioso tra i tre grandi poeti tragici, divenne, col passare dei decenni, l'autore preferito dal pubblico. Questa tesi ha portato, talvolta, a semplificare inopportuno la questione della percezione, nel quarto secolo, della produzione drammatica del secolo precedente,⁵⁹² e ha a lungo precluso un'accurata indagine della persistenza di Sofocle ed Eschilo nel delicato periodo della canonizzazione teatrale delle tragedie del quinto secolo a.C.,⁵⁹³ ma è solidamente fondata sull'evidenza a nostra disposizione: le tre riprese consecutive nel prestigioso (e panellenico) agone della πόλις esprimono concretamente ciò che sarebbe stato naturale inferire dalle *gags* dei commediografi, dalle citazioni degli oratori e dalle

⁵⁸⁹ Sifakis 1995, 17. Le notizie sul meccanismo di reclutamento degli attori per il *festival* si riducono, sostanzialmente, a due lemmi, identici tra loro, di Esichio e Fozio. In Hsch. v 170 (= Phot. Lex. v 113) leggiamo: νεμήσεις ὑποκριτῶν: οἱ ποιηταὶ ἐλάμβανον τρεῖς ὑποκριτὰς κλήρω νεμηθέντας ὑποκρινομένους τὰ δράματα, ὧν ὁ νικήσας εἰς τοῦτιον ἄκριτος παραλαμβάνεται. ἔστιν οὖν οἷον διαιρέσεις (“*Distribuzione degli attori*: i poeti ottenevano per sorteggio tre attori, che avrebbero recitato i drammi; fra questi, il vincitore era ammesso alla competizione dell'anno seguente. La divisione avveniva in questo modo”). La distribuzione di cui parla Esichio dovrebbe essere, come ritiene Wilson 2000, 342 n.156, quella dei protagonisti tra i poeti: “sono assegnati tre attori” nel senso di un attore per ciascuno dei tre tragediografi, non nel senso di un *cast* completo per ciascuno dei tre poeti in gara. D'altronde l'interlocutore del fr. 1 K.-A. di Strattide (vd. *infra*), si dispera perché qualcuno (l'arconte? o il corego?) “ha ingaggiato Egeloco, figlio del Carciofo, per recitare *le prime parti*” (Ἠγέλοχον τὸν Κυννάρου μισθωσάμενος τὰ πρῶτα τῶν ἐπῶν λέγειν). Come fa notare Ghiron-Bistagne 1976, 38, l'attore vincitore nel 342/341 a.C., Neottolemo, è presente nell'agone dell'anno successivo, il che sembra confermare l'altra notizia offerta da Esichio (ὁ νικήσας εἰς τοῦτιον ἄκριτος παραλαμβάνεται).

⁵⁹⁰ Sulla carriera di Neottolemo, vd. **Test. Simp. 7**. Tessalo (O'Connor # 239, Stephanis # 1200) vinse il premio per miglior attore anche alle Grandi Dionisie del 348/347 a.C. (*IG II² 2318*, col. XI, 1478 M.-O.) e riportò, forse, due successi alle Lenee (*IG II² 2325H*, col. III, 38 M.-O.); dalle fonti letterarie emerge la predilezione di Alessandro Magno per lui (Carette *FGrHist* 125 F4; Plut. *Alex.* 10, 29, *De Alex. fort.* 334d-e). Anche Atenodoro (O'Connor # 13, Stephanis # 75), vincitore alle Grandi Dionisie del 343/342 a.C. (*IG II² 2318*, col. XI, 1538 M.-O.) e del 330/329 a.C. (*IG II² 2318*, col. XIII, 1704-1705 M.-O.), fu al seguito del sovrano macedone, che in un'occasione (Plut. *Alex.* 29. 5) pagò la multa comminata all'attore dagli Ateniesi per aver mancato di partecipare, come da contratto, all'agone tragico. Da questa notizia prende spunto Easterling 1997, 216 per ipotizzare che l'asimmetria nell'organizzazione del concorso del 341/340 a.C. (per tre poeti vi sono soltanto due protagonisti a disposizione), sia dovuta proprio al *forfait* di uno degli attori reclutati in partenza.

⁵⁹¹ Easterling 1997, 215-216.

⁵⁹² Wise 2008, 384, ad esempio, esagera quando afferma che la bravura degli attori del quarto secolo “fu un beneficio per Euripide, in quanto lo trasformò, agli occhi del pubblico, dal peggiore al migliore dei tragediografi del quinto secolo a.C.”; come fa notare Hanink 2011, 313-314, rifacendosi alle sempre valide pagine di P.T. Stevens sul rapporto del poeta con gli Ateniesi (1956), egli fu sicuramente meno vittorioso di Sofocle ed Eschilo ma venne quasi sempre ammesso all'agone tragico delle Grandi Dionisie e, se qualcosa emerge con chiarezza dalle *Rane*, è il fatto che egli fosse, insieme a Sofocle, il tragediografo contemporaneo più apprezzato dagli spettatori.

⁵⁹³ Nervegna 2014 offre ora molto materiale in grado di colmare questo *gap*, soprattutto per quanto riguarda Eschilo.

allusioni platoniche e aristoteliche, in cui Euripide ricorre sempre più spesso dei suoi due illustri colleghi.⁵⁹⁴

Scendendo nel dettaglio, il lemma dell'iscrizione riguardante le Grandi Dionisie del 342/341 a.C. (marzo 341 a.C.), indica che la *reperformance* della παλαιά era stata affidata al grande Neottolemo e che il dramma in questione era euripideo, ma la generica dicitura [Ἰφιγενε]αία, non consente di comprendere se gli Ateniesi avessero assistito ad un *revival* dell'*Ifigenia in Tauride* oppure dell'*Ifigenia in Aulide*: gran parte della critica, di conseguenza, sospende prudentemente il giudizio al riguardo.⁵⁹⁵

Altri studiosi, invece, basandosi soprattutto sulla popolarità, tra V e IV secolo a.C., della più antica delle due *Ifigenie* euripidee, riferiscono la notizia delle *Didascalie* all'innovativo dramma imperniato sul riconoscimento in terra straniera tra l'eroina ed il fratello Oreste.⁵⁹⁶

Cropp 2000, 62 individua un parallelismo tra la trama di questa tragedia, normalmente datata al 414 o al 413 a.C.,⁵⁹⁷ e la scena finale delle *Tesmofoiazuse* (411 a.C.), in cui Euripide “diventa” una vecchia donna (Artemisia ~ Artemide) che salva il Parente (~ Ifigenia) dalle grinfie della guardia Scita (~ Toante), con l'allettante offerta di una giovane prostituta di nome “Elaphion” (“cerbiatta”, cioè l'animale sacrificato al posto della figlia di Agamennone); come nota Kyriakou 2006, 42, tuttavia, mancano, in questa sezione del testo aristofaneo (*Th.* 1160ss.), allusioni dirette alla tragedia, «which would be surprising in a comedy that parodies so extensively and explicitly other plays by Euripides». Alcuni (soprattutto Marshall 2009) ritengono che il *Crise* di Sofocle, incentrato – se è lecito ricavare la sua trama da Hyg. *Fab.* 120. 5-121 – sul riconoscimento tra i due fratelli fuggitivi dalla Tauride e il figlio nato dall'unione di Criseide con Agamennone, e culminante con l'uccisione di Toante, potrebbe essere un “*sequel*” dell'opera euripidea, ma la questione rimane estremamente incerta. Un'eco sicura della tragedia nel quinto secolo a.C. è, invece, il fr. 373 K.-A. delle *Αἰμίονοι*, in cui Aristofane scherza con l'etimologia del nome Toante offerta nel dramma euripideo (Θόας, βραδύτατός γ' ὢν ἐν ἀνθρώποις δραμεῖν. ~ *IT* 32-33 Θόας, ὃς ὠκὸν πόδα τιθεὶς ἴσον πτεροῖς | ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδωκείας χάριν.) ed i suoi versi iniziali sono citati nella battaglia dei prologhi delle *Rane* (Εὐ. “Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πίσαν μολῶν | θοᾶσιν ἵπποις” – Αἰ. ληκύθιον ἀπόλεσεν, vv. 1232-1233). Nel quarto secolo a.C., è soprattutto Aristotele a testimoniare la risonanza dell'*Ifigenia in Tauride*, che sembra essere una delle sue opere preferite, ancor più dell'*Edipo Re* e dell'*Antigone*.⁵⁹⁸ Nella *Poetica* la menziona quattro volte per l'efficacia con cui Euripide ha costruito il riconoscimento tra Oreste ed Ifigenia (*Po.* 1452b 5-8; 1454a 7; 1454b 32; 1455a 18-21) e prende spunto dalla sua trama per dare un esempio di soggetto tragico “nel suo insieme” (καθόλου), che il poeta deve arricchire con episodi (1455b 1-12).⁵⁹⁹ Nella *Retorica*, inoltre, per due volte si ispira al testo di questa tragedia per fornire esempi a sostegno delle sue argomentazioni (1407b 35 ~ *IT* 727; 1415b 21 ~ *IT* 1162). Webster 1954, 296 sottolinea, poi, la popolarità dell'*Ifigenia in Tauride* nelle raffigurazioni vascolari del quarto secolo

⁵⁹⁴ Cf. i dati messi insieme da Vahtikari 2014, 68-77.

⁵⁹⁵ e.g. Medda 2001, 82-83; Millis-Olson 2012, 67; Nervegna 2014, 161; Liapis 2014, 291.

⁵⁹⁶ Di questo avviso sono Webster 1954, 297; Cropp 2000, 62-63; Taplin 2007, 149; Hanink 2011, 315 n.11; Vahtikari 2014, 172.

⁵⁹⁷ Cf. Cropp 2000, 60-61 e Vahtikari 2014, 170.

⁵⁹⁸ Vahtikari 2014, 69.

⁵⁹⁹ In un'altra occasione (1455a 6), invece, Aristotele ricorda il “riconoscimento del sofista Poliido a proposito di Ifigenia: era verosimile – egli disse – che Oreste concludesse sillogisticamente che come la sorella era stata sacrificata, anche a lui sarebbe capitato lo stesso” (καὶ ἡ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ ἔφη τὸν Ὀρέστην συλλογισασθαι ὅτι ἢ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι): se il personaggio in questione fosse un commentatore del dramma che suggerì un tipo di ἀναγνώρισις diverso da quello di Euripide, con Oreste riconosciuto da Ifigenia dopo aver pensato (e dichiarato) di subire la medesima sorte della sorella (come credono Lucas 1968, 170 e Cropp 2000, 63 n.141), avremmo un'interessante attestazione della ricezione della tragedia. Egli, tuttavia, potrebbe essere il ditirambografo contemporaneo, secondo D. S. 14. 46, 6, di Filosseno e Timoteo, e, se così fosse, non è detto che il suo trattamento della vicenda mitica di Ifigenia sia posteriore a quello di Euripide (vd. Kyriakou 2006, 41-42 n.42; *TrGF* I 248).

a.C.: nel caso di questa tragedia, più che in altri, è semplice individuare un rapporto tra il testo e la rappresentazione artistica, in quanto è pressoché certo che l'arrivo di Oreste in Tauride, la sottrazione della statua di Artemide e il ruolo della lettera nel riconoscimento tra i fratelli siano innovazioni di Euripide (Kyriakou 2006, 21; Taplin 2007, 149-150); di conseguenza, quando questi elementi ricorrono in una raffigurazione, è estremamente probabile che essa sia ispirata dalla trama del dramma. Fra i tredici vasi potenzialmente riconducibili al soggetto euripideo catalogati da Vahtikari 2014, 170, spicca, tuttavia, il cratere a volute apulo del Pittore dell'Ilioupersis (370-350 a.C.; Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82113), nel quale δέλτος e ἄγαλμα sono assenti, ma che potrebbe essere una trasposizione artistica del momento in cui Oreste, dopo aver deciso di morire lasciando la possibilità di salvarsi a Pilade (vv. 578-616), viene edotto da Ifigenia sulla sorte che lo attende (vv. 617-627); questa interpretazione, proposta da Taplin *ibid.*, non solo rende conto del diverso atteggiamento dei due amici (Pilade, sconvolto, si tiene la mano sulla testa, mentre Oreste siede sull'altare, «composto ma molto triste»), ma consente di apprezzare uno dei pochi casi, resistenti ad ogni obiezione di natura “iconocentrica”, in cui la «rappresentazione iconografica» è «narrativamente del tutto omogenea alla corrispondente rappresentazione sulla scena» (Grilli 2014, § 7). Scendendo cronologicamente verso il terzo secolo a.C., possiamo apprezzare la citazione di *IT* 535 (ὄλοιτο, νόστου μήποτ' ἐς πάτρων τυχῶν) nel centone tragico messo insieme da uno dei due interlocutori del fr. 74 K.-A. della *Συνοπίς* di Difilo e ricordare l'*Ifigenia in Tauride* di Rintone (autore, tuttavia, anche di un'*Ifigenia in Aulide*); l'impatto dell'«escape plot» euripideo sulla Commedia Nuova è, in ogni caso, abbastanza scarso: l'ἔχω σε gridato da Demea nel *Μισοῦμενος* al momento di ricongiungersi con la figlia (v. 618 Arnott) ricorda l'esclamazione di Ifigenia in *IT* 828, ma simili espressioni sono “formulari” in scene come queste, come sottolinea Parker 2016, 41.

Nell'interpretazione del riferimento delle *Didascalie*, le considerazioni sulla fortuna dell'*Ifigenia in Tauride* hanno un certo peso ma non sono dirimenti, perché vi sono ottime ragioni per credere che anche l'*Ifigenia in Aulide* fosse una tragedia frequentemente riportata in scena.⁶⁰⁰

Il testo di questo dramma “impone ad ogni suo lettore di diventarne il virtuale regista” (Luschnig in *EGT*, s.v. *Euripides: Iphigenia at Aulis*), come ha dimostrato in un provocatorio libro S. Gurd (2005), passando in rassegna le molteplici “Ifigenie” ricostruite dai filologi, da Musgrave sino ai giorni nostri. In questa sede ci limitiamo a ricordare tre fondamentali punti di snodo nella critica testuale di questa tragedia: Page 1934 ipotizza che il testo a noi tràdito contenga materiale verosimilmente aggiunto per una produzione nel quarto secolo a.C. ma anche interpolazioni più tarde; Diggle, nella sua edizione oxoniense (1994), crea una serie di sigle per tentare di separare, su base stilistica, ciò che forse scrisse Euripide, dalle parti spurie o poco probabilmente euripidee; Kovacs 2003, forse con un approccio più promettente, tenta, invece, di ricostruire il copione della sua prima, postuma *performance*, probabilmente già implementato dagli interventi di Euripide il Giovane, che, come è noto, ne curò la διδασκαλία (*schol. vet. Ar. Ra.* 67c, Ia, p. 14 Chantry = *TrGF I DID C22*). Lo stesso Kovacs (2005, 392 n.1) suggerisce, addirittura, che molte delle interpolazioni nel testo in nostro possesso potrebbero essere ricondotte proprio a Neottolema e alla *reperformance* del 341 a.C. (vd. *infra* per una simile ipotesi sull'*Oreste*) e che «the clearly non-Euripidean character of much of the dialogue provided a large impetus to Lycurgus to safeguard the text by law»: se così fosse, dovremmo constatare l'inefficacia del provvedimento varato dal politico ateniese. Quale che fosse la versione del dramma conosciuta da Aristotele, egli stronca l'incoerenza di Ifigenia: colei che supplica il padre di risparmiarla (vv. 1210-1252), “non assomiglia in nulla” al personaggio che, con le parole dei vv. 1370ss., accetta con convinzione il sacrificio (*Po.* 1454a 32); in *Pol.* 1252b 8-9, cita, invece, il nostro verso 1400 dell'opera, come segnala Kovacs 2010, 171 n.35. Il più antico papiro musicale greco a noi

⁶⁰⁰ La possibilità che *IG II² 2320*, col. II, 4 M.-O. attesti una ripresa di questo dramma è contemplata da Pertusi 1956, 113, Kovacs 2005, 392 n.1; Duncan 2015, 309-310.

pervenuto (*P. Leid. Inv.* 510; metà III a.C., vd. *DAGM* # 4, Gammacurta 2006, 143-150) contiene una piccola porzione di testo di questa tragedia (vv. 1500-1509; 784-794).

Per tentare di stabilire quale opera avesse ripreso Neottolemo nel 341 a.C., si possono, semmai, chiamare in causa altri due fattori. Il primo è la forma del titolo: a detta di Butrica 2001b, 56, *IG II²* 2320, col. II, 4 M.-O. testimonierebbe che entrambe le tragedie, in origine, fossero semplicemente conosciute come “Ifigenia”, ma egli trascura l’evidenza offerta dal *corpus* di Aristotele, il cui interesse per la registrazione delle *performances* tragiche è noto, e da sempre è stato connesso con il grande progetto epigrafico dei *Fasti* e delle *Didascalie*.⁶⁰¹ Nella *Poetica*, infatti, lo Stagirita fa riferimento quattro volte l’*Ifigenia in Tauride* chiamandola genericamente “Ifigenia”, proprio come nel testo dell’iscrizione (έν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφῆ τὸν ἀδελφόν, 1454a 7; οἷον Ὀρέστης έν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης, 1454b 31-32; οἷον Ὀρέστης έν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης, 1455a 18-19; λέγω δὲ οὕτως ἀν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας, 1455b3), mentre l’unica volta in cui ricorda la tragedia incentrata sul sacrificio di Ifigenia, egli indica espressamente che si tratta della ἡ έν Αὐλίδι Ἰφιγένεια (1454a 32).⁶⁰² Un secondo fattore potrebbe essere la distribuzione delle parti: Cropp 2000, 63 n.140, ad esempio pensa che il «title-role of *IT* is much more attractive for a star actor than that of *IA*»,⁶⁰³ ma forse è più allettante, in proposito, il suggerimento di Kovacs 2010, 171 n.36, per il quale Neottolemo avrebbe interpretato il personaggio di Oreste in due produzioni consecutive (nell’*Ifigenia in Tauride* e nell’*Oreste*): se, come crede Easterling 1997, 217, Neottolemo è davvero un nome d’arte, ciò potrebbe indicare la sua specializzazione in ruoli maschili e corroborare, indirettamente, questa ipotesi, ma, ovviamente, siamo nel reame della pura speculazione.⁶⁰⁴ In ogni caso, se l’unione di questi due fattori all’indiscutibile dato della popolarità della tragedia ha una forza, appare lecito propendere per un’attribuzione all’*Ifigenia in Tauride* della notizia fornita dalle *Didascalie*.

Passando al lemma (b) relativo alle Grandi Dionisie del 341/340 a.C. (marzo 340 a.C.), troviamo Neottolemo ancora incaricato della *reperformance* della παλαιά, ma stavolta non ci sono dubbi sulla tragedia da lui riportata in scena: l’*Oreste* di Euripide. Questa è una nitida conferma di ciò che annota il compilatore della seconda ὑπόθεσις della tragedia, attribuita ad Aristofane di Bisanzio: “il dramma è di quelli più popolari sulla scena” (τὸ δράμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκμοῦντων, *argum.* E. *Or.*, p. 93, 20 Schwartz).⁶⁰⁵ Non sono mancati i tentativi di individuare motivazioni politiche dietro alla scelta di rappresentare, in un frangente storico così delicato per la πόλις, la stessa opera cui assistette, nel 408 a.C., un’Atene ormai consumata dal conflitto peloponnesiaco,⁶⁰⁶ ma forse è più opportuno spiegare la risonanza teatrale dell’*Oreste* facendo riferimento proprio alle particolari caratteristiche della sua *performance*. Webster 1954, 297, con una delle sue brillanti formulazioni, sostenne che il comune denominatore delle opere popolari nel quarto secolo a.C. fosse la presenza di

⁶⁰¹ Cf. da ultimo Tracy 2015, 554.

⁶⁰² Hanink 2011, 315 n.11.

⁶⁰³ Nell’*Ifigenia in Tauride* il primo attore interpretava l’eroina ed Atena; nel dramma più tardo, invece, la parte di Ifigenia era forse affidata al terzo attore, insieme a quelle dei messaggeri (così suggeriscono Di Benedetto-Medda 2002², 226; 229).

⁶⁰⁴ Anche se le tragedie nuove in cui lo vediamo impegnato sembrano presupporre, in effetti, protagonisti maschili: *Atamante*, *Peliadi* (Giasone? Pelia?), *Licaone*, *Edipo*.

⁶⁰⁵ Medda 2001, 82. Anche l’attore di Tegea (*SIG³* 1080, vd. *supra*. **Test. Rep.** 13, p. 111) interpretò l’*Oreste* alle Grandi Dionisie; l’epigrafe è tradizionalmente datata al terzo secolo a.C. (così in *TrGF I DID* B11, 1-2), ma Le Guen 2007, 98 ne abbassa la cronologia all’inizio del secolo successivo.

⁶⁰⁶ Kuch 1978, 191, dopo aver sottolineato che la replica dell’*Oreste* precede soltanto di due anni la battaglia di Cheronea (338 a.C.), osserva: «vielleicht war die Wiederaufführung des Stückes im Jahre 340, als sich Athen dem ständig zunehmenden Druck Makedoniens ausgesetzt fand, vom Bewußtsein mitbestimmt, daß eine Epoche zu Ende ging, eine Epoche, die sich sicherlich nicht mit den Glanzzeiten des 5. Jahrhunderts vergleichen ließe, in der aber doch, unter den beschränkten Gegebenheiten des 2. Attischen Seebundes, ein relative Aufschwung Athens möglich geworden war». Per altre speculazioni sulle possibili risonanze politiche delle tragedie riprese nel 342/341 e nel 341/340 a.C. alle Grandi Dionisie, vd. ora Duncan 2015, 309-310.

una trama emozionante, di spettacolari effetti scenici, di buone parti per gli attori, «and what to-day we call theatre»: una generalizzazione basata, evidentemente, sull'*Oreste*, dove tutti questi ingredienti sono presenti in abbondanza.

Ad esempio, l'episodio in cui il protagonista, terrorizzato dalle Erinni, mostra i sintomi del suo malessere psichico (vv. 211-315), «è l'unico caso a noi noto in cui un autore tragico rappresenta compiutamente in scena il sopraggiungere di una crisi di follia, il suo apice e il successivo, penoso riaffiorare della coscienza»,⁶⁰⁷ e la sua eco si estende fino a Virgilio (*Agamemnonius scaenis agitated Orestes*, *Aen.* 4. 471), Ovidio (*malus ultor Orestes | ausus in arcanas poscere tela deas*, *Am.* 1. 7, 9-10),⁶⁰⁸ e all'affresco di una casa romana ad Efeso (II sec. d.C.), che ritrae Elettra al capezzale di Oreste, adagiato su un letto, proprio come nello *staging* di Euripide.⁶⁰⁹ Anche il lungo e vivido racconto con cui l'ἄγγελος informa Elettra dell'infelice esito dell'assemblea degli Argivi (*E. Or.* 866-956) dovette contribuire non poco alla popolarità della tragedia,⁶¹⁰ perché Menandro, nei *Sicioni*, dà vita ad un «travestissement sérieux» di questa ῥῆσις:⁶¹¹ i rimandi verbali, metrici, strutturali e contenutistici del testo comico all'*Oreste* sono talmente evidenti che difficilmente il pubblico avrà potuto apprezzare la trama menandrea senza aver presente il modello euripideo.⁶¹² Come dimenticare, poi, l'impressionante dimensione visiva del finale, in cui i tre attori parlanti occupano tre diversi livelli dello spazio scenico?⁶¹³ La distribuzione delle parti della tragedia prevede, inoltre, che lo stesso attore canti un'aria nel ruolo di Elettra e impersoni l'eunusco frigio, che, in luogo di una normale ῥῆσις da messaggero, intona una monodia astrofica estremamente elaborata. Hall 2006, 275 deduce, da questa circostanza, che Euripide avesse a disposizione, nell'ultima parte della carriera, un τραγωδός dotato di ottime capacità vocali, «who could cope with both coloratura melody and high tessitura at the same time», ed è facile immaginare come questo elemento del copione potesse aver giovato, anche in epoche successive, alla popolarità dell'*Oreste* nelle *troupes* di attori. Non si deve trascurare, infine, un'altra singolare caratteristica di questo dramma, che la stessa Hall considera come un elemento rilevante nell'evoluzione estetica della tragedia greca nel cinquantennio 430-380 a.C.: il largo impiego di trimetri giambici soluti, i quali, raggiungendo la percentuale del 39, 4%,⁶¹⁴ avvicinano la dizione dell'*Oreste* a quella comica,⁶¹⁵ ma anche al parlato greco, naturalmente dotato, secondo una nota testimonianza aristotelica (*Po.* 1449a 26), di un'andatura giambica e caratterizzato, ovviamente ben più del trimetro stesso, dall'accostamento di sillabe brevi; non è un caso, da questo punto di vista,

⁶⁰⁷ Medda 2001, 5.

⁶⁰⁸ Medda 2001, 177 n.43.

⁶⁰⁹ Falkner 2002, 356-357.

⁶¹⁰ Arnott 1986, 3-6.

⁶¹¹ Cusset 2003, 202.

⁶¹² Sul rapporto tra i *Sicioni* e il dramma euripideo molto è stato scritto: qui ci limitiamo a ricordare, con Belardinelli 1984, 398, «che, in termini narratologici, a partire dal v. 124, alla commedia menandrea è sottesa la medesima *fabula* della seconda parte dell'*Oreste*: un uomo, la cui sorte è legata a quella di una donna, versa in una situazione sfavorevole; per risolverla, si reca con una (o più persone) ad un'un'assemblea dove si discute il suo caso e dove egli interviene nel dibattito; ma la decisione presa dall'assemblea non risolve la situazione e l'uomo organizza un piano che avvia alla soluzione positiva della vicenda». Il *corpus* comico abbonda di allusioni più o meno certe all'*Oreste*: *Ar. Pl.* 8-10 (*Or.* 285-287); *Alc. Com.* fr. 19 K.-A. (*Or.* 866ss.); *Eub. fr.* 64 K.-A. (*Or.* 37); *Alessi fr.* 3 K.-A. (*Or.* 255-256); *Men. Asp.* 424-425 (*Or.* 1-2); *Epit.* 910 (*Or.* 922).

⁶¹³ Falkner 2002, 356. Menelao è davanti al palazzo (vv. 1554ss.); Oreste, da sopra la σκηνή, minaccia lo zio (vv. 1568ss.); al v. 1625 compare Apollo più in alto di tutti, *ex machina*. La scena conclusiva del dramma consente di apprezzare un'altra peculiare caratteristica dell'*Oreste*, cioè il frequente ricorso a κωφά πρόσωπα (Elettra, Ermione e Pilade insieme ad Oreste sul θεολογεῖον; Elena accanto al dio sulla μηχανή), anche nel caso in cui essi siano personaggi dialoganti in altre parti della trama (cf. Medda 2001, 79).

⁶¹⁴ Ceadel 1941, 70.

⁶¹⁵ La natura comica del finale del dramma, d'altronde, è riconosciuta nella stessa ὑπόθεσις: τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν.

che la tragedia abbondi anche di colloquialismi.⁶¹⁶ In virtù di questi elementi, si può comprendere, senza dubbio, perché l'esilarante errore di pronuncia di Egeloco nella *première* dell'opera, oggetto di scherno da parte di un'intera generazione di comici,⁶¹⁷ non abbia interferito con l'affermazione,⁶¹⁸ nel repertorio teatrale, di questa emozionante produzione tragica— un'affermazione testimoniata, tra l'altro, anche dalle numerose interpolazioni attoriali presenti (o presunte) nel testo a noi trádito.⁶¹⁹

La sezione di *IG II² 2320* riguardante le Dionisie del 340/339 a.C. (c), per quanto più deteriorata delle precedenti, consente, infine, di individuare un terzo *revival* euripideo, in questo caso affidato ad un attore diverso da Neottolemo,⁶²⁰ probabilmente Nicostrato, omonimo di un celebre attore vissuto tra la fine del quinto e l'inizio del quarto secolo a.C. (vd. **Test. Simp. 11*** sulla necessità di distinguere i due personaggi). Il titolo del dramma euripideo riportato in scena è purtroppo irrimediabilmente perduto. Powell *apud IG II 973* suggerì di integrare Φοινίσσαις, evidentemente sulla scorta della grande fortuna di questa tragedia,⁶²¹ ma Millis-Olson 2012, 65 indicano una lacuna più breve, di 7-8 lettere e sarebbe ozioso elencare le innumerevoli possibilità per riempirla (cf. e.g. Αντιόπη, Ἡλέκτραι, Τηλέφωι).

(Test. Rep. 18a-b)

Questi aneddoti testimoniano due repliche dell'*Elettra* di Sofocle nel quarto secolo a.C.

Per essere precisi, il brano del nono libro delle *Quaestiones Conviviales* (a), proveniente da una sezione “sulle citazioni di versi opportune e inopportune” (περὶ στίχων εὐκαίρως ἀναπεφωνημένων καὶ ἀκαίρως, 736c), non collega esplicitamente Teodoro con la *performance* dell'opera sofoclea. Sulla scorta di un suggerimento di O'Connor # 230, tuttavia, i critici deducono, dal modo in cui la moglie si rivolge all'attore per interrompere la sua astinenza (“O figlia di Agamennone, ora è possibile per te...” Ἀγαμέμνονος παῖ, νῦν ἐκεῖν' ἔξεστί σοι, S. *El.* 2), che quest'ultimo avesse interpretato proprio l'eroina nell'agone drammatico dal quale, stando al testo plutarceo, egli era appena uscito vincitore (οὐ προσδεξαμένης αὐτὸν ἐν τῷ συγκαθεύδειν ὑπογούου τοῦ ἀγῶνος ὄντος, ἐπεὶ δὲ νικήσας εἰσηλθεν πρὸς αὐτήν).⁶²² Vedere in questo quadretto coniugale,

⁶¹⁶ Stevens 1976, 64-65.

⁶¹⁷ Falkner 2002, 355. L'attore, al momento di recitare il v. 279, (“dopo la tempesta vedo di nuovo il sereno”, ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὖ γαλήν' ὄρω), pronunciò γαλήν (“la donnola, la faina”) in luogo della forma elisa di γαλήνα (“bonaccia”); Aristofane ricorda l'episodio in *Ra.* 303-304, Strattide lo menziona in due occasioni, nel fr. 1 e 63 K.-A. (nella prima riconosce, comunque, che l'*Oreste* è “il più brillante dei drammi di Euripide”), mentre l'interlocutore del fr. 8 K.-A. della *Danae* di Sannirione (Zeus?) dice che non potrebbe intrufolarsi in un buco come una faina perché Egeloco lo scoprirebbe; su questi passi, vd. Diggle 1994b, 47-49; Medda 2001, 179 n.45.

⁶¹⁸ Hall 2007, 275. Anche le critiche di Aristotele alla meschinità di Menelao nell'*Oreste* (*Po.* 1461b 21-22), riecheggiate nella ὑπόθεσις (“il dramma è pessimo per i personaggi: a parte Pilade erano tutti malvagi”, Τὸ δρᾶμα [...] χεῖριστον δὲ τοῖς ἦθεσι. πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν) sono una prova della popolarità dell'opera.

⁶¹⁹ Cf. Medda 2001, 88-94; Falkner 2002, 355-361. Kovacs 2007 ipotizza che la *reperformance* curata da Neottolemo nel 340 a.C. sia alla base della presenza, nel nostro testo dell'*Oreste*, di alcuni riferimenti incompatibili con la situazione storico-politica di fine quinto secolo a.C. (per esempio la definizione di Delfi come Φωκέων ἀκρόπολιν, al v. 1094).

⁶²⁰ Hanink 2014a, 215 n.88 erroneamente osserva: «Neoptolemus won with Euripides' *Iphigenia* [in *Tauris*?] in 341, with *Orestes* in 340, and with an unknown play of Euripides in 339»; Stephanis # 1797, probabilmente per un *lapsus*, attribuisce a Neottolemo la replica di un παλαιόν δράμα sconosciuto, nel 341 a.C.

⁶²¹ Sulla quale vd. ora Scharffenberger 2015, 293-294.

⁶²² Seguono l'ipotesi di O'Connor, fra gli altri, Stephanis # 1157; Duncan 2005, 61; Matelli 2007, 102; Wright 2012, 585; Finglass 2015a, 218. Più cauta Nervegna 2014, 164 («it would be tempting to conclude that Theodoros performed as Sophocles' *Electra*, but this may or may not be the case»), la quale ricorda che un aneddoto simile a quello di Teodoro e della moglie e contenente lo stesso verso della tragedia, era raccontato da Macone (III sec. a.C.) nelle *Χρεῖαι*, a proposito di Demetrio Poliorcete e dell'etera Mania (Ath. 13. 579a).

palesamente inventato, una testimonianza del fatto che Teodoro fosse stato incaricato della *reperformance* della *παλαιά* alle Grandi Dionisie e avesse ottenuto, in quell'occasione, il premio riservato al miglior protagonista, è un azzardo,⁶²³ ma non è da escludere che la storiella sia iniziata a circolare (e abbia avuto successo, fino a sedimentarsi nel *corpus* plutarco), proprio in virtù della presenza, nel repertorio di questo celebre interprete, dell'*Elettra*.

Ben più ricco di particolari è il passo tratto dal sesto libro delle *Noctes Atticae* (**b**). Forse basandosi su una raccolta “di detti e fatti degli attori comici e tragici” (καὶ τραγωδῶν καὶ κωμῶδων διαφόρους πράξεις τε καὶ λόγους, Phot. *Bibl.* 103b) come quella compilata, in epoca incerta, da Rufo, e poi epitomata da Sopatro (IV sec. d.C.) e da Fozio (IX sec. d.C.),⁶²⁴ Aulo Gellio informa che, in una *reperformance* ateniese dell'*Elettra*, Polo caricò di un toccante significato la sua interpretazione del personaggio protagonista: l'attore, infatti, riempì con le ceneri del figlio da poco scomparso l'urna sulla quale, nello svolgimento drammatico del *plot* sofocleo, Elettra piange la morte di Oreste, non sapendo di essere proprio al cospetto del fratello; in questo modo, anche se sembrava mettere in scena una finzione, egli stava, invece, rappresentando il suo vero dolore (*cum agi fabula videretur, dolor actus est*).

Gli studiosi non hanno mancato di rilevare i numerosi aspetti affascinanti di questo aneddoto, giustamente definito come “uno dei più famosi sull'attività teatrale in età antica”.⁶²⁵ Ringer 1999, 2-4, ad esempio, vede nella storia raccontata dallo scrittore romano la prefigurazione di un importante aspetto del metodo Stanislavskij per l'insegnamento della recitazione: secondo lo studioso, l'urna impiegata da Polo non è altro che uno di quelli “oggetti personali”, usati da un attore nella preparazione di una parte, per stimolare la sua immedesimazione con il personaggio. Lada-Richards 2002, 412-413 sottolinea come alla base dell'episodio vi sia una concezione “coinvolta”, “emotiva” della ὑπόκρισις, che trova paralleli in alcune formulazioni dello *Ione* platonico e nelle riflessioni aristoteliche sul genere di tragedie preferito dagli attori.⁶²⁶ Duncan 2005, 63-67, invece, ponendo l'accento sul tempo intercorso, secondo le informazioni offerte da Gellio, tra il lutto e la sua rappresentazione sulla scena, sottolinea l'approccio “distante”, “mascolino” al dolore (suo e di Elettra) da parte di Polo,⁶²⁷ che renderebbe la sua interpretazione del dramma sofocleo diversa, in termini di “genere”, da quella di Teodoro, il quale, come sappiamo da altre fonti antiche (cf. **Test. Rep. 11 a-c**), interpretava spesso ruoli femminili, puntando ad “impossessarsi” delle loro emozioni per spingere il pubblico alle lacrime. I contorni della vicenda, è ovvio, rimangono sfuocati e non siamo in grado di comprendere se la scomparsa del figlio di Polo fosse effettivamente nota al pubblico, o se, solo in un secondo momento,

⁶²³ Così sembra ritenere Duncan 2005, 60, quando osserva: «Theodorus's wife keeps him from dissipating his vital energy in sex until the big game – here, the dramatic competitions in Athens». Volendo collocare l'aneddoto sullo sfondo delle rappresentazioni tragiche del quarto secolo a.C., potremmo paragonare, in effetti, il caso di Teodoro a quello di Neottolemo, incaricato, nel 342/341 a.C., della ripresa di un'*Ifigenia* (probabilmente l'*Ifigenia in Tauride*, vd. **Test. Rep. 17**) e vincitore, nello stesso concorso, del premio per il miglior attore.

⁶²⁴ Holford-Strevens 2005, 501. Easterling 2002, 333 ricorda, come possibili fonti della tradizione aneddotica su attori e *performers* in genere, anche scrittori di “Storie del Teatro” quali Giuba di Mauritania (tardo I sec. a.C.; cf. Ath. 8. 343e, **Test. Rep. 13**, p. 111 n.492) e Amaranto di Alessandria (I-II sec. d.C.; Ath. 10. 414e).

⁶²⁵ Duncan 2005, 63.

⁶²⁶ Il rapsodo omerico sostiene di perdere il controllo di sé durante le *performances* e di immedesimarsi completamente nei temi delle sue esibizioni: “quando recito qualcosa di pietoso, i miei occhi si riempiono di pianto; quando l'argomento è tremendo o spaventoso, i capelli si rizzano per la paura e il mio cuore balza nel petto” (ἐγὼ γὰρ ὅταν ἐλεινόν τι λέγω, δακρῶν ἐμπίμπλανται μοι οἱ ὀφθαλμοί· ὅταν τε φοβερὸν ἢ δεινόν, ὄρθαι αἱ τρίχες ἴστανται ὑπὸ φόβου καὶ ἡ καρδία πηδᾷ, *Ion* 535c). Aristotele, in *Rh.* 1413b 8-12, osserva che una λέξις appropriata per la recitazione, sia che essa esprima un carattere oppure un'emozione, è l'elemento più ricercato, nelle opere tragiche, dagli attori e, di conseguenza, dai poeti: ἔστι δὲ λέξις γραφικὴ μὲν ἢ ἀκριβεστάτη, ἀγωνιστικὴ δὲ ἢ ὑποκριτικωτάτη (ταύτης δὲ δύο εἶδη· ἡ μὲν γὰρ ἠθικὴ ἢ δὲ παθητικὴ)· διὸ καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι, καὶ οἱ ποιηταὶ τοὺς τοιοῦτους.

⁶²⁷ La studiosa riprende uno spunto di Ringer 1999, 3: «in Gellius' anecdote, Polus emerges not as a morbid neurotic but as a consummate artist, aware of his emotional life and prepared to exploit it cold-bloodedly».

questa informazione fu proiettata sulla sua interpretazione del personaggio sofocleo,⁶²⁸ ma in questo caso, sicuramente più che nel precedente, è verosimile che l'aneddoto abbia un «nucleo di verità»,⁶²⁹ o almeno, per usare le parole di Holford-Strevens 2005, 501, «even if false, it is presumably the kind of thing an ancient actor might be expected to do».

A prescindere dall'attendibilità delle storie raccontate da Plutarco e Aulo Gellio, la possibile presenza dell'*Elettra* di Sofocle nel repertorio di due tra i più famosi attori del quarto secolo a.C. è tutt'altro che sorprendente.⁶³⁰ La parte della protagonista è, infatti, indubbiamente un accattivante *tour de force* per gli interpreti di tutti i tempi:⁶³¹ come rileva Dunn 2012, 99, *Elettra* è presente in scena per più del 93% dei versi, recita il 43% di essi e la quantità delle parti liriche nel copione di questo personaggio non ha eguali nemmeno in quello di Ecuba nelle *Troiane*. L'aneddoto su Polo indica, inoltre, come anche in età antica fosse percepita la centralità, nello *staging* dell'*Elettra*, dell'urna, un attrezzo di scena il cui significato metateatrale è stato spesso sottolineato dagli studiosi moderni;⁶³² esso costituisce un elemento di sicura originalità nel trattamento sofocleo del ritorno a casa di Oreste,⁶³³ che si riverbera, probabilmente, in una raffigurazione vascolare magnogreca anch'essa databile al quarto secolo a.C.⁶³⁴ La capacità del dramma di Sofocle di attraversare le epoche attraverso le sue continue riproposizioni sceniche è confermata, infine, da un epigramma attribuito a Dioscoride, verosimilmente composto nel terzo secolo a.C. – mentre gli studiosi alessandrini, nel Museo, ponevano le basi per un diverso tipo di canonizzazione del *corpus* tragico.⁶³⁵ In questi affascinanti versi è ritratto un dialogo tra un passante e un satiro presente sulla tomba del tragediografo, che, alla richiesta di indicare quale maschera “dalla chioma tagliata” tenga in mano, risponde: “sia che tu dica *Antigone* o *Elettra*, non sbaglieresti, perché sono entrambe dei capolavori”.⁶³⁶

⁶²⁸ Duncan 2005, 65.

⁶²⁹ Matelli 2007, 102.

⁶³⁰ Polo di Egina, probabilmente da distinguere dal Πόλος Χαρικλέους Σουνιεύς di cui parla Lucian. *Nec.* 16 (così Stephanis # 2187, #2188: per una diversa ma più complessa e meno convincente ricostruzione delle fonti antiche, vd. O'Connor # 421), fu attivo sulle scene a cavallo tra il quarto secolo e il terzo secolo a.C. (*pace* Griffiths 2012, 83, che lo definisce un «third-century actor»). Allievo, secondo Plut. *Dem.* 28. 3, di Archia (Stephanis # 439) e inserito dallo stesso biografo in un catalogo dei τραγωδοί più illustri (*De Glor. Ath.* 348e 6-7), fu un attore di dimensione internazionale, come dimostrano i grandi onori che, poco dopo il 306 a.C., volle attribuirgli la comunità di Samo: la cittadinanza, la prossenia e il conferimento di una corona in occasione dell'agone tragico dell'isola, per “aver accettato di recitare per il *demos* con un compenso minore” del solito (μισθῶν τε | ἐλασσόνων συνεχώρησεν ὑποκρινεῖσθαι τῷ | δήμῳ, *IG XII*, 6, 1, 56, 9-11).

⁶³¹ Come ricorda Duncan 2005, 70, una recente interprete del personaggio di *Elettra*, Z. Wanamaker, ha dichiarato: «I have to preserve my voice and my energy because, although it's only 90 minutes, it is an *intense* 90 minutes. [...] This part is a killer, but she's also a meteoric soul, a luminous heroine».

⁶³² L'urna vuota sulla quale *Elettra* crede di piangere la morte del fratello, ad esempio, in quanto metafora dell'inganno scenico ispira, ad esempio, le riflessioni di M. Ringer sul “teatro nel teatro” di Sofocle; cf. il suo saggio del 1996, incentrato sull'*Elettra* e la monografia del 1999, che estende la ricerca al resto del *corpus* del tragediografo e, non a caso, si apre con l'aneddoto relativo alla *reperformance* di Polo. Sulla questione cf. anche, in generale, Dunn 1996.

⁶³³ Taplin 2007, 97.

⁶³⁴ Si tratta di un cratere a campana lucano, prodotto probabilmente intorno alla metà del quarto secolo a.C. (Vienna, Kunsthistorisches Museum 689; cf. Taplin 2007, 96-97; Vahtikari 2014, 155 n.162), sul quale sono dipinte due figure maschili nude che avanzano verso una fanciulla velata, porgendole una *hydria*, il vaso normalmente impiegato come contenitore delle ceneri mortuarie; la raffigurazione potrebbe essere effettivamente ispirata dalla scena dell'*Elettra* (vv. 1098-1170) in cui l'eroina intona un lamento su quelli che crede essere i resti del fratello.

⁶³⁵ Lomiento 2001, 297.

⁶³⁶ *AP* 7. 37, 7-10: “ἡ δ' ἐνὶ χερσὶ | κούριμος ἐκ ποίης ἦδε διδασκαλίας;” | -“Εἶτε σοὶ Ἀντιγόνην εἶπεῖν φίλον, οὐκ ἂν ἀμάρτοις, | εἶτε καὶ Ἥλέκτραν· ἀμφοτέραι γὰρ ἄκρον.” Questa testimonianza della popolarità dell'*Elettra* è segnalata da Nervegna 2014, 158-159.

(Test. Rep. 19)

Questo frammento delle *Dissertazioni* di Epitteto, preservato nel *corpus* di Stobeeo, collega l'attore Polo alla rappresentazione dell'*Edipo Re* e dell'*Edipo a Colono*, nel contesto di una riflessione sulla necessità, per l'uomo nobile, di recitare qualsiasi parte la divinità gli abbia affidato, anche qualora sia umile come quella del personaggio ἀλήθης e πτωχός protagonista dell'ultimo dramma di Sofocle.⁶³⁷ Nonostante la sua estrema stringatezza, l'accenno alle *reperformances* delle due tragedie resta prezioso, perché è l'unica esplicita testimonianza della fortuna teatrale di questi capolavori in età pre-alessandrina,⁶³⁸ in grado, per questo, di confermare ciò che è naturale dedurre da altre fonti.

Anche se le parole di Antifane nel fr. 189 K.-A. della *Ποίησις* ("uno deve solo menzionare Edipo e loro fanno tutto il resto", Οἰδίπουν γὰρ ἂν μόνον | φῶ, τᾶλλα πάντ' ἴσασιν, vv. 5-6), sono sintomatiche dell'immensa popolarità della storia del figlio di Laio presso i tragediografi (e gli spettatori),⁶³⁹ è chiaro, infatti, che i due drammi sofoclei divennero ben presto i più importanti trattamenti tragici di quella vicenda mitica.⁶⁴⁰

L'*Edipo Re*, a dire il vero, conobbe, al momento della sua prima *performance*, una sorprendente sconfitta ad opera di un'ignota tetralogia di Filocle (*argum.* S. OT II, 20-23 Pearson = Dicearco fr. 80 Wehrl, fr. 101 Mirhady; *TrGF* IV T39), una circostanza in grado di sgomentare la critica antica anche a distanza di secoli (Aristid. *Or.* 46. 256, II, p. 334 Dindorf = *TrGF* IV T40), che qualcuno ha provato a digerire richiamando le "stranezze" del sistema di votazione alle Grandi Dionisie.⁶⁴¹ Nel quinto secolo a.C., in ogni caso, gli esempi più interessanti della risonanza della tragedia non sono tanto le presunte citazioni di Aristofane, normalmente impiegate nel tentativo di fissare l'incertissima cronologia dell'opera,⁶⁴² quanto, piuttosto, gli innumerevoli riferimenti intertestuali presenti nello stesso *Edipo a Colono*, da sempre considerato come un *sequel* dell'*Edipo Re*.⁶⁴³ È superfluo sottolineare, inoltre, come, nel quarto secolo a.C., l'*Edipo Re* rivesta un ruolo centrale nelle teorizzazioni della *Poetica* di Aristotele (il cui influsso sulla ricezione del dramma sarà eguagliato, in tempi moderni, soltanto dalla interpretazione psicoanalitica di Freud),⁶⁴⁴ ma non è inopportuno

⁶³⁷ Epict. *Diss.* Fr. 11, 9-12, p. 464 Schenkl: εἴτα χείρων Πόλου ὁ γενναῖος ἀνὴρ φανεῖται, ὡς μὴ πᾶν τὸ περιτεθὲν ἐκ τοῦ δαμμονίου πρόσωπον ὑποκρίνασθαι καλῶς; Come argomenta Stephanis # 2187, non è necessario collegare questa riflessione alla presunta conversazione avvenuta tra Socrate ed Archelao con la quale si apre il frammento della dissertazione e, perciò, non c'è bisogno di contemplare la possibilità che esistesse un Polo contemporaneo del filosofo (così O'Connor # 421).

⁶³⁸ Nel fr. b di *SEG* XXVI 208 – un'iscrizione del terzo secolo a.C. che, secondo Summa 2008, certifica l'aggiunta, al programma delle Grandi Dionisie, di una gara tra opere "classiche" (commedie, drammi satireschi, tragedie), mentre secondo Millis-Olson 2012, 123 n.3 registra i risultati di una competizione tra attori preliminari all'agone vero e proprio – possiamo leggere il nome di Sofocle (v. 5) e integrare il titolo Οἰδῖπ[ο]δῖ (v. 7), ma non è chiaro se questa parte dell'epigrafe riguardi interamente repliche di quel poeta (cf. Millis-Olson 2012, 127).

⁶³⁹ Liapis 2012, 85. Tra le poche casate menzionate da Aristotele, sulle quali i tragediografi a lui coevi compongono le tragedie più belle, vi è naturalmente, anche quella di Edipo (*Po.* 1453a 17-22).

⁶⁴⁰ Vahtikari 2014, 183. Cf. *ibid.*, 181 per una rassegna delle varie opere drammatiche collegabili al mito di Edipo.

⁶⁴¹ Liapis 2012, 85. Sulla questione, vd. le considerazioni di Marshall-van Willigenburg 2004, 100-102.

⁶⁴² Un'esclamazione paratragica di Diceopoli nel prologo degli *Acarnesi* (ὦ πόλις πόλις, v. 27), è considerata da alcuni una citazione del secondo emistichio di S. OT 629 (così ritengono, ad esempio, Rau 1967, 214 e Vahtikari 2014, 181; scettico, al riguardo, è invece Olson 2002, 86) e potrebbe costituire un *terminus ante quem* per la prima rappresentazione del dramma sofocleo (vd. Lesky 1996, 322-323). In un noto tentativo di collocare l'*Edipo Re* dopo le ondate di peste ad Atene, Knox 1956, 144-147, individuò alcune allusioni alla tragedia nel testo dei *Cavalieri* (Lenae 424 a.C.), che consentirebbero di individuare l'agone delle Grandi Dionisie del 425 a.C. come scenario della *première* dell'opera, ma la sua teoria è stata spesso contestata: per una succinta confutazione, vd. Liapis 2012, 85.

⁶⁴³ Per un elenco delle allusioni dell'*Edipo a Colono* all'*Edipo Re*, vd. Guidorizzi-Cerri-Avezzù 2011, 421-422. Il rapporto tra le due opere, riconosciuto dalla stessa ὑπόθεσις (Ὁ ἐπὶ Κολωνῶν Οἰδίπουν συνημμένος πῶς ἐστὶ τῷ Τυράννῳ), è attentamente analizzato da Markantonatos 2007, 195-216, che mette insieme un'imponente bibliografia sull'argomento.

⁶⁴⁴ Beer 2012, 93.

ricordare che la costante attenzione del filosofo per la trama sofoclea fu verosimilmente alimentata dalla continua presenza, sulle scene coeve, di questo παλαιόν δράμα. È interessante notare, in proposito, come uno dei momenti del dramma scelti da Aristotele nel suo trattamento della περιπέτεια – cioè l’arrivo del messo da Corinto, che, giunto con l’intenzione di liberare Edipo dalle sue paure riguardo alla madre, ottiene l’effetto contrario, rivelando la sua vera identità (οἶον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τοῦναντίον ἐποίησεν, *Po.* 1452a 25-27) –⁶⁴⁵ sia stato ritratto, con ogni probabilità, su un cratere a calice siciliano sostanzialmente contemporaneo al filosofo, opera del pittore di Capodarso e ora conservato nel Museo Regionale “Orsi” di Siracusa (n. 66557).

La connessione di questo vaso con una *performance* dell’*Edipo Re*, proposta per la prima volta da Trendall-Webster 1971, 69 (e ribadita, in tempi recenti, da Taplin 2007, 90-92 e Vahtikari 2014, 181-183), sembra assai convincente. È vero che il pittore ha raffigurato anche le due figlie di Edipo, mentre nello *staging* originale di Sofocle esse entrano in scena solo nel finale (*S. OT* 1470ss.), ma la condensazione di diverse fasi della narrazione tragica in un unico *tableau* è un tratto tipico di questo linguaggio figurativo.⁶⁴⁶ Nel testo dell’*Edipo Re*, le parole del vecchio di Corinto sono rivelazioni sconcertanti per il protagonista, convinto di essere figlio di Merope e Polibo, ma non certo per Giocasta, che si rende subito conto del fatto che il marito sia il figlio un tempo affidato ai pastori per essere esposto; ciò è evidente dal v. 1056, quando supplica Edipo di non continuare la sua ricerca della verità. L’autore della raffigurazione cattura questo snodo cruciale dello svolgimento drammatico, mostrando la posizione “teatralmente bloccata” di Edipo tra gli altri due personaggi, oltre al “momento di silente terrore” di Giocasta,⁶⁴⁷ che solleva il mantello, verosimilmente tentando di nascondere il viso, sembra voler stuzzicare la memoria di chi ha assistito ad una (*re*)performance del dramma.

Markantonatos 2007, 232, non a torto, individua proprio nella «pervading influence» dell’*Edipo Re* una motivazione per il minor interesse mostrato dalla critica per l’«afterlife» della più tarda opera sofoclea, ma, nel capitolo della sua monografia sull’*Edipo a Colono* incentrato sull’argomento, trascura alcune interessanti testimonianze della risonanza di questa tragedia nel quarto secolo a.C.

La prima è il fr. 72 K.-A. dell’*Edipo* di Eubulo, un’opera che spesso la critica ha collegato con l’omonimo dramma di Euripide, partendo dal presupposto che fosse soprattutto il *corpus* di questo tragediografo ad ispirare le trame della commedia mitologica del quarto secolo a.C.,⁶⁴⁸ ma che in realtà può essere accostata, piuttosto, ai due *Edipi* di Sofocle. In questo frammento, un ignoto interlocutore, dopo aver elogiato come “un uomo del popolo” chi ha inventato il cenare a spese altrui (ὁ πρῶτος εὐρὼν τὰλλότρια δειπνεῖν ἀνὴρ | δημοτικὸς ἦν τις, ὡς ἔοικε, τοὺς τρόπους, vv. 1-2), scaglia una maledizione contro chi, dopo un pasto, chiede indietro una parte agli ospiti (ὅστις δ’ ἐπὶ δεῖπνον ἢ φίλον τιν’ ἢ ξένον | καλέσας ἔπειτα συμβολὰς ἐπράξατο, | φυγὰς γένοιτο μηδὲν οἴκοθεν λαβῶν, vv. 3-5). Webster 1970, 85, nella sua analisi delle modalità in cui la Commedia di Mezzo abbassa le storie tragiche al «lowest level of contemporary life», immagina che questi versi siano pronunciati da Edipo in veste di parassita. Nel testo di Ateneo, a dire il vero, il frammento è preceduto dall’ellittica formulazione “Eubulo nell’*Edipo*” (Εὐβουλος δὲ ἐν Οἰδίποδι), senza ulteriori specificazioni; poche

⁶⁴⁵ Altri riferimenti all’*Edipo Re*, nella *Poetica*, sono in 1452a 32-33 (apprezzamento per la combinazione di ἀναγνώρισις e περιπέτεια), 1456a 16-18 (lode del riconoscimento, perché naturalmente derivante dalle premesse della trama), 1454b 7 e 1460a 29-30 (bravura di Sofocle di tenere fuori dallo svolgimento drammatico circostanze inverosimili, come l’ignoranza di Edipo sulla sorte di Laio).

⁶⁴⁶ Per un’analisi comparativa dei linguaggi semiotici che organizzano la tragedia e le raffigurazioni vascolari a soggetto mitologico, rimandiamo a Grilli 2014.

⁶⁴⁷ Taplin 2007, 92.

⁶⁴⁸ Cf. Jebb 1902, xxxiii n.2, seguito, più recentemente da K.-A. *ad loc.* e da Vahtikari 2014, 181 n.290.

righe prima, inoltre, introducendo dei versi di Difilo, egli sembra indicare che sta citando testi nei quali l'interlocutore è un parassita "semplice" (vd. Ath. 6. 238f Δίφιλος δ' ἐν Παρασίτῳ μελλόντων γίνεσθαι γάμων τὸν παράσιτον ποιεῖ λέγοντα τάδε). Tuttavia, un personaggio che lancia una maledizione – anche se scherzosa – in una commedia intitolata *Edipo*, è degno di nota: già nella *Tebaide*, Edipo scaglia tremende imprecazioni su entrambi i figli, rei di avergli servito una coppa da lui proibita (παισὶν ἐοῖσι μετ' ἀμφοτέροισιν ἐπαρὰς ἀργαλέας ἤρατο | ὅτι αὐτῷ παρέθηκαν ἔκπωμα ὃ ἀπηγορεύκει, PEG, I, Fr. 2, 7-8 Bernabé *apud* Ath. 11. 465e), ma è soprattutto l'Edipo di Sofocle ad essere «fond of curses». ⁶⁴⁹ Nell'*Edipo Re*, ad esempio, dopo aver appreso il responso di Apollo sulla contaminazione di Tebe, proibisce a tutti i cittadini di accogliere l'assassino di Laio, di parlare con lui e di lasciarlo partecipare a preghiere e sacrifici (vv. 236-240); i due testi sono accomunati dalla presenza di ὄστις, non molto significativa in sé, in quanto tipica nelle "maledizioni pubbliche", ⁶⁵⁰ ma è interessante rilevare che l'avarò ospite del frammento di Eubulo e l'assassino condividono la stessa sorte: devono finire in esilio (Eub. fr. 72, 5 K.-A. φυγὰς γένοιτο μηδὲν οἴκοθεν λαβῶν ~ S. OT 241 ὠθεῖν δ' ἄπ' οἴκων πάντα). ⁶⁵¹ Tuttavia, se si accetta l'identificazione tra il figlio di Laio e il parassita comico, bisogna contemplare la possibilità che questa «humorous distortion» dell'eroe tebano fosse influenzata anche dalla caratterizzazione di Edipo nell'*Edipo a Colono*. ⁶⁵² In altre parole, può il parassita in cerca di pasti a buon mercato essere un'evoluzione comica del personaggio sofocleo, che, vagando in esilio ed essendo ricevuto con scarsi doni, "chiede poco e ottiene ancora meno" (S. OC 3-6 τίς τὸν πλανήτην Οἰδίπουν καθ' ἡμέραν | τὴν νῦν σπανιστοῖς δέξεται δωρήμασιν, | σμικρὸν μὲν ἐξαιτοῦντα, τοῦ σμικροῦ δ' ἔτι | μεῖον φέροντα, καὶ τόδ' ἐξαρκοῦν ἐμοί;)?

Un'altra attestazione della popolarità dell'*Edipo a Colono* è il frammento comico adesposito 1062 K.-A., che alcuni attribuiscono alle *Διὸς Γοναῖς* di Filisco, ⁶⁵³ e che dovrebbe risalire ai decenni tra il 400 e il 380 a.C., il periodo in cui, sulle scene ateniesi, è più alta la concentrazione di parodie mitologiche. Chi pronuncia questi versi, infatti, è sicuramente Rea, che illustra lo scenario entro il quale si muoverà lo sviluppo drammatico: Crono mangia e beve tutti i suoi figli ... nel senso che vende la prole al mercato di Megara e spende il ricavato per i suoi bagordi, senza condividere alcun introito con la madre (πάντα μοι γέρων Κροῖνος | τα παιδί' ἐκπίνει τε καὶ καθεσθίει, | ἐμοὶ δὲ τούτων προσδίδωσιν οὐδὲ ἔν | ἀλλ' αὐτὸς ἔρδει χειρὶ καὶ Μεγαράδ' ἄγων | ὅ τι ἂν τέκω ἴδω τοῦτο πωλῶν ἐσθίει, vv. 3-7). Il frammento, nel suo insieme, è stato giustamente interpretato come l'imitazione di un prologo informativo euripideo, ⁶⁵⁴ e per rivestire di apparente credibilità l'abbassamento triviale dell'episodio mitico, il personaggio comico introduce il suo racconto con una formulazione tragica, attribuita a Sofocle: ἐγὼ δ' ἐρῶ [τ]ὸ Σοφοκλέους ἔπος· | "πέπονθα δεινά". Il riferimento è all'espressione usata da Edipo, in due occasioni, nell'ultimo dramma composto da Sofocle: al v. 595, quando spiega a Teseo quali nuove sciagure (l'esilio) ha dovuto soffrire oltre alla «colpa antica della stirpe» ⁶⁵⁵ (Οἰ. πέπονθα, Θεσεῦ, δεινὰ πρὸς κακοῖς κακά. | Θε. ἦ τὴν παλαιὰν ζυμφορὰν γένους ἐρεῖς; | Οἰ. οὐ δῆτ'· ἐπεὶ πᾶς τοῦτό γ' Ἑλλήνων θροεῖ) e al v. 892, quando, rivolgendosi ancora al sovrano di Atene, dice di aver appena subito terribili mali da Creonte (ὦ φίλτατ', ἔγνω γὰρ τὸ προσφώνημά σου, | πέπονθα δεινὰ τοῦδ' ὑπ' ἀνδρὸς ἀρτίως), cioè la sottrazione delle figlie. Il nesso, in verità, è abbastanza tipico della dizione tragica (vd. e.g. E. *Hek.* 1097, *Or.* 1616, *Ba.* 642; *IA* 847), ma l'allusione dichiarata alla tragedia sofoclea potrebbe essere dettata da un parallelismo tra Rea e l'Edipo

⁶⁴⁹ Hunter 1983, 162.

⁶⁵⁰ Hunter *ibid.*

⁶⁵¹ In S. OC 1383ss., invece, Edipo copre di terribili insulti e maledizioni Polinice.

⁶⁵² Konstantakos 2014, 171.

⁶⁵³ Cf. Gallavotti 1930, 214 n.2; Nesselrath 1990, 229-230.

⁶⁵⁴ Konstantakos 2014, 168.

⁶⁵⁵ Cantarella 1982, 183.

dell'*Edipo a Colono*: entrambi i personaggi sono in qualche modo protagonisti, infatti, di un innovativo dramma ambientato in una situazione "post-mitica".⁶⁵⁶

Proprio il fatto che Sofocle sia stato l'unico poeta, per quanto ne sappiamo, ad aver dato una forma drammatica alla storia di Edipo a Colono,⁶⁵⁷ spinge, inoltre, a collegare alla trama della tragedia una scena dipinta su un cratere a calice apulo, databile intorno al 340 a.C.⁶⁵⁸

In essa vediamo un vecchio uomo cieco, seduto su un altare insieme a due fanciulle, una, alla sua sinistra, velata, l'altra, alla sua destra, più elegantemente vestita; a sinistra di questo gruppo, troviamo un giovane uomo, a destra uno più maturo, come suggerisce la sua barba; sopra le teste di tutti incombe un'Erinni alata. Questi potrebbero essere i personaggi dell'opera sofoclea: Edipo, accompagnato in esilio da Antigone e raggiunto da Ismene, la quale lo informa dell'oracolo che lega il suo destino alla salvezza di Tebe nell'imminente scontro tra i suoi figli (S. *OC* 310-509), Creonte,⁶⁵⁹ che sostiene la causa di Eteocle e vuole riprendersi l'esule con la forza (S. *OC* 728-1024), e, infine, Polinice, maledetto dal padre, nonostante l'affetto dimostratogli da Antigone (S. *OC* 1383-1386). Se si accetta questa interpretazione, è verosimile concludere che l'autore avesse una conoscenza non tanto del mito di Edipo in generale, quanto, piuttosto della sua versione scenica confezionata da Sofocle; una conoscenza, forse, ispirata da una *reperformance* della tragedia.

Chiamando in causa queste testimonianze, si può sostenere con maggiore convinzione ciò che lo stesso Markantonatos 2007, 234 afferma nel suo *excursus* sulla ricezione dell'*Edipo a Colono*: nonostante il confronto impari con l'*Edipo Re*, esso non mancò di suscitare "un'eco di ammirazione" anche a distanza della sua prima, postuma, rappresentazione. È naturale concludere, pertanto, che quando, in due noti brani di epoca romana, Cicerone e Pseudo-Longino mostrano di essere ancora affascinati dalla storia del vecchio eroe che, giunto a Colono, prepara, in mezzo a prodigi divini, la sua scomparsa dal mondo dei vivi,⁶⁶⁰ essi fanno affidamento sulla lunga tradizione performativa dell'opera sofoclea, di cui troviamo una piccola ma significativa conferma nell'accenno di Epitteto al repertorio dell'attore Polo.

⁶⁵⁶ Gallavotti 1930, 210, individua, inoltre, una somiglianza particolare tra la situazione dell'*Edipo a Colono* e i fatti narrati nel frammento comico adespoto: «il commediografo accostava mentalmente il suo Κρόνος, che si prende i figli di Rea e li porta a Megara (v. 6), a quel Κρέων di Sofocle, che si allontana dalla scena strappando a Edipo le sue figliole (v. 894)».

⁶⁵⁷ I vv. 1703-1707 delle *Fenicie* fanno riferimento all'esilio di Edipo a Colono, ma è possibile che essi siano stati interpolati da qualcuno che voleva aggiornare l'esodo del dramma euripideo sulla scorta dell'ultima opera di Sofocle; vd. Medda 2006, 359.

⁶⁵⁸ Melbourne, Geddes Collection, A 5: 8. Cf. *RVAP Suppl.* 2.1., 136 no. 81; seguiamo le recenti analisi di Taplin 2007, 100-102 e Vahtikari 2014, 232.

⁶⁵⁹ Green 2003, 28 ipotizza, invece, che possa trattarsi di Teseo.

⁶⁶⁰ Markantonatos 2007, 234-235. Nella narrazione di *fin.* 5. 1, 3, Quinto, ispirato dalla vicinanza con Colono, racconta di avere immaginato il vecchio Edipo, che, avanzando verso di lui, ha chiesto in quale luogo si trovasse, proprio come nei versi iniziali della tragedia (Τέκνον τυφλοῦ γέροντος Ἀντιγόνη, | τίνας χώρους ἀφίγμεθ' ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν; S. *OC* 1-2): *nam me ipsum huc modo venientem convertibat ad sese Coloneus ille locus, cuius incola Sophocles ob oculos versabatur, quem scis quam admirer quemque eo delecter. Me quidem ad altioremem memoriam Oedipodis huc venientis et illo mollissimo carmine quaenam essent ipsa haec loca requirentis species quaedam commovit, inaniter scilicet, sed commovit tamen.* Nel trattato *Sul Sublime*, invece, l'autore elogia Sofocle per l'inventiva dimostrata ἐπὶ τοῦ θνήσκοντος Οἰδίου καὶ ἑαυτὸν μετὰ διοσημίας τινὸς θάπτοντος (15. 7): il riferimento è allo splendido racconto del messaggero in *OC* 1586-1666.

(Test. Rep. 20)

Questo aneddoto dovrebbe attestare una replica degli *Epigoni* di Sofocle nella seconda metà del quarto secolo a.C., o al più tardi, all'inizio del terzo.⁶⁶¹ Il testo di Ateneo, dipendente da una raccolta di Linceo di Samo sulle ἀποκρίσεις di Gnatena, non indica, in realtà, l'autore dell'opera grazie alla quale l'attore Andronico ebbe successo in un agone,⁶⁶² ma i critici attribuiscono normalmente la citazione dell'etera al dramma del grande tragediografo del quinto secolo a.C., in quanto esso è l'unico, fra i diversi composti sulla storia dei discendenti dei Sette, di cui possiamo immaginare che fosse tanto illustre «ut post Alexandri mortem in scaena ageretur».⁶⁶³

La pubblicazione, abbastanza recente, del *P. Oxy* 4807 (III secolo d.C.),⁶⁶⁴ ha confermato questa sensazione, dando la possibilità di apprezzare meglio alcuni echi comici di una tragedia che, a dispetto della scarsa quantità di versi a noi giunti, dovette godere di una discreta popolarità fin dalla sua prima *performance* ateniese. Il papiro riporta un brano corale (probabilmente tratto dalla parodo del dramma),⁶⁶⁵ nel quale sono descritti i preparativi per una battaglia: alcuni “affilano il ferro scintillante” (θήγγοθυσ' αἰθ[ω]να σίδηρον, col. ii, v. 5), altri “scuotono i pennacchi tinti di porpora” (φοινεικοβαφεῖς σεί[ο]υσι λό[φους, col. ii, v. 7), mentre “per coloro che portano i corsetti, i tessitori muovono gli inni della sapiente spoletta, che sveglia chi dorme” (θωρακοφόροισι δ' ὕφαντῆ[ρες | κινούσι σοφῆς κερκίδος ὕμνους, | ἢ τοὺς εὐδοντας ἐγείρει, col. ii, 8-10). Dallo *schol. vet. Ar. Pl.* 541b α, p. 97 Chantry sapevamo già che l'espressione κερκίδος ὕμνους, | ἢ τοὺς εὐδοντας ἐγείρει, ripresa dal commediografo in quell'occasione (“un letto di giunchi pieno di vermi, che sveglia chi dorme” στιβάδα σχοίνων κόρεων μεστήν, ἢ τοὺς εὐδοντας ἐγείρει), fosse sofoclea (= S. fr. 890 Radt), ora siamo certi, in virtù della sovrapposizione tra questo testo e quello del papiro, che essa appartenesse agli *Epigoni*: il titolo dell'opera era, infatti, originariamente indicato dallo scoliasta, ma, nel corso della

⁶⁶¹ Stabilire una datazione più precisa dell'episodio non è semplice, perché è arduo definire la cronologia di Gnatena e di Andronico. La prima ebbe una relazione con il celebre commediografo Difilo (almeno secondo i passi di Linceo e Macone riportati in Ath. 13. 583f, 579e-580a = test. 7-8 K.-A.), che iniziò a gareggiare insieme a, o poco dopo di Menandro e Filemone, perché il suo nome compare subito sotto quello dei colleghi nell'elenco dei poeti vincitori alle Lenee (*IG* II² 2325E, col. IV, 63 M.-O.), e che probabilmente visse anche nel terzo secolo a.C., anche se non sappiamo per quanto (cf. Nesselrath, *NPO*, s.v. Diphilus). Non possiamo, tuttavia, spingere troppo in basso la morte di Gnatena perché ella era menzionata nell'*Orestautoclide* di Timocle, una commedia che sbeffeggia un personaggio accusato di pederastia nella *Contro Timarco* e, per questo, verosimilmente andò in scena non molto dopo il 346 a.C. (rinviando, in proposito, alle considerazioni di Capps 1907, 479). Le notizie su Andronico (O' Connor # 29, Stephanis # 179) sono discordanti. Alcuni autori lo presentano come un maestro di ὑπόκρισις di Demostene ([Plut]. *Vit. Dec. Or.* 845a-b, Quintil. 11. 3, 7, *Rhet. Gr.* 6, p. 35, 22 Walz), il che collocherebbe la sua attività sulle scene nella prima parte del quarto secolo a.C.; questo aneddoto e un lungo frammento di Macone citato poco prima da Ateneo (13. 581c = fr. 152 Austin), nel quale l'attore è ritratto come amante della nipote di Gnatena, sembrano, invece, spostare la sua carriera verso la parte finale del secolo a.C.; Stephanis *ad loc.* risolve l'*impasse* scartando, in quanto fittizie, le testimonianze sul rapporto tra l'attore e l'oratore, il quale, nelle fonti antiche, è accostato di volta in volta a τραγωδοί diversi (Neottolema, Satiro; vd. **Test. Or. 8**; Easterling 2002, 333; Nocchi 2013; 14-18).

⁶⁶² Le parole di Ateneo (ἀπ' ἀγῶνός τινος, ἐν ᾧ τοὺς Ἐπιγόνους εὐημερήκει) sono molto generiche ed è difficile (e forse anche ozioso) provare a immaginare a quale tipo di competizione drammatica egli faccia riferimento: Andronico mise in scena una παλαιά alle Grandi Dionisie, oppure partecipò vittoriosamente ad un concorso extra-ateniese, in qualità di *producer*, come potrebbe esser accaduto a Teodoro sull'isola di Taso (**Test. Rep. 12**)?

⁶⁶³ Wilamowitz 1935, 200 (Radt *ad S. fr.* 185 riferisce erroneamente la citazione di Wilamowitz al quarto volume dei *Kleine Schriften*). Sommerstein-Talbot 2012, 66 hanno ribadito le ragioni seguite dalla critica per collegare l'allusione di Ateneo alla tragedia sofoclea, piuttosto che a quella di Eschilo, di Astidamante, o di qualche altro ignoto tragediografo: «Sophocles' was clearly the most famous play of this name, so that a simple mention of *Epigoni* would normally be taken to refer to it, and [...] in Hellenistic times, performances of tragedy (other than newly composed pieces) were overwhelmingly of plays of Sophocles or Euripides». Dello stesso avviso sono anche Sutton 1984, 38; Gambato 2001, 1488. Nervegna 2014, 165.

⁶⁶⁴ Mülke 2007.

⁶⁶⁵ Sommerstein-Talbot 2012, 43.

tradizione, si è corrotto nel non perspicuo ἐπειγομένων.⁶⁶⁶ Forse per la semplicità dell'immagine del risveglio, che stride con la complessa architettura stilistica dei versi precedenti, forse per lo strano accostamento tra il suono del telaio e il canto, secondo una metafora cara anche a Euripide e parodiata, per questo, da Aristofane nelle *Rane* (1309-1322),⁶⁶⁷ il brano in questione rimase ben presto impresso nella mente dei poeti comici, perché, molto prima del *Pluto*, lo stesso Aristofane lo cita scherzosamente negli *Ὀλκάδες*, databili verosimilmente al 423 a.C. (σπυρίς οὐ μικρὰ καὶ κωρυκίς, ἦ καὶ τοὺς μάπτοντας ἐγείρει, fr. 427 K.-A., “un cesto non piccolo e una bisaccia, che sveglia quelli che impastano il pane”),⁶⁶⁸ e nello stesso periodo, oppure nel decennio successivo,⁶⁶⁹ Eupoli riprende la medesima espressione nei suoi *Ἀστράτενοι* (μὴ ποτε θρέψω παρὰ Περσεφόνη τοιόνδε ταῶν, ὅς τοὺς εὐδοντας ἐγείρει, fr. 41 K.-A., “non mi capiti di allevare presso Persefone un pavone come questo, che sveglia chi dorme!”). Grazie alla preziosa testimonianza del papiro, poi, è lecito ipotizzare che due frammenti delle *Μοῖραι* di Ermippo, anch'essi incentrati sulla descrizione delle operazioni preliminari ad una battaglia, possano essere ispirati, più che da un modello epico, proprio dal precedente sofocleo: se così fosse, avremmo un *terminus ante quem* pressoché certo per la cronologia degli *Epigoni*, perché la commedia è sicuramente da datare al 430 o al 429 a.C.⁶⁷⁰

Se, inoltre, il fr. 201h Radt appartiene non all'*Erifile*, ma agli stessi *Epigoni* – come ritengono Sommerstein-Talbot 2012, 34, convinti della necessità di identificare le due opere – allora è possibile sostenere che il brano corale sui preparativi bellici degli Argivi non fosse l'unica parte memorabile della tragedia. Infatti, anche il dialogo tra Erifile e Alcmeone precedente al matricidio, in cui, forse fingendo un'allucinazione per terrorizzare il figlio, la madre pronuncia la frase καὶ γὰρ Ἀργείους ὄρω (“e io vedo gli Argivi”), ebbe non poca risonanza su commediografi e spettatori, perché sia Filonide (fr. 11 K.-A.) sia Alessi (fr. 157 K.-A.) citano quelle parole, tanto popolari da assurgere, in seguito, al rango di proverbio.⁶⁷¹ Proprio a questa scena cruciale del dramma dovrebbe appartenere la battuta usata da Gnatena per rimproverare il ragazzo del vino, verosimilmente rivolta, nel copione sofoclea, da Erifile ad Alcmeone, dopo che egli ha rivelato di essere a conoscenza del primo, o del “secondo caso di corruzione” della madre:⁶⁷² “figlio mio, che parola hai detto!” (ὀλόμενε παίδων, ποῖον εἴρηκας λόγον; S. fr. 185 Radt).⁶⁷³

Gli *Epigoni*, inoltre, dovevano probabilmente concludersi con una scena in cui Alcmeone, ripresosi, tramite il sonno, dagli accessi di follia causati dalle Erinni, si confrontava duramente con lo zio Adrasto prima di prendere la via dell'esilio,⁶⁷⁴ e c'è ragione di credere che anche questa parte della

⁶⁶⁶ Mülke 2007, 16.

⁶⁶⁷ Mülke 2007, 19.

⁶⁶⁸ Sulla cronologia della commedia, vd. K.-A. *ad loc.*; in ogni caso essa appartiene agli anni '20 del quinto secolo a.C., perché l'*argum. Ar. Pax* A3, p. 3, 28-31 Holwerda la raggruppa con altre opere del periodo che riguardano la pace e attaccano Lamaco e Cleone (cf. Sommerstein-Talbot 2012, 53 n.112).

⁶⁶⁹ Storey 2003, 74-76.

⁶⁷⁰ Sommerstein-Talbot 2012, 53.

⁶⁷¹ Cf. *Appendix Proverbiorum* 3. 35, p. 423 Leutsch-Schneidewin: “Καὶ γὰρ Ἀργείους ὄρως” αὕτη Σοφόκλειος· πεποίηται γὰρ Ἐριφύλη πρὸς Ἀλκμαίωνα λέγουσα, “Καὶ γὰρ Ἀργείους ὄρω”. Εἴρηται δὲ ἐπὶ τῶν ἐκτενῶς πρὸς ὀτιοῦν βλεπόντων καὶ καταπληκτικόν τι δοκούντων ὄρων. Οἱ δὲ ἐπὶ τῶν εἰς κλοπὴν ὑπονοουμένων. Κωμφοδοῦνται γὰρ Ἀργεῖοι ἐπὶ κλοπῇ, ὥσπερ καὶ Σοφοκλῆς ἐχρήσατο. Sommerstein-Talbot 2012, 68-70, i quali discutono dettagliatamente questo passo e altre due attestazioni del proverbio (Macar. 2. 38; *Sud. α* 3770), ritengono più probabile che nella scena degli *Epigoni* la visione sconvolgente di Erifile (καταπληκτικόν) sia stata soltanto simulata, in modo da distrarre il figlio dal suo intento omicida.

⁶⁷² Come raccontano i mitografi (cf. Apoll. *Bibl.* 3. 7, 2; 3. 7, 5 con le considerazioni di Sommerstein-Talbot 2012, 40-41), Erifile convinse Alcmeone a guidare una nuova guerra contro Tebe dopo aver ricevuto da Tersandro, figlio di Polinice, il peplo di Armonia; ella ripeteva, così, le azioni compiute contro Amfiarao in occasione della spedizione dei Sette.

⁶⁷³ Gnatena, nel rivolgersi al ragazzo del vino, gioca sul fatto che uno schiavo di sesso maschile fosse normalmente chiamato παῖς. È possibile ipotizzare, in alternativa, che nel dramma di Sofocle la battuta sia stata pronunciata da Erifile non poco prima del matricidio ma in una scena precedente, in cui madre e figlio si confrontavano sulla necessità di muovere guerra a Tebe (così suggeriscono Sommerstein-Talbot 2012, 46-47; 66).

⁶⁷⁴ Così si evince dai frr. 201g Radt (ἄπελθε· κινεῖς ὕπνον ἰατρὸν νόσου “Vattene! Disturbi il sonno, rimedio della malattia”), 187 Radt (ΑΔ. ἀνδροκτόνου γυναικὸς ὁμογενῆς ἔφους. ΑΔ. σὺ δ' αὐτόχειρ γε μητρὸς ἢ σ' ἐγείνατο “Sei il

storia fosse ben presente agli spettatori del quarto secolo a.C. Antifane, parlando del fatto che le trame della tragedia sono note a tutti, cita, infatti, l'esempio, conosciuto anche dai bambini, di Alcmeone che "impazzito uccise la madre" e di Adrasto che "adirato, subito viene e poi se ne va..." (εἶπη τις Ἀλκμέωνα, καὶ τὰ παιδιά πάντ' εὐθύς εἶρηχ', ὅτι μανεῖς ἀπέκτονεν τὴν μητέρα, ἀγανακτῶν δ' Ἄδραστος εὐθέως ἤξει πάλιν τ' ἄπεισι, fr. 189, 9-12 K.-A.): anche se il carattere generale delle sue riflessioni suggerisce che egli non avesse in mente qualche opera tragica in particolare,⁶⁷⁵ è accattivante la possibilità di collegare le sue parole proprio con l'episodio finale dell'*Epigoni*.⁶⁷⁶ In esso, almeno stando all'interpretazione di Immisch 1889 di due passi del *De Musica* di Filodemo, il litigio violento tra i personaggi sulla scena era sedato da un μέλος e per quanto possiamo capire dal testo del filosofo epicureo, questo espediente attirava l'attenzione di un commediografo, forse proprio Antifane, come ipotizzò lo stesso Immisch.⁶⁷⁷

Altre testimonianze indicano, infine, che la risonanza della tragedia non si esaurì nel "secolo degli attori", ma che essa sia stata molto conosciuta anche in epoche successive. Se, infatti, c'è un fondo di verità nell'aneddoto raccontato da Cicerone a proposito di Cleante, che, dolendosi di non essere all'altezza del suo predecessore Zenone, batteva la terra recitando un verso degli *Epigoni* ("Amfiarao, senti questo, nascosto sotto terra?"), e se questo verso appartiene all'opera sofoclea, come tendono a credere i commentatori,⁶⁷⁸ allora non è inverosimile ipotizzare che anche nel terzo secolo a.C. (il secondo scolarca della Στοά visse per cento anni, dal 331/330 a.C. al 230/229 a.C.), la tragedia continuasse ad essere vista, letta e apprezzata. Risalenti al secondo secolo a.C. sono, invece, gli *Epigoni* di Accio (170-84 a.C.), che, come l'omonimo dramma di Sofocle, narravano non solo la seconda spedizione contro Tebe (*et nonne Argivos fremere bellum et velle vim vulgum vides*, fr. 275 Warmington), ma anche il matricidio di Alcmeone (*nunc pergam ut supplicii placans caelitem aras expleam*, fr. 290 Warmington).⁶⁷⁹ Lo stretto legame di questa *cothurnata* con il modello greco, sul quale sono imperniate le ricostruzioni della tragedia sofoclea, è esplicitamente confermato da un'osservazione di Cicerone in *de opt. gen. or.* 18: "non disprezzano l'*Andromaca*, l'*Antiope* o gli *Epigoni* latini, anzi leggono Ennio, Pacuvio e Accio piuttosto che Euripide e Sofocle" (*nec*

fratello di una donna che ha ucciso il marito" "E tu l'omicida della madre che ti ha generato") e 190 Radt (τὸ κοῖλον Ἄργος οὐ κατοικήσαντ' ἔτι "non trattenermi più nella valle di Argo!)).

⁶⁷⁵ Per la stessa ragione è difficile che Timocle abbia in mente proprio gli *Epigoni* e non altri drammi del quinto o del quarto secolo a.C. sul mito di Alcmeone (un elenco è in Medda 2001, 70 n.87), quando, nel fr. 6 K.-A. delle *Dionisiazousai*, sostiene che un uomo malato si consola vedendo sulla scena la follia di quel personaggio (ὁ νοσῶν τι μανικὸν Ἀλκμέων' ἐσκέψατο, v. 12).

⁶⁷⁶ Di questo parere sono Kiso 1977, 216-217 e Sutton 1984, 39.

⁶⁷⁷ Filodemo cita gli *Epigoni* una prima volta nel contesto di una serie di episodi relativi sulla capacità dei poeti (Terpandro, Stesicoro, Pindaro) di sedare le discordie: in *De mus.* 4, col. 47, 45-46, I, p. 76 Delattre possiamo integrare, infatti, la dicitura καὶ τὸ Σοφο[κλέ- | οὺς ἐν τοῖς Ἐπιγόνους [μέλος]; la seconda citazione (col. 134, 21-27, II, pp. 259-260 Delattre) è, invece, all'interno di una critica alle teorie di Diogene di Babilonia: τὸ δ' ἐκ τῶν Ἐπι- | γόνων μέλος ὑπο[γ]ράφο- | μιν οὐκ [ἀ]πιθανώτερον | ἄλλην διάνοι[αν *]. ἀλλ' ἔῶ- | μιν ὡς οὐ τὸ σ[...] α μετὰ | τῆς ἐπισημ[ασίας τ]οῦ κω- | μωδογράφου [...] κόν ἐσ[τ]ιν. Sul primo passo, Immisch 1889 osservava: «unde hoc vides eum in Sophoclis Epigonis canticum aliquod agnovisse, eo consilio conscriptum, ut hoc ipso cantu litigantium quorundam iurgia sedarentur [...] talis carminis occasio nulla alia potuit esse, quam post matricidium quae exorta est litigatio inter Alcmeonem et Adrastum» e la sua intuizione è seguita da tutti gli studiosi intenti alla ricostruzione della tragedia sofoclea (Kiso 1977, 224 ; Sutton 1984, 39, Sommerstein-Talbot 2012, 50-51), anche se, secondo Radt (*TrGF* IV, p. 184), Filodemo potrebbe riferirsi, più in generale, al potere del canto di pacificare le discordie ad Atene, non semplicemente al dissidio tra i due personaggi del dramma. Nel caso della seconda citazione, Delattre 2007, 260 ha avanzato qualche dubbio sul fatto che l'espressione τ]οῦ κω-|μωδογράφου indichi un commediografo: Filodemo potrebbe alludere, infatti, a uno «spécialiste des comédies», come Cameleonte, citato in *De Mus.* 4, col. 47, 5, I, p. 74 Delattre e in col. 131, 32-33, II, p. 252 Delattre. Kassel e Austin, invece, pur contemplando la possibilità che l'autore faccia riferimento ad Antifane, catalogano il passo del *De Musica* tra gli *adespota comica* (477).

⁶⁷⁸ *Tusc.* 2. 60: *Tum Cleanthem, cum pede terram percussisset, versum ex Epigonis ferunt dixisse: Audisne haec Amphiarae sub terram abdite? Zenonem significabat, a quo illum degenerare dolebat.* La citazione di Cleante è normalmente presa in considerazione nelle ricostruzioni della tragedia sofoclea (= fr. 186 Radt) e alcuni hanno provato ad immaginare anche la sua forma originale (κλύεις τάδ', Ἀμφιάραε, γῆς κεύθων κάτω, Nauck 1964, 837).

⁶⁷⁹ Sommerstein-Talbot 2012, 37 n.59.

Andromacham aut Antiopam aut Epigonos Latinos reiciunt, immo Ennium et Pacuvium et Accium potius quam Euripidem et Sophoclem legunt).⁶⁸⁰

Questi indizi della popolarità degli *Epigoni*, in ogni caso, portano a credere che la presenza dell'opera nel repertorio di τραγωδοί come Andronico abbia “traghettato” il dramma sofocleo almeno fino alla Roma di età repubblicana, e che il lento naufragio dell'opera sia iniziato più tardi di quanto i suoi sparuti resti lascino apparentemente immaginare.

(Test. Rep. 21*)

Revermann 2006b, 68, nel suo profilo della «reperformance culture» di fine V secolo a.C., menziona questo aneddoto, dal quale si potrebbe dedurre che Euripide replicò la messinscena della *Melanippe Σοφή*, modificando il suo originario, sconcertante *incipit*. Tuttavia, le possibilità che Plutarco stia riportando informazioni genuine sulla produzione del tragediografo non sono molto concrete.⁶⁸¹

Innanzitutto, la tradizione biografica abbonda di episodi incentrati, come questo, sulla reazione del pubblico di fronte alle affermazioni euripidee; il nostro fr. 19 Kannicht dell'*Eolo* (τί δ' αἰσχρὸν ἦν μὴ τοῖσι χρωμένους δοκῆ;), ad esempio, fu accolto, come il verso della *Melanippe*, da un tumulto nel teatro, favorendo, almeno secondo lo stesso Plutarco, l'ironica correzione del cinico Antistene (αἰσχρὸν τό γ' αἰσχρὸν, κἂν δοκῆ κἂν μὴ δοκῆ, *de aud. Poet.* 33c 7); e Seneca, in una delle sue *Epistulae*, racconta che il poeta dovette spendersi in prima persona per placare gli spettatori, indignati per l'elogio della ricchezza pronunciato nella sua *Danae*.⁶⁸²

Nella valutazione dell'attendibilità della testimonianza pesano, inoltre, due citazioni del verso nella sua presunta “seconda redazione”, entrambe risalenti alla fine del V secolo a.C. Un passo del *Commentario a Ermogene* di Gregorio di Corinto, informa, infatti, che Euripide impiegò due volte la formulazione Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο: non solo la affidò al personaggio di Melanippe nell'esordio dell'omonima tragedia, ma la utilizzò anche nel “cosiddetto *Piritoo*”.⁶⁸³ In realtà, quest'ultima opera è da attribuirsi, verosimilmente, a Crizia,⁶⁸⁴ il quale, se ammettiamo un rapporto di dipendenza da Euripide (e non viceversa), potrebbe averlo citato in un anno precedente al 411 a.C., quando il politico oligarchico partecipò al colpo dei Quattrocento (venendo in seguito esiliato) e quando Aristofane, menzionando Melanippe insieme a Fedra come esempi di λόγους ὄπου γυνὴ πονηρὰ ἐγένετο (*Th.* 546), offre un *terminus ante quem* per la rappresentazione della *Σοφή*. Nella “battaglia dei prologhi” delle *Rane*, poi, il commediografo riporta il verso iniziale della *Melanippe* ancora una volta nella sua versione moralmente più accettabile (vv. 1243-1245): Εὐ. ἔασον, ὦ τᾶν-

⁶⁸⁰ Seguiamo l'interpretazione del *locus ciceronianus* adottata, fra gli altri, da Sutton 1984, 39, Sommerstein-Talbot 2012, 37, Francisetti-Brolin 2013, 161-162, ma il testo è molto discusso: cf. la nota introduttiva di Radt agli *Epigoni*. Cicerone, inoltre, non è molto preciso quando individua nell'*Andromaca* di Ennio un adattamento dell'omonima tragedia euripidea, perché l'opera latina è ambientata subito dopo la caduta di Troia (cf. Kiso 1977, 211 n.15).

⁶⁸¹ Il testo plutarco, inoltre, è lacunoso e corrotto. Il presunto *incipit* originario della *Melanippe* deve essere integrato tramite un raffronto con Lucian. *Jup. Trag.* 41 Ζεύς <ὄστις ὁ Ζεύς>, οὐ γὰρ οἶδα, πλὴν λόγῳ (alcuni dei manoscritti luciani, a loro volta, presentano il participio κλύων, assente invece nella tradizione di Plutarco) e l'espressione μεταλαβὼν δὲ χορὸν ἄλλον, intorno alla quale ruota l'interpretazione complessiva della vicenda, è frutto di una brillante congettura di H. Sauppe (1841, 123) sul non perspicuo μεταλαβὼν δι' ἐχθρὸν dei mss. plutarchei.

⁶⁸² Jouan-Van Looy 2000, 354 n.19. Cf. Sen. *Ep.* 115. 14-15: *Cum hi novissimi versus in tragoedia Euripidis pronuntiati essent, totus populus ad eiciendum et actorem et carmen consurrexit uno impetu, donec Euripides in medium ipse prosilivit petens, ut expectarent viderentque, quem admirator auri exitum faceret. Dabat in illa fabula poenas Bellerophontes, quas in sua quisque dat.*

⁶⁸³ Greg. Cor. *Comm in Hermog.* περὶ μεθόδου δεινότητος 28 (= *Rhet. Gr.* 7, p. 1312, 10-13 Walz): καὶ Εὐριπίδης ‘Ζεύς - ὕπο’. οὗτος ὁ στίχος ἐν δυσὶν εὐρηταὶ δράμασιν Εὐριπίδου, ἐν τε τῷ λεγομένῳ Πειρίθῳ καὶ ἐν τῇ Σοφῇ Μελανίππῃ, ἐν δὲ τῇ Μελανίππῃ παρειαίγει ταύτην προοιμαζομένην.

⁶⁸⁴ *TrGF* I 43 F1, 9. Cf. la nota di Snell *ad loc.*

πρὸς τοῖς γὰρ εἰπάτω | Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο | Δι. ἀπολεῖς· ἐρεῖ γὰρ “ληκῦθιον ἀπώλεσεν”.

In linea teorica, queste citazioni non inficiano la validità della testimonianza plutarchea: esse attestano che alla fine del V secolo a.C. era in circolazione un determinato testo dell'*incipit*, ma ciò non esclude che Crizia ed Aristofane tenessero effettivamente presente la versione modificata da parte di Euripide in occasione di una *reperformance*. Seguendo le argomentazioni di Haslam 1975, 170-174, inoltre, si potrebbe ricordare che «odd things did happen to the beginnings of other tragedies too».

Senza scomodare esempi illustri come il prologo dell'*Ifigenia in Aulide*,⁶⁸⁵ o quello del *Reso*,⁶⁸⁶ la stessa sezione delle *Rane* in cui i versi euripidei sono sottoposti all'umiliazione del ληκῦθιον ἀπώλεσεν ci pone di fronte, infatti, ad altri due inizi di tragedia la cui trasmissione sembrerebbe esser stata turbata già nell'antichità.⁶⁸⁷

In particolare, l'*incipit* dell'*Archelao*, citato da Aristofane al v. 1206 (Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος), era assente negli esemplari della tragedia disponibili ad Aristarco, il quale ipotizzò che Euripide avesse cambiato il verso in un secondo momento e che il commediografo conservasse la sua redazione originaria.⁶⁸⁸ Per quanto riguarda, invece, l'inizio del *Meleagro*, sbeffeggiato da Eschilo, per la sua struttura metrica, addirittura in “due riprese” (Εὐ. “Οἶνεύς ποτ’ ἐκ γῆς” Αἰ. ληκῦθιον ἀπώλεσεν. | Εὐ. ἔασον εἰπεῖν πρῶθ’ ὄλον με τὸν στίχον. | “Οἶνεύς ποτ’ ἐκ γῆς πολύμετρον λαβῶν στάχυν | θύων ἀπαρχάς” Αἰ. ληκῦθιον ἀπώλεσεν, vv. 1238-1241), gli scolii informano,⁶⁸⁹ abbastanza stranamente,⁶⁹⁰ che il verso in questione non apriva la tragedia ma era collocato μετὰ ἱκανὰ τῆς ἀρχῆς e che l'*incipit* del dramma suonava: Καλυδὼν μὲν ἦδε γαῖα Πελοπίας χθονός. Fritzsche (1845), nella sua nota al v. 1206, propose una soluzione ingegnosa per queste due discrepanze tra il testo aristofaneo e la successiva tradizione dei prologhi euripidei: qualcuno, dopo il 405 a.C., avrebbe riscritto le parti iniziali dell'*Archelao* e del *Meleagro* per evitare di ricordare al pubblico (o ai lettori) il trattamento riservato a questi versi nelle *Rane*.⁶⁹¹ Questa ingegnosa tesi è stata accolta, in tempi più recenti, anche da Haslam 1975, 171.

Se così fosse, avremmo dei significativi termini di confronto per la vicenda della *Melanippe*,⁶⁹² e non sarebbe troppo azzardato spiegare l'esistenza dei due *incipit* facendo riferimento alla riproposizione sulla scena di quest'opera. Per complicare ulteriormente il quadro di questi inizi di tragedia, si potrebbe menzionare la testimonianza del *P. Oxy 2455* (II d.C.),⁶⁹³ il quale, riportando la ὑπόθεσις della *Σοφῆ*, sembra offrire, addirittura, una terza versione dell'esordio del dramma, perché dopo la presenza del nome Ζεὺς gli studiosi individuano con sicurezza un inaspettato δ. Collard-Cropp-Lee 1995, 266, in proposito, pensano che si tratti di una «minor aberration» del papiro, ma tale circostanza potrebbe attestare come la tradizione dell'*incipit* fosse effettivamente turbata nell'antichità.

Si tratta, tuttavia, di un indizio molto debole a sostegno della veridicità dell'aneddoto plutarcheo, in quanto ben più tardo del V secolo a.C. ed in quanto il testo del papiro non conferma in

⁶⁸⁵ Cf. commento a **Test. Rep. 17**, pp. 128-129.

⁶⁸⁶ Sul quale si veda il recente studio di M. Fantuzzi (2015).

⁶⁸⁷ Haslam 1975, 170.

⁶⁸⁸ *schol. vet. Ar. Ra.* 1206 a-c, Ia, p. 139 Chantry: Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος· Ἀρχελάου αὕτη ἐστὶν ἡ ἀρχή, ὡς τινες ψευδῶς. οὐ γὰρ φέρεται νῦν Εὐριπίδου λόγος οὐδεὶς τοιοῦτος. οὐ γὰρ ἐστὶ, φησὶν Ἀρίσταρχος, τοῦ Ἀρχελάου, εἰ μὴ αὐτὸς μετέθηκεν ὕστερον, ὃ δὲ Ἀριστοφάνης τὸ ἐξ ἀρχῆς κείμενον εἶπε.

⁶⁸⁹ *schol. vet. Ar. Ra.* 1238, Ia, p. 141 Chantry.

⁶⁹⁰ Dover 1993, 342: «that is surprising: the words sound like an opening».

⁶⁹¹ L'idea era già stata fantasiosamente espressa, prima di Fritzsche, da Mitchell 1839, 263: «After the exhibition of the Frogs, we may rest assured either that the prologue disappeared entirely from the Attic Stage, or come in such a shape as would save it from the chance of being served as the Euripidean prologues are here served. So surely as it appeared in the latter form, so surely would the loud voice of some mischievous wag have applied the Aristophanic ληκῦθιον ἀπώλεσεν to it, and so surely would explosions of laughter have stopped, for a time at least, the further progress of the piece».

⁶⁹² Significativi ma non fino in fondo pertinenti, perché nel caso della *Melanippe* Aristofane riporta la seconda versione, non la prima; cf. Haslam 1975, 171.

⁶⁹³ *Editio princeps* di Turner (1962); cf. *Melanippe Σοφῆ*, test. i Kannicht per la bibliografia su questo papiro.

nessun modo la disseminazione antica della versione Ζεύς, ὅστις ὁ Ζεύς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ; per quanto concerne, inoltre, le discrepanze nella trasmissione del testo euripideo apparentemente documentate dalla battaglia dei prologhi delle *Rane*, esistono spiegazioni alternative (e meno fantasiose) rispetto a quelle proposte da Fritzsche e Haslam. Nel caso dell'*Archelao*, ad esempio, sia Van Looy 1998, 289 sia Kannicht *ad loc.* ritengono che l'attribuzione a questa tragedia del v. 1206 sia semplice frutto di un errore dei commentatori antichi e stampano come verso iniziale del dramma Δαναὸς ὁ πεντήκοντα θυγατέρων πατήρ (= fr. 228 Kannicht), attestato in fonti più tarde.⁶⁹⁴ Per quanto riguarda il *Meleagro*,⁶⁹⁵ nonostante la circostanza, assai singolare, che soltanto in questo caso Aristofane faccia riferimento ad una parte diversa del prologo rispetto al suo verso iniziale vero e proprio,⁶⁹⁶ può darsi che egli si sia preso la libertà di sostituire un originario οὗτος con il nome proprio Οἰνεύς.⁶⁹⁷

Al di là della citazione della *Melanippe* nella battaglia dei prologhi, e delle sue implicazioni per la storia antica del testo euripideo, è soprattutto il modo di procedere di Plutarco a sollevare più di un dubbio e a rendere poco probabile, di conseguenza, che questa tragedia fosse stata nuovamente rappresentata nel V secolo a.C. Secondo Wilamowitz 1895², 257, in particolare, a monte della storia raccontata dal biografo vi sarebbe una mescolanza tra l'*incipit* genuino del dramma (quello riportato da Aristofane e Crizia) e il v. 1263 dell'*Eracle*, anch'esso animato, come spesso accade in Euripide,⁶⁹⁸ da una rassegnata consapevolezza dell'imperscrutabilità della condotta divina: Ζεὺς δ', ὅστις ὁ Ζεύς, πολέμιόν μ' ἐγείνατο | Ἥραι.⁶⁹⁹ Wunsch 1894, 94, inoltre, faceva notare che anche il resto del verso (οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ) potrebbe esser stato modellato su un precedente euripideo come *Hipp.* 1004: οὐκ οἶδα πρᾶξιεν τήνδε πλὴν λόγῳι κλύων. Gli studi più recenti sui frammenti euripidei si sono sostanzialmente allineati con questa posizione: Collard-Cropp-Lee 1995, 266, ad esempio, annotano che «Plutarch's original first line (= fr. 480 Kannicht) replaced by E. 'on receiving another chorus' because it had caused a commotion, comes from parody, anecdote or simple confusion»; anche Jouan-Van Looy 2000, 353 e Kannicht *ad loc.* sono dello stesso avviso.⁷⁰⁰

Diversa la soluzione proposta da Luppe 1983, il quale, rilevando come la versione Ζεύς, ὅστις ὁ Ζεύς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ sia definita euripidea in diverse testimonianze antiche,⁷⁰¹ ipotizza che questo fosse l'inizio della *Melanippe Δεσμῶτις*. Plutarco – o la fonte che egli aveva a disposizione –

⁶⁹⁴ Cf. e.g. *FGrHist* 647 F1, 12; Strab. 5. 2, 3; [Plut.] *Vit. Dec. Or.* 837e. Nauck 1964, 636 riassume bene le due spiegazioni possibili per questa discrepanza: «aut igitur diversi extiterunt eiusdem tragoediae prologi, aut errarunt qui Archelai initium proferri ab Aristophane dicerent». Collard-Cropp-Gibert 2004, 351 ritengono che questi *loci*, in cui il fr. 228 Kannicht è indicato come *incipit* dell'*Archelao*, abbiano più valore dello scolio al v. 1206 (cf. *supra* n. 693): esso considera il fr. 846 Kannicht come esordio dell'opera, ma è evidentemente al corrente dei dubbi sulla sua autenticità e riporta la soluzione "improvvisata" da Aristarco per il problema. Stewart 2017, 134, in ogni caso, fa opportunamente notare che mentre il fr. 846 Kannicht (in quanto citato da Aristofane per intenti parodici) appartiene sicuramente ad un testo euripideo del quinto secolo a.C., nessun autore anteriore al secondo secolo a.C. menziona il fr. 228 Kannicht; forse furono gli attori a modificare l'inizio ricordato nelle *Rane*?

⁶⁹⁵ Arist. *Rh.* 1409b 8, in accordo con il testo dello scolio, cita il verso Καλυδὼν – χθονός, attribuendolo erroneamente a Sofocle, ma la sua testimonianza non è dirimente, in quanto si potrebbe obiettare che egli facesse riferimento ad una versione già modificata del *Meleagro*.

⁶⁹⁶ Kannicht *ad loc.* è in questo caso più aperto a considerare la possibilità di un rimaneggiamento del prologo. Riporta, infatti, il v. 1238 delle *Rane* come il fr. 516 Kannicht del *Meleagro*, subito dopo l'*incipit* fr. 515, il cui verso iniziale corrisponde al testo dello scolio e della *Retorica* di Aristotele (vd. *supra*), ma, almeno tra parentesi, conserva la coronide accanto a Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν | θύων ἀπαρχάς; osserva, inoltre, che «passim in hac scena Euripides ipsa initia fabularum laudat», dando spazio alla teoria di Fritzsche sulla modifica dell'*incipit* da parte del figlio di Euripide.

⁶⁹⁷ Cf. e.g. Blass 1897, 152.

⁶⁹⁸ Si vedano, in proposito, i brani raccolti da Bond 1981, 383-384.

⁶⁹⁹ Cf. anche Wilamowitz 1921b, 71.

⁷⁰⁰ Cf. anche Van Looy 1964, 210-212.

⁷⁰¹ Luc. *Juppit. Trag.* 41 (vd. *supra*), Just. Martyr., *De Mon.* 5. 20, Athenag. *Supplic. Pro Christ.* 5. 2. Come fanno notare Jouan-Van Looy 2000, 354, tuttavia, Luciano cita il verso senza lemma e Giustino lo attribuisce erroneamente all'*Ecuba*.

essendo a conoscenza di una sola *Melanippe*, ma trovandosi di fronte alle due versioni in questione (una delle quali, forse, indicata senza ulteriori specificazioni come ἀρχὴ τῆς πρώτης Μελανίπης), avrebbe congetturato l'esistenza di due redazioni dello stesso dramma. Poiché, tuttavia, Gregorio di Corinto (vd. *supra*) attesta che il nostro fr. 481 Kannicht era pronunciato da Melanippe, mentre dall'espressione κλύων presente in alcuni manoscritti luciani possiamo dedurre che il fr. 480 venisse recitato da un personaggio maschile, è chiaro, secondo Luppe, come questi versi appartengano ai prologhi di due tragedie differenti.⁷⁰²

In ogni caso, l'attendibilità del biografo come testimone di una *reperformance*, nel quinto secolo a.C., della *Melanippe Σοφῆ*, risulta assai scarsa. Che le tragedie di Euripide fossero nuovamente riportate in scena, anche prima dell'avvento del secolo degli attori e dell'istituzionalizzazione della replica di un παλαιὸν δράμα alle Grandi Dionisie, è altamente probabile; che i testi tragici e, in particolare, le parti iniziali dei copioni potessero subire turbamenti nella trasmissione dovuti alla prassi delle repliche, è un dato di fatto; ma nella ricostruzione di tali fenomeni, il passo plutarcheo può trovare spazio soltanto con le molteplici e dovute riserve di cui abbiamo dato conto.

(Test. Rep. 22*)

Le parole di Eliano in questo brano della *Varia Historia*, se prese alla lettera, implicano che al tempo di Socrate fosse possibile assistere, nei teatri dell'Attica, alle repliche di drammi già andati in scena: così sembra indicare, *e contrario*, l'enfasi posta dal retore di Preneste sul fatto che il filosofo frequentasse raramente gli spettacoli tragici, ma non perdesse l'occasione di farlo quando Euripide era in gara con *nuove* produzioni. È stato soprattutto Allan 2001a, 84 n.64 a porre l'accento su questo tratto del testo eliano, citato, di norma, per la connessione tra Euripide e le Dionisie "rurali" del Pireo,⁷⁰³ che costituisce un affascinante documento della disseminazione della tragedia oltre il ristretto orizzonte delle Grandi Dionisie e, in particolare, della partecipazione di uno dei «major playwrights at supposedly minor festivals».⁷⁰⁴

Più di recente, Vahtikari 2014, 95 ha commentato in maniera abbastanza estesa il brano, ma, pur offrendo spunti interessanti, è giunto a conclusioni non del tutto condivisibili. Ad esempio, lo studioso fa bene a sottolineare (*ibid.* n.78) che le informazioni riportate da Eliano sono due e distinte tra loro: nella prima frase, egli fa riferimento a *premières* euripidee, senza specificare il loro contesto (teoricamente, potrebbe anche trattarsi dell'agone delle Grandi Dionisie: εἴ ποτε δὲ Εὐριπίδης ὁ τῆς τραγωδίας ποιητῆς ἠγωνίζετο καινοῖς τραγωδοῖς, τότε γε ἀφικνεῖτο); con la seconda frase indica che era possibile assistere a rappresentazioni del tragediografo al Pireo (καὶ Πειραιοῖ δὲ ἀγωνιζομένου τοῦ Ευριπίδου καὶ ἐκεῖ κατήει), ma non precisa la loro natura (prime o repliche?). Non siamo d'accordo con Vahtikari, tuttavia, quando sostiene che l'aneddoto sia dubbio proprio per la presenza della dicitura καινοῖς τραγωδοῖς, che sarebbe "anacronistica", poiché "la prima *reperformance* di un παλαιὸν δράμα

⁷⁰² Le tesi dello studioso sono seguite da Cives 1998, 46-47; *contra* Collard-Cropp-Lee 1995, 267; Jouan-Van Looy 2000, 355; Kannicht *ad loc.*

⁷⁰³ Cf. *e.g.* Whitehead 1986a, 222; Dearden 1999, 223; Revermann 2006b, 68; Bressan 2009, 38. Il *festival* del Pireo, come quello di Collito (vd. **Test. Rep. 15a-d**), è rurale soltanto «by a technicality» (Wilson 2000, 267), in quanto è evidente l'ingerenza della πόλις nella sua organizzazione: il demarco era scelto ad Atene, l'evento, al pari di Lenée e Grandi Dionisie, rientrava nelle disposizioni previste dalla Legge di Evegoro (Dem. 21. 10) e, sotto l'impulso del governo "centrale" di Licurgo, il programma delle competizioni venne arricchito con alcune *performances* corali ([Plut]. *Vit. Dec. Or.* 842a). La presenza di un teatro al Pireo è attestata, per l'età classica, da diverse fonti letterarie (Thuc. 8. 93, 1; Xen. *Hell.* 2. 4, 32; Lys. 13. 32) ed epigrafiche (cf. l'elenco messo insieme da Goette 2014, 104). A fine Ottocento, gli archeologi furono in grado di rintracciarne le vestigia a Munichia, ma lo scavo non avvenne perché il proprietario del terreno coprì i resti subito dopo il loro rinvenimento; nel secondo secolo a.C., in ogni caso, sorse un altro edificio teatrale nella vicina località di Zea, che verosimilmente lo sostituì (vd. Bressan 2009, 39-40; 253-254).

⁷⁰⁴ Marshall 2016, 198.

fu alle Grandi Dionisie del 386 a.C. (= **Test. Rep. 10**) e, per quanto ne sappiamo, le tragedie rappresentate al tempo di Euripide erano sempre nuove”. Diverse testimonianze relative agli agoni tragici nei demi (vd. **Test. Rep. 5, 6, 7, 8**), infatti, inducono a credere che la prassi di riportare in scena drammi del passato risalisse già al quinto secolo a.C. e non bisogna dimenticare, inoltre, il decreto sulla rappresentazione postuma delle opere di Eschilo (vd. **Test. Rep. 3**), alla luce del quale appare impreciso parlare della notizia del 386 a.C. come della «first known performance of an ‘old tragedy’ at the Great Dionysia». Per quanto concerne, poi, l’espressione καινοῖς τραγωδοῖς, essa potrebbe essere frutto, effettivamente, della proiezione, su un aneddoto ambientato alla fine del quinto secolo a.C., di una contrapposizione, quella tra καιναί e παλαιαί τραγωδίαι, tipica dei *festivals* drammatici di epoche più tarde,⁷⁰⁵ ma ciò non è abbastanza per definire come anacronistiche le parole di Eliano. Il concetto di παλαιόν δράμα (“dramma già rappresentato”), infatti, è ben presente ad Aristofane negli *Acarnesi* (vd. commento a **Test. Libr. 3**, p. 235) e per trovare un’attestazione letteraria del nesso καινοῖς τραγωδοῖς non è necessario allontanarsi troppo dall’epoca di Socrate ed Euripide, perché esso ricorre spesso nell’orazione *Sulla Corona*, in quanto facente parte dello ψήφισμα in onore dell’oratore (vd. e.g. 18. 54, καὶ ἀναγορεῦσαι ἐν τῷ θεάτρῳ Διονυσίοις τοῖς μεγάλοις, τραγωδοῖς καινοῖς, ὅτι στεφανοῖ ὁ δῆμος Δημοσθένην Δημοσθένους Παιανία).

Sono altri due elementi, semmai, che invitano ad una certa prudenza nella valutazione del testo di Eliano. Il primo è l’associazione di Socrate ed Euripide, che colloca l’episodio nel ricco insieme di testimonianze sulle relazioni tra il filosofo e il poeta, recepite volentieri dalla tradizione biografica ma evidentemente riconducibili alla caratterizzazione scenica di due personaggi spesso accomunati, nei testi comici, da una propensione alla λαλία sofistica e da un’attitudine scettica nei confronti della religione tradizionale.⁷⁰⁶

Il secondo è l’attendibilità di una fonte letteraria che è distante sei secoli dai fatti narrati (Eliano nacque intorno al 170 d.C. e morì verso il 232 d.C.)⁷⁰⁷ ed è a valle di un lungo processo di sedimentazione del materiale aneddótico, incominciato ben presto sia per la vita di Euripide, sia per la vita di Socrate.⁷⁰⁸ Sotto questo aspetto, sono assai pertinenti le osservazioni di Campanile 2006, 421 sul fatto che Eliano sembri «condividere la sorte di quegli scrittori più utilizzati che studiati, e subire il sottile paradosso di godere di una scarsa valutazione generale a fronte di un uso intenso ma talora acritico delle vicende da lui stesso raccolte e narrate»: l’autore della Seconda Sofistica offre, infatti, diverse informazioni sul teatro di età classica, ma manca un’indagine complessiva del suo *modus operandi* in materia e non è semplice filtrare, di volta in volta, i dati storici all’interno delle sue opere, pensate per un pubblico «in grado di cogliere e apprezzare allusioni» e «di godere di una scrittura curatissima».⁷⁰⁹

La qualità delle notizie riportate da Eliano è, in particolare, abbastanza disomogenea. Un esempio positivo è *VH 2. 8*, che indicando la data della sconfitta della tetralogia “troiana” di Euripide e fornendo il *record* completo delle sue tragedie e di quelle rappresentate dal vincitore Senocle, offre uno dei più sicuri e preziosi appigli per la cronologia della carriera del tragediografo.⁷¹⁰ Diverso è invece il caso di *NA 11. 19*, laddove egli, riflettendo sul ruolo degli animali nelle vendette stabilite da

⁷⁰⁵ Nervegna 2007, 19-20.

⁷⁰⁶ Rimandiamo, in proposito, alle considerazioni di Lefkowitz 2012², 90-91, 94-95.

⁷⁰⁷ Campanile 2006, 420.

⁷⁰⁸ Basti ricordare l’influsso sulla tradizione aneddótica di un’opera come i *Memorabilia* senofontei, «four books of stories about Socrates, very loosely linked around the general claims that ‘Socrates was good’, ‘Socrates was useful’, and with an explicit apologetic agenda» (Goldhill 2009, 109).

⁷⁰⁹ Campanile 2006, 429.

⁷¹⁰ *VH 2. 8* (= *TrGF I DID C14*; E. *Palamedes*, *TrGF V. 2*, test. ii a): κατὰ τὴν πρώτην καὶ ἐνενηκοστήν Ὀλυμπιάδα, καθ’ ἣν ἔνικα Ἐξαίνετος ὁ Ἀκραγαντῖνος στάδιον, ἀντηγωνίσαντο ἀλλήλοις Ξενοκλῆς καὶ Εὐριπίδης. καὶ πρῶτος γε ἦν Ξενοκλῆς, ὅστις ποτὲ οὐτός ἐστιν, Οἰδίποδι καὶ Λυκάονι καὶ Βάκχαις καὶ Ἀθάμαντι Σατυρικῶ. τούτου δεῦτερος Εὐριπίδης ἦν Ἀλεξάνδρῳ καὶ Παλαμήδει καὶ Τρῶσι καὶ Σισύφῳ Σατυρικῶ. γελοῖον δὲ (οὐ γάρ;) Ξενοκλέα μὲν νικᾶν, Εὐριπίδην δὲ ἠττάσθαι, καὶ ταῦτα τοιοῦτοις δράμασι.

Δίκη nei confronti degli uomini empi, racconta la vicenda di Pantacle, che, avendo negato il transito attraverso Sparta ad alcuni τεχνῖται diretti verso Citera, viene sbranato dai cani: la connessione tra i due eventi è frutto della fantasia dello scrittore, ma il personaggio in questione dovrebbe essere l'eforo del 407 a.C., menzionato due volte da Senofonte (*Hell.* 1. 3, 1; 2. 3, 10) ed anche se Eliano parla, in modo un po' anacronistico, di "Artisti di Dioniso", questa notizia sulla circolazione degli attori sembra «something more than fanciful invention».⁷¹¹

Ben più complesso è districare gli elementi attendibili presenti in *VH* 2. 13, il capitolo dal quale è tratto il nostro passo, che, nella narrazione eliana, funge da preambolo ad un episodio più esteso: Socrate andava raramente a teatro e lo faceva per il solo Euripide, ma una volta venne convinto da Alcibiade ad assistere agli spettacoli comici e, poiché durante la rappresentazione delle *Nuvole* gli stranieri presenti nel pubblico continuavano a chiedersi chi fosse il personaggio messo alla berlina da Aristofane, egli si alzò in piedi, rimanendo in bella vista mentre gli attori recitavano.⁷¹²

Marshall 2016, 197-201 ha analizzato nel dettaglio questo capitolo, dimostrando la disinvoltura con la quale Eliano tratta il materiale storico-letterario a sua disposizione. Egli è perfettamente al corrente della centralità di Socrate nelle *Nuvole* e sa, probabilmente, che esse andarono in scena, almeno in occasione della loro sfortunata *première*, nell'ambientazione panellenica delle Grandi Dionisie,⁷¹³ ma retrodata di un quarto di secolo la persecuzione del filosofo da parte di Anito e Meleto, dipinge Aristofane come un poeta corrotto e moralmente depravato,⁷¹⁴ e, soprattutto, trasforma in un successo il noto fiasco delle *Nuvole*, sostenendo, addirittura, che gli spettatori avessero urlato ai giudici di far vincere il commediografo.⁷¹⁵

⁷¹¹ Wilson (N.) 1999. *NA* 11. 19: χρῆται δὲ ἅμα ἐς τιμωρίαν τῶν ἀσεβῶν ἀνδρῶν ὑπηρεταὶ τοῖς ζῴοις ἢ Δίκη. καὶ τὸ μαρτύριον, Παντακλῆς ὁ Λακεδαιμόνιος ἀναστεύσας διὰ τῆς Σπάρτης ἐλθεῖν τοὺς ἐς Κύθηρα ἀπιόντας τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν, εἶτα καθήμενος ἐν τῷ ἐφορείῳ ὑπὸ κυνῶν διεσπάσθη.

⁷¹² *VH* 2. 13 περιφερομένου τοῖνυν ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ Σωκράτους καὶ ὀνομαζομένου πολλάκις, οὐκ ἂν δὲ θαυμάσαιμι εἰ καὶ βλεπομένου ἐν τοῖς ὑποκριταῖς (δηλα γὰρ δὴ ὅτι καὶ οἱ σκευοποιοὶ ἔπλασαν αὐτὸν ὡς ὅτι μάλιστα ἐξεικάσαντες), ἀλλ' οἷ γε ξένοι (τὸν γὰρ κωμωδοῦμενον ἠγγούουν) θροῦς παρ' αὐτῶν ἐπανάστατο, καὶ ἐζήτουν ὅστις ποτὲ οὗτος ὁ Σωκράτης ἐστίν. ὅπερ οὖν ἐκεῖνος αἰσθόμενος (καὶ γὰρ τοὶ καὶ παρῆν οὐκ ἄλλως οὐδὲ ἐκ τύχης, εἰδῶς δὲ ὅτι κωμωδοῦσιν αὐτὸν· καὶ δὴ καὶ ἐν καλῷ τοῦ θεάτρου ἐκάθητο), ἵνα οὖν λύσῃ τὴν τῶν ξένων ἀπορίαν, ἐξαναστὰς παρ' ὅλον τὸ δρᾶμα ἀγωνιζομένων τῶν ὑποκριτῶν ἐστὼς ἐβλέπετο.

⁷¹³ *argum. Ar. Nu.* A6, p. 4, 12-13 Holwerda: αἱ πρῶται Νεφέλαι ἐδιδάχθησαν ἐν ἄστει ἐπὶ ἄρχοντος Ἰσάρχου, ὅτε Κρατῖνος μὲν ἐνίκα Πυτίνη, Ἀμειψίας δὲ Κόννω.

⁷¹⁴ *VH* 2. 13. (scil. *Socrates*) δεινῶς κατεφρόνει (ἄτε ἀνὴρ σώφρων καὶ δίκαιος καὶ ἀγαθὸς καὶ ἐπὶ τούτοις σοφός) ἀνδρῶν κερτόμων καὶ ὑβριστῶν καὶ ὑγιᾶς λεγόντων οὐδέν· ἄπερ ἐλύπει δεινῶς αὐτούς. καὶ ταῦτα οὖν τῆς κωμωδίας ἦν αὐτῷ τὰ σπέρματα, ἀλλ' οὐ μόνον ἂ παρὰ τοῦ Ἀνύτου καὶ Μελήτου ὠμολόγηται. εἰκὸς δὲ καὶ χρηματίσασθαι ὑπὲρ τούτων Ἀριστοφάνην. καὶ γὰρ βουλομένων, μᾶλλον δὲ ἐκ παντὸς συκοφαντήσαι τὸν Σωκράτη σπευδόντων ἐκείνων, καὶ αὐτὸν δὲ πένητα ἅμα καὶ κατάρaton ὄντα, τί παράδοξον ἦν ἀργύριον λαβεῖν ἐπ' οὐδενὶ ὑγιεῖ; Il fatto che Aristofane avesse scritto le *Nuvole* sotto l'impulso degli accusatori di Socrate è un dato riportato anche in *argum. Ar. Nu.* A2, p. 2, 1-2 Holwerda: φασὶ τὸν Ἀριστοφάνη γράψαι τὰς Νεφέλας ἀναγκασθέντα ὑπὸ Ἀνύτου καὶ Μελήτου, ἵνα προδιασκέψωνται, ποῖοί τινας εἶεν Ἀθηναῖοι ἀκούοντες κατὰ Σωκράτους.

⁷¹⁵ *ibid.* καὶ ἐκρότουν τὸν ποιητὴν ὡς οὐ ποτε ἄλλοτε, καὶ ἐβῶων νικᾶν, καὶ προσέταττον τοῖς κριταῖς ἄνωθεν Ἀριστοφάνην ἀλλὰ μὴ ἄλλον γράφειν. Come riporta una delle ὑποθέσεις alla commedia, "Aristofane, bocciato inaspettatamente, progettò, portando in scena le *Nuvole* seconde, di biasimare gli spettatori; poiché tuttavia, ottenne un insuccesso ancora più grande, non produsse più il rifacimento" (διόπερ Ἀριστοφάνης ἀπορριφεὶς παραλόγως ᾤήθη δεῖν ἀναδιδάξαι τὰς Νεφέλας τὰς δευτέρας καταμέμφεσθαι τὸ θεᾶτρον. ἀτυχῶν δὲ πολὺ μᾶλλον καὶ ἐν τοῖς ἔπειτα οὐκέτι τὴν διασκευὴν εἰσήγαγεν, *argum. Ar. Nu.* A6, p. 4, 13-16 Holwerda). Unendo questa testimonianza a quella offerta dallo *schol. Ar. Nu.* 553, p. 125 Holwerda che informa che le seconde *Nuvole* (quelle a noi giunte) erano assenti dalle registrazioni didascaliche, gli studiosi tendono a credere che esse non siano mai state rappresentate (cf. e.g. Dover 1968, xcvi-xcviii; Mastromarco 1983a, 55 n.74). Di conseguenza, anche se Eliano afferma che la commedia prima sorprese il pubblico per il suo argomento inusitato e poi, per la tendenza degli Ateniesi a invidiare i migliori, fu ritenuta gradevole (πρῶτον μὲν ἐξέπληξεν ἢ κωμωδία τῷ ἀδοκῆτῳ τοὺς Ἀθηναίους, εἶτα [...] ἄκουσμα ἔδοξεν ἠδιστον αἶδε αἰ Νεφέλαι), sarebbe azzardato concludere che egli fosse al corrente di una seconda, felice *performance* delle *Nuvole*, al quale farebbe riferimento l'episodio narrato in *VH* 2. 13 (vd. Marshall 2016, 217 n.5).

In questo contesto, è possibile, naturalmente, come osserva Marshall 2016, 200-201, che “dettagli altrimenti inattestati, quali Euripide che compete al Pireo e la passione di Socrate per le sue opere [...] e Socrate che si alza in piedi invitando a un paragone diretto tra la sua persona e la figura presente sulla scena, siano troppo vividi e plausibili per essere una casuale o felice invenzione”, ma, date le molte particolarità presenti nella narrazione di Eliano, è consigliabile considerare questo passo soltanto come una testimonianza incerta sulle *reperformances* della tragedia nel quinto secolo a.C.

(Test. Rep. 23*)

Studi più o meno recenti del *Palamede* euripideo hanno individuato, in questo passo della ὑποθέσις al *Busiride* di Isocrate, un riferimento ad un *revival* del dramma avvenuto dopo la morte di Socrate, durante il quale il pubblico scoppiò in lacrime, identificando la sfortunata sorte dell'eroe tragico con quella del filosofo ateniese.⁷¹⁶ È questa l'unica strada percorribile per non rigettare *in toto* le parole del compilatore dell'*argumentum*, viziate, per il resto, da evidenti anacronismi: né, infatti, la caratterizzazione di Palamede può essere influenzata in alcun modo dalla vicenda della condanna di Socrate (399 a.C.), risalente a sedici anni dopo la *première* della tetralogia “troiana” di cui il dramma faceva parte (415 a.C.),⁷¹⁷ né, soprattutto, Euripide avrebbe potuto tenere conto, nella composizione della tragedia, di tale avvenimento, dato che, al momento dell'esecuzione del filosofo, egli era già morto da circa sette anni.⁷¹⁸

Non si può escludere, tuttavia, che una ripresa della tragedia nella prima parte del quarto secolo a.C. avesse scatenato, nell'immaginario degli spettatori, la stessa connessione tra il personaggio storico e il personaggio mitico sfruttata, peraltro, con intenti apologetici, dai seguaci di Socrate, se non da Socrate in persona.⁷¹⁹ In Pl. *Ap.* 41b 2-4, ad esempio, egli dichiara di esser disposto a morire anche più di una volta, perché il soggiorno nell'aldilà sarebbe meraviglioso, in quanto potrebbe incontrare Palamede, Aiace Telamonio, καὶ εἴ τις ἄλλος τῶν παλαιῶν διὰ κρίσιν ἄδικον τέθνηκεν, ἀντιπαραβάλλοντι τὰ ἑμαυτοῦ πάθη πρὸς τὰ ἐκείνων; in Xen. *Ap.* 26 afferma che la vergogna della condanna ricade sui suoi accusatori e non su di lui, come nel caso dell'eroe, che lo incoraggia, perché Palamede è celebrato dai canti dei poeti molto più di Odisseo, il responsabile della sua ingiusta morte (παραμυθεῖται δ' ἔτι με καὶ Παλαμῆδης ὁ παραπλησίως ἔμοι τελευτήσας· ἔτι γὰρ καὶ νῦν πολὺ καλλίους ὕμνους παρέχεται Ὀδυσσεώς τοῦ ἀδίκως ἀποκτείναντος αὐτόν).⁷²⁰ Se il redattore dell'*argumentum* isocrateo conservasse realmente una traccia dell'impatto di tale associazione sul pubblico di una replica della tragedia, la sua testimonianza si rivelerebbe molto importante, perché non sono molte le attestazioni della ricezione antica del *Palamede*.

Nelle *Tesmoforiazuse*, Aristofane dà vita ad una parodia della scena in cui Eace, fratello di Palamede, informa il padre della sua uccisione, incidendo un messaggio su remi affidati “alle

⁷¹⁶ Così ipotizzarono, ad esempio, Valckenaer 1767, 191 e Hartung 1844, 263-264, seguiti da Jouan-Van Looy 2000, 505, da Kannicht *ad test.* ii c e Collard-Cropp-Gibert 2004, 97.

⁷¹⁷ *VH* 2. 8 (*TrGF* I *DID* C14; E. *Palamedes TrGF* V. 2 test. ii a).

⁷¹⁸ D. L. 2. 44 segue la stessa errata interpretazione quando afferma che Euripide compose il nostro fr. 588a Kannicht volendo rimproverare gli Ateniesi della condanna di Socrate (Εὐριπίδης δὲ καὶ ὀνειδίζει αὐτοῖς ἐν τῷ Παλαμῆδει λέγων “ἐκάνειτ' ἐκάνετε τὰν πάνσοφον, <ὦ Δαναοί,> τὰν οὐδὲν ἀλγύνουσαν ἀηδόνα μουσᾶν”); nell'*argumentum* del *Busiride* tali versi sono banalizzati nella formula ἐκάνετε, ἐκάνετε τῶν Ἑλλήνων τὸν ἄριστον. Ricorda, in ogni caso, che Filocoro aveva corretto questo errore precisando che la morte di Euripide fosse antecedente a quella del filosofo: Φιλόχορος (*FGrHist* 328 F221) δέ φησι προτελευτήσαι τὸν Εὐριπίδην τοῦ Σωκράτους.

⁷¹⁹ Jouan-Van Looy 2000, 505.

⁷²⁰ Anche in Xen. *Mem.* 4. 2, 33 (= E. *Palamedes, TrGF* V. 2, test. *v b), Socrate cita la vicenda mitica di Palamede nel corso di una riflessione sulla saggezza come bene ἀναμφισβήτητος: “τὰ δὲ Παλαμῆδους οὐκ ἀκήκοας πάθη; τοῦτον γὰρ δὴ πάντες ὕμνοῦσιν ὡς διὰ σοφίαν φθονηθεὶς ὑπὸ τοῦ Ὀδυσσεώς ἀπόλλυται”.

vie” del mare (*Th.* 776-780; 783-784 ~ E. fr. 588a Kannicht): il Parente, infatti, invoca l’aiuto di Euripide tentando di scrivere, però, su un altro tipo, molto più comune, di materiale ligneo (le tavolette votive facilmente reperibili presso il santuario delle Tesmofore).⁷²¹ La scelta, da parte del commediografo, di questa particolare sequenza risponde all’esigenza di presentare le soluzioni sceniche euripidee come sottilmente intelligenti ma assurde;⁷²² lo stesso Parente, poco più avanti, rivela che al *Palamede* era rimproverata una certa ψυχρότης, una “frigidezza” che, rendendo troppo cerebrale la composizione poetica, «alienates the hearer and fails of the effect for which the speaker or writer hopes». ⁷²³ Nei *testimonia* sulla tragedia Kannicht inserisce anche l’apostrofe di Dioniso ad Euripide del v. 1451 delle *Rane* (εὖ γ’, ὦ Παλάμηδες, ὦ σοφωτάτη φύσις “ben fatto, Palamede, sei un genio di natura!”), modellata, secondo l’ipotesi di uno scoliasta, proprio sul *Palamede*,⁷²⁴ al quale, per Nauck 1964, 544, apparterebbe anche la γνώμη dei vv. 1446-1448, pronunciata, nella sua ricostruzione, da Euripide;⁷²⁵ è noto, in ogni caso, come quella sezione del testo della commedia sia *vexatissima*,⁷²⁶ e, nelle edizioni di Dover (1993), Mastromarco-Totaro (2006) e Wilson (2007), il v. 1451 segue i vv. 1437-1441, laddove Euripide annuncia a Dioniso bizzarri stratagemmi per la salvezza della città, i quali, in virtù di questa sistemazione testuale, potrebbero un *pastiche* del modello tragico.⁷²⁷ Il mito di Palamede ispirò i «rhetorical display-pieces» di Gorgia ed Alcidas.⁷²⁸ Il primo opuscolo potrebbe essere anteriore alla tragedia,⁷²⁹ mentre il secondo – che ricrea il discorso di accusa di Odisseo nei confronti dell’eroe nauplio – è spesso impiegato nella ricostruzione della trama euripidea.⁷³⁰ Sappiamo, infine, che Astidamante II (*TrGF* I 60 F5a) e Filemone (fr. 60 K.-A.) composero un *Palamede*, ma la storia dell’uccisione a tradimento dell’eroe non sembra aver ispirato alcuna raffigurazione vascolare magnogreca e i riferimenti alla trasposizione poetica di

⁷²¹ Mastromarco-Totaro 2006, 504 n.113.

⁷²² Austin-Olson 2004, lix.

⁷²³ Dover 1993, 21. Cf. *Th.* 846-848 (= E. *Palamedes*, *TrGF* V. 2 test. iii b): Κηδ. ἰλλὸς γεγένημαι προσδοκῶν· ὁ δ’ οὐδέπω. | τί δῆτ’ ἄν εἴη τοῦμποδῶν; οὐκ ἔσθ’ ὅπως | οὐ τὸν Παλαμήδη ψυχρὸν ὄντ’ αἰσχύνεται. (“a forza di guardare di qua e di là mentre aspetto sono diventato strabico, ma Euripide non arriva. Cosa è che lo farà ritardare? Non è che si vergogna del *Palamede*, che è frigido?”).

⁷²⁴ *schol. vet. Ar. Ra.* 1451a-b, Ia, p. 157 Chantry εὖ γ’ ὦ Παλάμηδες· πρὸς τὸν Εὐριπίδην· ὅτι εἰκὸς ἐκ Παλαμήδους πεπλάσθαι ταῦτα. Naturalmente questa non è l’unica spiegazione possibile: lo stesso scolio contempla la possibilità di un riferimento generico a Palamede in quanto “pieno di risorse e di inventiva” (ἐπειδὴ ὁ Παλαμήδης μηχανικὸς καὶ ἐφευρετικὸς ἦν).

⁷²⁵ *Ar. Ra.* 1446-1448 (= E. fr. 582 Kannicht; fr. 11* in Jouan-Van Looy 2000, 512; vd. Collard-Cropp-Gibert 2004, 103): εἰ τῶν πολιτῶν οἷσι νῦν πιστεύομεν, | τούτοις ἀπιστήσασιν, οἷς δ’ οὐ χρώμεθα, | τούτοισι χρῆσαιμεσθ’, ἴσως σωθείμεν ἄν. “se perdessimo la fiducia in quelli di cui ora ci fidiamo e usassimo quelli che ora non usiamo, forse ci potremmo salvare”. Anche N.G. Wilson (2007) attribuisce i versi ad Euripide, ma corregge lievemente il v. 1448 assegnandone il secondo emistichio a Dioniso (Εὐ. [...] τούτοις χρῆσαιμεσθα—Δι. σωθείμεν ἄν).

⁷²⁶ Sull’annoso problema della ricostruzione dei vv. 1435-1466, cf. almeno Dover 1993, 373-376; Mastromarco-Totaro 2006, 96-98; Del Corno 2006⁶, 243-244.

⁷²⁷ *Ar. Ra.* 1437-1441: Εὐ. εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησίᾳ, | ἄρειεν αὔραις πελαγίαν ὑπὲρ πλάκα | Δι. γελοῖον ἄν φαίνοιτο. νοῦν δ’ ἔχει τίνα; Εὐ. εἰ ναυμαχοῖεν, κἄτ’ ἔχοντες ὀξείδας ραίνοιεν εἰς τὰ βλέφαρα τῶν ἐναντίων. “Se uno mettesse a Cleocrito ali di Cinesia e i venti lo innalzassero sulla distesa marina...” “Sarebbe una cosa ridicola, ma che vuoi dire?” “se combattessero con le navi e, portando boccette d’aceto, lo spruzzassero negli occhi ai nemici...” Kannicht, comunque, riporta prudentemente questa sezione di testo nei *fragmenta incertarum fabularum* di Euripide (frr. 886, 887).

⁷²⁸ Collard-Cropp-Gibert 2004, 97.

⁷²⁹ Così ritiene Scodel 1980, 90 n.26; secondo Jouan-Van Looy 2000, 494 il discorso di difesa di Palamede composto da Gorgia «s’appuie sur la connaissance des tragédies attiques, mais les arguments du sophiste ont un caractère trop général pour qu’on puisse en déduire celle des trois tragédies sur laquelle il se fonde le plus» (anche Sofocle ed Eschilo, infatti, composero un *Palamede*).

⁷³⁰ Cf. Jouan-Van Looy 2000, 492-493. Odisseo, ad esempio, rivela di aver scoperto il tradimento di Palamede attraverso il messaggio contenuto in una freccia lanciata da Alessandro (vd. Alc. Fr. 2, § 7 Avezzù).

questo soggetto, presenti nell'*Apologia* di Senofonte (vd. *supra*, p. 147) e nella *Repubblica* di Platone possono essere soltanto genericamente ricondotti alla tragedia euripidea.⁷³¹

L'attendibilità delle parole del compilatore della ὑποθέσις è, tuttavia, assai scarsa. In primo luogo, l'immagine del teatro che piange rivedendo il saggio di Atene nel saggio di Nauplio potrebbe essere un semplice abbellimento retorico di un'informazione – l'influenza della condanna a morte di Socrate sulla composizione euripidea – chiaramente assurda da un punto di vista cronologico.⁷³² Inoltre, è altamente probabile che il collegamento e i versi della tragedia in cui il coro lamentava l'uccisione del “migliore dei Greci” sia sorto, proprio per impulso di quei passi, commentati *supra*, in cui la sorte dell'eroe mitico era assimilata a quella del filosofo.⁷³³ da questo punto di vista, è facile che il nostro brano attinga, nel suo complesso, ad una tradizione interpretativa erronea, piuttosto che a informazioni genuine su una replica del *Palamede* successiva alla morte di Socrate. Ne consegue, che, nonostante il ricorrere di questo testo nelle trattazioni sulla tragedia euripidea, esso può essere considerato soltanto in via estremamente congetturale come una testimonianza della risonanza teatrale dell'opera.

(Test. Rep. 24*)

L'unica attestazione di una replica di Eschilo in età pre-alessandrina potrebbe essere questa maledizione nei confronti dell'attore Licinnio, posta in apertura di una delle lettere del terzo libro di Alcifrone, quello, secondo la disposizione tematica data al suo epistolario da Schepers 1905, dedicato alla corrispondenza tra parassiti. I critici – assai pochi invero – che si sono occupati di questo brano sono concordi nel ritenere che l'aneddoto sia fittizio e, a sostegno della loro ipotesi, sottolineano, di volta in volta, la circostanza che gli ὑποκριταί menzionati non siano altrimenti attestati.⁷³⁴ Di per sé questo argomento non ha molta forza (basta uno sguardo alle raccolte prosopografiche di O'Connor e Stephanis per rendersi conto di quanti attori siano a noi noti tramite un'unica testimonianza), ma è chiaro come nella valutazione dell'episodio influisca, più o meno implicitamente, un giudizio negativo sull'attendibilità della fonte che lo riporta.

Un giudizio abbastanza comprensibile, perché i punti interrogativi sulla figura di Alcifrone sono talmente numerosi da costringere alla resa i suoi interpreti, che hanno definito come “impossibile” la sua biografia,⁷³⁵ e che, nelle introduzioni al *corpus* di epistole tramandate sotto il nome di questo

⁷³¹ Plat. R. 522d 1-7 (= E. *Palamedes*, TrGF V. 2, test. *vi): Παγγέλιον [...] στρατηγὸν Ἀγαμέμνονα ἐν ταῖς τραγωδίαις Παλαμίδης ἐκάστοτε ἀποφαίνει. ἢ οὐκ ἐννεόηκας ὅτι φησὶν ἀριθμὸν εὐρῶν τὰς τε τάξεις τῶ στρατοπέδῳ καταστήσαι ἐν Ἰλίῳ καὶ ἐξαριθμῆσαι ναῦς τε καὶ τᾶλλα πάντα, ὡς πρὸ τοῦ ἀναριθμητῶν ὄντων καὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος, ὡς ἔοικεν, οὐδ' ὄσους πόδας εἶχεν εἰδότης, εἴπερ ἀριθμεῖν μὴ ἠπίστατο; “Nelle tragedie, Palamede ogni volta rivela Agamennone come uno stratega ridicolo. Non hai notato che dice, dopo aver trovato il numero, di aver messo l'esercito in ranghi davanti a Ilio e di aver stabilito il totale delle navi e di tutto il resto, quasi come se prima queste cose non fossero state mai calcolate, mentre Agamennone, a quanto pare, non sa nemmeno quanti piedi ha, se è vero che non è in grado di contare?”. Kannicht indica come termine di confronto per le parole di Platone il fr. 578 della sua raccolta, dove Palamede vanta l'invenzione della scrittura, ma, ad esempio, il fr. 182* Radt del *Palamede* eschileo potrebbe offrire un parallelo ancora più calzante, perché in questo caso l'eroe afferma di aver organizzato l'esercito in tassiarchi ed ecatontarchi e di aver diviso le razioni dei soldati (καὶ ταξίαρχους † καὶ στρατάρχας καὶ ἑκατοντάρχους † | ἔταξα. σίτον δ' εἰδέναι διώρισα | ἄριστα, δεῖπνα, δόρυα δ' αἰρεῖσθαι τρίτα').

⁷³² Nauck 1964, 457.

⁷³³ Così ritiene Wilamowitz 1969, 182, convinto che sia una “sciocchezza” riferire l'aneddoto del teatro in lacrime ad una rappresentazione più tarda del *Palamede*. C'è chi, invece, ha voluto individuare nel fr. 588a Kannicht (vd. *supra* n.736) un'allusione alla persecuzione di altri filosofi o “sapienti”, come Anassagora, Fidia, o Protagora: cf. e.g. la discussione di Sutton 1987a, 111-114, per la quale la tragedia «was written to rebuke the Athenians for the condemnation of Protagoras no less than the *Troades* was meant to criticize their handling of the Melian incident».

⁷³⁴ Cf. O'Connor # 258, 315; Pickard-Cambridge 1996, 138 n.272; Scodel 2007, 130; Nervegna 2007, 18 n.25; 2014, 166.

⁷³⁵ Ozanam 2004, 15; cf. anche Conca-Zanetto 2005, 8.

ῥῆτωρ (Tzetzes. *Schol ad Chil.* 8. 888, p. 589 Leone) Ἀττικιστής (Eust. *Comm. Ad Hom. Il.* 9. 453, II, p. 756, 12 Van der Valk), possono offrire molte ipotesi sul suo conto e quasi nessuna certezza: c'è chi ha suggerito che fosse di origine siriana, alcuni hanno indagato le sue relazioni con Luciano, Eliano e Longo Sofista, ma senza giungere a conclusioni decisive, altri hanno speculato sulla sua identificazione con omonimi personaggi databili al secondo secolo d.C.⁷³⁶ Soltanto qualcuno dotato di un ottimismo pari a quello di Candide nell'omonimo racconto di Voltaire, di conseguenza, potrebbe essere sicuro di trovare informazioni genuine sul teatro di età classica in una lettera di fantasia composta, nella migliore delle ipotesi, nell'età della Seconda Sofistica, e incentrata sulle vessazioni subite a banchetto che il parassita «Voglia di Incidere» (Ἐθελογλύπτῆς) racconta al collega “Togli-Tovaglia” (Μαπαφανίσος).⁷³⁷

Eppure, l'Atene di Alcifrone è innegabilmente quella di fine IV-inizio III secolo a.C.:⁷³⁸ un'Atene, è vero, fortemente idealizzata – dove Maratona, Salamina, l'ostracismo di Aristide, la mutilazione delle Erme appartengono a un passato indefinito, dove la vita è scandita dai grandi *festivals* drammatici, dove le istituzioni democratiche non sembrano esser state scalfite dai mutamenti politici del periodo post-Cheronea, nonostante la presenza, nell'epistolario, di alcuni protagonisti di quell'epoca (Epicuro, Demetrio Poliorcete, Filemone e, soprattutto, Menandro) – ma che non manca certo di verosimiglianza. Per questo, anche se le notizie di Alcifrone sui «*Realien* teatrali» sono «di discutibile consistenza», esse potrebbero sempre «dipendere in modo combinato da aneddotica e lettura diretta dei testi»,⁷³⁹ e ispirarsi, perciò, a circostanze e situazioni non incompatibili con la storia del teatro ateniese in quel periodo.

In particolare, vi sono due aspetti del brano di Alcifrone che, se non sono sufficienti per sostenere la storicità dell'episodio della vittoria di Licinnio,⁷⁴⁰ almeno depongono a favore dell'ipotesi che nel suo testo siano andate a sedimentarsi informazioni relativamente antiche. Il primo è la menzione dei *Προπομποί*, una delle opere di Eschilo sulle quali, in assoluto, siamo meno informati: a parte questo brano, essa è citata soltanto in una glossa di Esichio (= fr. 209 Radt) e nel catalogo dei drammi del tragediografo,⁷⁴¹ e, nonostante le speculazioni al riguardo, la ricostruzione del suo contenuto è, finché non compariranno altre testimonianze, impossibile.⁷⁴² L'impressione è che con

⁷³⁶ Le succinte pagine introduttive di Granholm 2012, 13-15 condensano tutte le informazioni necessarie per addentrarsi nel dibattito critico sulla personalità di Alcifrone.

⁷³⁷ La traduzione del primo nome è di Andreassi 2013, 50, la resa del secondo prende spunto da quella di Ozanam 2004, 105; i due strani epiteti sono traditi in varie forme nei mss., come indica l'apparato di Schepers 1905, 71. L'interlocutore della lettera, poco più avanti, dice di esser stato costretto a mordere pietre cosparse di miele, mentre gli altri invitati mangiavano tenere focacce, e di aver subito un “gavettone” con una vescica piena di sangue.

⁷³⁸ Rinviando, in proposito, alle riflessioni di Ozanam 2004, 27-31 sul «*passé recomposé*» di Alcifrone.

⁷³⁹ Vox 2014, 253.

⁷⁴⁰ Entrambi gli aspetti sono evidenziati in Stephanis # 1552.

⁷⁴¹ Hsch. δ 1954: δίπολοι· διπλαῖ. Αισχύλος Προπομποῖς.

⁷⁴² Tutti gli studiosi più recenti dei frammenti eschilei si astengono prudentemente da ogni congettura sul contenuto del dramma: Mette 1963, 185: «welche Funktion den ‘Geleitern’ (bei einer kultischen Begehung? Bei einer Totenfeier?) zufiel, ist nicht ersichtlich»); Radt *ad loc.*: «argumentum prorsus ignotum»; Sommerstein 2008, 221 («nothing whatever is known about this play except for its title and a one-word citation (fr. 209), neither of which gives any clue to its subject-matter»; vd. anche Ramelli 2009, 405. Welcker 1824, 346 (e, più diffusamente, 1826, 22-26) inserì la tragedia in una trilogia sul mito di Niobe, ipotizzando che i *Προπομποί* fossero la scorta della protagonista in Lidia, dove ella si recava dopo la distruzione della sua famiglia ad opera di Apollo e Artemide; Wilamowitz 1870, 16 n. 24, intravide una conferma nelle sue teorie nell'espressione Λικυμνίος βολαῖς, che, usata in Ar. Av. 1242 poco prima di una citazione dalla *Niobe* (μέλαθρα μὲν αὐτοῦ καὶ δόμους Ἀμφίονος | καταθαλώσω πυρφόροισιν αἰετοῖς, vv. 1247-1248 = fr. 160 Radt), alluderebbe alla *performance* dell'attore Licinnio in quella produzione eschilea; la ricostruzione di Welcker, tuttavia, era basata su un verso, riportato da D. L. 7. 28 (ἔρχομαι· τί μ' αὔεις) che appartiene, molto probabilmente, alla *Niobe* di Timoteo, come rilevò Nauck 1964, 51, mentre il passo degli *Uccelli* si presta a molteplici interpretazioni (rimandiamo, in proposito, alla nota di Dunbar 1998, 425). Hartung 1855, 88-89, invece, propose di identificare i *Προπομποί* con il *Palamede*, presupponendo che la scarsità di informazioni sulla prima opera fosse dovuta alla sua circolazione sotto un altro titolo e sottolineando l'assenza della seconda dal catalogo dei drammi di Eschilo (cf. *TrGF* III T78). Non è da escludere che i *Προπομποί* fossero

questo ricercato riferimento l'autore voglia fare sfoggio della propria erudizione, ammiccando, in ogni caso, anche a quella del suo pubblico, che, per apprezzare al meglio il "mondo menandro" delle sue lettere,⁷⁴³ doveva essere sicuramente in possesso di una buona conoscenza dello stile, delle convenzioni drammaturgiche e delle trame di quell'autore; considerato ciò, non è da escludere che la notizia del successo di Licinnio e la menzione della *reperformance* di una tragedia eschilea pressoché sconosciuta siano quello che resta di una tradizione dotta presente ad Alcifrone ed a i suoi lettori, piuttosto che una creazione *ex novo* dell'epistografo.

Il secondo aspetto è la notizia per cui Licinnio avrebbe sconfitto due colleghi, Crizia il Cleoneo e Ippaso di Ambracia (ὡς γὰρ ἐνίκα τοὺς ἀντιτέχνους Κριτίαν τὸν Κλεωναῖον καὶ Ἴππασον τὸν Ἀμβρακιώτην). Le interpretazioni di questo elemento della storia sono spesso viziate, oltre che da un eccessivo scetticismo, da qualche inesattezza. O'Connor # 258, ad esempio, affermava perentoriamente: «certainly no prize was offered at Athens for the τραγωδοί who brought out old plays»; Pickard-Cambridge 1996, 138 n.272, inserendo un accenno al brano di Alcifrone nel suo breve *excursus* sulle repliche nel quarto secolo a.C., suggerisce che Licinnio potrebbe aver battuto i rivali «nella competizione per il privilegio di produrre l'antica opera eschilea» (ma quale?); per Scodel 2007, 130-131, infine, la circostanza che l'attore riporti una vittoria è strana, «since only one old tragedy was performed at the Dionysia and there was no competition».

In realtà, ammesso che sia lecito individuare un collegamento tra le parole di Alcifrone e le caratteristiche delle feste drammatiche ateniesi, esiste un termine di confronto per la vicenda di Licinnio molto più convincenti della *reperformance* "fuori-concorso" della παλαιά istituzionalizzata nel 386 a.C. (**Test. Rep. 10**), cui pensano evidentemente O'Connor e Scodel, costretti, di conseguenza, a dubitare ulteriormente della testimonianza. Nel terzo secolo a.C., esistevano già, infatti, delle competizioni tra attori di drammi antichi,⁷⁴⁴ come è chiaramente testimoniato da un'epigrafe pubblicata nel 1938 da Meritt (e poi in *SEG XXVI* 208), databile a poco prima o poco dopo il 250 a.C.⁷⁴⁵ 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,⁷⁴⁶ sia che essa registri i risultati di una "competizione preliminare" tra ὑποκριταί per ottenere il privilegio di recitare

un dramma satiresco, come ha suggerito Simon 1982, 131, per il quale gli "accompagnatori" potrebbero essere i Satiri che, nella trilogia eschilea su Achille (*TrGF* III TRI B III), riportavano Criseide dal padre: i titoli «plurali di funzione», infatti, sono spesso considerati come «rivelatori di satiricità» (riprendiamo la formulazione di Carrara 2012, 331 n.43, che elenca numerosi esempi dal *corpus* drammatico del quinto secolo a.C.).

⁷⁴³ Funke 2016.

⁷⁴⁴ Stephanis # 1552 sottolinea questa circostanza, respingendo le critiche di O'Connor.

⁷⁴⁵ La datazione dipende dalla cronologia ricostruibile per l'arcontato di Alcibiade, ricordato nel fr. A dell'iscrizione; Meritt, nell'*editio princeps*, lo collocò nel 255-254 a.C., per poi correggersi (1981, 88, 94) e indicare due possibilità, il 263-262 a.C., oppure il 259-258 a.C. (Summa 2008, 481 non tiene conto di questo aggiornamento; in realtà, anche se lo stesso Meritt, nel 1981, non fa distinzioni al riguardo, egli, nella tabella a pag. 135 del suo articolo del 1938, aveva individuato la data nel 251-250 a.C., mentre il 255 a.C. era il *floruit* ipotizzato per un altro personaggio menzionato dall'epigrafe, l'attore Dioscoride, cf. p. 118). Osborne 2009, 93, rianalizzando i dati sugli arconti del terzo secolo a.C., sposta il periodo in carica di Alcibiade al 237-236 a.C., e la sua ricostruzione è seguita da Millis-Olson 2012, 125. Altri, più tardi frammenti didascalici sembrano registrare, tra secondo e primo secolo a.C., un repertorio di drammi antichi (fra i quali, forse, anche il *Crisippo* di Euripide), probabilmente rimessi in scena alle Lenee: vd. *IG* II² 3075 + 3111a, b (= *IG* II/III³ 4, 1, 555) con Peppas-Delmousou 1978 e 2004, 76-77.

⁷⁴⁶ Così sostiene, tra gli altri, Summa 2008, basandosi principalmente sull'evidenza offerta da un decreto in onore di Callia di Sphetos, risalente al 270 a.C. circa, nel quale leggiamo dell'annuncio di una corona "al nuovo agone tragico delle Grandi Dionisie" (ἀνεπιεῖν/ ἀναγορεῦσαι τὸν στέφανον Διονυσίων τῶν μεγάλων τραγωδίων τῷ ἀγῶνι τῷ καινῷ, *SEG XXVIII* 60): secondo la studiosa, infatti, la formula τῷ ἀγῶνι τῷ καινῷ «viserait à différencier, dans le cadre des concours tragiques des Grandes Dionysies, un agôn nouvellement institué des agônes traditionnels» (p. 490); tale interpretazione è respinta da Millis-Olson 2012, 123 n.3, i quali sottolineano che l'inclusione di un concorso riservato alle *reperformances* di tragedia, commedia e dramma satiresco avrebbe allargato di un giorno il programma delle Dionisie, «an expansion to the festival for which we have no other evidence».

il παλαιόν δρᾶμα di fronte al pubblico di quel prestigioso *festival*,⁷⁴⁷ l'iscrizione ci pone di fronte, infatti, ad una gara, in cui come nel caso di Licinnio, attori "battono" altri attori cimentandosi nella *reperformance* di opere antiche. La situazione cui accenna Alcifrone, poi, è tutt'altro che "strana" se pensiamo alla storia dei *revivals* del dramma greco in età ellenistica e romana: le registrazioni epigrafiche relative ai *Soteria* di Delfi, agli *Heraia* di Samo, agli *Amphiaraiia* di Oropo, ai *Serapieia* di Tanagra, riportano spesso e volentieri, infatti, i nomi degli attori "vincitori" nella categoria della παλαιά τραγωδία.⁷⁴⁸

Pertanto, anche se resta concreta la possibilità che gli attori Licinnio, Crizia e Ippaso – così come la *reperformance* dei *Προπομποί* – siano puro frutto della fantasia di Alcifrone,⁷⁴⁹ l'episodio ha una sua verosimiglianza: sarebbe ottimistico pensare che esso sia una testimonianza certa della fortuna teatrale di Eschilo, ma, non diversamente da altri aneddoti sulla storia del teatro, sembra tenere traccia, in modo sufficientemente attendibile, di condizioni della circolazione della tragedia già riscontrabili a partire dal terzo, se non dal quarto secolo a.C.⁷⁵⁰

(Test. Rep. 25*)

Come Jouanna 2001, 22 ha opportunamente sottolineato, un tratto interessante degli scolii all'*Aiace* di Sofocle è l'importanza accordata alla dimensione spettacolare della tragedia, un segno indubbio della sensibilità degli interpreti antichi per il fatto che «le texte a été écrit pour être représenté devant le public athénien», ma anche e soprattutto uno dei pochi indizi della popolarità del dramma nei secoli successivi alla sua prima rappresentazione.⁷⁵¹ Questo scolio, glossando le ultime, solenni parole pronunciate da Aiace prima del suicidio (τοῦθ' ὑμῖν Αἴας τοῦπος ὕστατον θροεῖ, | τὰ δ' ἄλλ' ἐν Ἄιδου τοῖς κάτω μυθήσομαι, vv. 864-865), informa, infatti, che l'attore Timoteo di Zacinto, grazie alla

⁷⁴⁷ Così ipotizzano Millis-Olson 2012, 123, accostando la situazione registrato da *SEG XXVI 208* a quella dei Χύτροι, l'agone comico i cui vincitori venivano inseriti in una lista per il *festival* delle Grandi Dionisie, stando ad una testimonianza della biografia pseudoplutarchea di Licurgo (*Vit. Dec. Or.* 841f = **Test. Libr. 11**); per stessa ammissione degli studiosi, in ogni caso, l'evento attestato dall'epigrafe è di dimensioni più ampie, coinvolgendo, oltre alla commedia, anche gli altri due generi drammatici.

⁷⁴⁸ Nervegna 2007, 19-20.

⁷⁴⁹ Nervegna 2014, 166.

⁷⁵⁰ È curioso, in proposito, che il parassita, in chiusura della stessa lettera, riprenda un nomignolo dispregiativo rivolto, sin dal tempo di Aristotele (*Rh.* 1405a 23), proprio ai protagonisti della diffusione teatrale della tragedia, gli Artisti di Dioniso. Egli, infatti, augura a Licinnio di non vedere l'anno successivo e di non vincere più e ha deciso che, per la sua voce sgradevole, sarà soprannominato "allodola acuta da noi e dal coro degli adulatori di Dioniso" (μήτε οὖν ἐς νέωτα μήτε μὴν νικῶν ὁ θεοῖς ἐχθρὸς Λικύμνιος, ὃν ἐγὼ τῆς ἀχαρίστου φωνῆς ἔνεκεν ὀρθοκόρυζον καλεῖσθαι πρὸς ἡμῶν καὶ τοῦ χοροῦ τῶν Διονυσοκολάκων ἔκρινα).

⁷⁵¹ Il suicidio di Aiace era uno dei soggetti più frequentemente proposto sulla scena (cf. l'elenco di tragedie raccolto da Vahtikari 2014, 226) e aveva una lunga storia mitica (e iconografica) antecedente all'opera di Sofocle, pertanto è difficile ritrovare, nelle raffigurazioni vascolari magnogreche, tracce sicure di un influsso della rappresentazione o del testo di questo dramma. Trendall in *RVAP Suppl.* 2. 1., p. 145 e 151, ad esempio, collegò all'*Aiace* i frammenti di un vaso apulo del pittore di Dario (Pulsano, Coll. Guarini 155-157, 340-330 a.C. ca.) sul quale sono iscritti i nomi di Tecmessa, Teucro, Eurisace e Telamone: i primi tre personaggi sono contemporaneamente presenti in scena ai vv. 1168-1184, ma Taplin 2007, 89 fa notare che Eurisace è più grande di un bambino nel dipinto, mentre Telamone è assente nella trama sofoclea. Lib. *Decl.* 14. 22 informa sulla reazione del pubblico ateniese alla prima *performance* del dramma, paragonandola a quella causata dalla *Presa di Mileto* di Frinico (cf. **Test. Rep. 1**): ἄλωσις μὲν πόλεως ἐν δράματι θρηνοῦντα τὸν δῆμον ἔδειξεν. Αἴας δὲ ἀποστερούμενος παρὰ τῷ Σοφοκλεῖ ταῦτα ποιεῖ; per Finglass 2011, 25 non è impossibile che questa notizia sia genuina. L'opera sembra esser stata trascurata dagli scrittori di quinto e quarto secolo a.C., ma, in base ai suoi titoli alternativi, si può ipotizzare che avesse una discreta circolazione libraria: la ὑποθέσις (p. 13, 11-14 Christodoulos), annota che nelle registrazioni didascaliche essa era menzionata semplicemente come *Aiace* pur essendo conosciuta anche come *Αἴας Μαστιγοφόρος*, forse per distinguerla dall'*Aiace Locrese*; Dicearco (fr. 113 Mirhady, 79 Wehrli), invece, la chiamava *Αἴαντος θάνατος*. È chiara, in ogni caso, la presenza di una «visual emphasis» (Finglass 2011, 135) in queste denominazioni, che derivano evidentemente da un contatto con la tragedia in quanto spettacolo e non in quanto libro (vd. West 1979, 131).

sua bravura nell'interpretare la morte dell'eroe, aveva acquisito il soprannome di "Uccisore", evidentemente ripreso dall'*incipit* della ῥήσις con la quale il protagonista si congeda dal mondo dei vivi (ὁ μὲν σφαγεὺς ἔστηκεν ἢ τομώτατος | γένοιτ' ἄν, vv. 815-816).⁷⁵²

È merito di Stephanis 1984, 33 (vd. anche # 2416 nella sua raccolta prosopografica) l'aver "riguadagnato" alla storia degli attori antichi e, di conseguenza, delle *reperformances* tragiche,⁷⁵³ questa testimonianza, trascurata in studi di riferimento sugli ὑποκριταί come quello di O'Connor (1908) e di Ghiron-Bistagne (1976),⁷⁵⁴ nonostante la sua frequente presenza nei contributi critici incentrati sullo *staging* sofocleo del suicidio di Aiace. Coloro i quali sostengono che la morte dell'eroe fosse rappresentata alla vista degli spettatori, infatti, vedono nella notizia relativa a Timoteo una conferma del fatto che l'attore impersonante Aiace simulasse il suo atto estremo gettandosi sulla sua spada, conficcata nel terreno.⁷⁵⁵

Questo è soltanto uno dei «sette modi per suicidarsi» di Aiace,⁷⁵⁶ ricostruiti dagli studiosi per rendere conto di una situazione scenica estremamente complessa, la cui analisi esula, ovviamente, dalla nostra indagine.⁷⁵⁷ Siamo d'accordo con Mastronarde 2012, in ogni caso, quando afferma che «it gives too little credit to the fifth-century actors and producers to insist that at this period the actor could not have leapt upon the sword and given an adequate impression of impalement (it does not need to be

⁷⁵² Finglass 2015b, 219.

⁷⁵³ Dopo il "recupero" effettuato da Stephanis, lo scolio su Timoteo di Zacinto viene citato in numerosi studi sulla ricezione antica della tragedia e sul teatro di Sofocle; cf. e.g. Easterling 1997, 222; Marshall 2012, 199-200; Wright 2012, 585; Vahtikari 2014, 226; Nervegna 2014, 165; Finglass 2015b, 218-219.

⁷⁵⁴ Scullion 1994, 104 n.61 fa notare giustamente questa lacuna, ma non tiene conto del volume di Stephanis (1988).

⁷⁵⁵ Tale interpretazione si basa principalmente sul noto *schol. vet. S. Aj.* 815a, p. 185 Christodoulos (sul quale si vedano, ora, le osservazioni di Ferrari 2015, 113-114 e di Mauduit 2015, 48-49): ὁ μὲν σφαγεὺς ἔστηκεν: μετακινεῖται ἢ σκηνὴ ἐπὶ ἐρήμου τινὸς χωρίου, ἔνθα ὁ Αἴας εὐτρεπίσας τὸ ξίφος ῥήσιν τινα πρὸ τοῦ θανάτου προφέρειται: ἐπεὶ γελοῖον ἦν κωφὸν εἰσελθόντα περιπεσεῖν τῷ ξίφει. ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα παρὰ τοῖς παλαιοῖς σπάνια: εἰώθασι γὰρ τὰ πεπραγμένα δι' ἀγγέλων ἀπαγγέλλειν. τί οὖν τὸ αἴτιον; φθάνει Αἰσχύλος ἐν Θρήσσαις τὴν ἀναίρεσιν Αἴαντος δι' ἀγγέλου ἀπαγγείλας. ἴσως οὖν καινοτομεῖν βουλόμενος καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς ἐτέρου <ίχνεσιν>, ὑπ' ὅψιν ἔθηκε τὸ δρώμενον ἢ μᾶλλον ἐκπλήξει βουλόμενος. "L'assassino è posto al suolo: la scena cambia in un luogo deserto, dove Aiace, una volta sistemata la spada, pronuncia un discorso prima della morte: sarebbe ridicolo se egli, senza proferire parola, si gettasse su di essa. Cose di questo genere sono rare nei poeti antichi: di solito raccontano gli eventi attraverso la narrazione di un messaggero. Quale è il motivo di questa scelta? Eschilo, prima di lui, nelle *Donne di Tracia*, annuncia la morte di Aiace tramite un nunzio. Forse egli mise il fatto in piena vista volendo innovare e non seguire le sue orme, oppure con l'intenzione di colpire maggiormente gli spettatori." Fra i sostenitori di una morte dell'eroe ὑπ' ὅψιν che citano lo scolio al v. 864a vi sono, ad esempio, Lobeck 1866³, 299, Jebb 1896, 134, Stanford 1979, 173, Seale 1982, 165 e Garvie 1998, 204, ma non Ferrari 2015, l'ultimo a riproporre questa tesi, difendendola dai tentativi di confutazione di Scullion 1994, 103-107 e di Finglass 2011, 377-378. Secondo altri interpreti, le parole dello scolio su Timoteo di Zacinto non indicano necessariamente che la specialità dell'attore fosse quella di cadere sulla spada. Per Arnott 1978, 133, convinto che il suicidio di Aiace avvenga oltre la porta della σκηνή, lo scoliasta, infatti, vedrebbe il culmine della scena non nella morte in sé ma nella "rivelazione" del corpo, verso la quale Timoteo sarebbe stato bravo a condurre gli spettatori (δεῖ καρτερόν τινα εἶναι τὸν ὑποκριτήν, ὡς ἄξει τοὺς θεατὰς εἰς τὴν τοῦ Αἴαντος φαντασίαν); per φαντασία nell'accezione di "rivelazione" scenica, lo studioso rinvia allo *schol. A. Eum.* 64, p. 209 Smith, dove il termine è usato a proposito del disvelamento di Oreste e delle Erinni nel tempio di Delfi. Per Pöhlmann 1986, 30, invece, la frase "è necessario supporre che cada sulla spada" (δεῖ δὲ ὑπονοήσαι ὅτι περιπίπτει τῷ ξίφει) implicherebbe una morte "non vista" dagli spettatori (quindi, come per Arnott, nella σκηνή), il che porta Scullion 1994, 104 ad individuare una contraddizione tra questo scolio e quello al v. 815 ed a sottolineare l'inattendibilità di questo genere di testimonianze. La pregnanza del *nickname* affibbiato a Timoteo ("l'Uccisore", "lo Sgozzatore", "l'Assassino"), tuttavia, sarebbe estremamente sbiadita se, seguendo queste interpretazioni, negassimo il carattere (scenicamente) violento della sua interpretazione.

⁷⁵⁶ Ferrari 2015.

⁷⁵⁷ D'obbligo è il rinvio al recente volume curato da G. Most e L. Ozbek e interamente incentrato sullo *staging* del suicidio di Aiace (2015). Garvie 1998, 203 riassume con nitidezza le tre questioni principali poste dal testo sofocleo: « (1) how is the change of scene managed to the lonely place where Ajax falls on his sword? (2) Is the suicide visible to the audience or somehow concealed [...]? (3) If the suicide was carried out on stage, and since the actor who plays the part of Ajax will be required later to take the role of Teucer, while the corpse will remain on stage, how was the substitution of the necessary dummy managed? »

wholly realistic, any more than a male actor opening his robe to display his female breast could be)». In altri termini, anche escludendo che già in età classica potessero essere diffuse quelle spade di scena con la lama retrattile, di cui Polemone parla proprio in proposito della *performance* di un *Aiace*,⁷⁵⁸ non c'è ragione di dubitare che un attore fosse in grado di realizzare un finto suicidio in scena.⁷⁵⁹ Di conseguenza, l'informazione riguardante la specializzazione di Timoteo "l'Uccisore" ha qualche possibilità di risalire abbastanza indietro nel tempo e di fornire una notizia preziosa sul repertorio teatrale del terzo, se non del quarto secolo a.C.

A conclusioni simili a queste, era giunto, seppur tramite un diverso percorso, Weissmann 1896, 36-37, il quale intravedeva, nell'informazione data dallo scolio al v. 864, una traccia «von dem veränderten Zeitgeschmack und von Streben nach grösserem Effekt, das auf der Bühne mit dem Beginne des IV. Jahrhunderts Platz griff» e considerava l'attore come genericamente contemporaneo degli alessandrini. Lo studioso, in ogni caso, faceva anche notare che riferimenti di questo genere agli ὑποκριταί potevano derivare, in ultima analisi, da commentarî su opere comiche, nelle quali erano talvolta menzionati coevi interpreti delle scene tragiche. Altrove abbiamo già commentato il celebre esempio di Egeloco (cf. *e.g.* **Test. Rep. 17**, p. 131) e vedremo quello meno noto ma estremamente interessante, di Nicostrato (**Test. Simp. 11***); ad essi Weissmann affiancava il caso di Plistene, ricordato da Menandro per la sua ironica risata nell'interpretazione dell'*Aiace* di Carcino.⁷⁶⁰ Sulla scorta di queste considerazioni, Stephanis 1984, 33 non esclude che l'ἀκμή della carriera di Timoteo possa essere collocata in epoca classica: attestazioni di altra natura, del resto, dimostrano come la specializzazione degli attori in determinati ruoli fosse già realtà almeno a partire dal quarto secolo a.C. (rimandiamo, in proposito, alla nostra trattazione di **Test. Rep. 13**). Data, comunque, l'assenza di indicazioni cronologiche precise su questo attore, appare più corretto considerare questa testimonianza come soltanto ipoteticamente riferibile all'età pre-alessandrina.

(**Test. Rep. 26***)

È difficile ma non impossibile che questo lemma di Esichio conservi traccia della presenza dell'*Agamemnone* di Eschilo nel repertorio di un attore di età pre-alessandrina. Come nel caso dello scolio all'*Aiace* relativo a Timoteo di Zacinto detto "l'Uccisore" (= **Test. Rep. 25***), Stephanis # 610 ipotizza, infatti, che il soprannome "Scure" (πελέκει) del τραγωδός Demetrio risalga a qualche testo della Ἀρχαία, da dove, per mezzo dell'attività dei compilatori di ὑπομνήματα, esso sarebbe confluito nella tradizione esegetica e lessicografica più tarda.⁷⁶¹

⁷⁵⁸ Polemone *FHG* III F95 (= Hsch. σ 2799) συσπαστόν· τῶν τραγικῶν τι ἐγχειρίδιον ἐκαλεῖτο, ὡς Πολέμων φησί, τὸ συντρέχον, ἐν Αἴαντος ὑποκρίσει; cf. anche Hsch. α 4765 ; Ach. Tat. 3. 20, 7; 3. 21, 4. Finglass 2011, 377, contrario all'ipotesi di un suicidio in scena di Aiace, nega che simili attrezzi fossero a disposizione dei tragediografi di età classica.

⁷⁵⁹ Ferrari 2015, 116.

⁷⁶⁰ Men. *Per.* Fr. 10 Arnott: Αἰάντειος γέλως. Nella raccolta di proverbi di Miller 1965, 349-384, l'espressione è così spiegata (p. 355): Αἰάντειος γέλως· μέμνηται ταύτης Μένανδρος ἐν Περινηθία τῇ πρώτῃ. λέγουσι δὲ ὅτι Πλεισθένης ὁ ὑποκριτὴς τὸν Καρκίνου Αἴαντα ὑποκρινόμενος εὐκαίρως ἐγέλασε· τοῦ γὰρ Ὀδυσσεῶς εἰπόντος ὅτι "τὰ δίκαια χρὴ ποιεῖν", μετὰ εἰρωνείας ὁ Αἴας τῷ γέλωτι ἐχρήσατο. Plistene (Stephanis # 2069) è il nome di un attore premiato alle Grandi Dionisie nel tardo quarto secolo a.C. (*IG* II² 2325B, col. IV, 66 M.-O.), ma non è detto che sia il protagonista dell'episodio, come osserva Arnott *ad loc.*: non possiamo escludere, infatti, che l'autore dell'*Aiace* in questione sia il più antico dei Carcini (*TrGF* I 21), vissuto nel quinto secolo a.C., invece che il suo nipote (*TrGF* I 70), attivo nel secolo successivo (comunque nella prima parte di esso). Forse è possibile colmare la discrepanza cronologica supponendo, come suggeriscono Millis-Olson 2012, 155, che la notizia faccia riferimento a un *revival* della tragedia. Anche in Zen. I. 43, p. 17 Leutsch-Schneidewin troviamo il lemma Αἰάντειος γέλως, ma senza alcun riferimento a Plistene.

⁷⁶¹ Stephanis # 610 rimanda al fr. adesp. 824 Kock (ora 382 K.-A.) come parallelo per il soprannome di Demetrio: si tratta, anche in questo caso, di un lemma di Esichio (λ 251), relativo a Lamio, un personaggio chiamato dai comici "il mercante di legno", "oppure l'ascia" (Λάμιος τὸν πρίονα ἢ ὁ Λάμιος πέλεκυς· ἦν τις Ἀθήνησιν, ὄν ἐκωμῶδει), evidentemente perché doveva guadagnarsi di che vivere tramite la vendita e il taglio del legname (vd. Bechtel 1898, 72). Demetrio "Scure" è

Raccogliendo il suggerimento dello studioso greco, Hall 2005, 60 inserisce questo passo in una riflessione sulla ricezione di Clitemnestra “da Ione fino ad Ovidio”. Il suo scopo è sostenere che l’associazione del personaggio con la “scure” – presente nel memorabile v. 889 delle *Coefore*, laddove ella, essendo in pericolo mortale, chiede una ἀνδροκμηῆτα πέλεκυν – rende la seconda opera della tetralogia del 458 a.C. “dominante”, nella tradizione poetica, sulla prima, in cui l’omicidio di Agamemnone sembra esser stato perpetrato per mezzo di una spada. È appena il caso di ricordare come la questione dell’arma impiegata da Clitemnestra nell’omicidio del marito sia stata al centro di un lungo dibattito critico tra gli interpreti di Eschilo e Hall, sotto questo aspetto, segue l’influente parere di Fraenkel 1950, 806-809, il quale, reagendo alla *communis opinio* otto-novecentesca al riguardo, sostenne con forza che, in base alle indicazioni fornite dallo stesso testo dell’*Oresteia*, Agamemnone avesse trovato la morte sotto i colpi di uno ξίφος.⁷⁶²

Lo stesso Fraenkel, comunque, rilevava (p. 808) una «strange indefiniteness in the mention of the weapon precisely where we might expect special attention to be called to it» e anche se ciò probabilmente non basta per sostenere, come ha fatto Davies 1987, che l’arma sulla quale Eschilo è vago sia un’ascia, forse potrebbe spiegare perché, in produzioni successive dell’opera, come quelle in cui si distinse Demetrio, gli attori usassero come *prop* un’ascia e non una spada. Nonostante lo scetticismo di Taplin 1977, 359 al riguardo (nella scena in cui la regina mostra la sua gioia per l’uccisione del marito e di Cassandra, a suo avviso, «there is no sign of a weapon»), appare inevitabile supporre, infatti, che, accanto a tutti gli “elementi essenziali” dell’omicidio, quali i due cadaveri, lo ὕφασμα che ha intrappolato Agamemnone, la vasca da bagno e, probabilmente, il sangue sul costume di Clitemnestra, il pubblico potesse vedere anche, tra le mani dell’assassina, l’arma del delitto.⁷⁶³ La scure era collegata al delitto di Clitemnestra, inoltre, anche in due scolii al testo dell’*Agamemnone*,⁷⁶⁴ e se, essi, come congettura Marshall 2001, 62, risentono di una «performance tradition» posteriore al quinto secolo a.C.,⁷⁶⁵ allora possono corroborare l’ipotesi che il soprannome sia stato affibbiato a Demetrio per l’interpretazione della scena successiva alla morte di Agamemnone (vv. 1372ss.).

catalogato anche da O’Connor # 125 e Ghiron-Bistagne 1976, 318, mentre Bonaria in *RE*, Suppl. X (1965), 136 lo definisce erroneamente ὑποκριτῆς κωμικός.

⁷⁶² Cf. il lungo elenco dei “sostenitori della πέλεκυς” raccolto in Fraenkel 1950, 806; essi basano la loro ipotesi sostanzialmente su tre elementi: sull’evidenza iconografica (nella quale l’omicida è rappresentata sempre nell’atto di brandire una scure), sulla menzione di quest’arma in diversi passi tragici relativi al ritorno di Agamemnone (*S. El.* 99, *E. Hek.* 1279, *Tro.* 361, *El.* 279) e, soprattutto, su *Choe.* 889, dove Clitemnestra, capendo di essere in pericolo mortale, chiede che qualcuno le dia una ἀνδροκμηῆτα πέλεκυν. Fraenkel argomentò contro questa teoria chiamando in causa, in aggiunta al modello della *Néκνια* (in *Od.* 11. 424 Agamemnone dice di essere morto *περὶ φασγάνῳ*), tre passi interni all’*Oresteia*: (1) *Choe.* 1010-1011 (2) *Ag.* 1262-1263 (3) *Ag.* 1527-1529. Nel primo, Oreste afferma che il manto tinto dalla *spada* di Egisto è testimone della morte del padre (ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε; μαρτυρεῖ δέ μοι | φᾶρος τόδ’ ὡς ἔβαπεν Αἰγίσθου ξίφος); nel secondo Cassandra “vede” Clitemnestra che «mentre affila la spada per il marito si vanta di fargli pagare con la morte l’avermi condotta qui» (ἐπέυχεται, θήγουσα φωτὶ φάσανον, | ἐμῆς ἀγωγῆς ἀντιτεῖσθαι φόνον, trad. Medda 1995, 295); nel terzo Clitemnestra esulta perché il marito non potrà vantarsi nell’Ade, avendo pagato la sua condotta con una morte data dalla *spada* (μηδὲν ἐν Ἄιδου | μεγαλαυχεῖτω, ξυφοδηλήτω | θανάτῳ τείσας ἄπερ ἦρξεν). Nella critica più recente, soltanto Davies 1987 si è schierato “a favore della πέλεκυς”, provando a dimostrare che i brani citati da Fraenkel non sono decisivi: il primo, a suo avviso, potrebbe fare riferimento ad una mutilazione del cadavere di Agamemnone da parte di Egisto (cf. *Choe.* 439); il secondo è di natura profetica e, come è metaforica l’immagine del θέγγειν, potrebbe esserlo anche quella della spada; il terzo, con un’interpunzione tra θανάτῳ e τείσας, indicherebbe che Agamemnone, ucciso a casa, non può gloriarsi di una morte in battaglia. Sommerstein 1989 è d’accordo con Davies su *Ag.* 1262-1263, ma respinge con forza la sua interpretazione degli altri due passi.

⁷⁶³ Sommerstein 1989, 299-300.

⁷⁶⁴ *schol. vet.* A. *Ag.* 1149, p. 13 Smith: ἀμφήκει δορί· τῷ πελέκει; *schol. recent.* A. *Ag.* 483a, p. 139 Smith: Ἴσως τὴν κερκίδα ἢ τὸν ἄτρακτον λέγει γυναικὸς αἰχμὴν, εἰ μὴ που σκόπτει τὴν Κλυταιμνήστραν διὰ τὰ ἱστορούμενα κατ’ αὐτῆς, τὸν πέλεκυν λέγων, δι’ οὗ καθεῖλε τὸν Ἀγαμέμνονα. “Forse chiama ‘lancia di donna’ il telaio, a meno che non rimproveri Clitemnestra per ciò che si dice di lei, intendendo l’ascia con la quale uccise Agamemnone”.

⁷⁶⁵ Marshall 2001, 62.

A prescindere dall'individuazione della fonte del soprannome di Demetrio e dal dibattito sull'arma "scelta" da Eschilo per Clitemnestra, questo è, tuttavia, un edificio congetturale dalle fondamenta precarie, non solo perché è probabile che gli scolî riportino semplicemente un'informazione derivante da altri trattamenti poetici e tragici del mito in cui l'eroina era connessa con la πέλεκυς, ma anche perché le parole di Esichio sono del tutto ipotetiche ("forse interpretò la morte di Agamennone" καὶ ἴσως ὑπεκρίθη τὸν Ἀγαμέμνονος θάνατον) e generiche (nessuna autorità antica è citata, né tanto meno il titolo della tragedia e la cronologia dell'attore). Di conseguenza, questo lemma – peraltro dimenticato, a differenza dei due scolî, nelle varie trattazioni sulla «Klytimestra's Weapon» –⁷⁶⁶ costituisce una prova estremamente labile della fortuna teatrale dell'*Agamennone* di Eschilo. Ciò nonostante, vale la pena di inserirlo, pur con le dovute riserve, nella nostra indagine sulle repliche della tragedia in età pre-alessandrina, perché è possibile affiancarlo ad altre testimonianze che, in modo più sicuro, indicano la popolarità scenica di questo dramma – fatto raro per un'opera del poeta di Eleusi.

Ad esempio, proprio la sequenza dei vv. 1343-1345, nei quali Agamennone, dall'interno della σκηνή, grida per i colpi infertigli dalla moglie, influenzò in modo evidente i vv. 1415-1417 dell'*Elettra* sofoclea; in essi, «con una sorta di contrappasso»,⁷⁶⁷ Clitemnestra cade uccisa da Oreste pronunciando le stesse parole proferite del marito nell'opera più antica (A. Ag. 1343 Αγ. ὄμοι πέπληγμαί καιρίαν πληγὴν ἔσω ~ S. El. 1415 Κλ. ὄμοι πέπληγμαί.; A. Ag. 1345 Αγ. ὄμοι μάλ' αὔθις δευτέραν πεπληγμένος ~ S. El. 1416 Κλ. ὄμοι μάλ' αὔθις). Avezzi 2006, 73, commentando estesamente questa allusione, fa bene a sottolineare l'originalità di Sofocle nell'appropriazione del modello (oltre al Coro è presente Elettra, che, diversamente dagli anziani nell'*Agamennone*, «non commenta ma dirige, quasi, la mano del fratello, e dà il tempo a quanto avviene, non visibile a lei e al pubblico, nella reggia») ma giunge a conclusioni troppo nette quando afferma che i versi sono «montati in una sequenza drammaturgicamente molto diversa» da quella eschilea: siamo di fronte, in entrambi i casi, a morti avvenute dentro la σκηνή ma inscenate attraverso un dialogo a distanza. Non sono pochi, inoltre, nei testi drammatici del quinto secolo a.C., i passi riconducibili alla scena dell'uccisione di Agamennone: basti ricordare E. *Hek.* 1035-1037 e E. *Cyc.* 663-665, dove, Polimestore e il Ciclope, rispettivamente, lamentano il loro accecamento,⁷⁶⁸ Ar. *Ra.* 1214,⁷⁶⁹ in cui Dioniso si dispera scherzosamente per esser stato colpito dal λήκυθος di Eschilo e forse anche Ar. *Pl.* 930ss., in cui il Sicofante è spogliato da Carione delle sue vesti.⁷⁷⁰ Vi è ragione di credere, poi, che la comparsa di Clitemnestra dopo l'assassinio di Agamennone non fosse l'unico momento memorabile della produzione eschilea. Anche la scena di Cassandra, infatti, per l'alternanza tra le spaventose visioni premonitrici della profetessa e la lucida consapevolezza con la quale ella, nel congedo dal mondo dei vivi, rilegge il rapporto con Apollo e accetta il proprio destino, dovette impressionare non poco il pubblico del quinto secolo a.C. Ne sono prova i vv. 351-354 delle *Troiane*: qui Euripide, seppur nel contesto di uno sviluppo drammatico ovviamente divergente da quello dell'*Agamennone*, riecheggia in modo inequivocabile

⁷⁶⁶ Sommerstein 1989.

⁷⁶⁷ Avezzi 2006, 73.

⁷⁶⁸ Easterling 2005, 30-31. E. *Hek.* 1035-1037 Πο. (da dentro la σκηνή, significativamente) ὄμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας | Χο. ἠκούσατ' ἀνδρὸς Θρηκὸς οἰμωγῆν, φίλαι; | Πο. ὄμοι μάλ' αὔθις, τέκνα, δυστήνου σφαγῆς. E. *Cyc.* 663-665 Κυ. ὄμοι, κατηνθρακάμεθ' ὀφθαλμοῦ σέλας. Χο. καλὸς γ' ὁ παιάν· μέλπε μοι τόνδ' αὖ, Κύκλωψ. Κυ. ὄμοι μάλ', ὡς ὑβρίσαμεθ', ὡς ὀλώλαμεν.

⁷⁶⁹ Ar. *Ra.* 1214: οἴμοι, πεπλήγημεθ' αὔθις ὑπὸ τῆς ληκύθου.

⁷⁷⁰ Vahtikari 2014, 66 n.226. Ar. *Pl.* 930-936: Σν. οἴμοι τάλας, ἀποδύομαι μεθ' ἡμέραν | Κα. σὺ γὰρ ἀξιοῖς τὰλλότρια πράττων ἐσθίειν | Σν. ὀρθῆς ἂ ποιεῖς; ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι. | Κα. ἀλλ' οἴχεται φεύγων ὄν εἶχες μάρτυρα. | Σν. οἴμοι, περιεῖλημμαι μόνος. Κα. νυνὶ βοᾷς; | Σν. οἴμοι μάλ' αὔθις. Κα. δὸς σύ μοι τὸ τριβώνιον, | ἴν' ἀμφιέσω τὸν συκοφάντην τουτονί. Un'altra citazione dell'*Agamennone* nel quinto secolo a.C. si trova in Ar. *Ra.* 1285-1289, dove il personaggio di Euripide riprende i vv. 109 e 111 della parodo, separandoli con il ritornello φλαττοθραττοφλαττοθρατ.

Eschilo, facendo gettare le bende da μάντις alla sua Cassandra e stimolando negli spettatori, il ricordo di quella movenza scenica così significativa nel dramma del suo predecessore.⁷⁷¹

Naturalmente è azzardato immaginare che simili richiami intertestuali «autorizzino sempre e comunque a postulare delle riprese eschilee»,⁷⁷² ma in questo caso più che in altri, soprattutto in ragione della natura “visiva” delle reminiscenze dell’*Agamennone* presenti nell’*Elettra* e nelle *Troiane*, si può ragionevolmente ipotizzare che l’opera rappresentata per la prima volta nel 458 a.C. fosse una di quelle tragedie eschilee riportate in scena per volere della πόλις, oppure nuovamente prodotte nei *festivals* delle Dionisie Rurali.⁷⁷³

Dopo il quinto secolo a.C., è sempre difficile trovare le tracce di una vitalità di Eschilo sulle scene tragiche, ma la ὑποθέσις dell’*Agamennone* consente ad Easterling 2005, 25, non a torto, di suggerire che «there must have been a continuing awareness of the play’s importance in theatrical terms».⁷⁷⁴ Essa si sofferma, infatti, sui due momenti della tragedia eschilea appena discussi, la scena di Cassandra e la morte di Agamennone. Riassumendo il primo, in particolare, l’anonimo compilatore mostra di essere in possesso di una buona percezione dell’impatto “teatrale” delle azioni compiute dalla profetessa (Κασσάνδρα δὲ προμαντεύεται, πρὶν εἰς τὰ βασιλεια εἰσελθεῖν, τὸν ἑαυτῆς καὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος θάνατον καὶ τὴν ἐξ Ὀρέστου μητροκτονίαν καὶ εἰσπηδᾶ ὡς θανουμένη, ῥίψασα τὰ στέμματα, p. 1, 11-14 Smith, “Cassandra predice, prima di entrare nella reggia, la sua morte, quella di Agamennone e il matricidio di Oreste e si affretta dentro il palazzo come qualcuno che sta per morire, dopo aver gettato le bende”), perché elogia questa parte del dramma ὡς ἔκκληξιν ἔχον καὶ οἶκτον ἰκανόν (p. 1, 15 Smith).⁷⁷⁵ Nel descrivere il secondo, egli sostiene che “Eschilo, in modo particolare, ha fatto uccidere Agamennone sulla scena” (ιδίως δὲ Αἰσχύλος τὸν Ἀγαμέμνονα ἐπὶ σκηνῆς ἀναρεῖσθαι ποιεῖ, p. 1, 15-16 Smith): un’affermazione apparsa “atroce” a Taplin 1977, 326 n.1, ma che, in realtà, potrebbe essere soltanto un modo condensato di dire che la morte del re era interpretata da un attore attraverso le grida dalla σκηνή (invece che narrata da un messaggero).⁷⁷⁶ Una terza sequenza isolata dal commentatore è, infine, l’entrata di Agamennone insieme a Cassandra, inscenata, secondo le sue parole, con l’impiego di due carri: uno per il sovrano, un altro per la prigioniera e le spoglie di guerra (Ἀγαμέμνων δ’ ἐπὶ ἀπήνης ἔρχεται· εἶπετο δ’ αὐτῷ ἑτέρα ἀπήνη, ἔνθα ἦν τὰ λάφυρα καὶ ἡ Κασσάνδρα, p. 1, 9-10 Smith). Poiché, tuttavia, il testo eschileo non sembra implicare né la messa in mostra del bottino, né la presenza di un secondo veicolo, è probabile, come argomenta Taplin 1977, 304-305, che l’informazione riportata dalla ὑποθέσις sia influenzata da produzioni della tragedia di età ellenistica, in cui l’ingresso in scena di Agamennone potrebbe esser stato trasformato, dagli attori, in una fastosa processione.⁷⁷⁷ Forse proprio a questo periodo appartengono gli *exploits* di Demetrio “Scure” nell’interpretazione dell’*Agamennone*, un’opera il cui «classic status as a theatrical model» è più consistente di quanto si creda.⁷⁷⁸

⁷⁷¹ Easterling 2005, 32.

⁷⁷² Avezzi 2006, 72.

⁷⁷³ Marshall 2001, 62-63.

⁷⁷⁴ Più scettiche, al riguardo, sono Hall 2005, 57-58 e Nervegna 2014, 168.

⁷⁷⁵ Easterling 2005, 26.

⁷⁷⁶ Easterling 2005, 27.

⁷⁷⁷ Easterling 2005, 26 propone di confrontare questa notizia con quella offerta dallo *schol. vet. E. Or.* 57, I, p. 103, 14-17 Schwartz, stando al quale, in alcune produzioni (collegare il νῦν ad un’epoca precisa è impossibile, vd. Medda 2001, 89), Elena sarebbe stata accompagnata in scena da una spettacolare processione con il bottino di guerra di Menelao, anche se il testo euripideo (vv. 56ss.) indicava la sua presenza all’interno della casa e informava del suo arrivo nottetempo, per non incorrere nell’ira degli Argivi: μεθ’ ἡμέραν: οὐκ ὀρθῶς νῦν ποιοῦσιν αὐτὴν τῶν ὑποκριτῶν προεἰσπορευομένην καὶ τὰ λάφυρα προεἰσπορευόμενα μεθ’ ἡμέραν· ῥητῶς γὰρ αὐτὴν νυκτὸς ἀπεστάλθαι φησί.

⁷⁷⁸ Così ritiene Easterling 2005, 28. A conclusioni opposte giunge Hall 2005, 60, la quale, convinta che l’autore della ὑπόθεσις non abbia alcuna conoscenza dell’*Agamennone* come spettacolo teatrale, sostiene che «by the fourth century, at least, the first play was often dropped from performances of *Libation Bearers* and *Eumenides*, whether separately or together, and, moreover, that it was ideologically virtually impossible to perform Aeschylus’ *Agamemnon* (or any imitation

with a similarly androgynous, autonomous, proactive, amoral, and politically triumphant queen) in isolation, without the other two plays of the trilogy».

III. 2. COMMENTO ALLE TESTIMONIANZE SULLA CIRCOLAZIONE SIMPOSIALE

(Test. Simp. 1)

In questi versi delle *Nuvole*, Strepsiade, dopo una lunga (e violenta) discussione con Fidippide (vv. 1321-1344), spiega al Coro come mai è finito in rissa il banchetto cui aveva invitato il figlio appena reduce dalla lezione nel Φροντιστήριον: l'oggetto del contendere, tra i due personaggi, è la scelta dei brani poetici da eseguire durante il simposio.

Il giovane, infatti, si è prima rifiutato di eseguire un epinicio simonideo,¹ adducendo come giustificazione il fatto che suonare la cetra e cantare durante i banchetti è roba “antiquata” (ἀρχαῖον, v. 1357),² e poi, proprio mentre sembrava acconsentire alla richiesta del padre di impugnare un ramo di mirto e recitare almeno un brano di Eschilo, ha declinato bruscamente anche questa offerta.³

Con la sarcastica *pointe* del v. 1367, Fidippide rovescia il giudizio soltanto apparentemente positivo su Eschilo del verso precedente. Il tragediografo di Eleusi è in qualche modo escluso dal repertorio simposiale per questioni di stile: il giovane anticipa, qui, alcune critiche che nelle *Rane* saranno rivolte ad Eschilo. L'accusa di essere “pieno di fragore, di pompa” (ψόφου πλέων), richiama i ῥημάτα βόεα di *Ra.* 924, e *Ra.* 1056-1057, versi in cui Euripide rinfaccia ad Eschilo di usare parole “grandi quanto il Licabetto ed il Parnaso” (ἦν οὖν σὺ λέγῃς Λυκαβηττοὺς | καὶ Παρνασσῶν ἡμῖν μεγέθη), mentre l'enfasi (στόμφοξ) dello stile eschileo è sottolineata in *Ra.* 940ss. (= **Test. Libr. 3a**), dove Euripide dice di aver dimagrito l'arte tragica “che era gonfia per le spacconerie e le parolone” del rivale (οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν), ma anche nell'apostrofe del Coro ad Eschilo del v. 1004: “tu, che primo fra i Greci hai torreggiato con solenni parole” (ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥημάτα σεμνὰ). Appare interessante, inoltre, considerata l'altezza cronologica delle *Nuvole*, il biasimo di Fidippide per l'incoerenza di Eschilo, secondo una terminologia (ἀξύστατον), che sembra trasferirsi dall'opera al suo autore e che trova eco, come annota Dover 1968, 254, nella formulazione aristotelica di *Po.* 1453b 3-4 δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν [...] συνεστάναι τὸν μῦθον.

Le parole di Fidippide, vero e proprio *aficionado* di Euripide (cf. anche i vv. 1377-1378 οὐκ Εὐριπίδην ἐπαινεῖς, | σοφώτατον;) lasciano dunque trasparire, in modo evidente, il suo distacco,

¹ Al v. 1356 Strepsiade allude all'epinicio del poeta di Ceo per il lottatore Crio, con una freddura intraducibile in italiano, basata sull'equivoco tra il nome dell'atleta e il termine κριός, “montone”; cf. *PMG* 507: ἐπέξατ'ὁ Κριός οὐκ ἀεικέως | ἐλθὼν ἐς εὐδενδρον ἀγλαὸν Διὸς | τέμενος. Poiché Crio era egineta, è assai probabile, come osserva Guidorizzi in *Del Corno-Guidorizzi* 1996, 338 che questo componimento e lo scherzo alle spese dell'atleta, fossero popolari nella città rivale per eccellenza di Egina. Su questo eminente personaggio, prigioniero di Atene qualche tempo prima delle guerre persiane, vd. anche Hdt. 6. 73.

² Da questo punto di vista, Fidippide condivide il giudizio su Simonide espresso in un frammento degli *Iloti* di Eupoli, databili, con Storey 2003, 174-175, all'inizio della decade in cui andarono in scena le (prime) *Nuvole*: τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμάνος Σιμωνίδου τε ἀρχαῖον ἀεῖδειν (fr. 148, 1 K.-A.) “è fuori moda cantare brani di Stesicoro, Alcmane e Simonide”; vd. *Introduzione*, pp. xiii-xiv. Il giovane, educato alla scuola del Cattivo Discorso, disprezza canti popolari come quelli delle donne intente alla molitura dell'orzo; ne abbiamo un esempio, lesbio, in *PMG* 869: ἄλει μύλα ἄλει | καὶ γὰρ Πίττακος ἄλει | μεγάλας Μυτιλήνας βασιλεύων.

³ Faceva parte della tradizione simposiale esibirsi tenendo in mano un ramo di mirto, come ricorda lo *schol. vet. Ar. Nu.* 1364c, p. 239 Holwerda, οἱ τε γὰρ ἄδοντες ἐν τοῖς συμποσίοις ἐκ παλαιᾶς τινοῦ παραδόσεως κλῶνα δάφνης ἢ μυρρίνης λαβόντες ἄδουσιν. Aristofane fa riferimento a questa usanza anche nel fr. 444 K.-A.: ὁ μὲν ἦδεν Ἀδμήτου λόγον πρὸς μυρρίνην | ὁ δ' αὐτὸν ἠνάγκαζεν Ἀρμοδίου μέλος.

in termini di gusto poetico, dalle generazioni precedenti, che in Aristofane appaiono spesso legate ad Eschilo: basti pensare al dolore “tragico” provato da Diceopoli, in *Ach.* 9-12 (= **Test. Rep. 3a**), per la sua attesa «frustrata» di una rappresentazione eschilea.⁴ Come spesso accade nella produzione aristofanea, dunque, tramite la rappresentazione di un dissidio tra un padre e un figlio, il commediografo lancia al pubblico ateniese una serie di messaggi abbastanza chiari sui cambiamenti sociali e culturali in seno alla πόλις, variamente colti nei diversi studi che si sono occupati di questa sezione delle *Nuvole*.⁵

Molto meno semplice è comprendere – un problema, questo, che riguarda più direttamente la nostra indagine sulle modalità di diffusione della tragedia nel simposio – che tipo di *performance* abbia in mente Aristofane quando immagina che Fidippide esegua «qualcosa dei poeti moderni, una di queste robe soprafine» (λέξον τι τῶν νεωτέρων, ἄτ' ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα, v. 1370).⁶ Al v. 1371, infatti, il testo dei manoscritti oscilla tra ἦσ' (Ravennate) e ἦσεν (*cett.*),⁷ ma la presenza del verbo ἄδω, che appare in contraddizione con il rifiuto di cantare di Fidippide (vv. 1357-1358) e con l'imperativo λέξον (“recita”) del v. 1370, ha messo a disagio alcuni critici, che hanno scelto di intervenire sul testo.

Tre le correzioni proposte. (I) Dover 1968 accoglie la congettura ἦγ' di Borthwick,⁸ difesa da quest'ultimo sulla base di una serie di passi in cui il verbo ἄγω ed i suoi composti sono usati per introdurre una *performance*:⁹ cf. e.g. Pratina *PMG* 708, 5 κύκνον ἄγοντα ποικιλότερον μέλος; S. *Tr.* 210 παιᾶν ἀνάγει; E. *Phoen.* 1350 ἀνάγει ἀνάγετε κωκυτόν; Pherecrat. fr. 155, 23 K.-A. ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς; Theophr. *Char.* 27. 2 (= **Test. Simp. 9b**) ῥήσεις μανθάνειν ἐξηκονταέτης γεροντῶς καὶ ταῦτα ἄγων παρὰ πότον ἐπιλανθάνεσθαι; Philostr. *VA.* 4. 39, p. 158, 11-12 Kayser βραχὺν διεξεληθὼν ὕμνον τοῦ Νέρωνος ἐπῆγε μέλη τὰ μὲν ἐξ Ὀρεστειᾶς, τὰ δὲ ἐξ Ἀντιγόνης, *Ach. Tat.* 5. 16, 5 ἐμοὶ μὲν ὑμέναιον ἄγειν δοκεῖ τὰ τῶν ἀνέμων αὐλήματα. (II) Austin 1970, 21 preferisce adottare εἶπ' (Römer 1905, 51 n.1), una correzione suffragata dalla circostanza che ῥήσις, nel significato di “tirata di tragedia” sia quasi sempre associato al verbo λέγω: cf. e.g. *Ar. V.* 579-580 πρὶν ἂν ἡμῖν ἐκ τῆς Νιόβης εἶπη ῥῆσιν (= **Test. Or. 2**), *V.* 1095 ῥῆσιν εὖ λέξειν ἐμέλλομεν, *Efippo* fr. 16 K.-A. ῥήσεις τε κατὰ δεῖπνον Θεόδωρός μοι λέγοι (**Test. Simp. 5**), *Men. Epit.* 1125 τραγικὴν ἐρῶ σοι ῥῆσιν ἐξ Αὔγης ὄλην. (III) Sommerstein 1982, 225 propone di correggere in ἦκ' («he immediately loosed off a speech of Euripides»), citando due occorrenze del *corpus* aristofaneo in cui il verbo ἦμι è usato per indicare l'atto di pronunciare parole: *Ar. V.* 562 ἀλλ' ἀκροῶμαι πάσας φωνὰς ἰέντων εἰς ἀπόφευξιν, *Ra.* 822 βρυχώμενος ἦσει ῥήματα γομποπαγῆ.

Nessuna di queste correzioni appare, tuttavia, pienamente convincente. La soluzione (I) non è sostenuta da paralleli significativi. ἄγω è certamente usato, nei passi citati *supra*, in riferimento a diversi generi di esibizione (peana, inno, imeneo), ma si tratta sempre di *performances* in cui è coinvolto un elemento musicale ed in nessun caso il verbo è inequivocabilmente associato all'esecuzione di una ῥήσις tragica, dal momento che nell'unico esempio apparentemente pertinente, Theophr. *Char.* 27. 2, la lezione ἄγων, preferita da Borthwick, è attestata soltanto in un *codex recentior*, il Vaticano-Palatino 149, del XV-XVI secolo, «where it is surely either a slip or a conjecture (and not likely to be the latter)».¹⁰ Senza contare, poi, che sia in Pherecrat. fr. 155, 23 K.-A., sia in *Ach. Tat.* 5.

⁴ Di Marco 1992.

⁵ Secondo Nagy 1990, 107, ad esempio, «in Aristophanes *Clouds* 1353–1358, the figure of Strepsiades is taking an old-fashioned stance in berating his son Pheidippides, a new convert to the school of Socrates, representing modernist trends of education that have eroded the traditions of old-fashioned liberal education in the “Classics”»; per Bowie 1997, 4, invece, la nuova filosofia abbracciata da Fidippide nel Φροντιστήριον «disrupts traditional ways not only of thinking but also of social intercourse at the symposium».

⁶ Grilli 2001, 247.

⁷ Wilson (N.G.) 2007, 196.

⁸ Borthwick 1971, 318-320.

⁹ Cf. la traduzione del v. 1371 di Del Corno in Del Corno-Guidorizzi 1996, 161, il quale segue il testo di Dover 1968: «e lui subito attacca un discorso di Euripide».

¹⁰ Renehan 1976, 90.

16, 5 è stata proposta la correzione di ἄγω in ἄδω,¹¹ bisogna aggiungere che negli esempi addotti da Borthwick non vi è alcuna distinzione tra il verbo semplice ed i suoi composti,¹² laddove invece, specialmente nel caso di ἀνάγω, il preverbo ha un valore sicuramente pregnante; appare poco appropriata, infine, l'introduzione di un imperfetto, come sarebbe ἦγ', in luogo di un indispensabile aoristo.¹³ Sulla proposta (II), che, alla luce della ben attestata associazione tra λέγω e ῥῆσις, sembrerebbe ineccepibile,¹⁴ Borthwick 1971, 319 ha giustamente osservato: «it is difficult to see why such an obvious verb as εἶπε for uttering a ῥῆσις should have been mistaken». Inoltre, questa congettura si fonda sull'idea che una ῥῆσις, alla fine del quinto secolo, potesse essere eseguita soltanto tramite la recitazione, e non con il canto, e non tiene conto della possibilità di una desemantizzazione del verbo ἄδω (per questi due argomenti in difesa del testo dei mss., vd. *infra* a e b). Per quanto, infine, (III) sembri accattivante da un punto di vista paleografico (un errore di lettura da HIKE ad HICE è plausibile),¹⁵ gli esempi addotti da Sommerstein 1982, 225 appaiono non pertinenti, poiché relative a *performances* molto particolari: in V. 562 Filocleone si lamenta di dover incassare la rabbia degli imputati nel tribunale e tutti i lamenti “prodotti”, “emessi”, per evitare la condanna; in Ra. 822 l'enfasi di Aristofane è sulle parole chiodate che vengono “scagliate” dall'irascibile Eschilo contro il suo rivale.

Sembra preferibile, dunque, tornare a contemplare la possibilità che il testo tràdito sia genuino e trovare una spiegazione per la compresenza al v. 1371 del verbo ἄδω e del termine ῥῆσις, che non comporti alcun intervento sulla παράδοσις.¹⁶ Da questo punto di vista, gli scenari ipotizzabili sono due.

(1) L'uso di ἄδω potrebbe alludere ad una realizzazione lirica della ῥῆσις euripidea da parte di Fidippide.¹⁷ Tale interpretazione, tuttavia, mal si concilia con il duro rifiuto di una *performance* simonidea espresso da Fidippide, il quale, stando al racconto del padre, ha recisamente affermato (vv. 1356-1357) che suonare la cetra e *cantare* mentre si beve è una consuetudine antiquata; ai vv. 1360-1361 egli rincara la dose, sostenendo che avrebbe fatto meglio a picchiare il padre perché gli ha proposto di cantare, come se avessero per ospiti delle cicale, con una tagliente ironia ai danni

¹¹ Da Fritsche e Meineke nel passo ferecrateo (cf. l'apparato di K.-A. ad loc., i quali mantengono, comunque, ἄγων dei mss.), da Hemsterhuis nel caso di Achille Tazio, cf. Renehan 1976, 89; Garnaud 1991, 149.

¹² Prauscello 2006b, 89-90.

¹³ Sulla soluzione proposta da Borthwick, Tammaro 1980-1982, 108 osserva: «solo in apparenza ἄγω costituisce una terza alternativa [rispetto al testo dei mss. ed alla congettura di Römer]: in realtà il suo campo semantico, nelle poche attestazioni sicure relative ad esecuzioni vocali, si distingue a fatica da quello di ἄδω»; pertanto, piuttosto che accogliere la congettura di Borthwick, vale la pena di accettare il testo tràdito.

¹⁴ Renehan 1976, 90.

¹⁵ Mastromarco 1983, 90; Prauscello 2006b, 103 n.333.

¹⁶ Un altro possibile argomento in difesa del testo dei mss. è offerto da Tammaro 1980-1982, 108-109, il quale, pur privilegiando la correzione di Römer, osserva che, a partire dal V secolo a.C., il verbo ἄδω assume il valore di μάτην λέγω (“ciarlare”, “ripetere le stesse cose”), come attesta Phot. *Lex.* α 551, poco prima di annotare due frammenti comici in cui è presente il verbo in questa accezione (Ar. Fr. 101 K.-A.; Eupoli Fr. 39 K.-A.): ἄδων ὁμοιον· καινοτάτη ἡ σύνταξις καὶ Ἀπικῶς, εἰ καὶ τις ἄλλη, εἰρημένη. σημαίνει δὲ τὸ μάτην λέγειν, ὡς εἰ καὶ ἄλλως ἄδων ἐθέλοι τις ἐν οὐδενὶ ἀνυσίμῳ. In Nu. 1371, l'impiego di ἄδω come reggente di ῥῆσις, secondo Tammaro, sarebbe congruente con l'accezione *supra* illustrata, in quanto «scoccato contro il ciarliero Euripide» (cf. Taillardat 1965², 292 n.3 per i numerosi passi aristofanei che caratterizzano in tal senso il tragediografo; contra Prauscello 2006b, 88-89 n.280: «all the instances quoted by Tammaro do not represent proper parallels inasmuch as in those passages ἄδω meaning “talking to no purpose” is used absolutely»). L'associazione tra ἄδω e ῥῆσις non è in ogni caso sconosciuta alla lingua, greca. In Anaxarc. fr. 1, 6 (come ricostruito in 72 B1 D.-K.; cf., comunque, Clem. Alex. *Strom.* 1. 36 e Stob. 3. 34, 19) leggiamo di “persone che, inopportuno, cantano una ῥῆσις ed anche se essa è saggia, acquistano la fama di essere stolti, perché non hanno messo discernimento nel loro sapere” (οἱ δὲ ἔξω καιροῦ ῥῆσιν ἀείδουσιν, κτὴν πεπνυμένην ἀείδουσιν, οὐ τιθέμενοι ἐν σοφίῃ γνώμην αἰτήν ἔχουσι μωρίας); Filone, in *De Mut. Nom.* 169, introduce una citazione da Isaia 48. 22 con l'espressione καθάπερ καὶ ἐν προφητικαῖς ἄδεται ῥήσσει. L'accezione di ῥῆσις, in questi due esempi, è certamente diversa, tuttavia, da quella di “tirata tragica”, che appare codificata da Ach. 415ss. (vd. *infra*). Nel primo caso, forse, Anassarco parla di “detti”, “sentenze” (così intendono, almeno, D.-K. *ad loc.* «ihren Spruch absingen» e Giannantoni 1969, 846 «seguitano ad intronare le orecchie altrui con una sentenza fuor di luogo»), nel secondo siamo di fronte ai «versets prophétiques» di Isaia (così traduce Arnaldez 1964, 111).

¹⁷ Webster 1967, 158; Renehan 1976, 90; Kassel 1991, 385; Prauscello 2006b, 89-97.

dell'insetto melodioso per eccellenza.¹⁸ Questo atteggiamento impone a Strepziade di recedere dalle sue pretese, prima chiedendo, invano, un'esecuzione di Eschilo (vv. 1364-1365), poi, addirittura, di τῶν νεωτέρων (v. 1370), alludendo, almeno apparentemente, a qualcosa di recitato in entrambi i casi (λέξαι ~ λέξον).

Renehan 1976, 90 prova a spiegare questa contraddizione sostenendo che il rifiuto di Fidippide non riguardi il canto *tout court*;¹⁹ egli avrebbe declinato l'invito ad eseguire Simonide in quanto «old-fashioned», per dare poi vita ad una *performance* lirica di Euripide, che sarebbe «a glaring example of the corrupt new musical practices which Strepziades deplores». A conferma di quanto sostiene, cioè che fosse possibile il canto di parti non liriche della tragedia, lo studioso rimanda alla trattazione dell'*Eolo* di Webster 1967, 158-159, il quale connette *Nu.* 1371 con *Suet. Nero.* 21. 5, passo nel quale leggiamo che l'imperatore «cantò, tra le altre cose, Canace che partorisce, Oreste matricida, Edipo cieco, Eracle pazzo» (*inter cetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum*). L'espressione *cantavit Canacem parturientem* alluderebbe, secondo lo studioso, ad una *performance* cantata del prologo in trimetri dell'*Eolo* euripideo, sulla scorta del parallelismo con due degli altri soggetti tragici elencati da Suetonio (*Oedipodem excaecatam, Herculem insanum*), i quali si riferirebbero a realizzazioni liriche di «messenger-speeches» (anch'essi, naturalmente, in trimetri giambici); ciò che avrebbe causato la reazione indignata di Strepziade sarebbe stato il canto di una «earlier part» di quel prologo.²⁰

Si tratta, tuttavia, come ha dimostrato Prauscello 2006, 93-97, di una tesi soggetta a più di un'obiezione. In primo luogo, è probabile che Suetonio si riferisca a ruoli interpretati dall'imperatore sulla scena, piuttosto che a qualche tragedia in particolare; poco prima, infatti, in 21. 4 il biografo ha ricordato come Nerone recitasse anche parti femminili, ponendo l'accento sui molti personaggi impersonati nella sua attività di istrione, non sul materiale poetico da lui eseguito.²¹ Inoltre, le parole di Suetonio (21. 6), subito dopo la frase relativa a *Canacem parturientem*, dimostrano come Nerone recitasse proprio la parte di Eracle e non quella di un messaggero che narrava la follia dell'eroe, perché una giovane recluta, vedendolo incatenato sulla scena (come accade in *E. HF.* 1032-1038), accorse ingenuamente in suo aiuto.²² Infine, anche accettando il collegamento, istituito da Webster, tra l'oggetto della *performance* di Fidippide in *Nu.* 1371 e dell'imperatore in *Nero* 21. 6, saremmo di fronte ad una prassi, quella di riprodurre col canto brani tragici originariamente composti in trimetri, caratteristica delle *reperformances* tragiche di età ellenistica ed imperiale, ma altrimenti inattestata in età classica.²³

L'esecuzione lirica di una ῥῆσις è presente, ad esempio, nel capitolo iniziale del *Quomodo Historia Conscribenda Sit* luciano, dove si racconta che gli abitanti di Abdera, infiammati dalla passione per l'*Andromeda* di Euripide, intonarono una ῥῆσις di Perseo: τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν ἐν μέλει διεξήεσαν (cf. **Test. Or. 9**). Questa testimonianza, che dovrebbe essere la più antica sulla prassi di cantare i trimetri giambici – sempre che Luciano si attenga fedelmente alla cronologia indicata, senza proiettare nell'aneddoto caratteristiche delle *reperformances* tragiche a lui coeve – risale, significativamente, al tempo del regno di Lisimaco (Λυσιμάχου ἤδη βασιλεύοντος), a cavallo tra il IV ed il III secolo a.C, oltre cento anni dopo la composizione delle *Nuvole* di Aristofane.²⁴

Per accettare l'interpretazione di Webster e Renehan dovremmo, pertanto, retrodatare sensibilmente questa consuetudine performativa. Ciò, da un punto di vista teorico, non è inverosimile,

¹⁸ Prauscello 2006b, 91.

¹⁹ Cf. Borthwick 1971, 319 n.5 «Pheidippides had already contemptuously rejected his father's invitation to sing».

²⁰ Webster 1967, 159 n.59.

²¹ *Suet. Nero* 21. 4 *tragoedias quoque cantavit personatus, heroum deorumque, item heroidum ac dearum, personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret*. Cf. Prauscello 2006b, 95 n.302.

²² *Suet. Nero* 21. 6 *in qua fabula (i.e. Hercules insanus) fama est tirunculum militem positum ad custodiam aditus, cum eum (i.e. Neronem) ornari ac vinciri catenis, sicut argumentum postulabat, videret, accurrisse ferendae opis gratia*.

²³ Prauscello 2006b, 93.

²⁴ Per altre attestazioni di questa consuetudine, cf. il nostro commento a **Test. Or. 9**.

perché il μέλος era un tratto “genetico” dell’intrattenimento conviviale greco ed i materiali poetici derivanti dalle coeve scene drammatiche potrebbero, dunque, essere andati incontro, nel contesto simposiale, ad una riedizione cantata, anche se in origine semplicemente recitati. L’atteggiamento ostile di Fidippide nei confronti del simposio tradizionale, resta, in ogni caso, un ostacolo non semplice da eludere per questa interpretazione di *Nu.* 1371 e spinge a cercare un’altra possibile spiegazione per la presenza di ἄδω in quel verso.

(2) L’ ἦσ’ del Ravennate può essere difeso, in alternativa, assumendo, infatti, una sorta di intercambiabilità tra λέγειν and ἄδειν in termini di *performance*,²⁵ attestata a più riprese nelle fonti antiche. Soprattutto Renehan 1976, 91-92 ha perseguito questa linea interpretativa e, nonostante le fondate riserve di Prauscello 2006, 97-102 su alcune delle testimonianze discusse dallo studioso,²⁶ l’ipotesi rimane, a nostro avviso, valida.²⁷ È bene ricordare, in ogni caso, soltanto qualche esempio di questa tendenza all’indifferenziazione tra λέγω e ἄδω, che era forse figlia, come credeva Wilamowitz, di una concezione non antitetica del canto e della parola.²⁸

In *Pl. Ti.* 21b 4-7, Crizia, parlando della sua partecipazione alle Apaturie, feste che segnavano l’entrata nella vita adulta dei ragazzi più giovani, ricorda che i padri proposero ai παῖδες delle gare rapsodiche (ἄθλα ῥαψωδίας), nelle quali πολλῶν μὲν οὖν δὴ καὶ πολλὰ ἐλέχθη ποιητῶν ποιήματα, ἅτε δὲ νέα κατ’ ἐκεῖνον τὸν χρόνον ὄντα τὰ Σόλωνος πολλοὶ τῶν παιδῶν ἴσαμεν: è vero che l’uso di ἄδω potrebbe alludere ad una *performance* delle elegie soloniche (al canto, quindi, con l’accompagnamento dell’aulos),²⁹ ma la naturalezza con la quale Platone scrive ἴσαμεν poco dopo ἐλέχθη è sicuramente istruttiva e paragonabile a quella presente in Aristofane; per quanto riguarda, in particolare, la produzione elegiaca di Solone, è interessante osservare, inoltre, che Demostene, nel capitolo 252 dell’orazione *Sulla corrotta Ambasceria*, prima di citare estesamente la celebre *Eunomia* (fr. 4 W.), afferma che il legislatore ἐλεγεία ποιήσας ἦδε, per poi riprendere il suo discorso con un’apostrofe ai giudici (19. 256), in cui è presente il verbo λέγω: Ἀκούετ’, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, περὶ τῶν τοιούτων ἀνθρώπων οἷα Σόλων λέγει.

In un altro dei paralleli addotti da Renehan, ἄδω è usato per introdurre un’esecuzione in trimetri giambici, segno che, quando era in gioco la *performance* di tali versi, non sempre la distinzione tra questo verbo e λέγω era percepita in modo molto netto; il passo è significativo, inoltre, in quanto aristofaneo, come *Nu.* 1371. Ai vv. 289-291 della *Pace*, infatti, Trigeo, afferma: “è il momento del canto di Dati,³⁰ che masturbandosi a mezzogiorno, cantava ‘come godo, son contento, che piacere!’” (νῦν τοῦτ’ ἐκεῖν’ ἦκει τὸ Δάτιδος μέλος, | ὃ δεφόμενός ποτ’ ἦδε τῆς μεσημβρίας, | “ὡς ἦδομαι καὶ χαίρομαι κεῦφραίνομαι”) e l’oggetto del canto, come indica il v. 291, è un trimetro giambico. Certo, l’esibizione è a dir poco strampalata e la citazione, considerato il contesto, non poteva che essere

²⁵ Prauscello 2006b, 88.

²⁶ Sono motivati, per esempio, i dubbi di Prauscello 2006b, 98 su Philostr. *VA.* 5. 16, p. 177, 8-10 Kayser (ἐπιστρέψαι γὰρ ὑμᾶς διανοηθεὶς ἐς λόγους φυσικωτέρους τε καὶ ἀληθεστέρους ὢν οἱ πολλοὶ περὶ τῆς Αἴτνης ἄδουσιν), in cui ἄδειν non assume il significato di λέγειν ma quello di λέγειν μάτην, “parlare invano” (cf. *supra* n.16 e la traduzione del passo di Del Corno 1978, 231 «intendevo condurvi a una spiegazione scientifica e veritiera rispetto alle storie che generalmente si inventano a proposito dell’Etna»), ed è ben argomentata la sua analisi di *schol. recent.* *Ar. Nu.* 1266, pp. 177-178 Koster, che ricostruisce le diverse possibili interpretazioni dell’oscillazione ταῦτα τὰ ἰαμβεῖα ἄδειν ~ ταῦτα λέγοντα presente in quel testo. Sembra eccessivo, tuttavia, affermare, come fa la studiosa (p. 97), che «most of the evidence produced by Renehan cannot be regarded as conclusive».

²⁷ Fra i sostenitori di questa ipotesi, pur declinata secondo accenti diversi, vi sono e.g. Mastromarco 1983, 90; Herington 1985, 224-225; Nagy 1990, 110 n.150; Kugelmeier 1996, 76 n.130, Hall 1999, 105 n.48.

²⁸ Wilamowitz 1921a, 26: «Singen und Sagen sind für uns komplementäre Gegensätze, für die Griechen, gerade der alten Zeit sind sie es nicht, denn sie gebrauchen ἄδειν auch von der Rezitation»

²⁹ Prauscello 2006b, 98-99.

³⁰ Poiché uno degli scolii antichi al passo individua in Dati uno pseudonimo per uno dei figli di Carcino, Snell include il personaggio fra i *tragici minores* (cf. *TrGF* I 34 T1). Se egli fosse davvero un tragediografo e se il verso derivasse da una delle sue opere, saremmo di fronte ad un altro trimetro tragico apparentemente cantato, ma la questione è evidentemente incerta (e la citazione, osserva ora Wright 2016, 193, «does not sound particularly tragic or paratragic»).

espressa in trimetri, ma il dato linguistico offerto da questo passo è sicuramente degno di nota, perché Aristofane sembra non porsi alcun problema nell'immaginarsi prima un μέλος e, poco dopo, nel collegare ᾄδω al verso tipico della recitazione drammatica.

Sempre nella *Pace*, inoltre, vi è un esempio istruttivo (non discusso, tuttavia, né da Renehan, né da Prauscello) di come questo verbo possa essere associato ad una forma poetica, l'esametro, la cui *performance*, in età classica, non era più cantata come in origine.³¹ Infatti, nella scena in cui Trigeo sottopone due fanciulli, poi "rivelatisi" figli di Lamaco e Cleonimo, ad una sorta di provino in vista del banchetto nuziale (*Pax* 1265ss.), il repertorio dei brani eseguiti dai παῖδες spazia da Antigono di Teo (v. 1270), ad Archiloco (vv. 1298-1299), passando per Omero (vv. 1273-1274, 1282-1283). Accanto all'esecuzione del celeberrimo brano elegiaco nel quale il poeta di Paro racconta aver abbandonato lo scudo, ma salvato la vita (fr. 5, 1-3 W.), assistiamo, dunque, alla citazione di esametri epici: tutte quante le esibizioni dei giovani sono commentate dal protagonista, indifferentemente, con ᾄδω (vv. 1271, 1278, 1289, 1300).³² Anche se in questo secondo brano non entrano in gioco i trimetri giambici, risulta evidente, dai due passi della *Pace*, una certa flessibilità nell'uso del verbo, che può essere impiegato anche in assenza di un'esecuzione lirica, "sconfinando", perciò, nel campo semantico della recitazione, di norma occupato, specialmente se si tratta di ῥήσεις tragiche, da λέγω (vd. *supra*, le occorrenze a sostegno della correzione proposta da Römer II). Se è lecito vedere un simile sconfinamento semantico dietro alla presenza di ᾄδω in *Nu.* 1371, è possibile, allora, mantenere, senza troppi patemi, il testo dei manoscritti; il verbo non necessariamente allude ad un'esecuzione lirica (1), ma si rivela «appropriato [...] sia alla recitazione cantata che a quella declamata».³³ Tale interpretazione

³¹ Per quanto riguarda la natura delle *performances* rapsodiche in età arcaica e classica, si vedano le considerazioni di West 1981, 112-114, su elementi i quali «would favour something closer to recitation than to singing», e la trattazione di Nagy 1990, 19-28, il quale osserva che (p. 24) «it appears that rhapsodes did not sing the compositions that they performed but rather recited them without the accompaniment of the lyre» (cf. e.g. Pl. *Ion* 533b 5-7, *Lg.* 810b-c e le testimonianze raccolte in West 1966, 163-164 sui rapsodi che si esibiscono tenendo in mano un bastone e non una λύρα). Sulla base della classificazione di Arist. *Po.* 1447b 9-23, nella quale l'elegia è annoverata tra le τέχναι che impiegano il metro, ma non il μέλος (si veda l'utile schema al riguardo in Tarán-Gutas 2012, 230), è possibile ipotizzare che anche l'esecuzione di questo genere fosse, talvolta, di tipo recitativo (Kugelmeier 1996, 76 n.130 segnala, in proposito, Pherecr. fr. 162, 9 K.-A., dove si parla delle elegie come «gesprochen»: ἔλεξ' ἔλεγεία). Nagy 1990, 25 definisce questo «format» come quello tradizionale in età classica, mentre più equilibrata appare la posizione espressa da Aloni 2009, 170 al riguardo: «the remarkable ability of elegy to adapt itself to different *performance* contexts and to different kinds of subject matter should make us hesitate before excluding a priori all modes of *performance* other than song accompanied by the aulos».

³² Il confronto di questo passo con *Nu.* 1371 è significativo anche dal punto di vista dell'azione drammatica, poiché in entrambi i casi c'è un personaggio che "necessita" di una *performance* cantata, ma tale richiesta viene recepita in modo particolare dagli interlocutori presenti sulla scena: il ragazzo, nella *Pace*, esegue l'*incipit*, in esametri, degli *Epigoni*, venendo stoppato da Trigeo per il contenuto inopportuno guerresco del verso, mentre Fidippide rifiuta il canto, percepito come antiquato, di Simonide, ma esaudisce la richiesta del padre con l'esecuzione di un brano in trimetri di Euripide. In fase di revisione di questa sezione, L. Lomiento ci segnala un altro esempio di indistinzione tra λέγω e ᾄδω nell'orizzonte della *performance*; in *E. El.* 864-865, infatti, il Coro invita ad "intonare in aggiunta" alla danza "un canto di vittoria" ed Elettra risponde con dei trimetri giambici, secondo il modulo espressivo dell'amebeo lirico-epirrematico (ἀλλ' ἐπάειδε | καλλίνικον ὠιδᾶν ἐμῶι χορῶι; ἐπάειδε è nel testo dei mss., seguito da Murray 1904 ma non da Diggle 1981).

³³ Grilli 2001, 246 n.283. Una terza strada per difendere il testo tràdito è supporre, con Prauscello 2006b, 89 (seguita da Nervegna 2013, 169 n.109; cf., per un'ipotesi simile, Hall 1999, 105 n.48), che ᾄδω sia impiegato per indicare una *performance* in cui la distinzione tra recitazione e canto non era netta: Fidippide avrebbe dato vita ad una «chanted delivery of an iambic speech», in altri termini, ad un'esecuzione in παρακαταλογία della ῥῆσις dell'*Eolo*. Già Herington 1985, rimandando al nostro passo nel corso di una riflessione sulla natura delle esecuzioni rapsodiche («above the level of ordinary colloquial utterance but well below the level of song», p. 13), aveva osservato che «a tragic rhesis may well on occasion have been intoned in the rhapsodic manner rather than delivered as ordinary speech» (p. 224). L'ipotesi è di per sé non inverosimile, anche se è difficile trovare sicuri riscontri a suo sostegno. Un'esibizione in παρακαταλογία nel simposio, ad esempio, è forse attestata da Xen. *Symp.* 6. 3 (= **Test. Simp. 11***), ma in quel passo non compare ᾄδω. Il verbo è presente, invece, in *schol. Ar. Nu.* 1266, pp. 177-178 Koster (οἱ μὲν φασιν ὡς ὁ Τληπόλεμος οὗτος ποιητῆς ὄν πεποίηκε τὰ τα ἰαμβεῖα ᾄδειν), dove lo scoliasta potrebbe alludere ad una realizzazione recitativa di trimetri giambici, anche se questa non è l'unica interpretazione possibile: cf. Renehan 1976, 91-92; Prauscello 2006b, 99-102. Anche nell'immagine dell'attore che "strascica i giambi" di Luciano *Salt.* 27 (περιᾄδων τὰ ἰαμβεῖα), il composto di ᾄδω potrebbe riferirsi ad

ha il vantaggio di “sanare” l’apparente contraddizione tra la presenza di questo verbo al v. 1371 ed il rifiuto del canto espresso da Fidippide nei versi precedenti.

Sia che si consideri *Nu.* 1371 una precoce attestazione della prassi di realizzare liricamente i trimetri giambici (1), sia che si individui una desementizzazione di ἄδω (2), vi sono, pertanto, buone ragioni per mantenere il testo trådito. Quale che sia, inoltre, l’interpretazione del v. 1371, il nostro passo testimonia, per la prima volta, il ruolo della ῥῆσις come “unità di misura” della *performance* tragica in ambito simposiale. Già negli *Acarnesi*, questi discorsi erano individuati da Diceopoli come un “marchio di fabbrica” della produzione euripidea. Ai vv. 415ss., egli chiede al tragediografo di fornirgli, assieme agli stracci necessari per apparire un’eroe πτωχός come Telefo, una lunga tirata, di cui dovrà fare buon uso con il Coro degli *Acarnesi*: δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν·| αὐτὴ δὲ θάνατον, ἦν κακῶς λέξω, φέρει. Anche nel nostro passo, la ῥῆσις, non a caso euripidea, è percepita come una sezione a sè stante del testo tragico: ritroveremo questa “segmentazione” della tragedia in molti dei passi concernenti la circolazione di brani teatrali a simposio.

Per quanto concerne, infine, la tragedia recitata da Fidippide, la sua scelta è sicuramente estrema, poiché ricade su uno dei drammi più dirompenti di Euripide, l’*Eolo*, che raccontava la passione incestuosa tra i fratelli Canace e Macareo. Ancora due decenni dopo le *Nuvole*, nelle *Rane*, il ricordo di questa *pièce* scandalosa era vivo nel pubblico: il personaggio di Eschilo vi allude, probabilmente, accusando Euripide di introdurre sulla scena amori empici (*Ra.* 850 γάμους δ’ ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην), e, ancora più apertamente, al v. 1081, in cui rinfaccia al rivale di aver mostrato donne μειγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς. Dietro il colorito ἐκίνει del v. 1371 potrebbe celarsi, in particolare, il racconto della seduzione di Canace, affidato, secondo la ricostruzione di Jouan-Van Looy 1998, 24ss., alla nutrice, che lo svolgeva dopo aver pronunciato un eloquente verso incipitario (fr. 13a Kannicht: ἦ δεινὰ καὶ δύσγνωστα βουλευέει θεός). In alternativa, è possibile che Aristofane qui alluda ad un discorso in cui Macareo giustificava la relazione incestuosa: del resto, il famigerato fr. 19 Kannicht (τί δ’ αἰσχρὸν ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῆ;), pronunciato da questo empico seduttore, ebbe una lunga storia dopo la prima rappresentazione dell’*Eolo* (cf. e.g. *Ar. Ra.* 1475, *Plut. De aud. poet.* 33 c 4-7) ed è probabile che sia sullo sfondo di questo passo – e della tremenda ira di Strepisade, che, nei versi immediatamente seguenti alla sezione commentata, racconta, per questo motivo, di esser venuto alle mani con il figlio.

(Test. Simp. 2)

Dal momento che i frammenti del *Γηρυτιάδης* in nostro possesso (fr. 156-190 K.-A.) indicano che in questa commedia, come nelle *Rane*, dovette avere largo spazio la riflessione sull’arte poetica, è verosimile che la composizione dell’opera precedesse non di molto il 405 a.C.³⁴ Le trame dei due drammi, condividono, in particolare, il tema della discesa “letteraria” verso l’Ade, con al centro, nella *pièce* più nota, Dioniso, mentre, nell’opera (forse) più antica, una commissione di poeti moderni, formata dal comico Sannirione, dal tragediografo Meleto e dal ditirambografo Cinesia (cf. fr. 156 K.-A., l’unico frammento di una certa consistenza, e l’introduzione ad esso di *Ath.* 12. 551a).

Risulta arduo, dato lo scarno materiale a disposizione, ricostruire il ruolo del fr. 161 nell’economia della trama, ma è da rilevare come, insieme al fr. 158 e fr. 162, parimenti concernenti

un’esecuzione in παρακαταλογή (così ritengono Kokolakis 1960, 91-93 e Pickard-Cambdrige 1996, 218), ma è assai probabile che in quel caso Luciano stia pensando ad una realizzazione delle parti giambiche effettivamente lirica: cf. il nostro commento a **Test. Or. 9**.

³⁴ Cf. la nota introduttiva di Kassel ed Austin ai frammenti del *Γηρυτιάδης* per i vari tentativi di datazione dell’opera. Poiché Agatone, in quest’opera, era canzonato da Aristofane (fr. 178 K.-A.), è possibile, come pensava Usener 1912, 337-338, che la commedia fosse portata in scena nel 407 a.C., mentre il tragediografo era ancora ad Atene, a differenza di Euripide, partito per la Macedonia nel 408 a.C., dopo la rappresentazione dell’*Oreste* («absente Euripide Aristophanes Agathonem ut primarium eius aetatis poetam tragicum in Gerytade perstrinxit»).

l'arte tragica, esso fosse parte integrante di una dialettica tra modernità e tradizione che spesso anima la poetica aristofanea.

Il fr. 158, in particolare, mette alla berlina uno dei tragediografi della nuova generazione, Stenelo, per le sue parole insipide, che hanno bisogno di condimento per essere digerite (καὶ πῶς ἐγὼ Σθενέλου φάγοιμ' ἂν ῥήματα; | εἰς ὄξος ἐμβαπτόμενος ἢ ξηροὺς ἄλας); nel fr. 162 vi è un'esortazione a curare ed infarcire di monodie un personaggio, o più probabilmente, l'arte tragica (θεράπευε καὶ χόρταζε τῶν μονωδιῶν), con una vivacità espressiva che ricorda quella di Euripide in *Ra*. 939ss., allorché il poeta ricorda di aver medicato la tragedia, rigonfia per gli eccessi di Eschilo, con una cura dimagrante a base di versetti e decotto spremuto dai libri, “rinforzandola poi con le monodie” (ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοισι λευκοῖς, | χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων, ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν | εἴτ' ἀνέτρεφον μονωδίας = **Test. Libr. 3a**).

Il nostro frammento sembra rimandare, piuttosto, ad un ambiente immune da questi sviluppi negativi della coeva produzione tragica. La presenza di συνδείπνοις rinvia senza alcun dubbio ad un contesto simposiale, sia che si debba intendere, con Ath. 8. 365 b, questo dativo come derivante da σύνδειπνον (“nei convivii”), sia che lo si interpreti, invece, come una forma maschile (“fra i convitati”), come osservano Kassel ed Austin *ad loc.*, sulla scorta di passi quali E. *Ion* 1172 γέλων δ' ἔθηκε συνδείπνοις πολύν, Arist. *Rh.* 1415b 31 ἐν Ἀθηναίοις ἐπανεῖν. Apparentemente, il testo del frammento ci mette di fronte ad una semplice “lode” di Eschilo, la cui produzione, come abbiamo visto nel commento a **Test. Simp. 1**, riscuoteva, nell'ultima parte del V secolo a.C., ancora molti consensi tra gli Ateniesi meno giovani.

In realtà, come osserva Lai 1997, 148, il significato di ἐπαινῶν potrebbe essere tecnico, dal momento che in più di un'occasione termini quali ἐπαινεῖν, ἔπαινος e ἐπαινέτης sono usati in relazione all'attività rapsodica. Socrate, ad esempio, definisce Ione un Ὀμήρου δεινὸς ἐπαινέτης (Pl. *Ion* 536d 2-3), mentre nella *Contro Leocrate*, introducendo la citazione di un passo omerico (*Il.* 10. 494ss.), Licurgo afferma βούλομαι δ' ὑμῖν καὶ τὸν Ὀμηρον παρασχέσθαι ἐπαινῶν (*In Leocr.* 102): in questa sezione dell'orazione licurghea (capp. 102-104), come rileva Velardi 1989, 35-36, possiamo individuare uno *specimen* della *performance* rapsodica, intesa «non solo come recitazione dei versi, ma anche come presentazione e commento dei brani». La presenza di un termine che sarà usato per designare un particolare genere di esibizione rapsodica, induce a ritenere che, anche nel nostro frammento, si alludesse non ad un semplice apprezzamento per Eschilo ma ad una *performance* del testo tragico in ambito simposiale.

Ma di che genere di *performance* si tratta? Estendere il significato tecnico di ἐπαινεῖν al nostro frammento significa immaginare la recitazione di brani eschilei accompagnata da una loro esegesi, una circostanza non del tutto improbabile negli ultimi anni del V secolo a.C., se si considera il grande spazio che Aristofane dedicherà, nel lungo agone poetico delle *Rane*, alla citazione ed al commento di versi eschilei ed euripidei.³⁵ Eschilo si conferma, in ogni caso, parte integrante del repertorio simposiale del V secolo a.C., nonché autore ancora fortunato negli ambienti refrattari all'evoluzione dei gusti del pubblico e della produzione tragica, tematiche che, per quanto possiamo comprendere dallo stato frammentario del testo, irroravano la trama del *Γηροτάδης*, imperniata sull'improbabile ambasceria nell'Ade di tre pessimi rappresentanti della nuova generazione di poeti.

³⁵ Scettica, al riguardo, è Prauscello 2006b, 87 n.276: «it seems to me quite unsafe to infer from the bare ἐπαινῶν what kind of *performance* is meant here».

(Test. Simp. 3)

L'inserimento di questo aneddoto nella nostra indagine non può prescindere da una riflessione sul significato dell'ambiguo genitivo assoluto ἄδόντων [...] χορῶν, la cui interpretazione non è solo di estremo interesse per quanto concerne la diffusione simposiale della tragedia nel quinto secolo a.C., ma anche di basilare importanza nel dibattito critico sulla datazione dell'*Eretteo*, il dramma da cui è tratto il verso (= fr. 369 Kannicht, sul quale vd. *infra*) citato da Plutarco.

Gli studiosi, infatti, si sono divisi fra quanti individuano nell'espressione plutarchea una precisa allusione alla prima rappresentazione della tragedia euripidea (cf., e.g. Calder III 1969, 147-149 e più di recente Sonnino 2010, 27-34, cui rimandiamo per un'esauriente trattazione della questione) e quanti, invece, pur accettando questo brano come *terminus ante quem* per la produzione dell'*Eretteo*, ritengono che l'aneddoto del biografo non sia da ricondurre al concorso drammatico in cui l'opera venne messa in scena (quello, con ogni probabilità, del 423 a.C.):³⁶ Di Benedetto 1971, 154-155 parla, ad esempio, semplicemente di «incontri» in cui veniva cantato il brano euripideo, Mastromarco 2006a, 269 pensa al «riuso» del canto corale «in un non meglio definito contesto extra-teatrale». Questa seconda interpretazione appare maggiormente plausibile, dal momento che in Thuc. 4. 119, 3, testo che verosimilmente si colloca sullo sfondo della trattazione plutarchea, lo storico afferma che durante la tregua Ateniesi e Spartani “continuamente si incontravano per discutere di un accordo più impegnativo” (ξυνῆσαν ἐν αὐτῇ περὶ τῶν μειζόνων σπονδῶν διὰ παντὸς ἐς λόγους): la presenza di σύνειμι in entrambi i passi (ξυνῆσαν ~ συνιόντες) sembra suffragare l'ipotesi che Plutarco si riferisca ad incontri informali, piuttosto che all'occasione ufficiale della *première* dell'*Eretteo*.³⁷

Al netto, dunque, dei meccanismi della costruzione biografica di Plutarco – il quale, osservando la sincronia tra la rappresentazione della tragedia, nella quale trovava una dichiarazione pacifista come quella del fr. 369 Kannicht, e la tregua siglata tra Ateniesi e Spartani, potrebbe aver inventato tale aneddoto – qualora si accetti tale linea interpretativa, possiamo riscontrare in *Nic.* 9. 7 un'attestazione del riuso di materiale tragico in un contesto informale, extra-drammatico; l'ambientazione simposiale di un simile riuso non è, a dire il vero, esplicitamente affermata, ma è altamente probabile, considerato il tradizionale ruolo di questa istituzione nel rafforzamento dei vincoli politici e nella riproduzione del materiale poetico.

Per quanto riguarda l'argomento dei versi cantati, Sonnino 2010, 233-234 mette giustamente in guardia dal definire questo brano corale come un'inno alla pace (cf., tra gli altri, Treu 1971, 115 che lo chiama «Friedenschor»), lasciandosi suggestionare dal racconto di Plut. *Nic.* 9. 7. In realtà, non si tratta di un'esaltazione *tout court* della pace, ma dell'espressione del desiderio di una pace conseguente alla vittoria ateniese sui Traci di Eumolpo, come chiarisce il seguito del fr. 369 Kannicht, riportato da Stob. 4. 14, 4: ἀείδοιμι δὲ στεφάνοις κάρα πολλὸν στεφανώσας | Θρηϊκίον πέλταν πρὸς Ἀθάνας | περικίσιον ἀγκρεμάσας θαλάμοις, “possa io cantare, con la testa incoronata da ghirlande, dopo aver appeso lo scudo tracio nel tempio incolonnato di Atena”. Nell'aneddoto plutarcheo, in ogni caso, Ateniesi e Spartani appaiono convinti del valore pacifista delle affermazioni euripidee.

Siamo di fronte, così, ad un'estrapolazione di brani della scena attica a fini politici, secondo una prassi attestata, per la commedia, in un passo dei *Cavalieri*. Nei tetrametri anapestici della parabasi (vv. 507-550), il Coro riflette sulla volubilità dei gusti del pubblico, su come i poeti della generazione precedente siano stati traditi dagli spettatori (vv. 515-519); vittima illustre di questa tendenza è Cratino, i cui canti, quando egli era all'apice del successo, erano vere e proprie *hits* dei simposi (vv. 526-530), e che ora, invece, è caduto in disgrazia, lui che meriterebbe di bere nel Pritaneo e sedere accanto al sacerdote di Dioniso (vv. 531-535). Due sono i brani menzionati da Aristofane. In uno, “*Artefici di*

³⁶ Plutarco, infatti, ambienta l'episodio nella tregua di un anno (ἐκχειρίαν ἐνιαύσιον) stipulata da Ateniesi e Spartani per l'anno 423/422 a.C. (cf. Thuc. 4. 118-119), che iniziò il giorno 14 Elafebolione (il nostro 24 marzo) del 423, venendo poi prolungata di qualche mese oltre la scadenza del 422, come ricorda Thuc. 5. 1. Nicia era, naturalmente, fra i firmatari dell'accordo.

³⁷ Mastromarco 2006a, 269-270.

ben connessi inni” (τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων, v. 530), Cratino trattava, forse, di argomenti letterari, come lascia intendere la suggestiva immagine del poeta artigiano, diffusa nella lirica arcaica e cara, fra gli altri, a Pindaro (cf. e.g. *P.* 3. 112-114 Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν’, ἀνθρώπων φάτις, ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν, τέκτονες οἷα σοφοὶ ἄρμοσαν, γινώσκομεν). Nell’altro, “*Dorò dai sandali di fico*” (Δωροῖ συκοπέδιλε, v. 529), doveva dominare la tematica politica, dato che la creazione, a partire da teonimi femminili quali Κλωθώ, Γοργώ, di una divinità del δῶρον, alludeva ironicamente alla corruzione, mentre il fantasioso epiteto ad essa accostato, composto dalla parola σῦκον, doveva con ogni verosimiglianza evocare nell’immaginario del pubblico la categoria dei sicofanti.³⁸ Come nell’aneddoto plutarco assistiamo ad una selezione di brani derivanti dalle scene coeve; in questo caso la destinazione simposiale di tale riuso è esplicitata (ᾄσαι δ’ οὐκ ἦν ἐν συμποσίῳ πλὴν Δωροῖ συκοπέδιλε | καὶ τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων, vv. 529-530), mentre in *Plut. Nic.* 9. 7 il contesto simposiale si può solo verosimilmente inferire dalle parole del biografo (e la bontà della testimonianza è purtroppo largamente inferiore a quella di *Eq.* 526-530).

In ogni caso, si può osservare come, anche nell’Atene democratica del V secolo a.C., accanto alla copiosa presenza di *performances* pubbliche di ogni genere, restavano spazi informali adatti alla riproduzione del materiale tragico e comico, che in misura crescente dovette penetrare, aggiornandolo, nel repertorio simposiale.

(Test. Simp. 4)

La potenza della tragedia cantata a simposio è tale da essere in grado di salvare una città intera:³⁹ questa è la morale dell’episodio narrato da Plutarco nel quindicesimo capitolo della *Vita di Lisandro*, nel corso di una ricostruzione degli eventi successivi alla disfatta ateniese di Egospotami.⁴⁰ Al pari di **Test. Simp. 3** e di *Ar. Eq.* 526-530, questo brano ci pone di fronte alla selezione di un brano corale tragico per un’esecuzione simposiale a *solo*, attestando una certa versatilità nel riuso dei testi scenici, che sembra configurarsi come un *Leitmotiv* della circolazione della tragedia in ambito “informale”.⁴¹

In questo caso, tuttavia, diversamente che nei due esempi appena citati, le motivazioni alla base della scelta del Focese non sono perspicue,⁴² non potendo essere giustificate dal desiderio di

³⁸ Mastromarco 2006a, 270. Per un esauriente commento di questo passo e dell’intera parabasi delle *Vespe*, si rinvia ad Imperio 2004, 167-258; cf. in particolare le pp. 190-203.

³⁹ Nervegna 2013, 170.

⁴⁰ Stando a Paus. 10. 9, 9, il beota Eriante, menzionato da Plutarco, avrebbe combattuto a fianco di Lisandro proprio ad Egospotami. La narrazione plutarca dei momenti conclusivi della guerra del Peloponneso si interseca con quella di Xen. *Hell.* 2. 2, 19-20, pur discostandosene cronologicamente: nelle *Elleniche*, il dibattito sulla necessità di distruggere Atene, che vede favorevoli Corinzi e Tebani, contrari gli Spartani, avviene prima della stipula del trattato di pace, al tempo dell’ambasceria di Teramene. Il nostro passo, invece, è ambientato nel mese di Munichione (marzo-aprile) del 404 a.C., qualche tempo dopo la decisione, ratificata dal trattato, di demolire le grandi mura, disattesa dagli Ateniesi: *Plut. Lys.* 15. 2: ἔφη (scil. *Lysander*) τὴν πόλιν εἰληφέναι παρασπονδοῦσαν· ἐστάναι γὰρ τὰ τεῖχη τῶν ἡμερῶν ἐν αἷς ἔδει καθηρῆσθαι παρωχημένων. La chiosa di Plutarco φανῆναι σχέτλιον ἔργον τὴν οὕτως εὐκλεᾶ καὶ τοιοῦτους ἀνδρας φέρουσιν ἀνελεῖν καὶ διεργάσασθαι πόλιν tradisce, in ogni caso, l’influsso di Xen. *Hell.* 2. 2, 20 (Λακεδαιμόνιοι δὲ οὐκ ἔφασαν πόλιν Ἑλληνίδα ἀνδραποδεῖν μέγα ἀγαθὸν εἰργασμένην ἐν τοῖς μεγίστοις κινδύνοις γενομένοις τῇ Ἑλλάδι), pur spostando l’attenzione dai meriti politici a quelli poetici di Atene. Nel suo complesso, l’aneddoto non può che ricordare, al lettore italiano, il passo dell’*Inferno* nel quale Farinata rievoca le fasi successive alla battaglia di Montaperti (1260), quando nel consiglio dei capi ghibellini si fece strada l’idea di “torre via Fiorenza” (*Inf.* X 92).

⁴¹ Currie 2004; su questo concetto, vd. *Introduzione*, p. xvi.

⁴² È ovvio che al banchetto dei comandanti dell’esercito alleato non avrebbe potuto partecipare alcun ateniese, ma questo aneddoto corrobora, in ogni caso, la definizione di Euripide come ξενοφιλότατος, coniata da Ermippo (fr. 94 Wehrli = *Vit. Eur.* III. 4, *TrGF* V. 1 TA1, III, 87-88). Del resto, lo stesso Plutarco, nel celebre racconto di *Nic.* 29. 3-5 (= **Test. Or. 5b**) sui superstiti ateniesi della spedizione siciliana, ricorda come quelli di Sicilia, *più di tutti gli altri Greci abitanti fuori della Grecia* – indicazione significativa – amassero la poesia di Euripide, studiandone appassionatamente i brani che di volta in

comunicare un messaggio politico attraverso un determinato dettato poetico.⁴³ Anzi, la scelta di un corale dell'*Elettra* potrebbe apparire addirittura singolare, dal momento che in questa tragedia il Coro ha un ruolo marginale nello svolgimento dell'azione, pronunciando soltanto un settimo dei versi dell'opera.⁴⁴

Da un punto di vista contenutistico, la sua importanza è non poca, tuttavia, nel ricreare un «ordinary-life background» per la condizione di sofferenza della protagonista,⁴⁵ afflitta dal lutto, esiliata dalla casa natale e relegata in un'umile dimora. Proprio nella parodo, di cui Plutarco annota diligentemente l'inizio (vv. 167-168), le donne offrono una sponda al lamento dell'eroina, iniziato nella monodia dei vv. 112-166, dando vita ad un amebeo ricco di patetismo; l'attacco del canto corale, ai vv. 167-170, restituisce, ad esempio, un brillante saggio dello stile neo-ditirambico di Euripide, con la presenza dell'anadiplosi ἔμολέ τις ἔμολεν (v. 169) e l'accumulo di epiteti composti (γαλακτοπότας, οὐριβάτας, vv. 169 e 170). È forse nella preziosità stilistica di questo brano, pertanto, che risiede la possibile motivazione della scelta del Focese, secondo quella tendenza ad apprezzare i γέυματα euripidei attestata in *Nic.* 29. 3-5 (= **Test. Or. 5b**).

Scene come quelle di *El.* 112ss., d'altronde, erano destinate a rimanere impresse nella memoria degli spettatori. Il ricercato patetismo di monodie come quella che precede la parodo citata da Plutarco è imitato estesamente in *Ar. Ra.* 1329ss. (ai vv. 1337-1338 troviamo un'anadiplosi ed un epiteto composto, come in *El.* 169-170),⁴⁶ mentre un'eco diretta della messa in scena dell'*Elettra* euripidea, in cui la giovane cantava la monodia dei vv. 112ss., almeno inizialmente, tenendo sulla testa un'urna colma d'acqua (cf. vv. 55-56, 140-141), è da rintracciarsi in Plat. fr. 142 K.-A. Εὐριπίδης δὲ ἐποίησεν ὕδροφοροῦσαν † αὐτήν †.⁴⁷

volta giungevano loro e scambiandoseli a vicenda. Bisogna forse ipotizzare un simile meccanismo di trasmissione orale alla base della competenza poetica del Focese: alle rappresentazioni delle Grandi Dionisie assistevano sicuramente spettatori stranieri (*Ar. Ach.* 504ss.), ma è difficile credere che, durante il periodo del conflitto peloponnesiaco, potessero prendervi parte anche i cittadini di πόλεις nemiche di Atene; a questa altezza cronologica, inoltre, non è ancora possibile mettere la Focide sulla mappa della disseminazione del teatro fuori Atene (cf., in proposito, la cartina e lo schema riassuntivo in Csapo-Wilson 2015, 346-347; l'istituzione di agoni drammatici a Delfi è, come noto, più tarda). Non è da escludere, invece, che anche oltre i confini dell'Attica circolassero i testi delle tragedie di Euripide, la cui lettura appassiona Dioniso in *Ra.* 52 (= **Test. Libr. 1**).

⁴³ Anche se forse non è un caso che sia proprio un abitante della Focide a fornire un così convincente argomento per la salvezza degli Ateniesi (Cf. McInerney 1999, 194); nel mito, infatti, c'erano storie che mostravano una connessione tra i due popoli, come quella di Teseo innamorato di Egle figlia del focese Panopeo (*Plut. Thes.* 20), o quella di Procri, figlia di Eretteo, e Cefalo, originario della Focide (*Apollod.* 1. 9, 4), mentre la celebre vicenda di Tereo e Procne, figlia di Pandione, sempre secondo il resoconto di Ps.-Apollodoro (3. 14, 8), si concludeva a Daulia, in territorio focese. Durante la guerra del Peloponneso, inoltre, «in Phokis there were those still betting on the Athenians even when their state was officially allied to Sparta» (McInerney 1999, 191). In effetti, una certa ambivalenza dei Focesi è presupposta da Demostene allorché, nel 426, progettando un attacco via terra contro i Beoti, suggerisce che essi potrebbero unirsi alla spedizione, in virtù della loro amicizia di lunga data con gli Ateniesi (*Thuc.* 3. 95, 1 προθύμως ἐδόκουν κατὰ τὴν Ἀθηναίων αἰεὶ ποτε φιλίαν ξυστρατεύσειν), testimoniata in più di un'occasione dallo stesso Tucidide (1. 107, 1; 1. 111, 1; 1. 102, 5). Allo scoppio del conflitto peloponnesiaco, tuttavia, complice la perdita di influenza degli Ateniesi sulla loro regione e sulla Beozia, i Focesi si trovarono tra gli alleati di Sparta (2. 9, 2) e vi rimasero fino alle ultime fasi della guerra, come attesta Paus. 10. 9, 10: fra i comandanti onorati, nel monumento di Delfi, per la vittoria di Egospotami, si legge il nome del focese Pirria.

⁴⁴ Cropp 1988, 112.

⁴⁵ Cropp *ibid.*

⁴⁶ Il biografo introduce la citazione dei versi euripidei con una formula identificativa del tipo ἤς | οὔ | ὄν ἢ ἀρχή, già usata da Aristotele (cf. *Rh.* 1418b 30), "consacrata" da Callimaco nei *Pinakes* e standard nelle ὑποθέσεις tragiche (cf. van Rossum-Steenbeek 1998, 2). Tale formula è estesa dal biografo, in questo caso, ad indicare l'inizio di un brano corale. La lezione ἀγρότερων offerta dal testo plutarcheo, annotata *supra lineam* anche da Demetrio Triclinio nel codice L, che in *linea* ha ἀγρότερον, è accolta dagli editori euripidei per ragioni metriche, poiché consente di ripristinare un enoplio coriambico A, in libera responsione con l'enoplio coriambico B del v. 191 (πολύπηνα φάρεα δῦναι; cf. Dale 1981, 5).

⁴⁷ Cf. Pirrotta 2009, 281-283 per un'attenta analisi di questo frammento delle *Σκεναὶ* di Platone Comico.

(Test. Simp. 5)

Se, accogliendo una fortunata correzione di Meineke 1840, 336, al v. 3 di questo frammento comico leggiamo il nome proprio Θεόδωρος anziché il tradito – ma non perspicuo – θεωρός, ne consegue che la paradossale *asseveratio* dell’ignoto interlocutore di questi versi,⁴⁸ tratti dagli *Όμοιοι* di Efippo, faccia riferimento non soltanto a due importanti personaggi politici del quarto secolo a.C., come Dionisio di Siracusa e il tracio Cotys,⁴⁹ ma anche al’attore tragico “più celebre” di quell’epoca.⁵⁰

La tomba di Teodoro (O’Connor # 230, Ghiron Bistagne 1976, 329, Stephanis # 1157), era ancora visibile nel II secolo d.C., vicino al Cefiso, come attesta Paus. 1. 37, 3: πρὶν δὲ ἢ διαβῆναι τὸν Κηφισὸν Θεοδώρου μνημῆμά ἐστι τραγωδίαν ὑποκριναμένου τῶν καθ’ αὐτὸν <ἄριστα>. Aristotele ci offre un esempio del suo protagonismo quando ricorda, in *Pol.* 1336b 26-31, che egli non accettava di presentarsi per secondo davanti al pubblico, perché agli spettatori rimangono maggiormente impresse le prime parole udite (vd. *supra*, pp. 111-112). Il suo talento riuscì, come abbiamo visto, a commuovere perfino un tiranno crudele come Alessandro di Fere (Plut. *Pel.* 29. 5, Aelian. *VH* 14.40 = **Test. Rep. 11 a-c**) e intorno alla metà del quarto secolo fu protagonista di *performances* tragiche a Torico e Taso (= **Test. Rep. 12a-b**). Nel 362 a.C. fu capace di versare la bellezza di settanta dracme al santuario di

⁴⁸ La presenza degli ottativi δέοι, λέγοι, οἰκήσοιμι, παρέχοιμι consente di individuare, nel testo del frammento, una «*asseveratio ita concepta ut qui asseveret in suum ipsius caput, si peccet, pessima quaevis detestetur*» (così Kassel ed Austin *ad loc.*; *contra* Csapo 2010, 171-172). Si tratta di un procedimento retorico attestato, seppure in forma negativa, già in Hom. *Il.* 2. 259ss., laddove Odisseo minaccia Tersite dicendo: “se di nuovo ti colgo, come ora, a fare lo stolto, possa non rimanere più la testa sulle spalle di Odisseo, possa non essere più chiamato padre di Telemaco, se non ti prendo, ti tolgo le vesti” e segue l’umiliante punizione pensata dall’eroe per lui (εἴ κ’ ἔτι σ’ ἀφραίνοντα κυχῆσομαι ὥς νύ περ ὄδε | μηκέτ’ ἔπειτ’ Ὀδυσῆϊ κάρη ὄμοισιν ἐπεῖ | μηδ’ ἔτι Τηλεμάχοιο πατὴρ κεκλημένος εἶην, | εἰ μὴ ἐγὼ σε λαβὼν ἀπὸ μὲν φίλα εἴματα δύσω ...). Nel *corpus* comico abbondano gli esempi di questa *asseveratio*, utile ad esprimere, da un lato, la fedeltà incrollabile ad un proposito, dall’altro il disprezzo per determinati personaggi o situazioni: nell’ampia casistica offerta da Blaydes 1887, 297 e Van Leeuwen 1900, 125, spicca per vivacità espressiva un esempio quale Ar. *Eq.* 400-401 (εἴ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου κώδιον | καὶ διδασκοίμην προσάδειν Μορσίμου τραγωδία; il primo era commediografo incontenente, il secondo tragediografo scadente, vd. *infra* p. 200). Il nostro frammento offre un’attestazione mutila della protasi ma assai originale, perché le sventure che l’interlocutore invoca su di sé (forse nel contesto di un giuramento, scherzoso o meno, cf. Ar. *Lys.* 235ss.) sono iperbolicamente accumulate, spaziando dalla critica letteraria, (vv. 1-3) a non precisate situazioni di vita quotidiana (vv. 4-5).

⁴⁹ La menzione di Dionisio I di Siracusa consente di individuare, forse, un *terminus ante quem* per la datazione degli *Όμοιοι* di Efippo (di cui possediamo soltanto due frammenti, entrambi riportati da Ateneo: Ephipp. fr. 15 K.-A., citato in Ath. 8. 359a ed il nostro fr. 16 K.-A. in Ath. 11. 482d). È verosimile, infatti, che una simile ironia ai danni di questo sovrano con velleità da tragediografo (cf. *TrGF* I 76) possa avere avuto maggior successo se al momento della rappresentazione della commedia egli fosse ancora in vita: dal momento che sappiamo con certezza, grazie alla testimonianza di D. S. 15. 73, 5, che Dionisio I morì qualche tempo dopo la sua vittoria nell’agone lenaico del 367 a.C., si può supporre che gli *Όμοιοι* fossero portati in scena prima di questa data. Il fatto che imparare a memoria i drammi di Dionisio fosse una circostanza catastrofica può essere confrontato con altre testimonianze di carattere negativo su questo poeta-tiranno. Un passo di una delle biografie euripidee (*TrGF* I 76 T10) e Luciano *adv. indoct.* 15 (*TrGF* I 76 T11) raccontano, rispettivamente, che si procurò gli strumenti di scrittura usati da Euripide e da Eschilo, secondo Luciano in uno sforzo di migliorarsi perché “scriveva tragedie mediocri e ridicole” (τραγωδίαν ποιεῖν φαύλως πάνυ καὶ γελοίως). Vi è poi l’aneddoto riportato da più fonti (lo stesso Luciano, Plut. *De Alex. fort.* 334c, *Sud.* φ 397) sul poeta Filosseno, gettato nelle latomie del tiranno perché reo di aver deriso, o addirittura di aver riscritto le tragedie di Dionisio. Il Cotys menzionato da Efippo, invece, dovrebbe essere, come suggeriva Meineke *ad loc.*, il re dei Traci Odrisi, figlio di Seute, che regnò dal 383 al 360 a.C. ed è ricordato, per i suoi buoni rapporti con Atene, da Dem. 23. 118 (cf. anche Ath. 4. 131a con Anaxandr. fr. 41 K.-A., Harp. κ 79, *RE s.v. Kotys I*, vol. 6, 783). La cronologia del suo regno è, pertanto, compatibile con il *terminus ante quem* per la datazione degli *Όμοιοι* ipotizzato *supra*; si aggiunga, inoltre, che l’interlocutore del frammento potrebbe esser passato, per associazione, da un sovrano straniero ad un altro. Non sappiamo nulla, purtroppo, sul Demofonte ricordato in connessione con questo re ed è veramente arduo, pertanto, decifrare l’espressione ἄττ’ ἐποίησεν εἰς Κότυν: egli sarà stato, forse, l’autore di un’opera storica o encomiastica insopportabile agli occhi del commediografo (e del pubblico ateniese). Anche il Lachete del v. 4 è un personaggio altrimenti ignoto.

⁵⁰ Ghiron-Bistagne 1976, 157.

Delfi, la stessa somma offerta dalla sola città arcade di Phigalia. Il v. 3 del nostro frammento conferma la grande popolarità raggiunta da questo attore: l'ironia di Efippo sarebbe stata, altrimenti, inefficace.⁵¹

Questo brano si configura, dunque, come una preziosa seppur indiretta testimonianza della diffusione della tragedia in un contesto simposiale. La *performance* prefigurata, pur come una circostanza rovinosa, dall'interlocutore, è ambientata, infatti, in un banchetto, come indica l'espressione *κατα δεῖπνον*. Compare ancora, come unità di misura della tragedia esportata in contesto informale, la *ρήσις*, secondo una segmentazione del testo tragico già all'opera in **Test. Simp. 1**, nonché in *Ar. Ach.* 416, *V.* 579-580 (= **Test. Or. 2**), *Ra.* 151 (= **Test. Libr. 2**). In un passo cronologicamente più vicino ad Efippo, inoltre, Platone, trattando dell'educazione dei fanciulli, parla, come vedremo, di maestri che fanno imparare a memoria *τινας ὅλας ῥήσεις* agli allievi (*Lg.* 811a 1-2 = **Test. Libr. 7**).

Per quanto riguarda la ricostruzione del contesto di tale *performance*, probabilmente ha ragione Csapo 2010, 172 (sulla cui interpretazione del passo vd. *infra*), nel rintracciare nel v. 3 un'allusione ad un tipo di simposio diverso da quello comune, legato ad un intrattenimento da «high-class»; in altri termini, nel nostro passo si avrebbe una prima attestazione di una tendenza poi dominante, ad esempio, nella corte macedone di Filippo (**Test. Simp. 7**) e di Alessandro (**Test. Simp. 9**), quella di affidare le esibizioni simposiali a professionisti della recitazione, del canto, o della musica strumentale. È significativo, tuttavia, che, nonostante si alluda ad un «virtuoso» della scena drammatica, la *performance* di cui Teodoro è protagonista sia quella di un discorso in trimetri e non di un'aria lirica, come sarà nel caso del collega Neottolemo (**Test. Simp. 7**), segno che le lunghe tirate dei personaggi, marchio di fabbrica euripideo (cf. *Ar. Ach.* 416ss.), rivestivano un grande fascino agli occhi del pubblico del quarto secolo: viene in mente la nota chiosa di Aristotele sui «poeti antichi che mettevano in scena personaggi che parlavano *πολιτικῶς*, mentre i moderni li fanno parlare *ῥητορικῶς*» (*Po.* 1450b 8). Data la presenza, al v. 5, del nome *Εὐριπίδης*, è forte la tentazione di ipotizzare che l'interlocutore del frammento possa alludere, con le sue parole, al comportamento, nel simposio, del grande tragediografo del quinto secolo a.C.; Csapo 2010, 171-172, in proposito, negando che l'interlocutore invochi su di sé una lista di tormenti (vd. *supra*), suggerisce: «Ephippus' speaker seems rather to condemn himself to high-class sympotic bliss and the reference to Euripides (who died and was buried in Macedon) suggest that Ephippus' speaker models his concept of afterworldly bliss after the conspicuous glamour of the contemporary Macedonian court, which Aristophanes too once likened to the Isles of the Blessed». Ateneo, tuttavia, introducendo un altro frammento di Efippo (il fr. 9 K.-A.) in cui compare il nome Euripide, e indicando di basarsi sul repertorio di *Κωμωδοῦμένοι* della *Commedia di Mezzo* di Antioco di Alessandria, afferma esplicitamente che questo Euripide non è il famoso poeta tragico (οὐ τὸν τραγικὸν λέγει ποιητὴν, ἀλλὰ τινα ὁμώνυμον αὐτῷ, ἦτοι φίλοινόν τινα ἢ αἰτίαν ἔχοντα οὐ χρηστήν, ὡς φησιν Ἀντίοχος ὁ Ἀλεξανδρεὺς ἐν τῷ περὶ τῶν ἐν τῇ μέσῃ κωμῳδίᾳ κωμωδοῦμένων Ποιητῶν, *Ath.* 11. 482c) e, pertanto, anche se la sua fonte potrebbe essere benissimo confusa al riguardo – basti notare che proprio nel fr. 9 K.-A., accanto al presunto parassita omonimo di Euripide, è menzionato, forse non a caso, anche il nome di un grande tragediografo del quarto secolo a.C., Cheremone – è preferibile sospendere il giudizio sulla possibile identificazione del personaggio del v. 5 con il celebre autore tragico.

⁵¹ Reitzenstein 1893, 35 riteneva, invece, che lo «Spott» di Efippo fosse diretto «nicht gegen den hochberühmten Schauspieler, sondern gegen die Sache selbst», *i.e.* la noiosa recitazione, a simposio, di discorsi tragici (almeno agli occhi dell'interlocutore del frammento).

(Test. Simp. 6)

Ritorna, come in **Test. Simp. 1**, l'alternanza, nell'intrattenimento simposiale, tra la *performance* accompagnata dallo strumento a corda e la recitazione di discorsi, la derivazione tragica dei quali non è esplicitamente sottolineata, ma che risulta assai probabile, considerata la fortuna della ῥῆσις come unità di misura della tragedia nel simposio e la passione di Alessandro per questo genere letterario: più avanti parleremo della sua esecuzione di un episodio dell'*Andromeda* nell'ultimo banchetto prima della sua morte (**Test. Simp. 9**) e dell'approvvigionamento di opere tragiche fornito da Arpalò al giovane sovrano, impegnato nelle campagne militari nelle regioni interne dell'Asia (**Test. Libr. 12**). Si aggiunga che, almeno secondo la già menzionata testimonianza di Pl. *Lg.* 811a 1-2 (**Test. Libr. 7**), la memorizzazione di ῥήσεις tragiche faceva parte del curriculum scolastico: da questo punto di vista, il fanciullo, che al tempo dell'aneddoto raccontato aveva soltanto dieci anni,⁵² si dimostra precoce, dispiegando una competenza poetica già ampiamente superiore al livello primario di istruzione.⁵³

Non è chiaro, invece, il significato di ἀντικρούσεις, perché il termine è impiegato in un'accezione inattestata nella letteratura greca.⁵⁴ Diverse traduzioni del passo introducono l'idea di un botta e risposta tra Alessandro e l'altro fanciullo: «repartee» (*LSJ s.v.*), «répliques» (Martin-Bude 1962), «battute» (Natalicchio 1998), «sallies» (Fisher 2001); mentre leggermente diversa è la soluzione di Adams 1968, che opta per un endiadi tra ῥήσεις e ἀντικρούσεις: «reciting certain passages in which there were thrusts at another boy». Uno scolio al passo offre una possibile soluzione; in *schol.* Aeschin. 1. 168, 334, p. 50 Dilts, infatti, il lemma ἀντικρούσεις πρὸς ἕτερον παῖδα è glossato con οἶον πρὸς κῶλα τινα καὶ ἄσματα. Prauscello 2006, 103 n.331 ha confrontato questa formulazione con un'espressione contenuta in *schol.* Pi. *P.* 1. 5a, II, p. 9, 9-10 Drachmann (πρὸς δὲ τὰ κρούματα εὐρύθμως αἱ Μούσαι χορευούσι), sulla base di un uso di «πρὸς + the sound produced by the relative instrument or voice», analogo al più diffuso nesso πρὸς + strumento (πρὸς λύραν, πρὸς αὐλόν, cf. *LSJ s.v.* πρὸς, III. 6), che accomunerebbe i due passi. Il significato di κῶλα sarebbe, qui, quello di “pezzo, interludio strumentale”, in qualche modo sovrapponibile a quello di κροῦμα,⁵⁵ ed attestato in più di un'occasione nella trattatistica musicale antica.⁵⁶

⁵² La data del processo contro Timarco è discussa; l'unica certezza è che venne tenuto in qualche momento dell'anno 346/345 a.C.: cf. MacDowell 2000, 21 n.59 per una breve panoramica delle ipotesi degli studiosi. L'esibizione simposiale del giovane Alessandro, cui fa riferimento l'oratore filomacedone, invece, è con certezza riferibile al febbraio del 346 a.C., allorché Eschine, Demostene e Filocrate si recarono alla corte di Filippo per discutere le condizioni della pace che sarebbe stata ratificata il 23 aprile di quell'anno (vd. Cawkwell 1978, 98-101).

⁵³ Marrou 1978, 221-229.

⁵⁴ Il verbo ἀντικρούω, nel senso di «strike or clash against» (cf. *LSJ s.v.*), è usato in Thuc. 6. 46, Joseph. *AJ* 2. 4, 3, Plut. *Ages.* 7, *Cat. Mai.* 24 e, nel senso assoluto di «prove a hindrance, offer resistance», da Dem. 18. 198. A questi significati del verbo è strettamente legato l'uso del sostantivo ἀντικρούσις in Plut. *Quaest. Conv.* 721b, in cui si fa riferimento ad “ostacoli e ritardi” incontrati dalla voce nella sua emissione (ἡ δὲ φωνὴ προσφερομένη [...] λαμβάνει [...] πολλὰς ἀντικρούσεις καὶ διατριβάς); un'evoluzione in senso tecnico di questa accezione era già presente in *Rh.* 1409b 22, laddove Aristotele impiega il termine per indicare una «clausola sconnessa» (Montanari *s.v.*) nella frase, che risulta, pertanto, urtante per chi la ascolti.

⁵⁵ Cf. *LSJ s.v.* κροῦμα 2 e Barker *GMW* II, 435 n.160 sull'uso di questi due termini nella teoria musicale antica.

⁵⁶ Si veda, e.g., Arist. *Quint. De Mus.* p. 31, 24-27 W.-I. μέλος γὰρ νοεῖται καθ' αὐτὸ μὲν <ἐν> τοῖς διαγράμμασι καὶ ταῖς ἀτάκτοις μελωδίαις, μετὰ δὲ ῥυθμοῦ μόνου, ὡς ἐπὶ τῶν κρουμάτων καὶ κῶλων, μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν καλουμένων κεχυμένων ἁσμάτων, («la melodia di per sé è compresa nei diagrammi e in motivi melodici ritmicamente non ordinati, in combinazione solo con il ritmo nei pezzi e negli interludi strumentali, in combinazione invece con la sola dizione nei cosiddetti canti sciolti») ed *Anon. Bell.* 68, p. 22, 3 Najock ἐν τοῖς ἄσμασι ποτε μεσολαβεῖ καὶ κῶλα («nei canti a volte sono intercalati anche passaggi strumentali»); la traduzione dei passi è di Rocconi 2003, 37 n.195. Per l'interpretazione del primo brano, cf. Barker *GMW* II, 435, Duysinx 1999, 77 e, soprattutto, le argomentazioni di Prauscello 2006b, 63-68, volute a confutare l'ipotesi di Marino 1999, 23, per la quale κῶλον è usato, in quel caso, nella sua comune accezione di “unità metrica” (cf. *LSJ, s.v.* κῶλον II. 4), mentre κρούματα indicherebbe le “note” e non le “composizioni strumentali”; se così

Basandoci sul testo dello scolio, dovremmo immaginare, perciò, che Alessandro, nel banchetto ricordato da Eschine, non solo avesse suonato la κιθάρα e recitato una tirata tragica, ma anche dato vita ad una sorta di amebeo lirico con il ragazzo, accompagnato dal suono di uno strumento e cantato, come suggerisce la compresenza di κῶλα e ᾄσματα. Se così fosse, non c'è ragione, in ogni caso, di sostenere che lo scoliasta stesse proiettando nel passato una prassi performativa a lui contemporanea;⁵⁷ anzi, questa testimonianza indicherebbe come, nel quarto secolo inoltrato, l'intrattenimento simposiale fosse, in qualche modo, ancora caratterizzato dal meccanismo arcaico della «crescita della poesia su stessa»,⁵⁸ nel quale un enunciato di partenza ne sollecita altri, con un legame di antitesi (come, pare, in questo passo), o di correzione.

(Test. Simp. 7)

La narrazione di Diodoro Siculo della morte di Filippo contiene un'interessante testimonianza della circolazione della tragedia in ambito simposiale. È l'estate del 336 a.C. e il sovrano macedone ha organizzato nozze sontuose (e relativi agoni musicali), in onore della figlia Cleopatra, andata sposa ad Alessandro, re dell'Epiro; divenuto padrone indiscusso della politica greca dopo la vittoria a Cheronea, il monarca vuole sfruttare l'opportunità offerta da questo matrimonio reale per dare lustro alla sua posizione di egemonia sulla Grecia, ma, dopo il suo ultimo, “tragico” simposio, cade vittima di una congiura nel teatro di Ege.

Anche se Filippo ospitò in diverse occasioni i più grandi τεχνῖται dell'epoca,⁵⁹ non solo per la loro bravura, ma anche per la capacità di tali professionisti di muoversi tra le città della Grecia, configurandosi come ambasciatori politici ideali,⁶⁰ il nostro brano è estremamente affascinante, in quanto ad esibirsi per la corte macedone è Neottolemo di Sciro,⁶¹ uno degli attori più famosi del IV secolo a.C.⁶²

Egli, come abbiamo visto, fu responsabile della ripresa della παλαιά alle Grandi Dionisie del 342/341 e del 341/340 a.C., interpretando, rispettivamente, l'*Ifigenia in Tauride* e l'*Oreste* di Euripide (= **Test. Rep. 17a-b**); riportò, sempre nel 342/341 a.C., il premio riservato al

fosse, il passo testimoniarebbe la consapevolezza, in Aristide Quintiliano, di una stretta relazione tra la divisione in κῶλα degli alessandrini e la prassi della notazione musicale.

⁵⁷ Come ha fatto, seppur *dubitanter*, Prauscello 2006b, 102-103: «an interesting case of projecting into the past contemporary performative practice can perhaps be found [...] in the scholium to Aeschin. In *Tim.* 168. [...] the scholiast is likely to be imposing on what is told by Aeschines (that is, Alexander reciting rheses and making sallies against another boy) a (later?) performative practice more familiar to him (lyric amoibaia)». Sugli scolii ad Eschine, i quali potrebbero forse risalire all'attività di Didimo Calcentero (I a.C.), cf. Dickey 2006, 53, con la relativa bibliografia.

⁵⁸ Vetta 1992, 196. Lo studioso, nel coniare questa efficace immagine, pensava soprattutto alle elegie di Tirteo eseguite a turno dai guerrieri spartani durante le campagne militari (Ath. 14. 640f), alle «catene» di interventi simposiali individuabili nella silloge teognidea, al repertorio di σκόλια conservato da Ateneo (15. 694c. ss.= *Carmina convivalia* 884-908 *PMG*, 1-25 Fabbro), «organizzati in parte secondo il criterio della “proposta e risposta”».

⁵⁹ Siamo poco informati sulle effettive modalità di svolgimento delle rappresentazioni (drammatiche e non) organizzate dal sovrano macedone; nel 347 a.C., in ogni caso, in occasione delle celebrazioni per la presa di Olinto, assistiamo ad una vera e propria πανήγυρις, con la partecipazione di ogni genere di artista, (D. S. 16. 55, 1; Dem. 19. 192) ed il conferimento di corone ai vincitori, mentre non abbiamo altre testimonianze dettagliate, a parte **Test. Simp. 6**, di un intrattenimento simposiale “tragico” alla corte di Filippo.

⁶⁰ Cf. e.g. Aeschin. 2. 15 καὶ πέμπουσι πρεσβευτὴν Ἀριστόδημον τὸν ὑποκριτὴν πρὸς Φίλιππον, διὰ τὴν γνῶσιν καὶ φιλανθρωπίαν τῆς τέχνης. Moloney 2014, 244, cui rimandiamo per la bibliografia sull'argomento, raccoglie le testimonianze sul ruolo politico di attori famosi del IV secolo a.C., quali Aristodemo di Metaponto, Tessalo e lo stesso Neottolemo.

⁶¹ Neottolemo potrebbe essere, come suggerisce Easterling 1997, 217, uno «stage name», dato che l'omonimo figlio di Achille era cresciuto, secondo la tradizione su quell'isola.

⁶² Per le testimonianze su questo attore, cf. O'Connor # 357, 359; Ghiron-Bistagne 1976, 345; Stephanis # 1797.

miglior attore (cf. *IG II² 2320*, col. II, con Millis-Olson 2012, 66). Secondo Ghiron-Bistagne 1976, 156, questa *star*, al pari di Aristodemo di Metaponto, avrebbe ottenuto la cittadinanza ateniese: altrimenti non spiegherebbero le parole di Dem. 5. 6, dove l'oratore accusa Neottolema di aver "amministrato gli affari ateniesi e svolto l'attività di pritano negli interessi di Filippo" (τὰ παρ' ὑμῶν διοικοῦντα καὶ Φίλιππῳ καὶ πρωτανεύοντα). Sempre Demostene fa emergere nitidamente la vicinanza politica di Neottolema alla monarchia macedone anche in 19. 315, quando riporta che l'attore, dopo la caduta di Olinto, si comportò come un emissario del re, presentando le operazioni di Filippo agli Ateniesi sotto una luce favorevole. Stob. 4. 34, 70, seguendo, forse, una fonte vicina a quella usata da Diodoro Siculo, attesta, in un unico e godibile aneddoto (sul quale vd. Fantuzzi *in c. di p.*), la padronanza, da parte dell'attore, del repertorio tragico del quinto secolo a.C. e la sua stretta relazione con il sovrano: quando gli venne chiesto di dire cosa lo avesse stupito di più tra le parole di Eschilo, Sofocle ed Euripide, egli rispose di esser stato colpito da qualcosa accaduto su "una scena più grande: Filippo, che dopo aver partecipato al corteo per le nozze della figlia ed esser stato acclamato come tredicesimo dio,⁶³ venne ucciso il giorno dopo nel teatro e cadde a terra" (ἐθεάσατο ἐπὶ μείζονος σκηνῆς, Φίλιππον ἐν τοῖς τῆς θυγατρὸς Κλεοπάτρας γάμοις πομπεύσαντα καὶ τρισκαιδέκατον θεὸν ἐπικληθέντα, τῆι ἐξῆς ἐπισφαγέντα ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ ἐρριμμένον). Non sorprende che Neottolema sia qualificato come πρωτεύων τῆ μεγαλοφωνία καὶ τῆ δόξῃ, dal momento che la potenza della voce è un attributo fondamentale dell'attore: Sofocle abbandonò la recitazione proprio a causa della sua μικροφωνία (*Vit. Soph.* 4 = *S. TrGF* IV TA1, 21-22).

La circostanza che il celebre attore reciti, su richiesta, «some successful pieces from his repertoire» (τῶν ἐπιτετευγμένων ποιημάτων),⁶⁴ si pone senza dubbio in scia con quanto sappiamo sull'emergere, nel quarto secolo a.C., degli ὑποκριταί come depositari della tradizione tragica e come principali responsabili della disseminazione della tragedia nel mondo greco. Ad Atene, come abbiamo visto, la loro capacità di padroneggiare il repertorio tragico fu alimentata, a partire dal 386 a.C. (*IG II² 2318*, col. VIII, 1009-1111 Millis-Olson = **Test. Rep. 10**), dall'aggiunta di un παλαιὸν δράμα al programma delle Grandi Dionisie e, ben prima di quella data, dagli agoni delle Dionisie Rurali, i quali dovettero costituire un'importante rampa di lancio per gli interpreti della scena tragica (cf. **Test. Rep. 5, 6, 7, 12a, 15 a-d**); a metà del quarto secolo, inoltre, le *troupes* itineranti di attori sono ormai una realtà tanto affermata da essere ricordata *en passant* dagli oratori (**Test. Rep. 13**).

A questa altezza cronologica, l'esibizione di Neottolema risulta, in ogni caso, abbastanza originale, dal momento che, a differenza di altri illustri colleghi attivi sulle scene tragiche del quarto secolo a.C., egli non è qui ricordato per la *performance* di una παλαιά (= **Test. Rep. 11 a-c; 13; 14; 16 a-d; 17; 18; 19**), ma per la sua abilità nel soddisfare una precisa esigenza "tematica", eseguendo un brano che riguarda l'imminente spedizione di Filippo contro i Persiani (ἀνηκόντων πρὸς τὴν κατὰ τῶν Περσῶν στρατείαν).⁶⁵ Da questo punto di vista, l'operazione di selezione "antologica" compiuta dall'attore anticipa, in qualche misura, la tendenza all'ordinamento "per contenuti" riscontrabile in alcuni papiri tragici di età ellenistica (di destinazione performativa e non), catalogati da Gentili 2006b, 40-41.

⁶³ Secondo il resoconto di D. S. 16. 92, 5, infatti, il sovrano fece sfilare in corteo dodici statue di divinità riccamente adornate e vi aggiunse un tredicesimo θεοπρεπὲς εἶδωλον, raffigurante sé stesso, in modo da mostrarsi troneggiante in mezzo a quel gruppo di dèi (σύνθρονον ἑαυτὸν ἀποδεικνύντος τοῦ βασιλέως τοῖς δώδεκα θεοῖς).

⁶⁴ Easterling 1997, 218.

⁶⁵ Il sovrano macedone, in quello stesso anno (D. S. 16. 91), aveva già inviato due luogotenenti di spessore come Attalo e Parmenione in Asia, insieme a parte delle truppe e con l'ordine di liberare le città greche. L'errata interpretazione del ποῖημα recitato da Neottolema è anticipata in quel capitolo da un'incomprensione del responso della Pizia ("è incoronato il toro, è alla fine, esiste chi lo sacrificherà", ἔστυπται μὲν ὁ ταῦρος, ἔχει τέλος, ἔστιν ὁ θύσων): tale sarà la sorte dello stesso Filippo, sgozzato come una vittima sacrificale durante una festa, e non del re persiano.

Purtroppo Diodoro Siculo non offre alcuna informazione sul brano eseguito da Neottolema: ποίημα è ripetuto per tre volte, senza ulteriori specificazioni, e nonostante la natura evidentemente lirica dei versi, il testo è introdotto dal semplice λέγω (cf. il commento a **Test. Simp. 1** per la possibilità di un certo grado di indifferenziazione tra questo verbo e ἄδω). Nemmeno l'autore è indicato, e questo frammento, pertanto, è inserito da Snell e Kannicht nella raccolta dei *tragica adespota* (fr. 127): vale la pena, in ogni caso, soffermarsi almeno brevemente sul suo testo, dato che, dopo l'accurato studio di M. Gigante, contenuto nelle sue *Ricerche Filodemee* (1969), esso è stato pressoché trascurato nella critica più recente.⁶⁶

Gli ultimi tre versi del frammento, con un testo sensibilmente diverso, sono citati, infatti, da Filodemo nel *De morte* 4, col. 38, 11-13 *apud* Gigante 1969, 79: ἄφνω δ' ἄφαντον προσέβα μακρὰς ἀφαιρούμενον ἐλπίδας τὸ Χρεῶν. Sulla scorta di questo passo, Bergk 1882⁴, 744, osservando «τὸ Χρεῶν [...] non substituisset (scil. Philodemus) nisi ipse poeta alio loco suppeditavisset»,⁶⁷ correggeva così i vv. 5-7 del frammento: ἀφροσυνῆ | πρόσω τό χρεῶν τεκμαίρομενοι | τὸ δ' ἀμφιβάλλει ταχύπουν | κέλευθον ἔρκει σκοτίαν. È preferibile, tuttavia, mantenere il testo offerto da Diodoro Siculo nella versione edita da Fischer (1906, rist. anast. 1985), che non si discosta dalla paradosi, se non per minime correzioni, quali ἔρπων per ἔρπω del codice (V) al v. 7 (Buecheler) e θνατῶν (Reiske) per θανάτων al v. 10 (si veda l'apparato critico *ad loc.*; Snell e Kannicht adottano questa sistemazione ma per ragioni metriche separano ἐλ- | πίδας tra il v. 9 e il v. 10 del frammento, cf. Wilamowitz 1921a, 329). Al v. 4 accogliamo la correzione δόμοις proposta da Gigante 1969, 99-100, che consente di sanare il non perspicuo genitivo plurale δόμων dei codici, variamente corretto dagli interpreti e posto fra *crucis* in *TrGF* II, p. 53. I bersagli dell'interlocutore del frammento sono persone che progettano di superare “le case *con le case*”, che hanno, come osserva lo studioso, «la smania di costruire case dalle fondamenta sempre più profonde e dai tetti sempre più alti»; queste persone sono criticate dallo stesso Filodemo in un passo successivo del *De morte*, dove vi è l'immagine di un uomo che “pone fondamenta di abitazioni che non potrebbero essere completate nemmeno dopo mille anni di lavoro” (col. 38, 36ss. *apud* Gigante καὶ θεμέλια καταβαλλόμενος οἰκίσεων οὐδ' εἰς χιλιοστὸν ἔτος ἐπιτελεσθῆναι δυνησομένων).

Proprio Gigante 1969, 98-104 si è dichiarato decisamente a favore di una datazione post-classica del frammento («che l'autore di questi versi ricanti l'antica sapienza dell'età classica è evidente, ma è altresì chiaro che il modulo espressivo è di epoca ellenistica» p. 101; «che si tratti di un frammento di coro di tragedia ellenistica non vi è dubbio», p. 103). Lo studioso accosta giustamente il nostro passo a tre testi tragici post-classici, quali il fr. 3 Snell di Sosifane, il fr. 5 Snell dei *Pelopidi* di Licofrone, il fr. 7 Snell di Moschione. In questi frammenti, è sviluppato, seppur da diverse angolazioni, il motivo della morte, e nel primo di essi, che merita di essere riportato per esteso, tornano alcune immagini (i pensieri degli uomini che vanno inutilmente al cielo, la morte che, non vista, si accosta ai mortali) molto simili a quelle del fr. *adesp.* 127: ὃ δυστυχεῖς μὲν πολλά, παῦρα δ' ὄλβιοι | βροτοί, τί σεμνύνεσθε ταῖς ἐξουσίαις, | ἄς ἔν τ' ἔδωκε φέγγος ἔν τ' ἀφείλετο; | ἦν δ' εὐτυχηῖτε μηδὲν ὄντες εὐθέως | ἴσ' οὐρανῷ φρονεῖτε, τὸν δὲ κύριον | Ἄιδην παρεστῶτ' οὐχ' ὀρᾶτε πλησίον. Si tratta di immagini la cui risonanza in alcuni passi oraziani è ben sottolineata da Gigante 1969, 101-103 (*e.g. caelum ipsum petimus stultia, Carm.* 1. 3, 38 ~ φρονεῖτε νῦν αἰθέρος ὑψηλότερον [...] ἀφροσύνᾳ; *sed improvisa leti / vis rapuit rapietque gentis, Carm.* 2. 13, 19-20 ~ ἄφνω δ' ἄφαντος προσέβα / μακρὰς ἀφαιρούμενος ἐλπίδας / θνατῶν πολύμοχθος Ἄιδας), tanto che probabilmente «Orazio [...] conobbe il nostro autore (direttamente o attraverso Filodemo) o, in ogni modo, attinse allo stesso mondo spirituale». Non si può

⁶⁶ Unica eccezione le pagine di Easterling 1997, 217-220. M. Fantuzzi è tornato ad occuparsi dell'aneddoto di Diodoro Siculo e del fr. *adesp.* 127 Sn.-K. in un articolo su Neottolema in corso di pubblicazione, che abbiamo potuto consultare per gentile concessione del suo autore.

⁶⁷ Come osserva Henry 2010, 89 n.168, siamo di fronte, in ogni caso, ad un consapevole riadattamento, da parte di Filodemo, del testo tragico, che egli rende compatibile al carattere epicureo della sua trattazione, sostituendo il soggetto mitologico πολύμοχθος Ἄιδας con l'impersonale τὸ Χρεῶν.

accettare, tuttavia, a meno di ritenere che Diodoro Siculo abbia inserito nella sua trattazione storica un brano cronologicamente posteriore agli eventi narrati, la tesi di Gigante per cui l'autore del fr. *adesp.* 127 sarebbe stato «imbevuto di filosofia epicurea».

Un'eventuale attribuzione ad un'epoca successiva al quinto secolo a.C. (già favorita da Bergk, che osservava «recentioris tragici, non Euripidis est», cf. 1882⁴, 744) dovrà essere basata, allora, su un altro genere di considerazioni. Wilamowitz 1921a, 329, ad esempio, accostava l'uso dei dimetri coriambici nel fr. *adesp.* 127 (vv. 3, 4, 6-9) alle soluzioni metrico-espressive di Simia di Rodi, che impiega in misura abbondante sequenze coriambiche, anche se in associazione con l'esametro e con il pentametro e, soprattutto, nel contesto assai particolare dei suoi *Technopaignia* (cf. Simia fr. 24, 25 Powell con Gentili-Lomiento 2003, 153). Per quanto riguarda il lessico, emergono alcune tangenze, seppur labili, con testi della tragedia post-classica: ἄρουρα (v. 2) è attestato quattro volte nell'*Alessandra* di Licofrone (vv. 32, 620, 979, 1407); i vv. 4-5 ἀφροσύνα πρόσω βιοτῶν τεκμαιρόμενοι possono essere accostati al v. 1 del già citato fr. 7 Snell-Kannicht dello stesso Licofrone (ἀλλ' ἦνίκ' ἄν μὲν ἦ πρόσω τὸ καθανεῖν); ἄφρω (v. 8) ricorre nell'*Exagoghé* di Ezechiele ai vv. 92 e 232; προσέβα (v. 8) è attestato nel *Reso* pseudo-euripideo. Affinché l'ipotesi di attribuzione all'età post-classica risulti maggiormente convincente, tuttavia, avremmo bisogno della presenza di termini inattestati nel *corpus* tragico del V secolo a.C.: nel fr. *adesp.* 127 l'unico esempio pertinente è il comparativo ὑψηλότερον (v. 1), presente, in ogni caso, in Thuc. 7. 4. Una datazione all'età post-classica, inoltre, mal si concilia, almeno apparentemente, con l'indicazione aristotelica (*Po.* 1456a 27-31) sulla perdita di importanza delle parti corali, da Agatone in poi inserite nella trama delle tragedie come ἐμβόλιμα, canti privi di attinenza con lo sviluppo drammatico. Bisogna, certamente, essere prudenti nel sostenere che una simile tendenza fosse un tratto imprescindibile del dramma del IV secolo a.C., dal momento che continuavano ad essere prodotte tragedie il cui titolo allude inequivocabilmente ad un coro attivamente partecipe all'azione scenica: lo stesso Agatone, ad esempio, aveva composto dei *Misii*, Diceogene (*TrGF* I 52) dei *Ciprii*, Cleofone (*TrGF* I 77) delle *Baccanti*. Tuttavia, volendo attribuire il *canticum* eseguito da Neottolema all'epoca post-classica, si dovrà fare i conti con la progressiva perdita di centralità del Coro, che in qualche modo contrasta con la richiesta di Filippo di un brano “di quelli ben ricevuti, fortunati presso il pubblico”; da questo punto di vista, si potrebbe ipotizzare che i versi derivino non tanto da un corale, quanto da una monodia, nella quale l'attore tragico poteva dispiegare in pieno il suo talento.

Resta, in ogni caso, la possibilità di guardare al quinto secolo per la datazione del frammento; dopotutto, come osservato in precedenza, sin dal 386 a.C. gli attori tragici diventano gli incaricati ufficiali della ripresa della *παλαιά* alle Grandi Dionisie, con lo stesso Neottolema protagonista dei *revivals* del 341 e 340 a.C., ed è verosimile che, attingendo al proprio repertorio per soddisfare la richiesta di Filippo, egli abbia sfoggiato un brano della grande produzione del secolo precedente. Burges 1822, 104, ad esempio, suggeriva un'attribuzione ad Eschilo, senza addurre, tuttavia, particolari argomenti a sostegno della sua tesi. Le sequenze coriambiche del nostro frammento, in effetti, trovano un possibile parallelo nei vv. 544-545 (~ 553-554) delle *Supplici* eschilee e tali successioni, come osserva Martinelli 1997², 219 «sono più usate da Eschilo e dal primo Sofocle di quanto non lo siano nelle più tarde manifestazioni della tragedia del V sec. che ci sono note»;⁶⁸ non c'è bisogno, inoltre, di sottolineare l'evidente vicinanza del fr. *adesp.* 127 alla tematica erodotea dello φθόνοϛ τῶν θεῶν, non fosse altro per l'evidente parallelismo tra il destino di Filippo e quello di Cresò, entrambi alla vigilia di una spedizione militare ed entrambi cattivi interpreti dei responsi oracolari.

⁶⁸ La metrica del fr. 127 (cf. la scansione di Snell e Kannicht *ad loc.*) è, a dire il vero, leggermente diversa da quella del passo eschileo, ricostruita da Lomiento 2010, 71-72: i dimetri coriambici di *Suppl.* 544-545 (~ 553-554) hanno una forma regolare (l kkl | l kkl), laddove, nei vv. 3, 4, 6, 7, 8 del nostro frammento, il primo *metron* di questo verso è sempre realizzato in forma giambica (kl kl). In quel brano troviamo, comunque, anche una sequenza di quest'ultimo tipo (v. 524), mentre ai vv. 563-564 (~ 571-572) il *metron* giambico segue quello coriambico. Più in generale, l'associazione giambocoriambico è frequente nel *corpus* tragico del quinto secolo a.C., tanto che, come suggerisce L. Lomiento, l'autore dei nostri versi potrebbe essere un poeta dell'epoca di Neottolema che riprende, pur con minore varietà, soluzioni metriche eschilee.

Elementi, questi, che fanno propendere per una datazione del frammento anteriore agli ultimi decenni del quinto secolo. La scarsa fortuna di Eschilo al tempo della *performance* raccontata da Diodoro – il tragediografo di Eleusi sembra, dopo il quinto secolo a.C., scomparire dalle scene drammatiche – potrebbe, però, almeno in linea teorica, escludere le sue opere dal novero degli ἐπιτετευγμένων ποιημάτων menzionati nel passo; su Sofocle riproposto nel quarto secolo abbiamo, invece, l’ottima testimonianza di Dem. 19. 246 (= **Test. Rep. 13**), il quale attesta che l’*Antigone* era spesso riportata sulle scene da colleghi di Neottolemo quali Aristodemo e Teodoro, mentre Eschine, nei *revivals* di questa tragedia, ricopriva il ruolo del tiranno Creonte. È Euripide, in ogni caso, il tragediografo più spesso riportato in scena dopo il quinto secolo, ed un’analisi lessicale del fr. *adesp.* 127 mostra, effettivamente, numerosi punti di contatto con la dizione euripidea: μεγάλων πεδίων ἀρούρας (v. 1) ~ ἄρουραι πεδίων (*HF* 369-370); per ἀφροσύνα (v. 4), cf. *IA* 1430; per ἀμφιβάλλει (v. 6), cf. *Andr.* 799 (detto di Eracle), *Ba.* 1364 (del sonno); ταχύπουν (v. 6) lo si ritrova in *IT* 1270, detto di Apollo; ἄφνω (v. 8) ricorre in *Alc.* 420, *Med.* 1205, E. fr. 255 Kannicht; il verbo ἀφαιρέω è abbinato ad una disposizione dell’animo, come nel v. 9 (μακρὰς ἀφαιρούμενος ἐλπίδας), in *Med.* 456 (ὄργας ἀφήρουν), mentre l’epiteto πολύμοχθος (v. 10) è associato ad una divinità (Ares) in *Phoen.* 784. Naturalmente, il campione di confronto con il *corpus* euripideo è più ampio e ciò influisce sul numero dei possibili paralleli per il fr. *adesp.* 127; inoltre, non mancano, anche nel lessico, punti di contatto con la dizione eschilea e sofoclea, sottolineati da Gigante 1969, 200; tuttavia, qualora si accetti la possibilità di datare tale frammento al quinto secolo a.C., l’attribuzione ad Euripide non appare inverosimile, per le numerose tangenze lessicali e per la fortuna del tragediografo sulle scene del IV secolo a.C.

Qualunque sia l’ipotesi di attribuzione del frammento, essa deve, in ogni caso, fare i conti con l’interpretazione del nesso ἀνηκόντων πρὸς τὴν κατὰ τῶν Περσῶν στρατείαν. Considerato lo spazio dato da Diodoro alle considerazioni di Neottolemo, il quale sceglie il brano nella speranza che il potere persiano, pur essendo grandioso, venga rovesciato (καίπερ οὔσαν μεγάλην καὶ περιβόητον, ὅπως μεταπέσοι ποτ’ ἂν εἰς τοῦναντίον ὑπὸ τῆς τύχης), sembrerebbe verosimile che il brano sia tratto proprio da una *pièce* concernente la Persia. Seguendo tale linea interpretativa, tuttavia, avremmo soltanto due opere cui attribuire il fr. *adesp.* 127, le uniche due tragedie concernenti il potere persiano che conosciamo (oltre, naturalmente all’opera eschilea del 472 a.C.): la *Presa di Mileto* e le *Fenicie* di Frinico. La nostra conoscenza della prima non va oltre il celebre aneddoto erodoteo sulla multa inflitta al tragediografo per aver portato sulla scena una disgrazia “nazionale” (Hdt. 6. 21, 2 = **Test. Rep. 1**); sulla seconda siamo leggermente più informati, dato che l’*argumentum* dei *Persiani* (*TrGF* I 3 T5) denuncia il debito di questa tragedia nei confronti delle *Fenicie* e testimonia che un eunuco, comparando inizialmente sulla scena, annunciava la disfatta di Serse. Sarebbe suggestivo ritenere che Neottolemo, nel soddisfare la richiesta di Filippo, lo omaggi recitando un brano di una tragedia il cui corego era stato l’eroe della lotta al nemico persiano, Temistocle; si potrebbe aggiungere che tale scelta si iscrive perfettamente nella tendenza del sovrano macedone a presentarsi come campione della grecità contro il barbaro e che peani di Frinico, secondo la testimonianza di Ath. 6. 250b (= *FGrHist* 566 F32, **Test. Simp. 12***), erano ancora cantati nel quarto secolo inoltrato; tuttavia, data la scarsità di informazioni sulla produzione di Frinico e sulla trama delle sue *Fenicie* (cf. Garvie 2009, x-xi), tali considerazioni rimangono meramente congetturali. In alternativa, si potrebbe intendere in modo più sfumato il participio ἀνηκόντων (“pertinenti”) e ritenere, pertanto, che l’attore tragico, seguendo la richiesta del sovrano, abbia adattato alla situazione presente versi soltanto tematicamente confacenti all’imminente guerra contro i Persiani; in questo caso, le possibilità di attribuzione diventano innumerevoli, poiché la tematica della morte che incombe sugli uomini intenti, con *hybris*, a varcare i limiti della loro condizione umana, è un *topos* ricorrente nel *corpus* tragico, da Eschilo (e.g. *Pers.* 821-822), sino al sopraccitato fr. 3 Snell di Sosifane.

A conclusione della nostra (necessariamente) aporetica trattazione del fr. *adesp.* 127 si può osservare, pertanto, che, anche se i paralleli addotti da Gigante (a differenza dell’argomento metrico di Wilamowitz) potrebbero favorire una datazione del brano ad un’età successiva al quinto secolo a.C.:

è da evitare, tuttavia, la dicitura “ellenistica”, considerata la cronologia dell’aneddoto (vd. *supra*). I numerosi punti di contatto con la dizione euripidea e la circostanza che un attore del calibro di Neottolema padroneggiasse alla perfezione il repertorio della *παλαιά*, rendono, invece, non inverosimile una datazione del fr. *adesp.* 127 al quinto secolo. Per quanto concerne la circolazione simposiale della tragedia, il passo diodereo è sicuramente da accostare a **Test. Simp. 5**, laddove, tuttavia, una *performance* attoriale è soltanto immaginata. In questo passo, invece, troviamo un reale (o almeno verosimile) esempio di intrattenimento simposiale caratterizzato dalla recitazione di un brano tragico. Come in **Test. Simp. 3**, il brano prescelto è lirico e la sua estrapolazione dal testo (o dalla memoria di esso) è basata su un criterio tematico: in quel caso l’afflato “pacifista” dei versi euripidei, in questo la critica della *hybris* umana, confacente, almeno nell’errata interpretazione di Filippo e Neottolema, ai futuri nemici del sovrano macedone. La presenza di una *star* delle scene drammatiche segna, in ogni caso, una sostanziale differenza con le testimonianze del quinto secolo relative alla circolazione simposiale del testo tragico: siamo di fronte ad un professionista ingaggiato per l’occasione, non più ad amatori che si cimentano con il repertorio tragico; un modello di esecuzione simposiale, questo, che Vetta 1992, 217 definiva come il «dominante della poesia a simposio per tutto il IV secolo». Come vedremo in **Test. Simp. 9 e Test. Simp. 10**, in realtà, a fronte di questo intrattenimento «high-class» (Csapo 2010, 172), persiste, ancora nel quarto secolo avanzato, un riuso del materiale tragico in contesti simposiali meno prestigiosi.

(Test. Simp. 8)

La *performance* di cui Alessandro Magno fu protagonista nell’ultima cena prima della sua morte (giugno 323 a.C.) è un *unicum* nel panorama della circolazione della tragedia in ambito simposiale.⁶⁹ Non siamo di fronte, infatti, né all’esecuzione di una *ῥῆσις*, né di un brano lirico, ma alla recitazione di un episodio – una segmentazione del testo drammatico comunque già attestata nel quinto secolo a.C.

Parlano di “episodio” due passi della *Ἀρχαία*, entrambi di probabile stampo metaletterario. Nel primo, tratto dalla *Ποτίνη* di Cratino (fr. 208 K.-A.), chi pronuncia i versi consiglia al suo interlocutore di inserire un personaggio in un episodio, con ogni probabilità l’effeminato Clistene (cf. Ar. *Nu.* 355 con gli scoli *ad loc.*), menzionato poco dopo: “dici sciocchezze: mettilo nell’episodio. Clistene sarà ridicolo mentre gioca a dadi, nel culmine della sua bellezza” (ληρεῖς ἔχων · γράφ’ αὐτόν ἐν ἐπεισοδίῳ. γελοῖος ἔσται Κλεισθένης κυβεύων ἐν τῆδε τοῦ κάλλους ἀκμῆ). Nel secondo, derivante dal *Φιλοθύτης* di Metagene (fr. 15 K.-A.), invece, l’interlocutore afferma di cambiare “di episodio in episodio il discorso, in modo da nutrire gli spettatori con molte ed originali pietanze” (κατ’ἐπεισόδιον μεταβάλλω τὸν λόγον, ὡς ἂν καιναῖσι παροψίσι καὶ πολλαῖς εὐωγήσω τὸ θέατρον). Sarà Aristotele a teorizzare questa suddivisione dell’opera teatrale, offrendo la nota definizione dell’episodio come “tutta la parte della tragedia che sta in mezzo a due canti corali interi” (ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξύ ὄλων χορικῶν μελῶν, *Po.* 1452b 20-21). Tale definizione, a dire il vero, non ha risonanza nelle fonti nel periodo intercorso tra le numerose occorrenze del termine nella *Poetica* (cf. *e.g.* 1455b 13, 1456a 31) e l’attestazione presente in Ateneo; inoltre, non è esente da problematicità, poiché il significato di ἐπεισόδιον (e dei termini ad esso affini) oscilla tra questa accezione tecnica ed un’accezione più generica, che lo indica

⁶⁹ L’interesse per gli ultimi momenti di vita di Alessandro, come annota Jacoby *ad FGrHist* 127 F2, doveva essere una componente importante delle narrazioni sulla sua morte; anche l’episodio narrato in **Test. Simp. 7**, del resto, è ambientato nell’ultimo simposio di Filippo prima del suo assassinio. In Ath. 10. 434c, come nel nostro passo, Nicobule è la fonte di un aneddoto relativo alla partecipazione di Alessandro ad un simposio ed è probabile, pertanto, come osserva Olson 2009, 75 che egli fosse un cortigiano del sovrano, testimone oculare, forse, dei fatti raccontati.

«come parte del testo di una tragedia nella sua realizzazione definitiva, ma non necessariamente compreso nel μῦθος, cioè nella struttura narrativa generale» (Martina 2003, 481; cf., per l'impiego del termine con questo significato, *Po.* 1451b 34, 1455b 14, e 16). Non è semplice, pertanto, individuare a quale parte del testo dell'*Andromeda* Ateneo (Nicobule) facesse riferimento, tanto più che la nostra conoscenza dell'opera euripidea è soltanto frammentaria (ma cf. almeno Jouan-Van Looy 1998, 154-164 per un tentativo di ricostruzione della trama).

La circostanza che il sovrano macedone scelga un episodio dell'*Andromeda* di Euripide conferma la grande popolarità di quest'opera dopo la sua prima rappresentazione, avvenuta nel 412 a.C. (cf. *schol. vet. Ar. Ra.* 53a, Ia, p. 12 Chantray). Già nel 411 a.C., Aristofane parodiò in grande stile questa tragedia nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 1010-1135),⁷⁰ condensando in un'unica scena numerose parti del copione euripideo: il lamento dell'eroina, sacrificata, per volere del padre, al mostro marino inviato da Posidone (E. fr. 114, 115 Kannicht ~ *Ar. Th.* 1065-1072), la partecipazione della ninfa Eco al suo dolore (E. fr. 118 Kannicht ~ *Ar. Th.* 1018-1021), l'intervento di Perseo, di ritorno dall'uccisione della Gorgone (E. fr. 123 Kannicht ~ *Ar. Th.* 1101-1102; E. fr. 124 Kannicht ~ *Ar. Th.* 1098-1100); il commediografo, naturalmente, perseguì lo stravolgimento comico della situazione drammatica originale, affidando al Parente il ruolo della giovane fanciulla ed inserendo, come terzo incomodo dell'improbabile relazione tra il Parente/Andromeda ed Euripide/Perseo, l'esilarante personaggio dello Scita. Qualche anno dopo, nelle *Rane*, Dioniso verrà preso da un'improvvisa nostalgia per Euripide proprio leggendo il testo di questa tragedia (*Ar. Ra.* 52ss.= **Test. Libr. 1**) e la sua implicita caratterizzazione dell'opera come una commovente storia d'amore potrebbe seriamente testimoniare una tipica reazione del lettore antico dell'*Andromeda*:⁷¹ Aristofane, non a caso, usa, in quei versi, l'impegnativa espressione ἐξαίφνης πόθος τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶσι σφόδρα, contenente una reminiscenza teognidea, come segnala Dover 1993, 197: καί μοι κραδίην ἐπάταξε μέλαιναν (Theogn. 1199). Luciano, inoltre, inizia il suo trattato *Quomodo historia conscribenda sit*, con un aneddoto risalente soltanto a qualche tempo dopo la morte di Alessandro, in quanto ambientato durante il regno del diadoco Lisimaco sulla Tracia. Per via della grande bravura dell'attore Archelao nel recitare l'*Andromeda* euripidea,⁷² gli abitanti di Abdera sarebbero stati infiammati, oltre che dal caldo tracio, dalla passione per quella tragedia, incominciando a cantare brani di questa tragedia e ad intonare la ῥῆσις di Perseo, forse, ma Luciano non lo specifica, quella in cui si diceva disposto a salvare la fanciulla: μάλιστα (scil. *Abderitae*) δὲ τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἐμονώδουν καὶ τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν ἐν μέλει διεξήεσαν (*Hist. Conscr.* 1 = **Test. Or. 9**). Tali testimonianze sulla fortuna antica dell'*Andromeda* concorrono nel delineare, per questa tragedia, un percorso «from repertoire to canon» sfortunatamente interrotto dalle vicende della tradizione testuale,⁷³ ma che mostra le molteplici vie di sopravvivenza delle opere drammatiche in secoli, come il V ed il IV a.C., caratterizzati dalla fluida alternanza tra la trasmissione orale e performativa del sapere e la nuova, crescente cultura del libro. Così, accanto al βιβλίον tragico appassionatamente letto da Dioniso nelle *Rane*, troviamo la paratragedia aristofanea,⁷⁴ ma anche l'attività degli attori, che, come attesta il brano luciano, rappresentano i vettori principali della diffusione della παλαιὰ all'indomani della grande produzione ateniese del quinto secolo. Tra questi molteplici sentieri di diffusione della tragedia trova spazio anche il simposio, che si conferma un fertile contesto per la selezione, il riuso e la conservazione dei testi poetici, tanto che il più grande studioso italiano del simposio, Massimo Vetta, ha giustamente osservato

⁷⁰ Austin-Olson 2004, lxii-lxiii.

⁷¹ Austin-Olson 2004, lxiii.

⁷² Non abbiamo altre testimonianze su questo interprete: cf. O'Connor # 86; Ghiron-Bistagne 1976, 94; Stephanis # 432.

⁷³ Easterling 1997.

⁷⁴ Il significativo ruolo della paratragedia aristofanea nella "classicizzazione" dei più grandi tragediografi del V secolo a.C. è stato illustrato da Rosen 2006.

che non è eccessivo attribuire a questa istituzione culturale «una prima fase di quella funzione importante che ebbe poi, con ben altri scopi e strumenti, la filologia alessandrina» (Vetta 1992, 216).

È significativo, infine, ai fini della nostra indagine sulla circolazione del testo tragico in età pre-alessandrina, che la recitazione di Alessandro sia sostenuta dalla sua memoria (ἀπομνημονεύσας); un dato non sorprendente, considerata la sua prestigiosa educazione, che consente, tuttavia, di osservare come, nonostante l'emergere di una cultura libresco, fissato dagli studiosi negli ultimi decenni del quinto secolo, l'importanza della conservazione mnemonica del testo tragico fu persistente anche nel secolo successivo.⁷⁵

(Test. Simp. 9a-b)

Questi due passi dei *Caratteri* di Teofrasto attestano la persistenza, negli ultimi decenni del quarto secolo,⁷⁶ della prassi di recitare brani di tragedie nei simposi.

Nel primo di essi (a), derivante dalla sezione relativa allo scortese (ὁ ἀσθάδης), si osserva che una persona di questo genere “non vorrebbe mai né cantare, né pronunciare una ῥῆσις, né danzare”. Soltanto un rozzo, infatti, poteva sottrarsi, nel simposio – il riferimento al simposio, anche se non espresso, risulta evidente – alla prassi dell'esecuzione poetica, infrangendo un codice di comportamento dalle radici antichissime, lo stesso che Anacreonte, fra gli altri, aveva individuato come il tratto diversificante dell'intrattenimento greco rispetto a quello barbaro, nel fr. 33 Gentili: ἄγε δηῖτε μηκέτ'οὔτω | πατάγωι τε κάλαλητῶι | Σκυθικὴν πόσιν παρ'οἴνωι | μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς | ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.

Tra le forme di intrattenimento rifiutate dall'ἀσθάδης troviamo il canto, probabilmente accompagnato da uno strumento (ἄσαι, come osserva Citti 1989, 77, «si riferirà certo a passi di poeti melici come ad arie di tragedie»), e la recitazione di brani tragici, poiché ῥῆσις, sulla scorta dei numerosi passi in cui questa suddivisione del testo tragico è protagonista dell'esecuzione simposiale, è probabilmente qui da intendersi nell'accezione tecnica di “discorso” tratto dalla tragedia (vd. commento a **Test. Simp. 1, 5, 6**; per il significato tecnico del termine, cf. i già citati passi di *Ar. Ach.* 416ss., *V. 579ss.* = **Test. Or. 2, Ra. 151 = **Test. Libr. 2** e, per quanto riguarda il quarto secolo, *Pl. Lg.* 811 a 1-2 = **Test. Libr. 7**, *Plut. Dem.* 7. 1-2 = **Test. Or. 8**).**

Il fatto che soltanto una persona scortese avrebbe potuto declinare l'invito a questo genere di intrattenimento lascia intendere, per contrasto, che nell'Atene di fine quarto secolo a.C., quasi tutti i πεπαιδευμένοι «conoscevano a sufficienza qualche aria, lirica o tragica, o qualche recitativo di tragedia, in modo da poter sostenere queste performances».⁷⁷ È la stessa tradizione orale, unita all'elevata competenza mnemonica, del resto, che secondo il noto aneddoto plutarco in *Nic.* 29. 3-5 (vd. commento a **Test. Or. 5b**), salvò i soldati ateniesi dalla prigionia nelle latomie dopo la disfatta siciliana.

Nel secondo passo (b), il “lento ad apprendere” (ὁ ὀψιμαθής), è definito come una persona “che all'età di sessant'anni manda a memoria discorsi e, recitandoli durante il simposio, li dimentica”. La posizione di questa formulazione all'interno della sezione relativa all'ὀψιμαθής è incipitaria: la definizione appena precedente (Ἡ δὲ ὀψιμαθία φιλοπονία δόξειεν ἂν εἶναι ὑπὲρ τὴν ἡλικίαν), è, infatti, come tutte le altre definizioni dei *Caratteri* a noi pervenute, da ritenersi un'accrezione successiva al testo originale.⁷⁸ Ciò significa che l'immagine dell'anziano, che si prepara all'intrattenimento simposiale venendo tradito, nel momento *clou* della *performance*, dalla sua memoria arrugginita, costituiva un'adatta illustrazione del carattere in questione: nell'Atene del tardo quarto secolo a.C. era verosimile imbattersi in personaggi di questo tipo.

⁷⁵ Mastromarco 2006b, 137-147.

⁷⁶ Cf. Rusten 1992, 9-11; Diggle 2004, 27-37 per due succinte trattazioni sulla cronologia dell'opera.

⁷⁷ Citti 1989, 77.

⁷⁸ Diggle 2004, 16-19.

Recitare *ρήσεις* tragiche è, in qualche misura, un'attività da ragazzi, come abbiamo visto in **Test. Simp. 6**, e la passione dei giovani ateniesi per questo genere letterario è già dimostrata da Aristofane in un brano degli *Uccelli*, laddove Pisetero parla di un padre il cui figlio “ha messo le ali e svolazza con la mente per la tragedia” (ὁ δέ τις τὸν αὐτοῦ φησιν ἐπὶ τραγωδίᾳ | ἀνεπτερωῖσθαι καὶ πεποτῆσθαι τὰς φρένας, *Av.* 1439-1440); la comicità della situazione teofrastea risiede, pertanto, nell'affettazione di modi giovanili da parte di questo anziano “lento ad apprendere”. Valutando la posizione di (a) e (b) nel quadro generale della circolazione della tragedia in ambito simposiale, si può rilevare, infine, come questi passi attestino forme di intrattenimento meno prestigiose rispetto al simposio d'*élite* della corte macedone, nel quale erano protagonisti i migliori interpreti delle coeve scene teatrali; in questi più umili contesti l'esecuzione di brani tragici era ancora affidata alla competenza di semplici cittadini istruiti, in continuità con il ruolo di produzione e riproduzione poetica tradizionalmente affidato alle occasioni conviviali.

(Test. Simp. 10*)

Nei *Δαιταλῆς*, la prima commedia di Aristofane rappresentata nel 427 a.C. con la didascalia di Callistrato (*Prolegomena de Comoedia III*, p. 9, 38 Koster = *Δαιταλῆς*, test. v. K.-A.), si intrecciavano due motivi fondamentali, quello dei rapporti tra padre e figlio e quello dei rapporti tra due fratelli «di diversa educazione e tendenza». ⁷⁹ È lo stesso commediografo, nella parabasi delle *Nuvole* (vv. 528-532), ad informarci della positiva accoglienza, da parte del pubblico, di questi due personaggi, il “Virtuoso” ed il “Depravato” (ὁ σώφρων τε χὼ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην); ad un confronto serrato, invece, tra il padre ed il figlio scapestrato, è da riferire, secondo la testimonianza di Galen. 19, p. 66, 12ss. Kühn, l'unico frammento dell'opera di una certa consistenza che possediamo, il 205 K.-A. (1 Cassio).

Il frammento 234 K.-A. potrebbe aver fatto parte di un agone tra il *καταπύγων* ed il *σώφρων*, oppure tra il figlio degenerare ed il padre; nella stessa opera, infatti, vi era un interlocutore che chiedeva di “cantare uno scolio di Alceo o di Anacreonte” (ἄσον δὴ μοι σκόλιόν τι λαβὼν Ἀλκαίου κἀνακρέοντος, fr. 235 K.-A.) ed è possibile che a questo genere di *performance* tradizionale si opponesse, nel contesto della “sezione musicale” di un agone, ⁸⁰ un'esecuzione più al passo con i tempi, relativa ad “Ecuba che si lamentava” ed a “della paglia che veniva bruciata”. Tale allusione può essere collegata con certezza ad una «Hekabe-Szene», ⁸¹ ad una rappresentazione tragica in cui, oltre che al lamento della donna troiana, si assisteva all'incendio della città: è merito di Srebny, ⁸² infatti, l'aver ricondotto l'espressione *καίόμενον τὸν ἀχυρόν* all'espedito scenico di ardere della paglia per dare agli spettatori l'impressione dell'incendio di Troia.

Se il riferimento ad una rappresentazione teatrale risulta assai verosimile, dal momento che lo stesso Euripide, nel finale delle *Troiane*, aveva fatto probabilmente ricorso ad un simile espedito scenico, ⁸³ su meno solide basi si poggia il tentativo di attribuire ad un contesto simposiale

⁷⁹ Cassio 1977, 28.

⁸⁰ Cassio 1977, 78.

⁸¹ Rau 1967, 210. Lo studioso ipotizza che l'allusione di Aristofane fosse diretta proprio all'*Ecuba* euripidea, per la quale, pertanto, si dovrebbe supporre una datazione assai alta.

⁸² Srebny 1928. È accattivante la sua idea di collegare l'allusione aristofanea alla rappresentazione della *Iliou Persis* di Iofonte (*TrGFI* 22 T1a), per cui è possibile ipotizzare una rappresentazione nel 428 a.C., l'anno prima della messa in scena dei *Δαιταλῆς*, quando questo tragediografo si piazzò secondo alle Dionisie, vinte da Euripide con l'*Ippolito* (*TrGF I DID* C13).

⁸³ Nel finale delle *Troiane* (vv. 1256ss.), è difficile, come osserva Lesky 1996, 587, che «il tentativo di Ecuba di gettarsi tra le fiamme fosse rappresentato senza il supporto di qualche tangibile elemento scenico». Lo studioso, soffermandosi su quello che definisce «probabilmente il più complesso problema scenico del teatro greco», adotta così un'interpretazione intermedia tra quella wilamowitziana («quin re vera scaenam vel potius proscaenii tabulamentum flammis adesum

l'affermazione del fr. 234 K.-A. In teoria, la situazione drammatica sullo sfondo di questo verso potrebbe esser stata analoga a quella di *Nu.* 1353ss., con il figlio che si rifiuta di cantare un brano lirico proposto dal padre (fr. 235 K.-A.) e dà vita ad una *performance* più moderna, che viene in un certo senso “parafrasata” dal suo interlocutore; nel passo delle *Nuvole*, uno Strepsiade sotto *shock* per la scelta di Fidippide descrive la sua esibizione come relativa ad un “fratello che si sbatte la sorella uterina” (ὡς ἐκίνει ἀδελφός, ὃ'λεξίκακε, τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφήν), nel nostro frammento si ricorderebbero, invece, alcuni tratti della tragedia prescelta per l'esecuzione: il lamento della donna troiana e la città in fiamme.

Si dovrebbe ipotizzare, in altri termini, che il figlio depravato eseguisse il brano finale di un'opera tragica relativa alla distruzione di Troia.⁸⁴ Un'idea, questa, sicuramente suggestiva, ma che, nonostante l'autorevole parere di Wilamowitz, per cui il verso in questione si adatta bene al figlio καταπύγων, «der von der alten Musik so wenig wissen will wie Pheidippides»,⁸⁵ non appare pienamente convincente, proprio in ragione del riferimento all'espedito scenico della “paglia bruciata” individuato da Srebrny.

L'allusione dell'interlocutore alla *Hekabe-Szene* appare, pertanto, più che un riferimento ad un'esecuzione simposiale di un brano tragico, una critica, oppure il semplice ricordo, di una soluzione drammatica adottata da un tragediografo coevo; la scena di Euripide e Diceopoli negli *Acarnesi* (vv. 393-489), scritta soltanto due anni dopo i *Δαιταλῆς*, è ricca di allusioni agli espedienti registici del poeta tragico, come l'uso dell'*ekkyklema* e dei costumi da “pezzenti” per gli eroi, e questo genere di allusioni alle rappresentazioni tragiche, sul quale sarà imperniato l'agone poetico delle *Rane*, ricorre anche in frammenti comici meno noti, quali il fr. 696 K.-A. di Aristofane, in cui si allude ai movimenti di danza del Coro dei *Frigi* di Eschilo (τοὺς Φρύγας οἶδα θεωρῶν | ὅτε τῷ Πριάμῳ συλλυσόμενοι τὸν παῖδ' ἦλθον τεθνεῶτα | πολλὰ τοιαυτὶ καὶ τοιαυτὶ δεῦρο σχηματίσαντας) ed il fr. 142 K.-A. delle *Σκευαί* di Platone Comico, che ricorda, per il riferimento all'azione di un personaggio tragico (Elettra) e la presenza del relativo participio femminile, il nostro verso: Εὐριπίδης δὲ ἐποίησεν ὑδροφοροῦσαν ἑαυτήν †.

theatrales operae proiecerint, non licet dubitare», cf. Wilamowitz 1921a, 165) e quella di Hourmouziades 1965, 122, il quale affida sostanzialmente alla fantasia del pubblico la ricostruzione dell'incendio di Troia. Se si accettano le ipotesi di Lesky, per il quale «del fumo che saliva dietro la scena potrebbe aver suggerito l'idea del fuoco», il passo euripideo è sicuramente accostabile alla situazione scenica descritta in questo frammento dei *Δαιταλῆς*.

⁸⁴ Cassio 1977, 78.

⁸⁵ Wilamowitz 1962, 233.

(Test. Simp. 11*)

Nel sesto capitolo del *Simposio* senofonteo, Ermogene, rimproverato da Socrate per il suo fastidioso silenzio,⁸⁶ si difende facendo notare che nella conversazione dei simposiasti non era stato possibile inserire, fino a quel momento, “né un capello, né una parola”; Callia, intervenendo su espressa richiesta di Socrate, puntualizza, allora: “quando l’*aulos* suona, tutti quanti tacciamo”.⁸⁷

Egli suscita, così, la reazione del suo fratellastro,⁸⁸ il quale chiede ironicamente ai convitati se vogliono che lui conversi con loro accompagnato dal suono dello strumento, paragonando questa immaginata circostanza all’esecuzione *πρὸς τὸν αὐλὸν* di tetrametri da parte dell’attore Nicostrato.⁸⁹ Questa battuta di Ermogene è da sempre considerata come la più antica attestazione di quel modo di

⁸⁶ Xen. *Symp.* 6, 2. οἴσθ’ οὖν, ἔφη, ὅτι καὶ σὺ νῦν ἡμᾶς λυπεῖς σιωπῶν; Socrate sta riformulando a modo suo la definizione di *παροιμία* appena fornita da Ermogene, “disturbare i compagni di banchetto per via del vino” (τὸ τοίνυν παρ’ οἶνον λυπεῖν τοὺς συνόντας); per il significato *standard* del termine, vd. Hsch. π 967 (*παροιμία*: ἡ ἐκ τοῦ οἴνου ὕβρις) con le considerazioni di Huss 1999, 334.

⁸⁷ Xen. *Symp.* 6, 2 Ἡ οὖν λέληθέ σε ὅτι μεταξὺ τοῦ ὑμᾶς λέγειν οὐδ’ ἂν τρίχα, μὴ ὅτι λόγον ἂν τις παρείρει; καὶ ὁ Σωκράτης, Ὡ Καλλία, ἔχouis ἂν τι, ἔφη, ἀνδρὶ ἐλεγχομένῳ βοηθῆσαι; Ἐγωγ’, ἔφη. ὅταν γὰρ ὁ αὐλὸς φθέγγηται, παντάπασι σιωπῶμεν.

⁸⁸ Ermogene era un figlio νόθος di Ipponico: non sappiamo chi fosse sua madre, ma il padre lo aveva riconosciuto, se, come è lecito supporre da un’affermazione di Socrate in Pl. *Cra.* 391c 2 (ἐπειδὴ δὲ οὐκ ἐγκρατής εἶ τῶν πατρῶων), egli si aspettava di ereditare una parte dei beni paterni. Per un profilo di questo personaggio, abile interlocutore nello stesso *Cratilo*, presente nel *Fedone* e probabile fonte di Senofonte per il periodo finale della vita di Socrate, cf. Nails 2002, 162-164.

⁸⁹ Per quanto riguarda l’attore menzionato da Senofonte, è necessario, con l’aiuto di Millis-Olson 2012, “rimettere la chiesa al centro del villaggio”, dal momento che in due trattazioni molto recenti sugli attori e sulla ricezione antica del dramma si riscontra una certa confusione sulla sua identità. G. Kovacs, in *EGT*, I, p. 6, ad esempio, dopo aver ricordato la sua abilità nel cantare tetrametri e nell’interpretare il ruolo del messaggero (vd. *infra*), lo associa alle Grandi Dionisie del 339 a.C., una data non solo inconciliabile con la cronologia relativa del *Simposio* (ambientato nel 422 a.C.; cf. e.g. Bowen 1998, 9; Storey 2003, 82), ma anche di gran lunga posteriore alla morte di Senofonte (qualche tempo dopo il 356 a.C., cf. Bowen 1998, 3). Nervegna 2014, 161, parlando del Nicostrato che nel 340/339 a.C. portò in scena alle Grandi Dionisie una tragedia di Euripide di cui non possiamo più leggere il nome (*IG II² 2320*, col. II, 34-35 M.-O.), osserva: «by 412, the dramatic date of Xenophon’s Symposium, Nikostratos was already proverbial for his skill in delivering tetrametra to the sound of the aulos» (412 è probabilmente un lapsus calami per 422). Bisogna distinguere, evidentemente, tra un Nicostrato attivo nell’ultima parte del quinto secolo a.C. (e ricordato per questo da Senofonte) ed uno incaricato, nel quarto secolo a.C., di riproporre al pubblico ateniese una *παλαιά* euripidea: cf. O’ Connor # 368, # 369; lo specchietto in Ghiron-Bistagne 1976, 347, la quale adotta la dicitura Νικόστρατος e Νικόστρατος II; Stephanis # 1861, # 1863. Il primo, accreditato di due vittorie all’agone lenaico «in the mid-410s or so» (Millis-Olson 2012, 154: cf. *IG II² 2325H*, col. I, 8 M.-O.), ottenne il premio per il migliore ὑποκριτής alle Grandi Dionisie del 400/399 a.C. (*IG II² 2318*, col. VII, 864 M.-O.) e, se è lecito integrare il suo nome in *IG II² 2325B*, col. II, 22 M.-O., egli era menzionato, com’è naturale aspettarsi, anche nella lista degli attori vincitori in questo *festival*; stando a quanto si legge in Polyæn. *Strat.* 6, 10, inoltre, avrebbe partecipato, insieme al collega Callippide ed all’auleta Tersandro, ad una θέα organizzata da Alessandro φρουράρχος come espediente per catturare alcuni abitanti dell’Eolia (forse nel 399 a.C.: nell’aneddoto è menzionato Tibrone, cf. Schettino 1998, 246); sempre insieme a Callippide, infine, egli è ricordato in Philod. *De Rhet.* I, p. 197, 7 Sudhaus nel contesto di una riflessione sull’importanza della ὑπόκρισις. Il secondo, oltre a presentare, come abbiamo visto, una replica euripidea nel 340/339 a.C. (**Test. Rep. 17c**), dovrebbe aver vinto la competizione degli attori alle Dionisie del 332/321 a.C. (*IG II² 2318*, col. XII, 1673 M.-O. con Millis-Olson 2012, 58, 69) ed era, forse, ricordato tra gli ὑποκριταὶ premiati nell’agone lenaico (*IG II² 2325H*, col. III, 42 M.-O.: l’integrazione del suo nome è meno certa, tuttavia, in questo caso).

e eseguire il verso greco a metà tra la recitazione ed il canto, definito παρακαταλογία nelle fonti antiche,⁹⁰ e che «doveva in certo modo corrispondere al recitativo della moderna opera».⁹¹

Inoltre, poiché lo ὑποκριτής menzionato da Senofonte è un interprete della tragedia, il passo è all'origine di ogni riflessione sull'impiego del verso recitativo nel dramma antico.⁹² Proprio l'autore della più misurata – e per questo tuttora fondamentale – trattazione sulla presenza della παρακαταλογία nella tragedia e nella commedia, A. Pickard-Cambridge, avanzava, tuttavia, qualche riserva sul valore di questa testimonianza, osservando: «il passo di Senofonte è in un certo senso ambiguo: lo si potrebbe intendere come attestazione implicita del fatto che i tetrametri non erano sempre “recitati” con accompagnamento di flauto (perché altrimenti menzionare il nome dell'attore?), e si riferisce forse ad un “recital” simposiaco piuttosto che a una rappresentazione a teatro».⁹³ Si tratta di un'osservazione *en passant*, non sviluppata dallo studioso e trascurata nelle trattazioni sulla circolazione pre-alessandrina della tragedia (fatta eccezione per un breve accenno in Prauscello 2006, 88 n.279),⁹⁴ ma che vale la pena di riprendere in considerazione. Almeno due riflessioni, infatti, possono essere addotte a sostegno dell'intuizione di Pickard-Cambridge.

Innanzitutto, considerato lo scenario, ovviamente conviviale, nel quale è inserito lo scambio di battute tra Socrate ed Ermogene, è possibile che quest'ultimo, a cui viene chiesto di rompere un silenzio perdurante ed inopportuno nel contesto di un banchetto,⁹⁵ faccia riferimento non ad una *performance* scenica ma ad una forma di intrattenimento simposiale. Inoltre, anche se le testimonianze letterarie di una presenza (reale o immaginata che sia) dell'attore tragico nel simposio risalgono al quarto secolo (= **Test. Simp. 5, 7**), è la stessa opera senofontea ad attestare la possibilità che già negli anni Venti del quinto secolo a.C. – almeno in un ambiente benestante come quello della cerchia di Callia – le attività ricreative del banchetto fossero curate da uomini del mestiere, come l'impresario siracusano che offre ai convitati lo spettacolo di una piccola *troupe*, formata da un'auleta, una danzatrice ed un παῖδα πάνυ καλῶς κιθαρίζοντα καὶ ὀρχούμενον (cf. Xen. *Symp.* 2. 1); anche un

⁹⁰ Soltanto due autori, in verità, usano il sostantivo in questione: [Plut.] *De Mus.* 1141f Ἀρχίλοχος [...] προσεξεῦρε [...] τὴν παρακαταλογίην καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν (“Archiloco scoprì il recitativo ed il suo accompagnamento”); [Arist.] *Pr.* 19. 6 διὰ τί ἡ παρακαταλογία ἐν ταῖς ὠδαῖς τραγικόν; (“perché il recitativo nei canti è tragico?”). Per l'interpretazione di queste ed altre (poche) fonti sulla παρακαταλογία rinviando ai lavori di Christ 1875; Gentili 1960, 1599-1601; Perusino 1968, 19-28; Centanni 1995, 119-121; Pickard-Cambridge 1996, 216-231. Nel testo senofonteo troviamo κατέλεγεν, che, come osserva Gentili 1960, 1599 «dev'essere inteso nel senso di παρακατέλεγεν», anche se il verbo παρακαταλέγω può essere ricostruito congetturalmente soltanto in Ath. 14. 636b: ἐν οἷς γὰρ φησί (sc. Fillide di Delo) τοὺς ἰάμβους ἐκάλουν· ἐν οἷς δὲ παρακατελογίζοντο (Hermann: mss. παρελογίζοντο) τὰ ἐν τοῖς μέτροις κλεψιάμβους (“dice che chiamavano *iambykai* gli strumenti musicali con cui intonavano versi giambici e *klepsiamboi* quelli con cui accompagnavano il recitativo ritmico”: la traduzione è, con alcuni adattamenti, quella di Pickard-Cambridge 1996, 218). Sembra, comunque, almeno stando a Hsch. κ 1244, che καταλογία possa essere usato nel senso di παρακαταλογία, ma il lessicografo non brilla per chiarezza: καταλογία: τὸ τὰ ἄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν “*kataloghé*: recitare i canti senza musica”. Il verbo καταλέγω (*LSJ*, s.v., Ib) è, in ogni caso, impiegato in relazione alla recitazione di oracoli in Hdt. 7. 6 (σεμνοῦς λόγους κατέλεγε τῶν χρησμῶν “proferiva i solenni responsi degli oracoli”), di preghiere in Ath. 4. 149d (τοῦ ἱεροκήρυκος τὰς πατρίους εὐχὰς καταλέγοντος “mentre l'araldo recita le invocazioni tradizionali”) ed all'esecuzione di un lamento funebre (Hsch. κ 1214 καταλέγεσθαι ὀδύρεσθαι τὸν τεθνεῶτα).

⁹¹ Gentili 1960, 1599.

⁹² Nelle trattazioni di metrica che rimandano a Xen. *Symp.* 6. 3, sulla base della circostanza che Nicostrato sia un attore tragico, spesso (cf. e.g. Christ 1875, 169, Centanni, 1995, 119; Gentili-Lomiento 2003, 76; Battezzato in *EGT* II, p. 829) si deduce che i τετράμετρα da lui eseguiti fossero trocaici, dal momento questa forma metrica era ben più diffusa nella tragedia del tetrametro giambico e di quello anapestico; Senofonte, tuttavia, non è esplicito al riguardo.

⁹³ Pickard-Cambridge 1996, 217 n.118. Già Christ 1875, 165 dubitava che la prassi di recitare tetrametri al suono dell'*aulos* fosse «allgemein verbreitet» e che si potesse, pertanto, considerare Nicostrato, nel passo senofonteo, «nur als Repräsentant der Schauspieler»; secondo lo studioso, dal passo si dovrebbe concludere, invece, che un tempo «die Tetrameter zur Flöte förmlich gesungen wurden, und dass erst Nikostratos die Parakataloge derselben einführte, vielleicht ohne damit allgemeine Nachahmung zu finden».

⁹⁴ La studiosa si dice d'accordo con Pickard-Cambridge sulla collocazione simposiale e non scenica della *performance* cui allude Ermogene, ma non argomenta ulteriormente la sua osservazione.

⁹⁵ Sul significato del silenzio di Ermogene in *Symp.* 6. 1-2, si vedano le riflessioni di Gray 1992, 62-71.

professionista delle scene come Nicostrato, pertanto, potrebbe essersi prestato a *performances* tragiche private, al pari di grandi interpreti del quarto secolo, come Teodoro e Neottolemo, o dei molti altri ἀγωνισταὶ della corte macedone.

Anche se l'ipotesi di Pickard-Cambridge è degna di nota, tuttavia, non vi sono sufficienti elementi per sostenere che il nostro passo sia una testimonianza certa della circolazione simposiale della tragedia, dal momento che Ermogene potrebbe riferirsi, genericamente, ad una "specialità" scenica dell'attore, piuttosto che ad un'occasione particolare (e conviviale) in cui dispiegò il suo talento. Per quanto riguarda, in particolare, Nicostrato, sappiamo, infatti, che la sua bravura nell'interpretare il ruolo del messaggero tragico era così saldamente impressa nella memoria del pubblico, che il personaggio di una a noi ignota commedia di Eubulo, poteva promettere di "fare tutto come Nicostrato" (ἐγὼ ποιήσω πάντα κατὰ Νικόστρατον, fr. 134 K.-A.), secondo un'espressione proverbiale che era sorta dalla precisione con la quale questo ὑποκριτής raccontava agli spettatori gli eventi extra-scenici nei suoi *messenger-speeches*.⁹⁶ Nello stesso *Simposio* senofonteo, Filippo, il γελωτοποιός imbucato alla festa per Autolico, ricorda, inoltre, l'orgoglio di Callippide – altro grande attore di fine quinto secolo, ricordato dai comici e punzecchiato dai colleghi per l'eccessivo "realismo" del suo stile performativo –⁹⁷ per la sua capacità di fare presa sul cuore del pubblico, riducendo intere platee in lacrime,⁹⁸ mentre ad un'altra grande *star* delle scene ateniesi come Teodoro,⁹⁹ Aristotele riconosceva una straordinaria naturalezza nell'interpretazione, tanto che a confronto di quella degli altri attori, la sua voce «sembrava davvero quella del personaggio che parlava, le altre quelle di qualcun altro».¹⁰⁰

⁹⁶ Si veda Prov. Coisl. 124 (riportato in apparato a p. 395 del *Corpus Paroemiographicum Graecum*), una delle fonti del frammento comico: ἐγὼ-Νικόστρατον. ἐπὶ τῶν ὀρθῶς πάντα ποιούντων. ἦν γὰρ ὁ Νικόστρατος ὑποκριτής τραγικός ἄριστος καὶ μάλιστα ἐν ταῖς τῶν ἀγγέλων ἐπαγγελίαις. ὅθεν καὶ τινες εἶπον· ἐγὼ τοι φράσω πάντα κατὰ Νικόστρατον ("Farò tutto come Nicostrato: detto delle persone che compiono tutto con precisione. Nicostrato infatti era un attore tragico eccelso, specialmente nelle scene di annuncio dei messaggeri. Per cui alcuni dicono anche: ti dirò tutto come <faceva> Nicostrato").

⁹⁷ Sullo stile performativo di Callippide (O'Connor # 274, Ghiron-Bistagne 1976, 334, Stephanis # 1348) e sulla non semplice applicazione del concetto di "realismo" alla recitazione degli attori antichi, cf. l'analisi di Csapo 2010, 117-139. Secondo un accenno di Aristotele in *Po.* 1461b 34-35, Minnisco, un collega più anziano, chiamava Callippide "scimmia, perché era andato oltre" (ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιπιδὴν ἐκάλει): come ha osservato Csapo 2010, 117-118, in controtendenza rispetto alla tradizionale interpretazione del passo, il riferimento non è tanto al suo «overacting», ad un eccesso, quindi, nella gestualità e nell'interpretazione, quanto piuttosto alla consuetudine di imitare ogni tipo di persone, anche le donne "non libere", come chiarisce il testo di Aristotele poco più avanti (καὶ Καλλιπιδὴ ἐπετιμᾶτο [...] ὡς οὐκ ἔλευθέρως γυναῖκας μιμουμένων, *Po.* 1462a 9-11). L'attitudine alla rappresentazione di situazioni umili da parte di Callippide era ricordata da Aristofane nel fr. 490 K.-A. delle *Σκηνᾶς Καταλαμβάνουσαι*, nel quale, a patto di accettare una congettura di Brunck, possiamo leggere: "come Callippide siedo a terra sullo sporco" (ὡσπερὶ Καλλιπιδῆς ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι χαμαί), un'espressione forse riferita all'interpretazione del ruolo di un eroe "supplice", data la sua vicinanza ad un passo omerico, che ritrae Odisseo ikéτης alla corte dei Feaci: οὐδὲ ἔοικε | ξείνον χαμαὶ ἤσθαι ἐπ' ἐσχαρῆ ἐν κονίησιν (*Od.* 7. 159-160): si tratta di un parallelo segnalato da K.-A. *ad loc.*, i quali preferiscono, tuttavia, mantenere la παράδοσις dei mss. di Polluce, fonte del frammento in questione, che individuerrebbe un'allusione non all'attore in persona ma al *Callippide* di Strattide: ὡσπερ ἐν Καλλιπιδῆ ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι χαμαί.

⁹⁸ Xen. *Symp.* 3. 11 Σύ γε μὴν δῆλον, ἔφη ὁ Λύκων τὸν Φίλιππον προσειπὼν, ὅτι ἐπὶ τῷ γελωτοποιεῖν μέγα φρονεῖς. Δικαιότερόν γ', ἔφη, οἶομαι, ἢ Καλλιπιδῆς ὁ ὑποκριτής, ὃς ὑπερσεμνύνεται ὅτι δύναται πολλοὺς κλαίοντας καθίζειν.

"Mi sembra evidente, disse Licone rivolgendosi a Filippo, che sei orgoglioso della tua attività di intrattenitore! Credo che il mio orgoglio sia più giusto di quello dell'attore Callippide, il quale si insuperbisce perché è in grado di far piangere molti spettatori". Anche per Teodoro il θαυμαστόν della τέχνη dell'attore consisteva nel commuovere gli spettatori (vd. Plut. *De laud. ips.* 545e 8-f 1, con Lada-Richards 2002, 414 n.104).

⁹⁹ Nicostrato, Callippide e Teodoro sono menzionati insieme da Plutarco in *De Glor. Ath.* 348e 6-7, in qualità di "servitori della tragedia" (Νικόστρατοι Καλλιπιδῆαι [...] καὶ Θεόδωροι [...] ὡσπερ γυναικὸς πολυτελοῦς τῆς τραγωδίας κομμωταὶ καὶ διαφοφόροι).

¹⁰⁰ Dorati 1996, 339. Arist. *Rh.* 1404b 21-23: οἷον ἢ Θεοδώρου φωνὴ πέπονθε πρὸς τὴν τῶν ἄλλων ὑποκριτῶν· ἢ μὲν γὰρ τοῦ λέγοντος ἔοικεν εἶναι, αἱ δ' ἀλλότρια (si tratta di un esempio addotto da Aristotele per spiegare come il poeta debba «comporre senza che ciò risulti evidente, e dare l'impressione di parlare non artificialmente, ma naturalmente», διὸ δεῖ λαθάνειν ποιούντας, καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλὰ πεφυκότως, traduzione di Dorati *ibid.*; su questa

Alla luce del confronto del nostro passo con queste attestazioni delle “specialità” degli attori, l’attribuzione dell’allusione di Ermogene ad un contesto scenico, piuttosto che ad un *recital* simposiaco, rimane, perciò, la soluzione interpretativa migliore.

(Test. Simp. 12*)

L’inserimento di questo brano fra le testimonianze relative alla circolazione del testo tragico in età pre-alessandrina appare problematico. Lai 1997, 146, commentando questo aneddoto,¹⁰¹ osserva che i colleghi d’ambasciata di Damocle «dopo il pranzo usavano cantare Frinico, Stesicoro, Pindaro»,¹⁰² mentre «egli avrebbe voluto eseguire soltanto i canti composti da Dionisio». Tuttavia, non si trattava di semplici canti ma di peani: nonostante siano necessarie diverse correzioni per sanare il testo di Ateneo,¹⁰³ non si può obliterare la menzione di questo genere letterario, dal momento che, nel prosieguo dell’aneddoto, Damocle, dopo esser riuscito a placare l’ira del sovrano, gli chiede di διδάξαι τὸν πεποιημένον εἰς τὸν Ἀσκληπιὸν παιᾶνα (Ath. 6. 250 c).

testimonianza, cf. Sifakis 2002, 153-154; 162). Diversa, ma comunque elogiativa nei confronti di Teodoro, l’interpretazione del passo di Lada-Richards 2002, 401, che commenta: «the great actor does not even forfeit his own voice when impersonating his character but, on the contrary, creates with it, like the famous Theodoros, whose voice, when contrasted to that of mediocre actors “seems to be his own utterance, while theirs seem alien”». Stando a quanto si legge in Plut. *De aud. Po.* 18c 3-4, un’altra ben più singolare abilità di Teodoro era la sua perfetta imitazione del τροχίλος, il nostro “scricciolo” (Ar. Av. 79).

¹⁰¹ Il protagonista dell’episodio è l’adulatore reso celebre dall’aneddoto ciceroniano sulla spada che, appesa ad un sottile filo, pendeva sulla sua testa durante un sontuoso banchetto, simbolo della precaria felicità del tiranno, di cui egli aveva, imprudentemente, lodato la fortuna (Cic. *Tusc.* 5. 61-62; cf. anche Hor. *Carm.* 3. 1, 17-18: *dstrictus ensis cui super impia cervice pendet, non Siculae dapes dulcem elaborabunt saporem*). Nelle *Tusculanae* questo personaggio figura come cortigiano di Dionisio il Vecchio; secondo quanto afferma Ateneo, invece, che ha come fonte la trattazione storica di Timeo, Damocle sarebbe stato un adulatore di Dionisio il Giovane (Ath. 6. 250a): Τίμαιος δ’ ἐν τῇ δευτέρῃ καὶ εἰκοστῇ τῶν ἱστοριῶν Δημοκλέα φησὶ τὸν Διονυσίου τοῦ νεωτέρου κόλακα. L’indicazione di Ateneo è problematica, perché, se siamo bene informati sull’attività poetica di Dionisio il Vecchio, un sovrano noto per la sua produzione tragica (cf. *supra*, commento a **Test. Simp. 5**), non abbiamo testimonianze in tal senso per quanto riguarda il suo successore. Come osserva Jacoby *ad FG rHist* 566 F32, l’aneddoto si colloca, in Ateneo, in mezzo ad altri episodi relativi a κόλακες di entrambi i tiranni, «sodass eine erklärende interpolation von τοῦ νεωτέρου nicht überraschend wäre»; tuttavia, questa circostanza non autorizza a riferire automaticamente la testimonianza a Dionisio il Vecchio, come, fra gli altri, fa Snell, che cita il passo nella sezione dei *testimonia* relativi a questo tragediografo (*TrGF* I 76 T11). Pur constatando che la produzione di peani potrebbe essere attribuita, con maggiore verisimiglianza, al più antico dei due sovrani di Siracusa e che Ateneo stesso potrebbe aver confuso le informazioni trovate, probabilmente, in un *excursus* di Timeo «über den hofhalt der tyrannen» (così suggerisce sempre Jacoby), si deve, tuttavia, quanto meno lasciare in sospeso la questione della datazione di questo aneddoto. Se l’episodio si colloca nel regno di Dionisio il Vecchio, allora è con certezza databile a prima del 367 a.C. (vd. commento a **Test. Simp. 5**, p. 170 n.49); se invece, come indica Ateneo, è di suo figlio che Damocle canta i peani, la cronologia è leggermente posteriore (verosimilmente nel decennio 367-357 a.C., prima della sua cacciata ad opera di Dione e del suo esilio a Locri; cf. *RE*, s.v. *Dionysius II*, vol. 3, 629).

¹⁰² Riteniamo che nel Frinico menzionato da Ateneo debba individuarsi il tragediografo attivo tra la fine del VI e l’inizio del V secolo a.C. Snell riporta la testimonianza, oltre, come detto, nella sezione su Dionisio il Vecchio (*TrGF* I 76 T11), anche in quella relativa a questo autore tragico (*TrGF* I 3 T8). Non così certa dell’identificazione sembra Lai 1997, 146: «è probabile che il poeta Frinico qui nominato sia il tragediografo, celebrato nell’antichità per la bellezza delle sue arie».

¹⁰³ Nel riportare questo passo, seguiamo, pur con qualche riserva, il testo dell’edizione teubeneriana di Kaibel (1887-1890), il quale accoglie la correzione τῶν (Dobree), per τὸν del Marciano Gr. 447 (A), modificando, di conseguenza, παιᾶνα (A) in παιάνων (Kaibel): in questo modo, si ha il vantaggio di eliminare il non perspicuo uso dell’accusativo singolare (i convitati cantavano “i peani di Stesicoro, Frinico e Pindaro”, non “il peana”), pur introducendo un costrutto di ᾄδω + genitivo che ha alcuni paralleli nella dizione comica (Ar. V. 269, 1225; cf. anche l’uso di ἀλλέω in Men. *Dys.* 432) ma non pienamente pertinenti, dal momento che in quei passi al genitivo è sottinteso μέλος, mentre nel nostro brano la menzione del genere del canto è esplicita. Più convincente la correzione del nominativo τινες (A) nell’accusativo τινας (Meineke), che ripristina il parallelismo tra l’azione dei compagni di ambasciata di Damocle, che “dopo aver preso alcuni dei marinai con loro” cantano, mentre l’adulatore, insieme ad alcuni volontari, dà vita ad una *performance* dei peani di Dionisio.

L'associazione di Frinico con il peana risulta, in ogni caso, altrimenti inattestata, ed anche per quanto riguarda la produzione di Stesicoro, la testimonianza di Ateneo è un *unicum*: il parallelismo tra queste due inusitate attribuzioni spinge a qualche ulteriore considerazione.

M. Davies, nei suoi *Poetarum Melicorum Fragmenta*, apparentemente non conferiva molta importanza al passo in questione, catalogandolo nella sezione *Miscellanea* dei *testimonia artis* del poeta (TB 23(b)). Finglass, tornando sull'argomento nella recente edizione di Stesicoro (2014) pubblicata in collaborazione con lo stesso Davies, sostiene (a p. 21 dell'introduzione) che la denominazione di parte della produzione del poeta come "peani" (o come "inni") non costituisca necessariamente un indizio dell'esistenza di «distinct groupings within his oeuvre». Più probabilmente, continua lo studioso, classificazioni di questo genere riflettono «the difficulties of fitting Stesichorus' poems into any generic category. A narrative which contained an early invocation of Apollo might have been called a paeon; the prominence of any divinity could have led to a poem being designated a hymn».

Se un meccanismo simile a quello ricostruito da Finglass per Stesicoro fosse alla base anche della definizione di componimenti di Frinico come "peani", la testimonianza di Ateneo potrebbe essere inserita con meno riserve in un'indagine sulla circolazione simposiale della tragedia: brani del tragediografo che per qualche ragione contenutistica o metrico-musicale presentavano un carattere "peanico" sarebbero entrati nel repertorio simposiale di quel genere, ed in tal modo si sarebbe progressivamente persa la percezione della loro originaria natura. È noto come i poeti tragici fossero formidabili ed innovatori interpreti dei generi della tradizione lirica ad essi anteriore e coeva:¹⁰⁴ non è inverosimile, pertanto, ritenere che Frinico avesse composto qualcuno dei suoi μέλη – particolarmente adatti ad una riproduzione cantata, in virtù della loro dolcezza melodica (cf. **Test. Or. 1a-b**) – impiegando moduli stilistici affini a quelli del peana.

(Test. Simp. 13*)

Questo breve frammento comico non attesta esplicitamente l'esecuzione di un brano tragico nel simposio, ma non è da escludere che sullo sfondo della preferenza dei due "malati" per i μέλη di Euripide, tale da far sembrare loro ogni altro canto spiacevole e simile al suono del γίγγρα, vi sia un riferimento all'intrattenimento conviviale. Tale strumento, descritto da West 1992, 92 come «a small pipe [...] of Phoenician or Carian origin [...] a hand's span in length, high-pitched and plaintive, and used in teaching beginners», del quale Ateneo riporta questa ed altre attestazioni comiche (cf. Ath. 4. 175b) è, infatti, presentato nel *Διθύραμβος* di Amphis come "una novità non ancora mostrata in teatro ma già usata dagli Ateniesi nei conviti" (fr. 14, 2-5 K.-A. (β.) τίς δ' ἔσθ' ὁ γίγγρας; (α.) καινὸν ἐξεύρημά τι | ἡμέτερον, ὃ θεάτρῳ μὲν οὐδεπώποτε | ἔδειξ', Ἀθήνησι δὲ κατακεκρημένον ἐν συμποσίοις ἤδη 'στί.).

Il brano di Axionico potrebbe, pertanto, aver messo a confronto due diversi tipi di *performance* nel simposio, uno meno gradito dell'altro: il disprezzo degli appassionati di Euripide per altri componimenti poetici sarebbe, allora, confrontabile a quello, sempre di ambientazione conviviale, dimostrato da Fidippide in Ar. *Nu.* 1365ss. (**Test. Simp. 1**).¹⁰⁵ L'estrema brevità del testo non consente di addentrarsi in ulteriori supposizioni sul contesto entro il quale si manifestava la preferenza dei due personaggi per Euripide: possiamo solo limitarci a constatare come il fr. 3 K.-A. di Axionico sia una preziosa testimonianza della fortuna dei μέλη euripidei nel quarto secolo inoltrato.

¹⁰⁴ Herington 1985 *passim*. Secondo Aristosseno, ad esempio, Sofocle come introdusse per primo τὴν Φρυγίαν μελοποιίαν εἰς τὰ ἴδια ἄσματα, mescolandola al τρόπος ditirambico (*Vit. Soph.* 23 = *TrGF* IV TA1, 95-97); può darsi che anche Frinico abbia compiuto sperimentalismi analoghi in campo musicale, introducendo nelle parti liriche elementi peanici.

¹⁰⁵ Scharffenberger 2012, 162.

Nonostante l'assenza di qualsiasi informazione sulla vita di questo autore e la scarsa consistenza dei suoi frammenti in nostro possesso, si può essere abbastanza certi, infatti, della sua collocazione fra i poeti della Commedia di Mezzo.¹⁰⁶ Ben più arduo, se non del tutto impossibile, individuare, invece, anche soltanto approssivamente, la cronologia del *Φιλευριπίδης*. Guardando al nostro passo ed al più esteso fr. 4 K.-A. di quest'opera – interessante rifacimento paratragico di una monodia euripidea, nel quale un cuoco illustra, con velleità poetiche, la preparazione di pietanze a base di pesce –¹⁰⁷ si potrebbe ipotizzare che la commedia venisse rappresentata in tempi non lontani dalle *reperformances* di Euripide attestate alle Grandi Dionisie del 341-339 a.C., ma l'affiancamento di una *παλαιά* al programma del *festival*, già iniziato nel 386 a.C., si protrasse, probabilmente, ben oltre quegli anni, perciò non si può insistere più di tanto su questa associazione ai fini di una collocazione cronologica della commedia.¹⁰⁸

Per quanto riguarda il ruolo del fr. 3 nella trama del *Φιλευριπίδης*, è buona l'intuizione di Scharffenberger 2012, 160, la quale osserva come il carattere espositivo di questi versi renda ragionevole una loro attribuzione al prologo della commedia:¹⁰⁹ un possibile parallelo è offerto dalla spiegazione di Dioniso della sua nostalgia di Euripide (Ar. *Ra.* 52-69, passo sul quale torneremo tra breve). Inoltre, anche se il titolo della commedia è al singolare, è chiaro, dall'impiego di ἄμφω (v. 2), che l'amante del poeta condividesse la sua passione con un compagno;¹¹⁰ non possiamo sapere, tuttavia, quale relazione scenica intercorresse tra i due personaggi e colui che dà vita al *pastiche* euripideo del fr. 4, né se questo «singing cook» fosse – non lo si può escludere – uno di loro.¹¹¹

Quale che fosse l'effettivo svolgimento drammatico del *Φιλευριπίδης*, nel pur brevissimo fr. 3 K.-A. si possono riscontrare alcuni interessanti dati sulla ricezione antica di Euripide. La menzione dei μέλη euripidei, in primo luogo, consente di accostare questo passo a testimonianze sulla circolazione orale della tragedia relative al quinto secolo, quali l'aneddoto di Plut. *Nic.* 29 (= **Test. Or. 5b**), nel quale i prigionieri ateniesi ottengono cibo in cambio dell'esecuzione di canti del tragediografo, nonché, ovviamente, a quei brani, anch'essi plutarchei, che attestano la riproduzione in ambito simposiale di arie euripidee (**Test. Simp. 3, 4**). Un altro sottile filo che lega il *Φιλευριπίδης* alla fortuna di Euripide nel secolo precedente è la percezione della componente melica della tragedia come elemento a sé stante della produzione del tragediografo e per questo meritevole di un giudizio critico-estetico (a confronto con le composizioni euripidee, gli altri canti sono di pessima fattura, secondo i वोσοῦντες ritratti da Axionico): ciò pone il fr. 3 in stretta relazione con il v. 862 delle *Rane*, nel quale i μέλη (insieme agli ἔπη) sono considerati “il corpo della tragedia” (τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας), oltre che, naturalmente, con la sezione dell'agone poetico riservata all'analisi dei corali e delle monodie di Euripide ed Eschilo (*Ra.* 1249-1364); allargando, poi, lo sguardo al più esteso fr. 4, la circostanza che personaggio di umile condizione si esibisca in una *performance* canora, ricca di reminiscenze tragiche, è sicuramente da

¹⁰⁶ Sono ancora basilari le considerazioni di Meineke 1839a, 417-418 sulla produzione di questo comico.

¹⁰⁷ Per un'esauriente analisi degli aspetti stilistici, metrici e contenutistici di Axionico fr. 4 K.-A., cf. Scharffenberger 2012, 162-70. Nei frammenti comici post-aristofanei troviamo spesso dei cuochi intenti a descrivere nel dettaglio la loro ingegnosa preparazione di pietanze (cf. Sotade fr. 1 K.-A., Archedico fr. 2 K.-A., Filemone fr. 82 K.-A.), anche se forse il parallelo più pertinente per il *morceau* paratragico del nostro frammento è il fr. 1 K.-A. dell'*Ἄγροικος* di Antifane, in cui un personaggio parla della μάζα come “desiderato dono di Demetra, fonte di gioia per i mortali” (ποθεινήν μάζαν, ἦν φερέσβιος Δηὸ βροτοῖσι χάρμα δωρεῖται φίλον, vv. 2-3) ed al τί λέγεις; del suo meravigliato interlocutore, risponde: τραγωδίαν περαίνω Σοφοκλέους (su questo brano, cf. le considerazioni di Hanink 2014a, 172-173).

¹⁰⁸ Cf. per la datazione di quest'opera Edmonds 1959, 645; Webster 1970, 259; Scharffenberger 2012, 171 n.1 (*ibid.* n.7 per un breve catalogo dei frammenti comici post-quinto secolo che hanno attinenza con la produzione euripidea).

¹⁰⁹ Webster 1970, 83-84 osserva come il prologo informativo, proprio per influsso di Euripide, sia una caratteristica di diversi comici del quarto secolo (Eubulo, Timocle, Amphis, Alessi).

¹¹⁰ Scharffenberger 2012, 167 si lancia in qualche ipotesi sulla natura di questa coppia: «two old men (in the manner of Cadmus and Teiresias in Euripides' *Bacchae*); two young men; representatives of different generations in the same household (father and son, or grandfather and grandson); a superstar actor and a companion, associate, or sidekick».

¹¹¹ Scharffenberger 2012, 164.

accostare ai vv. 1331-1363 delle *Rane*, nei quali una donna intenta alla tessitura dà vita, per bocca del personaggio di Eschilo, ad una monodia di stampo euripideo.¹¹²

La passione dei due “malati” di Euripide, invece, si intreccia non solo con testimonianze relative a periodi più antichi ma anche con sviluppi della fortuna del tragediografo coevi e successivi alla produzione di Axionico. L’affetto quasi patologico per il poeta tragico ha, infatti, il suo archetipo comico nella già menzionata nostalgia di Dioniso per Euripide,¹¹³ motore dello svolgimento drammatico delle *Rane*, che il dio presenta con espressioni paragonabili all’impiego del verbo νοσέω del nostro frammento: «mentre mi leggevo l’*Andromeda* per conto mio, improvvisamente un desiderio mi percosse il cuore, tanto forte che non puoi neppure immaginarlo» (καὶ δῆτ’ ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαιφνης πόθος | τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα, *Ra.* 52-54 = **Test. Libr. 1**); «non prendermi in giro, fratello; soffro veramente, tale è la brama che mi strugge» (μὴ σκῶπτέ μ’, ὦδῆλφ’. οὐ γὰρ ἀλλ’ ἔχω κακῶς· | τοιοῦτος ἴμερός με διαλυμαίνεται, *Ra.* 58-59);¹¹⁴ alla fine del quinto secolo a.C., inoltre, almeno stando alla narrazione plutarchea, anche i Sicelioti avevano un grande desiderio di “gustare” la produzione euripidea (μάλιστα γὰρ ὡς εἶκε τῶν ἔκτος Ἑλλήνων ἐπόθησαν αὐτοῦ τὴν μοῦσαν οἱ περὶ Σικελίαν, *Plut. Nic.* 29. 3, cf. **Test. Or. 5b**).

Il fr. 3 K.-A. di Axionico è, in ogni caso, accostabile anche al fenomeno del «longing for tragedy» caratteristico della commedia (e non solo) di metà-fine quarto secolo a.C. e recentemente messo in luce da J. Hanink.¹¹⁵ Bisogna ricordare, in primo luogo, che in anni probabilmente vicini al nostro *Φιλευριπίδης*, Alessi scrisse un *Φιλοτραγωδός*, mentre una commedia dal medesimo titolo di quella di Axionico è attribuita al più tardo Filippide. Senza entrare, poi, nel merito della fertile relazione intertestuale tra Commedia Nuova e produzione euripidea, sul quale molto è stato scritto,¹¹⁶ il nostro frammento può essere sicuramente confrontato con due “dichiarazioni d’amore” verso Euripide contenute, anch’esse, in testi comici post-aristofanei. Proprio uno dei figli di Aristofane, Nicostrato, in un brano di una commedia a noi ignota, presentava, infatti, un personaggio intento in un’appassionata lode della capacità euripidea di condensare, nello spazio di un trimetro, messaggi di valore universale: “non c’è alcun uomo in tutto felice”. Oh, per Atena, amato Euripide, come brevemente hai messo la vita in un verso!” (‘οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ’ ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ.’ | νῆ τὴν Ἀθηνᾶν συντόμως γε, φίλτατε | Εὐριπίδη, τὸν βίον ἔθηκας εἰς στίχον, fr. 27 K.-A.). In un personaggio di una commedia di Filemone, poi, la grandissima passione per Euripide, unita al rimpianto di non averlo potuto conoscerlo di persona, addirittura ingenerava il desiderio di togliersi la vita: “se fosse come dicono alcuni, che i morti provano ancora vere sensazioni, mi impiccherei, per vedere Euripide!” (εἰ ταῖς ἀληθείαισιν οἱ τεθνηκότες | αἴσθησιν εἶχον, ἄνδρες, ὡς φασίν τινες, | ἀπηγγάζαμην ἂν ὥστ’ ἰδεῖν Εὐριπίδην, fr. 118 K.-A.). Ma il nostro frammento può essere confrontato anche con una più tarda e sorprendente attestazione dell’“euripidomania” del pubblico antico, ossia l’aneddoto narrato da Luciano all’inizio del suo *Quomodo historia sit conscribenda* (= **Test. Or. 9**), sugli Abderiti infiammati da un’incontenibile febbre per la tragedia ed in particolare per l’*Andromeda* euripidea. Al quadro della fortuna del poeta delineato da queste testimonianze, nelle quali sembra di riscontrare, in un certo senso, l’estensione al rapporto dei *fans* con il tragediografo della “carica erotica” presente in diversi personaggi femminili euripidei,¹¹⁷ il fr. 3 K.-A. aggiunge, pertanto, la persistente attrazione, da parte del pubblico antico, per la produzione melica di Euripide, alimentata, nel quarto secolo, non soltanto dalle repliche delle sue tragedie o dalla crescente circolazione libraria, ma anche, con ogni probabilità, dall’esecuzione privata dei μέλη: da questo punto di vista, la preferenza dei due νοσοῦντες

¹¹² Scharffenberger 2012, 169.

¹¹³ Hanink 2014a, 180-181; id. 2014b, 193 n.29.

¹¹⁴ Del Corno 2006⁶, 17.

¹¹⁵ Hanink 2014a, 176.

¹¹⁶ Per un breve inquadramento degli studi critici sul rapporto tra Menandro ed il genere tragico (ed una ricca bibliografia sull’argomento), cf. Petrides 2014, 58-60.

¹¹⁷ Hanink 2014a, 179.

per i canti euripidei prelude all'excerptizzazione di brani del tragediografo tipica dell'età ellenistica e tradizionalmente collegata alle *performances* virtuosistiche dei τραγωδοί.

III. 3. COMMENTO ALLE TESTIMONIANZE SU ALTRI CONTESTI DELLA CIRCOLAZIONE ORALE DELLA TRAGEDIA

(Test. Or. 1a-b)

Questi versi delle *Vespe* offrono un'interessante testimonianza della persistenza dei μέλη di Frinico nel repertorio dei brani oralmente riprodotti ad Atene negli anni venti del quinto secolo a.C. Certo, l'immagine degli anziani giurati che, nel cuore della notte, si presentano alla porta di un loro collega, canticchiando le arie di un vetusto tragediografo, è fortemente caricaturale, introdotta com'è, da Aristofane, per enfatizzare il distacco generazionale tra il Coro ed il figlio di Filocleone. Da questo punto di vista, il comportamento di questi appassionati di processi sembra tradire la loro educazione tradizionale, perché ricorda le parole con le quali il Discorso Migliore, nelle *Nuvole*, illustra, in modo altrettanto caricaturale, τὴν ἀρχαίαν παιδείουσιν ὡς διέκειτο (v. 961): giovani che in buon ordine marciavano in fila per le strade per recarsi dal maestro di musica e intonavano, “secondo i modi tramandati dai padri”, canti come “*Pallade distruttrice tremenda di città*”, oppure “*Grido che lungi procede*”.¹ Nelle *Ecclesiazuse*, inoltre, il canto in coro di qualche πρεσβυτικόν μέλος è considerato da Prassagora come un espediente efficace per completare il mascolino camuffamento delle sue sodali, tanto che Rogers, affiancando questa testimonianza al nostro passo, conclude che gli uomini di una certa età, «as they walked through the streets of Athens, used frequently to chant in chorus some favourite and popular old song».²

Per quanto l'immagine di Aristofane sia un po' stereotipata – funzionale, si intende, a caratterizzare i vecchi colleghi di Filocleone – essa rimane, tuttavia, una fervida testimonianza della sedimentazione, nei processi di trasmissione orale della tragedia attica, della produzione di questo antico tragediografo. Passi come Ar. V. 218-221 e 268-270 consentono, in particolare, di estendere in ambito “popolare” la fortuna di un autore, che, soprattutto per le sue eccelse qualità di μελοποιός, continuò ad essere, fino alla fine del V secolo a.C., un imprescindibile termine di confronto per gli “addetti ai lavori” delle scene ateniesi.³

Lo stesso ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιγήρατα, con la sequenza -σιδωνο- incastonata tra ἀρχαῖος, μέλι,⁴ Φρύνιχος e ἐρατός, è un omaggio di Aristofane alle *Fenicie* di Frinico, come indicano gli scolī *ad loc.*, riportando due versi della tragedia cui il commediografo si era probabilmente ispirato nella creazione del suo mastodontico epiteto: Σιδώνιον ἄστῳ λιποῦσα ε καὶ Σιδῶνος προλιπόντα ναόν (*TrGF* I 3 F9, 1; F10).

Sempre nelle *Vespe*, immediatamente dopo i vv. 268-270, in cui viene ricordata l'abilità di Filocleone nell'intonare le arie di Frinico,⁵ gli anziani colleghi decidono di chiamarlo fuori dalla casa

¹ Trad. di D. Del Corno in Del Corno-Guidorizzi 1996, 120-121. Ar. *Nu.* 963-968 εἶτα βαδίζειν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς εὐτάκτως εἰς κῆθαρῖστοῦ | τοὺς κωμῆτας γυμνοὺς ἀθρόους, κεῖ κριμνώδη καταναίφοι. | εἶτ' αὖ προμαθεῖν ἄσμ' ἐδίδασκεν, τῷ μηρῷ μὴ ξυνέχοντας, | ἢ Παλλάδα περσέπολιν δεινάν' ἢ 'τηλέπορον τι βόαμα', | ἐντειναμένους τὴν ἀρμονίαν, ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν.

² Rogers 1915, 33. Cf. Ar. *Ec.* 266-279.

³ È opportuno, comunque, non enfatizzare eccessivamente la dicotomia pubblico ateniese / addetti ai lavori: Vetta 2007, 221-223, in alcune illuminanti riflessioni sul «cammino dalla lirica corale alla poesia drammatica», fa bene a ricordare che fra gli spettatori δεξιοί, cui Aristofane talvolta allude, vi era un cospicuo gruppo di «professionisti della musica: κῆθαρῖσταί, ἀληταί, χοροδιδάσκαλοι, maestri e teorici che assistevano allo spettacolo con grande sensibilità tecnica».

⁴ I codici presentano ad loc. il più banale -μελη-, di norma corretto dagli editori; Frinico (vd. *infra*) è paragonato ad una μέλιττα anche in Ar. *Nu.* 748.

⁵ Vetta 2007, 227 sottolinea la peculiarità, in tal senso, delle *Vespe*, in cui il protagonista ha la stessa identità sociopolitica del Coro.

cantando, “perché appena sente la nostra canzone, può darsi che esca per la contentezza”.⁶ Tale dichiarazione ha il tenore di un annuncio,⁷ ed infatti, nella sezione di testo che segue, si possono, con buona probabilità, individuare riprese metrico-ritmiche dello stile di Frinico.⁸

Qualche anno più tardi, negli *Uccelli*, il tragediografo è nuovamente ricordato per i suoi μέλη: egli, modulando le sue composizioni su arcaici νόμοι ἱεροί, “ha succhiato come un’ape il frutto di canti immortali, componendo le sue dolci melodie” (ὥσπερ εἰ μέλιττα Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκειτο καρπὸν ἀεὶ φέρων γλυκεῖαν ᾠδάν, vv. 748-751).⁹ La struttura metrico-ritmica dei vv. 737-752 (~ 769-784) potrebbe, in effetti, celare il riverbero di una composizione musicale di Frinico, come ipotizzò Wilamowitz,¹⁰ e, con dovizia di argomenti, anche Kakridis,¹¹ ma più recentemente L. Lomiento ha preferito vedere in questi versi lo stile dell’inno citarodico, poiché «il metro richiama Alcmane, che associa nei versi ritmi pari, dattilo-anapestici, e ritmi doppi, giambo-trocaici, distinguendoli con chiarezza, come accade in questo canto di Aristofane».¹²

Non la bellezza dei canti ma dei drammi di Frinico entra in gioco, invece, nell’ennesimo omaggio tributatogli da Aristofane in quel laboratorio di critica letteraria che è la scena di Agatone nelle *Tesmoforiazuse*.¹³ Il tragediografo è, in ogni caso, significativamente affiancato a tre raffinatissimi esponenti della poesia lirica, Ibico, Anacreonte ed Alceo, i quali “addolcirono l’armonia, portavano la mitra ed erano delicati, da veri Ioni”,¹⁴ come se, nell’immaginario di Aristofane e degli Ateniesi, la produzione di questo autore, così rinomato per i suoi canti, fosse percepita come una diretta filiazione della tradizione poetica arcaica. All’interno dell’elogio di Frinico pronunciato da Agatone,¹⁵ è interessante, inoltre, l’osservazione τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας (v. 164), incidentalmente rivolta dal poeta al Parente. Austin-Olson 2004, 112 la traducono «for you have heard of him [i.e. even if you haven’t heard of the older, non-Athenian poets I mentioned first]!», offrendo, come possibile parallelo per tale costruzione di ἀκούω con l’accusativo, un’attestazione del verbo in Men. fr. 187, 2 K.-A. (θεῖον οὐδ’ ἀκήκοεν, «has never heard of an uncle»). È possibile, tuttavia, che Agatone, dicendo al

⁶ Ar. V. 270-272 ἀλλά μοι δοκεῖ στάντας ἐνθάδ’, ὄνδρες, | ἄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν, ἦν τί πως ἀκούσας | τοῦμοῦ μέλους ὑφ’ ἡδονῆς ἐρπύση θύραζε.

⁷ Lomiento 2007, 324.

⁸ Parker 1997, 218 osserva che l’unione di *kat’ enoplion*-epitriti e ionici a minore nei vv. 275-290 = 298-313 potrebbe riprodurre lo stile tragico di Frinico (*TrGF* I 3 F9 e F13, ad esempio, sono in dattilo-epitriti), anche se, come rileva Lomiento 2007, 327, tale combinazione era già presente in Pindaro e Bacchilide (cf. gli esempi in Gentili-Lomiento 2003, 206). Anche dietro al ritmo ionico dei vv. 291-302 = 303-316 potrebbe essere presente una parodia musicale delle arie di Frinico, che aveva utilizzato il tetrametro ionico catalettico nel verso τό γε μὴν ξείνια δούσας, λόγος ὥσπερ λέγεται, ὀλέσαι κάποτεμεῖν ὄξει χαλκῶ κεφαλάν (*TrGF* I 3 F14). Z.P. Biles e S.D. Olson, nella loro recente edizione oxoniense delle *Vespe* (2015), stampano un testo di questa scena sensibilmente diverso da quello di MacDowell (sul quale basiamo le nostre considerazioni), ma condividono sostanzialmente la ricostruzione metrica di Parker.

⁹ La traduzione, con i necessari adattamenti, è quella di Grilli 2006, 267.

¹⁰ Wilamowitz 1921a, 436: «von einem Liede des Phrynios hören wir einen Nachhall in der Ode der Vögel; Aristophanes suchte an die Melodie und Rhythmen einen Anklang, der auch den Zuhörern vernehmbar war».

¹¹ Kakridis 1970. Lo studioso ipotizza, sulla base di somiglianze stilistico-contenutistiche tra la coppia strofica in questione, la prima monodia dell’Upupa (Av. 209-222) ed alcuni versi dell’*Elena* euripidea (1110-1112), la comune derivazione di questi brani da un canto di Frinico.

¹² Lomiento 2007, 327.

¹³ Ci riferiamo in particolare ai vv. 146-170, nei quali Agatone (Aristofane) teorizza la conformità tra la natura di un autore e le sue opere (χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα ἃ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν, vv. 149-150, ὁμοία γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει, v. 167). Questa idea, già presente *in nuce* nella caratterizzazione di Euripide negli *Acarnesi* (il poeta crea eroi πτωχοὶ perché lui stesso ama vestirsi di stracci, vv. 410-413) e che agirà sottotraccia in tutto l’agone poetico delle *Rane* («the stern, bitter Aeschylus writes stern, bitter poetry, while the glib, immoral Euripides writes glib, immoral poetry», osservano Austin-Olson 2004, 106), anticipa tendenze in seguito presenti nella critica letteraria peripatetica: cf. e.g. Cameleonte fr. 40a Wehrli, con le considerazioni di Arrighetti 2006, 286.

¹⁴ *Th.* 159-163: ἄλλως τ’ ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν | ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν. Σκέψαι δ’ ὅτι | Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τῆιος | κάλκαϊος, οἵπερ ἄρμονίαν ἐχύμισαν, | ἐμτροφόρου τε καὶ διεκλῶντ’ Ἴωνικῶς.

¹⁵ *Th.* 164-166 καὶ Φρύνιχος – τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας – | αὐτὸς τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπίσχετο | διὰ τοῦτ’ ἄρ’ αὐτοῦ καὶ κάλ’ ἦν τὰ δράματα.

κηδεστής “questo l’hai sentito anche tu”,¹⁶ alluda non soltanto alla semplice conoscenza di questo tragediografo, «ovviamente più familiare perché appartenente alla cultura ateniese, e non, come gli altri, a quella eolica o magno-greca»,¹⁷ ma anche alla persistente riproduzione orale dei suoi canti, di cui nemmeno il Parente, pur ricoprendo il ruolo del βωμόλοχος, può essere all’oscuro.¹⁸

Una menzione di Frinico non poteva naturalmente mancare, poi, nella sezione dell’agone delle *Rane* dedicata all’analisi dei μέλη eschilei ed euripidei (vv. 1264-1328): una menzione assai densa di significato, perché non dettata, come in *Av.* 748-751 e *Th.* 164-166, dal semplice intento elogiativo nei confronti del tragediografo, bensì da una riflessione di ordine critico-musicale. Dopo che Euripide ha tentato di dimostrare, con un’incalzante successione di parodie eschilee (vv. 1249-1295), che il rivale è un pessimo lirico, per via della monotonia del suo stile (καὶ μὴν ἔχω γ’ οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν | μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ’ἀεί, vv. 1249-1250),¹⁹ Dioniso, con una battuta sul cui significato gli studiosi hanno a lungo discusso,²⁰ chiede ad Eschilo se “ha raccolto a Maratona, o dove altro, i suoi canti da cordaio” (ἐκ Μαραθῶνος ἢ πόθεν συνέλεξας ἰμονιοστρόφου μέλη; vv. 1296-1297).²¹

Il tragediografo di Eleusi coglie allora l’occasione per condensare in tre versi «l’essenza della sua melopea»: ²² “ho preso questi canti da un buon luogo, per un buono scopo, perché non sembrasse che io attingessi dallo stesso prato sacro delle Muse cui attinse Frinico” (ἀλλ’οὖν ἐγὼ μὲν εἰς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ | ἤνεγκον αὐθ’, ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ | λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθείην δρέπων, vv. 1298-1300). Tale affermazione, apparentemente polemica nei confronti di Frinico, ha originato l’inaccettabile interpretazione degli *scholia recentiora*, per cui Eschilo criticerebbe il più anziano collega in quanto ἄτεχνος ποιητής o addirittura ἀηδὴς ἐν τοῖς μέλεσιν!²³

In realtà, come ha argomentato in modo convincente Di Marco 2011, 57, il tragediografo sta verosimilmente alludendo «alla ripresa da parte di Frinico di linee ritmico-melodiche particolarmente peculiari di composizioni di matrice rustica, di composizioni cioè che, pur non essendo triviali (sarà questa un’accusa che verrà invece poi mossa a Euripide), non presentavano né le caratteristiche né godevano del prestigio dell’antico e nobile canto citarodico», la fonte, quest’ultima, della produzione melica eschilea parodiata da Euripide, stavolta correttamente individuata dagli scolî,²⁴ che bene interpretano il brachilogico nesso ἐκ τοῦ καλοῦ del v. 1298.

Frinico, pertanto, anche se forse non avrebbe potuto affermare, come l’Eschilo delle *Rane*, che la sua poesia non fosse morta con lui,²⁵ è una presenza costante lungo tutto l’arco della produzione di

¹⁶ Sul nesso γὰρ οὖν si vedano gli esempi in Austin-Olson 2004, 112.

¹⁷ Paduano 20078, 93 n.28.

¹⁸ Ancora più ardita l’ipotesi di Sommerstein 2001², 170, che traduce «you must have actually heard him sing», individuando nelle parole di Agatone un riferimento alla partecipazione diretta del Parente alle rappresentazioni tragiche di Frinico, il quale, come accadeva in origine, recitava in prima persona nei suoi drammi.

¹⁹ Per la sua formulazione, *Ra.* 1250 è accostabile ad un altro passo aristofaneo, il fr. 467 K.-A., attribuito alla *Ποίησις*, nel quale «inridet aliquis Phidippides maiorum cantica simplicia et omnia inter se similia» (Kock 1880, 555): οὐχ οἷα ἦδον ἐπάχορδα πάνθ’ ὅμοια.

²⁰ Per un esauriente *excursus* delle diverse interpretazioni di questo passo, si veda Di Marco 2011, 44-49.

²¹ Seguiamo la traduzione del termine ἰμονιοστρόφος proposta da Di Marco 2011, 51. Secondo lo studioso, Dioniso, quando esclama “che cos’è questo *phlattothrat*” (v. 1295), avrebbe l’intenzione di sbeffeggiare la mimica dell’attore impersonante Euripide (il quale, fino a quel momento, aveva vibrato nel vuoto le sue dita alla stregua di un citarodo, accompagnando con quel *refrain* l’imitazione dei brani eschilei), assimilando i suoi movimenti a quelli di un cordaio intento ad annodare i fili di una fune; tale gestualità troverebbe riscontro in un’immagine del lavoro dello ἰμονιοστρόφος, effigiata da Polignoto nella *λέσχη* di Delfi e descritta da Paus. 10. 29, 1-2. Questa ricostruzione, pur fortemente congetturale, consente, tuttavia, di recuperare dagli scolî una spiegazione verosimile anche per il non perspicuo riferimento di Dioniso a Maratona: tale località, leggiamo in *schol. vet. Ar. Ra.* 1296α, Ia, p. 145 Chantry, era ricca di giunco, un materiale adatto alla fabbricazione di corde, ed è forse per questo che il dio la associa all’attività di un artigiano come lo ἰμονιοστρόφος.

²² Di Marco 2011, 52.

²³ *schol. recent. Ar. Ra.* 1299d, Ib, p. 216 Chantry.

²⁴ *schol. vet. Ar. Ra.* 1298b α, Ib, p. 146 Chantry: ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν εἰς τὸ τραγικὸν γένος μετήνεγκα.

²⁵ *Ar. Ra.* 868: ὅτι ἡ ποίησις οὐχὶ συντέθηκέ μοι (**Test. Rep. 3c**). Eschilo allude probabilmente (ma non esclusivamente, vd. commento a **Test. Rep. 3**) alle riprese postume delle sue tragedie, una prassi non direttamente attestata per le opere di

Aristofane, come un fiume carsico che affiora laddove il bel canto e la composizione melica sono oggetto di discussione.

La presenza di diverse allusioni alla sua produzione e la circostanza che il commediografo ricalcasse, nelle *Vespe*, e, forse, anche negli *Uccelli*, strutture ritmico-melodiche a lui care, mal si giustificerebbe, tuttavia, se il pubblico di Aristofane non avesse una certa familiarità con i canti di Frinico:²⁶ una familiarità da ricondurre, sicuramente, anche alla loro continuata riproduzione orale, di cui V. 218-221, 268-270, pur nel contesto della presentazione caricaturale degli anziani maniaci di processi, offrono una preziosa testimonianza.

(Test. Or. 2)

Nell'agone delle *Vespe*, Filocleone tenta di dimostare al figlio che il potere dei giudici non è inferiore a nessun altro (vv. 549-551). Parte integrante di questa condizione privilegiata è la possibilità di essere divertito da alcune forme di intrattenimento,²⁷ di *θώπευμα* (v. 564) tentati dagli imputati per ottenere l'assoluzione. Qualcuno racconta storielle, altri provano con una battuta di Esopo (v. 567), ma l'attore Eagro, per scampare alla condanna, deve recitare un brano della *Niobe*.

Macdowell 1971, 211 ha ipotizzato che dietro la menzione di questo altrimenti ignoto *ὑποκριτής* possa celarsi un episodio realmente accaduto qualche tempo prima della rappresentazione delle *Vespe* («579-80 would have little point if it did not have some sort of basis in fact»);²⁸ l'attore, in occasione di un discorso di difesa, avrebbe recitato alcuni versi di una *Niobe*, scampando, grazie alla sua esibizione, alla condanna da parte dei giurati. Forse la deduzione di MacDowell non è necessaria, dal momento che Filocleone, nel corso delle sue argomentazioni, offre soltanto esempi di carattere generale, senza fare i nomi né dei pezzi grossi che gli porgono la mano appena rea della sottrazione di denaro pubblico (vv. 553-555), né di quel flautista che, una volta ottenuta l'assoluzione, suona per i giudici «un motivetto di commiato» (vv. 581-582);²⁹ in altre parole, è possibile che la menzione dell'attore serva per far capire che qualora sul banco degli imputati vi sia un qualsiasi *performer* delle scene tragiche, dovrà, al pari degli altri *φενγόντες*, lusingare, con la sua bravura, i giurati.³⁰

Abbastanza probabile, tuttavia, è che Eagro avesse riscosso un certo successo interpretando una *Niobe*, altrimenti – in questo senso le preoccupazioni di MacDowell sulla riuscita comica dei vv. 579-580 risultano fondate – la sua associazione con la *Niobe* sarebbe apparsa insensata al pubblico del 422 a.C.

Da questo punto di vista, V. 579-580 riveste una certa importanza per la storia degli attori nel quinto secolo, perché è la più antica associazione diretta di uno *ὑποκριτής* con la *performance* di una tragedia. Essa si pone in discontinuità con le testimonianze sui più antichi protagonisti della scena

Frinico, anche se la nota testimonianza di Hdt. 6. 21, 2 sulla censura imposta alla *Presa di Mileto* prefigura, come abbiamo visto, la possibilità che le sue opere fossero replicate, forse nei teatri dei demi (cf. **Test. Rep. 1**).

²⁶ Negli ultimi versi della commedia (V. 1520ss.), invece, il nome di Frinico è associato ad un particolare movimento di danza, in grado di impressionare gli spettatori, costituendo, così, un interessante aspetto di quella «parodia integrale» dello spettacolo tragico, caratteristica della scena finale delle *Vespe*, che ha come protagonisti i Carciniti, ossia «quanto più di nuovo esistesse tra i danzatori tragici del momento» (cf. Fabbro 2012, 311). Non solo i canti, pertanto, ma anche gli aspetti orchestrici delle *performances* di Frinico, sembrano esser rimasti a lungo impressi nella memoria del pubblico ateniese.

²⁷ Si veda l'attenta scansione degli argomenti di Filocleone offerta da MacDowell 1971, 206.

²⁸ Non sono di aiuto gli scolii *ad Ar. V. 579a-b*, p. 92 Koster, che parlano semplicemente di un *Οἶαρος τραγικός ὑποκριτής*, senza offrire ulteriori informazioni; cf. O'Connor # 383, Ghiron-Bistagne 1976, 349; Stephanis # 1928.

²⁹ Fabbro 2012, 187.

³⁰ Biles-Olson 2015, 267.

tragica ateniese, che le fonti tendono ad unire strettamente ai tragediografi,³¹ anticipando quel «development of celebrity status» caratteristico dell'evoluzione di questa professione nel quarto secolo a.C.,³² quando gli attori saranno ricordati per le loro riuscite (o meno) esibizioni. Il riferimento di Aristofane ad Eagro può essere considerato, pertanto, come una delle prime attestazioni della crescente importanza degli ὑποκριταί, un'attestazione assai preziosa perché molto vicina cronologicamente all'istituzione della gara fra attori tragici alle Dionisie, avvenuta tra il 451/450 ed il 448/447 a.C. – anch'essa un rilevante passaggio verso il progressivo riconoscimento del determinante ruolo dei performers nelle rappresentazioni tragiche.³³

Non è chiaro invece, e gli scolii non aiutano in tal senso,³⁴ se Filocleone faccia riferimento alla rappresentazione di una *Niobe* di Eschilo, oppure di Sofocle, oppure, ancora, di un poeta a noi sconosciuto.³⁵ Nauck 1964, 228 optava per un'allusione al più giovane dei due tragediografi («Sophocleam fabulam respicere videtur Ar. V. 579»), che, al momento della rappresentazione delle *Vespe*, era ancora nel pieno della sua attività. Questa circostanza non costituisce, tuttavia, un argomento decisivo per collegare all'opera sofoclea l'allusione di Aristofane, dal momento che, com'è noto, anche le tragedie di Eschilo continuavano ad essere rappresentate dopo la morte del poeta di Eleusi e non è escluso che la bravura di Eagro si fosse dispiegata in una replica della *Niobe*.

Anzi, sulla base di un riferimento alla *Niobe* eschilea presente nelle *Rane*, si potrebbe più facilmente propendere per un'attribuzione di questa allusione alla tragedia di Eschilo, dal momento che le parole di Aristofane evocano la dimensione scenica di una *pièce* che dovette, forse, esser stata riproposta sulle scene ateniesi nella seconda parte del quinto secolo a.C.

In *Ra.* 911-920,³⁶ Euripide, tentando di dimostrare che il suo predecessore era un ἀλαζών nei confronti degli spettatori, ricorda come egli, per gran parte dei suoi drammi, lasciasse in scena attori coperti in volto e silenziosi, «nient'altro che sipari della tragedia, che non borbottavano una sola parola».³⁷ Tra i personaggi menzionati al v. 912 vi sono un Achille ed una Niobe, e poco dopo Euripide, spiegando a Dioniso che è stato uno sciocco ad apprezzare simili espedienti scenici (vv. 916-917), torna a ricordare la *Niobe* eschilea: lo spettatore, ingannato da Eschilo, stava ad aspettare che l'eroina pronunciasse qualcosa e nel frattempo la tragedia andava avanti. Considerato questo pur isolato accenno alla rappresentazione teatrale della *Niobe* eschilea – che, risalendo ad oltre cinquanta anni dopo la morte di Eschilo, potrebbe basarsi non solo sul semplice ricordo dei “sovrumani silenzi” dei personaggi eschilei, ma anche su più recenti *reperformances* della tragedia – l'allusione di V. 579-580 potrebbe effettivamente riferirsi ad una replica eschilea.

³¹ È il caso di Cleandro e Minnisco, facenti parte della *troupe* di Eschilo (*Vit. Aeschyl.* 15 = *TrGF* III TA1, 57-58), e di Tlepolemo, prediletto da Sofocle (*schol. vet. Ar. Nu.* 1266, p. 230 Holwerda); cf. l'osservazione di G. Kovacs in *EGT* I, p.4 «this allegiance of actors to a single playwright is consistent with the prominence of the tragedians in this period: audience came to see plays by Aeschylus, Sophocles, and Euripides».

³² G. Kovacs in *EGT*, I, p. 4.

³³ Seguiamo la datazione di Millis 2014, 429, il quale mette in guardia (*ibid.* n.18) dall'assegnare ad un preciso anno l'istituzione di questo premio, come fa Mette 1977, 15, attribuendolo al 448/447 a.C., sulla base della dicitura ricostruibile in *IG* II² 2318, col. III, 286 M.-O. ([ὑποκριτῆς Ἡρ]ακλειδῆς). Non è possibile, infatti, stabilire con certezza se quello fosse stato realmente il primo anno in cui esso venne assegnato, né se la sua introduzione fosse accompagnata, nella parte precedente dei *Fasti*, «by a two-line notice of the fact, a one-line notice, or no notice at all», circostanza che invita gli studiosi a parlare di un arco cronologico, piuttosto che di un anno preciso.

³⁴ *schol. Ar. V. 579b*, p. 92 Koster: ὑπεκρίθη τὴν Νιόβην Σοφοκλέους ἢ Αἰσχύλου.

³⁵ Biles-Olson 2015, 267.

³⁶ Εὐ. πρῶτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθεῖσεν ἐγκαλύψας, | Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς, | πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί. | Δι. μὰ τὸν Δί' οὐ δῆθ'. Εὐ. ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθούς ἂν | μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἂν· οἱ δ' ἐσίγων. | Δι. ἐγὼ δ' ἔχαιρον τῇ σιωπῇ, καί με τοῦτ' ἔτερπεν | οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες. Εὐ. ἠλίθιος γὰρ ἦσθα, | σάφ' ἴσθι. Δι. κάμαυτῶ δοκῶ. τί δὲ ταῦτ' ἔδρασ' ὁ δεῖνα; | Εὐ. ὑπ' ἀλαζονείας, ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆτο, | ὀπόθ' ἢ Νιόβη τι φθέγγεται· τὸ δρᾶμα δ' ἂν διῆει.

³⁷ Del Corno 2006⁶, 97.

Sussiste, in ogni caso, la possibilità di escludere che Eagro sia collegato ad una *Niobe* in quanto protagonista di successo in una rappresentazione tragica.³⁸ La recitazione di una ῥῆσις gli verrebbe richiesta, almeno nell'ipotetica affermazione di Filocleone, semplicemente in quanto abile conoscitore del repertorio tragico: è quella che Eagro ha di meglio da offrire per ottenere un verdetto favorevole, al pari di un padre che porta in tribunale i figli piccoli, implorando i giurati di avere pietà di loro e di assolverlo dalle accuse (V. 569-573), o del pretendente che tenta di ottenere con le suppliche la mano di una ricca ereditiera (V. 583-586).

(Test. Or. 3)

Seguiamo Mastromarco 2006b, 153 nel considerare Av. 1337-1339 come una possibile testimonianza del fatto che «brani lirici [...] di tragedie» circolassero «anche in contesti extra-teatrali diversi dal simposio», secondo «una consuetudine che doveva essere ben radicata nella vita quotidiana della polis».

Si potrebbe obiettare, considerando il contenuto di questi versi, che il canto, da parte del πατραλοίας, di un'aria dell'*Enomao* di Sofocle (fr. 476 Radt),³⁹ non rimandi necessariamente ad una prassi ricorrente nell'Atene di fine quinto secolo a.C., ma sia introdotto da Aristofane per pure esigenze di sviluppo dell'azione drammatica. L'entrata in scena di un personaggio che si esibisce in una *performance* dal contenuto "ornitologico" è preparata,⁴⁰ infatti, dalle parole dell'Araldo ai vv. 1300-1303, laddove egli racconta dell'insana passione per gli uccelli insorta negli Ateniesi, per cui "tutti cantano delle canzoni dove si parla di una rondine o di un'anatra o di un'oca o di una colomba, oppure di ali, o di una piccola piuma";⁴¹ e Pisetero, subito dopo i vv. 1337-1339, deve constatare che le affermazioni dell'ἄγγελος corrispondono al vero (vv. 1340-1341).⁴²

Nello stesso discorso dell'Araldo, tuttavia, la similitudine tra gli Ateniesi e gli uccelli che piombano sui βιβλία (vv. 1286-1289) per farne una scorpacciata, è stata considerata dagli interpreti come una valida testimonianza, se non dell'esistenza di un mercato librario,⁴³ della passione degli Ateniesi per gli atti legislativi ed i decreti:⁴⁴ non vi sono ragioni cogenti, pertanto, per negare che Aristofane, anche quando parla di una πόλις intenta a cantare brani poetici, stia rispecchiando un aspetto della vita quotidiana di Atene. Un'aria come quella cantata dal Parricida ben si presta, inoltre, alla sedimentazione nella memoria popolare, perché il desiderio di volare lontano, «quasi confondendosi con la natura»,⁴⁵ è un tema disseminato in numerosi passi tragici, costituendo una parte integrante di quella tendenza all'evasione «verso la poesia bella», studiata da V. Di Benedetto in alcune illuminanti pagine sulla produzione dell'ultimo Euripide.⁴⁶ Da questo punto di vista, l'immagine del volo consente di accostare Av. 1337-1339 ad almeno due passi euripidei, il primo dei quali risalente ad un'epoca significativamente anteriore alla prima rappresentazione degli *Uccelli*. Nel secondo

³⁸ van Leeuwen 1909, 98: «Oeagrus igitur tragoedus nuper egit Nioben populo plaudente».

³⁹ Nel riportare i versi, che presentano non poche difficoltà da un punto di vista filologico, seguiamo il testo di Dunbar 1998; cf. *ibid.*, 653-655 per un'esauriente trattazione dei problemi metrici e testuali del brano.

⁴⁰ Dunbar 1998, 653.

⁴¹ Κη. ἦδον δ' ὑπὸ φιλορνηθίας πάντες μέλη, | ὅπου χελιδὼν ἦν τις ἐμπεποιημένη ἢ πηνέλου ἢ χήν τις ἢ περιστερὰ | ἢ πτέρυγες, ἢ πτεροῦ τι καὶ σμικρὸν προσῆν.

⁴² Πει. ἔοικεν οὐ ψευδαγγελῆσαι γ' ἄγγελος | ἄδων γὰρ ὅδε τις αἰετοῦς προσέρχεται.

⁴³ Cf. e.g. Sommerstein 2010, 404; Caroli 2012, 102.

⁴⁴ Del Corno-Zanetto 1987, 282-283.

⁴⁵ Mirto 2009, 280.

⁴⁶ Di Benedetto 1971, 239-72.

stasimo dell'*Ippolito*, ai vv. 732-741,⁴⁷ infatti, il Coro, subito dopo la decisione di Fedra di togliersi la vita (vv. 725-731), si augura, una volta trasformato dal dio in un uccello, di levarsi sul mare Adriatico e sulle acque del fiume Eridano, dove le ninfe sorelle di Fetonte stillano il loro pianto per il fratello fulminato da Zeus. Nello *Ione*, verosimilmente rappresentato tra il 415 ed il 408 a.C.,⁴⁸ ritroviamo il motivo dell'evasione nel lamento di Creusa (vv. 796-799).⁴⁹ Ella ha appena appreso dal Coro che Xuto ha riconosciuto come suo figlio il giovane che spazzava il tempio di Apollo e, vedendo crescere l'angoscia di esser stata tradita dal marito – come teorizzerà, nei successivi vv. 808-831, il vecchio Pedagogo – desidera librarsi in volo attraverso l'etere, lontano dall'Ellade e verso le stelle della sera.

Inoltre, considerate le frequenti attestazioni, nella tragedia,⁵⁰ di quello che si configura, per usare le parole di G. Paduano, come «un desiderio tipico nell'infelicità dell'esperienza tragica», sembra che proprio il motivo dell'evasione possa «spiegare al meglio la gustosa scena degli *Uccelli* di Aristofane, [...] appunto incentrata sul desiderio ossessivo delle ali».⁵¹ Pur con la dovuta cautela, pertanto, e al netto della brillante invenzione aristofanea dell'ornitomania ateniese, si può intravedere, dietro il canto del Parricida in *Av.* 1337-1339, la possibilità che situazioni topiche ricorrenti nelle opere tragiche avessero un'eco nella circolazione extra-teatrale della tragedia; dopotutto, il giovane *πατραλοίας* che intona un'aria sofoclea è un concittadino degli spettatori assiepati nel teatro di Dioniso ed è verosimile che essi considerassero come un fatto assolutamente naturale la riproduzione cantata di brani tragici.

(Test. Or. 4)

Nel *Περὶ τοῦ ἀκούειν* Plutarco delinea un «galateo del perfetto uditore» per Nicandro,⁵² un giovane che, avendo appena indossato la *toga virilis*, si è liberato dagli ordini dei maestri dell'adolescenza (*De rect. rat. aud.* 37c) e deve, pertanto, imparare a profittare in autonomia dell'ascolto di letture filosofiche.⁵³ Nel corso di un'argomentazione relativa ai doveri di un ascoltatore, avviata in 45d 6, Plutarco si sofferma sulla sintonia tra chi parla ed il suo uditorio, simile a quella del gioco della palla, in cui «le mosse di chi riceve devono essere in accordo con quelle di chi lancia» (45e 7-8); allo stesso modo, dopo l'ascolto di letture filosofiche, bisogna evitare di manifestare la propria approvazione con parole sconvenienti, «commentando con elogi adatti ad una prostituta un discorso saggio» (46a 9-10). A questo punto, Plutarco, per chiarire ulteriormente il concetto, introduce l'aneddoto sulla sguaiata reazione di un coreuta, il quale, sentendo Euripide cantare secondo l'armonia mixolidia, scoppia in una risata doppiamente inopportuna.

Senza considerare l'evidente mancanza di rispetto per il *διδάσκαλος*, infatti, c'è una forte discrepanza tra il comportamento del personaggio e questo modo musicale, ricordato da Platone tra le «armonie lamentose», da eliminare, naturalmente, dalla città ideale.⁵⁴ Il coreuta che ride di fronte ad

⁴⁷ Χο. ἡλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν, | ἵνα με περοῦσαν ὄρνιν | θεὸς ἐν ποταναῖς | ἀγέλαις θεΐη· | ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον | κῦμα τᾶς Ἀδριηνᾶς | ἀκτᾶς Ἑριδανοῦ θ' ὕδωρ, | ἔνθα πορφύρεον σταλάσ-| σουσ' ἐς οἶδμα τάλαινα | κόραι Φαέθοντος οἴκτωι δακρῶν | τὰς ἠλεκτροφαεῖς ἀγᾶς.

⁴⁸ Lo studio delle soluzioni del trimetro giambico porta ad una datazione forse di poco successiva alle *Troiane* del 415 a.C. e sicuramente anteriore a quella dell'*Oreste* (408); cf. Webster 1967, 4-5, Lee 1997, 40.

⁴⁹ Κρ. ἀν' ὑγρὸν ἀμπατῆιν αἰθέρα πόρσω γαί-| ας Ἑλλανίας ἀστέρας ἐσπέρουσ, | οἶον οἶον ἄλγος ἔπαθον, φίλαι.

⁵⁰ Cf. e.g. E. *Andr.* 862, *Hel.* 1478-1494, *HF* 1157-1158.

⁵¹ Paduano 2000, 92 n.110.

⁵² Pisani 1990, 234.

⁵³ Nel catalogo di Lampria, al no. 102, compare la dicitura *περὶ τοῦ ἀκούειν τῶν φιλοσόφων*: anche sei nei codici manca l'aggiunta *τῶν φιλοσόφων*, non vi sono dubbi che la menzione si riferisca al nostro trattato. Come osserva Hillyard 1988, xvi, nonostante le numerose indicazioni di Plutarco sul corretto modo di ascoltare siano valide per ogni genere di ἀκρόασις, egli dimostra di avere in mente principalmente «discorsi pronunciati da chi in un modo o nell'altro gode fama o nome di filosofo» (λόγος ὑπ' ἀνδρὸς ἀμωσγέπως δοκοῦντος ἢ καλουμένου φιλοσόφου περαινόμενος, *De rect. rat. aud.* 44e 8).

⁵⁴ Pl. *R.* 398d-e.

una *performance* musicale di un modo θρηνώδης è inopportuno come l'ascoltatore che canticchia e danza al ritmo delle parole di un filosofo che sta dissertando sugli Dei, sullo Stato, o su una carica pubblica (46b 4-9); il riferimento al mixolidio non è, pertanto, puramente esornativo, ma necessario a sottolineare la sconveniente condotta del pessimo ascoltatore. Al di là del valore esemplificativo che questo breve aneddoto riveste nella trattazione plutarchea, esso ha una certa importanza nel nostro quadro sulla circolazione della tragedia in età pre-alessandrina, perché costituisce una delle rarissime testimonianze sulle prove delle *performances* teatrali antiche, una fase embrionale rispetto alla vera e propria rappresentazione delle tragedie in teatro, nella quale i brani tragici dovettero essere naturalmente e continuamente riprodotti. Prima di collocare questo passo, tuttavia, nel più ampio e problematico contesto dell'«Ancient Rehearsal Process»,⁵⁵ è necessario soffermarsi sulla non perspicua espressione ὑπολέγοντος [...] ᾠδὴν τινα πεποιημένην ἐφ' ἁρμονίας.

Non è semplice, innanzitutto, comprendere l'esatto significato di ὑπολέγω, perché le altre due uniche occorrenze del verbo, entrambe in Cassio Dione, presentano un'accezione incompatibile con quella del nostro passo.⁵⁶ Secondo Hillyard 1988, 219, questo composto di λέγω non può significare di per sé “cantare”, anche se, come si legge poco dopo, Euripide ha effettivamente intonato qualcosa (ἐμοῦ μιξολυδιστὶ ᾄδοντος); potrebbe assumere semmai, se collegato strettamente al nesso ἐφ' ἁρμονίας, l'accezione di “suggerire cantando” («prompt in song»; mentre semplicemente «dictate, prompt» è la traduzione del *LSJ* s.v. ὑπολέγω). L'idea del suggerimento, dell'insegnamento da parte del poeta ai coreuti, ricorre, infatti, in diverse moderne traduzioni: quella di Babbitt 1927, 247 «Euripides the poet was going over for the members of a chorus a lyric passage set to music», quella di Philippon 1989, 56 «Euripide indiquait un jour aux choreutes comment interpréter un passage lyrique sur le mode musical choisi», di Pisani 1990, 273 «Euripide stava suggerendo ai suoi coreuti l'interpretazione di un passaggio lirico nel modo musicale prescelto».

Quale che sia la corretta accezione di questo raro verbo, possiamo immaginarci, come ha rilevato Marshall 2004, 27, un Euripide che, forse utilizzando una «call-and-response technique», canta il brano lirico con il dovuto accompagnamento musicale.

Ad indicarlo è la presenza di ὑπὸ,⁵⁷ che in veste di preposizione è usato in greco per introdurre il sottofondo musicale di *performances* o di azioni (cf. *LSJ* s.v. ὑπὸ A. II. 5, B. 4): κόμαζον ὑπ' αὐλοῦ (Hes. *Scut.* 281), ᾄδων ὑπ' αὐλητῆρος (Archil. fr. 58 W.), πίνειν ὑπὸ σάλπιγγος (Ar. *Ach.* 1001), χοροὶ [...] ὑπ' αὐλῷ καὶ κιθάρᾳ [...] ἐχόρευον (Luc. *Salt.* 16). Tenendo in considerazione questo dato linguistico, appare più opportuno, allora, rendere esplicito, anche nella traduzione del participio ὑπολέγοντος, il canto del διδάσκαλος, come fanno Csapo-Slater 1995, 360 «Euripides the poet was teaching his choreuts how to sing an ode composed in a given mode». Mentre l'espressione ᾠδὴν τινα πεποιημένην ha qualche parallelo nella dizione plutarchea,⁵⁸ più problematica appare l'interpretazione del nesso ἐφ' ἁρμονίας, al quale essa deve essere verosimilmente connessa nella costruzione sintattica della frase, come scelgono di fare i traduttori del brano.

Crönert 1909, 507, rifacendosi ad alcuni versi del *P. Hibeh* 1. 13, nel quale un anonimo teorizzatore, forse vissuto nel quarto secolo a.C.,⁵⁹ contesta le teorie, di probabile origine damoniana, sull'effetto di determinate melodie sul carattere degli uomini, rileva in ἐφ' ἁρμονίας un riferimento al *genus* enarmonico. La medesima espressione usata da Plutarco ricorre, infatti, in *P. Hibeh* 1. 13, col. II, v. 4, nel corso di una riflessione dell'ignoto autore sull'inattendibilità dell'associazione tra *genera*

⁵⁵ Marshall 2004, 27.

⁵⁶ Cf. *LSJ* s.v. ὑπολέγω. In D. C. 54. 15 il termine è usato nel senso di “prendere in considerazione”, in *id.* 46. 35 si trova l'espressione ὑ. τὰ ἔργα τοῖς λογισμοῖς, tradotta dal *LSJ* come «take as a basis for».

⁵⁷ Marshall 2007, 39 n.2.

⁵⁸ Si veda, con Hillyard 1988, 220, Plut. *Flam.* 16. 6 ᾄδουσι παιᾶνα πεποιημένον, *Lyc.* 15. 2 ἦδον εἰς αὐτοὺς ᾠδὴν τινα πεποιημένην.

⁵⁹ Per la datazione di questa testimonianza (forse più antica del papiro da cui è tramandata, risalente alla metà del terzo secolo a.C.), cf. *GMW*, I, 183; si veda anche Comotti 1989, 133-134.

e disposizioni dell'animo: “chi infatti non sa che gli Etoi, i Dolopi e tutti coloro [che vengono per cantare]⁶⁰ alle Termopili, anche se si servono di musica diatonica, sono più coraggiosi di coloro che cantano nelle tragedie, abituati a cantare [sempre] nel genere enarmonico?” (τίς γὰρ οὐκ οἶδεν | Αἰτ]ωλοὺς καὶ Δόλοπας καὶ πάντα τοὺς Θε[ρ- | μοπύ]λησι διατόνω μὲν τῆ μουσικῆ χρω[μένους, μάλ- | λο]ν δὲ τῶν τραγωδιῶν ὄντας ἀνδρείο[υς τῶν δι- | α πα]ντὸς εἰωθότων ἐφ' ἁρμονίας ἄδειν;).⁶¹ Sulla scorta di questa testimonianza, pertanto, si dovrebbe intendere nell'accezione tecnica di “ode composta secondo il genere enarmonico” l'espressione ᾠδὴν τινα πεποιημένην ἐφ' ἁρμονίας: per usare le parole dello stesso Crönert 1909, 508 «Euripides legt also ein μειζολύδιον ἐναρμόνιον vor, [...] dem Choreuten war das ungewohnt, darum lacht er, worauf ihm der Dichter seine Dummheit zurechtweist». L'ipotesi dello studioso, seppur sorretta da tale interessante parallelo, appare tuttavia superflua ai fini dell'interpretazione del passo, perché, come fa notare Hillyard 1988, 220, nel quinto secolo a.C. l'enaarmonico era il genere più comunemente usato ed è difficile spiegare come mai Plutarco avrebbe dovuto specificarne l'uso da parte di Euripide.⁶² L'espressione ἐφ' ἁρμονίας è da intendere, perciò, non con il significato particolare che possiede in *P. Hibeh* 1. 13, col. II, v. 4, laddove il diatonico e l'enaarmonico sono messi a confronto, ma più genericamente, nel senso di “in un modo musicale”, “secondo una scala [stabilita]”,⁶³ come interpretano, pur con piccole differenze nella resa, i traduttori citati (vd. *supra*).

Come abbiamo anticipato, l'accenno, seppur cursorio, ad un poeta che istruisce cantando i propri coreuti, apre un piccolo squarcio su un ambiente embrionale di circolazione della tragedia, quello delle prove preliminari alla rappresentazione teatrale, in cui i tragediografi si spendevano in prima persona per trasmettere le indicazioni di regia. Da questo punto di vista, il comportamento di Euripide si pone sicuramente nell'alveo della tradizione “coro-didascalica” a lui precedente, su cui ci informa una breve sezione dei *Deipnosofisti* (Ath. 1. 21d-22a). Pionieri del genere tragico come Tespi, Pratina e Frinico, ad esempio, venivano chiamati “danzatori”, “non solo perché affidavano i loro drammi alla danza del coro, ma anche perché, fuori dalle proprie composizioni poetiche, insegnavano a danzare a chi volesse”.⁶⁴ Anche Eschilo, come informa il peripatetico Cameleonte (fr. 41 Wehrli), “insegnava ai cori i movimenti senza ricorrere a maestri di danza, mostrando di persona le evoluzioni ai coreuti”,⁶⁵ secondo una prassi ricordata anche da Aristofane e della quale resta traccia in due frammenti citati da Ateneo e catalogati insieme da Kassel ed Austin (Ath. 1. 21f = Ar. fr. 696 K.-A.). Nel primo, il tragediografo di Eleusi rivendica la propria originalità rispetto ad una probabile tendenza verso il non coinvolgimento dei poeti nella produzione delle coreografie: “io stesso ideavo per i cori le figure di danza!” (τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ' ἐποίουν, fr. 696, 1); nel secondo, un personaggio, forse replicando al tragediografo con la stessa attitudine da βωμολόχος del Dioniso delle *Rane*,⁶⁶ ricorda la messa in scena di alcune evoluzioni dei *Frigi*, di come i coreuti “vennero insieme a Priamo per riscattare il cadavere del figlio, con molti movimenti di danza, ora in un modo, ora in un altro”.⁶⁷

⁶⁰ Cf. *GMW*, I, 184 n.7: «The word is partly conjectural. If correct, it perhaps means ‘those who come together [for festival involving music] at Thermopylae’».

⁶¹ Il testo è quello della *editio princeps* di Grenfell ed Hunt (1906), seguito anche da Crönert 1909, 503-504.

⁶² Si vedano le considerazioni di West 1992, 164-165 sulla fortuna di questo modo. Lo studioso rimanda solo dubitativamente a Plut. *De rect. rat. aud.* 46b come testimonianza sul genere enarmonico (cf. *ibid.* 164 n.8).

⁶³ Cf. *LSJ* s.v. ἁρμονία IV 3 a (= accezione in *De rect. rat. aud.* 46b), b (= accezione sostenuta da Crönert). Il significato musicale del termine è ben spiegato da Landels 1999, 100: «eventually, harmonia came to mean the set of notes to which a stringed instrument would be tuned in order to play music of a certain character».

⁶⁴ Ath. 1. 22a: ὀρχησται ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἐαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὀρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι.

⁶⁵ Ath. 1. 21e: Χαμαιλέων [...] αὐτὸν φησι σχηματίζειν τοὺς χοροὺς ὀρχηστοδιδασκάλους οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων.

⁶⁶ K.-A. ad loc. «Φρύγας Aeschylī hic bomolochus spectasse meminit ut Persas alter ille in Ranis, Bacchus (v. 1028), choros uterque ridiculus admiratus».

⁶⁷ Ar. fr. 696, 2-4 K.-A.: τοὺς Φρύγας οἶδα θεωρῶν | ὅτε τῷ Πριάμῳ συλλυσόμενοι τὸν παῖδ' ἦλθον τεθνεῶτα | πολλὰ τοιαυτὶ καὶ τοιαυτὶ καὶ δεῦρο σχηματίσαντας.

La testimonianza su Euripide, in ogni caso, risulta singolare rispetto a questo pur esiguo quadro di attestazioni sull'attività registica dei poeti tragici del quinto secolo, dal momento che egli appare in veste di istruttore di canto e non di danza. Considerati i «plateali compiacimenti decorativi» della lirica corale euripidea,⁶⁸ parodiati da Aristofane in *Ra.* 1309-1322, e la complessità delle sue soluzioni musicali, specialmente per la progressiva adozione delle innovazioni del Nuovo Ditirambo, non è difficile comprendere né quanto Euripide dovesse spendersi nella catechizzazione dei propri coreuti né perché la sua esecuzione potesse strappare una risata ad un membro del Coro più ἀναίσθητος e ἀμαθής degli altri.⁶⁹

La stringatezza dell'aneddoto plutarcheo non consente di dedurre ulteriori informazioni sulle prove antecedenti le rappresentazioni tragiche, ma è certo che il *rehearsal process* fosse una realtà ben più presente agli occhi degli antichi di quanto le nostre scarse testimonianze al riguardo possano suggerire. A livello teorico, è difficile, anzi impossibile, credere che il complesso meccanismo di una rappresentazione tragica, con la partecipazione di quindici coreuti e tre attori, la necessità di armonizzare il tempo di entrate ed uscite dei personaggi e l'uso di espedienti scenici quali carri ο μηχαναί, non fosse messo a punto con alcune prove, forse nel sito stesso della *performance*.⁷⁰

È possibile, naturalmente, che il teatro di Dioniso, per il suo prestigio, fosse un luogo *off-limits* nei periodi dell'anno diversi da quelli del *festival* delle Dionisie,⁷¹ ma esistevano i numerosi teatri dei demi,⁷² delle cui strutture i tragediografi potevano avvalersi per ricreare le caratteristiche della futura produzione scenica. Se si considera, tuttavia, il fatto che molta della preparazione, in vista delle Grandi Dionisie, dovette svolgersi nei mesi invernali anteriori ad Elafebolione,⁷³ non sorprende che le fonti a nostra disposizione raccontino di abitazioni private adibite a luogo di preparazione per il Coro. Nel *περὶ τοῦ χορευτοῦ* di Antifonte, l'accusato, infatti, riferendosi ad avvenimenti del 419 a.C.,⁷⁴ ricorda che da buon corego, appena ottenuto il suo incarico, egli ha trasformato una parte della propria casa in un διδασκαλεῖον, come del resto aveva già fatto per una *choregia* precedente.⁷⁵ I cori in questione sono quelli del ditirambo, ma una simile prassi viene adottata anche dai coreghi della tragedia, come attesta una glossa di Esichio sul demo attico di Melite, nel quale “c'era una casa di grandi dimensioni, in cui i τραγωδοὶ erano soliti andare per esercitarsi”,⁷⁶ un luogo ricordato anche dai comici (Ar. fr. 119 K.-A., Plat. fr. 234 K.-A.), tanto che, nonostante il sospetto gioco di parole Μελιτέων οἶκος ~ ἐμελέτων,⁷⁷ questa testimonianza non può essere rigettata.

Vi sono, inoltre, le parole di Polluce, il quale definisce il χορηγεῖον come il “luogo dove avveniva la preparazione del Coro”,⁷⁸ e dell'epitome della *Σοφιστικὴ Προπαρασκευὴ* dell'atticista Frinico (II sec. d.C.), che glossa il medesimo termine fornendo un'indicazione tanto interessante

⁶⁸ Del Corno 2006⁶, 231.

⁶⁹ Marshall 2004, 27.

⁷⁰ Davidson 2003, 112.

⁷¹ Davidson 2003, 113. Più possibilista al riguardo è Wilson 2000, 72-73: «it seems plausible that access to theatre itself may be permitted prior to the days of performance, no doubt under some form of control in order to avoid unfair advantage».

⁷² Goette 2014, 77-105 cataloga ben 25 edifici teatrali nell'Attica, mentre E. Csapo e P. Wilson, in *EGT I*, p. 296, parlano significativamente dei 18 *festivals* rurali attestati come della punta di “un *iceberg*”.

⁷³ Wilson 2000, 72.

⁷⁴ Cf. Gagarin 1997, 220, cui si rimanda per un'esauriente trattazione di questa orazione.

⁷⁵ Antiph. 6. 11. Ἐπειδὴ χορηγὸς κατεστάθην εἰς Θαργήλια καὶ ἔλαχον Παντακλέα διδάσκαλον καὶ Κεκροπίδα φυλὴν πρὸς τῇ ἐμαντοῦ, ἐχορήγουν ὡς ἄριστα ἐδυνάμην καὶ δικαιοτάτα. Καὶ πρῶτον μὲν διδασκαλεῖον ἦ ἦν ἐπιτηδειότατον τῆς ἐμῆς οἰκίας κατεσκεύασα, ἐν ᾧ περ καὶ Διονυσίοις ὅτε ἐχορήγουν ἐδίδασκον.

⁷⁶ Hsch. μ 729: Μελιτέων οἶκος· ἐν τῷ τῶν Μελιτέων δήμῳ οἶκος τις ἦν παμμεγέθης, εἰς ὃν οἱ τραγωδοὶ φοιτῶντες ἐμελέτων. Davidson 2003, 114 osserva che il termine τραγωδοὶ, nella glossa esichiea, potrebbe alludere sia agli attori che ai membri del coro. Lo studioso individua «a hint of actor/chorus togetherness» nel velenoso accenno di Demostene alla condotta di Eschine, il quale, in veste di tritagonista, approfitta volentieri delle coregie altrui (ἐν χορηγίῳ ἀλλοτρίῳ ἐπὶ τῷ τριταγωνιστεῖν ἀγαπητῶς παρατρεφόμενον, Dem. 19. 200).

⁷⁷ Wilson 2000, 338 n.101.

⁷⁸ Poll. 4. 106: χορηγεῖον· ὁ τόπος, οὗ ἡ παρασκευὴ τοῦ χοροῦ.

quanto isolata sulla commistione tra ὑποκριταὶ e coreuti nella preparazione degli spettacoli teatrali: nel χορηγεῖον, “il corego, dopo aver raccolto attori e membri del coro, li organizzava”.⁷⁹

Le nostre conoscenze sui *rehearsals* antichi non vanno oltre queste sporadiche attestazioni, ma, pur facendo la dovuta tara all’attendibilità di Plutarco, non è difficile immaginare che durante la preparazione delle *performances* tragiche avvenissero episodi simili a quello narrato in *De rect. rat. aud.* 46b, con il Coro che riproduceva oralmente i brani lirici composti dal poeta e, aggiungiamo noi, gli attori che si esercitavano, fra di loro, nella recitazione di ῥήσεις, oppure insieme ai coreuti, a seconda della scena da provare: questo meccanismo accomuna le compagnie teatrali di tutti i tempi.

La particolarità dell’Atene di età classica risiede, semmai, nel fatto che, accanto agli attori – la cui attività andò incontro, sino dalla metà del V secolo (vd. *supra*, commento a **Test. Or. 2**), ad un processo di “professionalizzazione” – le rappresentazioni tragiche videro coinvolti, tenendo conto soltanto dei coreuti alle Grandi Dionisie, quarantacinque cittadini comuni ogni anno. Una cifra, questa, seppur lontana dai pletorici numeri dei cori ditirambici,⁸⁰ comunque consistente, formata da persone che durante la produzione dei drammi si trovava quotidianamente a contatto con i brani tragici e con le indicazioni sceniche dei διδάσκαλοι: è naturale immaginare che, ripensando esperienze e situazioni di questa fase preliminare alla rappresentazione delle tragedie, Sofocle abbia composto il suo λῶγον καταλογάδην περὶ τοῦ χοροῦ, di cui ci informa la *Suda* (σ 815 = *TrGF* IV, TA2, 7); un accenno alla medesima esperienza ma dalla parte del Coro e nel contesto deformante del κωμωδεῖσθαι, lo si ritrova, poi, in una battuta di Ar. *Eq.* 400-401 (“se non ti odio, possa io essere istruito a cantare in una tragedia di Morsimo”),⁸¹ che doveva ricordare, almeno ad una parte del pubblico, la partecipazione a qualche poco piacevole διδασκαλία.

Le prove effettuate in vista delle rappresentazioni teatrali erano naturalmente caratterizzate da una circolazione orale dei brani della tragedia e finora abbiamo intenzionalmente ommesso, dalla nostra esposizione, ogni menzione del testo tragico, ma è difficile credere che tutto il meccanismo si svolgesse senza l’ausilio mnemonico di qualche supporto scritto.⁸²

Se testi dei drammi venivano usati durante le prove, forse, non erano dissimili da un papiro ben più tardo (*P. Oxy.* 4546, databile tra il I a.C. ed il I d.C.),⁸³ che, tuttavia, ha consentito di gettare uno sguardo, per la prima volta, sul *rehearsal* di una tragedia nell’antichità.⁸⁴ Il papiro riporta infatti i vv. 344-382 dell’*Alceste*, pronunciati da Admeto, con l’intenzionale omissione dei versi del Coro e dell’eroina ai vv. 369-373, ed ancora delle battute di Alceste (vv. 375, 377, 379, 381) nella successiva στιχομυθία con lo sposo. Tale circostanza ha indotto D. Obbink a suggerire che questa fosse una copia «intended for someone memorising Admetus’ lines»,⁸⁵ e questa tesi è stata sviluppata da Marshall 2004, 27-45 il quale ha argomentato il legame di questo papiro con una *performance* romana della tragedia euripidea: secondo lo studioso saremmo di fronte al copione di un attore che impersonava

⁷⁹ Phryn. Att. *Praep. Soph.* p. 126, 3 De Borries: χορηγεῖον· ὁ τόπος, ἔνθα ὁ χορηγὸς τοὺς τε χοροὺς καὶ τοὺς ὑποκριτὰς συνάγων συνεκρότει.

⁸⁰ Wilson 2000, 75-80.

⁸¹ εἴ σε μὴ μισῶ [...] διδασκοίμην προσάδειν Μορσίμου τραγωδία. Anche Acestore (*TrGF* I 25), noto, per via della sua provenienza straniera, con “l’orientaleggiante soprannome Sakas” (cf. Wright 2016, 181), aveva una pessima reputazione presso i professionisti del mestiere: καὶ Σάκαν ὃν οἱ χοροὶ μισοῦσι (Callia, fr. 13 K.-A.).

⁸² A tal proposito, sono noti gli aneddoti su Dionisio di Siracusa che si procura gli strumenti scrittorî usati da Eschilo ed Euripide per la stesura dei loro drammi (*TrGF* I 76 T10-11) e quello sull’abbandono della tragedia da parte di Platone, avvenuto, secondo Ael. *VH* 2. 30, quando il filosofo aveva già consegnato agli attori i suoi ποιήματα.

⁸³ *Editio princeps* a cura di Obbink 2001, 19-22. Lo studioso (*ibid.*, p. 21), si chiede, comunque, perché, se la copia era destinata a chi volesse imparare la parte di Admeto, non fossero state inserite le parti del Coro e di Alceste per facilitare la memorizzazione.

⁸⁴ Marshall 2004, 28.

⁸⁵ Obbink 2001, 21.

Admeto. Sarebbe ingenuo ritenere, come puntualizza opportunamente lo stesso Marshall,⁸⁶ che la validità della testimonianza offerta da *P. Oxy.* 4546 possa essere estesa a tutto l'arco cronologico del mondo greco-romano, ma, se si accetta, in età classica, la possibilità di una abbastanza diffusa circolazione del testo tragico, almeno nella cerchia degli appassionati e degli addetti ai lavori, è del tutto verosimile che essa avesse inizio già nella fase preparatoria della rappresentazione teatrale.⁸⁷

(Test. Or. 5a-b)

Nel campo degli studi classici, sono poche le testimonianze che, al pari di quelle offerte da Satiro e da Plutarco, si collocano, per il loro significato ed il loro fascino, all'incrocio di diversi ed importanti percorsi critici. L'aneddoto sui prigionieri ateniesi che, dopo la disfatta di Siracusa, si salvano grazie alla recitazione ed all'insegnamento di brani euripidei, è chiamato in causa, infatti – specialmente nella versione plutarchea – in numerosi contributi sulla ricezione della tragedia in età classica, perché riveste una triplice importanza.

(I) In primo luogo, esso testimonia la grande fortuna di Euripide fuori Atene, confermando un'indicazione di Ermippo (fr. 94 Wehrli), riportata nella *Vita* del tragediografo, che racconta come Dionisio di Siracusa si sia procurato, dopo la morte del poeta, i suoi strumenti del mestiere (lira, tavoletta e stilo): questa circostanza ben si accorderebbe con il soprannome di ξενοφιλότατος affibbiato ad Euripide, “perché era amato soprattutto dagli stranieri: dagli Ateniesi, infatti, era odiato” (διὸ καὶ ξενοφιλότατον κεκληῖσθαι φασὶ διὰ τὸ μάλιστα ὑπὸ ξένων φιλεῖσθαι· ὑπὸ γὰρ Ἀθηναίων ἐφθονεῖτο, *Vit. Eur.* III. 4 = *TrGF* V. 1, TA1, III, 87-88). Questo tratto della fortuna di Euripide, solamente adombrato nelle parole di Plutarco, aveva, invece, un certo rilievo nella trattazione di Satiro. Poco prima di introdurre l'aneddoto, infatti, l'interlocutore principale di questo dialogo sulla vita del tragediografo,⁸⁸ rispondendo, verosimilmente, ad una precedente osservazione sulla disparità di trattamento per Euripide in patria e lontano da Atene, osserva: “hai detto bene: per quanto riguarda gli Ateniesi, non è degno parlarne, loro che riconobbero la bravura di un simile poeta più tardi dei Siciliani e dei Macedoni” (Οὐ κακῶς εἶρηκας· τὰ μὲν γὰρ τῶν Ἀθήνησιν οὐδὲ λέγειν ἄξιον, οἳ γε ποιητὴν τηλικούτων Μακεδόνων καὶ Σικελιωτῶν ὕστερον, *Vit. Eur.* fr. 39. col. XIX, 1-11 Schorn). Arrighetti 1964, 141-143, escludendo che le parole del biografo siano dettate da un «presunto sentimento antiateniese in Satiro, quale eredità della scuola peripatetica»,⁸⁹ ed essendo convinto dell'indipendenza di Plutarco da Satiro,⁹⁰ ritiene che le due testimonianze (oltre a quella di Ermippo), attingano ad una «tradizione che conosceva Euripide come incompreso dei suoi tempi e dai suoi concittadini, contro l'apprezzamento degli stranieri, soprattutto siciliani». Anche se nel passo plutarcheo non vi è un

⁸⁶ Marshall 2004, 28. Lo studioso, in un contributo più recente, è tornato sull'evidenza offerta da questo papiro per ipotizzare che nella produzione delle tragedie del V secolo a.C. venissero impiegate due copie, una in forma completa, l'altra suddivisa a seconda delle parti «with each actor's lines on a separate papyrus scroll» (Marshall 2014, 245).

⁸⁷ Nel celebre vaso di Pronomos (400 a.C. ca.), non a caso, il poeta tragico Demetrio tiene in mano i rotoli di papiro contenenti il testo della tetralogia appena andata in scena e ciò dimostra, inequivocabilmente, l'importanza del testo nell'allestimento delle *performances* drammatiche (cf. Hall 2010).

⁸⁸ La *Vita di Euripide* di Satiro è, infatti, strutturata come una conversazione animata da un personaggio che ha l'attitudine del “maestro” nei confronti di altri due interlocutori secondari; cf. Schorn 2004, 31-36 per una dettagliata analisi di questa particolare *Dialogform*.

⁸⁹ Arrighetti 1964, 143.

⁹⁰ Anche Schorn 2004, 329 è di questo avviso. Difficile stabilire, in ogni caso, il rapporto tra le due testimonianze. Secondo Kumianeki 1929, 61 il passo plutarcheo conserva traccia di una versione più antica dell'aneddoto, che Satiro avrebbe abbellito («Apud Plut. enim legimus ἔνιοι δὲ καὶ δι'Εὐριπίδην ἐσώθησαν, apud Satyrum res est iam amplificata: σὺ γὰρ οὐδὲ αὐτῶν ἀνασωθῆναι. Ansam ad rem amplificandam Satyro alia Plutarchi auctoris sententia dedit τῶν σωθέντων οἴκαδε σὺ γὰρ οὐδὲ ἀπάξεσθαι τε τὸν Εὐριπίδην»), ma le sue osservazioni possono dimostrare, al limite, che i due autori avessero una fonte comune, come crede anche Taplin 1999, 43.

riferimento esplicito alla «Unbeliebtheit» di Euripide in Atene,⁹¹ infatti, l'attenzione riservata all'affettuoso trattamento di Euripide da parte dei reduci della spedizione sembra sottolineare, implicitamente, la singolarità di questo avvenimento ed è possibile, pertanto, sostenere che entrambi i passi facciano riferimento ad un medesimo schema interpretativo della vita del poeta.

La storia, in sé, inoltre, ha buone probabilità di avere un «historisches Kern».⁹² Arrighetti 1964, 143 fa il nome dell'attidografo Filocoro, il quale, secondo una testimonianza della *Suda*,⁹³ «tentò di liberare la fama di Euripide dalle malevole sovrapposizioni che la commedia vi aveva causato»: egli potrebbe esser stato, perciò, la fonte originaria di un aneddoto in cui il tragediografo veniva riabilitato agli occhi dei propri concittadini, oppure potrebbe avere attinto a trattazioni interessate ai fatti di Sicilia, come quelle di Filisto o di Timeo, dal momento che la storia del salvataggio dei prigionieri mette in buona luce anche i costumi dei Siciliani.⁹⁴

Altre testimonianze, più o meno attendibili, contribuiscono a completare il ritratto di un Euripide in qualche modo legato alle vicende ateniesi in Sicilia. Innanzitutto, come ricorda lo stesso Plutarco in *Nic.* 17. 4, egli compose un epicedio per i caduti di Sicilia, nel quale onorava la memoria di coloro “che avevano sconfitto otto volte i Siracusani, finché il favore degli dei era stato pari per entrambe le parti”.⁹⁵ Inoltre, anche se l'individuazione nel testo delle tragedie di allusioni a determinate circostanze storiche è un procedimento per molti aspetti discutibile, resta forte la sensazione che almeno in due occasioni il poeta stesso abbia mostrato il suo interesse per l'esito della spedizione siciliana.⁹⁶ Nonostante lo scetticismo al riguardo di Zuntz 1955, 66, infatti, è irresistibile la tentazione di individuare nella battuta dei Dioscuri ai vv. 1347-1348 dell'*Elettra* (“noi andremo in fretta sul mare della Sicilia, per salvare le prore marine delle navi”), un'allusione alla protezione della flotta ateniese impegnata, sin dal 415 a.C., nelle operazioni sull'isola.⁹⁷ Ai vv. 397-399 dell'*Elena*, poi, Menelao, parlando della sorte dei reduci di Troia, ricorda come alcuni “non possano essere più contati fra i vivi, mentre altri, con gioia scampati al mare, di nuovo portano a casa il nome di persone credute morte”.⁹⁸ tale riflessione è, nel contesto della sua ῥῆσις, pienamente giustificata, perché serve a sottolineare, in contrasto con altri νόστοι, la sua infelice sorte di ramingo (vv. 403-404); tuttavia, dato che la tragedia venne rappresentata, per la prima volta, nel 412 a.C., soltanto alcuni mesi dopo la disfatta navale ateniese, è verosimile che agli occhi degli spettatori le parole dell'eroe si colorassero di attuali, quanto sinistre risonanze. Vi è, infine, la notizia di un'ambasceria di Euripide presso i Siracusani, riportata da Arist. *Rh.* 1384b 11ss., in una sezione relativa “alle situazioni di cui si prova imbarazzo o no, di fronte a chi, e con quale disposizione di animo” (ποῖα δ' αἰσχύνονται καὶ ἀναισχυντοῦσιν καὶ πρὸς τίνας καὶ πῶς ἔχοντες, 1383b 11).⁹⁹ L'oscura allusione dello Stagiritita ad “un'appropriata risposta di Euripide ai Siracusani” (εὖ ἔχει ἡ τοῦ Εὐριπίδου ἀπόκρισις πρὸς τοὺς Συρακοσίους, 1384b 15), è fortunatamente

⁹¹ Schorn 2004, 330.

⁹² Schorn *ibid.*

⁹³ *Sud.* ε 3695 (= *FGrHist* 328 T218): οὐκ ἀληθὲς δέ, ὡς λαχανόπωλις ἦν ἡ μήτηρ αὐτοῦ· καὶ γὰρ τῶν σφόδρα εὐγενῶν ἐτύγχανεν, ὡς ἀποδείκνυσι Φιλόχορος (“non è vero che sua madre era una verduraia: era di genitori nobili, come dimostra Filocoro”).

⁹⁴ Un'ipotesi questa, considerata verosimile anche da Schorn 2004, 330.

⁹⁵ οἷδε Συρακοσίους ὀκτῶ νίκας ἐκράτησαν | ἄνδρες, ὅτ' ἦν τὰ θεῶν ἕξ ἴσο ἀμφοτέροις (cf. *TrGF* V. 1 T92).

⁹⁶ Carena, 1993, 291.

⁹⁷ Per una breve trattazione del problema, che è di non poca importanza anche per la datazione dell'*Elettra*, si vedano le pagine di Cropp 1988, li, 190-191. Lo studioso non ritiene plausibile un'allusione alla spedizione siciliana nei vv. 1347-1348, perché in altri due passi della tragedia (vv. 992-993, 1241-1242) il compito dei Dioscuri è quello di salvare le navi in difficoltà sul mare, non di proteggere quelle in battaglia.

⁹⁸ καὶ τοὺς μὲν οὐκέτ' ὄντας ἀριθμῆσαι πάρα, | τοὺς δ' ἐκ θαλάσσης ἀσμένους πεφευγότας, | νεκρῶν φέροντας ὀνόματ' εἰς οἶκος πάλιν.

⁹⁹ Arist. *Rh.* 1384b 10-17: (scil. οἱ ἄνθρωποι αἰσχύνονται) καὶ ἐν οἷς μηδὲν ἀποτετυχήκασιν· ὥσπερ γὰρ θαυμαζόμενοι διάκεινται. διὸ καὶ τοὺς πρῶτον δεηθέντας τι αἰσχύνονται ὡς οὐδὲν πω ἠδοξηκότας ἐν αὐτοῖς· τοιοῦτοι δὲ οἱ ἄρτι βουλόμενοι φίλοι εἶναι (τὰ γὰρ βέλτιστα τεθέανται· διὸ εὖ ἔχει ἡ τοῦ Εὐριπίδου ἀπόκρισις πρὸς τοὺς Συρακοσίους), καὶ τῶν πάλαι γνωρίμων οἱ μηδὲν συνειδότες.

chiarita da uno scolio al passo (CAG XXI 2, p. 106, 32 Rabe). Il poeta, inviato a Siracusa, in qualità di ambasciatore, per chiedere un accordo di pace e di alleanza, poiché gli isolani rifiutarono, fece loro notare che avrebbero dovuto avere rispetto per l'ammirazione dimostrata dagli Ateniesi, se non altro perché da poco essi avevano cercato un'amicizia con loro.¹⁰⁰ Questa versione estesa dell'aneddoto fa comprendere perché Aristotele individui nella risposta di Euripide un'adeguata reazione all'imbarazzo di chi riceve richieste da persone che “vogliono, da poco tempo, intrattenere un rapporto di amicizia” (τοιούτοι δὲ οἱ ἄρτι βουλόμενοι φίλοι εἶναι) e delle quali, pertanto, si erano visti fino a quel momento “soltanto gli aspetti positivi” (τὰ γὰρ βέλτιστα τεθέανται).

Anche se la validità di queste testimonianze è stata spesso messa in dubbio dagli studiosi, scettici sulla possibilità che l'Euripide protagonista dell'ambasceria sia il grande tragediografo del quinto secolo,¹⁰¹ nulla vieta di credere che il poeta sia stato effettivamente inviato in Sicilia.¹⁰² questa circostanza, del resto, potrebbe contribuire a spiegare la sua grande fama presso i Siracusani, che, volendo inquadrare l'aneddoto sui prigionieri ateniesi da un'opposta angolazione, è un altro elemento di grande fascino nelle testimonianze di Satiro e Plutarco. Da questo punto di vista, potremmo dire che O. Taplin – non a caso sostenitore, a più riprese, dell'attendibilità dell'episodio in generale e della specifica notizia sull'ambasceria di Euripide in Sicilia –¹⁰³ tramite i numerosi contributi critici sfornati nell'ultimo ventennio, altro non abbia fatto che tentare di ricostruire il retroterra culturale, storico e, soprattutto, *teatrale*, della passione per Euripide dimostrata dai Siciliani nel nostro passo. In altri termini, da *Comic Angels* fino a *Pots & Plays*, una delle domande cui Taplin ha cercato di dare una risposta è: in che modo gli abitanti della Sicilia entrarono in contatto con la tragedia ateniese?

Questa riflessione consente di introdurre il secondo dei tre argomenti per cui questo aneddoto riveste un suggestivo valore documentario: la circolazione orale della tragedia (II). È innegabile che, guardando al versante “siciliano” dell'episodio, ci troviamo di fronte ad una diffusione dei brani tragici all'insegna dell'auralità: l'immagine plutarchea di coloro che “imparando a memoria i brevi esempi ed assaggi della sua poesia, di volta in volta portati dai visitatori, con grande piacere se li scambiavano tra di loro” (μικρὰ τῶν ἀφικνουμένων ἐκάστοτε δείγματα καὶ γεύματα κομιζόντων ἐκμανθάνοντες ἀγαπητῶς μετεδίδοσαν ἀλλήλοις), è tanto eloquente da non necessitare ulteriori commenti. Un elemento dell'aneddoto non sempre messo in luce dagli studiosi, tuttavia, è che, al netto del *modus scribendi* di Plutarco (il quale potrebbe aver ritratto in modo un po' più *naïf* del dovuto il contatto degli abitanti di Sicilia con la tragedia) la conservazione mnemonica dei versi euripidei, dettata da un intento quasi collezionistico,¹⁰⁴ illustra uno scenario culturale in cui la domanda per la tragedia è ancora

¹⁰⁰ CAG XXI 2, p. 106, 32 Rabe: Εὐριπίδης πρὸς τοὺς Συρρακουσίους πρέσβυς ἀποσταλεῖς καὶ περὶ εἰρήνης καὶ φιλίας δεόμενος, ὡς ἐκεῖνοι ἀνένευον, εἶπεν ἔδει, ἄνδρες Συρρακούσιοι, εἰ καὶ διὰ μηδὲν ἄλλο, ἀλλὰ γε διὰ τὸ ἄρτι ὑμῶν δέεσθαι αἰσχύνεσθαι ἡμᾶς ὡς θαυμάζοντας. τὸ δὲ ὅλον τοιοῦτόν ἐστι· φησὶν ὁ Εὐριπίδης πρὸς τοὺς Συρρακουσίους ὡς ὄου δεῖ ἀποπεμφθῆναι παρ' ὑμῶν, διότι ἅπαξ ὑμῶν ἐδεήθημεν ὡς ὑμᾶς θαυμάζοντας'.

¹⁰¹ H. Sauppe, in Baiter-Sauppe 1850, 216, pensava all'omonimo del poeta menzionato in Thuc. 2. 70, ma il suo è un mero *guess*, non convincente, inoltre, dal punto di vista cronologico, dal momento che il personaggio in questione è il padre di uno stratega ateniese, Senofonte, coinvolto nelle operazioni militari presso Potidea, al termine del secondo anno della guerra contro Sparta. Più promettente il tentativo di Wilamowitz 1962, 88 – seguito, in tempi recenti, da Kannicht (*TrGF* V. 1 T96) – il quale ipotizzò che Aristotele facesse riferimento ad un politico di nome Euripide, latore di una legge poco prima del 403/402 a.C., nominato nel catalogo dei coreghi vincitori alle Dionisie (*IG II²* 145, 3-4; 1138, 25) e, soprattutto, ricordato da Aristofane in *Ec.* 823-829, per l'introduzione, verosimilmente nel 393 a.C., di un prelievo fiscale che non ebbe i risultati attesi (cf. Vetta 1989, 227-228): se si accetta tale identificazione, l'ambasceria in questione sarebbe stata quella inviata, nella primavera dello stesso anno, da Conone a Dionisio I di Siracusa, per ottenere l'alleanza del tiranno; questa missione diplomatica è menzionata da [Lys.] 19. 19, anche se non compare, in quel passo, il nome di Euripide.

¹⁰² Schorn 2004, 330 n.784 «Grundsätzlich spricht nichts dagegen, daß der Dichter als Gesandter nach Syrakus geschickt wurde. Man denke an die Mission des Gorgias in Athen oder die Philosophengesandtschaft nach Rom.». Si pronunciano in favore della partecipazione del poeta all'ambasceria Stevens 1956, 91, Cagnazzi 1990, 165ss., Easterling 1994, 77.

¹⁰³ Cf. e.g. Taplin 1999, 42-43; *id.* 2007, 6; *id.* 2012, 228.

¹⁰⁴ Cf. Marasco 1976, 206: «Plutarco vuole mettere in evidenza la cura quasi religiosa dei Sicelioti per la poesia di Euripide».

inferiore all'offerta disponibile.¹⁰⁵ Questa considerazione non può, com'è ovvio, intaccare l'immagine di una Sicilia pienamente immersa in una *performance culture* non troppo dissimile da quella ateniese, magistralmente restituitaci, in tempi recenti, dal volume curato da Bosher sul teatro "fuori Atene";¹⁰⁶ tuttavia, è opportuno ribadire come la testimonianza di *Nic. 29* non attesti, di per sé, un continuato e diffuso contatto dei Siciliani con le rappresentazioni teatrali, ma l'ammirazione per qualcosa di preziosamente raro, come se i δείγματα καὶ γέυματα euripidei fossero una merce difficilmente reperibile.

Per quanto concerne, invece, il "versante ateniese" della circolazione della tragedia, se la versione di Satiro conserva traccia soltanto della notizia relativa a coloro che si salvarono insegnando ai figli dei loro padroni quanto tenevano a mente dei drammi euripidei, quella di Plutarco, la cui organizzazione non è del resto particolarmente chiara,¹⁰⁷ presenta un'accrezione di due diverse vicende nelle quali l'esecuzione orale di brani tragici giocò un ruolo fondamentale per la salvezza dei prigionieri.

Da un lato, vi sono i soldati sbandati dopo la sconfitta, che si procurarono cibo ed acqua in cambio del canto di arie euripidee (τοὺς δ' ὅτι πλανώμενοι μετὰ τὴν μάχην τροφῆς καὶ ὕδατος μετελάμβανον τῶν μελῶν ἄσαντες); questo breve cenno conferma la fortuna extrateatrale dei canti tragici, attestata, per il simposio, dallo stesso Plutarco (= **Test. Simp. 3, 4**) e, in diversi contesti, da altri passi analizzati in questa sezione della nostra indagine (**Test. Or. 1a-b, 3, 8, 9**). Dall'altro, vi è un tipo di circolazione orale della tragedia apparentemente più sofisticato, per cui i superstiti della disfatta ateniese avrebbero fatto da maestri ai Siciliani, anche se dalle formulazioni di Satiro e Plutarco, pur assai concordi tra loro su questo punto, (*Satyr. Vit. Eur.* fr. 39. col. XIX 23-30 Schorn ὅσοι κατέχοντες τῶν στίχων τινὰς διδάξειαν τοὺς υἱεῖς τῶν εἰληφότων ὑποχειρίους αὐτούς ~ *Plut. Nic. 29. 4 ἐκδιδάξαντες ὅσα τῶν ἐκείνου ποιημάτων ἐμέμνητο*), è difficile evincere ulteriori informazioni.

Se coloro i quali "insegnarono quanto si ricordavano dei componimenti di Euripide" sono le stesse persone che, sempre secondo la testimonianza plutarchea, "rimasero da onorate presso quelli che le avevano acquistate" (τιμώμενοι παρέμενον τοῖς κερτημένοις), si può supporre che l'insegnamento impartito ai figli dei Siracusani fosse ben diverso da una recitazione estemporanea dei canti euripidei. Si può ipotizzare, in altri termini, che numerosi reduci della spedizione, restassero ancora a lungo sull'isola dopo il 413 a.C., in qualità di precettori dei figli dei Siracusani, sfruttando le loro conoscenze del dramma euripideo.

Certo è che il grado di istruzione dei prigionieri ateniesi contò non poco per la loro sorte, perché della sua importanza resta traccia in altre due testimonianze antiche, entrambe riguardanti l'*aftermath* della disfatta siciliana.¹⁰⁸ Diodoro Siculo, infatti, ricostruendo le vicende della spedizione di Sicilia nel tredicesimo libro della sua opera storica, ricorda che, dopo l'esecuzione degli strateghi ateniesi e l'imprigionamento dei soldati nelle latomie, ad essere salvati furono coloro che erano in possesso di una migliore παιδεία – ed i loro liberatori furono, forse non a caso (un riferimento ai futuri educandi?), giovani siracusani – mentre gli altri, quasi tutti, perirono miseramente in quel carcere: οἱ μὲν στρατηγοὶ παραχρῆμα ἀνῆρέθησαν καὶ οἱ σύμμαχοι, οἱ δ' Ἀθηναῖοι παρεδόθησαν εἰς τὰς λατομίας, ὧν ὕστερον οἱ μὲν ἐπὶ πλεῖον παιδείας μετεσχηκότες ὑπὸ τῶν νεωτέρων ἐξαρπαγέντες διεσώθησαν, οἱ δὲ λοιποὶ σχεδὸν ἅπαντες ἐν τῷ δεσμωτηρίῳ κακούμενοι τὸν βίον οἰκτρῶς κατέστρεψαν (*D. S. 13. 33, 1*). Tale dicotomia nella sorte dei prigionieri dovette avere un'eco tale nell'Atene di fine quinto secolo da cristallizzarsi in un famoso detto, relativo ai partecipanti alla spedizione siciliana: "o è morto, o insegna

¹⁰⁵ Non si può che condividere, in tal senso, il moderato giudizio di Csapo-Slater 1995, 3 su *Plut. Nic. 29*: «even if one takes these tales at face value it is not easy to determine whether they indicate a prevalence or dearth of tragic performance in Sicily: the former is suggested by the popularity of Euripides, the latter by the lengths to which the Sicilians went to hear his verses».

¹⁰⁶ Bosher 2012a.

¹⁰⁷ Ford 2003, 33.

¹⁰⁸ Harvey 1966, 603 n.11.

le lettere” (ἤτοι τέθνηκεν ἢ διδάσκει γράμματα). Meineke credeva che il detto traesse origine da una commedia portata in scena dopo la disfatta dell’esercito ateniese,¹⁰⁹ ma Kassel ed Austin hanno escluso il frammento dai loro *Adespota Comica*; nella nostra fonte del proverbio, la *Ἐπιτομή τῶν παροιμιῶν Διδύμου καὶ Ταρραίου*, confezionata dal sofista di età adrianea Zenobio, ritorna, in ogni caso, la notizia dell’insegnamento dei prigionieri ai fanciulli siciliani: ἤτοι τέθνηκεν ἢ διδάσκει γράμματα· τῶν μετὰ Νικίου στρατευσαμένων εἰς Σικελίαν οἱ μὲν ἀπώλοντο, οἱ δὲ ἐλήφθησαν αἰχμάλωτοι, καὶ τοὺς τῶν Σικελιωτῶν παῖδας ἐδίδασκον γράμματα. Οἱ οὖν διαφεύγοντες εἰς Ἀθήνας, καὶ ἐρωτώμενοι περὶ τῶν ἐν Σικελίᾳ, ἔλεγον, “Ἡ τέθνηκεν, ἢ διδάσκει γράμματα”. Καὶ οὕτως ὁ λόγος παροιμιώδης ἐγένετο. (Zen. 4. 17, p. 88 Leutsch-Schneidewin).

Che un soldato di fine quinto secolo a.C. fosse in grado di recitare ed addirittura (anche se non conosciamo, naturalmente, i termini precisi di questa attività) di insegnare brani di tragedie, è una circostanza che apre alla considerazione di un terzo ed ultimo argomento, a proposito del quale l’aneddoto trādito da Satiro e Plutarco costituisce, ancora una volta, una preziosa testimonianza: la competenza del pubblico ateniese (III). Da questo punto di vista, l’aneddoto di Plut. *Nic.* 29 “rischia”, in un certo senso, di essere più affidabile di altre testimonianze sull’esecuzione di *morceaux* tragici quasi contemporanee agli eventi del 413 a.C.: i partecipanti alla spedizione siciliana, infatti, sono un campione di indagine sulla competenza performativa del pubblico sicuramente più ampio e forse più attendibile dei vecchi appassionati di Frinico in Ar. V. 218-221 (**Test. Or. 1a**) o del giovane degenerare che esegue nel simposio uno scandaloso brano euripideo (Ar. *Nu.* 1356ss., cf. **Test. Simp. 1**).

La capacità dei soldati di cantare ed insegnare tragedie non è sorprendente: diversi fattori possono essere chiamati in causa per spiegare l’origine di questa competenza. In primo luogo, secondo le stime di M. Revermann, l’ultimo di una lunga serie di studiosi ad occuparsi della competenza del pubblico teatrale,¹¹⁰ ogni anno, anche in tempo di guerra, la πόλις reclutava tra il 2% ed il 4% della sua popolazione di cittadini maschi adulti per le *performances* ditirambiche e tragiche alle Grandi Dionisie, ed è «against the backdrop of such a choral culture that Plutarch’s anecdote about Athenian prisoners of war singing Euripidean songs [...] makes perfect sense».¹¹¹ Accanto alla partecipazione alle rappresentazioni tragiche in qualità di coreuti o, naturalmente, di spettatori, vi erano, inoltre, altre occasioni di contatto con il genere tragico, quali il simposio, che nel corso del quinto secolo aggiornò il suo repertorio accogliendo brani di origine teatrale, e la lettura privata delle tragedie, una prassi la cui importanza è stata ridimensionata, proprio in virtù della testimonianza offerta da Plut. *Nic.* 29, da quanti dipingono una circolazione pre-alessandrina del testo tragico sostanzialmente caratterizzata dal prevalere dell’auralità,¹¹² ma che dovette avere una certa diffusione nell’Atene di fine quinto secolo.

Non bisogna trascurare, poi, che il pubblico antico, educato, sin dall’infanzia, all’esecuzione della poesia epica, lirica e drammatica, e favorito dall’impasto metrico-ritmico-musicale dello spettacolo tragico, possedeva un «sensitive ear» ed un «aural ability» ben più sviluppati di quelli del pubblico moderno;¹¹³ circostanze, queste, che rendevano assai naturale la capacità di memorizzare e riprodurre oralmente i brani poetici.

A conclusione della nostra trattazione, è necessario, infine, rendere brevemente conto di un ultimo aspetto della testimonianza plutarchea, pressoché trascurato dagli interpreti. Stiamo parlando dello «strabiliante» aneddoto sulla nave dei Cauni che, inseguita dai pirati, fu in un primo momento respinta ed in seguito accolta in porto, quando i marinai a bordo dettero prova di conoscere ἄσματα τῶν Εὐριπίδου.¹¹⁴ Arrighetti 1962, 142 e Marasco 1976, 206, due dei pochi studiosi ad essersi soffermati su questa testimonianza, sono concordi nel ritenere che Plutarco, per la narrazione di questo

¹⁰⁹ Meineke 1841, 698: «veri simile est haec ex comoedia petita esse brevi post Siciliensem cladem in scenam commissa».

¹¹⁰ Revermann 2006a; per un’ampia bibliografia sull’argomento, cf. *ibid.*, 99 n.1.

¹¹¹ Revermann 2006a, 108. Cf. su questo aspetto, anche Sedgwick 1948, 6-7.

¹¹² Cf. e.g. Mastromarco 2006b, 146-147.

¹¹³ Harriott 1962, 2.

¹¹⁴ Arrighetti 1964, 142.

episodio, non possa aver attinto alle medesime fonti da cui trae ispirazione per i dati politici e militari della *Vita di Nicia*. Se la sorte dei reduci dalla disfatta appariva abbastanza naturalmente connessa alla ricostruzione delle vicende biografiche del comandante della spedizione, l'aneddoto della nave respinta si configura probabilmente come un'aggiunta di Plutarco, forse tratta da un'opera dedicata al poeta tragico,¹¹⁵ ed introdotta per accrescere la verosimiglianza dell'episodio dei prigionieri appena narrato:¹¹⁶ il passaggio da una fonte all'altra è adombrato, probabilmente, nella formulazione οὐ δεῖ δὴ θαυμάζειν ὅτι [...] φασί.

I contorni della storia sono tutt'altro che nitidi: dal momento che in precedenza Plutarco ha inquadrato i due aneddoti del capitolo affermando che “fra i Greci fuori dalla madrepatria, soprattutto quelli di Sicilia amavano la poesia di Euripide” (τῶν ἔκτος Ἑλλήνων ἐπόθησαν αὐτοῦ τὴν μουσικὴν οἱ περὶ Συκελίαν), sembra che l'ambientazione del racconto debba essere, se non siracusana, almeno siceliota. Questa interpretazione è, fra i traduttori,¹¹⁷ seguita, e.g. da Adriani 1861, 365 «non pigli alcuno meraviglia di quel che raccontano di una navetta della città di Cauno; la quale, cacciata da' corsali senza mettersi a difesa, voll'entrare ne'porti di Sicilia»; Perrin 1967, 309 «one need not wonder at the story that the Caunians, when a vessel of theirs would have put in at the harbour of Syracuse to escape pursuit by pirates»; Flacelière-Chambry 1972, 185 «il ne faut pas s'en étonner, car on raconte qu'un vaisseau des Cauniens, pris en chasse par des pirates et voulant aborder aux ports de Syracuse».¹¹⁸

Tuttavia, se si considera l'accusativo τοὺς Καυνίους come il soggetto e non come l'oggetto di δέχεσθαι e ἀπείργειν, l'interpretazione complessiva dell'episodio cambia e non poco, perché sarebbero stati gli abitanti di questa città della Caria ad accogliere la nave solo dopo il lasciapassare dei canti euripidei. Intendono in questo modo il passo due dei traduttori più recenti, Magnino 1992, 251 («si racconta che gli abitanti di Cauno, una volta che si accostò al loro porto una nave inseguita da pirati, non la accolsero, anzi intendevano respingerla») e Carena 1993, 93 («si racconta dei Cauni che un mercantile inseguito da navi pirate entrasse nel loro porto e in un primo momento non lo accolsero, ma lo respinsero»); anche Schorn 2004, 329, da ultimo, si pone sulla stessa lunghezza d'onda: «berichtet Plutarch von den kleinasiatischen Kauniern, die einem von Seeräubern verfolgten Schiff erst dann Einfahrt in ihren Hafen gewährten, nachdem die Seeleute versichert hätten, Lieder des Euripides zu kennen».

La prima interpretazione ha il vantaggio di offrire al lettore un paragone abbastanza semplice tra le vicende dei prigionieri ateniesi e della nave dei Cauni: il comune denominatore degli aneddoti è la passione dei Sicelioti per Euripide, che, in entrambe le situazioni, richiede di essere soddisfatta da conoscitori del poeta “in difficoltà”. Seguendo la seconda interpretazione il rapporto tra i due episodi emergerebbe come leggermente più complesso: la chiave di lettura del passo plutarco sarebbe il parallelismo tra due diverse realtà extra-ateniesi che amano moltissimo la poesia euripidea.

Qualunque sia la soluzione interpretativa migliore (la seconda appare, comunque, più convincente dal punto di vista testuale), l'aneddoto ci pone di fronte all'affascinante immagine di abitanti della Caria, che, come destinatari o esecutori dei μέλη di Euripide, dimostrano una conoscenza/competenza della tragedia simile a quella degli Ateniesi. Tale circostanza non è di per sé troppo sorprendente, perché la città di Cauno fu,¹¹⁹ sin dalle sue origini, legata a doppio filo alla cultura greca. Di fondazione cretese, essa aderì, dopo l'incendio di Sardi, alla rivolta ionica (Hdt. 5. 103) e durante la guerra del Peloponneso fece parte dello schieramento ateniese,¹²⁰ tanto che Tucidide la menziona a più riprese nell'ottavo libro delle *Storie* ed in un'occasione sottolinea anche la natura

¹¹⁵ Marasco 1976, 206.

¹¹⁶ Schorn 2004, 329.

¹¹⁷ Così interpretano il testo anche Arrighetti 1964, 142 e Csapo-Slater 1995, 9.

¹¹⁸ Cf. anche Marek 2006, 11.

¹¹⁹ Marek 2006, in un eccellente volume, ha raccolto le testimonianze letterarie ed epigrafiche su questa città microasiatica.

¹²⁰ Marek 2006, 92-93.

protetta del suo porto (Thuc. 8. 39).¹²¹ È verosimile, pertanto, che questi alleati della πόλις, assistendo ai *festivals* drammatici ateniesi, maturassero una passione per la poesia di Euripide. Inoltre, se la storia della nave respinta risale non alla fine del V secolo a.C., ma ad un periodo più tardo, è possibile chiamare in causa, per spiegare la competenza dei Cauni, anche la diffusione di rappresentazioni tragiche in Asia Minore. Senza contare la presenza, in quelle regioni, di numerosi teatri,¹²² una testimonianza epigrafica proveniente dalla stessa Cauno, attesta l'esistenza, in età ellenistica, di un agone poetico-musicale: in una *Siegerliste* rinvenuta nelle terme romane,¹²³ infatti, possiamo leggere distintamente, nonostante l'estrema frammentarietà dell'iscrizione, parole come χορηγός, ὑποκριτής, ἀγωνοθετοῦντος, che rimandano inequivocabilmente alla presenza di rappresentazioni sceniche (tragiche, oppure comiche), in un *festival* che ebbe prima il nome di Πτολεμαῖα ed in seguito – forse, a partire dal 167 a.C. – fu dedicato congiuntamente a Leto ed a Roma.¹²⁴

(Test. Or. 6a-e)

Un'altra testimonianza sulla diffusione orale del testo tragico di difficile valutazione, perché complicata dall'intreccio di molteplici fonti, in sostanza non contrastanti tra loro, ma che sembrano attestare il graduale “intorbidimento” di un episodio,¹²⁵ se non autentico, quanto meno verosimile.

In tutte le versioni dell'aneddoto la recitazione di Sofocle di fronte ai giudici riguarda l'*Edipo a Colono*, ma soltanto Plutarco (c) specifica il brano letto, individuandolo nel primo stasimo dell'opera, che egli erroneamente definisce πάροδον, e del quale cita i nostri vv. 668-673. Questo aspetto della storia, di per sé, è tutt'altro che inverosimile. In sede di commento ad Ar. V. 579-580 (Test. Or. 2), abbiamo osservato – seppur nel contesto della sfuggente *detorsio in comicum* aristofanea – come, fra gli stratagemmi degli imputati per ottenere l'assoluzione ricordati da Filocleone, vi fossero *performances* improvvisate di vario tipo, dalle favole, ai motti di spirito tratti da Esopo, fino alla recitazione, da parte di un attore, di una tirata tragica.¹²⁶ L'esecuzione di Sofocle, partendo da un testo scritto,¹²⁷ è, pertanto, molto più sofisticata, tanto che verrebbe da accostarla all'operazione compiuta da un oratore di professione del IV secolo a.C., Licurgo, il quale, nella *Contro Leocrate*, fa un uso ampio e studiato dell'*Eretteo* di Euripide per sostenere le proprie argomentazioni; tuttavia, essa potrebbe rientrare, senza alcun problema, in quel breve quadro dei θωπεύματα (Ar. V. 564) degli imputati nei confronti dei giudici, dipinto da Filocleone; anzi, se il brano recitato da Sofocle fu proprio quello citato da Plutarco (c), si può azzardare, con Mazon 1945, 85, che il primo stasimo dell'*Edipo a Colono* «devait plaire à une foule athénienne, non seulement par sa qualité poétique, mais aussi par les

¹²¹ Sarebbe semmai sorprendente, in virtù dell'alleanza tra Atene ed i Cauni, che l'episodio risalisse al tempo della guerra tra Siracusa e la πόλις democratica, anche se, da questo punto di vista, ci troviamo completamente nel campo della speculazione, poiché dal testo plutarco non si può evincere alcuna indicazione sulla cronologia dell'avvenimento.

¹²² Cf. Sear 2006 per un catalogo degli edifici teatrali del mondo antico.

¹²³ Si tratta dell'iscrizione no. 37 della raccolta di Marek, cf. id., 2006, 223.

¹²⁴ Marek 2006, 106. In un'altra iscrizione da Cauno (no. 62) leggiamo, infatti, una dedica a “Polisseno figlio di Filagro, due volte vincitore tra i poeti tragici, nell'agone penteterico istituito dal demos in onore di Leto e Roma” (Πολύξενος Φιλάγρου νικήσας τοὺς ποιητὰς τῶν τραγωδιῶν δις ἐν τοῖς τιθεμένοις ὑπὸ τοῦ δήμου Λητοῦ καὶ Ῥώμῃ πενταετηρικοῖς ἀγῶσιν). Il 167 a.C. è considerato dallo studioso come plausibile *terminus post quem* per la datazione dell'iscrizione perché in quell'anno il Senato romano emise un *diktat* per la libertà delle comunità della Licia e della Caria, sottomesse a Rodi dai tempi della pace di Apamea (188 a.C.) con Antioco III (cf. Polyb. 21. 46, 5; 30. 5, 11-16).

¹²⁵ Robert 1915, 478.

¹²⁶ Cf. al riguardo anche le considerazioni di Mazon 1945, 83.

¹²⁷ La materialità del quale è ben espressa da Cicerone, il quale, vivendo ormai in una civiltà del libro, potrebbe essere accusato di aver modernizzato, con quel *fabulam quam in manibus habebat et proxime scripserat*, l'immagine del tragediografo.

thèmes qu'il développe et qui étaient des plus chers aux Athéniens: leurs oliviers, leur cavalerie et leur flotte. Rien d'étonnant à ce qu'il ait soulevé l'enthousiasme des assistants».¹²⁸

Il contesto dell'esibizione di Sofocle, ossia il processo intentatogli per demenza (παρανοία),¹²⁹ è, tuttavia, una matassa di problemi interpretativi difficile da districare. A parte la discrepanza, nelle fonti, sull'identità dell'accusatore, (Iofonte in **(a)** ed **(e)**, i figli del poeta in **(b)**, oppure uno soltanto di loro secondo **(d)**),¹³⁰ la datazione del processo non è così semplice come potrebbe indicare la menzione dell'*Edipo a Colono*, l'ultima tragedia di Sofocle, che, com'è noto, fu portata in scena dall'omonimo nipote del tragediografo qualche anno dopo la sua morte e che, al tempo del procedimento legale, almeno stando a quanto dice Cicerone, "egli aveva tra le mani, avendola scritta da poco". L'ipotesi di una collocazione della δίκη παρανοίας poco prima della morte di Sofocle,¹³¹ infatti, sembra essere in contraddizione con altre testimonianze antiche.

Un accenno *en passant* di Aristotele, nel terzo libro della *Retorica*, infatti, mostra il tragediografo in un contesto giudiziario, mentre respinge l'accusa di tremare per sembrare vecchio; è soltanto la sua età avanzata, di ben ottanta anni, a costringerlo in questa condizione: οἷον Σοφοκλῆς ἔφη τρέμειν οὐχ ὡς ὁ διαβάλλων ἔφη, ἴνα δοκῆ γέρων, ἀλλ' ἐξ ἀνάγκης· οὐ γὰρ ἐκόντι εἶναι αὐτῷ ἔτη ὀγδοήκοντα (Arist. *Rh.* 1416a 15-17). Perrotta 1965, 49, ritiene che il passo aristotelico consenta, «senza possibilità d'equivoco», di fissare il processo nel 417 a.C., «quando Sofocle aveva ottant'anni»; un'interpretazione non priva di punti deboli,¹³² che, tuttavia, consentirebbe di comprendere più facilmente perché, nonostante l'insorgere di una discordia familiare negli ultimi mesi di vita del tragediografo, alcune fonti antiche siano silenziose sull'argomento, o lascino addirittura intendere che il rapporto tra Sofocle ed il figlio Iofonte (suo accusatore nel processo secondo **a** ed **e**) fosse buono. Ci riferiamo, innanzitutto, alla notizia per cui questi, alla morte del padre, fece erigere in suo onore una statua (ἰδρυνοθεῖς ὑπὸ Ἰοφῶντος τοῦ υἱοῦ μετὰ τὴν τελευτήν, *Vit. Soph.* 11 = *TrGF* IV TA1, 40). Da un'affermazione di Dioniso nelle *Rane*, inoltre, sembra che il rapporto tra i due fosse buono e collaborativo in campo poetico, dato che ai vv. 76-79 il dio, alla domanda di Eracle ("perché non vai a prenderti Sofocle, al posto di Euripide, se devi riportarne uno?"), risponde di voler vedere quali drammi produce Iofonte da solo, senza l'aiuto del padre: (Hp.) εἶτ'οὐ Σοφοκλέα πρότερον ὄντ' Εὐριπίδου | μέλλεις ἀναγαγεῖν, εἴπερ ἐκεῖθεν δεῖ σ' ἄγειν; | (Δι.) οὐ πρὶν γ' ἂν Ἰοφῶντ', ἀπολαβὼν αὐτὸν μόνον, | ἄνευ Σοφοκλέους ὃ τι ποιεῖ κωδωνίσω. Vi è, infine, lo splendido omaggio riservato al poeta da Frinico nelle *Muse* (rappresentate alle Lenee del 405 a.C.), nel quale Sofocle è detto beato, oltre che per la sua lunga e felice vita, anche per "esser morto nobilmente, senza aver sofferto nessun male" (καλῶς δ' ἔτελεύτησ' οὐδὲν ὑπομείνας κακόν):¹³³ parole, queste, che sarebbero risultate assai

¹²⁸ Su questo aspetto si sofferma anche Jebb 1907, xl-xli.

¹²⁹ Su questo genere di azione legale, si vedano le considerazioni di Lipsius 1966, 356.

¹³⁰ Mentre, per quanto riguarda il testo di Plutarco (c), non appare necessario correggere πολλῶν (codd.), "è raccontato da molti che", con παίδων (Xylander), "subì un processo per demenza da parte dei figli"; cf. l'apparato di Radt *ad loc.* (*TrGF* IV T82).

¹³¹ Fissata nel 406/405 a.C. dal *Marmor Parium* e riconducibile al lasso di tempo tra l'inizio dell'anno attico e la rappresentazione, alle Lenee del gennaio/febbraio del 405 a.C., delle *Muse* di Frinico, che già fanno riferimento della morte del poeta; cf. e.g. Perrotta 1965, 51.

¹³² Già Haigh 1969³, 134 n.2 dubitava che il passo aristotelico potesse riferirsi allo stesso procedimento legale attestato in **(a-e)**: «if Iophon had been charging his father with dotage, the very last accusation he would think of making would be to charge him with trying to appear older and more feeble than he really was»; su questo punto, cf. anche Mazon 1945, 96 n.1 e Schorn 2004, 173. Inoltre, non vi sono elementi per ritenere inverosimile, come fa Perrotta 1965, 48 n.2, la possibilità che i processi siano stati due, distinti tra loro. Se la δίκη in questione fosse la medesima attestata da **(a-e)**, bisognerebbe poi spiegare (ma su questo vd. *infra*) come la notizia della lettura dell'*Edipo a Colono*, senza dubbio risalente all'ultima fase della produzione sofoclea, sarebbe penetrata nelle fonti antiche sull'episodio.

¹³³ Frinico fr. 32 K.-A.: μάκαρ Σοφοκλέης, ὃς πολὺν χρόνον βιοῦς | ἀπέθανεν, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός, | πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγωδίας· | καλῶς δ' ἔτελεύτησ' οὐδὲν ὑπομείνας κακόν.

singolari agli occhi degli spettatori qualora il tragediografo, soltanto qualche mese prima, avesse avuto il dispiacere di essere trascinato in giudizio da suo figlio.¹³⁴

Al di là della difficile compatibilità di queste testimonianze con una datazione del processo agli ultimi mesi di vita di Sofocle, è lo stesso tredicesimo capitolo della biografia del poeta (a) a rendere ulteriormente problematica l'interpretazione della vicenda del processo. L'anonimo autore della *Vita*, infatti, pur non essendo la fonte più antica sull'episodio,¹³⁵ introduce, nella sua versione della storia, un elemento non presente nelle altre testimonianze e derivante da una tradizione senz'altro precedente a Cicerone, in quanto risalente al biografo peripatetico Satiro (III a.C.): accanto alla lettura dell'*Edipo* (non viene specificato quale), Sofocle si sarebbe reso protagonista, di fronte ai giudici, di una di quelle freddure tanto care all'aneddotica antica: "se sono Sofocle non sono folle, se sono folle non sono Sofocle".¹³⁶ Oltre a questo gioco di parole, che, come osserva Jebb 1907, xli «has the ring of the Old Comedy», è soprattutto ciò che si legge, poco prima, nella *Vita*, a minare l'attendibilità l'episodio del processo a Sofocle. Anche se il testo tradito è incerto, non vi sono dubbi che la notizia sulla causa tra il tragediografo e Iofonte sia introdotta dalla formulazione *καί ποτε ἐν δράματι εἰσήγαγε*, circostanza che colloca l'aneddoto nel campo della *fiction* teatrale. Il testo della *Vita*, se tradotto così come si presenta, attesterebbe, infatti, la presenza, in uno dei drammi di Sofocle, di una scena processuale, nella quale, davanti ai membri della fratria,¹³⁷ Iofonte, invidioso del favore accordato dal padre all'omonimo nipote, lo citerebbe in giudizio *ὡς ὑπὸ γήρωσ παραφρονούντι*. Considerata, tuttavia, l'ovvia incompatibilità di questa tematica con una rappresentazione tragica, è probabile, piuttosto, come ritiene la maggioranza degli interpreti,¹³⁸ che tra *εἰσήγαγε* e *τὸν Ἰοφῶντα* sia caduto, in lacuna, il nome di un autore comico, il quale aveva portato in scena il conflitto tra figlio e padre, schierandosi dalla parte di quest'ultimo.¹³⁹

Satiro, pertanto, avrebbe attinto alla commedia per ricamare la storia del processo di Sofocle, secondo un discutibile procedimento di costruzione biografica, che accomuna questo aneddoto ad un passo della *Vita di Euripide*, nel quale il peripatetico combina la trama delle *Tesmofoiazuse* con una citazione dalla *Melanippe* per creare un episodio della vita del poeta; le donne ateniesi lo avrebbero minacciato, lasciandolo andare soltanto dietro la promessa che egli non le avrebbe mai più calunniate: alla base della vicenda non vi sono nient'altro che i vv. 335ss. della commedia del 411 a.C.¹⁴⁰

Alla luce di queste circostanze, che scalfiscono la credibilità dell'intero episodio, come giudicare la notizia sulla lettura dell'*Edipo a Colono* da parte di Sofocle? Perché, in altri termini, al di là del fattore cronologico messo in luce da Cicerone (*tum senex dicitur eam fabulam quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse iudicibus*), quest'opera era connessa, nelle fonti, con la vicenda del processo? Robert 1915, 480, individua nelle parole con le quali Antigone, in *OC* 1189ss., invita Edipo a prestare ascolto a Polinice «eine Stelle von einer so persönlicher Note, daß man sie auf ein persönliches Erlebnis zurückführen müßte, auch wenn das Zerwürfnis mit Iophon nicht überliefert wäre». L'appello della fanciulla al padre a non ricambiare i torti subiti da colui che

¹³⁴ Mazon 1945, 94.

¹³⁵ Powell 1988, 150.

¹³⁶ Il gioco di parole, intraducibile in italiano, è basato sul significato delle due radici (σοφ-, κλ-) presenti nel nome di Sofocle, "colui che è famoso per la sua saggezza"; cf. Schorn 2004, 176.

¹³⁷ Questo è un altro tratto che diversifica la testimonianza della *Vita* dalle altre, nelle quali non vi è menzione della fratria; in ogni caso, la *δίκη παρανομίας* era competenza del tribunale degli eliaisti, cf. Lipsius 1966, 356.

¹³⁸ Di questo avviso sono, fra gli altri, Jebb 1907, xli; Powell 1988, 84-85; Lefkowitz 2012², 82-83; Tyrrell 2012, 36-37.

¹³⁹ Seguiamo il testo di *TrGF* IV T50, nell'indicare una lacuna tra *εἰσήγαγε* e *τὸν Ἰοφῶντα*, ma non nel mettere tra *crucis* *ἐν δράματι*. Numerose, com'è naturale in questi casi, le proposte di integrazione e/o correzione del passo (per cui cf. l'apparato di Radt *ad loc.*). Näke (apud Welcker 1841, 263 n.13) colmava la lacuna con il nome del comico Leucone, in quanto autore di una commedia intitolata *Φράτορες*; Hermann 1841, xi, inseriva quello di Aristofane, correggendo, inoltre, il complemento *ἐν δράματι* in *ἐν Δράμασιν*, poiché il commediografo fu autore di un'opera nota come *Δράματα* (*contra* Perrotta 1965, 47 n.2). Diversa la soluzione di Leo 1901, 23, che consentirebbe di preservare la veridicità del processo: *καί ποτε ἐν δράματι εἰσήγαγε <τὴν Θεωρίδα ὀνομασί. φασὶν οὖν δίκην εἰσαγαγεῖν> τὸν Ἰοφῶντα*.

¹⁴⁰ Lefkowitz 2012², 97; cf. Satyr. *Vit. Eur.* fr. 39, col. XI-XII Schorn.

egli stesso ha generato, a smussare, consigliato dalle parole dei cari, il suo θυμὸς ὀξύς,¹⁴¹ rivelerebbe la stretta relazione tra la composizione di questi versi e le discordie in seno alla famiglia di Sofocle.

Senza giudicare la prassi, abbastanza discutibile, di inferire notizie biografiche sui poeti dal testo delle tragedie,¹⁴² e tralasciando la possibilità, comunque concreta, che l'episodio del processo sia un'invenzione comica, la tesi di Robert non è di per sé convincente, in quanto, come rilevava T. Wilamowitz,¹⁴³ i versi in questione, preparando l'entrata in scena di Polinice, sono pienamente giustificabili nello svolgimento drammatico della tragedia, oltre ad essere ancorati al tema della discordia tra padre e figlio presente nella saga tebana, nonché nelle *Fenicie* di Euripide.

Ad un rapporto inverso tra l'episodio della δίκη παρανοίας ed il riferimento all'*Edipo a Colono* pensano, invece, quanti ravvisano nella vicenda del processo una *fiction* costruita dagli antichi. In particolare, M. Lefkowitz – la quale, in una serie di fondamentali contributi critici dagli anni '70 ad oggi, ha, più di ogni altro studioso, messo in luce incoerenze e difficoltà interpretative della biografia antica – ha sostenuto, in più di ogni occasione,¹⁴⁴ che a monte della rappresentazione scenica della lite tra Iofonte e Sofocle, vi sarebbe la stessa tragedia sofoclea, per questo menzionata in tutte le fonti antiche sul processo: il ritratto del rapporto tra Edipo e Polinice, con l'aspro dissidio tra i due membri dello stesso γένος e la maledizione del padre contro il figlio che vuole riportarlo a Tebe, sarebbero stati elementi sufficienti a scatenare la fantasia di un commediografo. Scodel 2012, 36, spingendosi oltre, afferma che la storia del processo sia stata dedotta «from the gloomy treatment of old age in the play»: poiché si riteneva che Sofocle avesse condotto una vita felice, si tentò di spiegare, attraverso tale aneddoto, come mai la sua ultima tragedia parlasse di un uomo anziano che conclude la sua esistenza nel dolore e maledice i propri figli. Se si segue questa linea interpretativa, è arduo sottrarre al campo della *fiction* la notizia sulla lettura dell'*Edipo a Colono*, preceduta com'è, nel testo della *Vita*, da quel καί ποτε ἐν δράματι εἰσήγαγε, verosimile traccia di un trattamento scenico della vicenda, e dal gioco di parole che, almeno secondo Satiro, Sofocle impiegò davanti ai giudici.

Una volta accettata, infatti, l'ipotesi una lacuna dopo εἰσήγαγε, nella quale si è perso il nome di un commediografo, per “salvare” l'attendibilità storica dell'esecuzione dell'*Edipo* da parte del tragediografo bisognerebbe ritenere che la rappresentazione drammatica del processo non fosse una pura invenzione comica, ma, piuttosto, una “riedizione” di un contenzioso realmente verificatosi tra Sofocle e Iofonte, nel quale, per dimostrare la propria sanità mentale, l'anziano poeta avrebbe recitato ai giudici l'opera appena composta.¹⁴⁵ Lo stesso Jebb, uno dei più convinti sostenitori della derivazione della storia del processo da una commedia, riteneva, del resto, che la recitazione di Sofocle fosse un

¹⁴¹ S. OC 1189-1194: ἔφυσας αὐτόν· ὥστε μὴδὲ δρῶντά σε | τὰ τῶν κακίστων δυσσεβέστατ', ὃ πάτερ, | θέμις σέ γ' εἶναι
κεῖνον ἀντιδρᾶν κακῶς. | αἰδοῦ νιν. εἰσὶ χᾶτέροις γοναὶ κακαὶ | καὶ θυμὸς ὀξύς, ἀλλὰ νουθετούμενοι | φίλων ἐπωδαῖς
ἐξεπάδονται φύσιν.

¹⁴² Cf. Perrotta 1965, 49 n.1.

¹⁴³ Wilamowitz 1977, 371 (rist. anast. 1917).

¹⁴⁴ Lefkowitz 2012², 82; cf. la sua voce “Sophocles: Literary Biography” in *EGT*, III, pp. 1291-1295.

¹⁴⁵ Satiro, in tal caso, sarebbe soltanto la fonte della storiella del gioco di parole e della recitazione dell'*Edipo a Colono*, ma non il “collettore” della versione comica del processo di Sofocle e Iofonte (cf. Perrotta 1965, 47 n.2); circostanza, quest'ultima, che Lefkowitz *et alii* danno per scontata, anche se, a dire il vero, la menzione del biografo, nel testo della *Vita*, è successiva all'accento alla condanna di Iofonte da parte dei membri della fratria. Si vedano, al riguardo, anche le considerazioni di Schorn 2004, 174, il quale ritiene che l'autore della *Vita* mescoli due diversi «Erzählebenen»: il racconto del processo (φέρεται [...] ἔστεργε) ed un'allusione ad esso contenuta in un dramma di Sofocle (καί ποτε [...] ἐπέτιμσαν); la menzione di Satiro segnerebbe, poi, un ritorno al nucleo storico della vicenda. Non sarebbe necessario, secondo lo studioso, integrare il nome di un commediografo, in quanto un riferimento a Iofonte potrebbe esser stato individuato dagli antichi nel personaggio di una tragedia sofoclea interpretato come “copia” del figlio del poeta; la formulazione della *Vita* (καί ποτε ἐν δράματι εἰσήγαγε), infatti, può essere accostata da un lato, ad un passo che attesta la trasposizione comica di un personaggio (*argum. Ar. Eq.* A6, p. 3 Koster παράγει τινὰ Κλέωνα τὸν καλούμενον Παφλαγόνα), dall'altro, ad un passo nel quale si sottolinea la presenza, nella *Danae* di Euripide, di un intento allusivo nei confronti di Socrate (cf. *Satyr. Vit. Eur.* fr. 38 col. IV-fr. 39 col. I 30-35 Schorn, con le integrazioni dello stesso Schorn: [ἐν] τῇ Δανάῃ [π]ερὶ πλεονεξί[α]ς μόνον [αὐ]τὸν πάν[τ]ων ἐποιή[σα]τ' ἐξείρετον).

aspetto dell'aneddoto pienamente credibile.¹⁴⁶ Pertanto, anche se, a fronte dei problemi interpretativi posti dal tredicesimo capitolo della *Vita di Sofocle* (a), sembra opportuno sospendere il giudizio sull'effettiva veridicità dell'episodio, l'immagine del poeta che legge in tribunale un brano, oppure un'intera opera, attesta un riuo orale ed extra-teatrale del testo tragico, che, anche alla luce del confronto con V. 579-580 (Test. Or. 2), appare del tutto verosimile nell'Atene di fine quinto secolo.

(Test. Or. 7)

In Pl. *Lg.* 817a-d, tramite un dialogo immaginario con alcuni poeti tragici itineranti, intenzionati a “piantare le loro scene nella piazza di Magnesia e ad introdurre attori dalla bella voce, in grado di incantare bambini, donne e tutta la folla”,¹⁴⁷ l'Ateniense si pronuncia sul ruolo della tragedia nell'educazione dei cittadini, completando una riflessione sulla danza corale (περὶ πᾶσαν χορείαν, 818e 1) intrapresa in 814d. Questa sezione delle *Leggi* ha suscitato l'attenzione della critica platonica soprattutto per la celebre definizione, in essa contenuta, della costituzione della città come “tragedia più vera”, in quanto “imitazione della vita più bella e migliore”, segno della volontà di Platone di rivaleggiare, attraverso la sua costruzione filosofica, con l'immenso potere psicagogico riconosciuto alla μίμησις tragica.¹⁴⁸

Anche gli studiosi del teatro, tuttavia, si sono spesso soffermati su questo passo, da un lato perché sembra attestare la possibilità che nel quarto secolo, poeti e attori stranieri, muovendosi sul territorio greco, ottenessero dalle città cori “locali” per la produzione di tragedie,¹⁴⁹ dall'altro, perché la selezione delle opere idonee da parte dei magistrati di Magnesia, descritta in *Lg.* 817 d, potrebbe ricalcare la procedura con la quale l'arconte eponimo, incaricato, ad Atene, dell'organizzazione delle Grandi Dionisie,¹⁵⁰ sceglieva i tragediografi da far partecipare alla competizione drammatica.

Pur facendo, infatti, la dovuta tara alle parole di Platone, poiché ci troviamo all'interno di un ipotetico dialogo nel contesto dell'ipotetica costruzione della legislazione di una città non esistente, siamo indotti a ritenere, soprattutto in ragione della terminologia tecnica impiegata dal filosofo, che egli stia richiamando «a familiar moment in the calendar of preparations for the dramatic festivals».¹⁵¹ L'espressione “dare un coro” (δώσομεν ὑμῖν χορόν), in particolare, ha pochi ma sicuri riscontri nella letteratura di età classica, ed in tutti i casi in cui viene usata si riferisce alla procedura di selezione dei poeti drammatici preliminare all'agone teatrale.¹⁵² Sono soprattutto i comici ad alludere a tale procedura, lasciando intravedere come la scelta dell'arconte avesse una risonanza non trascurabile negli ambienti degli “addetti ai lavori” e degli appassionati del teatro. Cratino, ad esempio, nella parodo dei *Βουκόλοι*, si scagliò contro l'arconte che gli aveva negato la partecipazione all'agone, come indica,

¹⁴⁶ Jebb 1907, xl-xli: «As to the recitation, a jury of some hundreds of citizens in an Athenian law-court formed a body to which such a coup de théâtre could be addressed with great effect».

¹⁴⁷ Pl. *Lg.* 817c 1-5 μὴ δὴ δόξητε ἡμᾶς ῥαδίως γε οὕτως ὑμᾶς ποτε παρ' ἡμῖν ἔασειν σκηνάς τε πήξαντας κατ' ἀγορὰν καὶ καλλιφώνους ὑποκριτὰς εἰσαγαγομένους, μεῖζον φθειρομένους ἡμῶν, ἐπιτρέψειν ὑμῖν δημηγορεῖν πρὸς παῖδάς τε καὶ γυναικᾶς καὶ τὸν πάντα ὄχλον.

¹⁴⁸ Cf. Prauscello 2014, 123, per la ricca bibliografia sull'argomento.

¹⁴⁹ Wilson 2000, 122. Anche gli archeologi trovano in *Lg.* 817a-d un'importante testimonianza, in quanto indica l'esistenza, nel IV secolo a.C., di «wooden stage-buildings»; cf. Moretti 2014, 113-115.

¹⁵⁰ Cf. Arist. *Ath.* 56.

¹⁵¹ Wilson 2000, 63. Anche Canfora 2011, 88, soffermandosi sulla parte di dialogo immediatamente precedente a quella da noi commentata, laddove l'Ateniense «afferma che il controllo sui testi teatrali [...] consiste nel valutare se si tratta di drammi che si possono recitare, adatti ad essere portati in pubblico» (κρῖναι τὰς ἀρχὰς εἴτε ῥητὰ καὶ ἐπιτήδεια πεποιήκατε λέγειν εἰς τὸ μέσον εἴτε μὴ, *Lg.* 817d 2-3), definisce come «attendibile la purtroppo isolata testimonianza di Platone» sull'«esame preliminare» dell'arconte.

¹⁵² Per χορόν διδόναι, cf. Cratino. fr. 17 K.-A., Ar. fr. 590 K.-A., Pl. R. 383c 2, Arist. *Po.* 1449b 2; se l'assegnazione del coro è considerata dal punto di vista del poeta, il verbo usato è αἰτέω (cf. lo stesso fr. 17 K.-A. di Cratino, Ar. *Eq.* 513) oppure il semplice ἔχω (Ar. *Pax* 802, 808; *Ra.* 94).

nonostante lo stato problematico del testo, una glossa di Esichio.¹⁵³ Nella stessa opera, per bocca di uno dei personaggi, istituiva, inoltre, un probabile parallelo tra la sua sfortunata vicenda e quella di Sofocle, al quale il magistrato non aveva assegnato un coro, preferendogli il pessimo Gnesippo, che non era degno nemmeno di gareggiare al *festival* minore delle Adonie: ὅς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορὸν | τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἤξιουν ἐγὼ | ἐμοὶ διδάσκειν οὐδ' εἰς Ἀδώνια.¹⁵⁴ Un'affermazione di Aristofane, pur nella sua estrema frammentarietà, indica, poi, che le lamentele rivolte all'istituzione organizzatrice degli agoni erano molto più estese di quanto le testimonianze in nostro possesso suggeriscano.¹⁵⁵ Ai vv. 27-29 del fr. 590 K.-A.,¹⁵⁶ infatti, intuivamo i contorni di un'invettiva di Aristofane contro dei personaggi, i quali, incaricati di assegnare un coro per l'agone lenaico, non hanno esaminato ciò che dovevano: ἀλλ' ἐχρῆν χορὸν | [δι]δόντας τὸν ἐπὶ Ληναί | [ω]σκοπε[ῖ]ν ...¹⁵⁷

Se, pertanto, sulla base della vicinanza terminologica del passo platonico con queste attestazioni, si accetta la possibilità che *Lg.* 817d 4-8 ricalchi, in qualche modo, la procedura ateniese di selezione delle opere tragiche in vista della loro rappresentazione negli agoni drammatici, si apre un interessante scenario sulla diffusione orale della tragedia. Al centro della questione vi è, naturalmente, l'interpretazione della frase ἐπιδείξαντες τοῖς ἄρχουσι πρῶτον τὰς ὑμετέρας παρὰ τὰς ἡμετέρας ᾠδὰς.

Non è chiaro, innanzitutto, quale tipo di esecuzione del testo tragico si celi dietro all'impiego del verbo ἐπιδείκνυμι. Pickard-Cambridge era indotto a ritenere che i tragediografi «leggessero brani scelti delle loro opere all'arconte»,¹⁵⁸ e la presenza di un testo, in tale occasione, potrebbe essere effettivamente adombrata nell'espressione παρὰ τὰς ἡμετέρας ᾠδὰς, che indica – pur nel contesto di una valutazione etica significativa per la riflessione platonica ma quasi sicuramente estranea, in termini così rigorosi, alla procedura ateniese – un confronto puntuale tra produzioni poetiche diverse.

Per corroborare l'ipotesi che i poeti si avvalessero di un testo scritto potrebbe essere addotta la testimonianza offerta da *P. Oxy* 1235,¹⁵⁹ contenente, fra altre ὑποθέσεις menandree, quella degli Ἰμβριοι, dalla quale apprendiamo che il commediografo “consegnò l'opera per la sua produzione alle Dionisie, che non avvenne a causa del tiranno Lacare” (ἔδωκεν εἰς ἐργασίαν [εἰς τὰ | Διονύσια, οὐκ ἐγένετο δ[ὲ] διὰ | Λαχάρην τὸν τύραννον], col. iii 108-110).¹⁶⁰ Anche se l'espressione διδόναι εἰς

¹⁵³ Hsch. π 4455 (= Cratin. fr. 20 K.-A.): † πυρπερέγγει †· Κρατῖνος ἀπὸ <δι>θυράμβου ἐν Βουκόλοις ἀρξάμενος ἐπειδὴ χορὸν οὐκ ἔλαβεν· περὶ τοῦ ἄρχοντος ἔστιν <παρ'> οὐ ἠτήκει. Seguiamo la sistemazione del testo adottata da Bakola 2010, 44-45, cui si rimanda per una contestualizzazione della parodo “ditirambica” dei Βουκόλοι; nonostante la difficile interpretazione del corrotto † πυρπερέγγει †, è chiaro, comunque, che Cratino abbia polemizzato, in quella parte della commedia, contro l'arconte, al quale aveva chiesto, invano, un coro.

¹⁵⁴ Per alcune ipotesi sull'identità dell'interlocutore del fr. 17 K.-A., cf. Wilson 2000, 62.

¹⁵⁵ Wilson 2000, 62-63.

¹⁵⁶ Si tratta del commento ad una perduta commedia di Aristofane, a noi tradito dal *P. Oxy* 2737 (II d.C.), sul quale si veda la bibliografia di Austin in *CFGP*, 16.

¹⁵⁷ Altri più celebri passi, come *Eq.* 510ss., in cui Aristofane confessa le sue remore a chiedere in prima persona il coro, delegando ad altri il difficile compito della κωμωφιδασκαλία, come *Pax* 802ss., dove l'ottenimento del coro da parte di Melanzio e Morsimo è una circostanza che non deve verificarsi, o come *Ra.* 91-95, che ironizza su giovani “meteore” del panorama tragico, scomparse dopo aver partecipato solo una volta all'agone drammatico, sembrano attestare, del resto, un'eco delle polemiche sull'operato dell'arconte e delle aspettative maturate dal pubblico nei confronti dei poeti, che molto avranno appassionato l'Atene di Aristofane.

¹⁵⁸ Pickard-Cambridge 1996, 116.

¹⁵⁹ *Editio princeps* in Grenfell-Hunt 1914, 81-88, con il consistente apporto di U. von Wilamowitz-Moellendorf. Si veda anche Csapo-Slater 1995, 109 (il papiro è erroneamente indicato con il numero 1253) e l'edizione con apparato critico del frammento relativo agli Ἰμβριοι da parte di K.-A. (a p. 140 del volume su Menandro), che seguiamo nel riportare il testo.

¹⁶⁰ La menzione di questo personaggio crea un'incongruenza di difficile risoluzione, perché poco prima (col iii 105-106), si dice che Menandro abbia composto la commedia sotto l'arcontato di Nicocle, nel 302/301 a.C., laddove la tirannide di Lacare è collocata nel 295 a.C. (cf. Grenfell-Hunt 1914, 82-83). A complicare ulteriormente il quadro si aggiunge l'indicazione del papiro sugli Ἰμβριοι come settantunesima, settantatreesima, settantasettesima o settantanovesima commedia (tutto sta nell'ordinale da integrare tra i righe 106 e 107, prima del sicuro ἐβδομηκοστ[ῆ]ν, cf. l'apparato di K.-A. ad loc.), ben lontano dal numero complessivo di oltre cento opere attribuito dalla tradizione antica a Menandro; se si

ἐργασίαν è inusitata,¹⁶¹ ed anche se questa attestazione è relativa ad un periodo cronologico abbastanza avanzato, nonché ad un autore talmente prolifico da far ipotizzare che una parte delle commedie ad egli ascritte non fossero mai rappresentate ma affidate esclusivamente alla circolazione libraria,¹⁶² il testo della ὑποθέσις sembra quasi certamente alludere alla presentazione presso l'arconte di una versione scritta dell'opera: in linea di principio non si può escludere che ciò avvenisse anche prima della fine del quarto secolo a.C.

Dall'analisi di alcune attestazioni di ἐπιδείκνυμι nel *corpus* platonico, sembra di poter concludere, in ogni caso, che per convincere l'arconte ad assegnargli il coro, il poeta tragico desse vita ad una sorta di «display» *performance*,¹⁶³ di un vero e proprio saggio di quanto sarebbe stato messo successivamente in scena. In *R.* 493d, ad esempio, dopo aver criticato l'illusoria sapienza del sofista, il quale sfrutta la conoscenza dei bisogni e dei desideri del popolo per ammansirlo, come si fa con una belva feroce, Platone lo ritrae mentre, “nella sua relazione con la folla, *esibisce* una poesia, oppure una sua creazione, o un servizio alla città” (τούτοις ὁμιλῆ ἐπιδεικνύμενος, ἢ ποιήσιν ἢ τινα ἄλλην δημιουργίαν ἢ πόλει διακονίαν, 493d 3-4) con un'evidente allusione alla prassi della ἐπίδειξις,¹⁶⁴ che rendeva gli esponenti del movimento sofistico veri e propri *performers*: basti pensare all'orgoglio con cui Ippia presenta le sue partecipazioni alle competizioni ad Olimpia (Pl. *Hp. Mi.* 368b 5-d 2 = **Test. Libr. 6**). In *Phdr.* 268c ss., nel contesto di una riflessione sulla differenza tra chi padroneggia veramente un'arte e chi ne possiede soltanto gli strumenti, Socrate pone l'esempio di un uomo, che, sostenendo di saper comporre discorsi lunghissimi su questioni piccole e discorsi assai brevi su questioni grandi, crede di poter trasmettere insegnamenti riguardo la tragedia: “se quest'uomo si *esibisse* di fronte a Sofocle, egli direbbe che conosce le strutture preliminari della tragedia, non l'arte tragica stessa” (ὁ Σοφοκλῆς τὸν σοφιστὴν ἐπιδεικνύμενον τὰ πρὸ τραγωδίας ἄν φαίη ἀλλ' οὐ τὰ τραγικά, 269a 1-2). In *Lg.* 658a-c, infine, l'Ateniese sostiene che qualora si istituisse un agone poetico, ognuno si *esibirebbe* secondo i suoi gusti, “chi in una rapsodia, come Omero, chi in una citarodia, chi in una tragedia, un altro ancora nella commedia e non ci sarebbe da stupirsi se qualcuno pensasse di vincere mostrando le sue marionette” (εἰκός που τὸν μὲν τινα ἐπιδεικνύουσι, καθάπερ Ὀμηρος, ῥαψωδίαν, ἄλλον δὲ κιθαρωδίαν, τὸν δὲ τινα τραγωδίαν, τὸν δ' αὖ κωμωδίαν, οὐ θαυμαστὸν δὲ εἴ τις καὶ θαύματα ἐπιδεικνύς μάλιστα ἂν νικᾶν ἤγοιτο, 658b 7-c 1).

In tutti questi passi, il verbo ἐπιδείκνυμι è impiegato per indicare l'esecuzione “dimostrativa” di brani poetici; se si accetta, pertanto, Pl. *Lg.* 817d 4-8 come valida testimonianza della procedura di selezione dei poeti operata dall'arconte, è lecito immaginare che tale circostanza fosse l'occasione per un'embrionale ma significativa circolazione di parti delle tragedie successivamente portate sulla scena.¹⁶⁵

postula una datazione degli *Ἰμβριοι* successiva alla tirannide di Lacare, ne consegue che il poeta avrebbe sfornato commedie ad un ritmo impressionante nell'ultimissima parte della sua vita, conclusasi nel 292/291 a.C.

¹⁶¹ L'uso del sostantivo ἐργασία con il significato di “rappresentazione”, “produzione” scenica si discosta dall'accezione consueta del termine, cf. *LSJ* s.v.

¹⁶² Ath. 6. 270a ad esempio, parla dei *Θουριοπέρσαι* di Metagene e delle *Σειρήνες* di Nicofonte come δρᾶμα ἀδίδακτα (anche se Revermann 2006b, 69-70 ha interpretato tale indicazione nel senso di “drammi non rappresentati ad Atene”: «the source which Athenaeus relies on could not find the comedy in the Athenian festival records and hence gave it the ἀδίδακτον label»). Per i numeri impressionanti delle opere confezionate dai comici della Μέση e della Νέα, cf. Hartwig 2014, 219-220: lo studioso li spiega chiamando in causa la possibilità che le commedie fossero rappresentate in tutto il mondo greco.

¹⁶³ Wilson 2000, 63.

¹⁶⁴ Thomas 2003 è un'interessante analisi della ἐπίδειξις sofistica e della sua diffusione orale e scritta, di estrema utilità per chiunque voglia indagare i meccanismi di circolazione della cultura nel quinto e nel quarto secolo a.C.

¹⁶⁵ Una possibile allusione all'esecuzione di *morceaux* tragici al cospetto dell'arconte è rintracciabile in Pl. *Rep.* 383b-c. Socrate, nel corso di una critica ai poeti per la rappresentazione degli dèi come ingannevoli seduttori dell'uomo, cita un brano eschileo (il fr. 450 Radt), nel quale un personaggio (probabilmente Teti) si lamenta delle menzogne di Febo, commentando: “quando uno dica cose simili sugli dèi, noi ci adiremo e non gli concederemo un coro” (ὅταν τις τοιαῦτα λέγῃ περὶ θεῶν, χαλεπανοῦμέν τε καὶ χορὸν οὐ δώσομεν). Qui, come in *Lg.* 817d 4-8, considerato l'utilizzo

Più in particolare, Platone parla di canti (ὠδός), anche se non è chiaro quanto peso vada dato a questa indicazione, dal momento che, come osserva Wilson 2000, 335 n.60, «the Athenian may fix on song as opposed to spoken verse as the defining medium of tragic poetry, because of all its connotations of emotionalism, and also because this book of the *Laws* is more concerned with collective performance than individual delivery». Tuttavia, anche se la menzione delle ὠδαί potrebbe essere dettata semplicemente dal contesto delle argomentazioni platoniche, senza avere un riscontro nella realtà della procedura di selezione, l'immagine del poeta tragico che si esibisce nel canto di fronte all'arconte è accostabile ad alcune rappresentazioni antiche dell'attività *in progress* dei tragediografi. In (**Test. Or. 4**) abbiamo visto, infatti, Euripide intonare un'armonia mixolidia per istruire un coreuta; in *Th.* 101ss. Agatone, ritratto dal servo in una fase di alacre creazione poetica (vv. 52-57), entra in scena dando vita, col canto, ad un duetto tra una voce guida ed un coro di fanciulle; non bisogna dimenticare, poi, che, prima che Sofocle, a causa della debolezza della sua voce, interrompesse tale consuetudine, i tragediografi recitavano in prima persona nei loro drammi.¹⁶⁶

Non è inverosimile, dunque, pensare ad un'esibizione canora da parte i tragediografi in occasione della selezione preliminare all'agone drammatico; si tratterebbe in tal caso, di una ἐπίδειξις abbastanza diversa da quella caratteristica di un altro momento preliminare alla rappresentazione ufficiale, il proagone, occasione in cui, probabilmente, gli autori presentavano le trame delle loro opere al pubblico riunito nell'Odeion.¹⁶⁷ Bisogna osservare, infine, che la prassi adombrata nel passo platonico mostra una certa somiglianza con quella descritta in una cruciale testimonianza sulla circolazione e sulla trasmissione del testo tragico in età pre-alessandrina, ossia il celebre passo della vita pseudo-plutarchea di Licurgo (**Test. Libr. 11**), che attesta una «collazione orale» tra le tragedie memorizzate dagli attori e il testo letto «a confronto» dal γραμματεύς.¹⁶⁸

Nel caso della selezione dell'arconte, probabilmente, non vi era spazio per un controllo della produzione dei tragediografi in rapporto ad altri componimenti in possesso della πόλις (come l'Ateniese propone di fare, per ragioni etiche, prima di ammettere gli attori a Magnesia), né, naturalmente, sussisteva l'esigenza di verificare la presenza di eventuali accrezioni attoriali nel testo delle tragedie presentate (come, invece, attesta il passo pseudo-plutarcheo); tuttavia, sia *Pl. Lg.* 817d 4-8, sia [*Plut.*] *Vit. Dec. Or.* 841f, prefigurano esecuzioni della tragedia in un contesto "ufficiale".

Pur con tutte le dovute cautele, il parallelismo tra le due situazioni,¹⁶⁹ perciò, sembra avvalorare ulteriormente la nostra ipotesi di partenza, che vede nel passo platonico il riflesso di una reale procedura ateniese e, di conseguenza, una preziosa testimonianza, finora non abbastanza valorizzata dagli studiosi, su un contesto antico della circolazione orale della tragedia.

dell'espressione tecnica χορὸν διδόναι, può darsi che il controllo preventivo della poesia immaginato da Socrate tragga spunto dalla procedura seguita ad Atene dall'arconte.

¹⁶⁶ *Vit. Soph.* 4 (= *TrGF* IV TA1, 22-23); cf. *EGT* I, p. 4.

¹⁶⁷ Non è semplice comprendere a quale genere di dimostrazione fossero chiamati i tragediografi nel proagone, perché le fonti al riguardo (cf. Pickard-Cambridge 1996, 88; 93-95) non brillano per chiarezza: lo scolio ad Aeschin. 3. 67, 145, p. 119 Dilts parla di uno ἀγὼν καὶ ἐπίδειξις ὧν μέλλουσι δράματων ἀγωνίζεσθαι ἐν τῷ θεάτρῳ, mentre il confuso *schol.* Ar. V. 1109a, p. 176 Koster parla dell'Odeion come luogo "simile ad un teatro, nel quale erano soliti annunciare i drammi prima dell'annuncio in teatro" (τόπος ἐστὶ θεατροειδής, ἐν ᾧ εἰώθασιν τὰ ποιήματα ἀπαγγέλλειν, πρὶν τῆς εἰς τὸ θέατρον ἀπαγγελίας). Tuttavia, poiché Socrate in *Pl. Smp.* 194b 1-4 ricorda il coraggio di Agatone nel presentare, in quella sede, i suoi λόγοι (ιδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν [...] μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σαυτοῦ λόγους) e poiché questo termine (cf. Haigh 1969³, 68) è usato per indicare il soggetto di un'opera teatrale in Ar. V. 54, *Pax* 50 ed in una glossa di Esichio (λ 1216 λόγος· ἢ τοῦ δράματος ὑπόθεσις), è probabile, come ritiene anche Pickard-Cambridge 1996, 94 che nel proagone avesse luogo un'esposizione delle trame delle tragedie.

¹⁶⁸ Battezzato 2003, 3-13.

¹⁶⁹ Da questo punto di vista, *Pl. Lg.* 817d 4-8 potrebbe essere aggiunto alle testimonianze raccolte da Battezzato 2003, 3-4 contro l'idea di Reynolds-Wilson 1987, 5, per i quali «è verosimile che copie ufficiali delle opere messe in scena nelle feste più importanti, come le Dionisie, fossero conservate negli archivi di stato» (vd. *infra*, commento a **Test. Libr. 11**); nel passo platonico si intravede, infatti, l'esecuzione di un brano al cospetto dell'arconte e non la consegna di un testo.

(Test. Or. 8)

Celebre soprattutto per la menzione dell'«underground studio» di Demostene,¹⁷⁰ nel quale egli era solito allenare per mesi la sua voce, il settimo capitolo della biografia plutarchea dell'oratore offre anche l'esempio di una diffusione orale, privata ed extra-teatrale della tragedia.

Come in diversi altri casi, non è semplice estrapolare da questo passo informazioni significative sulla circolazione del testo tragico, in quanto il biografo non intende mettere in risalto, di per sé, la prassi di rieseguire oralmente brani teatrali, quanto sottolineare, piuttosto, un aspetto dell'incessante sforzo di Demostene verso il miglioramento della propria pratica oratoria, argomento cui Plutarco dedica consistente spazio (cf. i capp. 5-9 e 11 della *Vita*). Plut. *Dem.* 7. 1-5 mostra, in particolare, la recitazione a memoria (ἀπὸ στόματος) di una ῥῆσις, il che conferma la fortuna del discorso in trimetri in contesti extra-teatrali, variamente attestata in età pre-alessandrina e in special modo nel simposio. Dato che i protagonisti dell'episodio sono due personaggi sicuramente fuori dal comune, viene da domandarsi se il brano in questione possa essere realmente considerato come prova di un'ampia circolazione orale della tragedia nel quarto secolo a.C. In altri termini, è lecito dedurre, dall'aneddoto in questione, che in quel periodo, ad una persona istruita si potesse chiedere, come una cosa naturale, di eseguire sul momento ed a memoria una ῥῆσις tragica a sua scelta?¹⁷¹ Se il Satiro co-protagonista dell'episodio è l'attore comico sei volte vincitore alle Lenee,¹⁷² siamo di fronte, infatti, ad una *star* delle scene, sulla cui competenza di «repertorio» non è necessario soffermarsi. Superfluo è anche ricordare come l'educazione dell'oratore fosse straordinaria, tanto che, sempre secondo Plutarco, «si guadagnò la fama di non essere dotato per natura, ma di aver acquisito la sua bravura tramite l'esercizio»,¹⁷³ e uno dei suoi più grandi nemici, il filomacedone Pitea, alludendo alla preferenza di Demostene per la *performance*, nell'assemblea, di discorsi attentamente elaborati, a scapito dell'improvvisazione oratoria, disse che i suoi «ragionamenti puzzavano di lucerna» (καὶ Πυθῆας ἐπισκόπων ἔλλυχνίων ἔφησεν ὄζειν αὐτοῦ τὰ ἐνθυμήματα, Plut. *Dem.* 8. 4).

Tuttavia, anche se il processo di osmosi tra tragedia ed oratoria – caratteristico del quarto secolo a.C. e del quale scorgiamo un esempio significativo nel nostro passo –¹⁷⁴ è un fenomeno complesso

¹⁷⁰ Lintott 2013, 52; cf. Plut. *Dem.* 7. 6; [Plut.] *Vit. Dec. Or.* 844d; Quint. 10. 3, 25.

¹⁷¹ Citti 1989, 76; Lai 1997, 145 n.14.

¹⁷² Dovrebbe trattarsi del Σάτυρος il cui nome è ripristinato in *IG II² 2325F*, col. III, 35 M.-O., nella sezione dell'epigrafe relativa agli attori comici vincitori alle Lenee: la dicitura è risalente al 375 a.C. circa (cf. O'Connor # 429, Ghiron-Bistagne 1976, 354; Stephanis # 2235; Pickard-Cambridge 1996, 164). Di diverso sembra essere Lintott 2013, 52: «another actor called Satyrus was a victor at the Lenaia c.375 BC». Fu uno dei più famosi protagonisti delle scene del quarto secolo, conosciuto soprattutto per la bravura nell'impersonare gli schiavi della commedia (Aeschin. 2. 156); Filippo lo invitò agli agoni poetici in occasione della presa di Olinto (348 a.C.; Dem. 19. 192-197; D. S. 16. 55), dove fu premiato per la sua interpretazione e, nel banchetto organizzato in onore dei vincitori, dimostrò abili doti diplomatiche, riuscendo ad intercedere presso il sovrano macedone per la sorte di due fanciulle: Demostene lo ricordò come esempio positivo, da contrapporre, per la sua condotta, ad Eschine, e non è pertanto inverosimile che vi fosse un rapporto di amicizia tra i due. Un ostacolo (forse, tuttavia, non insormontabile, cf. Ghiron-Bistagne 1976, 155), al collegamento di questo aneddoto con il Satiro in questione, è costituito, in linea teorica, dalla circostanza che ad essere eseguiti siano brani tragici e non comici. Luciano, inoltre, informa (*Jup. Trag.* 41, *Nec.* 16), dell'esistenza di un omonimo attore tragico, Σάτυρος, figlio di Teogitone, di Maratona (Θεογείτονος Μαραθώνιος, O'Connor # 430, Ghiron-Bistagne 1976, 355; Stephanis # 2241). Può darsi (come suppone, *dubitanter*, Ghiron-Bistagne *ibid.*) che si tratti della medesima persona del passo plutarcheo, ma, in tal caso, bisognerebbe ipotizzare che l'epiteto Ὀλύθιος con cui Ateneo (solo) definisce Satiro (Ath. 13. 591e) si sia originato sulla scorta dell'episodio narrato da Demostene (vd. *supra*) e che l'interprete in questione si cimentasse con entrambi i generi teatrali (circostanza notoriamente negata in Pl. R. 395a).

¹⁷³ Plut. *Dem.* 8. 3 δόξαν ἔσχεν ὡς οὐκ εὐφυῆς ὦν, ἀλλ' ἐκ πόνου συγκεκριμένη δεινότητι καὶ δυνάμει χρώμενος.

¹⁷⁴ Il rapporto tra questi due aspetti della cultura del quarto secolo è fertile e bidirezionale. Da un lato si deve rilevare l'influsso della retorica sui drammi del periodo, cristallizzato nella celebre affermazione di Aristotele οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποιοῦν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς (*Po.* 1450b 7-8) e studiato, in particolar modo, da Xanthakis-Karamanos 1979. Dall'altro, vi è la penetrazione della tragedia del quinto secolo a.C. nelle orazioni di Licurgo, Eschine e Demostene, dettata da diversi motivi: l'impiego di questo genere come «storehouse of edifying moral and political models» (cf. Wilson

che si colloca, senza dubbio, al livello dei “professionisti del mestiere” (poeti da un lato, uomini politici dall’altro), non vi è ragione di essere eccessivamente scettici sul valore della testimonianza plutarchea ai fini della ricostruzione dei meccanismi di circolazione orale della tragedia.

Il curriculum scolastico di età classica, infatti, almeno secondo quanto possiamo intuire dalle considerazioni critiche di Platone in *Lg.* 811a1-2 (cf. **Test. Libr. 7**), prevedeva la selezione, da parte dei maestri, di discorsi in trimetri, in vista della loro memorizzazione. Ancora sullo scorcio del quarto secolo a.C., come attestano due brevi passi dei *Caratteri* teofrastei, saper recitare una ῥῆσις era parte, in alternativa al canto, del *bon ton* simposiale, e chi, in tarda età, si affannava nella preparazione di esecuzioni di questo genere faceva la figura del “lento ad apprendere” (cf. **Test. Simp. 9**). Non è inverosimile postulare, pertanto, sulla base di questi passi e del nostro *Dem.* 7. 1-5, una perdurante vitalità della circolazione orale della tragedia, anche in un’epoca, come il quarto secolo inoltrato, tradizionalmente considerata dalla critica come successiva allo spartiacque culturale dell’affermazione, in campo “mediatico”, del libro.

Del resto, in un periodo sostanzialmente coevo a quello cui risale l’aneddoto plutarcheo, Eschine introduce una citazione poetica sostenendo che “da fanciulli si imparano a memoria le sentenze dei poeti, in modo da servirsene una volta diventati uomini” (διὰ τοῦτο γὰρ οἶμαι ἡμᾶς παῖδας ὄντας τὰς τῶν ποιητῶν γνώμας ἐκμανθάνειν, ἴν’ ἄνδρες ὄντες αὐταῖς χρώμεθα, *Aeschin.* 3. 135),¹⁷⁵ affermazione, questa, che allude, senza dubbio, alla capacità, anche dei cittadini comuni, di citare a mente il patrimonio letterario appreso sui banchi di scuola. Un episodio come quello narrato in *Plut. Dem.* 7.1-5 – probabilmente non vero ma “verosimile”, come altri episodi che vedono Demostene alle prese con “lezioni private” impartite da attori del suo tempo –¹⁷⁶ non è interessante soltanto perché, mostrando un particolare scenario di circolazione orale della tragedia, attesta, ancora una volta, il riuso extrateatrale della ῥῆσις, ma anche per l’assenza, fra gli autori proposti da Satiro per curare i difetti dell’oratore, di Eschilo (‘ἀλλ’ ἐγὼ τὸ αἴτιον ἰάσομαι ταχέως, ἄν μοι τῶν Εὐριπίδου τινὰ ῥήσεων ἢ Σοφοκλέους ἐθελήσης εἰπεῖν ἀπὸ στόματος’).

1996, 315); la necessità (specialmente nella *Contro Leocrate* di Licurgo) di enfatizzare la distanza morale tra il proprio avversario e gli uomini ateniesi del passato (cf. Hanink 2014a, 25-59; id. 2014b, 203); la volontà di mostrare l’erudizione poetica dell’oratore e di ribadire il valore etico delle proprie ragioni, «in cases where legal proof was difficult or missing» (cf. Scodel 2007, 137). Nel nostro passo, inoltre, si riscontra un altro interessante terreno di contatto tra la pratica oratoria e quella teatrale. L’immagine dell’attore che aiuta l’oratore a plasmare in modo conveniente la propria declamazione e la convinzione, maturata da Demostene, dell’includibile importanza della ὑπόκρισις, consentono di accostare il nostro passo alle teorizzazioni antiche sull’*actio*. Proprio negli anni ai quali risale l’episodio della «private class» di Demostene (Nervegna 2014, 167), Aristotele doveva riconoscere, a malincuore, l’accresciuta efficacia dei meccanismi non razionali della recitazione sull’uditorio (*Rh.* 1403b 15-16, 1404a 6-7) e la conseguente necessità – la stessa percepita da Demostene in *Plut. Dem.* 7 – di studiare la voce «e il modo in cui essa deve essere usata per esprimere ciascuna emozione – quando, ad esempio, debba essere forte, quando debole, quando media – e il modo in cui ci si deve servire dei toni – acuto, grave e medio – e quali ritmi devono essere seguiti in ogni caso» (*Rh.* 1403b 21-24, trad. di Dorati 1996, 297). Il politico, nel suo sforzo verso il pieno successo oratorio, persegue, pertanto, obiettivi simili a quelli del *performer*. Da questo punto di vista, giova ricordare l’amicizia intrattenuta da Cicerone, eccelso teorico dell’*actio* (*De orat.* 3. 213-227, *Orat.* 55-60), con il comico Quinto Roscio: Val. Max. 8. 10, 2 informa che questi era solito assistere alle arringhe dell’oratore, mentre *Macr. Sat.* 3. 13, 2 mostra i due personaggi intenti in una gara di stile e di recitazione (cf. Fantham 2002, 364).

¹⁷⁵ Scodel 2007, 135-136.

¹⁷⁶ Cf. Easterling 2002, 333. In particolare, in [*Plut.*] *Vit. Dec. Or.* 844f si racconta che Demostene avrebbe pagato un prezzo salatissimo per potenziare, con l’aiuto di Neottolemo, la tenuta della sua voce, ma dietro a questa storia potrebbe celarsi la battuta di un comico sui lunghi periodi dell’oratore: poco dopo (845b) viene citato, infatti, un passo in cui Antifane (o Timocle) si prendeva gioco del suo stile. Molto simile all’episodio narrato in *Plut. Dem.* 7. 1-5 è invece la notizia, sempre riportata in [*Plut.*] *Vit. Dec. Or.* 845a-b, su Andronico che consola l’oratore dopo un insuccesso, invitandolo a migliorare la sua recitazione riprovando parti dell’orazione fallimentare; seguendo il suo consiglio, Demostene si affidò alle cure di questo attore ed a chi chiedeva quali fossero le tre cose più importanti nella retorica, egli rispondeva ὑπόκρισις, ὑπόκρισις, ὑπόκρισις: si tratta della condensazione aneddotica di quanto Plutarco afferma in *Dem.* 7. 5 (πεισθέντα δ’ ὅσον ἐκ τῆς ὑποκρίσεως τῷ λόγῳ κόσμου καὶ χάριτος πρόσεστι, μικρὸν ἠγήσασθαι καὶ τὸ μηδὲν εἶναι τὴν ἄσκησιν ἀμελοῦντι τῆς προφορᾶς καὶ διαθέσεως τῶν λεγομένων). Anche gli autori romani parlarono spesso della «scuola di recitazione» di Demostene: si veda, al riguardo, Nocchi 2013, 14-18.

Tale circostanza sembra confermare un caposaldo teorico degli studi sulla ricezione antica del dramma, ossia la scarsa fortuna del tragediografo di Eleusi nel quarto secolo a.C.,¹⁷⁷ non solo a livello di *reperformances*, ma anche di citazioni da parte degli autori del periodo,¹⁷⁸ e, di contro, una maggiore familiarità delle persone istruite con i drammi di Sofocle ed Euripide, gli autori della *παλαιά* più frequentemente rappresentati dopo il quinto secolo. Accettando questa ipotesi, si potrebbe vedere in un passo come Plut. *Dem.* 7. 1-5 l'esito ultimo di quella "offensiva" contro Eschilo lanciata da Fidippide già nelle *Nuvole* e portata avanti, con ricchezza di "armi", dall'Euripide delle *Rane*: l'arcaismo e la solenne magniloquenza del tragediografo avrebbero finito per renderlo non più appetibile al pubblico del quarto secolo. L'esecuzione cui danno vita Demostene e Satiro può essere considerata, del resto, come un prolungamento di alto livello della pratica scolastica e, pertanto, non si può che essere d'accordo con Cribiore 2001, 245, quando afferma che «a knowledge of Euripides was fundamental for those who learned and practiced the art of rhetoric, and the education was directed towards this final goal: it was extremely hard to integrate the recondite and monumental diction of Aeschylus in a rhetorical discourse».

(Test. Or. 9)

Scritto, con ogni probabilità, nei primi mesi del 166 d.C.,¹⁷⁹ il *Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν*, configurandosi come un polemico *pamphlet* più che come un'opera meramente precettistica, intende reagire al proliferare di trattazioni storiche scaturito dall'intento di celebrare la recente e vittoriosa campagna dell'imperatore Lucio Vero contro i Parti. Agli occhi del poliedrico autore di Samosata, la smania di comporre trattazioni storiche è tale che "fra gli uomini di cultura non vi è nessuno che non scriva di storia e tutti sono diventati Tucididi, Erodoti e Senofonti" (τῶν πεπαιδευμένων [...] οὐδεὶς ὅστις οὐχ ἱστορίαν συγγράφει· μᾶλλον δὲ Θουκυδίδαι καὶ Ἡρόδοτοι καὶ Ξενοφῶνες ἡμῖν ἅπαντες, § 2): per sottolineare la stranezza e l'irrazionalità di questa "corsa" alla storiografia, Luciano apre la sua opera, pertanto, con un curioso aneddoto relativo ad un'altra passione letteraria, quella per la tragedia, che sarebbe esplosa fra gli abitanti di Abdera, in Tracia, sotto forma di una violenta febbre e di una successiva, compulsiva recitazione di brani dell'*Andromeda* euripidea, elemento, questo, che riveste una certa importanza ai fini della nostra indagine sulle forme orali di circolazione della tragedia.

Stando alle parole di Luciano, l'episodio ha una collocazione cronologica abbastanza precisa, essendo risalente al tempo del regno di Lisimaco sulla Tracia (Λυσιμάχου ἤδη βασιλεύοντος), sicuramente terminato nel 281 a.C., con la sconfitta nella battaglia di Curupedio, nella quale il diadoco perse anche la vita, ed ufficialmente iniziato negli ultimi anni del IV secolo a.C., probabilmente nel 304 a.C.¹⁸⁰ Anche se non è chiaro il motivo per cui Luciano si rifaccia ad una testimonianza relativa a tale periodo,¹⁸¹ la datazione è forse il tratto meno inverosimile di un aneddoto nel quale (al pari di diversi altri analizzati in questa sezione) le informazioni sulla diffusione orale della tragedia sono inframezzate da notizie di dubbia realtà, se non palesemente inventate.¹⁸²

¹⁷⁷ Sulla fortuna di Eschilo nel quarto secolo, cf. Scodel 2007, 130-134, Nervegna 2014, 166-176.

¹⁷⁸ Per esempio Green 1994, 50 ha calcolato che nella *Poetica* Aristotele cita soltanto cinque volte Eschilo, mentre Sofocle ed Euripide sono menzionati, rispettivamente, dodici e venti volte.

¹⁷⁹ Piras 2001, 22 n.3

¹⁸⁰ Seguiamo la ricostruzione cronologica di Landucci Gattinoni 1992, 129-133, che colloca nella primavera del 304 a.C. l'assunzione del titolo regio da parte di Lisimaco.

¹⁸¹ Homeyer 1965, 170 sostiene che l'aneddoto sia «ganz bewußt in die Regierungszeit des Lysimachos verlegt, in eine Periode, die den Historiographen vom Stil des Duris reichen Stoff für romanhaft ausgeschmückte Geschichtserzählungen bot». Al di là della suggestiva ma indimostrabile ipotesi della studiosa, lo *status* di *star* di Archelao, la preferenza del pubblico per Euripide e la circostanza che anche ad Abdera si possa assistere ad una *performance* tragica, sono tutti elementi che rendono plausibile la datazione dell'episodio agli inizi del III secolo a.C; cf. Bing 2011, 6.

¹⁸² Klimek-Winter 1992, 102ss.; Bing 2011, 6.

A prescindere dalla sua intrinseca assurdità, la descrizione di questo morbo “tragico” tradisce, infatti, il modello tucidideo,¹⁸³ con la celeberrima sezione sulla peste di Atene (Thuc. 2. 49ss.) che si colloca sullo sfondo della prosa di Luciano: vengono modulati sul testo delle *Storie* elementi quali la violenta febbre iniziale (πυρέττειν μὲν γὰρ τὰ πρῶτα πανδημει ἅπαντας ἀπὸ τῆς πρώτης εὐθύς ἐρρωμένως καὶ λιπαρεῖ τῷ πυρετῷ ~ πρῶτον μὲν τῆς κεφαλῆς θέρμαι ἰσχυραὶ καὶ τῶν ὀφθαλμῶν ἐρυθήματα καὶ φλόγωσις ἐλάμβανε, Thuc. 2. 49, 2), la differenziazione dei sintomi dei pazienti (τοῖς μὲν αἷμα πολὺ ἐκ ῥινῶν ῥυέν, τοῖς δ’ ἰδρῶς ἐπιγενόμενος, πολὺς καὶ οὗτος ~ τοῖς μὲν μετὰ ταῦτα λωφήσαντα, τοῖς δὲ καὶ πολλῶ ὕστερον, Thuc. 2. 49, 4), la scansione cronologica della malattia (περὶ δὲ τὴν ἐβδόμην, τῶν ἐβδομαίων ἐκείνων τραγωδῶν ~ διεφθείροντο οἱ πλεῖστοι ἐναταῖοι καὶ ἐβδομαῖοι ὑπὸ τοῦ ἐντὸς καύματος, Thuc. 2. 49, 6).¹⁸⁴

Bisogna aggiungere, inoltre, che gli abitanti di questa città costiera della Tracia, nonostante potessero vantare concittadini illustri quali Protagora e Democrito, erano proverbiali per la loro stoltezza:¹⁸⁵ non è da escludere, pertanto, che Luciano, mentre mette alla berlina gli scrittori di storia contemporanei, paragonandoli ai “malati” abderiti di Euripide, si renda protagonista di un «riso sardonico ulteriore» ai danni di questa località.¹⁸⁶

A dispetto delle ovvie perplessità destate da questi elementi della vicenda, nell’aneddoto sono contenute, in ogni caso, alcune interessanti indicazioni sulla diffusione della tragedia: da questo punto di vista, la problematicità della testimonianza risiede, semmai, nello stabilire se si tratti di aspetti inerenti al periodo cui risale l’episodio, oppure di meccanismi di circolazione orale del testo tragico caratteristici di età più tarde, che Luciano proietta nella sua trattazione.

La percezione della monodia come componente della tragedia, che sembra emergere dal nostro passo (μάλιστα δὲ τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἐμονώδουν),¹⁸⁷ è, infatti, un’eredità dell’agone poetico

¹⁸³ Homeyer 1965, 168.

¹⁸⁴ Il morbo che dopo la *performance* affligge gli spettatori e la menzione dell’*Andromeda* di Euripide accomunano l’aneddoto luciano ad una storia raccontata da Eunap. fr. 54 (= *HGM* I, pp. 246-248 Dindorf), ambientata, però, al tempo di Nerone; cf. Kokolakis 1960, 92-93; Easterling 1997, 222-223; Prauscello 2006b, 94 n.296. Un attore, in cerca di fortuna presso popolazioni semibarbare, sconvolge il pubblico grazie alla sua bravura nella recitazione e la sua ἐπίδειξις scatena, a distanza di una settimana, una grottesca reazione, con gli abitanti del luogo che, prostrati da una violenta forma di diarrea, giacciono nelle strade, tentando di riprodurre il canto tragico, rovinati dall’*Andromeda* (μετὰ δὲ τὴν ἐβδόμην τῆς ἐπιδείξεως ἡμέραν νόσημα κατέσκηπεν ἐς τὴν πόλιν, καὶ πάντες οὐ τὰς λέξεις σαφῶς, ἀλλὰ τὸ μέλος, ὡς ἕκαστος εἶχε δυνάμεως καὶ φύσεως, ἐκβοῶντες, καὶ διαρροίας ἀκρατοῦς ἅμα ἐπιπεσοῦσης ἐν τοῖς στενωποῖς παρεθέντες ἕκιντο, κακῶς ὑπὸ τῆς Ἀνδρομέδας ἐπιτριβόμενοι).

¹⁸⁵ Homeyer 1965, 170; Piras 2001, 123; Pagano 2010, 30; cf. e.g., Cic. *Ad Att.* 4. 17, 3; 7. 7, 4; Mart. 10. 25, 4.

¹⁸⁶ Pagano 2010, 30 n.34.

¹⁸⁷ La maggioranza dei traduttori interpreta il nesso τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἐμονώδουν con il significato di «cantavano le monodie dell’*Andromeda* di Euripide» (Piras 2001, 61): cf. e.g. Harmon 1959, 3 «they mostly sang solos from Euripides’ *Andromeda*», Homeyer 1965, 95 «trugen sie die Solo-Arien der *Andromeda* des Euripides vor», Jouan-Van Looy 1998, 162 «ils chantaient en particulier les monodies d’*Andromède* d’Euripide», anche se il significato di μονωδέω potrebbe essere semplicemente quello di “cantare in assolo” (Bing 2011, 5, «for the most part they sang individually the *Andromeda* of Euripides»), senza che ci sia bisogno di individuare, nel verbo, un riferimento tecnico a questa *Bauform* della tragedia; si veda, in proposito, l’uso di μονωδέω in Lucian. *Salt.* 27: la ὠδή dell’attore tragico è tollerata se sulla scena vi sono personaggi quali *Andromeda* o *Ecuba*, mentre quando «viene Ercole, e fa un canto a solo [...] ogni uomo che ha un’ oncia di senno dirà che è una scondanza» (καὶ μέχρι μὲν Ἀνδρομάχη τις ἢ Ἐκάβη ἐστίν, φορητὸς ἢ ὦδή· ὅταν δὲ Ἡρακλῆς αὐτὸς εἰσελθὼν μονωδῆ [...] σολοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φαίη ἂν τις τὸ πρᾶγμα, trad. di Settembrini 2007, 915). Una comprensione, potremmo dire, tra accezione “tecnica” ed “etimologica” del termine, era già presente, comunque, in alcuni passi della *Ἀρχαία*, nei quali i commediografi si mostrano consapevoli di quanto il canto solistico fosse una parte caratteristica dello spettacolo tragico. In *Pax* 1012 Trigeo, pregando la Pace di riempire l’agorà di primizie, immagina che Melanzio (*TrGF* I 23), arrivando tardi al mercato, «si lamenterà cantando a solo dalla *Medea*» (al μονωδεῖν ἐκ Μηδείας del testo greco segue una citazione paratragica da questa opera, scritta dal fratello Morsimo (*TrGF* I 29 F1), o dallo stesso Melanzio, come ritiene Olson 1998, 263). Il Parente, in *Th.* 1077, proprio poco dopo aver intonato (vv. 1065-1069 = fr. 114 Kannicht) l’*incipit* dell’*Andromeda*, chiede ad Euripide di lasciargli cantare la sua monodia (ὦγαθ’, ἔασόν με μονωδῆσαι); nel fr. 270 K.-A. delle *Ἰππαι* di Cratino, inoltre, anche se il contesto paratragico non è esplicito come negli esempi precedenti, due personaggi parlano dell’opportunità di μονωδεῖν qualcosa (α- βούλει μονωδήσωμεν αὐτοῖς ἐν γε τι;

delle *Rane*,¹⁸⁸ e già in età abbastanza antica possiamo postulare la fruizione extrateatrale di questa *Bauform* consacrata soprattutto dall'ultimo Euripide – anche se le testimonianze sulla circolazione simposiale della tragedia parlano di ῥήσεις o di brani originariamente corali, e forse solo in un caso attestano il riuso di una monodia (cf. **Test. Simp. 7**); la circostanza che gli Abderiti “mettano in canto la ῥῆσις di Perseo” (τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν ἐν μέλει διεξήεσαν),¹⁸⁹ sarebbe, invece, eccettuando il discusso caso di *Ar. Nu.* 1371 (cf. **Test. Simp. 1**), la più antica attestazione di una prassi esecutiva della tragedia che trova riscontri soltanto in epoche sensibilmente posteriori all'inizio del III secolo a.C.

Lo stesso Luciano, ad esempio, nel capitolo 27 del *Περὶ ὀρχήσεως*, parla di attori che “talvolta canticchiano dei giambi” (ἐνίοτε καὶ περιόδων τὰ ἰαμβεῖα),¹⁹⁰ ma si sta soffermando sugli aspetti degenerativi di *performances* tragiche a lui coeve.¹⁹¹ In ambito romano – ma sempre in età imperiale e soltanto un secolo prima della composizione del *Quomodo historia conscribenda sit* – troviamo, poi, Nerone intento, nella sua ultima esibizione, a cantare un *Edipo* del quale Suet. *Nero* 46. 3 riporta, significativamente, un verso scandibile come un trimetro: *observatum etiam fuerat novissimam fabulam cantasse eum publice Oedipodem exulem atque in hoc desisse versu*: θανεῖν μ' ἄνωγε σύγγαμος, μήτηρ, πατήρ (*adesp.* fr. 8 Sn.-K.).¹⁹²

Anche se Gentili ritiene questa prassi «già tipica dello spettacolo ellenistico»,¹⁹³ gli esempi addotti dallo studioso, sono, per diverse ragioni, problematici. Ci riferiamo, in primo luogo, al caso

[...] b- οὐκ ἂν μονωδήσειεν ἐκπεπληγμένος, cf. la sistemazione del frammento in Demianczuk 1912, 35). In seguito, proprio perché, come osserva Barner 1971, 278, «ist Klage ein Charakteristikum der Monodien», il verbo andò ad identificarsi con θρηνεῖν (cf. *Lib. Ep.* 405. 9; *Basil. Ep.* 96) e in questa accezione viene utilizzato dai lessicografi: Hsch. μ 1645 μονωδεῖ· μονοθρηνεῖ, *Phot. Lex.* μ 527 μονωδεῖν· τὸ θρηνεῖν· ἐπιεικῶς γὰρ πᾶσαι αἰ ἀπὸ σκηνης ᾠδαὶ θρηνοὶ εἰσι. Isolata, ma forse degna di maggior fortuna, l'interpretazione del passo di Hermann 1828, 6 (seguita soltanto da Kokolakis 1960, 92), il quale osserva: «quod ait Luc. τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν μονωδεῖν id non est Andromedam E. fabulam agere, sed potius Andromedae, quae apud Euripidem est, partes singularem carmine recitando exprimeret»; per questa costruzione dell'accusativo lo studioso trova due interessanti paralleli, relativi alla danza, in *Lucian. Salt.* 76 ὀρχηστοῦ εἰσελθόντος καὶ τὸν Ἔκτορα ὀρχουμένον (nello stesso capitolo leggiamo ὀρχεῖσθαι τὸν Καπανέα) e ad *Hor. Sat.* 1. 5, 63, *pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat*, cui possiamo aggiungere, da *AP* 11. 254, l'espressione τὴν Νιόβην ὀρχουμένους; si noti, inoltre, che nella variante dell'aneddoto raccontata da Eunapio, l'attore Εὐριπίδου δὲ τὴν Ἀνδρομέδαν ὑπεκρίνετο e questo verbo ha effettivamente il significato di “recitare una parte” (cf. *LSJ s.v.* ὑποκρίνομαι e, in particolare, la traduzione di questo passo in Easterling 1997, 223: «the role he was acting was that of Euripides' Andromeda»).

¹⁸⁸ *Ar. Ra.* 1329ss. Sulla monodia tragica è ancora utile il profilo di Barner 1971, 277-320.

¹⁸⁹ In accordo con le argomentazioni di Kassel 1991, 384-385, seguiamo **E** (Harl. 5964) e **Γ** (Vat. 90), due fra i testimoni più autorevoli del testo luciano, che offrono la lezione ἐν μέλει, laddove Hermann 1828 e Homeyer 1965, preferiscono riprodurre il testo dei recentiores (**β**), ἐν μέρει, glossato da Fritzsche *apud* Hermann 1828, 7 così: «per vices, altero excipiente alterum, illam sunt orationem perpetuo ordine exsecuti». Nonostante la ricca messe di paralleli dell'espressione offerta da Hermann, infatti, la sua proposta non si impone, in virtù delle diverse attestazioni della riproduzione canora di trimetri giambici (per cui vd. *infra*), nonché di un passo dello stesso Luciano (*Symp.* 17), dove correttamente Kassel ripristina, ancora al posto di ἐν μέρει, l'espressione ἐν μέλει: si menziona, infatti, un retore di nome Dionisodoro che, in preda all'ebbrezza, “metteva in canto i suoi discorsi” (ὁ μὲν γὰρ Διονυσόδωρος ὁ ῥήτωρ αὐτοῦ ῥήσεις τινὰς ἐν μέλει διεξῆει), secondo un modo di condurre l'*actio* criticato, nel I secolo d.C., sia da Quintiliano 9. 3, 57, sia da Dione di Prusa, per il quale tutti gli oratori si lasciano andare ad eccessi nella modulazione musicale della voce, tanto che dall'esterno di un tribunale non si può capire facilmente se dentro avvenga un simposio oppure un processo (πάντες δὲ ἄδουσι καὶ ῥήτορες καὶ σοφισταί, καὶ πάντα περαίνεται δι' ᾠδῆς· ὥστ' εἴ τις παρὶοῖ δικαστήριον, οὐκ ἂν γνοιή ῥαδίως πότερον ἔνδον πίνουσιν ἢ δικάζονται, *Or.* 15. 68 von Arnim).

¹⁹⁰ Kassel 1991, 385; Bing 2011, 5 n.18.

¹⁹¹ L'espressione potrebbe in ogni caso riferirsi, come ha sostenuto Kokolakis 1960, 91-93, ad una sorta di recitativo, più che ad una realizzazione lirica dei giambi; dello stesso avviso è Pickard-Cambridge 1996, 218, che inserisce il passo nel suo breve catalogo di testimonianze sulla παρακαταλογία (vd. commento a **Test Simp. 11***, p. 183 n.90).

¹⁹² Kassel 1991, 385.

¹⁹³ Gentili 2006b, 49. Dello stesso avviso sono Prauscello 2006b, 94, per la quale la cronologia dell'aneddoto non pone ostacoli alla circostanza che i trimetri tragici vengano cantati e Bing 2011, 5, che vede nell'episodio degli Abderiti «an example of how in the Hellenistic Age parts of tragedy that had originally been spoken were set to music»; cf. anche Montanari 1987, 59-61.

tanto affascinante quanto discusso del Papiro di Oslo 1413.¹⁹⁴ Si tratta, probabilmente, di un testo antologico impiegato da un τραγωδός per una *performance* relativa alle vicende di Neottolema,¹⁹⁵ e i due brani in esso contenuti, rispettivamente in metri anapestici (= *adesp.* fr. 680a Sn.-K.) ed in trimetri giambici (= *adesp.* fr. 680b Sn.-K.), sono dotati di notazione musicale. Il papiro potrebbe certamente ricalcare una selezione antica, dal momento che lessico, prosodia e stile di questi due testi rimandano, verosimilmente, al periodo ellenistico,¹⁹⁶ ma è abbastanza tardo, essendo datato dagli studiosi alla fine del I d.C., oppure al II d.C.¹⁹⁷ Inoltre, nonostante l'operazione compiuta dal τραγωδός che lo utilizzò offra un significativo termine di confronto per l'aneddoto luciano (si potrebbe ipotizzare che gli Abderiti, dando forma cantata alla ῥῆσις di Perseo, ripropongano ciò che l'attore Archelao aveva fatto sulla scena, infiammandoli di passione), resta impossibile stabilire in quale periodo sia stata composta la partitura per questi brani originariamente non lirici (ragioni paleografiche, in ogni caso, inducono a credere che il papiro sia il manoscritto autografo del compositore).¹⁹⁸

Un altro esempio di questa prassi ricordato da Gentili, e cronologicamente ben più vicino al regno di Lisimaco, potrebbe essere la *performance* di Satiro di Samo nel 194 a.C. nello stadio di Delfi, quando, come leggiamo in *SIG*³ 648B, questo auleta potrebbe aver dato vita ad una riproposizione canora della parte di Dioniso nelle *Baccanti*, con accompagnamento della cetra ed interventi del coro:¹⁹⁹ poiché il personaggio del dio, nella tragedia euripidea, si esprime quasi costantemente in trimetri giambici,²⁰⁰ si potrebbe ritenere che l'operazione di questo *performer* sia stata simile a quella compiuta dai cittadini di Abdera; come indica, tuttavia, il cumulo di condizionali da noi impiegati, l'interpretazione di questa iscrizione è tutt'altro che inequivocabile.

Restano valide, naturalmente, le osservazioni dello stesso Gentili 2006b, 52 sulla tendenza degli autori del teatro latino arcaico a trasformare «in canto testi redatti in uno schema metrico che era destinato alla semplice recitazione» – possibile indizio di una realizzazione cantata dei trimetri giambici anche negli spettacoli tragici della prima età ellenistica, che dovettero, con ogni probabilità, ispirare commediografi e tragediografi latini – e forse non è opportuno nutrire un eccessivo scetticismo sulla circostanza che una simile modalità esecutiva fosse possibile già ad inizio III secolo a.C., ma

¹⁹⁴ Cf. Eitrem, Amundsen, Winnington-Ingram 1955 (*editio princeps*); West 1992, 311-314; *DAGM* 124-133; Gentili 2006b, 46-49; Kotlińska-Toma 2015, 187-190.

¹⁹⁵ Gentili 2006b, 48.

¹⁹⁶ Eitrem, Amundsen, Winnington-Ingram 1955, 26; Gentili 2006b, 49 n.51, Kotlińska-Toma 2015, 189.

¹⁹⁷ Eitrem, Amundsen, Winnington-Ingram 1955, 4.

¹⁹⁸ Eitrem, Amundsen, Winnington-Ingram 1955, 56; *DAGM* 128.

¹⁹⁹ *SIG*³ 648B Σάτιρος Εὐμένου Σάμιος: τούτῳ πρώτῳ συμβέβηκεν μόνῳ ἄνευ ἀνταγωνιστῶν αὐλῆσαι τὸν ἀγῶνα καὶ ἀξιοθέντα ἐπιδοῦναι τῷ θεῷ καὶ τοῖς Ἑλλήσι μετὰ τὸν γυμνικὸν τῆ θυσία ἐν τῷ σταδίῳ τῷ Πυθικῷ ἄσμα μετὰ χοροῦ Διόνυσον καὶ κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου (“Satiro di Samo, figlio di Eumene. A lui capitò per primo di suonare l'*aulos* da solo, senza avversari nell'agone, ed essendone ritenuto degno, di offrire al dio e ad i Greci, dopo la gara ginnica, al momento del sacrificio nello stadio pitico, un canto insieme al coro della parte di Dioniso, accompagnato con la cetra, dalle *Baccanti* di Euripide”). La collocazione alla fine della frase del riferimento alle *Baccanti* di Euripide – che sembra da collegare, quindi, sia all' ἄσμα μετὰ χοροῦ Διόνυσον, sia a κιθάρισμα – sembra deporre a favore dell'interpretazione di Gentili 2006b, 45-46 n.37, per il quale «appare indubbio che κιθάρισμα indichi non una esecuzione musicale con la cetra, distinta e separata dal canto, ma l'accompagnamento strumentale del canto stesso delle parti di Dioniso». Tale interpretazione fu proposta per la prima volta da Nilsson 1906, 16-17 ed è seguita, fra gli altri, da Eitrem, Amundsen, Winnington-Ingram 1955, 27, Dihle 1981, 31, Heldmann 2000, 196, Pöhlmann 2005, 139-140, Prauscello 2006b, 105-108 (cui si rimanda per una ricca bibliografia sulla *querelle*). Tuttavia, come osserva Webster 1953, 540, è possibile che Διόνυσον sia semplicemente il titolo di un canto corale (forse di “repertorio”, come l'*Armodio* e l'*Aristogitone* menzionati nelle *Vespe* di Aristofane) e che, dunque, soltanto il κιθάρισμα derivasse dall'opera euripidea; per questa interpretazione, cf. Csapo-Slater 1995, 45, Wilson 2002, 63 ed Hall 2002, 13; recentemente, anche A. Cinalli, nella sua relazione dal titolo *Storie di “poeti vaganti” a Delfi: quando il viaggio nasconde un imprevisto*, presentata al convegno su *Gli agoni-poetico musicali della Grecia antica*, tenutosi a Perugia il 27-29 ottobre 2015) ha tradotto così (leggiamo a p. 3 dell'handout) la parte finale dell'iscrizione: «un canto con il coro chiamato “Dioniso” e un canto sulla cetra dalle *Baccanti* di Euripide».

²⁰⁰ Fatta eccezione per pochi versi in tetrametri trocaici (vv. 604-607, 610-611, 614; 616-641) e per il canto alternato con il coro ai vv. 576-603; cf. Gentili 2006b, 46. Sull'estensione che potrebbe avere avuto la *performance* di Satiro, si vedano le considerazioni di Prauscello 2006b, 107-108.

altrettanto opportuno è non trarre conclusioni generalizzanti sulla base di un'evidenza tarda oppure dubbia.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo osservare, pertanto, che il racconto di apertura del *Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν* costituisce una testimonianza “problematicamente” attendibile sulle modalità di riproduzione orale della tragedia all'inizio dell'età ellenistica, e solo con una certa cautela il passo può essere considerato, sotto il profilo cronologico, come un punto estremo della nostra indagine. A fianco della riproduzione di brani lirici tragici, già attestata in età classica nel simposio e non, e della realizzazione cantata del trimetro, che, come abbiamo appena visto, getta un ponte verso sviluppi della fruizione della tragedia successivi all'età pre-alessandrina, vale la pena di sottolineare, infine, due aspetti messi in luce dall'aneddoto, i quali si pongono in continuità con altre testimonianze sinora prese in considerazione.

Il primo è la conferma della fortuna antica dell'*Andromeda* euripidea, che si dipana come un filo sottile ma resistente attraverso le epoche, dal celebre passo delle *Rane* (52ss.) in cui Dioniso rivela di aver provato una struggente nostalgia per Euripide leggendo proprio questa tragedia, rappresentata per la prima volta nel 412 a.C. (**Test. Libr. 1**), fino all'aneddoto di Ateneo che vede Alessandro protagonista della recitazione di un episodio dell'opera euripidea nell'ultimo banchetto prima della sua morte (**Test. Simp. 8**), senza dimenticare l'estesa trasposizione paratragica dell'incontro tra Perseo ed *Andromeda* offerta da Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*. Da questo punto di vista, il testo di Luciano è prezioso perché riporta correttamente il primo verso della preghiera ad Eros dell'eroe uccisore della Gorgone, «che probabilmente era il brano più conosciuto dell'*Andromeda* nell'antichità»: ²⁰¹ è forse ozioso ipotizzare quale parte dal testo euripideo si celi dietro l'espressione τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν ἐν μέλει διεξήεσαν, ma, considerata la successiva citazione dell'apostrofe al dio dell'amore, può darsi che l'autore avesse in mente proprio quella sezione in trimetri.

Il secondo aspetto da sottolineare è la conferma, pur nell'assurdo contesto della febbre abderitica per Euripide, dell'importanza dell'attore come “propagatore” della tragedia antica, secondo una tendenza tipica dell'età post-classica, quando le *stars* delle scene trainarono il fenomeno dell'internazionalizzazione del dramma.

Inoltre, se l'Archelao dell'aneddoto luciano è il medesimo ricordato in un'iscrizione relativa ai *Soteria* di Delfi del 263 a.C. (difficile ma non impossibile), ²⁰² siamo di fronte ad un interprete di successo, confrontabile con i grandi del secolo precedente: del resto, l'impatto patologico della sua recitazione sugli spettatori può essere considerato come la comica amplificazione di un obiettivo naturale della ὑπόκρισις, emozionare gli spettatori, già ben presente ad un ottimo attore del quarto secolo, Teodoro, il quale rivendicava con orgoglio la sua capacità di destare il pianto nel pubblico (Plut. *De laud. ips.* 539e-f).

Infine, poiché in tempi recenti S. Nervegna ha provato, con dovizia di argomenti, a mettere in dubbio ciò che ella stessa ha definito come «extract theory», ²⁰³ ossia l'idea, comunemente accettata dagli studiosi, per cui le rappresentazioni della παλαιά in età ellenistica e imperiale consistessero principalmente in «*einzelne Bravourstücke*», ²⁰⁴ in pezzi di bravura in grado di mettere in risalto il virtuosismo dei τραγωιδοί, vale la pena di osservare come il testo luciano offra un timido indizio in favore della circostanza, rivalutata dalla studiosa, per cui le tragedie fossero riportate in scena in forma

²⁰¹ Pagano 2010, 171.

²⁰² Cf. *FD* III 1. 478, 17 e Sifakis 1967, 156: sarebbe necessaria, comunque un'integrazione della dicitura Ἀρχε, presente in quel rigo dell'epigrafe. Ghiron-Bistagne 1976, 315, nel suo catalogo degli attori antichi, identifica l'attore dell'iscrizione delfica con quello protagonista dell'episodio luciano: anche se l'intervallo cronologico tra le due testimonianze è di una certa consistenza (circa 30 anni), sappiamo, ad esempio, che il celebre Teodoro, nel IV secolo a.C., rimase per diversi decenni sulle scene (cf. **Test. Simp. 5**, **Test. Rep. 12a-b**) e non si può escludere, pertanto, che anche Archelao avesse avuto una carriera altrettanto longeva; si pensi, inoltre, all'eccezionale vitalità di Polo, che all'età di settant'anni era ancora in grado di interpretare otto tragedie in quattro giorni (Plut. *An sen. reip. ger.* 785b-c).

²⁰³ Nervegna 2007, 29ss.

²⁰⁴ Nilsson 1906, 16.

abbastanza completa. È significativo, infatti, che, a fianco delle due espressioni τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἐμονώδουν καὶ τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν ἐν μέλει διεξήεσαν, le quali potrebbero far pensare ad un'estrpolazione di brani del testo dell'*Andromeda* (in grado di ispirare la riproduzione orale degli Abderiti),²⁰⁵ trovi spazio l'interessante immagine di "Perseo, che con la Medusa, continuava a svolazzare intorno alle loro menti" (καὶ τοῦ Περσέως ἔτι σὺν τῇ Μεδούσῃ τὴν ἐκάστου γνώμην περιπετομένου), la quale, invece, sembra rimandare alla scena in cui l'eroe, comparando in scena in volo grazie alla μηχανή, si presentava al pubblico, rivelando di portare con sé la testa della Gorgone, frutto della sua ultima impresa;²⁰⁶ se è lecito cogliere in questa espressione un'allusione a tale spettacolare soluzione drammatica, allora si può ipotizzare che la *performance* di cui fu protagonista Archelao fosse molto più vicina all'originale versione euripidea e ben più complessa di una semplice selezione antologica.

(Test. Or. 10)

Anche se gli studiosi di Plutarco discutono sulla natura delle due orazioni *περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης* (semplici «rhetorica ἐπιχειρήματα» giovanili,²⁰⁷ oppure opere "serie", vòlte a confutare il ritratto negativo del sovrano macedone dipinto dalle scuole filosofiche ciniche e stoiche?),²⁰⁸ è evidente come questi scritti siano pienamente inscrivibili nel genere retorico-epidittico,²⁰⁹ e, nella fattispecie, nel filone biografico-letterario relativo alle imprese di Alessandro Magno, l'attribuzione delle quali alla Fortuna o alla Virtù costituì «un terreno su cui si confrontarono e scontrarono, nel corso dei secoli, le opinioni di storiografi, filosofi e retori».²¹⁰

Fra le virtù dispiegate dal Macedone nella sua azione di governo, fondamentale è, in particolare, la capacità di diffondere i valori della greicità nel mondo barbaro, che rende Alessandro, secondo Plutarco, "il più grande filosofo" (329a 6). L'autore si sofferma sull'argomento a partire da 328b 9, laddove indica la superiorità dell'insegnamento di Alessandro rispetto a quello impartito da Socrate e Platone: questi ultimi istruivano giovani già dotati, i quali finirono, tuttavia, per "sputare la loro dottrina come fanno i cavalli col morso", mentre egli, modificando positivamente le usanze di popoli che non parlavano nemmeno l'idioma greco, "educò gli Ircani al matrimonio, insegnò agli Aracosi a coltivare, persuase i Sogdiani a prendersi cura dei padri, invece che ucciderli, convinse i Persiani a rispettare le madri, invece che sposarle".²¹¹ Inoltre, se i filosofi Carneade e Zenone sono degni di lode per aver fatto abbracciare la cultura greca a due barbari come il cartaginese Asdrubale ed il babilonese Diogene, Alessandro è ancora più ammirevole perché ha consentito ad un continente intero di

²⁰⁵ Cf. Montanari 1987, 61: «è chiaro che [...] l'aneddoto a suo modo rispecchia un tipo di spettacolo consistente non certo nella messa in scena della tragedia nella sua completezza e con tutti gli elementi della rappresentazione, bensì nell'esecuzione cantata di una selezione di brani estratti dalla tragedia, arie e monologhi eseguiti da un virtuoso solista con accompagnamento musicale».

²⁰⁶ Di questo avviso è Pagano 2010, 30 n.32: «nel testo Perseo è detto περιπετομένου ed è caratterizzato dal gorgoneion (ἔτι σὺν τῇ Μεδούσῃ): la menzione di questo particolare non può spiegarsi come il ricordo di un puro attributo mitico, che nel contesto non servirebbe; la testa della Gorgone doveva per questo probabilmente avere un preciso utilizzo all'interno del dramma».

²⁰⁷ Wyttenbach 1834, 82.

²⁰⁸ L'espressione è usata da Schmidt 1999, 273, al cui contributo rinviemo per una breve panoramica della questione e la relativa, abbondante, bibliografia.

²⁰⁹ D'Angelo 1998, 7.

²¹⁰ D'Angelo 1998, 8. Cf. e.g. *Rhet. Her.* 4. 22, 31; *Cic. de orat.* 2. 341; *fin.* 2. 116; *Liv.* 9. 17-19.

²¹¹ *De Alex. fort.* 328c 5-8 Ὑρκανούς γαμεῖν ἐπαίδευσε καὶ γεωργεῖν ἐδίδαξεν Ἀραχωσίους, καὶ Σογδιανούς ἔπεισε πατέρας τρέφειν καὶ μὴ φονεύειν, καὶ Πέρσας σέβεσθαι μητέρας ἀλλὰ μὴ γαμεῖν.

apprezzare il patrimonio culturale greco:²¹² è questo il concetto che Plutarco intende esprimere quando, in 328d 5-7, allude chiaramente alla diffusione del testo omerico in Asia (“Omero era oggetto di lettura”, come indica l’uso di ἀνάγνωσμα),²¹³ e, ciò che è inerente alla nostra indagine sulla circolazione orale della tragedia, quando parla di figli dei Persiani, dei Susiani, e dei Gedrosi che cantavano le tragedie di Sofocle e di Euripide.

Non v’è alcun dubbio, perciò, che quest’affermazione di Plutarco sia una nitida testimonianza del fatto che la produzione teatrale attica diventò, sin dai tempi delle campagne in Oriente di Alessandro, un «defining indicator of Greekness».²¹⁴ Non altrettanto semplice è stabilire, invece, a quale contesto di diffusione della tragedia facciano riferimento le parole del biografo.

Due sono le interpretazioni proposte dagli studiosi (ben pochi, in verità), che hanno tentato di ricostruire il retroterra culturale di questo brano.

(I) Liapis 2014, 291, in un breve accenno al nostro passo nel contesto di un *excursus* sulla fortuna di Euripide sulle scene del IV secolo a.C., parla di «Euripidean tragedies “sung” in Asia, probably as classroom readings», ipotizzando, pertanto, che l’orizzonte di riferimento del biografo sia l’ambiente scolastico. Da questo punto di vista, lo studioso sembra condividere un’idea già espressa nella traduzione (in realtà non molto aderente al testo plutarco, dove è presente il verbo ᾄδω) di Froidefond 1990, 119: «les fils des Perses, des Susiens et des Gedrosiens déclamaient les tragédies d’Euripide et de Sophocle». Tale interpretazione ha il pregio di legare questa attestazione della circolazione orale del testo tragico ad una «sede classica della *reperformance*».²¹⁵ Limitandoci alle testimonianze letterarie più celebri sull’educazione ateniese, non si può non ricordare, ad esempio, l’immagine della παιδεία tradizionale restituitaci dal Discorso Migliore, con i ragazzi che sono istruiti dal maestro ad intonare canti secondo l’armonia degli antenati (Ar. Nu. 961ss.), oppure anche due passi di Platone sulla formazione dei fanciulli (*Prt.* 325e-326b; *Lg.* 810e 6-811a 5 = **Test. Libr. 7**), nei quali la memorizzazione della poesia si accompagna naturalmente alla prassi della lettura, che sarà stata ad alta voce, come insegna la teorizzazione di Dionisio Trace.²¹⁶

Inoltre, anche se il quadro dell’educazione ellenistica che siamo in grado di tracciare è fortemente condizionato dal fatto che la stragrande maggioranza delle testimonianze in nostro possesso provenga dall’Egitto tolemaico,²¹⁷ basta sfogliare il magistrale studio di R. Cribiore su «*Teachers and Students*» di quella regione,²¹⁸ per rendersi conto di quanto i testi tragici, ed in particolare quelli euripidei, trovassero spazio nel *curriculum* scolastico. Un punto debole della connessione di questa testimonianza con la παιδεία di età ellenistica, potrebbe risiedere, semmai, nel fatto che i fanciulli cantino brani di Euripide e Sofocle, una circostanza che non ha un riscontro nel catalogo di *testimonia* papiracei raccolto in Cribiore 1996, 175-284. Infatti, stando alla preziosa testimonianza offerta da questo *database*, quando gli studenti dell’Egitto ellenizzato si esercitavano nella scrittura, per copia o

²¹² D’Angelo 1998, 20 n.48. I testi tragici sono menzionati insieme a quello di Omero anche in Plut. *Alex.* 8. 3 (= **Test. Libr. 12**) e, considerati i fini encomiastici del *de Alexandri fortuna*, può darsi che Plutarco stia retoricamente enfatizzando informazioni contenute in una fonte sulla παιδεία di Alessandro comune alle due opere (cf. Froidefond 1990, 91).

²¹³ In quest’accezione il termine indica, in concreto, i materiali di lettura: cf. D. H. *Ant. Rom.* 1. 8, Plut. *Dem.* 2. 1, *Phil.* 4. 8, Lucian. *VH* 1. 2.

²¹⁴ Goldhill 1999, 23.

²¹⁵ Lomiento 2001, 325.

²¹⁶ Lomiento 2001, 328.

²¹⁷ Non si possono, in tal senso, non condividere le riserve espresse da Morgan 1998, 44: «was Egypt really typical, or by relying so heavily on the evidence of the papyri are we in danger of distorting the picture for the rest of the Graeco-Roman world?».

²¹⁸ Cribiore 1996. In una regione orientale diversa da quelle menzionate da Plutarco (il quale, forse, sta semplicemente alternando regioni interne e regioni marittime, cf. Froidefond 1990, 219 n.7), ma altrettanto periferica rispetto al mondo greco, come l’Armenia, alcuni versi di Euripide (*Hipp.* 616, fr. 1034, 3 Kannicht, insieme ad altri στίχοι di provenienza drammatica), vennero incisi su un blocco di pietra (II a.C.), nel quale Habicht 1953, 256 vide, forse a ragione, «ein Dokument aus dem Unterrichtsbetrieb der Schule»; sull’iscrizione vd. anche Peek 1997, 1-9.

dettato, di «long passages» di tragedie,²¹⁹ raramente erano posti di fronte a sezioni liriche e quando ciò avveniva, il testo era steso senza alcuna attenzione per la disposizione stichica,²²⁰ tanto che risulta assai difficile immaginare (almeno a questo stadio sostanzialmente primario dell'educazione, fotografato dai papiri) che il testo trascritto fosse poi eseguito col canto. Non si tratta, ovviamente, di un'obiezione decisiva all'interpretazione di *de Alex. fort.* 328d 5-7 sinora presa in considerazione, perché è inopportuno trarre conclusioni generalizzanti sulla pratica scolastica di età primo-ellenistica sulla base di un campione relativo ad un'altra regione e dalla natura così particolare; tuttavia, considerata la frustrante mancanza di informazioni sugli albori dello sviluppo di un'educazione greca comune, che Morgan 1998, 24 individua, significativamente, in the «immediate aftermath of Alexander's conquests», la problematicità del confronto di questo passo con la realtà che emerge dai papiri tolemaici è degna di nota.

(II) W.W. Tarn, soffermandosi sul nostro passo sia nel suo libro sui Greci in Battria ed in India, sia nella sua epocale biografia su Alessandro,²²¹ vedeva in *de Alex. fort.* 328d 5-7, invece, un riferimento a rappresentazioni di tragedie di Sofocle ed Euripide nelle regioni menzionate da Plutarco: «there is no need to doubt Plutarch's statement that Euripides and Sophocles were acted at Susa»;²²² «important [...] is Plutarch's statement that the Gedrosians performed tragedies of Sophocles and Euripides, which implies a Greek πόλις in Gedrosia with [...] a theatre».²²³ Nell'espressione παῖδες τραγωδίας ἤδον bisognerebbe riscontrare, quindi, non un accenno generico all'esecuzione cantata di brani tragici, ma, come rende esplicito D'Angelo 1998, 107 nella sua traduzione, un'allusione alla partecipazione diretta dei fanciulli a *performances* teatrali: «i figli dei Persiani, dei Susiani e dei Gedrosi cantavano i cori delle tragedie di Sofocle ed Euripide».

Tale ipotesi, seppur meno convincente di (I) da un punto di vista linguistico,²²⁴ consentirebbe di inquadrare il nostro passo nelle numerose testimonianze sulla diffusione delle rappresentazioni tragiche nelle regioni orientali conquistate da Alessandro Magno.²²⁵ L'impulso iniziale alla penetrazione delle *performances* teatrali in queste aree venne dato proprio dalla «travelling court» del Macedone,²²⁶ e non si può non essere d'accordo con Csapo 2010, 172 quando afferma che la capacità di Alessandro di far circolare gli attori fu ancora più impressionante della sua bravura nel mobilitare gli eserciti.

Sono ben noti, da questo punto di vista, gli spettacoli organizzati dal sovrano nel 331a.C. a Tiro,²²⁷ nel 326 a.C., in India, sulle rive del fiume Idaspe,²²⁸ nel 325 a.C. in Carmania,²²⁹ ed i matrimoni «di massa» di Susa, del 324 a.C.,²³⁰ animati da *performances* tragiche con un interprete del calibro di Atenodoro;²³¹ ed è naturale ritenere che eventi del genere aprissero la strada al successivo sviluppo di

²¹⁹ Criore 1996, 47.

²²⁰ Cf. e.g. (su un arco cronologico necessariamente assai ampio), i papiri nr. 240, 241, 250, 282 della raccolta di Criore.

²²¹ Cf. Tarn 1985³, 94; 382 (ma la prima edizione è del 1938); Tarn 1981, 254-255 (prima edizione del 1948).

²²² Tarn 1985³, 382.

²²³ Tarn 1981, 254-255.

²²⁴ L'associazione τραγωδία + ἤδω non ha paralleli nella letteratura greca antica, quindi non si può, sulla base del suo significato, né sostenere né confutare la tesi di Tarn. Desta qualche perplessità in più l'interpretazione del generico τραγωδίας nel senso specifico di «cori di tragedie»; è vero che le parti cantate sono per eccellenza quelle corali, ma non sono le uniche. Inoltre, nel *corpus* plutarco il termine τραγωδία indica sempre la tragedia nella sua interezza, sia essa scritta come e.g. in *Timol.* 31. 1, *Crass.* 33. 2, oppure recitata, come in *Dem.* 28. 3, 29. 2.

²²⁵ Utilmente catalogate da Le Guen 2014, 251-256.

²²⁶ Le Guen 2014, 249.

²²⁷ *Arr. An.* 3. 6, 1; *Plut. Alex.* 29. 5; *de Alex. fort.* 334e.

²²⁸ *Arr. An.* 5. 20, 1; 5. 29, 1-2; 6. 3, 1-2; *Ind.* 18. 11-12.

²²⁹ *D. S.* 17. 106.

²³⁰ *Ath.* 13. 538b-539a.

²³¹ Questa *star* delle scene del IV secolo a.C. non si presentò alle Grandi Dionisie per partecipare ai *festivals* drammatici del 331 a.C. a Tiro (vd. *supra*): Alessandro si prese carico della multa comminatagli per questo forfait, cf. *Plut. Alex.* 29. 5, con le considerazioni di Csapo 2010, 174.

una fertile attività scenica, inequivocabilmente confermata dal fiorire, nelle terre toccate dall'avanzata macedone, di edifici teatrali.

La testimonianza plutarca, in particolare, se letta secondo l'interpretazione di Tarn, acquisirebbe una certa importanza, poiché le popolazioni menzionate dal biografo sono tutte provenienti dall'Asia transeufratica, una regione sulla quale, almeno per quanto riguarda il fenomeno dello "Spread of Theatre", non abbiamo molte conoscenze.

Sono soltanto, tre, infatti, ad oggi, i teatri scavati dagli studiosi in questa sconfinata area geografica:²³² quello, in realtà vicinissimo all'Eufrate, di Babilonia, il cui strato più antico risale significativamente al IV-III secolo a.C.,²³³ e quelli, più tardi, di Seleucia al Tigri (II secolo a.C., in Iraq come il precedente)²³⁴ e di Ai Khanoum (III-II secolo a.C.),²³⁵ nell'odierno Afghanistan.²³⁶ A queste testimonianze archeologiche si può aggiungere il caso di tre vasi di argento battriani, di difficile datazione,²³⁷ nei quali K. Weitzmann individuò numerose raffigurazioni collegabili a scene di Euripide; una circostanza che, come dimostra il recente dibattito critico suscitato dal volume su *Pots & Plays* di O. Taplin,²³⁸ forse non autorizza a vedere, in quella particolare iconografia, l'influsso diretto di qualche rappresentazione tragica, ma che ci fa capire come, anche in una regione così periferica rispetto al centro del mondo greco, vi fossero persone in grado di apprezzare la tragedia euripidea.²³⁹

Stando al capitolo finale della *Vita di Crasso*,²⁴⁰ infine, una rappresentazione privata delle *Baccanti*, tenutasi alla corte del sovrano locale, Artavasde, ed in presenza del re partico Orode II, venne interrotta dall'arrivo della testa del generale romano sconfitto a Carre. Un aneddoto, questo, ambientato in Armenia e relativo ad un'epoca ben più tarda rispetto al IV secolo a.C, oltre che palesemente inventato (l'attore Giasone, secondo quanto racconta Plutarco, avrebbe raccolto la testa di Crasso per usarla nella sua *performance* di alcuni versi di Agave!), ma sintomatico del fatto che, almeno le *élites* politiche delle regioni toccate dalle campagne militari di Alessandro fossero in grado di apprezzare la produzione teatrale di età classica.²⁴¹

Se, dunque, l'accostamento di *de Alex. fort.* 328d 5-7 a queste pur scarse attestazioni di una penetrazione della tragedia nelle ragioni transeufratiche, fosse sufficiente per accettare l'interpretazione del passo proposta da Tarn (II), avremmo davanti agli occhi non più una testimonianza sulla circolazione orale della tragedia, quanto, piuttosto, un documento abbastanza "esotico" del fenomeno dello *Spread of Theatre*.

Qualunque sia l'interpretazione del passo, sembra, che, a dispetto della presenza del genitivo assoluto Ἀλεξάνδρου τὴν Ἀσίαν ἐξημεροῦντος, Plutarco faccia riferimento ad un periodo cronologico

²³² Messina 2011-2012, 3.

²³³ Messina 2011-2012, 10; cf. anche Sear 2006, 323.

²³⁴ Sear 2006, 324; Messina 2011-2012, 11-19.

²³⁵ Sear 2006, 322; Messina 2011-2012, 20-21.

²³⁶ Quando, invece, le fonti letterarie su Alessandro fanno riferimento alla presenza di un θέατρον, come in occasione delle gare sceniche a Salmunte in Carmania (dicembre 325 a.C.; D. S. 17. 106), oppure della morte di Efestione, avvenuta mentre il medico Glauco si trovava nel teatro (ottobre 324 a.C.; Plut. *Alex.* 72), non è necessario, come osserva Le Guen 2014, 258 n.44, ritenere che si trattasse di edifici permanenti (*contra* Sbardella 2003, 190 n.24).

²³⁷ Cf. Weitzmann 1943, 319-321.

²³⁸ Cf. naturalmente Taplin 2007, *passim* e gli *Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione della raffigurazione vascolare*, nati da un seminario itinerante in omaggio a *Pots & Plays* (tenutosi in diverse università italiane tra il 2011 ed il 2012) e reperibili online nel sito http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=930.

²³⁹ Weitzmann 1943, 324.

²⁴⁰ Plut. *Crass.* 33.

²⁴¹ Poco importa, nel caso di Plut. *Crass.* 33, che si parli di un sovrano armeno e di uno partico; Artavasde fu addirittura autore di tragedie e di orazioni, ancora conservate al tempo di Plutarco, mentre Orode II, sempre secondo la testimonianza del biografo, non era ignaro né di lingua né di letteratura greca. Cf. le considerazioni di Messina 2011-2012, 27 sull'acculturazione dei Parti nel I secolo a.C.: «le tragedie greche dovevano essere ben note e la frequentazione dei teatri una logica conseguenza. Non si spiegherebbe altrimenti come gli edifici teatrali di Babilonia e Seleucia fossero non solo sopravvissuti in età partica, ma fossero stati restaurati o addirittura ricostruiti per aumentarne la capienza».

successivo alle campagne di Alessandro,²⁴² quando la cultura greca aveva già piantato solide radici nelle regioni conquistate dai macedoni. Da questo punto di vista, *de Alex. fort.* 328d 5-7, al pari di testimonianze ben più famose e più studiate, suscita domande di cruciale importanza per la tradizione antica del testo tragico. In che modo, a distanza di due o forse tre secoli dalle prime rappresentazioni di Sofocle ed Euripide, i παῖδες asiatici avranno cantato i brani tragici? Si era perso ogni legame con la musica composta dai tragediografi, oppure, “cantare Euripide” poteva significare ancora, in qualche misura, riprodurre l’impianto melico originale? Si tratta, com’è noto, di una questione a lungo dibattuta dai critici,²⁴³ alla quale il nostro passo, nel suo piccolo, offre un ulteriore, possibile, elemento di discussione.

²⁴² Tarn 1981, 254-255; D’Angelo 1998, 190.

²⁴³ Il rimando d’obbligo è alla *querelle* sulla presenza della notazione musicale nella cosiddetta “edizione di Licurgo” dei testi tragici (vd. *infra*, commento a **Test. Libr. 11**, p. 264 n.253).

III. 4. COMMENTO ALLE TESTIMONIANZE SULLA CIRCOLAZIONE LIBRARIA DELLA TRAGEDIA

(Test. Libr. 1)

Nel suo importante articolo su *Paratragodia, Libro e Memoria*,¹ G. Mastromarco si è soffermato su questo brano, presente in ogni trattazione sulle fasi embrionali della diffusione del testo tragico,² sottolineando le problematicità insite nell'interpretazione di Ar. *Ra.* 52-54 come testimonianza di un'ampia circolazione libraria della tragedia nell'Atene della fine del quinto secolo». ³ A leggere l'*Andromeda* euripidea, infatti, non è un cittadino qualunque, ma Dioniso, il dio della tragedia, che nell'immaginario del pubblico ateniese era «evidentemente sentito come il personaggio che, più di chiunque altro, era autorizzato ad accedere a quegli archivi di stato» in cui erano, secondo la *communis opinio* degli interpreti,⁴ conservate copie ufficiali delle opere messe in scena nelle feste drammatiche più importanti. In altri termini, il fatto che Dioniso, almeno nella finzione aristofanea, si sia procurato un libro di Euripide, non comporta, automaticamente, che fosse facile per tutti gli Ateniesi avere a disposizione i testi dei loro tragediografi preferiti.

Inoltre, un'analisi del contesto in cui i vv. 52-54 si trovano, dimostrerebbe, secondo Mastromarco, che il ruolo ricoperto da Dioniso, nel dialogo con Eracle, è quello del «raccontaballe». ⁵ Quando Eracle gli chiede dov'è stato (ποῖ γῆς ἀπεδήμεις, v. 48a), egli risponde che era imbarcato insieme all'effeminato Clistene (ἐπεβάτευον Κλεισθένει, v. 48b) e che insieme hanno «affondato dodici o tredici navi nemiche» (καὶ κατεδύσαμεν γε ναῦς τῶν πολεμίων ἢ δώδεκ' ἢ τρεῖς καὶ δέκα),⁶ tanto che le bugie raccontate dalla divinità suscitano l'*a parte* ironico del suo servo Santia: «sì, e poi mi sono svegliato!» (κῶτ' ἔγωγ' ἐξηγρόμην, v. 51c). È a questo punto che Dioniso dice di aver letto, mentre era sulla nave, la tragedia euripidea, che gli ha fatto venire un desiderio struggente di Euripide, come preciserà nel corso di un esilarante scambio di battute con l'edace fratello (vv. 55ss.); anche questa affermazione del dio, come quella precedente, sarebbe, pertanto, secondo Mastromarco, «comicamente improbabile». ⁷

Pur considerando motivate le riserve dello studioso sulla totale attendibilità di questa testimonianza ai fini di una ricostruzione della primordiale circolazione dei testi tragici, riteniamo, tuttavia, che un passo come Ar. *Ra.* 52-54, consenta di sostenere che, negli ultimi decenni del quinto secolo, le tragedie erano disponibili, dopo la loro rappresentazione in teatro, anche in forma di libro. ⁸

In primo luogo, la lettura di Dioniso, pur se «comicamente improbabile» nel paradossale contesto di questi versi delle *Rane*,⁹ doveva, necessariamente, apparire come un'azione verosimile agli

¹ Mastromarco 2006b 137-147.

² Cf. e.g. Pfeiffer 1973, 78; Kovacs 2005, 380; Avezzi 2012, 40; Finglass 2012, 10.

³ Mastromarco 2006b, 144.

⁴ La citazione è tratta da Mastromarco *ibid.*; una formulazione standard di questa teoria è in Reynolds-Wilson 1987, 5; per una salutare dose di scetticismo su questo luogo comune della critica, si vedano, tuttavia, le considerazioni di Battezzato 2003, 3-4.

⁵ Mastromarco 2006b, 145.

⁶ Cf. *Ach.* 117-121, *Th.* 574-654 per altri esempi dell'ironia di Aristofane su questo personaggio.

⁷ Mastromarco 2006b, 145.

⁸ Caroli 2012a, 158.

⁹ Alcuni commentatori prendono abbastanza sul serio, invece, l'indicazione di Dioniso (Aristofane) sulla lettura di testi durante la navigazione. Van Leeuwen 1896, 15 cerca una connessione tra la scelta del dio ed il tema della tragedia («fortasse inter maris Aegaei insulas naviganti prae ceteris placuit drama in quo maris crebra mentio fieri debuit»), mentre Rogers 1902, 10 osserva che i soldati ateniesi, «even on ship-board, did not forget their literary pursuits», collegando Ar. *Ra.* 52-

occhi del pubblico ateniese. Già nel fr. 369 Kannicht (= 10 Sonnino) dell'*Eretteo* di Euripide, databile, probabilmente, al 423 a.C.,¹⁰ il Coro di Ateniesi si augurava, dopo aver appeso nel tempio di Atena lo scudo del nemico tracio sconfitto, di unirsi “come amico a candida vecchiaia” e di poter trarre dalle pagine dei libri (o, più precisamente, dalle δέλτοι, le tavolette di cera legate con cui essi erano confezionati), la “voce che fa celebri i sapienti”,¹¹ con una palese allusione alla lettura solitaria di testi scritti. Poco più di un decennio dopo la rappresentazione delle *Rane*,¹² nel *Faone* di Platone Comico, un personaggio rivela, inoltre, il proposito di voler sfogliare “per conto suo” (l’espressione è la medesima di *Ra.* 53),¹³ un libro di cucina di Filosseno, venendo interrotto da un interlocutore che lo invita a leggerne ad alta voce il contenuto: in questo caso, inoltre, come, del resto era già accaduto con altre tipologie di libri nei *Cavalieri* e negli *Uccelli*,¹⁴ il testo era presente sulla scena.

Vi sono, poi, tracce non trascurabili di un fiorente mercato del libro in Atene, risalenti anche ad alcune decadi prima delle *Rane*, che invitano a dubitare delle conclusioni di Mastromarco, il quale, sulla scorta della sua analisi di *Ar. Ra.* 52-54, sostiene che la circolazione libraria del testo tragico fosse riservata alla ristretta cerchia degli «addetti ai lavori».¹⁵ Senza citare celeberrime testimonianze quali *Ap.* 26d-e, in cui le parole di Socrate prefigurano una diffusa circolazione, sotto forma di libro, dell’opera anassagorea,¹⁶ oppure *Xen. An.* 7. 5, 14, in cui lo storico annota la presenza, nel carico di una nave naufragata a Salmidesso, di πολλὰ βιβλία γεγραμμένα,¹⁷ è lo stesso *corpus* comico ad offrire diverse attestazioni della «realizzazione e della vendita di biblia».¹⁸

Nei *Chironi* di Cratino, un’opera databile, per via di due allusioni a Pericle (fr. 258 K.-A.) e ad Aspasia (fr. 259 K.-A.), al periodo tra il 445 ca. a.C. ed il 429 a.C. (morte di Pericle),¹⁹ compariva un accenno, il più antico, alla figura dello scriba di professione: il βιβλιαγράφος. Qualche tempo più tardi, lo stesso Aristofane, negli *Uccelli* (vv. 1286-1289), nel corso di

54 al celebre aneddoto plutarco della *Vita di Nicia* sugli Ateniesi che si salvano dalle latomie recitando brani di Euripide (**Test. Or. 5b**). In tempi più recenti, Woodbury 1976, 351, sottolineando il contrasto tra l’abbigliamento femminile di Dioniso, evidenziato dall’ironia di Eracle ai vv. 38ss., e la sua pretesa abilità guerresca, ha individuato, nel riferimento alla lettura dell’*Andromeda*, una «incongruous situation, in which Athenian sailors on active service spend their time reading books in their hammocks, as it were, and recent romantic tragedies of Euripides at that. Such a pursuit in such circumstances is then as little appropriate as the combination of a lion-skin with a saffron dress, or of a club with the cothurnus, or the picture of Cleisthenes on the bridge during a naval action».

¹⁰ Per la datazione di questa tragedia, vd. *Plut. Nic.* 9. 3 (= **Test. Simp. 3**).

¹¹ La traduzione è di Sonnino 2010, 424, di cui seguiamo il testo: κείσθω δόρυ μοι μίτον ἀμφιπέκειν ἀράχαις, | μετὰ δ’ ἠσυχίας πολιῶ γῆρα συνοικῶν· | ἄδομι τε στεφάνοις κάρα {πολιῶν} στεφανώσας | Θρηῆκιον πέλταν πρὸς Ἀθάνας | περικίσιον ἀγκρεμάσας θαλάμοις | δέλτων τ’ ἀναπτύσσοιμι γῆρυν | ἧ σοφοὶ κλέονται.

¹² La commedia è databile al 392/391 a.C. grazie alla testimonianza dello *schol. vet. Ar. Plut.* 179a, p. 41 Chantry.

¹³ *Pl.* fr. 189, 1-5 K.-A.: ἐγὼ δ’ ἐνθάδ’ ἐν τῇ ῥημίᾳ | τοῦτ’ διελεῖθιν βούλομαι τὸ βιβλίον | πρὸς ἐμαυτόν. Β. ἔστι δ’, ἀντιβολῶ σε, τοῦτο τί; | Α. Φιλοξένου καινή τις ὄψαρτυσία. | Β. ἐπίδειξον αὐτὴν ἥτις ἔστ’. Α. ἄκουε δὴ.

¹⁴ In *Eq.* 115ss., Nicia e Demostene portano in scena un rotolo con il testo di un oracolo rubato a Paflagone e lo aprono, leggendolo davanti agli spettatori, come testimoniano i vv. 118-120: (Δη.) φέρ’ αὐτόν, ἴν’ ἀναγνῶ· [...] φέρ’ ἴδω, τί ἄρ’ ἔνεστιν αὐτόθι; ὧ λόγια. Negli *Uccelli* si assiste, in un primo momento, all’entrata in scena di un χρησιμολόγος, un “oracoloista”, poi di un “venditore di decreti” (ψηφισματοπώλης) ed in entrambi i casi i personaggi leggono direttamente da un βιβλίον che tengono nelle mani; lo dimostra, nel primo caso, l’iterazione, da parte di Pisetero, del comando λαβὲ τὸ βιβλίον (vv. 974, 976, 980, 986, 989), nel secondo la presenza del deittico, al v. 1035: (Πει.) τοῦτ’ τί ἐστὶν αὐτὸ κακὸν τὸ βιβλίον;

¹⁵ Mastromarco 2006b, 147.

¹⁶ *Pl. Ap.* 26d 6-e 1: Ἀναξαγόρου οἶε κατηγορεῖν, ὃ φίλε Μέλητε; καὶ οὕτω καταφρονεῖς τῶνδε καὶ οἶε αὐτοὺς ἀπίρους γραμμάτων εἶναι ὥστε οὐκ εἰδέναι ὅτι τὰ Ἀναξαγόρου βιβλία τοῦ Κλαζομένου γέμει τούτων τῶν λόγων; καὶ δὴ καὶ οἱ νέοι ταῦτα παρ’ ἐμοῦ μαθάνουσιν, ἃ ἔξεστιν ἐνίοτε εἰ πάνυ πολλοῦ δραχμῆς ἐκ τῆς ὀρχήστρας πριαμένους Σωκράτους καταγελᾶν, ἐὰν προσποιῆται ἑαυτοῦ εἶναι, ἄλλως τε καὶ οὕτως ἄτοπα ὄντα;

¹⁷ *Xen. An.* 7. 5, 14 ἐνταῦθα ἠγύρισκοντο πολλὰ μὲν κλίνας, πολλὰ δὲ κιβώτια, πολλὰ δὲ βιβλία γεγραμμένα, καὶ τᾶλλα πολλὰ ὅσα ἐν ξυλίνοις τεύχεσι ναύκληροὶ ἄγουσιν.

¹⁸ Caroli 2012a, 158 n.3.

¹⁹ Ponendo come *terminus post quem* l’inizio della relazione tra lo statista e l’etera, e come *terminus ante quem* la morte di Pericle; cf. Caroli 2012b, 95.

una scherzosa similitudine tra il comportamento dei volatili e degli uomini, lascia intendere che, «come, di buon mattino, gli uccelli si precipitano a cercar cibo intorno ai fusti legnosi della pianta di papiro, così, gli Ateniesi, appena levati, si interessano di questioni di diritto, catapultandosi ai venditori di papiro, dove si rimpinzano di decreti».²⁰ I βιβλία in questione saranno stati, naturalmente, assai diversi da un papiro tragico come quello dell'*Andromeda*, o da uno scritto in prosa quale la *Συγγραφή* anassagorea, in quanto scervi di ogni finalità letteraria e confezionati per venire incontro alle esigenze di informazione, in materia di legge, sentite dagli Ateniesi; tuttavia, il passo attesta, con buona verosimiglianza, l'esistenza, nelle ultime decadi del quinto secolo, di un regolare mercato librario,²¹ al quale allude inequivocabilmente anche Eupoli, quando, nel fr. 327 K.-A., parla di un luogo dove sono in vendita i libri (οὗ τὰ βιβλί' ὄνια), secondo una tendenza ad accomunare, senza alcuna difficoltà, i βιβλία ad altri beni di consumo presenti sulle bancarelle ateniesi.²²

Alla luce delle testimonianze sulla diffusione della lettura solitaria, sulla produzione e vendita di libri nell'Atene delle ultime decadi del quinto secolo a.C., è dunque opportuno concludere che, seppur «comicamente improbabile» nel contesto della paradossale impresa di Dioniso e Clistene, l'affermazione del dio in *Ra.* 52-54, rispecchi, con ogni verosimiglianza, una situazione di vita quotidiana ben presente agli occhi del pubblico ateniese, ossia la fruizione libreria delle *pièces* tragiche annualmente rappresentate negli agoni drammatici della città e dei demi.

L'articolata paratragedia dell'*Andromeda*, messa in scena da Aristofane in *Th.* 1010-1135, dimostra, d'altronde, che il commediografo era stato sicuramente, proprio come Dioniso, un lettore di quest' opera,²³ e questi due brani aristofanei sono soltanto le più antiche attestazioni della durevole risonanza della tragedia euripidea (cf. **Test. Simp. 8; Test. Or. 9**). Pur fornendo una preziosissima indicazione sulla datazione dell'*Andromeda*, rappresentata otto anni prima delle *Rane*, nel 412 a.C., uno degli *scholia vetera* al v. 53 mostra dunque, a nostro parere, uno stupore immotivato per la scelta di Aristofane: “perché non ha menzionato uno dei drammi belli e da poco rappresentati, come l'*Ipsipile*, le *Fenicie*, o l'*Antiope*?”²⁴

²⁰ Caroli 2012b, 102. Κη. πρῶτον μὲν εὐθὺς πάντες ἐξ εὐνῆς ἄμα | ἐπέτονθ' ἔωθεν ὥσπερ ἡμεῖς ἐπὶ νομόν | κἄπειτ' ἄν ἄμα κατῆραν ἐς τὰ βιβλία | εἴτ' ἄν ἐνέμοντ' ἐνταῦθα τὰ ψηφίσματα.

²¹ Sommerstein 2010, 404.

²² Nell'opera eupolidea da cui è tratto il fr. 327, dopo l'indicazione sul luogo di vendita dei libri, seguiva, con ogni probabilità (cf. l'apparato di K.-A. *ad loc.*), la menzione di altre mercanzie, quali aglio, cipolla, incenso, spezie, “cianfrusaglie” (περιῆλθον ἐς τὰ σκόροδα καὶ τὰ κρόμμυα | καὶ τὸν λιβανωτόν, κεῦθθ' τῶν ἀρωμάτων, | καὶ περὶ τὰ γέλη). Nel fr. 63 K.-A. dei *Φορμοφόροι* di Ermippo, databili a prima della morte di Sitalce (424 a.C.), in un lungo catalogo di specialità regionali presenti sul mercato, figurano, accanto al formaggio siracusano ed all'incenso siriano, corde, vele e *papiri* egizi (vv. 12-13 ἐκ δ' Αἰγύπτου τὰ κρεμαστὰ ἰστία καὶ βιβλους). Negli *Ἐγχειρογαστορες* di Nicofonte, contemporaneo, secondo *Sud.* v 406, di Aristofane, il venditore di libri (βιβλιοπώλαις), compare in una lista di altri mercanti, di sardine, carbone, orzo, pelle, semi (μεμβραδοπώλαις, ἀνθρακοπώλαις, ἰσχαδοπώλαις, διφθεροπώλαις, ἀλφίτοπώλαις, μυστριπώλαις, βιβλιοπώλαις, κοσκινοπώλαις, ἐγκριδοπώλαις, σπερματοπώλαις, fr. 10 K.-A.). Vi è poi un episodio narrato in D.L. 7. 2, 3, che offre un simpatico siparietto sull'attività di vendita dei βιβλιοπωλαι, pur riferendosi all'Atene di fine quarto secolo a.C.: uno Zenone trentenne, al suo arrivo in città, viene accolto da un mercante di libri, che gli legge il secondo libro dei *Memorabilia* senofontei, invogliandolo a chiedersi dove si potessero trovare uomini come Socrate (ἀνελθὼν δ' εἰς τὰς Ἀθήνας ἤδη τριακοντούτης ἐκάθισεπαρὰ τινα βιβλιοπώλην. ἀναγινώσκοντος δ' ἐκείνου τὸ δεῦτερον τῶν Ξενοφώντος Ἀπομνημονευμάτων, ἥσθεῖς ἐπύθετο ποῦ διατρίβοιεν οἱ τοιοῦτοι ἄνδρες). Per altri riferimenti alla vendita e al confezionamento di libri, rimandiamo a Caroli 2012b.

²³ Nieddu 2004, 137-159, ha persuasivamente argomentato la presenza di un esemplare scritto dell'*Elena* alla base della complessa ripresa di soluzioni sceniche, compositive e metrico-musicali di da questa tragedia portata avanti da Aristofane nelle stesse *Tesmoforiazuse*.

²⁴ *schol. vet. Ar. Ra.* 53a, Ia, p. 12 Chantry: διὰ τί μὴ ἄλλο τι τῶν πρὸ ὀλίγου διδασθέντων καὶ καλῶν, “Υψιπύλην”, “Φοινίσσας”, “Ἀντιόπην”; ἢ δὲ Ἀνδρομέδα ὀγδόῳ ἔτει προεισηκται.

(Test. Libr. 2)

In questi versi, con la premura tipica di un fratello maggiore, Eracle sta informando Dioniso sulle difficoltà del viaggio nell'oltretomba, che egli ha deciso di intraprendere per riportare tra i vivi Euripide. Fra i “dannati” che giacciono nello σκῶρ ἀείνων, accanto ad alcuni colpevoli di peccati rientranti nella sfera dell'ἀσέβεια,²⁵ quali l'offesa arrecata ad un ospite, le percosse ai genitori, il falso giuramento, Eracle inserisce due peccatori di stampo più moderno, alludendo a situazioni moralmente riprovevoli dell'Atene di fine quinto secolo a.C.: chi, durante la consumazione di un rapporto sessuale con un giovane prostituto,²⁶ sottrae la paga pattuita e chi trascrive, per uso personale,²⁷ una ῥῆσις del pessimo tragediografo Morsimo.²⁸

Proprio perché l'interesse principale di Aristofane, nel comporre i vv. 145-151, risiede nel ridicolizzare eventuali appassionati di questo poeta, mettendoli alla stessa stregua di individui, che, nella vita terrena, si sono macchiati di “peccati capitali”,²⁹ l'indicazione *en passant* sulla prassi di ricopiare brani di tragedie risulta assai preziosa: tale operazione, in sé, appariva probabilmente come naturale agli occhi del pubblico ateniese ed è soltanto la scelta del “fatale” Μορσίμος a renderla un'azione fuori dalla norma.³⁰ Nonostante la brevità dell'accento di Aristofane a tale prassi, il nostro passo consente di sviluppare alcune considerazioni sui meccanismi di diffusione del testo tragico.

In primo luogo, la presenza della ῥῆσις come “unità di misura” del testo copiato rende assai probabile che sullo sfondo di questa allusione aristofanea vi sia il riuso di materiale tragico in ambito simposiale,³¹ dal momento che i lunghi discorsi in trimetri, consacrati sulle scene da Euripide,³² ricorrono a più riprese nelle testimonianze in nostro possesso sulla diffusione della tragedia nel simposio.³³ Inoltre, anche se L. Del Corso, autore di un utilissimo contributo sulla protostoria del libro, osserva che «la pratica di confezionare da soli i propri libri mediante trascrizione diretta sembra essere stata estranea al modo di fare ateniese»,³⁴ un brano come *Ra.* 145-151 può essere affiancato ad altre testimonianze sulla produzione e la circolazione private dei βιβλία, in un circuito di diffusione parallelo a quello del fiorento commercio del libro (per cui vd. commento a **Test. Libr. 1**).

²⁵ Come termine di confronto per il nostro passo Dover 1993, 209, segnala opportunamente i vv. 269-272 delle *Eumenidi*, in cui le Erinni descrivono le categorie di “dannati” dell'oltretomba con un accumulo di disgiuntive, come fa Eracle nelle *Rane*: ὄψηι δὲ κεῖ τις ἄλλος ἤλιτεν βροτῶν | ἦ θεὸν ἢ ξένον τιν' ἀσεβῶν | ἢ τοκέας φίλους, | ἔχονθ' ἕκαστον τῆς δίκης ἐπάξια.

²⁶ Dover 1993, 209.

²⁷ Tucker 1906, 109 sottolinea giustamente la pregnanza del medio al v. 153: «an author γράφει; his amanuensis ἐκγράφει; but a person who makes or gets a copy for his own use ἐκγράφεται»; per quest'uso del verbo, cf. *Ar. Av.* 980-981 (Πει.) οὐδὲν ἄρ' ὁμοίως ἐσθ' ὁ χρησμός τουτ'αῖ, ὃν ἐγὼ παρὰ τ'ἀπόλλωνος ἐξεγραψάμην.

²⁸ Almeno secondo il giudizio di Aristofane, che è, in sostanza, la nostra unica fonte di notizie su questo poeta (cf. le testimonianze catalogate da Snell in *TrGF* I 29). Poiché, come informa lo *schol.* *Ar. Av.* 281c, p. 50-51 Holwerda, suo padre era il tragediografo Filocle, Morsimo, apparteneva, tuttavia, ad una prestigiosa famiglia di poeti tragici, quella di Eschilo (cf. Sutton 1987b). Dovette avere, inoltre, una carriera abbastanza longeva, perché già nel 424 a.C. il Coro dei *Cavalieri* (vv. 400-401) indica come una circostanza disastrosa la partecipazione come coreuta ad una delle sue tragedie; tre anni dopo, alle Dionisie del 421 a.C., anche il Coro della *Pace* lo nomina, augurandosi che né lui né Melanzio (altro pessimo poeta, cf. *TrGF* I 23) ottengano la χοροδιδασκαλία (χορὸν δὲ μὴ ἔχη Μόρσιμος μηδὲ Μελάνθιος, vv. 802-803); nelle *Σκευαί* di Platone Comico – datate da Pirrotta 2009, 272 al 407-404 a.C., da Kassel ed Austin *ad loc.* al primo decennio del IV secolo a.C. – il poeta è oggetto di una discussione tra due appassionati di tragedia: “se tocchi Morsimo anche soltanto con la punta del dito, schiacerò sotto i piedi il tuo Stenelo!” (ἄψαι μόνον σὺ κ'ἀν ἄκρω τοῦ Μορσίμου | ἵνα σου πατήσω τὸν Στένελον μάλ' αὐτίκα, fr. 136 K.-A.; per le scarse notizie su Stenelo, cf. *TrGF* I 32 con Wright 2017, 178-181).

²⁹ Mastromarco 2006b, 141.

³⁰ Cantarella 1943, 87 suggerisce la presenza di una freddura sul nome del tragediografo, che gioca sull'equivoco μορσίμος = “letale, fatale”.

³¹ Cf. Dover 1993, 209; Mastromarco 2006b, 141.

³² De Jong 1991.

³³ **Test. Simp. 1, 5, 6, 9.**

³⁴ Del Corso 2003, 17.

Secondo un breve aneddoto plutarcho, infatti, nell'Atene di fine quinto secolo era possibile, ad esempio, imbattersi in pedagoghi in possesso di un Omero personalmente corretto.³⁵ In un altro passo riferibile allo stesso periodo, il Socrate senofonteo afferma di trarre grande giovamento dalla lettura, in comune con gli amici, dei “tesori che gli antichi saggi hanno lasciato, scrivendoli nei libri” e quando vede “qualcosa di buono” in questi testi, “di raccogliarlo”,³⁶ con un'evidente allusione al confezionamento di *excerpta* a partire da opere di una certa consistenza; un'operazione, questa, che si può significativamente accostare a quella compiuta dall'ignoto (ed immaginario) dannato di *Ra*. 151.

Estendendo lo sguardo al quarto secolo a.C., inoltre, si possono individuare almeno altre due attestazioni di questa “tendenza all'antologizzazione” nella produzione e nella fruizione dei testi letterari.³⁷ La prima è Pl. *Lg.* 810e 6-811a 5 (= **Test. Libr. 7**), un brano in cui, commentando l'educazione dei ragazzi delle scuole, il filosofo parla di maestri che “selezionando da tutti i testi, i brani più importanti, e raccogliendo alcuni interi discorsi”,³⁸ li affidano agli allievi affinché possano memorizzarli: dato che l'uso didattico dei *book rolls* è attestato, nelle raffigurazioni vascolari, già a partire dai primi decenni del V secolo a.C.,³⁹ si può considerare come una certezza il fatto che la selezione antologica dei maestri sfociasse in un testo scritto e, peraltro, ciò sembra essere implicato dallo stesso testo platonico. Nella seconda, tratta dall'orazione *A Nicocle*, anche se “l'excerptizzazione scritta” del materiale letterario non è attestata in modo inequivocabile, sembra essere sullo sfondo delle parole di Isocrate. L'oratore afferma che “se si sceglieressero le cosiddette sentenze dei poeti più celebri, nelle quali essi si sono maggiormente impegnati”, gli uomini non cambierebbero, di fronte ad esse, la loro indole (che li porta a frequentare chi sbaglia insieme a loro e non chi li distoglie dagli errori),⁴⁰ ma “ascolterebbero più volentieri la più vile delle commedie piuttosto che opere scritte con così grande bravura”.⁴¹

Alla luce di queste testimonianze – non tanto «accenni quasi inesistenti»,⁴² quanto, piuttosto, sporadiche attestazioni distribuite lungo un arco cronologico abbastanza vasto – si può concludere che la prassi di estrapolare brani dal testo delle tragedie per affidarli al supporto scrittoria, cui allude Aristofane in *Ra*. 145-151, si iscrive a pieno diritto in un meccanismo di produzione-fruizione del testo caratteristico dell'età pre-alessandrina, quello, cioè dell'antologizzazione di brevi sezioni di testi poetici o filosofici più ampi.

Da questo punto di vista, un sottile filo lega l'operazione compiuta dall'anonimo “copista” di Morsimo, alla genesi di alcuni papiri – sebbene più tardi e derivanti dal mondo greco-egizio – «tutti legati in qualche modo a una performance» e «non destinati al mercato e alla circolazione librari o alla

³⁵ Del Corso 2003, 17. Il brano in questione è nella *Vita di Alcibiade* 7. 2; il possesso, da parte del maestro, di una copia corretta di Omero suscita lo stupore del giovane, che lo apostrofa con la sua consueta irruenza: “tu che sei in grado di correggere Omero, insegni le lettere dell'alfabeto, non educi, invece, i giovani?” (ἐτέρου δὲ φήσαντος ἔχειν Ὅμηρον ὑφ' αὐτοῦ διορθωμένον, ‘εἶτ’ ,’ ἔφη, ‘γράμματα διδάσκεις, Ὅμηρον ἐπανορθοῦν ἰκανὸς ὢν; οὐχὶ τοὺς νέους παιδεύεις;’).

³⁶ Xen. *Mem.* 1. 6, 14 καὶ τοὺς θησαυροὺς τῶν πάλαι σοφῶν ἀνδρῶν, οὓς ἐκεῖνοι κατέλιπον ἐν βιβλίῳ γράψαντες, ἀνελίττων κοινῇ σὺν τοῖς φίλοις διέρχομαι, καὶ ἂν τι ὀρθῶμεν ἀγαθὸν ἐκλεγόμεθα· καὶ μέγα νομίζομεν κέρδος, ἐὰν ἀλλήλοις φίλοι γινώμεθα.

³⁷ Ford 2002, 194-197, analizzando una serie di testimonianze relative, in maggior parte, al V secolo a.C. (tra cui, ad esempio, proprio Xen. *Mem.* 1. 6, 14), ha tracciato un interessante profilo della *Anthologizing Culture* ateniese, una tendenza a selezionare brani, sentenze e frasi dalle opere letterarie e filosofiche, per il loro riutilizzo nell'ambito dell'educazione scolastica o della fruizione privata dei testi. Torneremo su questo tema nel commento a **Test. Libr. 5**.

³⁸ Si noti, come nel passo senofonteo, la presenza del verbo ἐκλέγω (“pick, single out”, *LSJ s.v.*): οἱ δὲ ἐκ πάντων κεφάλαια ἐκλέξαντες καὶ τινὰς ὄλας ῥήσεις εἰς ταῦτόν συναγαγόντες.

³⁹ Immerwahr 1964, 18-20.

⁴⁰ È quanto afferma Isocrate poco prima del passo in questione (2. 42): πλησιάζειν δὲ βούλονται τοῖς συνεξαμαρτάνουσιν ἄλλ' οὐ τοῖς ἀποτρέπουσιν.

⁴¹ Isocr. 2. 44: εἴ τις ἐκλέξειε τῶν προεχόντων ποιητῶν τὰς καλουμένας γνώμας, ἐφ' αἷς ἐκεῖνοι μάλιστα ἐσπούδασαν, ὁμοίως ἂν καὶ πρὸς ταύτας διατεθεῖεν· ἥδιον γὰρ ἂν κωμωδίας τῆς φαυλοτάτης ἢ οὕτω τεχνικῶς πεποιημένων ἀκούσειαν.

⁴² Del Corso 2003, 17.

lettura pubblica, ma approntati per un uso personale, o di una ristretta cerchia di persone»: ⁴³ si pensi, ad esempio, al *P. Berol.* 13270 (i famosi “Canti di Elefantina”, inizio III secolo a.C.), ⁴⁴ interpretato da Pernigotti-Maltomini 2002, 75 come un prontuario per chi dovesse partecipare al simposio – e alla destinazione simposiale della ῥῆσις, come osservato *supra*, forse allude *Ra.* 151 – oppure al caso del *P. Dryton* 50 (prima metà secolo II a.C), il celeberrimo papiro contenente il *Fragmentum Grenfellianum*, ricopiato da un ufficiale di cavalleria sul verso di un contratto per il prestito di frumento. ⁴⁵

(Test. Libr. 3a-c)

Questi tre brani, raccolti nella sezione dei *testimonia* su Euripide *Librorum Amator* di *TrGF V.* 1 (pp. 73-74), consentono di ipotizzare che il tragediografo fosse in possesso di una discreta quantità di βιβλία – circostanza non comune nell’Atene del quinto secolo a.C.

Kannicht, riportando prima la notizia tratta dall’epitome al primo libro dei *Deipnosofisti* (T 49) e, successivamente, i versi delle *Rane* (T 50a, 50b), sembra conferire maggiore importanza alla testimonianza sulle βιβλίων κτήσεις antiche di Ateneo; la sua impostazione è seguita da Mastromarco 2006b, 142, il quale afferma che la «biblioteca personale» di Euripide è attestata «direttamente da Ateneo (I, 3a) e, indirettamente, da due passi delle *Rane* (939-943, 1407-1410).

È probabile, in realtà, come suggeriva Havelock 1980, 86-87, che fossero proprio le allusioni comiche al “decocto di chiacchiere spremuto dai libri” (χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν, **a**, v. 943) e ai βιβλία che Euripide potrebbe mettere sulla bilancia per prevalere su Eschilo nella pesa dei versi (**b**, vv. 1407-1410), a suggerire ad Ateneo, o comunque alle sue fonti, l’esistenza di una “biblioteca” euripidea, ⁴⁶ che lo scrittore inserisce in una serie di patrimoni librarî inferiori, a suo avviso, a quello del Larense. ⁴⁷ Il testo di Ateneo, inoltre, affiancando le (presunte) raccolte di libri di Pisistrato, di Policrate di Samo e dello stesso tragediografo a quelle più tarde e sistematiche di Aristotele e Teofrasto, dà la sensazione di proiettare indietro nel tempo una realtà, quella della βιβλιοθήκη come luogo «per la conservazione e la consultazione dei libri», ⁴⁸ sicuramente estranea all’epoca di Euripide e verosimilmente affermata soltanto all’interno delle due grandi scuole filosofiche del quarto secolo a.C. ⁴⁹ La «biblioteca personale» di un poeta del quinto secolo a.C. piuttosto che una stanza della casa adibita alla lettura, sarà stata, infatti, una cassa contenente i rotoli di papiro non diversa da quelle che, nella doppia funzione di strumento per il trasporto dei libri e, di banco per la vendita, erano già in uso in età classica. ⁵⁰

⁴³ Esposito 2005, 17. La studiosa offre, alle pp. 15-17, un breve catalogo di papiri letterari per i quali si deve «presupporre una fruizione isolata o comunque molto circoscritta».

⁴⁴ Cf. l’edizione e commento di Bravo 1997, 43-99.

⁴⁵ Cf. Esposito 2005, 5-18 per un’accurata trattazione del papiro.

⁴⁶ Della stessa opinione è O’Sullivan 1992, 135.

⁴⁷ Questo «munifico protettore di Ateneo», infatti, è il soggetto sottinteso all’ αὐτῷ di *Ath.* 1. 3a; su questo personaggio, vd. Caroli 2011a, 9 n. 3.

⁴⁸ Caroli 2011a, 9-10.

⁴⁹ Caroli 2011a, 10 n.10. Sull’evoluzione dell’accezione di βιβλιοθήκη, vd. Casanova 2001, *passim*.

⁵⁰ Poll. 9. 47, nell’introdurre il nostro fr. 327, 1 K.-A. di Eupoli, dice che “le βιβλιοθήκαι sono spazi pubblici della città, dove sono in vendita i libri” (ἐν δὲ τῶν κοινῶν καὶ βιβλιοθήκαι, ἢ ὡς Εὐπολὶς φησιν ‘οὗ τὰ βιβλί’ ὄνια’). In questo passo, il lessicografo intende distinguere tra βιβλιοθήκη nell’accezione di “biblioteca pubblica”, ormai diffusa all’epoca del suo *Onomasticon* (II secolo d.C.), e βιβλιοθήκη nel senso di luogo per il commercio dei libri. Come ricorda Caroli 2011a, 18, «βιβλιοθήκαι sarebbero allora le “casse dei libri” nelle quali i venditori conservavano i papiri da smerciare, come l’ἀπεμπολωμένη (vel ἀπημπολημένη) βιβλιοθήκη, citata in una commedia di Cratino il Giovane, o la *capsa* e lo *scrinium* dei librai romani»; cf. Cratin. *Jun. Fr.* 11 K.-A. con il dettagliato commento dello stesso Caroli 2011b; *Cat.* 14. 17-18; *Stat.* 4. 9, 22.

Queste considerazioni non influiscono, naturalmente, sul valore documentario dei brani aristofanei, i quali, tuttavia, dicono molto di più sull'emergere, in generale, di una cultura del libro, che non, in particolare, sulla circolazione libraria della tragedia.

Sia il riferimento – forse autoironico –⁵¹ di Euripide alla «cura dimagrante» alla quale ha sottoposto la pomposa τέχνη eschilea,⁵² sia l'allusione alla mole di βιβλία posseduti dal poeta, comunque insufficienti ad eguagliare il βάρος stilistico di Eschilo, rispondono, infatti, all'esigenza di Aristofane di caratterizzare la poetica del primo come molto più fine, cerebrale ed intellettuale rispetto a quella del secondo, non a caso definito, per i suoi impeti torrenziali, il “signore bacchico” (τὸν Βακχεῖον ἄνακτα, v. 1259).⁵³ In questa teorizzazione tanto avanzata per l'epoca da riverberarsi, a distanza di due secoli, nel prologo degli *Aitia* callimachei,⁵⁴ la diffusione del libro gioca un ruolo determinante, in quanto responsabile di un cambio di mentalità nella composizione della tragedia e nella sua ricezione da parte del pubblico. In proposito, non a torto Havelock 1980, 87 sosteneva che il verso di Euripide iniziasse a reagire «to an altered condition of communication, in which the habits of literacy are invading those of orality» e che esso fosse «increasingly dependent on a reader's response», anche se la netta contrapposizione tra uno stile “orale” e uno “libresco” che egli individuava nell'agone delle *Rane* deve essere evidentemente sfumata. Da un lato, infatti, l'Eschilo “orale e omerico” di cui egli parla era sicuramente un lettore e componeva in un'epoca dove la circolazione libraria era tutt'altro che assente. Dall'altro, il collegamento di Euripide con i βιβλία (enfaticizzato, tra l'altro, da un commediografo che, in più di un'occasione, dimostra di scrivere con un costante sguardo ai *testi* dei suoi modelli tragici)⁵⁵ è funzionale ad una narrazione di tipo moraleggiante del progressivo affermarsi di questo mezzo di comunicazione ad Atene, simile a quella che ritroviamo nel fr. 506 K.-A. dei *Ταγηνισταί*: “quest'uomo lo ha rovinato un libro, oppure Prodicò, oppure uno dei chiacchieroni” (τοῦτον τὸν ἄνδρ' ἢ βιβλίον διέφθορεν | ἢ Πρόδικος ἢ τῶν ἀδολεσχῶν εἷς γέ τις). Tali associazioni indicano innegabilmente che fosse presente, nel pubblico, una consapevolezza dell'impatto del libro sulla cultura e sulla società ateniesi e che, nell'immaginario collettivo, l'attitudine razionalizzante e lo stile raffinato di Euripide, potessero essere ricondotti alla sua appartenenza ad un «reading set».⁵⁶

È chiaro, comunque, che l'immagine del tragediografo che spremesse i libri per ricavarne un infuso da somministrare all'arte eschilea, e quella dei βιβλία messi sulla bilancia per pareggiare il peso dei versi eschilei sarebbero state comicamente poco efficaci se non avessero ammiccato ad una circostanza nota agli spettatori del 405 a.C., il possesso, cioè, da parte di Euripide, di una «ricca biblioteca privata» (almeno nel senso chiarito *supra*).⁵⁷ Va da sé, inoltre, che all'interno della sua collezione «avranno avuto un posto di rilievo “edizioni” librerie di opere teatrali, tragiche e comiche»,⁵⁸ com'è deducibile, più che da questi passi, da un'altra e più antica apparizione in scena del personaggio di Euripide, quella degli *Acarnesi*.

⁵¹ Kuch 1997, 117. Nel riportare il passo sulla terapia somministrata alla τέχνη tragica di Eschilo, seguiamo Dover 1993, 310, il quale, attenendosi ai mss., attribuisce interamente ad Euripide i vv. 937-946, anche se sono state proposte altre sistemazioni testuali (le quali, in ogni caso, non influiscono sulle nostre riflessioni in questa sede); è possibile, ad esempio, assegnare ad Eschilo il riferimento alle biete bianche e al decotto di libri, ponendo un cambio di interlocutore prima del καί al v. 942 e dopo ἀπηθῶν al v. 943; Tammaro 1995-1996, 163 pensa, invece, ad un «a parte» di Dioniso il quale pronunciarebbe «ammiccante verso gli spettatori» la seconda parte del v. 942 (καὶ τευτλίοισι λευκοῖς).

⁵² Tammaro 1995-1996, 161. In molti hanno riscontrato in *Ra*. 939-943 la presenza di una terminologia derivante dalla sfera della medicina (cf. i *loci paralleli* ippocratei raccolti da Tammaro *ibid.*, 163, Dover 1993, 310 e Kassel 1994, 49).

⁵³ Lada-Richards 1999, 242-243.

⁵⁴ Clayman 1979, 28 sottolinea opportunamente le numerose tangenze tra il testo callimacheo e l'agone delle *Rane*.

⁵⁵ È questa la tesi di fondo del bel saggio di G.F. Nieddu sulla parodia dell'*Elena* nelle *Tesmofoiazuse* (2004, 137-159).

⁵⁶ Denniston 1927, 118.

⁵⁷ Del Corno 2006⁶, 214.

⁵⁸ Mastromarco 2006b, 142.

Secondo la felice interpretazione di *Ach.* 415ss. offerta da C. Macleod,⁵⁹ Diceopoli, chiedendo “qualche straccio di un vecchio dramma” (δός μοι ῥάκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος, v. 415) al tragediografo, non alluderebbe soltanto ai ῥακώματα (v. 432) indossati da Telefo e da altri sventurati eroi euripidei, ma anche ai papiri contenenti le loro storie. Non si spiegherebbe, altrimenti, perché egli faccia riferimento a “questo Eneo” (Οἶνεὺς ὀδὶ, v. 418) e a “questo Bellerofonte qui” (Βελλεροφόντης [...] οὔτοσί, v. 427): i due personaggi sono evidentemente additabili come presenti sulla scena in quanto i loro nomi costituiscono i titoli dei drammi euripidei.⁶⁰ Diceopoli, inoltre, pretendendo gli σπάργαλα dell’eroe misio (v. 431), sembra ammiccare ancora, in modo metaforico, ai testi tragici a disposizione del poeta: se, infatti, «il *Telefo* è la “creatura” di Euripide», osserva Mastromarco 1983a, 146 n.66, «il rotolo che lo contiene assolve alla funzione di “fasce”». Perché, infine, dopo aver ricevuto gli stracci (vv. 435-436) e il πλίδιον (v. 439), egli afferma di essersi “riempito di parole” (εὔ γ’ οἶον ἦδη ῥηματίων ἐμπίμπλαμαι, v. 447)?⁶¹ Probabilmente perché nella messa in scena aristofanea questi *props* erano mostrati al pubblico in modo da favorire una loro identificazione con dei βιβλία: Macleod 1974, 221 n.2 suggerisce una loro collocazione sulla parete dell’ ἐκκύκλημα che al v. 409 rivela il personaggio di Euripide, oppure per terra, o sul coperchio di un contenitore (come lascerebbe intendere il κεῖται usato al v. 433).⁶² Peraltro, accettando questa interpretazione, non si può sfuggire alla conclusione che il protagonista degli *Acarnesi*, al pari degli altri oggetti di scena euripidei, ottenga concretamente anche la ῥῆσιν μακράν di cui dice di aver bisogno al v. 416,⁶³ subito dopo i suoi primi riferimenti agli “stracci” del tragediografo; e questa circostanza conferma indirettamente la possibilità, già contemplata in **Test. Libr. 2**, che le ῥήσεις godessero di una diffusione scritta e a sé stante rispetto al testo intero di un dramma.

L’evidente distorsione alla quale la figura del tragediografo è sottoposta negli *Acarnesi*, in cui egli è ritratto mentre, nel piano superiore della casa, compone una tragedia reclinato su un letto, vestito di cenci e con i piedi all’aria (αὐτὸς δ’ ἔνδον ἀναβάδην ποιεῖ | τραγωδίαν, vv. 398-399 ἀναβάδην ποιεῖς, ἔξον καταβάδην),⁶⁴ mostra che «l’immagine di un Euripide libresco» aveva un potenziale comico anche in un periodo ben precedente rispetto alle *Rane*.⁶⁵ Nell’opera più tarda Aristofane, infatti, inseriva espressamente questo dato nella caratterizzazione contrapposta del suo stile e di quello di Eschilo, ma in quella più antica, presentando il «drammaturgo [...] nel suo studio piuttosto che sulla scena come autore o cantore»,⁶⁶ lasciava già intravedere la novità della sua poetica fatta di ricercati ἐπύλλια.⁶⁷

Mettendo insieme questi dati, possiamo ragionevolmente concludere che le battute del commediografo sulla familiarità di Euripide con i βιβλία derivino, se non dall’effettiva esistenza di una sua collezione privata, almeno dalla disinvoltura con la quale egli impiegava questi emergenti mezzi di produzione e di consumo della poesia. Sarebbe azzardato, tuttavia, supporre, soltanto sulla base di questi passi e del testo di Ateneo, che una simile disinvoltura fosse generalmente diffusa nella società greca di fine quinto secolo a.C.; da questo punto di vista, anche se forse Mastromarco 2006b, 142 è un po’ drastico nell’affermare che il tragediografo fosse «un’eccezione non solo tra i cittadini medi, ma anche tra i drammaturghi dell’Atene contemporanea», è chiaro come queste testimonianze

⁵⁹ Macleod 1974, 1980. Dalla ricostruzione dello *staging* di Macleod prende spunto la recentissima analisi dei vv. 415ss. di Telò 2017, 91-100, il quale individua negli stracci del poeta una sorta di “archivio per la *reperformance*”, che “dà consistenza materiale alle tragedie, riportandole in scena almeno idealmente” (pp. 92-93).

⁶⁰ Macleod 1974, 221.

⁶¹ Macleod *ibid.*

⁶² Nieddu 2004, 138.

⁶³ Hall 2015, 2.

⁶⁴ Sul doppio significato dell’avverbio ἀναβάδην, cf. Mastromarco 1983b, 249-253.

⁶⁵ Nieddu 2004, 138 n.7.

⁶⁶ Avezzi 1998, 265.

⁶⁷ Nieddu 2004, 137-138 n. 3 fa notare che questo termine ricorre sia in *Ach.* 398, sia in *Ra.* 942.

siano indicative di una circolazione del testo tragico soprattutto all'interno della cerchia degli «addetti ai lavori».

(Test. Libr. 4)

Al pari di altri passi delle *Rane* (vd. **Test. Libr. 1, 2, 3**), l'intervento del Coro che esorta Euripide ed Eschilo a innalzare il livello della contesa poetica, senza temere di essere incompresi dagli spettatori, è da sempre considerato come un possibile documento della circolazione libraria della tragedia. Nonostante i fiumi di inchiostro versati a proposito di questa manciata di versi, tuttavia, nessuna delle interpretazioni finora avanzate è del tutto convincente,⁶⁸ e non si sfugge all'impressione che il complesso dibattito critico sul brano sia più che altro indicativo delle diverse sensibilità degli studiosi su argomenti inerenti ad esso ed altrettanto discussi, quali la competenza del pubblico ateniese e, di riflesso, la diffusione di alfabetismo, scrittura e libro nella πόλις di età classica. Sotto questo aspetto, la lunga storia dell'esegesi di ἐστρατευμένοι γάρ εἰσι, βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά: (vv. 1113-1114) è analoga quella dell'espressione μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι di Hdt. 6. 21, 2 (= **Test. Rep. 1**) e, pertanto, non è semplice offrire un'interpretazione equilibrata di un passo che, come quello erodoteo, ha spesso suscitato prese di posizione estreme e contrapposte tra loro.⁶⁹

Imprescindibili, in tal senso, sono i riassunti schematici di questa *vexatissima quaestio* offerti da Harvey 1966, 601-602, Dover 1993, 34 n.68 e Sciarrotta 1996, 232-234, in quanto consentono di inquadrare le numerose ipotesi formulate dagli studiosi sul significato di *Ra.* 1113-1114 e, di conseguenza, di verificare se, e secondo quali modalità, i complimenti di Aristofane agli spettatori autorizzino a pensare ad una significativa diffusione dei testi tragici nell'Atene di fine quinto secolo a.C.⁷⁰

Diverse, in primo luogo, sono le spiegazioni proposte per l'espressione ἐστρατευμένοι γάρ εἰσι. Scartando come improbabile l'idea, sostenuta, fra gli altri, da Ehrenberg 1951², 300, che il Coro faccia letteralmente riferimento ai reduci di guerra (tanto onorati dall'opinione pubblica da essere considerati come giudici competenti anche di un conflitto tra poeti),⁷¹ le interpretazioni possibili sono

⁶⁸ Cf. Sciarrotta 1996, 232; Mastromarco 2006b, 143.

⁶⁹ Kalinka 1902, 110, ad esempio, si basava su Ar. *Ra.* 1109ss. per sostenere che, a partire dalla fine del quinto secolo a.C., il fabbisogno di libri fosse coperto «durch gewerbsmäßige Herstellung von Copien», mentre Thomas 1989, 20, al contrario, ritiene che l'immagine «of the literate and bookish Athenians in its exaggerated form grossly underestimates the extent to which Athenian life was conducted orally, even in its higher reaches».

⁷⁰ In proposito, è opportuno ricordare, con Cortassa 1986, 198-199 (cf. anche Bremer 1991, 141), che le affermazioni di Aristofane sull'accresciuta competenza del pubblico sono funzionali ad accattivarsi la simpatia degli spettatori, i quali «sono messi in condizione di non potersi lamentare di non aver capito e di non essersi divertiti perché, così facendo, rivelerebbero chiaramente di non meritare queste lodi». Per Sommerstein 1996, 255 i complimenti del poeta agli Ateniesi non devono essere presi più seriamente dei rimproveri diretti alla loro depravazione morale (*Ra.* 274-276) e dei riferimenti ai loro pessimi gusti comici (*Ra.* 1-2), e le riflessioni dei vv. 1109ss. servono, soprattutto, a disorientare gli spettatori, lasciandoli intendere che le scene successive saranno «intellectually demanding», il che è solo parzialmente vero, perché, come osserva lo studioso, «no sophistication whatever is needed to enjoy the demolition of Euripides' prologues with an oil flask, or the three song parodies, or the weighing of verses in the scales».

⁷¹ Del Corno 2006⁶, 224, in proposito, si chiede se nell'immagine non possa «giocare insieme, in voluta ambiguità, pure il valore reale di “reduci da spedizioni di guerra”»: ai vv. 52-54 (= **Test. Libr. 1**), infatti, Dioniso dice di aver letto l'*Andromeda* mentre era imbarcato sulla nave durante una campagna militare, e questa battuta «non avrebbe senso, se non ci fosse stato un numero di persone che durante le imprese e le navigazioni di guerra ingannavano il tempo e l'ansia leggendo». Secondo Sommerstein 1996, 256 un'interpretazione (del tutto, o soltanto in parte) letterale di ἐστρατευμένοι andrebbe contro l'immagine tutt'altro che “marziale” degli Ateniesi di fine quinto secolo a.C., presentati da Eschilo come “disertori” (*Ra.* 1014-1015) e, se ricchi, come disposti a fingersi poveri per evitare di prestare il loro servizio alla πόλις (*Ra.* 1065-1066). Come ha sostenuto Sciarrotta 1996, 235, la scelta di questa metafora militare può essere spiegata facendo riferimento all'assimilazione ad una guerra del confronto poetico tra Eschilo ed Euripide: al v. 760 esso è definito, infatti, στάσις πολλή, al v. 818 νεῖκος, al v. 1099 proprio πόλεμος.

sostanzialmente tre. Due prevedono un senso metaforico – gli spettatori sono ἐστρατευμένοι (I) in quanto «veterani del teatro»,⁷² oppure (II) perché, in qualche modo, “addestrati” alla critica letteraria; la terza (III), invece, un’accezione generica e colloquiale: «they’ve seen life, they’ve seen a bit of the world».⁷³

Quest’ultima interpretazione non è convincente (III), perché banalizza il senso dell’espressione aristofanea: qui il commediografo non sta parlando, genericamente, di persone esperte e meno esperte della vita, perché, come rileva Sommerstein 1996, 256, una simile affermazione sarebbe stata valida, *mutatis mutandis*, anche di fronte ad una platea più antica. La sua attenzione, invece, è evidentemente rivolta all’esperienza degli Ateniesi in ambito teatrale (οὐκέθ’ οὕτω ταῦτ’ ἔχει, v. 1112), alimentata, nel 405 a.C., dalle stesse *performances* (Sommerstein ricorda, in proposito, l’accento posto da Euripide sull’ingenuità del pubblico di Frinico ed Eschilo),⁷⁴ ma, anche, ovviamente, da una certa familiarità con i testi tragici, come dimostra la stretta connessione dell’immagine militare (v. 1113), con quella del βιβλίον (v. 1114).

Per quanto concerne, invece, il primo indirizzo esegetico (I), esso fu seguito da van Leeuwen 1896, 169 e Rogers 1923, 170,⁷⁵ convinti che questi versi fossero stati aggiunti da Aristofane in occasione della replica delle *Rane*, con l’intento di rimarcare che le difficoltà del pubblico nell’apprezzare le sue molte allusioni tragiche non sussistessero più, dato che gli spettatori, avendo assistito alla prima *performance* della commedia, erano addestrati e non “novizi”. Questa teoria, ovviamente, presta il fianco a più di una critica. A prescindere, infatti, dalla necessità o meno, in questo caso, di fare ricorso ad una seconda redazione dell’opera per spiegare le difficoltà del testo, appare insostenibile, come ipotizzava van Leeuwen, che gli spettatori della *reperformance* avessero a disposizione copie delle *Rane* in cui «indicati erant loci quos ex Euripidis Aeschylique tragoediis comicus sive integros sive in ridiculum detortos attulit»: se così fosse, tuttavia, obiettava Radermacher 1954, 303, dovremmo aspettarci, al v. 1114, la presenza di ἔκδοσιν in luogo di βιβλίον e, al posto di μανθάνει τὰ δεξιά, «eine deutlichere Bezeichnung».⁷⁶ Inoltre, la notizia, risalente ad una fonte autorevole come Dicearco,⁷⁷ sul successo delle *Rane*, tale da portare proprio alla *reperformance* della commedia, mal si concilia con i problemi nella comprensione dell’agone tra Eschilo ed Euripide postulati da questi studiosi: le *Nuvole* dello stesso Aristofane, da questo punto di vista, sono un esempio lampante, e *contrario*, di come potessero essere stroncate dal pubblico “nuove idee... differenti le une dalle altre e tutte intelligenti” (καινὰς ιδέας [...] οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς, *Nu.* 547-548).

Il secondo approccio critico (II) è sicuramente quello più promettente, anche se non è semplice delineare i contorni della “preparazione” letteraria che Aristofane attribuisce agli Ateniesi. Stanford 1963², 168, ad esempio, vede in ἐστρατευμένοι un riferimento all’esperienza acquisita dal pubblico tramite il contatto con commedie anteriori alle *Rane* e anch’esse caratterizzate da un’analisi del patrimonio poetico (ma quali?); Taillardat 1965², 466 intende la metafora del v. 1113 come qualcosa di simile a σοφίαν καὶ μουσικὴν εὖ ἠσκήκασι; è evidente, in ogni caso, che l’interpretazione

⁷² Sciarrotta 1996, 232.

⁷³ Dover 1993, 331.

⁷⁴ *Ar. Ra.* 909-910: ὡς ἦν ἀλαζῶν καὶ φέναξ, οἷσις τε τοὺς θεατὰς | ἐξηπάτα (scil. *Aeschylus*), μώρους λαβὼν παρὰ Φρυγίῳ τραφέντας.

⁷⁵ Harvey 1966, 602, in proposito, osserva: «one further possible interpretation of this line, which as far as I know has not been suggested before, is that the passage as it stands appeared only in the published copies of the play. Perhaps at the live performances some of Aristophanes’ clever parodies and allusions had been missed, and the point of his criticisms not appreciated».

⁷⁶ Sull’inefficacia delle ricostruzioni di van Leeuwen e Rogers, cf. anche le considerazioni di Van Der Valk 1984, 57-58.

⁷⁷ *argum. Ar. Ra.*, Ia, p. 2, 28-29 Chantry = Dicearco Fr. 104 Mirhady (84 Wehrli). R. Rosen è stato l’ultimo, in ordine di tempo (2015), ad occuparsi della *reperformance* della commedia, seppure con un’attitudine assai scettica nei confronti della testimonianza offerta dallo studioso peripatetico.

dell'espressione debba necessariamente intrecciarsi, a questo punto, con quella del verso successivo e, in particolare, della menzione del βιβλίον.

Gli studiosi, com'è noto, hanno a lungo cercato di identificare il tipo di libro cui allude Aristofane. Abbiamo già evidenziato (vd. *supra*), in proposito, l'inverosimiglianza della tesi di van Leeuwen, per cui il βιβλίον del v. 1114 sarebbe un testo delle *Rane* con l'annotazione dei *loci* derivanti dalle opere di Eschilo ed Euripide; e lo stesso si può dire della ricostruzione di Wilamowitz 1959, 124, secondo il quale le parole del commediografo indicherebbero che «die Werke der Tragiker in den Händen des Publikums vorzusetzen sind». ⁷⁸

Altri, come Radermacher 1954, 303-304, hanno pensato ad una sorta di manuale di critica letteraria, ⁷⁹ composto da un antesignano di quegli scrittori "intenti allo studio dei poeti" di cui parla Isocrate quando, nel capitolo 45 dell'orazione *Sull'Antidosi*, si sofferma sui τρόποι della composizione in prosa e in versi. ⁸⁰ Se così fosse, dovremmo immaginare che la recente pubblicazione di un volume del genere (magari da parte di qualche sofista, come suggerisce Sedgwick 1948, 2) avesse ispirato la battuta di Aristofane. Sarebbe possibile, inoltre, confrontare le sue parole con quelle pronunciate da Tiresia nelle *Baccanti*, quando l'indovino, rimarcando che "nessun ragionamento potrà atterrare le tradizioni avite" (πατρίους παραδοχάς, ἅς θ' ὀμήλικας χρόνῳ | κεκτήμεθ', οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος, vv. 201-202), fa riferimento, molto probabilmente, ad un'opera recente di Protagora, i *Λόγοι Καταβάλλοντες*. ⁸¹ A questa suggestiva ipotesi Dover 1993, 34 n.68 obietta, in modo un po' complicato, che un trattato sull'arte tragica non aiuterebbe molto uno «slow witted spectator to μανθάνειν τὰ δεξία unless he had read them, and though about them, before the occasion»; forse è più semplice osservare, tuttavia, la natura estremamente congetturale dell'idea di Radermacher e le difficoltà insite nel retrodatare la situazione, relativa al quarto secolo a.C. inoltrato, di cui informa Isocrate.

La grande maggioranza degli studiosi, ⁸² invece, non individua nei vv. 1113-1114 un riferimento ad un particolare tipo di testo, ma intende il passo come una generica allusione alla crescente diffusione libraria di quel periodo, determinante nell'accrescere il «livello culturale» degli Ateniesi e, di conseguenza, nel favorire la "preparazione" degli spettatori di fronte alla contesa tra Eschilo ed Euripide. ⁸³ Secondo la persuasiva formulazione di questa teoria offerta da Nieddu 2004, 119, Aristofane stabilirebbe una correlazione tra competenza letteraria e possesso di libri, facendo leva sulla convinzione, radicata nel «cittadino ateniese medio», che il βιβλίον fosse lo «status symbol» di certi cambiamenti in corso nella πόλις: l'acquisizione autonoma delle conoscenze («parallelamente ed in concorrenza con un sistema elitario di trasmissione del sapere attraverso il contatto personale, diretto, con i possessori della *sophia*»), l'aumento dell'alfabetizzazione e, soprattutto, l'emergere di un movimento culturale come quello sofisticato che proprio con il libro «viene quasi identificato». ⁸⁴ Prima di Nieddu, anche Sommerstein 1996, 256 aveva espresso efficacemente questo punto di vista,

⁷⁸ Mastromarco 2006b, 143-144 revisiona opportunamente le affermazioni della *Einleitung in die griechische Tragödie* su questo e altri passi aristofanei (cf. commento a **Test. Libr. 1**). Cf. anche Sedgwick 1948, 2: «I cannot see how this line could possibly refer to tragedies, which would at least require βιβλία».

⁷⁹ Cf. anche Verrall 1908, 174; Sedgwick 1948, 2.

⁸⁰ Isocr. 15. 45: Πρῶτον μὲν οὖν ἐκεῖνο δεῖ μαθεῖν ὑμᾶς, ὅτι τρόποι τῶν λόγων εἰσὶν οὐκ ἐλάττους ἢ τῶν μετὰ μέτρου ποιημάτων. Οἱ μὲν γὰρ τὰ γένη τὰ τῶν ἡμιθέων ἀναζητοῦντες τὸν βίον τὸν αὐτῶν κατέτριψαν, οἱ δὲ περὶ τοὺς ποιητὰς ἐφιλοσόφησαν, ἕτεροι δὲ τὰς πράξεις τὰς ἐν τοῖς πολέμοις συναγαγεῖν ἐβουλήθησαν, ἄλλοι δὲ τινες περὶ τὰς ἐρωτήσεις καὶ τὰς ἀποκρίσεις γεγόνασιν, οὓς ἀντιλογικοὺς καλοῦσιν.

⁸¹ Sedgwick 1948, 2 n.2. Per questa interpretazione del passo euripideo, cf. e.g. Di Benedetto 2010⁶, 328-329, del quale riprendiamo, con qualche aggiustamento, la traduzione.

⁸² L'elenco dei sostenitori di questa fortunata tesi è necessariamente parziale: cf. e.g. Denniston 1927, 118; Turner 1952, 22-23; Woodbury 1976, 351-357; Dover 1993, 34-35; Van Der Valk 1984, 58; Cortassa 1986, 200 n.14; Sommerstein 1996, 256; Nieddu 2004, 119; Mastromarco 2006b, 144.

⁸³ Sciarrotta 1996, 236.

⁸⁴ Abbiamo già ricordato, in proposito, (cf. **Test. Libr. 3**) il fr. 506 K.-A. dei *Ταγηνισαί*, che stabilisce, come sottolinea Nieddu 2004, 120, «una simbolica equivalenza tra la figura del sofista e l'oggetto libro». Sulla connessione tra la sofistica e l'affermarsi di una cultura scritta, cf. le considerazioni dello stesso Nieddu, *ibid.*

sostenendo che dire, nel 405 a.C., “non c’è più il rischio che gli spettatori non capiscano, perché ognuno ha il suo libro”, è come dire, nel 1996, «nothing goes over their heads now – they’re all on the Internet» e, guardando al progresso tecnologico degli ultimi venti anni, potremmo aggiornare questo paragone sostituendo “Internet” con “smartphone”. Qualora si accolga questa interpretazione dei vv. 1113-1114, essi risultano un’attestazione soltanto indiretta della diffusione scritta della tragedia: è vero, infatti, che prima di un confronto tra gli elementi costitutivi dei drammi eschilei ed euripidei (prologhi, canti corali, monodie), un riferimento alla circolazione libraria non può non includere la disseminazione degli stessi testi tragici, ma se il brano è una riflessione di ordine generale sul libro come *status symbol*, è necessario respingere l’idea che il βιβλίον del v. 1114 sia «a work on literary criticism, a book of the words, or any other definite book».⁸⁵

Perché, tuttavia, Aristofane precisa che il libro simbolicamente in possesso degli spettatori è tale da consentire a ciascuno di μανθάνειν τὰ δεξιὰ? Secondo Sommerstein 1996, 256, “le cose intelligenti” di cui parla il commediografo possono essere interpretate, in senso particolare, come gli “aspetti tecnici della tragedia”, oppure, generalmente, come “le idee intellettuali”. Nel primo caso, Aristofane intenderebbe dire che ognuno degli Ateniesi ha una conoscenza, derivata dai libri, dell’arte tragica; nel secondo caso, egli continuerebbe a sviluppare l’equazione tra cultura e possesso di libri, sostenendo, in modo un po’ ingenuo ma efficace sul pubblico, che la lettura renda quasi automaticamente “intellettuali” e “competenti in tutti i campi del sapere”. Siamo d’accordo con Sommerstein che, nel contesto dell’interpretazione dei vv. 1113-1114 offerta dalla maggioranza degli studiosi, questa seconda possibilità sia più plausibile, perché adulare gli spettatori per la loro intelligenza equivale a dire «what they will be only willing to believe», mentre complimentarsi per la loro conoscenza, proveniente dalla lettura, della tecnica della tragedia significa affermare «what most of them know to be false».

La presenza di μανθάνω invita, in ogni caso, a considerare un altro scenario esegetico, che farebbe di *Ra.* 1109ss. una testimonianza diretta e ben più concreta della circolazione libraria della tragedia. Unico fra i commentatori, Walcot 1971, 46 ha fatto notare che il significato principale del verbo è “imparare” (specialmente in base all’esperienza e allo studio, talvolta anche “a memoria”, cf. i *loci* raccolti in *LSJ s.v.*, I) e non “comprendere”, “riconoscere” (*LSJ s.v.*, IV), come, invece, molti traduttori del passo tendono a interpretare: cf. *e.g.* van Leeuwen 1896, 169 («unusquisque libellum manu tenet, ita ut quicquid scite intellegere possit»), Rogers 1923, 171 («never a single point they’ll miss»), Del Corno 2006⁶, 115 («ognuno ha il suo libro e sa riconoscere dove c’è abilità») e Mastromarco 2006b, 143 n.14 («ciascuno di loro ha il suo libro, e comprende le idee intelligenti»). Partendo da questo presupposto, Walcot si lancia in un confronto un po’ spericolato tra il βιβλίον di *Ra.* 1114 e i seicenteschi «table-books», nei quali i convitati di un banchetto trascrivevano le battute e i pensieri meritevoli di essere ricordati, per poi “rivenderli” in altre occasioni: qualcosa di simile, immagina lo studioso, sarebbe accaduto nel quinto secolo a.C., con gli spettatori della tragedia intenti a buttare giù, su un pezzo di papiro, «an odd verse of two». Come osserva Taplin 1977, 16 n.2, un’idea del genere, sebbene sia in grado di spiegare la formulazione aristofanea, «conjures up an incredible picture», al pari, aggiungiamo noi, di tutte le interpretazioni che, anacronisticamente, suppongono la presenza di libretti all’interno del teatro di Dioniso.⁸⁶ Lo stesso si può dire, pertanto, dell’interpretazione di Havelock 1973, 271, il quale era convinto che nelle mani degli spettatori vi fosse un «opuscolo di

⁸⁵ Denniston 1927, 118.

⁸⁶ Cf. quanto afferma Sedgwick 1948, 1 sugli spettatori delle *Rane*: «we surely cannot think of them as solemnly following a comedy of Aristophanes book in hand, like highbrows at a classical concert – in fact I know of no parallel to an audience at a new play having a text already available. The case of *livres du ballet* being distributed for Molière’s *comédie-ballets* is hardly a case in point». Non a torto, comunque, Dover 1993, 93 n.68 osserva che, se in un testo frammentario avessimo trovato una formulazione del tipo “ognuno nel pubblico ἔχων ...”, ci saremmo aspettati che il complemento mancante indicasse «an object which everyone had *with him*»; allo stesso tempo, come ammette Dover, non è opportuno insistere troppo su una distinzione tra ἔχειν e κερτῆσθαι, perché i significati di questi verbi sono spesso sovrapponibili (vd. gli esempi citati *ibid.*) e, di conseguenza, è preferibile intendere in senso figurato il possesso del libro da parte del pubblico.

citazioni» in grado di guidarli attraverso l'abbondante materiale tragico presente nell'agone tra Eschilo ed Euripide.⁸⁷

Ciò non esclude, tuttavia, che in età classica esistessero effettivamente antologie tragiche, e che fosse proprio il contatto con questo tipo di testi a favorire l'apprendimento delle parti "più sofisticate" dei drammi,⁸⁸ determinando, negli Ateniesi, la competenza necessaria per apprezzare le numerose citazioni impiegate da Aristofane nella sua σύγκρισις della τέχνη eschilea ed euripidea.

Nel commento ad Ar. *Ra.* 145-151 (= **Test. Libr. 2**) – un brano che di per sé, pur attraverso la lente distorta dell'irrisione comica, lascia intravedere la possibilità di un'excerptizzazione dei testi tragici di successo – abbiamo già discusso alcune testimonianze della presenza, tra V e IV secolo a.C, di una cultura che Ford 2002, 194 ha giustamente definito come "antologizzante": il brano dei *Memorabilia* in cui il Socrate senofonteo afferma di estrarre "ciò che c'è di buono" dai tesori degli antichi sapienti (1. 6, 14), le parole di Platone sulle ῥήσεις somministrate dai maestri agli alunni per allenare le loro abilità mnemoniche (in quel passo, come in *Ra.* 1114, è presente il verbo μανθάνω; cf. *Lg.* 810e 6-811a 5 = **Test. Libr. 7**) e, infine, quelle di Isocr. 2. 44, il quale, anche se nel contesto di un ragionamento *per absurdum*, immagina l'estrazione di γνῶμαι dai testi poetici.

Qui possiamo aggiungere l'esempio, sostanzialmente coevo alle *Rane*, di Ippia, che stando a quanto riporta Clemente Alessandrino, creò un «nuovo e multiforme discorso» raccogliendo i concetti espressi da Orfeo, Museo, Esiodo, Omero e da altri poeti e prosatori greci e stranieri.⁸⁹ Negli *Uccelli* dello stesso Aristofane, vi sono, inoltre, casi in cui il termine βιβλίον sembra riferirsi a "qualcosa di meno sostanzioso di un libro in senso moderno":⁹⁰ nella scena dei vv. 959ss. descrive ripetutamente, ad esempio, la raccolta di predizioni che il Χρησμολόγος vuole spacciare a Nubicuculia, al v. 1024 indica l'ordine che ha spinto l'Ispettore a recarsi nella neonata città e al v. 1037, infine, è impiegato da Pisetero per definire il prodotto venduto dal Mercante di Decreti (τουτὶ τί ἐστὶν αὐτῷ κακόν, τὸ βιβλίον).

Due brani delle *Vespe*, poi, danno l'impressione che questa circolazione "frammentaria" dei testi riguardasse anche le opere drammatiche e che vi fosse una discreta "domanda" proprio per le parti più δεξιά di esse, le stesse che, secondo Aristofane in *Ra.* 1113-1114, gli spettatori hanno imparato ad apprezzare, diversamente dal pubblico di una volta. Il primo è il riferimento di Filocleone al desiderio dei giurati di costringere un attore a recitare, a scelta, la più bella tirata di una *Niobe* per ottenere l'assoluzione: in questo passo, che, come abbiamo visto, ci informa su un possibile contesto della riproduzione orale della tragedia, (V. 579-580 = **Test. Or. 2**), ricorre significativamente il verbo ἀπολέγω, senza dubbio da accostare all'ἐκλέγω presente nei passi di Senofonte, Platone ed Isocrate menzionati *supra*.⁹¹ Il secondo è l'invito del Coro a preservare i pensieri dei poeti che si sforzano di dire e inventare qualcosa di nuovo, riponendoli, insieme ai cedri, nelle casse, cosicché i mantelli profumino per tutto l'anno "di intelligenza".⁹² Forse Ford 2002, 194 (cf. anche *id.* 2003, 29) esprime un giudizio troppo *tranchant* sui versi in questione quando afferma che Aristofane starebbe descrivendo, tramite questo appello, acculturati collezionisti «of clever and novel lyrics», i quali conservano le opere di alcuni poeti. Al tempo stesso, le parole del Coro (*pace* MacDowell 1971, 269)

⁸⁷ Ford 2003, 30.

⁸⁸ Ford 2002, 196.

⁸⁹ Giannantoni 1969, 978. Cf. Clem. *Strom.* 6. 2, 15 (= Hippias 86 B6 D.-K.): φέρε ἄντικρυς μαρτυροῦντα ἡμῖν Ἰππίαν τὸν σοφιστὴν τὸν Ἡλείου, ὃς τὸν αὐτὸν περὶ τοῦ προκειμένου μοι σκέμματος ἤκει λόγον, παρασησώμεθα ὧδέ πως λέγοντα· "τούτων ἴσως εἴρηται τὰ μὲν Ὀρφεῖ, τὰ δὲ Μουσαίῳ, κατὰ βραχὺ ἄλλω ἀλλαχοῦ, τὰ δὲ Ἡσιόδῳ, τὰ δὲ Ὀμήρῳ, τὰ δὲ τοῖς ἄλλοις τῶν ποιητῶν, τὰ δὲ ἐν συγγραφαῖς τὰ μὲν Ἑλλήσι, τὰ δὲ βαρβάροις· ἐγὼ δὲ ἐκ πάντων τούτων τὰ μέγιστα καὶ ὁμόφυλα συνθεῖς τοῦτον καινὸν καὶ πολυειδῆ τὸν λόγον ποιήσομαι". Per questa interpretazione del passo, cf. Snell 1976, 486 e Ford 2002, 195-196.

⁹⁰ Walcot 1971, 44.

⁹¹ Ford 2003, 30.

⁹² Ar. V. 1051-1059: ἀλλὰ τὸ λοιπὸν τῶν ποιητῶν, | ὧ δαιμόνιοι, τοὺς ζητοῦντας | καινὸν τι λέγειν κάξευρίσκειν | στέργετε μᾶλλον καὶ θεραπεύετε, | καὶ τὰ νοήματα σώξεσθ' αὐτῶν, | εἰσβάλλετε τ' εἰς τὰς κιβωτοὺς | μετὰ τῶν μῆλων. | κἄν ταῦτα ποιῆθ', ὑμῖν δι' ἔτους | τῶν ἱματίων | ὀζήσει δεξιότητος.

non sembrano semplicemente la sorprendente conclusione comica di una sezione abbastanza “seria” come la perorazione al pubblico tipica delle parabasi aristofanee,⁹³ ma alludono, con buona probabilità, ad una prassi realmente esistente nell’Atene dell’epoca. A farlo credere è soprattutto la presenza del termine κιβωτός, che indica una cassa lignea adibita alla conservazione di diversi oggetti d’uso comune,⁹⁴ e spesso e volentieri, anche del materiale librario. Eloquenti, in tal senso, sono alcune delle raffigurazioni attiche studiate da H.R. Immerwahr, le quali mostrano i rotoli di papiro in associazione con contenitori di questo genere,⁹⁵ nonché l’affermazione di Paflagone, che nei *Cavalieri* si vanta di avere una κιβωτός piena di oracoli (καὶ νῆ Δί’ ἔτι γέ μοῦστι κιβωτὸς πλέα, v. 1000) e il rimprovero del filosofo Enopide ad un ragazzo non istruito ma in possesso di molti libri: “non [comprarli] per la tua cassa, ma per il tuo animo!”.⁹⁶ Un altro termine estremamente interessante è δεξιότης (v. 1059), che indica la qualità di chi “maneggia con destrezza”,⁹⁷ durante il simposio, le parole da pronunciare e i brani poetici da eseguire,⁹⁸ in modo tale da non offendere nessuno né, viceversa, incorrere nel biasimo altrui.⁹⁹

Tale concetto accomuna questo passo delle *Vespe a Ra*. 1114 e se, alla luce delle considerazioni sinora sviluppate, è possibile ipotizzare che fosse la familiarità degli spettatori con selezioni antologiche della tragedia a favorire le considerazioni di Aristofane sulla loro accresciuta competenza, è altrettanto lecito chiedersi se l’immagine degli Ateniesi che, con l’ausilio di un libro “imparano le parti brillanti” dei drammi, non possa esser stata suggerita al commediografo da quanto accadeva in un contesto importante per la riproduzione del materiale poetico come il simposio, il quale, a partire dall’ultima parte del quinto secolo a.C. iniziò ad accogliere proprio i brani corali e le ῥήσεις più graditi al pubblico. Questa interpretazione “neo-havelockiana” del brano delle *Rane*, pur correndo, innegabilmente, il rischio di sovrainterpretare il dettato aristofaneo, consente, tuttavia, di armonizzare in un unico quadro la discussa formulazione del v. 1114, laddove nell’interpretazione “generalizzante” invalsa nella critica (e, di riflesso, nelle traduzioni), il significato del nesso μανθάνει τὰ δεξιὰ viene spesso trascurato. Di conseguenza, nonostante il grande (e motivato) favore accordato dagli studiosi all’indirizzo esegetico che vede in *Ra*. 1113-1114 la semplice affermazione dell’emergere di una cultura del libro, resta concretamente in piedi anche la possibilità che le parole di Aristofane facciano riferimento a particolari modalità di circolazione dei testi drammatici.

(Test. Libr. 5)

Questo breve passaggio della sezione narrativa dell’*Apologia* platonica è stato trascurato da tutti gli studiosi della circolazione del testo tragico in età pre-alessandrina, pur riferendosi, in modo «implicito ma certo»,¹⁰⁰ a dei βίβλια contenenti tragedie. La ricerca compiuta da Socrate per interpretare il responso della Pizia, che lo ha designato come il più sapiente degli uomini (*Ap.* 21a 6-7), lo porta ad interrogare ἅπαντας τοὺς τι δοκοῦντας εἰδέναι. Dopo i primi, fallimentari tentativi, attuati con i politici ateniesi, che lo portano alla celeberrima formulazione “ἂ μὴ οἶδα οὐδὲ οἶομαι

⁹³ Fabbro 2012, 246 n.256.

⁹⁴ Cf. i passi raccolti in Biles-Olson 2015, 395.

⁹⁵ Cf. le raffigurazioni nr. 3,4, 13, 14, 17, 25, 26, 28 del repertorio di Immerwahr (1964).

⁹⁶ *Gnomol. Vat.* 743, 420 Sternbach (= Oinopides 41 T4 D.-K.): Οἰνοπίδης ὄρων μειράκιον πολλὰ βιβλία κτόμενον ἔφη· “μὴ τῇ κιβωτῷ, ἀλλὰ τῷ στήθει”.

⁹⁷ Ford 2003, 30.

⁹⁸ Ford 2002, 190-197 discute numerose testimonianze letterarie della «*Dexiotês* at Dinner».

⁹⁹ Ford 2002, 194. *Pi. P.* 4. 295-297: ἔν τε σοφοῖς | δαιδαλέαν φόρμιγγα βαστάζων πολίταις ἡσυχία θιγέμεν, | μήτ’ ὄν τι πῆμα πορών, ἀπαθῆς δ’ αὐτὸς πρὸς ἀστῶν.

¹⁰⁰ Giuliano 2005, 284. Dello stesso avviso è Nieddu 2004, 113.

ειδέναι”, Socrate decide di rivolgersi a coloro i quali, sino dagli albori della storia greca ed ancora, significativamente, negli ultimi anni del quinto secolo,¹⁰¹ possiedono la reputazione di sapienti: i poeti.

L’esame del filosofo – al quale vengono sottoposti gli autori dei due generi letterari maggiormente diffusi, grazie alle annuali rappresentazioni, nell’Atene classica, oltre ad altri poeti non ulteriormente specificati –¹⁰² avviene senza dubbio sulla base di un testo scritto. A suggerirlo è l’uso del verbo ἀναλαμβάνω, il quale, all’interno del *corpus* platonico, ricorre spesso nel significato di «pick something up in order to examine it»,¹⁰³ illustrando in maniera efficace, pertanto, il procedimento socratico di verifica delle argomentazioni filosofiche.

Nel caso di *Ap.* 22b 2, la verifica socratica, attuata tramite l’azione di ἀναλαμβάνειν τὰ ποιήματα, sembra compiersi, tuttavia, tramite il «maneggio fisico»¹⁰⁴ di un esemplare librario: si tratta della stessa consultazione di un testo letterario sottintesa ad un passo del decimo libro della *Repubblica* (606e 1-5), in cui si fa riferimento ad ammiratori di Omero, convinti che questo poeta, maestro del governo e dell’educazione dell’umanità, sia degno di essere imparato da chi “lo prenda in mano”: ὅταν Ὅμηρου ἐπαινέταις ἐντύχης λέγουσιν ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητὴς καὶ πρὸς διοίκησίν τε καὶ παιδείαν τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων ἄξιός ἀναλαβόντι μανθάνειν.

Certo, Platone, come spesso fa, potrebbe aver proiettato, su questa ricostruzione dell’indagine di Socrate, parte della propria attività di lettore di poesia, dal momento che, dietro alla formulazione di *Ap.* 22b 2-3, sembra esser presente, in *nuce*, quel processo di interpretazione poetica che caratterizzerà l’approfondito esame dell’encomio a Scopas nel *Protagora* (338c 6-347b 2), nonché la discussione di *Hp. Mi.* (363a 6-371e 6), basata su alcuni passi omerici: due sezioni che «lasciano senz’altro presupporre, per l’agilità dei loro spostamenti tra varie porzioni di testo ed il dettaglio delle loro notazioni, il sostegno di un esemplare scritto».¹⁰⁵

Tuttavia, a dispetto delle stoccate inferte dal Socrate del *Fedro* alla scrittura ed al libro, sono diverse le testimonianze che ritraggono il maestro di Platone come fruitore di βιβλία: in *Xen. Mem.* 1. 6, 14 (vd. commento a **Test. Libr. 2**), egli dice di consultare “i tesori degli antichi saggi”, selezionando da essi ciò che vi è di buono; sempre Senofonte, nel *Simposio*, lo ritrae mentre sfrutta la lettura condivisa di un libro per approcciarsi al giovane Critobulo,¹⁰⁶ mentre è più celebre la vicenda dei suoi rapporti con il σύγγραμμα di Anassagora, poiché in *Phd.* 97b-c Socrate ne racconta la deludente lettura, e nella stessa *Apologia*, poco dopo il nostro passo, ne attesta la diffusione a basso prezzo, tanto che è ridicola la pretesa di Meleto di attribuirgli idee del filosofo di Clazomene, perché l’accusatore presuppone, in tal modo, che i giudici siano totalmente a digiuno di cultura (ἀπείρους γραμμάτων). A queste testimonianze si può aggiungere il nostro passo: l’accenno *en passant* all’analisi di βιβλία poetici da parte di Socrate non offre, purtroppo, alcuna informazione sulla natura dei testi (anche tragici) in questione, ma appare significativo che Platone individui, nell’interpretazione letteraria basata sul supporto della scrittura, un’operazione abbastanza naturale nell’Atene di fine V secolo a.C.

¹⁰¹ Soltanto qualche anno prima del processo a Socrate, la concezione del poeta come depositario di valori morali e guida dei cittadini aveva, del resto, caratterizzato alcuni passaggi cruciali dell’agone delle *Rane*: cf. e.g. vv. 1008-1009; 1030-1036. Per altre riflessioni sulla σοφία dei poeti, vd. la breve rassegna in de Strycker-Slings 1994, 280.

¹⁰² de Strycker-Slings 1994, 281 escludono che con καὶ τοὺς ἄλλους Socrate alluda ai poeti comici (*contra* Ferrai-Zuretti 1897, 21), «who certainly did not, in the eyes of the public, qualify as σοφοί as it is understood in this context»; gli altri poeti sono semplicemente coloro che praticavano generi diversi dal ditirambo, alcuni dei quali sono elencati dallo stesso Platone in *Ion* 534c 3 ἐγκώμια [...] ὑπορχήματα [...] ἔπη [...] ἰάμβους.

¹⁰³ de Strycker-Slings 1994, 259. Cf. *LSJ* s.v. I c “take up, for the purpose of examining”; per questa accezione del termine, si veda e.g. *Pl. Men.* 87e 5, *Plt.* 261c 4.

¹⁰⁴ Giuliano 2005, 284.

¹⁰⁵ Giuliano 2005, 283.

¹⁰⁶ *Xen. Symp.* 4. 27: καὶ ὁ Χαρμίδης εἶπεν· ἀλλὰ τί δή ποτε, ὦ Σώκρατες, ἡμᾶς μὲν οὕτω τοὺς φίλους μορμολύττη ἀπὸ τῶν καλῶν, αὐτὸν δὲ σε, ἔφη, ἐγὼ εἶδον ναὶ μὰ τὸν Ἀπόλλω, ὅτε παρὰ τῷ γραμματιστῇ ἐν τῷ αὐτῷ βιβλίῳ ἀμφότεροι ἐμαστεύετε τι, τὴν κεφαλὴν πρὸς τῇ κεφαλῇ καὶ τὸν ὄμω γυμνὸν πρὸς γυμνῷ τῷ Κριτοβούλου ὄμω ἔχοντα.

(Test. Libr. 6)

La digressione di Socrate sulla πολυμάθεια di Ippia è funzionale, nello svolgimento dell'*Ippia Minore* (368b-369a), a sottolineare con pungente sarcasmo l'inadeguatezza di chi, come il sofista, pur professandosi invincibile a livello di conoscenze,¹⁰⁷ non riesce a sostenere il confronto dialettico su una tesi tanto provocatoria nelle sue implicazioni, quanto semplice nella sua formulazione di base: non un ἀμαθής, ma soltanto una persona competente in un determinato ambito del sapere, è capace di dire il falso riguardo quell'ambito (367a).

Fra i molti elementi dell'esteso e insincero elogio rivolto ad Ippia,¹⁰⁸ ve n'è uno non particolarmente valorizzato dagli studiosi del dialogo platonico, che consente, tuttavia, di esplorare alcuni possibili scenari della diffusione libraria della tragedia. Socrate racconta, infatti, di averlo sentito mentre, nell'ἀγορά, affermava con vanto di essere andato ad Olimpia portando indosso soltanto oggetti da lui confezionati in persona (ἔφησθα δὲ ἀφικέσθαι ποτὲ εἰς Ὀλυμπίαν ἃ εἶχες περὶ τὸ σῶμα ἅπαντα σαντοῦ ἔργα ἔχων, 368b 6-7), dall'anello fino ai calzari, passando per il mantello, la tunica, il sigillo e una splendida cintura di foggia persiana (368b 7-c 9); in questa dichiarazione di ἀντάρκεια, forse in grado di ispirare, in ultima analisi, il lemma della *Suda* sul sofista ("perseguì come obiettivo l'auto-sufficienza"),¹⁰⁹ trova spazio il nostro passo, che lo mostra fisicamente in possesso di numerosi componimenti letterari, fra cui anche tragedie. Pace Morgan 2000, 95 n.17, proprio questa enfasi sulle poliedriche abilità di Ippia porta all'inevitabile conclusione che i ποιήματα (368c 8) da lui portati ad Olimpia siano suoi e non di altri poeti, come la studiosa suppone, invece, identificando gli «intellectual wares» del sofista con quel florilegio di detti degli antichi di cui egli potrebbe esser stato autore.¹¹⁰ Non un singolo verso dei ποιήματα menzionati dal testo dell'*Ippia Minore* è sopravvissuto:¹¹¹ non sorprende, pertanto, che nell'edizione di Snell dei *tragici minores* il sofista rimanga poco più che un nome, non essendo possibile fornire alcuna indicazione sulla sua produzione drammatica.¹¹²

Ciò non toglie che la notizia di Platone sui testi portati ad Olimpia da Ippia costituisca, specialmente se intrecciata con altre testimonianze, un documento significativo delle condizioni entro le quali, tra quinto e quarto secolo a.C., le opere letterarie (e tragiche) potevano conoscere una disseminazione libraria.

Innanzitutto, essa lascia intravedere la grande facilità con la quale, in quel periodo, il sapere viaggiava da una località all'altra del mondo greco. È vero, infatti, che un evento come la πανήγυρις olimpica, caratterizzata, a margine delle gare atletiche, da un'intensa attività intellettuale anch'essa di

¹⁰⁷ Nelle battute di apertura del dialogo, il sofista afferma risolutamente che da quando ha iniziato a gareggiare in occasione delle Olimpiadi, non ha ancora trovato qualcuno che gli fosse superiore in qualcosa (ἐξ οὗ γὰρ ἦργμαι Ὀλυμπίασιν ἀγωνίζεσθαι, οὐδενὶ πώποτε κρείττονι εἰς οὐδὲν ἑμαυτοῦ ἐνέντυχον, 364a 7-9). Sul sapere di Ippia come contraffazione di quello filosofico, cf. le riflessioni di Petrucci 2012, 21-24, 202-204.

¹⁰⁸ Petrucci 2012, 235 n.40.

¹⁰⁹ Guthrie 1971, 283. Cf. *Sud.* ι 543 Ἰππίας, Διοπείθους, Ἡλείος, σοφιστῆς καὶ φιλόσοφος, μαθητῆς Ἡγησιδάμου, ὃς τέλος ὠρίζετο τὴν ἀντάρκειαν. ἔγραψε πολλά.

¹¹⁰ Almeno secondo l'interpretazione di Snell 1976, 486 di un passo di Clemente Alessandrino (*Strom.* 6. 2, 15 = 86 B6 D.-K.; cf., al riguardo, quanto osservato nel commento a **Test. Libr. 4**, p. 240).

¹¹¹ Cf. quanto osserva Thomas 2003, 169: «Hippias, for all his numerous skills and polymathy, [...] seems to have been known by posterity almost entirely through Plato and Xenophon. His "Trojan Dialogue" is known only from Plato and Philostratus. He is described in the *Lesser Hippias* as bringing with him various pieces, poems and prose *logoi*, that is, presumably in writing (368c-d), but perhaps most were merely prepared lectures. Specific titles have been preserved, including the list of Olympic victors, and it is striking that apart from the *Elegies*, these titles do not imply pieces appropriate for performances – unless we are to envisage bravura catalogue recitations».

¹¹² *TrGF* I 42. Fra i critici ottocenteschi fu in particolare Welcker 1839-1841, 1085 (cf. anche Mähly 1861, 42-43) a prestare attenzione al passo dell'*Ippia Minore*, suggerendo che il riferimento alle tragedie di Ippia fosse da intendere in senso improprio: esse potrebbero esser state «einzelne Scenen zwischen Heroen, worin die Person oder das Gespräch für rednerische Vorträge in Versen [scil. *Hippias*] diene». Lo studioso pensava, evidentemente, a qualcosa di simile al *Λόγος Τρωικός*, nel quale Nestore, in forma dialogica, istruiva Neottolemo περί γε ἐπιτηδευμάτων καλῶν [...] ἃ χρὴ τὸν νέον ἐπιτηδεύειν (*Hp. Ma.* 286a 3-5; sulle caratteristiche di quest'opera cf. Morgan 2000, 109-114).

natura spesso competitiva,¹¹³ è un contesto privilegiato per la diffusione della cultura, difficilmente paragonabile ad altri; non bisogna trascurare, inoltre, lo *status* particolare di un personaggio Ippia, il quale, nelle battute iniziali dell'*Ippia Maggiore* (281a), sottolinea, non senza una certa boria, il suo ruolo di ambasciatore di Elide; tuttavia, gli spostamenti del sofista a Sparta, in altre città della Grecia (*Hp. Ma.* 281b), in Sicilia (anche in località minori, cf. *Hp. Ma.* 282e), per non parlare della stessa Atene, sembrano essere la piccolissima punta di un *iceberg* di dimensioni considerevoli, formato dalle molteplici occasioni in cui i cittadini delle πόλεις venivano a contatto con gli insegnamenti degli intellettuali itineranti come Ippia.

Sotto questo aspetto, i suoi viaggi non sono molto diversi da quelli intrapresi dai tragediografi emergenti, i quali, stando a quanto osserva Lachete, prima di puntare direttamente al palcoscenico ateniese, “girano in cerchio *esibendosi* nelle altre città intorno all’Attica” (τοιγάρτοι ὅς ἂν οἴηται τραγωδίαν καλῶς ποιεῖν, οὐκ ἔξωθεν κύκλω περὶ τὴν Ἀττικὴν κατὰ τὰς ἄλλας πόλεις ἐπιδεικνύμενος περιέρχεται, ἀλλ’ εὐθὺς δεῦρο φέρεται, *La.* 183a 7-b 2), anche se nel nostro passo la tragedia sembra essere associata a un genere di ἐπίδειξις, quella sofisticata, che, pur essendo evidentemente e principalmente una *performance*,¹¹⁴ nasceva spesso in forma scritta e, come tale, spesso poteva prolungare la sua esistenza nelle mani di coloro i quali vi assistevano. Thomas 2003, in proposito, nella sua dettagliata analisi della relazione tra queste «display performances» e il testo, mette giustamente in guardia dal sopravvalutare l’importanza della parola scritta nella pubblicazione e nella propagazione delle idee dei sofisti. Se Ippia, in questo dialogo, come nel *Protagora*, sembra essere affezionato, infatti, all’esecuzione di discorsi confezionati e pronti all’uso, lo stesso Protagora e Gorgia sono accreditati, invece, della capacità di lanciarsi in esibizioni «impromptu»:¹¹⁵ da questo punto di vista, le teorizzazioni di Alcidemante nel trattato *Sugli autori di discorsi scritti* dimostrano la persistenza, nel quarto secolo a.C. inoltrato, di una mentalità che ancora antepone ai μεμελητηκότες λόγους la spontaneità del λόγος improvvisato.¹¹⁶

Allo stesso tempo, tuttavia, diverse testimonianze rendono chiaro che il pensiero dei sofisti conoscesse una circolazione libraria più o meno ufficiale. Per limitarci a due degli esempi menzionati nell’indagine della studiosa, ricordiamo il caso delle opere protagoree, che Teeteto, nel *Sofista*, individua facilmente dietro l’allusione dello straniero di Elea agli “scritti pubblicati per chiunque voglia apprendere ciò che è necessario riguardo a ciascuna τέχνη”,¹¹⁷ e quanto accade nel *Fedro*, laddove l’interlocutore di Socrate, è entrato in possesso del testo della «epideictic performance» di Lisia cui ha assistito (228a-c);¹¹⁸ lo stesso Alcidemante, inoltre, pur polemizzando contro la composizione scritta dei discorsi, è costretto evidentemente ad ammettere che ha scelto in prima persona questa strada, per garantire la sopravvivenza e la futura fama delle sue convinzioni.¹¹⁹

¹¹³ Come osserva Culverhouse 2010, 83, in sede di commento a *Hp. Mi.* 363c 6-7 (laddove Ippia dice di recarsi alla festa panellenica per esibirsi e rispondere alle domande del suo uditorio) «oratory was never an official event of the Olympic games, but it is not unusual for orators and other public figures to present speeches at such a gathering in order to make themselves known or to express their political view». Kyle 2014, 127-129 discute questo aspetto della πανήγυρις olimpica.

¹¹⁴ Non a caso i sofisti si pongono, per molti versi, in continuità rispetto alla tradizione rapsodica: cf. le sempre valide osservazioni di Guthrie 1971, 42-43 al riguardo.

¹¹⁵ Thomas 2003, 177. In *Prt.* 347a 6-b 2, Ippia rivela di aver qualcosa di pronto da esporre sull’*Ode a Scopas* (Καὶ ὁ Ἰππίας, Εὐ μέν μοι δοκεῖς, ἔφη, ὃ Σώκράτης, καὶ σὺ περὶ τοῦ ἄσματος διεληλυθέναι· ἔστιν μέντοι, ἔφη, καὶ ἐμοὶ λόγος περὶ αὐτοῦ εὖ ἔχων, ὃν ὑμῖν ἐπιδείξω, ἂν βούλησθε); cf. anche *Hp. Mi.* 363c 8-d 4 (ὅταν τὰ Ὀλύμπια ἦ, αἰεὶ ἐπανίων οἴκοθεν ἐξ Ἑλίδος εἰς τὸ ἱερὸν παρέχω ἑμαυτὸν καὶ λέγοντα ὅτι ἂν τις βούληται ὧν ἂν μοι εἰς ἐπίδειξιν παρεσκευασμένον ἦ); *Hp. Mai.* 286a 5-7 (ἔστι γάρ μοι περὶ αὐτῶν παγκάλως λόγος συγκείμενος, καὶ ἄλλως εὖ διακείμενος καὶ τοῖς ὀνόμασι).

¹¹⁶ Cf. *Alcid. Fr.* 1, § 1 Avezzù.

¹¹⁷ *Pl. Sph.* 232d 5-e 2: Ξε. Τά γε μὴν περὶ πασῶν τε καὶ κατὰ μίαν ἐκάστην τέχνην, ἃ δεῖ πρὸς ἕκαστον αὐτὸν τὸν δημιουργὸν ἀντειπεῖν, δεδημοσιωμένα που καταβέβληται γεγραμμένα τῷ βουλομένῳ μαθεῖν. Θε. Τὰ Πρωταγόρεά μοι φαίνεται περὶ τε πάλης καὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν εἰρηκένα. Ξε. Καὶ πολλῶν γε, ὃ μακάριε, ἐτέρων.

¹¹⁸ Thomas 2003, 171.

¹¹⁹ Thomas 2003, 182. Cf. *Alcid. Fr.* 1, § 32 Avezzù.

Nel nostro passo, le tragedie di Ippia sono in qualche modo attratte nell'orbita di questi «prose performance texts» sofisticati, quei καταλογάδην πολλοὺς λόγους καὶ παντοδαποὺς συγκειμένους che egli ha a disposizione per impressionare l'uditorio di Olimpia, ed è naturale credere, di conseguenza, che situazioni come quella presentata in *Hp. Mi.* 368b-369a costituissero il primo e più importante *input* alla loro circolazione libraria. Come sottolineano, infatti, le parole di Socrate nel *Protagora*, l'attività del σοφιστής consisteva soprattutto nel commercio di «beni immateriali» ed è facile intravedere la figura di Ippia nella sua critica a quei personaggi che “portando i loro insegnamenti nelle città, li vendono all'ingrosso o al dettaglio” (οἱ τὰ μαθήματα περιάγοντες κατὰ τὰς πόλεις καὶ πωλοῦντες καὶ καπηλεύοντες, 313d 5-6).¹²⁰ In quelle occasioni, chi fosse stato persuaso dal valore della ἐπίδειξις non soltanto avrebbe poi comprato l'accesso alle lezioni dell'intellettuale itinerante, come suggerisce Caroli 2010, 112, ma, forse, avrebbe avuto anche il desiderio di leggere i suoi libri, che, non a caso, nel brano dell'*Ippia Minore*, sono concretamente associati al sofista di Elide, al pari dei molteplici accessori che egli ha indosso. D'altronde, ἐπιδείκνυμι è il verbo, oltre che dell'esibizione sofistica, dell'«esposizione della merce ai clienti, per dar loro modo di provarne la qualità»,¹²¹ e Ippia è ritratto mentre parla “vicino ai banchi dei cambiavalute” (ἐπὶ ταῖς τραπέζαις, 368b 4-5), il luogo dell'ἀγορά nel quale lo stesso Socrate era solito trovare molta gente pronta ad ascoltare le sue idee,¹²² ma anche, con ogni probabilità, il «punto del mercato dove maggiormente si affollava il pubblico più distinto e facoltoso»,¹²³ disposto ad accaparrarsi prestazioni e scritti del sapiente di turno. È in uno scenario di questo tipo che possiamo collocare la fase embrionale della disseminazione delle opere tragiche (e più in genere poetiche) di Ippia e nulla vieta di credere che simili condizioni di diffusione del sapere fossero caratteristiche di contesti cittadini più ristretti rispetto all'ἀγορά ateniese ed alla πανήγυρις olimpica, nonché riconducibili ad artisti, poeti ed intellettuali sicuramente meno prestigiosi di una delle figure più significative del primo movimento sofistico greco.¹²⁴

(Test. Libr. 7)

Nelle pagine del settimo libro delle *Leggi* culminanti con la celebre riflessione sulla censura “preventiva” dei testi della tragedia (817 a-b, vd. **Test. Or. 7**), l'Ateniese, muovendo da una considerazione del *curriculum* scolastico diffuso nella sua πόλις, esorta idealmente i νομοφύλακες di Magnesia a porre, come base dell'istruzione dei giovani, le stesse leggi della città e i discorsi pronunciati, al riguardo, nello sviluppo del dialogo. Dal momento che essi sono composti in modo del tutto simile ad una poesia,¹²⁵ possono essere confrontati con le letture normalmente proposte dai maestri agli alunni, ma costituiscono un modello educativo migliore, perché non portano ai ragazzi i pericoli, spesso sottolineati da Platone, di un'acritica πολυμαθία (811b 4-5).¹²⁶ È ripercorrendo gli aspetti caratteristici di quella fase secondaria dell'insegnamento tradizionale, successiva

¹²⁰ Caroli 2010, 112.

¹²¹ Caroli 2010, 112. Cf. *Ar. Ach.* 765, dove Diceopoli ordina al Megarese di mostrare (ἐπίδειξον) la mercanzia (le sue figlie, spacciate per porcellini).

¹²² *Pl. Ap.* 17c 6-d 1: καὶ μέντοι καὶ πάνυ, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τοῦτο ὑμῶν δέομαι καὶ παρίεμαι· ἐὰν διὰ τῶν αὐτῶν λόγων ἀκούητέ μου ἀπολογουμένου δι' ὧν περ εἴωθα λέγειν καὶ ἐν ἀγορᾷ ἐπὶ τῶν τραπέζων, ἵνα ὑμῶν πολλοὶ ἀκηκόασι, καὶ ἄλλοθι, μήτε θαυμάζειν μήτε θορυβεῖν τούτου ἕνεκα.

¹²³ Traglia 1949, 21.

¹²⁴ In questa direzione vanno ora anche le considerazioni di Stewart 2017, 22, per il quale l'esperienza dei poeti tragici “circolanti” sul suolo greco non era dissimile da quella di un sofista come Ippia.

¹²⁵ *Pl. Lg.* 811c 6-10: Αθ. νῦν γὰρ ἀποβλέψας πρὸς τοὺς λόγους οὓς ἐξ ἔω μέχρι δεῦρο δὴ διεληλύθαμεν ἡμεῖς—ὥς μὲν ἐμοὶ φαινόμεθα, οὐκ ἄνευ τινὸς ἐπιπνοίας θεῶν—ἔδοξαν δ' οὖν μοι παντάπασι ποιήσει τινὶ προσομοίως εἰρησθαι. Questa considerazione anticipa evidentemente la celeberrima definizione della costituzione di Magnesia come “tragedia in assoluto più vera” (817 b5).

¹²⁶ Cf. il commento di Schöpsdau 2003, 577 per una sintetica rassegna dei passi in cui Platone e i filosofi a lui precedenti condannano il sapere enciclopedico.

all'apprendimento elementare dei γράμματα e della scrittura (810b 1-2), che l'interlocutore offre un'attestazione tanto interessante quanto non sufficientemente valorizzata della diffusione scolastica del testo tragico.

Barns 1951, 5-7, uno dei pochi ad analizzare nel dettaglio il quadro tracciato dall'Ateniese,¹²⁷ rilevò in 810 e6-811 a5, a buon diritto, la presenza di “due schemi rivali nell'educazione letteraria.”

Il primo (810e 6 – 811a 1), che prevede la memorizzazione di “interi poeti” (ὄλους ποιητὰς ἐκμανθάνοντας, 811a 1), non ha bisogno di particolari presentazioni: è la stessa «conservative tradition whose shortcomings have been already enlarged upon in the *Republic*»,¹²⁸ è lo stesso metodo in grado di produrre personaggi come il Nicerato del *Simposio* senofonteo, capace di recitare tutta l'*Iliade* e l'*Odisea*,¹²⁹ e la sua formulazione, infine, è assai simile quella offerta da Protagora nell'omonimo dialogo platonico, in un passo menzionato molto più spesso del nostro nelle trattazioni sulla παιδεία greca di età classica.¹³⁰

Il secondo – che, come segnala l'uso di οἱ δὲ (811 a), si pone in discontinuità con la prassi tradizionale – implica un processo di selezione sui vari generi poetici,¹³¹ frutto di quella “cultura antologizzante”, delineata da Ford 2003, 194, della quale abbiamo già discusso alcune significative testimonianze (vd. **Test. Libr. 2**). Difatti, l'operazione dei maestri che, partendo da una ricerca sul patrimonio letterario, “scelgono i brani più importanti” e “raccolgono interi discorsi” (ἐκ πάντων κεφάλαια ἐκλέξαντες καὶ τινὰς ὅλας ῥήσεις εἰς ταῦτὸν συναγαγόντες, 811a 1-3), fa venire in mente la lettura selettiva raccomandata da Isocrate nell'orazione *A Demonico* e indirizzata all'apprendimento delle cose “migliori” tramandate dai poeti e delle “lezioni utili” impartite dagli altri sapienti,¹³² ma anche l'invito di Aristotele, nei *Topica*, a “confezionare estratti delle opere scritte” (ἐκλέγειν δὲ χρὴ καὶ ἐκ τῶν γεγραμμένων λόγων, 105b);¹³³ Alcideamante, inoltre, sembra restituirci un'immagine critica di questa prassi quando si scaglia contro gli autori di discorsi che, essendo privi di una propria cultura, assemblano le idee contenute negli scritti altrui, con lo scopo di ricalcare i successi dei loro predecessori.¹³⁴

La terminologia utilizzata da Platone sembra implicare che, in entrambi questi schemi educativi, vi fosse spazio per una circolazione della tragedia, una circolazione evidentemente scritta, in cui il testo era sottoposto agli alunni in veste d'*aide-mémoire*. Nel brano del *Protagora* citato *supra*, infatti, vediamo maestri che pongono sui banchi i componimenti da leggere e imparare (παρατιθέασιν αὐτοῖς ἐπὶ τῶν βάθρων ἀναγιγνώσκειν ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα καὶ ἐκμανθάνειν ἀναγκάζουσιν), mentre nelle *Leggi*, poco dopo il nostro passo, l'Ateniese suggerisce che i διδασκαλοὶ di Magnesia,

¹²⁷ Non sono molti i contributi critici d'effettivo aiuto alla comprensione di *Lg.* 810e-811a.: segnaliamo qui Burnet 1914, 310; Jäger 1959, 336; Havelock 1973, 271; Marrou 1978, 104; Ford 2002, 195; *Id.* 2003, 24-27; Schöpsdau 2003, 576-577.

¹²⁸ Barns 1951, 5.

¹²⁹ Xen. *Symp.* 3. 5: Ὁ πατήρ ὁ ἐπιμελούμενος ὅπως ἀνὴρ ἀγαθὸς γενοίμην ἠνάγκασέ με πάντα τὰ Ὀμήρου ἔπη μαθεῖν· καὶ νῦν δυναίμην ἂν Ἰλιάδα ὅλην καὶ Ὀδύσειαν ἀπὸ στόματος εἰπεῖν.

¹³⁰ Pl. *Prt.* 325e 1-a 4: οἱ δὲ διδάσκαλοι τούτων τε ἐπιμελοῦνται, καὶ ἐπειδὴν αὐτὰ γράμματα μάθωσιν καὶ μέλλωσιν συνήσειν τὰ γεγραμμένα ὥσπερ τότε τὴν φωνήν, παρατιθέασιν αὐτοῖς ἐπὶ τῶν βάθρων ἀναγιγνώσκειν ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα καὶ ἐκμανθάνειν ἀναγκάζουσιν, ἐν οἷς πολλοὶ μὲν νοουθετήσεις ἐνεῖσιν πολλοὶ δὲ διέξοδοι καὶ ἔπαινοι καὶ ἐγκώμια παλαιῶν ἀνδρῶν ἀγαθῶν, ἵνα ὁ παῖς ζηλῶν μιμῆται καὶ ὀρέγεται τοιοῦτος γενέσθαι. Harvey 1966, Cribiore 1996 e Morgan 1998, nelle loro panoramiche sul sistema educativo greco, citano questo passo, ma trascurano quello delle *Leggi*; la connessione tra i due *loci* è invece giustamente sottolineata da Ferrai 1891, 49 e Schöpsdau 2003, 569.

¹³¹ Pinto 2013, 90. Secondo Havelock 1973, 271, «da questo passo è lecito dedurre che le nuove abitudini di lettura stavano già minando la tradizionale capacità di mandare a memoria “interi poeti”».

¹³² Barns 1950, 132. Isocr. 1. 51: δεῖ [...] ὀρέγεσθαι τῆς καλοκαγαθίας, καὶ μὴ μόνον τοῖς ὑφ' ἡμῶν εἰρημένους ἐμμένειν ἀλλὰ καὶ τῶν ποιητῶν τὰ βέλτιστα μαθάνειν καὶ τῶν ἄλλων σοφιστῶν εἴ τι χρήσιμον εἰρήκασιν ἀναγιγνώσκειν.

¹³³ Pinto 2013, 91.

¹³⁴ Pinto *ibid.* Alcideamante. Fr. 1, § 4 Avezzù: ἐν πολλῶν δὲ χρόνῳ γράψαι {ἂν} καὶ κατὰ σχολὴν ἐπανορθῶσαι, καὶ παραθέμενον τὰ τῶν προγεγονότων σοφιστῶν συγγράμματα πολλαχόθεν εἰς ταῦτὸν ἐνθυμήματα συναγεῖραι καὶ μιμήσασθαι τὰς ὧν εὖ λεγομένων ἐπιτυχίας, καὶ τὰ μὲν ἐκ τῆς τῶν ιδιωτῶν συμβουλίας ἐπανορθώσασθαι, τὰ δ' αὐτὸν ἐν αὐτοῦ πολλὰκίς ἐπισκεψάμενον ἀνακαθῆραι καὶ μεταγράψαι, καὶ τοῖς ἀπαιδεύτοις ῥάδιον πέφυκεν.

qualora trovino qualcosa di consono alle leggi della πόλις analizzando le opere dei poeti e degli autori in prosa, oppure semplicemente ascoltando discorsi non scritti, debbano annotarlo, senza lasciarselo sfuggire (811e 1-5): ἄν ἄρα που περιτυγχάνη ποιητῶν τε ποιήματα διεξιῶν καὶ γεγραμμένα καταλογάδην ἢ καὶ ψιλῶς οὕτως ἄνευ τοῦ γεγράφθαι λεγόμενα, ἀδελφά που τούτων τῶν λόγων, μὴ μεθιέναι τρόπῳ μηδενί, γράφεσθαι δέ.

Inoltre, anche se forse non è opportuno intendere in senso troppo particolare l'affermazione dell'Ateniese sull'abbondanza, nella sua πόλις, “di poeti in trimetri” (λέγω μὴν ὅτι ποιηταὶ τε ἡμῖν εἰσὶν τινες ἐπῶν ἐξαμέτρων ἀμύπολλοι καὶ τριμέτρων καὶ πάντων δὴ τῶν λεγομένων μέτρων, 810e 7-8), perché l'impiego di questa forma metrica è tutt'altro che esclusivamente caratteristico del dramma attico, è chiaro come, alla luce della provenienza dell'interlocutore, ma anche del prosieguo del dialogo – che, di lì a poco, affronterà il problema del ruolo degli spettacoli tragici nella città di Magnesia – l'allusione di Platone sia principalmente diretta alla tragedia. Un ragionamento analogo può essere sviluppato a proposito dell'esposizione del secondo schema “educativo”, nella quale si parla di κεφάλαια e ῥήσεις selezionati dai maestri per l'apprendimento mnemonico: nonostante non siano specificati i generi poetici entro i quali viene operata tale selezione (anzi, nel testo troviamo un'espressione onnicomprensiva come ἐκ πάντων, 811a 1), l'uso dei due termini porta a ritenere che Platone avesse in mente *anche* il genere tragico. Se, infatti, molte testimonianze antiche rendono evidente la fortuna della ῥήσις come unità di misura della tragedia nei più disparati contesti extra-teatrali (cf. **Test. Simp. 1, 5, 6, 9; Test. Libr. 2, 7; Test. Or. 2, 8, 9**),¹³⁵ anche i κεφάλαια menzionati nel nostro brano potrebbero riferirsi ad un particolare esempio di excerptizzazione del testo tragico, quello consistente nella redazione di “riassunti” delle trame, che, come vedremo in sede di commento a **Test. Libr. 10**, dovrebbe risalire, prima ancora che a Dicearco, ad Eraclide Pontico, in un periodo grosso modo coevo, pertanto, alla stesura delle *Leggi*.

Pur se sostanzialmente trascurate negli studi sulla circolazione libraria della tragedia in età pre-alessandrina, le parole di Platone certificano come verosimile una certa penetrazione della tragedia nel curriculum scolastico della sua epoca. Questa circostanza è in scia con la presenza di τραγωδία nella biblioteca del Lino dell'omonima commedia di Alessi, ritratto, non a caso, mentre tenta di istruire Eracle (vd. **Test. Libr. 9**); può essere accostata al ricorso, da parte degli oratori del quarto secolo a.C., alle citazioni dei testi tragici, considerati fonte di insegnamenti morali (un caso su tutti: l'*Eretteo* di Euripide nella *Contro Leocrate* di Licurgo);¹³⁶ è, infine, un significativo documento della capacità del genere tragico di imporre «la propria autorità all'interno della tradizione letteraria».¹³⁷

¹³⁵ Ford 2003, 27 sottolinea il legame tra l'uso di questo termine e i generi drammatici: «Plato goes on to add that some teachers compiled key texts (kephalaia) from the poets and combined these with entire (dramatic) speeches (rheseis) that had to be memorized to make a student “good and wise” (Laws 811a)».

¹³⁶ Cf. il commento a **Test. Rep. 13**, per l'impiego delle citazioni tragiche da parte di Eschine e Demostene.

¹³⁷ Battezzato 2003, 1.

(Test. Libr. 8)

Pochi testi della Μέση sono stati tanto intensamente studiati quanto l'unico frammento superstite del *Lino* di Alessi, che, nel giro di soli diciotto versi, offre numerose indicazioni su diversi fenomeni caratteristici della produzione comica, della cultura e della società ateniese.¹³⁸

Innanzitutto, questo brano è uno dei più nitidi esempi di quella tendenza, tipica della Commedia di Mezzo, alla “atticizzazione” dei personaggi mitologici, per cui “dei ed eroi assumono i tratti di figure professionali o di uomini privati dell’Atene del quarto secolo a.C. e operano in un ambiente che ricalca la contemporanea vita urbana e domestica”.¹³⁹ È chiaro, infatti, come Lino, il leggendario musicista e maestro di lira degli eroi, sia diventato, nella finzione scenica del frammento, una sorta di γραμματιστής,¹⁴⁰ ossia l’insegnante che, secondo l’impostazione del curriculum educativo diffuso nella πόλις, introduceva i fanciulli alla conoscenza dell’alfabeto e, in seguito, istruiva loro alla lettura delle grandi opere della tradizione poetica greca (vd. **Test. Libr. 7**). In questo contesto paideutico, se non propriamente scolastico, anche il personaggio di Eracle subisce uno slittamento verso il quotidiano, uno slittamento, in un certo senso, di secondo grado, in quanto basato sulla sua caratterizzazione comica come “ghiottone”, già consacrata da una lunga tradizione:¹⁴¹ invitato a scegliere un libro dalla collezione di Lino, egli, βούλιμός (v. 17) com’è, non può che optare per la *᾽Οψαρτυσία* del cuoco-attore Simo.¹⁴²

L’esito inaspettato di uno scambio di battute che sembrava avere, fino a quel momento, tutti i crismi della serietà e il fatto che non siamo in grado di sapere come procedesse lo svolgimento

¹³⁸ Nel riportare il frammento, ci discostiamo in tre punti dall’edizione di Kassel ed Austin. Al v. 3 attribuiamo ad Eracle le parole πάνν γε, considerandole come una «colloquiale risposta di assenso» (Castelli 2014, 8 n.38) a Lino, secondo una sistemazione del testo proposta per la prima volta da Arnott 1996, 409, accolta da Olson 2006, 289 e 2007, 257, e discussa estesamente da Castelli 2014, 6-11; per questo uso dell’espressione cf. i loci raccolti in Arnott 1996, 409, Olson 2007, 267, Castelli 2014, 8 n.34. Se, infatti, i primi versi del frammento fossero interamente pronunciati da Lino, come ritiene la maggioranza degli interpreti, dovremmo vedere nel testo, prendendolo alla lettera, un invito ad Eracle a prendere un libro, e poi (ἔπειτ’), prestando molta (πάνν γε) attenzione ai titoli, a leggerlo senza fretta e in tranquillità (ἀτρέμα τε καὶ σχολῆ), ma questa interpretazione offre un senso poco convincente; è preferibile, immaginare, invece, che il maestro chieda all’alunno di avvicinarsi al luogo (sul quale vd. *infra*) dove sono i βιβλία per prenderne uno “a piacere” da leggere (βιβλίον ἐντεῦθεν ὅ τι βούλει προσελθῶν γὰρ λαβέ, vv. 1-2) e che, dopo la risposta affermativa di Eracle, lo esorti a fare una scelta accurata, basandosi su un’analisi dei vari ἐπιγράμματα: a quest’ultima azione e non alla lettura, deve essere riferito, evidentemente, il nesso ἀτρέμα τε καὶ σχολῆ. Al v. 6 accogliamo, inoltre, la trasposizione dello Scaligero (sulla cui bontà cf. le osservazioni di Arnott 1957, 193-194 e *id.* 1996, 410), in quanto consente di sanare elegantemente ed economicamente la sequenza ametrica offerta dal Marc. Gr. 822 (A), stampata da Kassel e Austin con una *crux*: Χοιρίλος, ᾽Ομηρος, † Ἐπίχαρμος ~ Ἐπίχαρμος, Χοιρίλος, ᾽Ομηρος. Scriviamo, infine, ᾽Οψαρτυσία (v. 9), seguendo un suggerimento di Degani 1998, 84 n.21: «non si vede perché gli editori dei comici scrivano ὄψαρτυσία con l’iniziale minuscola, dal momento che qui si tratta senza dubbio del titolo».

¹³⁹ Konstantakos 2014, 165. Si deve a Nesselrath 1990, 205-240 una ricca indagine su questo filone della produzione comica del quarto secolo a.C.; cf. *ibid.* 227-229 per un’analisi del *Lino*.

¹⁴⁰ Konstantakos 2014, 166. È lo stesso Ateneo, nella sezione di testo precedente alla citazione del frammento, ad interpretare così il ruolo di Lino nella commedia di Alessi (4. 164b): ὑποτίθεται (scil. *Alexis*) δὲ τὸν Ἡρακλέα παρὰ τῷ Λίνῳ παιδευόμενον καὶ κελευσθέντα ἀπὸ βιβλίων πολλῶν παρακειμένων λαβόντα ἐντυχεῖν. ἐκεῖνος δ’ ὄψαρτυτικὸν λαβὼν βιβλίον ἐν χεροῖν περισπουδᾶστος ἐκράτει. Arnott 1996, 404-405 offre una succinta panoramica della tradizione iconografica e letteraria sulla relazione (tormentata) tra il cantore ed Eracle, che si concludeva, secondo alcune fonti (e.g. D. S. 3. 67) con l’uccisione del primo da parte dell’allievo in preda all’ira. Nel quarto secolo a.C., in particolare, anche l’*Eracle* di Anassandride dovette trattare del rapporto paideutico tra i due personaggi, poiché il fr. 16 K.-A. conserva l’elogio ad un alunno talentuoso, forse da contrapporre all’eroe eponimo della commedia (cf. Massimilla 2000; Millis 2015b, 93-96); è interessante, infine, che l’unico frammento dell’unica altra opera teatrale intitolata *Lino*, cioè il dramma satiresco di Acheo (*TrGF* I 20 F26), descriva una scena di *kottabos* con protagonista proprio Eracle (su questo testo cf. da ultimo Shaw 2014, 113-114).

¹⁴¹ Cf. e.g. E. *Alc.* 747ss.; Ar. *Ra.* 52ss.; Ath. 10. 411a ss.

¹⁴² Il nome di questo ὑποκριτής, non altrimenti attestato (O’ Connor # 438; Stephanis # 2275), assomiglia a quello di altri due attori, Simicca (Stephanis # 2276) e Similo (Stephanis # 2277), di cui potrebbe anche essere una forma abbreviata, come suggerisce Arnott 1996, 412.

drammatico della commedia dopo questa scena sono fattori che non influiscono sulle molte informazioni offerte dal frammento.¹⁴³¹⁴⁴

Da un punto di vista generale, questo brano sembra restituire un'istantanea di un processo lento, graduale e complesso da definire in tutti i suoi risvolti sociali ed intellettuali, ossia l'emergere di una "cultura del libro" dalla tradizionale "cultura della *performance*" greca.¹⁴⁵ Nella letteratura d'età arcaica e classica abbondano, infatti, le riflessioni sull'effetto della poesia sui suoi fruitori; ben prima di Alessi, inoltre, Aristofane, nelle *Tesmoforiazuse*, aveva dato voce alla concezione per cui dallo stile di un componimento fosse possibile risalire alle caratteristiche morali del suo autore; qui, tuttavia, nell'equazione tra le preferenze poetiche di una persona e il suo ἦθος, entrano in gioco, in maniera abbastanza originale rispetto al passato, il libro e la lettura.¹⁴⁶

Più in particolare, l'impiego del βιβλίον come «arredo di scena» cui assistiamo nel *Lino*,¹⁴⁷ pur essendo tutt'altro che una novità nel contesto della produzione comica ateniese,¹⁴⁸ presuppone una certa familiarità degli spettatori con il coevo sistema di conservazione del materiale librario. Anche se, infatti, non possiamo essere del tutto sicuri che l'incontro tra l'allievo e il maestro fosse ambientato in «una vera e propria biblioteca»,¹⁴⁹ con i rotoli di papiro riposti sugli scaffali di un *armarium*,¹⁵⁰ il modo in cui è formulata l'indicazione di Lino ai vv. 1-2 ("dopo esser prendi il libro che vuoi *da lì*") βιβλίον ἐντεῦθεν ὃ τι βούλει προσελθῶν γὰρ λαβέ), l'uso di un deittico ("questo qui", τουτί, v. 8) e dell'imperativo δεῖξον ("mostralo", v. 9), indicano che Eracle sta rifornendosi da un insieme di βιβλία presenti sulla scena, probabilmente contenuti in un κιβώτιον.¹⁵¹ Il testo fornisce, inoltre, la più antica attestazione letteraria del sistema greco di titolazione dei libri: non è chiaro, in proposito, se dobbiamo vedere negli ἐπιγράμματα del v. 3 i precursori del più tardo σίλλυβον,¹⁵² o se, invece, come ritiene la maggioranza degli interpreti, Eracle stia semplicemente leggendo il nome degli autori sul dorso del primo κόλλημα dei papiri,¹⁵³ ma è indubbio che l'operazione compiuta dall'eroe serva a ricreare uno scenario di consultazione dei βιβλία al quale il pubblico era avvezzo.

In tale contesto si inserisce la «professional library» di Lino,¹⁵⁴ una collezione di libri adatta all'insegnamento (e, coerentemente con l'indole del suo possessore, sbilanciata a favore delle opere in

¹⁴³ Wright 2013, 610: «the presence of Linus as the title character means that education and μουσική would have featured prominently in the play, but it is not clear how this scene, or the play as a whole, developed».

¹⁴⁴ Olson 2007, 267.

¹⁴⁵ Wright 2013, 611.

¹⁴⁶ Wright *ibid.*

¹⁴⁷ Del Corso 2003, 15.

¹⁴⁸ Agli esempi discussi da Del Corso 2003, 17-19 (Av. 959-991, 1035-1037, Plat. fr. 189 K.-A., sul quale torneremo *infra*), è da aggiungere sicuramente la scena degli *Acarnesi* con Diceopoli ed Euripide, in cui il tragediografo è verosimilmente ritratto in mezzo a rotoli di papiro contenenti le sue opere (cf. commento a **Test. Libr. 3**)

¹⁴⁹ Del Corso 2003, 19. Caroli 2010, 117 n.27 è isolato nell'ipotizzare, invece, che la scena sia ambientata «nei pressi [...] di una bancarella sita nel mercato dell'*agorá*».

¹⁵⁰ Caroli 2007, 21.

¹⁵¹ Come potrebbe indicare, del resto, la presenza, al v. 5, di ἐνεστιν ("c'è", "è presente", ma anche "c'è dentro", vd. *LSJ s.v.* ἐνεστιν). Anche Del Corso 2003, 19 propende per una disposizione dei rotoli in una *capsa*; sul κιβώτιον come mezzo per l'archiviazione del materiale librario, cf. quanto osservato nella trattazione di **Test. Libr. 4**. Pinto 2013, 88 ha un'idea leggermente diversa dello *staging*: «if the books were actually shown on stage, they were probably presented as standing in at least one container for papyrus rolls, a cylindrical leather case for example».

¹⁵² Così riteneva, ad esempio, Lohan 1890, 1-2; questa idea riaffiora nella traduzione di ἐπιγράμματα data da Olson 2006, 289 («labels»), contro la quale Castelli 2014, 9 n.40 obietta: «certo, potremmo ammettere che già al tempo della commedia di Alessi i Greci usassero etichette [...] ma il testo di Alessi comunque non lo dice, o meglio: non ci offre argomenti per dire se le intestazioni, cui fa riferimento il maestro di Eracle, fossero su etichetta, oppure scritte direttamente sul dorso dei rotoli». Per alcuni esempi dell'impiego del σίλλυβον, cf. Turner-Parsons 1987, 13.

¹⁵³ È questa l'opinione, fra gli altri, di Birt 1907, 237 Wendel 1949, 24-25; Turner 1975, 15; Arnott 1996, 409. Sul «Rückseiteiteil» nei papiri, si veda l'indagine di Luppe 1977.

¹⁵⁴ Pinto 2013, 88.

versi),¹⁵⁵ ma anche e soprattutto un repertorio di autori che doveva avere, agli occhi degli spettatori di Alessi, una sua plausibilità. Accanto a due “mostri sacri” della tradizione poetica come Omero ed Esiodo, vediamo, infatti, Orfeo, sotto il cui nome, già a partire dalla seconda metà del quinto secolo a.C., circolavano molti testi, stigmatizzati per il loro contenuto sia da Euripide sia da Platone;¹⁵⁶ Epicarmo, menzionato frequentemente dagli scrittori del quarto secolo a.C. e qui ricordato, forse, per le opere di «philosophical wisdom» a lui falsamente attribuite,¹⁵⁷ piuttosto che per la sua attività di commediografo;¹⁵⁸ un’opera di argomento culinario, la cui presenza, funzionale a suscitare la “golosità libraria” di Eracle, è abbastanza improbabile in un gruppo di βιβλία destinati alla formazione di un alunno, ma ammicca alla nascente diffusione di questa letteratura di consumo fra gli Ateniesi;¹⁵⁹ scritti in prosa, secondo quell’affermazione dei καταλογάδην συγγράμματα nelle letture “di scuola” che è possibile dedurre anche da altre attestazioni del periodo.¹⁶⁰

In questa rassegna, completata, un po’ sorprendentemente, dal nome di Cherilo,¹⁶¹ trova spazio anche la tragedia. Arnott 1996, 409, sottolineando la discrepanza tra il termine τραγωδία (v. 5) e la lista di autori menzionati per nome, osserva che un simile utilizzo «may be explained as a convenient shorthand for the great triad, whose separate naming would have made the list cumbersome», ma la sua appare una congettura superflua, non fosse altro che per il fatto, notato dallo stesso Arnott, che Alessi avrebbe potuto trovare benissimo nel nome di un tragediografo un “sostituto metricamente equivalente” di questa parola (come ad esempio Εὐριπίδης). Analogamente alla dicitura συγγράμματα παντοδαπά (vv. 6-7), il riferimento generico alle “tragedie” sembra implicare, al contrario, che Lino avesse a disposizione una discreta varietà di quel genere di testi: viene da chiedersi se Alessi, componendo questi versi, avesse in mente βιβλία in cui i drammi erano editi singolarmente,¹⁶² oppure

¹⁵⁵ Arnott 1996, 411.

¹⁵⁶ Cf. E. *Hipp.* 952-955, Pl. R. 364e con Barrett 1964, 342-344. Fiorentini 2009 riflette sul significato dell’inserimento di Orfeo nella biblioteca di Lino.

¹⁵⁷ Olson 2007, 267. Cf. i *loci* elencati da Arnott 1996, 410.

¹⁵⁸ Sulla questione pesa il giudizio autorevole di Wilamowitz 1900, 25, il quale osservava: «der weise Epicharm ist es, dessen Offenbarung Ennius in Lehrgedichte seinen Landleuten erschloss; dieses Epicharm theologische Doctrin berücksichtigt Menander nicht die Dramatik seines Collegen, und wenn der Herakles des Alexis findet, neben dem Kochbuch, so wird das doch kein anderer sein als der Menanders»; egli faceva evidentemente riferimento ai versi dell’*Epicarmo* di Ennio ora catalogati da Kassel e Austin come fr. 281-288 degli *Ψευδεπιχάρμεια* (cf. Vahlen 1903², 220-222; Warmington 1967⁴, 410-414) e al nostro fr. 838, 1-2 K.-A. di Menandro, nel quale leggiamo una dichiarazione sulla natura “fisica” degli dèi attribuita al commediografo siciliano (ὁ μὲν Ἐπίχαρμος τοὺς θεοὺς εἶναι λέγει | ἀνέμους ὕδωρ γῆν ἥλιον πῦρ ἀστέρας). Alcuni interpreti del *Lino* (ad esempio Arnott 1996, 410 e Fiorentini 2009, 28) non escludono, tuttavia, che Alessi possa alludere alla produzione drammatica del collega e, in tal caso, potremmo considerare le sue parole un omaggio «en faveur du genre poétique qui est le sien», alla ricerca «d’un instant de complicité avec le public qui assiste à la pièce» (Lukinovich 2009, 192).

¹⁵⁹ L’attestazione più conosciuta di tale diffusione è sicuramente il fr. 189 K.-A. del *Faone* di Platone Comico, nel quale uno dei due interlocutori rivela l’intenzione di leggersi in solitudine l’*Ὀψαρτυσία* di Filosseno di Leucade (sull’identificazione di questo personaggio, cf. l’esauriente nota di Pirrotta 2009, 356-358), venendo interrotto da un seccatore che lo invita a declamarne il contenuto; Degani 1998, 84 e Pellegrino 2000, 244 sottolineano il legame di questo brano con il frammento del *Lino*. Altre testimonianze, comiche e non, della circolazione di trattati gastronomici sono raccolte in Olson 2007, 266.

¹⁶⁰ Cf. Pl. *Lg.* 810e (sul quale vd. *infra*).

¹⁶¹ Arnott 1996, 410. È incerto se dobbiamo vedere in questo personaggio il poeta epico di Samo del quinto secolo a.C. (per i frammenti superstiti del quale, cf. *PEG* I, pp. 191-196 Bernabé), oppure il tragediografo arcaico (*TrGF* I 66) attivo tra sesto e quinto secolo a.C., accreditato di ben 160 drammi e di tredici vittorie nei concorsi ateniesi (*Sud.* χ 594). Proprio in ragione di questi sorprendenti cifre, lo stesso Arnott, *ibid.* non esclude che i testi di quest’ultimo circolassero ancora nell’Atene di quarto secolo a.C.: ciò renderebbe il passo del *Lino* una testimonianza ancora più preziosa della disseminazione libraria della tragedia, ma il fatto che questo genere sia menzionato già “collettivamente” al v. 5 (Olson 2007, 267) fa propendere per l’attribuzione del riferimento di Alessi al primo dei due personaggi menzionati *supra* (dello stesso avviso sono anche Huxley 1969, 25 e Radici Colace 1979, 4).

¹⁶² Così riteneva Birt 1882, 446, il quale, evidentemente seguendo il testo di Meineke 1840, 444, leggeva al v. 5 il singolare τραγωδία, anziché τραγωδία; questa seconda lezione, a giudizio di Meineke una superflua congettura di Schweighäuser 1802, 138, è in realtà presente in un autorevole testimone dei *Deipnosofisti*, il codice A (Marc. Gr. 447, X sec. a.C.), come

raggruppati per autore, oppure ancora per tema, ma il frammento non consente alcuna ulteriore speculazione al riguardo.

Quello che le parole di Alessi attestano con certezza, è, semmai, il fatto che fosse divenuto normale, per un «gebildeter Mann» del quarto secolo a.C.,¹⁶³ entrare in contatto con la tragedia attraverso il supporto della parola scritta. Difatti, mentre al tempo di Aristofane una fruizione appartata della tragedia era ancora in qualche modo caratteristica di categorie particolari di appassionati, come il Dioniso consumato dal desiderio per Euripide (**Test. Libr. 1**), o come chi, meritandosi la perdizione eterna, ricopiava le tirate tragiche di poeti scadenti (**Test. Libr. 2**), e il libro era considerato come uno *status symbol* in grado di individuare un «reading set» in seno alla società (**Test. Libr. 4**),¹⁶⁴ nel *Lino*, la lettura della tragedia (come di altre opere) e, soprattutto, il possesso privato di βιβλία (anch'esso singolare nel quinto secolo a.C., vd. **Test. Libr. 3**), sono circostanze tanto naturali da essere in grado ispirare la costruzione drammaturgica di un commediografo.

Come osservato *supra*, in ogni caso, il cantore figlio di Apollo è qualcosa di più di un semplice “uomo acculturato”, poiché Alessi lo assimila ad un γραμματιστής: è lecito intendere, di conseguenza, l’inserimento delle tragedie nella lista dei vv. 5-7 anche come un’allusione all’affermazione di questo genere poetico nel *curriculum* scolastico del quarto secolo a.C.

Sotto questo aspetto, se confrontiamo la sequenza di autori offerta dal frammento comico con il materiale letterario cui fa riferimento l’Ateniese in quella sezione del settimo libro delle *Leggi* dedicata alla παιδεία tradizionale (e da noi in parte commentata, cf. **Test. Libr. 7**), possiamo notare che si tratta della medesima “gamma” di opere, sia da un punto di vista “metrico, sia da un punto di vista “etico”:¹⁶⁵ Alessi, fr. 140 K.-A. Ὅρφεὺς ἔνεστιν, Ἡσίοδος, τραγωδίαι | Ἐπίχαρμος, Χοιρίλος, Ὅμηρος, συγγράμματα | παντοδαπά ~ Pl. *Lg.* 810e 6-9 λέγω μὴν ὅτι ποιηταί τε ἡμῖν εἰσὶν τινες ἐπῶν ἑξαμέτρων πάμπολλοι καὶ τριμέτρων καὶ πάντων δὴ τῶν λεγομένων μέτρων, οἱ μὲν ἐπὶ σπουδῆν, οἱ δ’ ἐπὶ γέλωτα ὠρμηκότες, 811e 2-3 ποιητῶν τε ποιήματα [...] καὶ γεγραμμένα καταλογάδην.

Inoltre, se nel *Lino* il potenziale paideutico della tragedia emerge soltanto indirettamente, esso è centrale in un altro celebre testo comico risalente al quarto secolo a.C., ovvero il fr. 6 K.-A. delle *Donne alle Dionisie* di Timocle. In esso, assistiamo ad una riflessione, non sappiamo quanto sincera,¹⁶⁶ 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, in grado di distogliere la mente dalle preoccupazioni, come le tragedie, le quali, ritraendo gli eroi afflitti da ogni genere di πάθος, aiutano a vedere il proprio dolore “in prospettiva”,¹⁶⁷ 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 τις | ἀτυχήματ’ ἄλλοις γεγονότ’ ἐννοούμενος | τὰς αὐτὸς αὐτοῦ συμφορὰς ἤττον στένει, vv. 17-19). La carrellata di esempi che occupa la parte centrale del frammento indica significativamente che, in quel periodo, l’occasione principale per un contatto con la tragedia era ancora la *performance* e non il libro (un esempio su tutti: chi è zoppo, si consola *vedendo* Filottete, non leggendo di lui, χωλός τις ἐστὶ, τὸν Φιλοκτήτην ὄρῃ, v. 15); ciò nonostante, le affermazioni che introducono questa estesa panoramica di personaggi tragici, essendo incentrate sugli aspetti psicagogici del dramma e sul fatto che chiunque si accosti ad esso, risulti arricchito culturalmente (ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβὼν | πρὸς ἄλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει, | μεθ’ ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα, vv. 5-7), fanno comprendere perché la tragedia avesse

annotò Kock nell’apparato *ad loc.* (1884, 346), pur non accogliendola, come hanno fatto, invece, Kaibel 1887, 370 e Kassel ed Austin. Quale che fosse la forma usata in quel verso, è veramente difficile dedurre qualche informazione sulla prassi editoriale della tragedia sulla base dell’utilizzo o meno, da parte di Alessi, del plurale.

¹⁶³ Nesselrath 1990, 228.

¹⁶⁴ Denniston 1927, 118.

¹⁶⁵ Ford 2003, 29.

¹⁶⁶ Potrebbe anche trattarsi, infatti, di una parodia di certe coeve teorizzazioni sulle qualità didattiche della tragedia, come ha sostenuto Rosen 2012.

¹⁶⁷ Hanink 2014b, 194.

progressivamente acquisito una posizione di rilievo fra i *genera* poetici tradizionalmente impiegati nella formazione scolastica.

In virtù di tali considerazioni, a fianco dei molti “punti di interesse” del frammento sottolineati da Wright 2013, 610 – quali l’“atticizzazione” di un personaggio mitologico,¹⁶⁸ l’utilizzo dei βιβλία come *props*, l’attestazione del sistema antico di titolatura, l’idea che le preferenze in materia di lettura siano sintomatiche del carattere di una persona – deve essere evidentemente annoverato anche il suo valore come testimonianza della circolazione scritta della tragedia e della sua affermazione in uno degli ambiti in cui libro “conta”: la scuola.¹⁶⁹

(Test. Libr. 9)

Fra i quattro brani comici citati da Ath. 4. 134a-d a proposito della consuetudine ateniese di unire il ballo al simposio,¹⁷⁰ quello tratto dai *Carii* di Antifane è senza dubbio il più enigmatico, perché il commediografo, almeno secondo le parole con cui Ateneo introduce il testo, derideva τινα τῶν σοφῶν ὡς παρὰ δεῖπνον ὀρχούμενον (134b). Una brillante congettura di F.A. Trendelenburg, riportata in apparato al frammento da A. Meineke (1840, 60), identificò in Eraclide Pontico il bersaglio di questi versi e, sebbene non siano mancate opinioni contrarie al riguardo,¹⁷¹ tale ipotesi ha incontrato il favore della maggior parte degli studiosi,¹⁷² venendo sostanzialmente accolta anche nella più recente edizione dei *testimonia* superstiti su questo “erede” tutt’altro che “minore” del magistero platonico.¹⁷³

Si tratta, ovviamente, di un’identificazione non sicura, ma assai probabile: Weinrich 1944-1948, 138, riassume bene la questione osservando che “sarebbe difficile trovare un altro σοφός vissuto all’epoca di Antifane verso il quale tutti gli indizi possano convergere come convergono verso Eraclide”. In primo luogo, la caratterizzazione del personaggio del frammento come βάκηλος (v. 2; su questo termine cf. K.-A. *ad* Alessi fr. 105) collima con quanto Diogene Laerzio afferma a proposito del filosofo (5. 86): “portava una veste elegante ed era corpulento, tanto che gli Ateniesi lo chiamavano *Pompikòs* piuttosto che *Pontikòs*” (οὗτος ἐσθῆτί τε μαλακῆ ἐχρήτο καὶ ὑπέρογκος ἦν τὸ σῶμα, ὥστ’αὐτὸν ὑπὸ τῶν Ἀττικῶν μὴ Ποντικὸν ἀλλὰ Πομπικὸν καλεῖσθαι); inoltre, la danza “pantomimica” cui il protagonista del brano, senza vergogna (οὐδ’αἰσχύνεται, v. 2) sembra dare vita, era “di casa” nel Ponto,¹⁷⁴ dove, come informa Luc. *Salt.* 79, ὀρχοῦνται γε ταῦτα οἱ εὐγενέστατοι καὶ πρωτεύοντες ἐν ἑκάστη τῶν πόλεων, οὐχ ὅπως αἰδοῦμενοι ἀλλὰ καὶ μέγα φρονούντες ἐπὶ τῷ πράγματι μᾶλλον ἢπερ ἐπ’ εὐγενείαις καὶ λειτουργίαις καὶ ἀξιώμασι προγονικοῖς. In secondo luogo, per quanto siano numerosi gli esegeti antichi di Eraclito, soltanto la figura di Eraclide Pontico, accreditato da Diogene Laerzio della composizione di un commento in quattro libri all’opera dello σκοτεινός (5. 87), può essere accostata al brano di Antifane in modo

¹⁶⁸ Konstantakos 2014, 165.

¹⁶⁹ Ford 2003, 24.

¹⁷⁰ Alessi fr. 102, 224 K.-A.; Erifo fr. 1 K.-A.

¹⁷¹ Cf. e.g. Voss 1896, 14-15; Gottschalk 1980, 159-160.

¹⁷² Accettano l’identificazione proposta da Trendelenburg, fra gli altri, Schneidewin 1852, 13; Kock 1884, 56; Wilamowitz 1881, 197 n.18; Schrader 1885, 243; Weinreich 1948, 136-140; Wehrli *ad* Heraclides Ponticus fr. 10; Edmonds 1959, 212; Ritchie 1964, 8; Haslam 1976, 155. Hanink 2014a, 174-175, l’ultima in ordine di tempo ad occuparsi del frammento dei *Carii*, non prende posizione in proposito.

¹⁷³ Nella raccolta curata da Schütrumpf 2008, 256-257 il frammento di Antifane è prudentemente catalogato come una testimonianza soltanto incerta dell’attività di Eraclide Pontico, anche se nella nota di commento la teoria di Trendelenburg è considerata favorevolmente. Nello studio di J. Dillon sulle prime fasi della storia dell’*Accademia*, Eraclide Pontico è inserito tra le «minor figures» della tradizione platonica (2003, 204-216), ma Mejer 2009 polemizza contro questa tradizionale classificazione, offrendo una capillare rivalutazione dell’attività intellettuale e filosofica di questo studioso.

¹⁷⁴ Weinreich 1948, 139.

convincente da un punto di vista cronologico.¹⁷⁵ Il lavoro sul testo di Euripide (sul quale torneremo tra breve) ben si accorda, poi, con l'interesse del filosofo per i poeti tragici del quinto secolo a.C., deducibile da alcuni titoli presenti nell'elenco delle sue opere (D. L. 5. 86-88): un trattato in tre libri *Περὶ τῶν παρ' Εὐριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ* e un volume *Περὶ τῶν τριῶν τραγωδοποιῶν*. Più complessa da individuare è la relazione tra Eraclide Pontico e Teodette, anche se il problema non è insormontabile come ritiene Gottschalk 1980, 160, il quale, basandosi soprattutto sul v. 4 del frammento, ha respinto l'identificazione tra il bersaglio di Antifane e lo studioso dell'Accademia («what about the 'Art of Theodectes' which the unknown is said to have discovered? Faced with this difficulty we must either abandon Trendelenburg's guess or [...] supply Heraclides with the book which the evidence has denied him»). Senza contare, infatti, che le parole del commediografo sembrano essere semplicemente un'esagerazione ironica delle competenze dello studioso, da non prendere, perciò, alla lettera,¹⁷⁶ vi sono alcune plausibili spiegazioni del collegamento tra i due personaggi stabilito da Antifane: Eraclide aveva “scoperto” la τέχνη di Teodette nel senso che, in qualche modo, si era occupato del suo manuale di retorica,¹⁷⁷ oppure della sua poetica tragica,¹⁷⁸ oppure, ancora, perché era considerato l'occulto ideatore delle sue composizioni tragiche – questo sarcasmo accosterebbe il nostro passo ad alcune occorrenze comiche in cui è maliziosamente messa in dubbio l'originalità di un drammaturgo.¹⁷⁹ Forse, infine, nell'accumulo di interessi attribuiti all'ignoto βάκηλος danzante dei *Carii* (ὁ... ὁ... ὁ), è possibile intravedere un riferimento alla poliedrica produzione filosofica, culturale e letteraria dello stesso Eraclide, di cui conserva traccia l'impressionante catalogo di opere riportato da D. L. 5. 86-88.

Anche volendo trascurare l'identificazione proposta da Trendelenburg, resta il fatto che un certo intellettuale del quarto secolo a.C. era talmente noto agli spettatori di Antifane per “aver scritto i κεφάλαια per Euripide” che il poeta poteva, con efficacia comica, confrontare la seria attività di questo personaggio con la giocosa immagine della sua danza caratterizzata da movimenti delle braccia.¹⁸⁰ Se si eccettuano gli studiosi più o meno recenti di Eraclide Pontico, tuttavia, in pochi hanno

¹⁷⁵ Cf. le osservazioni di Schrader 1885, 252 in proposito.

¹⁷⁶ Schütrumpf 2008, 257

¹⁷⁷ È difficile definire precisamente i contorni di questa presunta “scoperta”, “invenzione” della τέχνη di Teodette; gli interpreti che identificano Eraclide Pontico nel personaggio dei *Carii* spesso riconducono l'allusione del v. 4 al fatto che egli avesse interessi nel campo della retorica (cf., da ultimo, Schütrumpf 2008, 257 n. 2), per noi attestati, però, soltanto dal titolo di una delle opere citate in D. L. 5. 86-88, cioè il *Περὶ τοῦ ῥητορεύειν ἢ Πρωταγόρας*, verosimilmente di forma dialogica.

¹⁷⁸ In questo caso sarebbe possibile riferire il v. 4 al trattato *Περὶ ποιητικῆς καὶ τῶν ποιητῶν*, ricordando, con Schrader 1885, 253, «dass auch in der Poetik des Aristoteles häufig auf die tragoedien des Theodektes hingewiesen wird». Anche Radermacher 1951, 189 vede nelle parole di Antifane un accenno all'arte tragica di Teodette.

¹⁷⁹ Tra i *loci* raccolti da Schrader 1885, 253 n.34 in proposito, spicca Ar. *Ra.* 1452, in cui Dioniso chiede ad Euripide se è stato lui, o Cefisofonte, a “inventare” i versi assurdi appena pronunciati (ταῦτι πότερ' αὐτὸς ἠῦρες ἢ Κηφισοφῶν); inoltre, il verbo composto ἀνευρίσκω, nel quarto secolo a.C., è impiegato per indicare la creazione, o la scoperta di qualcosa prima non esistente, come l'arte culinaria (Timocle fr. 37 K.-A., Χῖοι πολὺ ἄριστ' ἀνευρήκασιν ὀψαρτυτικὴν), oppure di una tecnica retorica utile per difendersi in un processo (ἔοικεν ἀποκεκρυμμένην τέχνην ἀνευρεῖν ὁ Τεισίας ἢ ἄλλος ὄστις, Pl. *Phdr.* 273c 7-8). Sappiamo, poi, che Eraclide Pontico, stando ad una fonte autorevole come Aristosseno (D. L. 5. 92 = fr. 114 Wehrli) aveva scritto delle tragedie facendole circolare sotto il nome di Tespi e questa notizia (eloquente su quanto poteva accadere ai testi tragici in età pre-alessandrina) potrebbe supportare l'ipotesi che la composizione dei drammi di Teodette fosse influenzata, almeno in parte, dal filosofo dell'Accademia.

¹⁸⁰ Non siamo in grado di stabilire, nemmeno approssimativamente, la datazione dei *Carii*; Edmonds 1959, 212, in una delle sue consuete congetture che legano frammenti comici ed eventi storici, vorrebbe datarli al 332 a.C., «when Heraclides would be c. 58 and Alexander's conquest of Caria was not yet complete», ma non vi sono appigli per corroborare questa speculazione. È possibile ipotizzare, comunque, che il contenuto della commedia fosse in qualche modo ispirato dall'omonima opera di Eschilo (o di Euforione, come ha tentato di dimostrare West 2000, 347-351), nota anche con il titolo di *Europa*: la storia della relazione di questa eroina con Zeus, del resto, era sicuramente un soggetto adatto alla trasposizione in un «mythological burlesque» (Konstantakos 2014, 163), come dimostra il fr. 43 K.-A. dell'*Europa* di

riflettuto sull'operazione compiuta da tale personaggio e adombrata nelle parole del commediografo, e quasi nessuno ha inquadrato il frammento dei *Carii* in un'indagine sulla circolazione del testo tragico in età pre-alessandrina. Perché ciò sia possibile – per capire, cioè, entro quali limiti il brano apra uno squarcio su una modalità della diffusione libraria della tragedia – è necessario sottoporre ad un'attenta analisi le diverse interpretazioni proposte per il v. 5.

(I) I. Casaubon, ad esempio, ipotizzò che il protagonista del frammento fosse responsabile dell'ideazione dei tratti fondamentali delle tragedie di Euripide («qui Euripidi fabulam componere aggressuro summa capita describit et primam faciem tragoediae delineat»):¹⁸¹ non, evidentemente, il celebre poeta vissuto nel quinto secolo a.C., ma, per ragioni cronologiche, l'omonimo nipote. Schrader 1885, 253 obiettò, tuttavia, che se questo fosse stato il significato di quel verso, avremmo dovuto trovare, al posto di συγγράφειν, un verbo come ποεῖν, συμποεῖν, εὕρισκειν, che segnalasse il rapporto di collaborazione tra i due.¹⁸²

(II) Bernhardt 1836, 66, invece, inserendo il brano di Antifane in una rassegna di *testimonia* relativi agli «Schulbücher», collegò l'azione descritta al v. 5 con le raccolte di κεφάλαια καὶ ῥήσεις, messe insieme da alcuni maestri, stando a *Lg.* 810e 6-811a 5(= **Test. Libr. 7**), per favorire l'apprendimento mnemonico dei loro allievi. In altri termini, il commediografo alluderebbe a un «Chrestomatist» noto per la selezione di brani illustri euripidei. Ciò, alla luce delle molteplici attestazioni dell'esistenza, nel quarto secolo a.C., di una «cultura antologizzante», è tutt'altro che improbabile. Denniston 1927, 115, inoltre, fornendo un'interpretazione del frammento non molto lontana da quella di Bernhardt, collega in modo interessante i κεφάλαια menzionati da Antifane al κεφαλαίῳ ῥήματι con il quale Eschilo, secondo Dioniso, potrebbe colpire in testa il rivale (*Ar. Ra.* 854): queste espressioni potrebbero indicare «the clear-cut, formal headings under which the poet's are accustomed to group their rather forensic arguments» e tale osservazione sembra particolarmente vera nel caso di Euripide, un poeta che, a detta di Nicostrato (fr. 27 K.-A.), era capace di «mettere la vita in un verso». Questa ricostruzione, in ogni caso, richiederebbe la presenza, nel testo di Antifane, del genitivo Εὐριπίδου in luogo del trådito Εὐριπίδη, secondo una correzione proposta, pur nel contesto di un'interpretazione diversa da quella di Bernhardt,¹⁸³ da Schimdt 1837, 12.

Sussiste, infine, una terza possibilità esegetica (III), che illustra in maniera più convincente l'operazione cui Antifane allude al v. 5. Schneidewin 1852, 12 colse probabilmente nel segno, infatti, quando istituì un collegamento tra i κεφάλαια menzionati nel frammento e le ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων edite da Dicearco di Messene. Che questo filosofo peripatetico, vissuto tra la fine del quarto e l'inizio del terzo secolo a.C., fosse il compilatore di riassunti delle trame dei due celebri tragediografi, è una notizia deducibile soprattutto da un passo di Sesto Empirico (*adv. Math.* 3. 3 = Dicearco fr. 112 Mirhady, fr. 78 Wehrli), la cui interpretazione è, però, tutt'altro che pacifica.¹⁸⁴

Platone comico, in cui uno dei due interlocutori (verosimilmente il sovrano degli dèi, cf. Pirrotta 2009, 120) vuole soddisfare i propri piaceri approfittando del sonno di una donna.

¹⁸¹ Citiamo da Meineke 1840, 59-60, il quale approva la ricostruzione di Casaubon.

¹⁸² Cf. gli esempi raccolti dallo stesso Schrader 1885, 253 n.34.

¹⁸³ Cf. Schmidt *ibid.*: «Bernhardt [...] credit intelligi hominem, qui poetarum sive unius Euripidis locos insignes collegerit, at id ab Aristotele alienum fuisse iudicaverim et Aristotelis significari poetarum, de quibus Euripidem maximi faciebat, totiusque artis poeticae studia. Pro Εὐριπίδη haud dubie Εὐριπίδου scribendum». Lo studioso, infatti, identificava in Aristotele il danzatore anonimo del frammento di Antifane, basandosi sia sulle fonti antiche relative alla mollezza dello Stagiritita (cf. *Ael. VH* 3. 19), sia sul suo rapporto con Teodette, del quale fu maestro secondo *Sud.* θ 138 (= *TrGF* I 72 T1) e della cui *Τέχνη* compilò forse un'antologia (D. L. 5. 24; *Arist. Fr.* 135-151 Gigon).

¹⁸⁴ καθ' ἓνα μὲν τρόπον ἢ δραματικὴ περιπέτεια, καθὸ καὶ τραγικὴν καὶ κωμικὴν ὑπόθεσιν εἶναι λέγομεν καὶ Δικαιάρχου τινὰς ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων, οὐκ ἄλλο τι καλοῦντες ὑπόθεσιν ἢ τὴν τοῦ δράματος περιπέτειαν. Meccariello 2014, 67-82, cui rimandiamo per la sostanziosa bibliografia sull'argomento, ha analizzato questa e altre fonti relative alla «paternità dicearchea» degli *argumenta* tragici, giungendo alla conclusione che «per attribuire al peripatetico la raccolta di ὑποθέσεις narrative di cui disponiamo dovremmo ammettere l'impiego di una lingua paraletteraria, molto più vicina a Polibio che ad Aristotele, e la successiva riorganizzazione dei riassunti sulla base del nuovo ordinamento alfabetico, a meno di voler vedere in Dicearco un isolato precursore del sistema». È un peccato, tuttavia, che sia in questa

A prescindere, comunque, dal rapporto tra la nostra testimonianza e l'attività di Dicearco sui testi tragici, la presenza di κεφάλαια consente indubbiamente di accostare il testo di Antifane a quello di alcuni *argumenta*. Come notò lo stesso Schneidewin 1852, 12, infatti, κεφάλαιον è usato nelle ὑποθέσεις dell'*Antigone*, dell'*Edipo Re* e del *Prometeo* per indicare gli elementi essenziali della trama: τὸ δὲ κεφάλαιόν ἐστι τάφος Πολυνείκου, Ἀντιγόνης ἀναίρεσις, θάνατος Αἴμονος καὶ μόρος Εὐρυδίκης τῆς Αἴμονος μητρός (*argum. S. Ant. I*, 13-15 Pearson), τὸ δὲ κεφάλαιον αὐτοῦ ἐστὶ Προμηθέως δέσις (*argum. (a). A. Prom.*, p. 5, 9-10 Herington), τὸ κεφάλαιον δὲ τοῦ δράματος γνῶσις τῶν ἰδίων κακῶν Οἰδιπόδος, πῆρωσις τε τῶν ὀφθαλμῶν καὶ δι' ἀγχόνης θάνατος Ἰοκάστης (*argum. S. OT III*, 16-17 Pearson).

È verosimile credere, pertanto, che simili, stringati resoconti dei *plot* drammatici fossero il frutto dell'attività dell'intellettuale deriso nei *Carii* e che costituissero ciò a cui Aristofane di Bisanzio, se non già Dicearco, dette una "veste stilistica" più curata.¹⁸⁵ Considerando, tuttavia, la stretta vicinanza di significato tra κεφάλαιον e ὑπόθεσις (due termini che, a giudicare dal testo di un paio di *argumenta* «di stampo aristofaneo», risultano interscambiabili),¹⁸⁶ e tenendo presente che, in un'epoca certo non lontana da quella di Antifane, Menandro impiega la formula ταῦτ' ἐστὶ τὰ κεφάλαια nel prologo del *Dyskolos* (v. 45), a conclusione dell'esposizione iniziale della trama,¹⁸⁷ niente vieta di pensare che già nel quarto secolo a.C. circolassero ὑποθέσεις tragiche dotate di una certa estensione ed articolazione, come sarà in seguito. In altre parole, come sintetizza bene Citelli 2001, 346 n.4, è difficile stabilire con certezza «se con *kephálaia* Antifane si riferisca agli *argumenta*, ossia ai riassunti che precedevano le tragedie nelle antologie ellenistiche, oppure a rubriche o intestazioni che in quelle stesse antologie segnalavano i momenti principali di una tragedia».

Ancor più difficile, di conseguenza, è comprendere quale fosse l'esito concreto dell'operazione di chi "scriveva i κεφάλαια per Euripide", ma è possibile, in ogni caso, formulare due distinte ipotesi. Da un lato, infatti, la presenza di συγγράφειν, il verbo tradizionalmente associato alla redazione di opere in prosa,¹⁸⁸ sembra suggerire che il prodotto confezionato dal protagonista del frammento fosse una selezione di trame tragiche e, se così fosse, potremmo immaginarne una destinazione scolastica: abbiamo già accostato, in proposito, testo di Antifane e il passo del settimo libro delle *Leggi* in cui sono ritratti maestri che sottopongono agli alunni "interesse *rhexis* e κεφάλαια" da imparare a memoria, e vale la pena di aggiungere che Plutarco, in *de aud. poet.* 14e 9, contempla l'utilizzo, per l'educazione dei fanciulli, non solo di Αἰσώπεια μυθάρια ma anche di ποιητικὰς ὑποθέσεις.¹⁸⁹ Dall'altro, la presenza del dativo Εὐριπίδῃ induce a ritenere che la composizione dei κεφάλαια sfociasse in un materiale di corredo ai drammi del tragediografo; nel frammento 140 K.-A. del *Lino* di Alessi (= **Test. Libr. 8**), del resto, diverse opere della tradizione poetica greca sembrano essere semplicemente indicati con il nome dei loro autori (Ὀρφεὺς, Ἡσίοδος, Ὀμηρος, vv. 4-5) e se questo stilema, come sembra evidente, è utilizzato anche da Antifane, è possibile che le sue parole facciano riferimento ad un'attività di redazione sul *corpus* euripideo. In tal caso, potremmo considerare la compilazione dei κεφάλαια, da un punto di vista particolare, come un ausilio alla consultazione di rotoli contenenti più di un testo e,

sezione del suo lavoro, sia nella sua preziosa indagine introduttiva su ὑπόθεσις, κεφάλαιον e termini affini, la studiosa non abbia tenuto conto della testimonianza offerta dal fr. 111 K.-A. di Antifane, che rende indubbiamente meno "isolata" l'attività di Dicearco sul *corpus* tragico.

¹⁸⁵ Haslam 1976, 155 n.26.

¹⁸⁶ Meccariello 2014, 29. Cf. *argum. A. Sept.*, p. 1, 2-3 Smith; *A. Pers.*, p. 4, 15-20, Dähnardt.

¹⁸⁷ Meccariello 2014, 30 n.94. È significativo, in proposito, che venga usato il termine κεφάλαια laddove i commediografi latini impiegheranno *argumentum*, a sua volta il corrispettivo naturale di ὑπόθεσις (cf. e.g. Plaut. *Amph.* 51, Ter. *Andr.* 6 e gli altri *loci* raccolti dalla studiosa). Fra i commentatori di Menandro è Stoessl 1965, 34, in particolare, a collegare il passo del *Dyskolos* con il v. 5 del frammento di Antifane.

¹⁸⁸ E, come tale, viene usato spesso nelle battute iniziali, ad indicare l'attività dello scrittore, oppure dei suoi predecessori: Thuc. 1. 1 Θουκυδίδης Ἀθηναῖος ξυνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων; Xen. *Eq.* 1. 1 συνέγραψε μὲν οὖν καὶ Σίμων περὶ ἵπικῆς; Hipp. *Acut.* 1 Οἱ συγγράψαντες τὰς Κνιδίας καλεομένας γνώμας, D. H. *De Comp. Verb.* 1. 44-45 ὅσοι τῶν ἀρχαίων ῥητορικὰς ἢ διαλεκτικὰς συνέγραψαν τέχνας.

¹⁸⁹ Marrou 1978, 225. *Contra* Schneidewin 1852, 14: «sed profecto neque Aristophanes neque Heraclides et Dicearchus ii erant, qui puerorum usibus prospectum irent».

da un punto di vista generale, come il sintomo della volontà di catalogare le tragedie circolanti all'epoca, secondo un impulso alla conservazione del patrimonio teatrale del passato non dissimile da quello avvertito da Aristotele e dai suoi allievi.

Quale che fosse l'operazione compiuta dallo sfrenato danzatore dei *Carii*, questo frammento della Μέση testimonia, nonostante i suoi diversi punti interrogativi, come il “viaggio antico dei testi” tragici abbia conosciuto molte più tappe di quel passaggio “da Atene ad Alessandria” che ha da sempre catalizzato, quasi esclusivamente, l'attenzione degli studiosi.

(Test. Libr. 10)

Avviandosi alla conclusione della sua analisi dell'elocuzione, Aristotele, in *Rh.* 1413b 2-3, enuncia il principio per cui lo stile debba armonizzarsi con il genere del discorso (δεῖ δὲ μὴ λεληθέναι ὅτι ἄλλη ἐκάστῳ γένοι ἀρμόττει λέξις). Il filosofo traccia, di conseguenza, una distinzione tra una λέξις γραφική, godibile in forma scritta, in quanto dotata di precisione formale (ἀκριβεστάτη), e una λέξις ἀγωνιστική, adatta al dibattito, alla *performance* (ὑποκριτικωτάτη), sia essa incentrata sull'espressione di un carattere oppure di un'emozione (ταύτης δὲ δύο εἶδη· ἢ μὲν γὰρ ἠθικὴ ἢ δὲ παθητικὴ).¹⁹⁰ Naturalmente, gli attori perseguono i drammi in cui questa seconda λέξις è preminente e i poeti, a loro volta, perseguono gli ὑποκριταί di questo tipo (διὸ καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι, καὶ οἱ ποιηταὶ τοὺς τοιούτους). Questa considerazione stimola Aristotele a citare, per converso, l'esempio di due autori di generi principalmente diffusi attraverso la (*re*)*performance*, che, tuttavia, adottano uno stile particolarmente adatto alla lettura e, per questo, si “tengono in mano”.¹⁹¹ Il tragediografo Cheremone, nitido nell'esposizione come un λογογράφος, e il ditirambografo Licinnio.

Secondo un'erronea interpretazione di questo passo che, sebbene confutata in modo decisivo già da O. Crusius (1902), continua ad affiorare, anche di recente, negli studi sulla circolazione libraria antica e nelle traduzioni della *Retorica*, Cheremone e Licinnio sarebbero ἀναγνωστικοί in quanto “scriverebbero per un pubblico di lettori”.¹⁹² Tale assunto è spesso posto alla base di riflessioni relative all'evoluzione dei meccanismi di circolazione della tragedia, nelle quali Cheremone è considerato un esempio di «Lesedramatiker»,¹⁹³ di un drammaturgo che comporrebbe le sue opere in vista della loro circolazione libraria e non per una *performance* teatrale, con l'implicazione, abbastanza naturale, che tale scelta sia indicativa di un generale cambiamento nelle modalità di fruizione, in Grecia, della letteratura. Questa è, evidentemente, un'inferenza indebita, non soltanto per l'esistenza di testimonianze di rappresentazioni delle tragedie di Cheremone,¹⁹⁴ ma anche perché una banale

¹⁹⁰ Innes 2007 analizza estesamente la dicotomia tra «performative» e «written style» che anima questa sezione della *Retorica*. Nella nostra discussione di *Rh.* 1413b, seguiamo da vicino la traduzione di Zanatta 2004, 352.

¹⁹¹ Come puntualizza Zwierlein 1966, 133 n.15, il significato del verbo riportato dal *LSJ*, proprio in riferimento al passo della *Retorica* («to be popular»), è impreciso: βαστάζονται fa concretamente riferimento all'azione di tenere qualcosa tra le mani (cf. i *loci* citati s.v., II, 2) e la sua presenza si accorda, infatti, con l'espressione ἐν ταῖς χερσίν, utilizzata da Aristotele a proposito dei discorsi dei retori, ben pronunciati ma triviali una volta che si abbia “sotto mano” la loro redazione scritta.

¹⁹² Cf. e.g. Easterling-Knox 1989, 24: «Aristotele [...] cita tragediografi come Cheremone e poeti di ditirambi come Licinnio che componevano con la mente rivolta ai lettori (ἀναγνωστικοί)» (tale concetto è formulato in modo quasi identico da Caroli 2012, 158-159 n.4); Kennedy 1991, 255: «but poets who write for the reading public are [also] much liked» (traduzione libera e imprecisa ma sostanzialmente ricalcata da Hunter 2003a, 219 in uno studio su “scrittura e cultura”). La migliore discussione del problema, Crusius a parte, è sempre quella di Zwierlein 1966, 128-134, il quale (129 n. 1), elenca sia i sostenitori della tesi per cui Cheremone scrivesse non più per la *performance* ma per la lettura, sia i fautori dell'interpretazione da noi seguita.

¹⁹³ Zwierlein 1966, 132.

¹⁹⁴ Nel *palmares* dell'attore-pugile di Tegea (inizio II secolo a.C., cf. commento a **Test. Rep. 13**), figura una vittoria con un Achille di Cheremone, forse l'*Achilles Tersitoktonos* menzionato da Stob. 1. 6, 7 nell'introdurre una sentenza del tragediografo sulla τύχη (= *TrGF* I 71 F2). Spesso è stata ipotizzata una relazione tra la trama quest'ultima tragedia e un cratere a volute apulo del 340 a.C. ca. (Boston, Museum of Fine Arts 1900. 03. 804; è d'obbligo il rimando all'estesa

contestualizzazione del brano delle *Retorica*, come quella offerta *supra*, è sufficiente per chiarire che Aristotele, definendo “ἀναγνωστικοί” i due autori, esprima semplicemente un giudizio sul tipo di λέξις che li contraddistingue:¹⁹⁵ il fatto che esso sia adatto alla lettura, in altri termini, non comporta necessariamente che a tali drammi (e ditirambi) fosse preclusa una diffusione performativa. A buon diritto, pertanto, Taplin 1977, 13 ha negato che questo passo costituisca una seria obiezione al fatto che «we have no evidence of a fifth-century tragedian who did not want his plays performed» e che «to have his work performed was the only way to realize it».¹⁹⁶

Le parole di Aristotele, in ogni caso, certificano innegabilmente una circolazione libraria delle opere di Cheremone e, come tali, meritano di essere prese in considerazione nella nostra indagine. A un primo sguardo, esse, a dire il vero, sollevano dubbi sull’effettiva attendibilità dello Stagirita: può l’opinione di colui che fu «il primo vero “lettore” e collezionista di libri»,¹⁹⁷ e che fu chiamato da Platone “ἀναγνώστης”,¹⁹⁸ essere indicativa di tendenze a lui contemporanee in materia di fruizione di βιβλία? È appena il caso di ricordare, poi, come Aristotele, nella *Poetica*, affermi ripetutamente che «la tragedia può compiere la propria funzione e ottenere il proprio scopo anche senza la rappresentazione scenica e mediante la sola lettura del testo».¹⁹⁹ Considerato ciò, il βασιτάζονται del testo aristotelico va sicuramente preso con le dovute cautele, perché i lettori del dramma erano, all’epoca, ancora una minoranza rispetto a coloro che assistevano alle *performances* teatrali.²⁰⁰

Vi è, tuttavia, una curiosa circostanza che, se fosse effettivamente riconducibile alle intenzioni compositive di Cheremone, dimostrerebbe l’attenzione di questo autore per la ricezione scritta delle tragedie, corroborando, di riflesso, le riflessioni di Aristotele sul carattere ἀναγνωστικός e γραφικός del suo stile.

Nel 1955, infatti, E.G. Turner pubblicò un papiro (*P. Hibeh* 224, 280-250 a.C.) contenente alcuni versi del tragediografo, attribuendoli, per la loro natura esametrica, al Κένταυρος (in quanto definito da Arist. *Po.* 1447b 21-22 μκτικήν ῥαψοδίαν ἐξ ἀπάντων τῶν μέτρων) e riferendoli, per il loro carattere sentenzioso, a un brano in cui «Chiron the teacher propounded the bases of morality in hexameters» (p. 149): qualcosa di simile, come suggeriva lo stesso *editor princeps*, alle ὑποθήκαι Χείρωνος. R. Kannicht (cf. l’apparato ad *TrGF* I 71 F14b), scorse, nelle lettere iniziali di questi mutili versi, la sigla XAIPHM:²⁰¹ la lacunosità del testo impediva di comprendere se il nome fosse coniugato

indagine di Morelli 2001). Ciò farebbe pensare ad una diffusione via *performance* delle opere di Cheremone nella Magna Grecia del quarto secolo a.C., anche se Taplin 2007, 232-234 (e 2014, 154-155) esprime più di un dubbio sulla presenza di una connessione tra il dramma e la narrazione iconografica del vaso.

¹⁹⁵ Cf. Crusius 1902, 382: «Der Terminus ἀναγνωστικός gibt nichts, als ein stilistisches Urtheil: Chaeremons Stücke waren zum Lesen besonders geeignet».

¹⁹⁶ Cheremone non visse nel quinto secolo a.C., com’è noto (sulla sua cronologia cf. *TrGF* I 71 T2), ma ciò non influisce sulla validità dell’asserzione di Taplin: come osserva Pacelli 2016, 39, «anche per i tragediografi del IV secolo il fine ultimo restava sempre il teatro».

¹⁹⁷ Lomiento 2001, 336.

¹⁹⁸ Almeno secondo *Vit. Marc.* 6: καὶ οὕτω φιλοπόνως συνῆν Πλάτωνι ὡς τὴν οἰκίαν αὐτοῦ ἀναγνώστου οἰκίαν προσαγορευθῆναι. Cf. Düring 1976, 15.

¹⁹⁹ Donini 2008, CXXII. Si veda *ibid.* CXXI-CXXXIV per una puntuale analisi dell’alternanza tra «tragedia rappresentata e tragedia letta» nella teorizzazione aristotelica. Sono tre i passi chiave in proposito: τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῶν τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν (1450b 18-20), δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον (1453b 4-7) e soprattutto ἔτι ἢ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἢ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἔστιν (1462a 11-13).

²⁰⁰ Donini 2008, CXXIII.

²⁰¹ Χρῆ τιμᾶν θ[... | Ἀρχὴ γὰρ θνητ[οῖς | Ἱμεῖρου πάσης[ς | Ῥώμην τιμῶμεν μ[| Ἡθος ἔχειν ὄσιον ζῆ[| Μῆ πᾶν κέρδος ὄρα [| [...]κίαν σαυτ[

al nominativo XAIPHM[ΩN]), oppure al genitivo XAIPHM[ONOS],²⁰² ma era innegabile che si trattasse di un acrostico.

Tale scoperta ha avuto un discreto impatto sulla critica, non solo negli studi su Cheremone e sulla tragedia del quarto secolo,²⁰³ ma anche nelle indagini su questo tipo di *τειχνοπαίγνιον*,²⁰⁴ dal momento che *P. Hibeh 224*, in ragione della sua datazione abbastanza alta, ne offre l'attestazione più antica in campo letterario.²⁰⁵ Luz 2010, 7-14, ad esempio, aprendo la sua monografia sui *Formspiele in der griechischen Dichtung* proprio con un'estesa trattazione del fr. 14b, ha sottolineato come l'acrostico fosse stato apposto dal tragediografo in veste di *σφραγίς*: tale espediente, senza rompere l'illusione scenica al momento della rappresentazione (in ossequio alle convenzioni drammatiche del genere tragico), consentiva di mostrare la paternità dell'opera ai suoi futuri lettori. In questo scenario, anche in virtù della precisione stilistica attribuita da Aristotele al poeta (evidentemente apprezzabile nel testo più che nella *performance*) Cheremone risulta inevitabilmente un poeta che attribuisce particolare importanza alla destinazione libraria delle sue tragedie, che pensa al «Manuskript» non più come ad un «vorübergehendes Medium»,²⁰⁶ ma come a un «literarischen Werk che, in termini più generali, si pone in posizione interessante «in der Entwicklung einer mündlich dominierten zu einer mehrheitlich schriftlichen Literatur».²⁰⁷

Un simile approccio alla questione (condiviso, ancor più recentemente, anche da Caroli 2012a, 158-159 n.4 nel suo *excursus* sulla circolazione libraria delle opere teatrali e da Pacelli 2016, 39-40 in una breve introduzione al dramma del quarto secolo a.C.) presta il fianco, tuttavia, ad almeno due obiezioni, formulate da Schubert (2013) in un articolo che prende le mosse proprio dall'analisi di Luz del fr. 14b Snell di Cheremone. In primo luogo, nonostante la suggestiva spiegazione di Turner in proposito (cf. *supra*),²⁰⁸ la sequenza di 8-10 «self-contained verses» riportati dal papiro rimane estremamente singolare e difficile da immaginare all'interno di un'opera tragica:²⁰⁹ il loro carattere gnomico, ad esempio, mal si concilia con una collocazione in apertura del dramma,²¹⁰ dove, però, starebbe bene l'eventuale *σφραγίς* con il nome dell'autore.²¹¹ Inoltre, anche se la presenza di un'unica intestazione (*Χαιρήμων ἐν*[]) sembra escludere l'ipotesi, ventilata dallo stesso Schubert 2013, 392, che i versi derivino da più di un'opera del tragediografo, è sicuramente possibile che essi risalgano a parti diverse dello stesso dramma, piuttosto che a un brano senza soluzione di continuità. Se così fosse, la creazione dell'acrostico dovrebbe essere ricondotta al *lusus* già “ellenistico” di un antologizzatore vissuto nel secondo quarto del terzo secolo a.C.,²¹² e non alla volontà di un tragediografo del quarto secolo a.C. di ammiccare ai suoi lettori. Per quanto accattivante, il parallelismo spesso istituito tra la definizione di Cheremone come *ἀναγνωστικός* e la composizione, da parte sua, di un *τειχνοπαίγνιον* tipico di epoche in cui il libro era diventato il mezzo principale di trasmissione del sapere, poggia, perciò, su basi meno solide di quanto comunemente si ritenga.

²⁰² Luz 2010, 7 n. 30, sulla scorta di esempi più tardi, ipotizza, come terza alternativa, che la sua forma completa fosse XAIPHM[ΩN ΕΠΟΙΗΣΕ].

²⁰³ Cf. e.g. West 1977, 37-38, il quale intitola *P. Hibeh 224* «the Chairemon acrostic», Xanthakis-Karamanos 1980, 177-178 e da ultimo Pacelli 2016, 39, che raccoglie la cospicua bibliografia sull'argomento (a parte il contributo di Schubert 2013, su cui vd. le nostre considerazioni *infra*).

²⁰⁴ Courtney 1990, 7; Luz 2011, 7-14.

²⁰⁵ Courtney 1990, 7.

²⁰⁶ Luz 2010, 13.

²⁰⁷ Luz 2010, 12.

²⁰⁸ Alla quale Schubert 2013, 392 obietta: «von einem Kentauren sollte man erwarten daß er seine Lebensweisheiten nicht als abgehackte Spruchsammlung, sondern mit Beispielen und Begründungen verbunden vorträgt».

²⁰⁹ Collard 1970, 23. L'unico, labile indizio di un legame sintattico tra le sentenze è dato, come segnala Luz 2010, 10, dalla presenza di un *γάρ* al v. 2.

²¹⁰ Luz 2010, 10.

²¹¹ Schubert 2013, 392.

²¹² Schubert 2013, 392-393.

Le riflessioni sulla λέξις γραφική di *Rh.* 1413b, di conseguenza, implicano senza dubbio l'emergere di una fruizione delle opere drammatiche attraverso la lettura, ma soltanto con tutti i *caveat* del caso possono fare di Cheremone, e della sua produzione, un primo esempio di una tendenza «verso il Buchdrama».²¹³

(Test. Libr. 11)

Questo celebre brano dell'opuscolo pseudoplutarcheo sulle *Decem Oratorum Vitae* è uno dei capisaldi di ogni introduzione alle prime tappe dell'incredibile "viaggio" dei testi tragici sino ai giorni nostri.²¹⁴

In quanto estremamente conciso, il riferimento alla trascrizione e alla conservazione ἐν κοινῷ dei drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide, ha sollevato una mole considerevole di problemi interpretativi, in parte ancora irrisolti. In quanto isolata testimonianza sulla trasmissione antica della tragedia, l'iniziativa di Licurgo è spesso caricata di significati filologici, anche se la rassicurante etichetta di "edizione" attribuita al risultato di tale iniziativa non deve far dimenticare come essa si ponga a valle di meccanismi di diffusione della poesia ancora tipici di una cultura orale e, di conseguenza, non altrettanto "rassicuranti", almeno in una prospettiva meramente testuale. In quanto esplicitamente connesso con la prassi degli ὑποκριταί di modificare il testo di autori già da tempo canonizzati come "classici", il provvedimento del politico più influente nell'Atene post-Cheronea (338-326 a.C.) è da sempre la pietra d'angolo di qualsiasi trattazione della questione, tanto complessa quanto affascinante, delle interpolazioni attoriali nei testi tragici.²¹⁵ In quanto, infine, situato nel cuore di un periodo in cui, tramite le repliche teatrali, questi testi (o meglio le realizzazioni sceniche di essi) conoscevano una crescente disseminazione nei più disparati contesti del mondo greco, questo tentativo di imporre un controllo a ciò che veniva rappresentato «suggests a broader cultural agenda of reaffirming and publicising Athens' status as capital and rightful home of the theatre».²¹⁶

Sono queste le acquisizioni del lungo dibattito critico su *Vit. Dec. Or.* 841f, tutte di capitale importanza, va da sé, in un'indagine sulla circolazione del testo tragico in età pre-alessandrina. Tale dibattito, almeno nella sua fase "contemporanea", è stato orientato, come spesso accade, da alcune provocatorie affermazioni di U. von Wilamowitz-Moellendorf, sviluppate, oppure revisionate negli studi successivi. Occupandosi della misura di Licurgo nella sua «bibliocentrica» *Einleitung in die griechische Tragödie* (1889),²¹⁷ il *princeps philologorum* sottolineò (p. 132) come nell'Atene di Demostene "ci si preoccupasse poco delle leggi" e come fosse "un errore dei moderni considerare l'esemplare di stato un'opera di critica diplomatica e un archetipo dei nostri manoscritti." Se la prima, pessimistica osservazione sull'efficacia del provvedimento era evidentemente dettata da un sentimento soggettivo di antipatia nei confronti della città democratica,²¹⁸ il secondo giudizio resta, come vedremo, un monito tuttora oggettivamente valido, anche dopo che il brano pseudoplutarcheo è stato sottoposto ad analisi più estese ed approfondite di quella wilamowitziana.

Anche senza arrivare, infatti, alle estreme posizioni di Tuilier 1968, 23-39, il quale, ricamando una fitta trama di indebite deduzioni a partire dallo scarno resoconto di *Vit. Dec. Or.* 841f, attribuì a Licurgo un'attività filologica degna di un Aristarco,²¹⁹ la critica ha spesso postulato una diretta influenza della trascrizione ateniese dei testi dei tre grandi tragediografi del V secolo a.C. sulle edizioni

²¹³ Di Marco 2000, 45-46.

²¹⁴ Battezzato 2003.

²¹⁵ Page 1934, 1-2.

²¹⁶ Hanink 2014a, 65.

²¹⁷ Per una critica alle posizioni di Wilamowitz, cf. in particolare Mastromarco 2006b, 137-140 (vd. anche *supra* **Test. Libr. 1**, p. 228, **Test. Libr. 4**, p. 238) e, prima di lui, Tessier 1995, 15, Turner 1975, 16.

²¹⁸ Canfora 1995, 140.

²¹⁹ Diggle 1971, 19.

alessandrine della tragedia. Ciò è stato possibile soprattutto in virtù della relazione tra le informazioni offerte dal nostro brano e l'aneddoto di Galeno sull'acquisizione fraudolenta, su impulso di Tolomeo Evergete, di βιβλία provenienti da Atene e contenenti i drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide. Il desiderio di individuare, per quanto concerne la trasmissione del testo tragico, un collegamento senza soluzione di continuità tra il polo culturale più importante a livello di produzione della tragedia e quello più significativo, in età antica, sul piano della conservazione della letteratura, ha portato, in particolare, a sopravvalutare la relazione tra le due testimonianze. Come chiariremo meglio nel commento a **Test. Libr. 13**, l'enfasi posta su tale collegamento, in realtà soltanto ipotetico, rischia di presupporre «a somewhat too linear and one-sided picture of the dynamics of transmission» e di sottovalutare «the confluence into the Alexandrian Library of copies [...] coming from a broad range of geographical sources». ²²⁰ È opportuno evitare, di conseguenza, quella semplicistica interpretazione, diffusa in vari studi sull'argomento, che individuando un nesso diretto e sicuro tra l'operazione di recupero di preziosi testi tragici compiuta da Tolomeo e "l'esemplare di Stato" redatto su disposizione di Licurgo, afferma che il sovrano alessandrino «si procurò questa copia ufficiale, ma non la restituì mai». ²²¹

Per un'analoga volontà di definire come una catena senza anelli mancanti il percorso pre-alessandrino dei testi delle tragedie rappresentate nel quinto secolo a.C., diversi studiosi, tra cui Reynolds-Wilson 1987, 5 hanno suggerito che copie "di archivio" dei drammi esistessero anche prima del provvedimento di Licurgo. ²²² Partendo proprio da una riconsiderazione scettica di questa ipotesi, Battezzato 2003, 3-13 ha offerto un'equilibrata trattazione di *Vit. Dec. Or.* 841f.

Alcuni elementi sottolineati dallo studioso, in particolare, invitano a guardare con cautela alla possibilità di una conservazione compatta dei testi tragici, sotto l'egida della πόλις, sin dal quinto secolo a.C. ²²³ Ad esempio, se sullo sfondo della scrittura ἐν κοινῷ delle tragedie di cui parla lo pseudo-Plutarco è lecito intravedere, almeno indirettamente, la loro deposizione in un edificio pubblico (vd. *infra*), allora è opportuno ricordare come una simile operazione sia difficilmente immaginabile in un'Atene priva del *Metroon*, l'"archivio centrale" della πόλις istituito tra il 410 e il 405 a.C. ²²⁴ A questa altezza cronologica, inoltre, le repliche di Eschilo erano realtà da circa mezzo secolo (cf. **Test. Rep. 3 a-g**), segno che i testi del tragediografo erano già circolanti attraverso altri canali non ufficiali, in grado di "traghetarli", comunque, verso la fine del quarto secolo a.C. Lo stesso può dirsi a proposito della «pratica di rappresentare παλαιαί», ²²⁵ istituzionalizzata circa cinquant'anni prima del periodo licurgeo (cf. **Test. Rep. 10**) ed evidentemente basata su copioni di variegata provenienza, tanto da suscitare il desiderio normativo dell'oratore. Le parole dello pseudo-Plutarco, infine, presentano la trascrizione e la conservazione pubblica delle tragedie come un'innovazione di Licurgo, non come la riproposizione di una prassi già esistente. Di conseguenza, anche se è vero, come osservano Reynolds-Wilson 1987, 5 che gli «attori avevano naturalmente bisogno di nuove copie», sembra difficile che essi potessero disporre, sin da una data antica, di esemplari di archivio: del resto, *Vit. Dec. Or.* 841 f, parla di un confronto con testi ufficiali, non dell'acquisizione di essi, come gli studiosi lasciano, invece, intendere.

Ma qual era la natura di questo confronto tra la versione degli attori e quella del γραμματεὺς (I) e qual è il suo possibile impatto sulla storia pre-alessandrina del testo tragico (II)? Per quanto riguarda (I), l'analisi terminologica di Battezzato chiarisce come sia necessario prendere le distanze

²²⁰ Prauscello 2006b, 74 e 77.

²²¹ Pfeiffer 1973, 151. Così presuppongono e.g. anche Fleming-Kopff 1992, 763: «one text they [scil. the Alexandrians] certainly consulted was the official text drawn up as the result of a decree of Lycurgus about 330 BC and acquired sometime in the later Third Century BC» (nella nota *ad loc.* essi rinviano, in proposito, al passo di Galeno). Per altri esempi di questa tendenza della critica, vd. Battezzato 2003, 15.

²²² Cf. anche Erbse 1961, 218.

²²³ Sarà chiaro, in questa sezione, il nostro debito nei confronti delle argomentazioni espresse da Battezzato 2003, 3-4.

²²⁴ Sull'istituzione del *Metroon*, cf. Boegehold 1972 *passim* e le considerazioni di argomento cronologico di Sickinger 1999, 105-110.

²²⁵ Battezzato 2003, 4.

da due «visioni opposte del processo implicato dalla norma di Licurgo: una visione troppo filologica e testuale, e una che sottolinea troppo le incertezze della trasmissione orale».²²⁶

Irigoin 1997, 241, ad esempio, descrive tale processo semplicemente come una collazione tra βιβλία («cette [...] loi [...] imposait au secrétaire de la cité de confronter avec cette copie l'exemplaire des acteurs»). Tuttavia, anche se esiste almeno un altro caso in cui παραγιγνώσκω è usato per indicare un confronto tra due testi,²²⁷ la presenza di questo verbo in un contesto latamente legale (εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους), e in riferimento al quarto secolo a.C., suggerisce uno scenario leggermente diverso. In alcuni *loci* delle orazioni di Eschine e Demostene, infatti, παραγιγνώσκω indica l'azione, compiuta proprio da un γραμματεὺς, di “leggere per confronto” la redazione originale di leggi, decreti e documenti impiegati dai contendenti, in modo da garantire all'avversario un controllo sulla veridicità delle fonti citate.²²⁸ Il carattere performativo di questa prassi è evidente e, in tal senso, non è un caso che Eschine, un ex-attore (cf. **Test. Rep. 13, 14, 15a-d, 16**), abbia compiuto parte della sua faticosa gavetta nel Consiglio e nell'Assemblea, come Demostene non manca di sottolineare con disprezzo, chiamandolo “gobbo d'archivio” γραμματοκόφω (18. 209) e rinfacciandogli, in 19. 70, di “fare il sottosegretario”.²²⁹ Proprio in quest'ultimo passo, Demostene descrive con una certa precisione una delle operazioni svolte dal rivale durante la carriera da γραμματεὺς: quando l'araldo doveva, di fronte alla βουλή riunita, pronunciare il testo di una maledizione, era Eschine a suggerire le parole e così agiva, evidentemente, perché il κήρυξ non aveva davanti il testo della Ἀρά.²³⁰ Questa allusione sembra individuare una pratica simile a quella cui allude lo pseudo-Plutarco, cioè la trasmissione di un testo «a qualcuno che ne doveva curare la performance»,²³¹ e se si accetta l'esistenza di un parallelismo tra le due procedure, allora è abbastanza naturale ipotizzare che gli attori, così come l'araldo, non avessero necessariamente a disposizione un testo scritto.

Di conseguenza, anche se gli attori erano ovviamente in possesso di copie delle tragedie che volevano replicare e anche se esse potevano interferire con la trasmissione dei drammi, non è certo che «fossero impiegate nell'operazione di controllo prevista da Licurgo».²³² In questa operazione, non ci sarebbe, secondo una grande studiosa dell'oralità nel mondo greco come R. Thomas, «the absolute accuracy enforced by learning straight from a written text» e il processo, in generale, riassumerebbe «much that is characteristic of the classical use of the written word: even when a text is available and adherence to it required, its transmission is not necessarily through the written word itself, but it can be oral with the text as a distant mnemonic aid».²³³ In realtà, come ha obiettato giustamente Battezzato 2003, 12 n.51, «è un pregiudizio antiorale sostenere che una collazione visiva, effettuata da una sola persona, sia meno efficace, per questo tipo di testi, di una collazione effettuata mediante lettura, con più persone che collaborano». Inoltre, se, come abbiamo visto, la procedura seguita dal γραμματεὺς era simile a quella descritta in Dem. 19. 70, il testo era tutt'altro che un «distant mnemonic aid» e lo standard di accuratezza richiesto era alto (altrimenti la maledizione pronunciata dall'araldo avrebbe perso ogni valore!).

²²⁶ Battezzato 2003, 12.

²²⁷ In Porph. *Vita Plot.* 19, Longino, lamentando la presenza di molti errori nelle copie a sue disposizione degli scritti di Plotino, chiede a Porfirio di fargli avere degli esemplari redatti con cura, in modo da sottoporle a un confronto: καὶ πάνυ βουλοίμην ἂν ἐλθεῖν μοι παρὰ σοῦ τὰ μετ' ἀκριβείας γεγραμμένα τοῦ παραναγνῶναι μόνον, εἶτα ἀποπέμψαι πάλιν. Su questo passo vd. le osservazioni di Battezzato 2003, 9 e Prauscello 2006b, 72.

²²⁸ Cf. gli esempi raccolti e discussi da Battezzato 2003, 9-11 e Prauscello 2006b, 71.

²²⁹ Battezzato 2003, 10.

²³⁰ Dem. 19. 70: λέγε τὴν ἀρὰν καὶ ἀνάγνωθι λαβὼν τὴν ἐκ τοῦ νόμου ταυτηνί. ΑΡΑ. Ταῦθ' ὑπὲρ ὑμῶν, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, καθ' ἐκάστην τὴν ἐκκλησίαν ὁ κήρυξ εὔχεται νόμῳ προσεταγμένα, καὶ ὅταν ἡ βουλή καθῆται, παρ' ἐκείνη πάλιν. καὶ ταῦτ' οὐκ ἔνεστιν εἰπεῖν τούτῳ ὡς οὐκ εὖ ἴδει· ὑπογραμματεῶν γὰρ ὑμῖν καὶ ὑπηρετῶν τῇ βουλῇ αὐτὸς ἐξηγεῖτο τὸν νόμον τοῦτον τῷ κήρυκι.

²³¹ Battezzato 2003, 12.

²³² Battezzato 2003, 12. Dello stesso avviso è Prauscello 2006b, 72-73.

²³³ Thomas 1989, 49.

Non bisogna dimenticare, infine, la persistente importanza – anche in un’epoca, come la seconda metà del quarto secolo a.C., in cui la fruizione solitaria dei βιβλία era una realtà ormai diffusa – della lettura, in comune e ad alta voce, delle opere letterarie,²³⁴ la quale, peraltro, era il modo più immediato per decifrare il contenuto di papiri eventualmente redatti in *scriptio continua*.²³⁵

Per quanto concerne l’impatto normativo sulla tradizione del testo tragico di questa particolare procedura di controllo e, più in generale, dell’ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν perseguito da Licurgo (II), giova ripartire, ancora una volta, da un’affermazione di Wilamowitz nella *Einleitung*. Secondo il filologo tedesco, infatti, l’operazione dell’oratore sarebbe consistita semplicemente nel far comprare «die dramen aus dem buchladen», non diversamente da quanto accade(va) in un «hoftheater» che ordina(va) «die unverkürzte aufführung der opern eines bestimmten componisten, oder auch die und die bearbeitung Shakespeares».²³⁶ Questa «formulazione, provocatoria e programmaticamente grossière», tradiva la concezione wilamowitziana della tragedia come «primo libro moderno»,²³⁷ come primo genere letterario, cioè, a conoscere una diffusione scritta e un pubblico di lettori. Turner 1975, 16ss., com’è noto, sconfessò questa tesi tuttora influente negli studi sul teatro,²³⁸ basandosi, da un lato, su una rivalutazione degli ὑπομνήματα dei filosofi di ambiente ionico, ai quali, pur essendo anteriori al fiorire del dramma ateniese, Wilamowitz aveva rigidamente negato la natura di veri e propri βιβλία, e, dall’altro, su un’equilibrata considerazione di un insieme di testimonianze sul libro nel mondo greco di età classica.

In ogni caso, a prescindere dalla validità delle teorie di Wilamowitz al riguardo,²³⁹ la sua grossolana osservazione pone di fronte ad alcune questioni ineludibili in una riflessione sulla natura della “copia di Stato” di Licurgo e sulla sua efficacia nell’orientare la trasmissione successiva del *corpus* tragico. Su quali esemplari poteva basarsi la trascrizione dei drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide voluta dall’oratore? Era essa in qualche modo paragonabile ad un’edizione critica delle tragedie? Qual era l’effettiva capacità del testo ateniese di scongiurare le modifiche degli attori ai testi di questi tre autori?

I dati in nostro possesso sono scarni e la cautela è quanto mai d’obbligo. Da qualunque prospettiva si analizzino questi problemi, è difficile, comunque, sfuggire alla pessimistica sensazione che il testo fissato sotto Licurgo fosse nulla più che «an ordinary text of its day»,²⁴⁰ e sembra opportuno, di conseguenza, condividere il monito di Finglass 2015b, 271 a non avere “una visione troppo indulgente dell’attitudine alla critica testuale del quarto secolo a.C”.

Consideriamo le fonti cui potevano attingere i funzionari incaricati di redigere la copia ufficiale della πόλις. Irigoin 1997, 242 espone sinteticamente tre delle possibilità solitamente contemplate dagli studiosi in proposito: «les archives du sanctuaire de Dionysos et celles de la cité; les collections

²³⁴ Cf. *Introduzione*, p. xx. Le parole di Socrate in *Ap.* 26 d-e (vd. *supra* commento a **Test. Libr. 5**) attestano, ad esempio, la diffusione libraria del σύγγραμμα di Anassagora, ma è significativo che in *Phd.* 97b 7-c 2, quando racconta il primo contatto con quell’opera, egli dica di averne ascoltato una lettura (Ἄλλ’ ἀκούσας μὲν ποτε ἐκ βιβλίου τινός, ὡς ἔφη, Ἀναξαγόρου ἀναγινώσκοντος, καὶ λέγοντος ὡς ἄρα νοῦς ἐστὶν ὁ διακοσμῶν τε καὶ πάντων αἴτιος...).

²³⁵ È appena il caso di ricordare *P. Berol.* 9875, celebre testimone dei *Persiani* di Timoteo, risalente ad un’epoca non lontana da quella licurghica e vergato in una maiuscola epigrafica che non distingue le strutture liriche del νόμος. Un documento, questo, certamente da non sopravvalutare (cf. i dubbi di Turner 1975, 8 e Tessier 1995, 14 sul fatto che esso sia effettivamente indicativo della corrente fisionomia di un libro dell’epoca), ma che lascia intendere quali potessero essere, in quel periodo, le difficoltà nella trascrizione dei testi.

²³⁶ Wilamowitz 1959, 131.

²³⁷ Tessier 1995, 20.

²³⁸ Avezzi 2015, 141 n.18

²³⁹ Cf. le obiezioni di Wartelle 1971, 114 alla formulazione citata *supra*: «le sens historique de Wilamowitz [...] laisse gravement à désirer; car si Lycurgue à fait *écrire* les tragédies au lieu de les acheter simplement dans une librairie, ce n’est sûrement pas sans raison, et l’acquisition de l’œuvre intégrale d’un auteur n’a rien de comparable dans les conditions actuelles du commerce du livres et dans l’Athènes du IV^e siècle».

²⁴⁰ Barrett 1964, 47.

conservées dans la famille de l’auteur, collections d’autant plus utiles lorsque [...] il s’agit de véritable dynasties de poètes tragiques; enfin les exemplaires diffusés par le commerce libraire».

Percorrendo a ritroso le fonti segnalate da Irigoin, dobbiamo ammettere che è scarsa la nostra conoscenza dell’interazione tra produzione e commercio dei testi letterari nel quarto secolo a.C.:²⁴¹ è verosimile, come sostenne Wilamowitz, che Licurgo ricorresse all’acquisto di βιβλία tragici dal mercato librario ormai da tempo diffuso nell’agorà ateniese,²⁴² è possibile che fossero anche effettuate ricerche di opere al tempo già rare,²⁴³ ma, ovviamente, non siamo in grado nemmeno di immaginare come gli esemplari derivanti dai banchi dei βιβλιοπωλαί influenzassero la trascrizione delle tragedie.

Apparentemente più promettenti sono le tradizioni familiari, soprattutto nel caso di Eschilo, il più distante, cronologicamente, da Licurgo,²⁴⁴ ma anche il capostipite di una lunga dinastia di tragediografi, esauritasi soltanto nel III secolo a.C.,²⁴⁵ e probabilmente in grado di garantire una certa continuità nella conservazione degli autografi del poeta. Un simile scenario è ipotizzabile anche per Sofocle ed Euripide: è nota, infatti, l’attività sulle scene ateniesi di figlio e nipote del primo, Iofonte (cf. **Test. Or. 6**) e Sofocle il Giovane (cf. **Test. Rep. 7, 9**), così come la circostanza che un nipote omonimo del secondo avesse curato la messinscena postuma di *Ifigenia in Aulide*, *Alcmeone a Corinto* e *Baccanti* (cf. commento a **Test. Rep. 3a-i**, p. 56). Un testo risalente a questa tradizione, tuttavia – specie se guardato attraverso la lente della critica filologica, la cui aspirazione è, evidentemente, «offrire un testo il più prossimo possibile all’originale dell’autore» – poteva risultare problematico, in quanto «composito»: esso avrebbe forse «riflettuto i cambiamenti che via via in ogni opera, come era stata insegnata dal poeta per la prima volta» avevano introdotto gli altri (tragediografi, o attori) che dopo di lui l’avevano riportata in scena.²⁴⁶ Del resto, Quintiliano parla di *correctas fabulas* di Eschilo in *revivals* ateniesi e anche se è arduo stabilire a quale epoca e a quale preciso fenomeno egli faccia riferimento, l’attività di una “scuola del poeta” potrebbe aver effettivamente lasciato traccia nel finale dei *Sette contro Tebe*, oppure aver prodotto il *Prometeo* (cf. **Test. Rep. 3**, p. 63 n.156); e forse non è un caso che un testo come l’*Ifigenia in Aulide*, mai rappresentato sotto il diretto controllo di Euripide, sia giunto a noi in una versione testuale estremamente fluida, specchio di diverse produzioni del dramma (**Test. Rep. 17**, pp. 128-129). Miralles 1999, 8 suggerisce che la copia di Licurgo, nello stesso tempo in cui preservava testi del genere, «ne doveva distruggere la variance», ma ciò attribuirebbe all’oratore, o almeno ai suoi funzionari, un interesse filologico pari a quelli di uno studioso moderno ed estraneo alla mentalità del periodo. Come indica, infatti, la stessa scelta di ricostruire in pietra il teatro di Dioniso, invece di mantenere il contesto originale della rappresentazione delle tragedie del quinto secolo a.C., è chiaro che per Licurgo «permanence trumped historical accuracy».²⁴⁷ Se è consentito, inoltre, dedurre qualcosa sulle edizioni alessandrine dei tragici sulla base di un confronto con quanto sappiamo su quelle di Omero, è verosimile immaginare, con Kovacs 2005, 385, che esse includessero «everything or almost everything transmitted» e ciò dovrebbe valere, plausibilmente, anche per gli esemplari di stato ateniesi.

²⁴¹ E quel poco che sappiamo al riguardo non è molto confortante: è noto il caso dei “fasci di discorsi giudiziari” attribuiti dai librai ateniesi ad Isocrate, secondo una testimonianza risalente ad Aristotele (D.H. *Isoc.* 18 = Arist. Fr. 128 Gigon; su questo passo vd. da ultimo Pinto 2013, 89).

²⁴² Vd. *supra*, commento a **Test. Libr. 1**.

²⁴³ Alcuni aneddoti ritraggono Platone alla caccia di libri non disponibili ad Atene e molto costosi: cf. *e.g.* Gellio *NA* 3. 17, 4 (= Timone di Fliunte, *Silli*, fr. 54 Di Marco); D. L. 3. 9; 7. 85.

²⁴⁴ Miralles 1999, 5.

²⁴⁵ Sutton 1987b, 12-14.

²⁴⁶ Miralles 1999, 5. Cf., su questo punto, anche le considerazioni di Irigoin 1997, 242: «les collections familiales peuvent avoir conservé des états différents d’une même œuvre, qu’il s’agisse de simples brouillons, de l’autographe original ou de révisions faites en vue d’une nouvelle représentation»

²⁴⁷ Finglass 2012, 11. Anche se le fonti letterarie implicano che il teatro fosse costruito «simpliciter» da Licurgo (Csapo-Wilson 2014, 395), indagini archeologiche recenti, i cui risultati sono espressi da Papastamati-von Moock 2014, hanno consentito, in realtà, di retrodatare intorno al 350 a.C. (sotto l’amministrazione, quindi, di Eubulo e non di Licurgo), le prime fasi di quell’imponente opera pubblica.

Per quanto concerne, infine, le copie d'archivio, le quali, naturalmente, «sont ceux qui ont le plus de chance d'être conformes au texte authentique récité, déclamé et chanté lors d'un concours déterminé»,²⁴⁸ abbiamo già rilevato *supra* le difficoltà insite nel supporre che esse esistessero prima dell'epoca licurghica. Qui aggiungiamo che nemmeno l'espressione ἐν κοινῷ usata dallo pseudo-Plutarco, nonostante sia molto vicina al nesso ἐν τῷ δημοσίῳ, spesso riferibile nelle fonti letterarie ed epigrafiche al *Metron*,²⁴⁹ certifica inequivocabilmente la deposizione dei testi tragici in un archivio pubblico:²⁵⁰ come ha opportunamente puntualizzato Sickinger 1999, 134, questa espressione, data anche l'assenza dell'articolo, «implies simply that whereas before the law's enactment the texts of tragedies had been transmitted only in private hands, now they were to be written down and preserved by a public authority, to ensure their accurate preservation for performances». Questa "autorità pubblica" potrebbe esser stata l'arconte,²⁵¹ il responsabile dell'organizzazione delle Grandi Dionisie che selezionava i poeti in gara. Se è lecito vedere in Pl. *Lg.* 817d 4-8 un riflesso delle sue procedure, allora è verosimile che egli entrasse in contatto con un saggio delle opere che i candidati all'agone erano intenzionati a mettere in scena; dobbiamo, tuttavia, attendere l'epoca di Menandro per trovare tracce del fatto che questo (ipotetico) contatto avvenisse con il supporto di un testo (cf. il nostro commento a **Test. Or. 7**) e, pertanto, è estremamente incerto se, già nel quinto secolo a.C., quel processo costituisse un impulso alla conservazione delle tragedie rappresentate ad Atene.

In questo scenario, infine, trovano spazio anche i copioni usati dagli attori, direttamente o indirettamente interessati dalla misura di Licurgo: Page 1934, 2 era certo che le modifiche apportate dagli ὑποκριταὶ ai drammi penetrarono negli esemplari dei «booksellers»; Pöhlmann 1988, invece, ha ipotizzato una divaricazione tra testi degli attori e quelli concepiti per la lettura, ponendo soltanto i secondi alla base della tradizione del testo in epoche successive. La verità, come sempre, potrebbe stare nel mezzo. La tesi di Page poggia, infatti, soltanto sull'evidenza interna alle tragedie, sulle interpolazioni attoriali che egli, dimostrando un ingegno formidabile per uno studioso di appena 26 anni, catalogò; quella suggestiva e fortunata di Pöhlmann deve fare i conti con il fatto che i (pochi) papiri scenici a noi traditi talvolta invitano a non tracciare una distinzione troppo netta tra *Bühnen* e *Lesetexte*.²⁵²

Sono queste le tradizioni, perlopiù dense di problemi, che probabilmente confluirono nella trascrizione intrapresa dai funzionari ateniesi ed è arduo immaginare con quali metodi essi affrontassero questo panorama così variegato.²⁵³ Anche senza condividere lo scetticismo radicale di

²⁴⁸ Irigoin 1997, 242.

²⁴⁹ Sickinger 1999, 134. Cf. *ibid.*, 108-112 per una discussione sul significato di questa formulazione.

²⁵⁰ Come intende, invece, buona parte dei critici: cf. e.g. Cuvigny 1981, 65 «aux archives»; Canfora 1995, 139 «in edificio pubblico»; Irigoin 1997, 241 «dans les archives»; Prauscello 2006b, 69 «in a public depository». Nella nostra traduzione, alla luce delle riserve espresse da Sickinger sull'effettiva presenza di un'accezione tecnica in ἐν κοινῷ, evitiamo ogni riferimento agli archivi («Licurgo [...] dispose che [...] le tragedie di questi autori fossero messe per iscritto e conservate pubblicamente»), così come fa, con una formulazione tuttavia un po' generica, Battezzato 2003, 5 («che si trascrivessero e si conservassero le loro tragedie "in comune"»). Stando all'*ordo verborum* del brano pseudoplutarcheo, in ogni caso, non è così chiaro che l'espressione ἐν κοινῷ debba essere collegata principalmente all'azione del φυλάττειν, come normalmente presuppongono gli interpreti: essa, in realtà, potrebbe porre l'accento sul carattere pubblico della trascrizione (ἐν κοινῷ γραψαμένους), piuttosto che della conservazione. È questo un aspetto di [Plut.] *Dec. Or. Vit.* 841f che meriterebbe di essere approfondito, essendo stato toccato forse soltanto dallo stesso Sickinger, quando ha osservato (1999, 134): «the law stipulated, according to Plutarch, that the texts of tragedies were to be written down *en koinōi*, "in common" or "in public"».

²⁵¹ Sickinger 1999, 135.

²⁵² Ad esempio, il *P. Oxy* 2458 (III secolo d.C.), contenente frammenti della parodo e del prologo del *Cresfonte* (vd. **Test. Rep. 15**), presenta sia le sigle d'attore, che rendono evidente la sua natura di copione, sia le *paragraphoi*, che fanno pensare ad una trascrizione basata su un esemplare da lettura, oppure all'utilizzo di quest'ultimo tipo di testo per una rappresentazione teatrale (cf. Gammacurta 2006, 109-110); nel *P. Oxy* 5131 (III d. C.), testimone dell'*Ino*, l'indicazione delle parti è aggiunta con un inchiostro differente rispetto a quello usato da chi ha vergato i versi euripidei, il che suggerisce l'impiego in una *performance* di un testo originariamente destinato ad altro (vd. Finglass 2014, 78).

²⁵³ Questa trascrizione tenne conto di testi dotati di notazione musicale? La copia di stato ateniese fu un vettore della trasmissione agli alessandrini della musica originale dei drammi? Per quanto concerne la prima domanda, dal momento

Wilamowitz, si è portati ad ammettere, con Avezzù 1998, 289, che l'intervento di Licurgo potesse «dotare di insperata autorevolezza testi già manomessi e interpolati».

Allo stesso tempo, nessuno può negare che l'Atene della seconda metà del quarto secolo a.C. fosse caratterizzata da un formidabile impulso verso il recupero del patrimonio teatrale del passato. Tra il 347/346 a.C. e il 343/342 a.C.²⁵⁴ venne eretto sull'Acropoli il grande monumento dei *Fasti* (IG II² 2318), l'iscrizione che registrava nel dettaglio arconti, coreghi, poeti e attori vincitori nelle competizioni ditirambiche e drammatiche delle Grandi Dionisie.²⁵⁵ Intorno al 335 a.C., proprio mentre comincia l'amministrazione finanziaria di Licurgo sulla πόλις, Aristotele torna in città, e se la ricostruzione di Halliwell 1998, 324-330 è valida, fissa nella *Poetica* il suo lungo lavoro di teorizzazione sul dramma. Sempre nel "secondo periodo ateniese", lo Stagirita imposta una ricerca sulla storia del teatro ateniese, confluita in tre opere:²⁵⁶ un trattato *Περὶ Τραγωδιῶν*, un libro di *Νῆκαι Διονυσιακαὶ*, uno di *Διδασκαλίαι* (e il materiale raccolto in quest'ultimo verosimilmente influenzerà, ad inizio terzo secolo a.C., l'altra monumentale registrazione epigrafica della πόλις, le *Didascalie*, IG II² 2319-2323).²⁵⁷ Non va dimenticato, inoltre, l'interesse per la tragedia di personaggi dell'epoca come Aristosseno ed Eraclide Pontico: il primo, autore di un *Περὶ τραγωδοποιῶν* (fr. 117 Wehrli), il secondo, di un trattato sui *tre* tragediografi, attestazione più antica di questo fortunato canone (fr. 179 Wehrli),²⁵⁸ oltre che di tre libri *περὶ τῶν παρ' Ἐυριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ* e, forse, anche di prototipi delle successive ὑποθέσεις drammatiche (cf. **Test. Libr. 9**). Questi elementi spingono senz'altro a condividere una delle felici formulazioni di L. Canfora, secondo il quale ad Alessandria «non giunse una raccolta acritica di materiali»,²⁵⁹ ma non forse non sono sufficienti per ritenere, come fa lo stesso Canfora, che possano aver portato, nell'Atene di Licurgo, «alla costituzione di un buon testo dei tre tragici», soprattutto perché mancano, a quest'altezza cronologica, attestazioni di un interesse per la critica ecdotica.²⁶⁰

Qualora, poi, si analizzi il provvedimento descritto in *Vit. Dec. Or.* 841f prescindendo dal suo ruolo nella trasmissione dei drammi, appare chiaro che esso sia indicativo, più che della volontà di un controllo filologico sui testi, di un'istituzionalizzazione della tragedia come "possesso culturale" di Atene.²⁶¹

Consideriamo, innanzitutto, l'importanza simbolica, per la città democratica, dei tre tragediografi scelti da Licurgo, concretizzatasi tangibilmente nelle statue di bronzo fatte erigere

che Aristosseno *Harm.* 2. 39, p. 49 Da Rios, parla della scrittura delle notazioni musicali come una prassi già affermata (cf. West 1992, 263; Pretagostini 1995, 371 n.8), non si può escludere che i funzionari ateniesi attingessero anche a tradizioni di questo tipo: «è del resto difficile immaginare come le repliche extra-ateniesi di opere di successo e, a partire dal 386 a.C., anche le riprese alle Grandi Dionisie potessero effettuarsi senza il sussidio, per le parti liriche, della relativa notazione musicale» (Lomiento 2001, 318). La seconda questione è oggetto di un annoso dibattito tra gli studiosi, orientato, nella sua fase recente, dalle teorie di Fleming-Kopff 1992, 763, convinti che «since the point of decree was to curb improvisation in performance», la copia di Licurgo «should have been a performance text, complete with music» (dello stesso avviso è Tessier 1995, 20; *contra* Battezzato 2003, 13, Prauscello 2006b, 68-78; vd. anche Fleming 1999, Lomiento 2007b e Prauscello 2007).

²⁵⁴ Millis-Olson 2012, 6-7.

²⁵⁵ Il parallelismo tra questa iniziativa e quella di Licurgo è spesso sottolineato dalla critica; cf. da ultimi Millis 2014, 443; Hanink 2014a, 192.

²⁵⁶ D. L. 5. 26.

²⁵⁷ Hanink 2014a, 191. È difficile datare con certezza le *Didascalie*; cf. Millis 2014, 436 n.32.

²⁵⁸ Scodel 2007, 149.

²⁵⁹ Canfora 1995, 141-142. Su questo concetto vd. anche le considerazioni di Lomiento 2001, 356-357.

²⁶⁰ Per avere un documento sicuro di tale interesse bisogna scendere cronologicamente fino alla διόρθωσις delle tragedie di Alessandro Etolo (Tzetz. *Prolegomena de comoedia Aristophanis*, Proem. I, 1-6, pp. 22-23 Koster = Alex. Aet. Test. 7 Magnelli), sotto il regno di Tolomeo Filadelfo (282-246 a.C.); prima di allora, è possibile che un allievo del Peripato come Dicearco (*floruit* 320 a.C.), si sia occupato, oltre che di critica letteraria (frr. 89-111 Mirhady), delle ὑποθέσεις a lui attribuite da alcune testimonianze antiche (frr. 112-115 Mirhady), ma tale evidenza è oggetto di controversia fra gli studiosi (cf. **Test. Libr. 9**, p. 254 n.184).

²⁶¹ Scodel 2007, 130.

dall'oratore nel teatro di Dioniso.²⁶² Eschilo, Sofocle ed Euripide coprono, con le loro carriere, la quasi totalità di un secolo in cui il potere della πόλις toccò il suo apice; tutti e tre sono Ateniesi: Eschilo, è del demo di Eleusi, Sofocle di Colono, Euripide di Salamina; Eschilo, in particolare, era un reduce delle Guerre Persiane ed il suo epitafio (cf. **Test. Rep. 4**), addirittura, lo celebra semplicemente come un combattente della battaglia di Maratona, senza alcun riferimento alla sua attività di tragediografo; Sofocle ebbe incombenze politiche, una su tutte la carica di stratego, conquistata, secondo alcune fonti, grazie al successo dell'*Antigone*.²⁶³ La triade licurghea, pertanto, era un gruppo radicato «in an idea and celebration of Athenian identity, as well as in nostalgia for the days of the empire».²⁶⁴

Ciò vale anche per un poeta come Euripide che sembrava lontano, nel quinto secolo a.C., dal poter costituire un modello civico per la πόλις; è appena il caso di ricordare quel celebre brano delle *Rane* in cui egli, appena sceso nell'Ade, scalza Eschilo dal trono della tragedia grazie all'entusiasmo dimostrato da ladri, parricidi e scassinatori per i suoi stratagemmi retorici (vv. 771-777). Eppure, negli anni prima e dopo Cheronea, la sua immagine andò incontro ad una ridefinizione in senso positivo, che lo portò ad essere considerato come un'autorità morale, degna, per questo, di essere menzionata dagli oratori a sostegno delle loro cause in tribunale.

Abbiamo già avuto modo di accennare, in proposito, all'uso del *Fenice* nella *Contro Timarco* (346 a.C.) di Eschine (vd. **Test. Rep. 13**) ed è noto come, in una sezione della *Contro Leocrate*, lo stesso Licurgo veda in una ῥήσις di Prassitea, tratta dall'*Eretteo*, il paradigma di un amore incondizionato verso la patria, in grado di superare gli affetti personali in vista di un bene comune.²⁶⁵ In entrambe le orazioni, Euripide appare meritevole di lode non solo perché è un ottimo poeta, ma anche perché i suoi insegnamenti sono utili e improntati alla saggezza.²⁶⁶ In entrambe le orazioni egli è significativamente affiancato ad Omero e ciò lascia intendere che, al pari della produzione poetica di quest'ultimo, la παλαιά era ormai percepita come una proprietà intellettuale e “morale del δῆμος, uno standard sulla base del quale era possibile misurare la condotta dei cittadini”,²⁶⁷ e che era capace di orientarla verso il meglio.

Licurgo, in particolare, sviluppa questo concetto sostenendo che “le leggi, a causa della loro brevità, non insegnano ma prescrivono ciò che è necessario fare, laddove i poeti, imitando la vita umana, ma selezionando le più nobili azioni, persuadono gli uomini con il ragionamento e la dimostrazione”.²⁶⁸ Il riferimento ai “poeti” allude evidentemente ad Omero, menzionato poco *supra*, (βούλομαι δ' ὑμῖν καὶ τῶν Ὀμήρου παρασχέσθαι ἐπῶν § 102), mentre le “leggi” non sono altro che le disposizioni degli antenati riguardo al privilegio, per la stessa produzione omerica, di essere recitata, sola, nell'agone panatenaico (οὕτω γὰρ ὑπέλαβον ὑμῶν οἱ πατέρες σπουδαῖον εἶναι ποιητὴν, ὥστε νόμον ἔθεντο καθ' ἐκάστην πεντετηρίδα τῶν Παναθηναίων μόνου τῶν ἄλλων ποιητῶν ῥαψωδεῖσθαι τὰ ἔπη, ἐπίδειξιν ποιούμενοι πρὸς τοὺς Ἕλληνας, ὅτι τὰ κάλλιστα τῶν ἔργων προηροῦντο). Sottolineando il parallelismo implicitamente stabilito dall'oratore tra la valenza morale della poesia di Euripide e quella di Omero (la riflessione appena ricordata segue, tra l'altro, la lunga citazione

²⁶² Hanink 2014a, 74.

²⁶³ Cf. **Test. Rep. 13**, p. 107.

²⁶⁴ Hanink 2014a, 65.

²⁶⁵ Lycurg. *In Leocr.* 100 (E. fr. 362 Kannicht = 12 Sonnino).

²⁶⁶ Hanink 2014a, 40-241 confronta opportunamente le parole attraverso le quali Licurgo (§ 100) motiva il suo *excursus* sull'*Eretteo*, e quelle con cui Eschine (I. 141) introduce la sua serie di citazioni poetiche: διὸ καὶ δικαίως ἂν τις Εὐριπίδην ἐπαινέσειεν, ὅτι τὰ τ' ἄλλ' ἦν ἀγαθὸς ποιητής, καὶ τοῦτον τὸν μῦθον προεἶλετο ποιῆσαι, ἠγούμενος κάλλιστον ἂν γενέσθαι τοῖς πολίταις παράδειγμα τὰς ἐκείνων πράξεις, πρὸς ἃς ἀποβλέποντας καὶ θεωροῦντας συνεθίζεσθαι ταῖς ψυχαῖς τὸ τὴν πατρίδα φιλεῖν ~ θεωρήσατε ἀποβλέψαντες, ὧ Ἀθηναῖοι, εἰς τοὺς ὁμολογουμένως ἀγαθοὺς καὶ χρηστοὺς ποιητὰς, ὅσον κευχάρισθαι ἐνόμισαν τοὺς σὺφρονας καὶ τῶν ὁμοίων ἐρῶντας, καὶ τοὺς ἀκρατεῖς ὧν οὐ χρὴ καὶ τοὺς ὑβριστάς. Vd. anche Aeschin. I. 151: Ὁ τοίνυν οὐδενὸς ἦττον σοφὸς τῶν ποιητῶν Εὐριπίδης.

²⁶⁷ Dué 2003, 4.

²⁶⁸ Lycurg. *In Leocr.* 102: οἱ μὲν γὰρ νόμοι διὰ τὴν συντομίαν οὐ διδάσκουσιν, ἀλλ' ἐπιτάττουσιν ἃ δεῖ ποιεῖν, οἱ δὲ ποιηταὶ μιμούμενοι τὸν ἀνθρώπινον βίον, τὰ κάλλιστα τῶν ἔργων ἐκλεξάμενοι, μετὰ λόγου καὶ ἀποδείξεως τοὺς ἀνθρώπους συμπεῖθουσιν.

dell'*Eretteo*),²⁶⁹ e rilevando che l'altra testimonianza del quarto secolo a.C. sulle competizioni rapsodiche alle Panatenee, attribuisce ad Ipparco un controllo statale delle *performances* omeriche,²⁷⁰ la critica è stata spesso portata ad individuare un legame tra questo νόμος panatenaico e il provvedimento licurgico per la salvaguardia dei testi tragici. Secondo Scodel 2007, 150, ad esempio, «the Panathenaic rule, which [...] governed how a text was to be performed at an Athenian festival, seems the obvious source for Lycurgus' law». Se, dunque, in mancanza di testimonianze contemporanee al riguardo, è lecito provare a dedurre le ragioni ispiratrici della misura di Licurgo da quanto egli, nella *Contro Leocrate*, afferma a proposito del patrimonio poetico greco,²⁷¹ risulta sicuramente accattivante intravedere nell'elogio della regolamentazione delle *performances* omeriche, una giustificazione, "anticipata o retroattiva",²⁷² di quanto l'oratore avrebbe fatto (o aveva già fatto) per la salvaguardia della triade tragica.

Da questo confronto emerge, in tutta la sua chiarezza, l'aspirazione di Licurgo all'autorità su una tradizione poetica investita, come quella omerica, di significati civici e, sempre come quella omerica, parte integrante di un *festival* della πόλις;²⁷³ emerge, però, anche il fatto che tale autorità avesse una competenza limitata.²⁷⁴

È logico credere, infatti, che il *revival* della παλαιά nel teatro di Dioniso – istituito per la prima volta nel 386 a.C. (**Test. Rep. 10**) e riproposto, almeno intorno al 340 a.C., con cadenza annuale (**Test. Rep. 17 a-c**) – fosse soggetto alla procedura della "lettura per confronto" analizzata *supra*; anzi, proprio le modifiche apportate dagli attori ai drammi in quell'occasione così importante per la πόλις potrebbero aver determinato la necessità di un controllo su quanto veniva rappresentato.²⁷⁵ Almeno nel ristretto contesto delle Grandi Dionisie, pertanto, il provvedimento di Licurgo avrà concretamente provato ad arginare la libertà degli ὑποκριταί in nome dell'importanza civica, storica e culturale attribuita alle figure di Eschilo, Sofocle ed Euripide e alle loro opere.

Al di fuori della πόλις, tuttavia, la mossa dell'oratore poteva soltanto rivendicare la centralità di Atene in una tradizione poetica che, nel quarto secolo a.C., stava conoscendo un'affermazione panellenica anche e soprattutto grazie ad interpreti e "mecenati" molto spesso non ateniesi (basti pensare al ruolo del regno macedone in tale processo).²⁷⁶ In quel periodo caratterizzato dalla comparsa di decine di località greche sulla mappa della disseminazione del teatro,²⁷⁷ il significato della misura licurgica deve esser stato, di conseguenza, puramente simbolico e dobbiamo forse immaginare che, anche nella stessa Attica, il suo effetto fosse «largely rhetorical: surely not every actor intending to

²⁶⁹ Hanink 2014a, 65.

²⁷⁰ [Pl.] *Hipparch.* 228b: τὰ Ὀμήρου ἔπη πρῶτος ἐκόμισεν (scil. *Hipparchus*) εἰς τὴν γῆν ταυτηνί, καὶ ἠνάγκασε τοὺς ῥαψωδοῦς Παναθηναίους ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς αὐτὰ διέναι, ὥσπερ νῦν ἔτι οἶδε ποιοῦσιν. Gli Omeristi tendono a ritenere che tale regolamentazione si traducesse in un testo ufficiale della πόλις; rimandiamo alle sempre valide pagine di Davidson 1962, 237-238 per una valutazione del ruolo di questa testimonianza (e delle parole di Licurgo in 1. 102), nella storia della trasmissione di Omero.

²⁷¹ Hanink 2014a, 60.

²⁷² Hanink 2014a, 66. La *Contro Leocrate*, risalendo al 331/330 a.C. (cf. Aeschin. 3. 252), si colloca sostanzialmente a metà del periodo d'influenza di Licurgo sulla politica ateniese (dal 338 a.C. sino al 324 a.C., anno della sua morte).

²⁷³ Cf. Scodel 2007, 150: «the Panathenaia offers a public performance under city sponsorship, with the performers/competitors required to respect the basic integrity of a text as defined by an authoritative copy. The enactment of Lycurgus was a Panathenaic rule for the three tragedians».

²⁷⁴ Forse Scodel 2007, 151 dimostra eccessiva rigidità nell'escludere che un rapsodo di età classica come Ione (ritratto, all'inizio dell'omonimo dialogo platonico, come reduce da un successo a Epidaurò, 530a), tenesse conto delle preferenze locali per una determinata versione dell'*epos* omerico, ma è chiaro che il provvedimento attribuito ad Ipparco poteva soltanto orientare, su un piano generale, le *performances* panatenaiche.

²⁷⁵ Kovacs 2005, 329 n.1.

²⁷⁶ Cf. Hanink 2014a, 68-73 per una lettura della legge di Licurgo sullo sfondo del coevo fenomeno dello *Spread of Theatre*.

²⁷⁷ Csapo-Wilson 2015 *passim*.

perform a *palaion drama* at a deme festival in, for example, Rhamnus, Eleutheræ or Sunium, travelled to Athens to collate his script with the official texts». ²⁷⁸

Il tentativo di preservare i testi di Eschilo, Sofocle ed Euripide rivela qualcosa, di conseguenza, sulla temperie culturale dell'Atene degli anni '30 del quarto secolo a.C. e, in particolare, sulla preoccupazione ateniese di riaffermare le radici di un genere che stava diventando il "marchio di fabbrica" della Grecità nel mondo allargato dalle conquiste di Alessandro. Non molto, invece, è quello che esso rivela sulla trasmissione del testo tragico in età pre-alessandrina. Da un lato, l'adozione di una pratica ben radicata nell'amministrazione ateniese, come il παραναγνώσκειν affidato al γραμματεὺς, sconfessa senz'altro lo scetticismo radicale di Wilamowitz: volendo parafrasare una delle provocatorie affermazioni del *princeps philologorum* dalle quali era partita la nostra analisi di *Vit. Dec. Or.* 841f, "c'era qualcuno che rispettava le leggi." Dall'altro, è difficile pensare alla "copia di Stato" ateniese come a un'edizione che, con interesse ed acume filologici, costituisse un efficace spartiacque tra un periodo in cui «the popularity of the tragedians [...] both ensured the survival of their works [...] and led to the massive corruption of their texts», ²⁷⁹ e la stagione alessandrina di critica dei testi.

(Test. Libr. 12)

Nell'edizione dei *Tragicorum Graecorum Fragmenta* questo brano della *Vita di Alessandro* ricorre per tre volte (*TrGF* III T154, IV T169, V. 1 T228a) ma né S. Radt né R. Kannicht, negli apparati *ad loc.*, annotano qualcosa su di esso. Ciò è abbastanza comprensibile, perché, nonostante il riferimento alle opere inviate da Arpalo ad Alessandro contenga una rara e per questo interessante testimonianza della diffusione antica di βιβλία tragici, non molte sono le informazioni deducibili dalle parole di Plutarco. In ogni caso, poiché, per quanto ne sappiamo, le uniche trattazioni di *Alex.* 8. 3 di una certa consistenza sono un articolo di T. Brown (1967), ²⁸⁰ denso di fantasiose ma non necessarie congetture, ²⁸¹ e uno, più recente, di N.V. Sekunda (2008), incentrato, tuttavia, sulla presenza di Filisto nell'elenco dei libri inviati, sembra utile mettere insieme i pochi dati significativi in nostro possesso.

Fonte, cronologia e coordinate geografiche dell'episodio non sono forniti da Plutarco, ma sono ipotizzabili abbastanza facilmente. Subito prima della sezione di testo da noi commentata, infatti, il biografo ricorda la passione di Alessandro per l'*Iliade* e menziona la cosiddetta "edizione della cassetta" di Omero, dalla quale il sovrano era inseparabile, tanto da tenerla sotto il cuscino insieme al pugnale. Questa curiosità è esplicitamente attribuita a Onesicrito. ²⁸² Perciò, anche se Jacoby, nel considerare *Plut. Alex.* 8. 2-3 come frammento dell'opera di questo autore (*FGrHist* 134 F38), riporta soltanto la parte di testo fino a πέμψαι, seguita da punti di sospensione, è molto probabile che la notizia

²⁷⁸ Hanink 2014a, 68.

²⁷⁹ Csapo-Slater 1995, 1.

²⁸⁰ Naturalmente, le monografie dedicate al sovrano macedone citano spesso l'episodio dell'invio dei libri nel contesto di descrizioni dell'amore di Alessandro per la cultura, non diversamente da quanto fa lo stesso biografo di Cheronea in apertura del capitolo 8 (ἦν δὲ καὶ φύσει φιλόλογος καὶ φιλομαθῆς καὶ φιλιανγνώστης): cf. e.g. Burn 1959, 12; Lane-Fox 1981, 40.

²⁸¹ Hamilton 1969, 21.

²⁸² *Plut. Alex.* 8. 2 ἦν δὲ καὶ φύσει φιλόλογος καὶ φιλομαθῆς καὶ φιλιανγνώστης, καὶ τὴν μὲν Ἰλιάδα τῆς πολεμικῆς ἀρετῆς ἐφόδιον καὶ νομίζων καὶ ὀνομάζων, ἔλαβε μὲν Ἀριστοτέλους διορθώσαντος ἦν ἐκ τοῦ νάρθηκος καλοῦσιν, εἶχε δ' αἰεὶ μετὰ τοῦ ἐγχειριδίου κειμένην ὑπὸ τὸ προσκεφάλαιον, ὡς Ὀνησίκριτος ἰστόρηκε. Sulla natura della recensione "della cassetta", secondo Strab. 13. 1. 27 opera non di Aristotele ma di Alessandro stesso, Callistene ed Anassarco, cf. quanto annota Hamilton 1969, 20.

delle letture inviate da Arpalo derivi dallo stesso Onesicrito, l'unico, fra gli "storici compagni di Alessandro",²⁸³ a presentarlo come un re filosofo e civilizzatore.²⁸⁴

Arpalo, inoltre, autore di una prima fuga dall'esercito macedone nell'autunno del 333 a.C. e ricongiuntosi ad Alessandro a Tiro nel 331 a.C., venne lasciato ad Ecbatana, dopo la conquista di Persepoli (330 a.C.), a sorvegliare il tesoro strappato agli Achemenidi.²⁸⁵ Di conseguenza, è possibile considerare quest'anno come un *terminus post quem* per la richiesta di libri effettuata da Alessandro,²⁸⁶ e ipotizzare che essa avvenisse mentre il sovrano era impegnato nelle campagne contro Besso e gli altri satrapi resistenti al suo dominio, nelle regioni interne (ἐν τοῖς ἄνω τόποις) dell'odierno Iran.²⁸⁷

Normalmente si ritiene che gli autori citati da Plutarco siano stati espressamente "ordinati" da Alessandro,²⁸⁸ anche se il testo dice semplicemente che egli, trovandosi in zone periferiche, era a corto di libri; in linea teorica, quindi, potrebbe esser stato Arpalo a decidere per lui, selezionando opere popolari al periodo, oppure facilmente reperibili, oppure, ancora, come specula Sekunda 2008, 181 «relevant to some precise chronological juncture in Alexander's career».²⁸⁹

Possiamo essere certi, comunque, che il sovrano, in grado di organizzare *festivals* e movimentare attori con la stessa velocità con la quale organizzava campagne militari e movimentava truppe,²⁹⁰ gradisse l'arrivo di numerose tragedie di Euripide, Sofocle ed Eschilo. L'ordine, non cronologico, né alfabetico,²⁹¹ in cui i poeti sono menzionati è, nella totale assenza di altre informazioni, sicuramente l'aspetto più significativo di Plut. *Alex.* 8. 3:²⁹² se, esso infatti, fosse risalente a fonti coeve ad Alessandro, potrebbe essere indicativo della percezione, in quel periodo, della popolarità dei tre grandi tragediografi del quinto secolo a.C.

Il primo posto di Euripide non sorprende; la nostra indagine dei vari contesti della diffusione pre-alessandrina della tragedia conferma la sua grande fortuna (si veda il prospetto delle testimonianze a p. 2) e abbiamo già avuto modo di osservare come, nel quarto secolo a.C., l'amore per questo autore raggiungesse, almeno in alcune caricature comiche, livelli patologici (cf. **Test. Simp. 13***). Non bisogna dimenticare, poi, che era stato proprio il tragediografo di Salamina a portare il genere tragico in Macedonia,²⁹³ e che Alessandro era un ottimo conoscitore delle sue opere.²⁹⁴ In Plut. *Alex.* 10. 7 egli è ritratto mentre cita il verso 288 della *Medea*, in 53. 2 un frammento adespoto (= 905 Kannicht), in 53. 4 è il turno di *Ba.* 266; inoltre, poco prima di essere da lui ucciso, anche Clito avrebbe pronunciato parole euripidee, tratte dall'*Andromaca* (446; *Alex.* 51. 8); abbiamo visto, infine, che, nel suo ultimo

²⁸³ Pedech 2011².

²⁸⁴ La sua opera era intitolata Πῶς ἤχθη Ἀλέξανδρος e in D. L. 6. 84 è paragonata alla *Ciropedia*; cf. Pedech 2011², 75-87, per le caratteristiche di questo libro e del ritratto di Alessandro offerto dallo storico; su Onesicrito come fonte della *Vita di Alessandro*, vd. le valutazioni di Hamilton 1969, lvi-lvii.

²⁸⁵ La nota prosopografica di Berve 1926 (# 143) è sempre un ottimo punto di partenza per lo studio della figura di Arpalo; cf. anche Hamilton 1969, 21; Badian in *NPO*, s.v. Harpalus.

²⁸⁶ Hanink 2014a, 70 n. 37. La studiosa si chiede se, considerata la cronologia dell'episodio, l'ordine ad Arpalo sia da porre «in the wake of the Athenians' establishment of state copies of works by the same tragedians» (vd. **Test. Libr. 11**), ma ciò sembra nulla più che una suggestiva coincidenza; in ogni caso, è un po' fuorviante il riassunto del brano offerto *ibid.* («he [scil. Alexander] supposedly requested the 'complete works' of Euripides, Sophocles and Aeschylus when he found himself in need of reading material while on campaign in the upper satrapies»), perché il testo parla soltanto di numerosi libri (συχνάς). Sulla datazione dell'invio di Arpalo si soffermano anche Brown 1967, 364 e Sekunda 2008, 182-183, giungendo a conclusioni simili a quelle di Hanink.

²⁸⁷ Lane Fox 2004, 40.

²⁸⁸ Il titolo di Brown 1967 è, significativamente, «Alexander's book order».

²⁸⁹ In quest'ottica, ad esempio, gli scritti di uno storico come Filisto (*FGrHist* 556 T22), testimone oculare della tirannia di Dionisio I di Siracusa, potrebbero esser stati utili ad Alessandro perché, come a suo tempo il sovrano siciliano, stava affrontando le difficoltà tipiche del governo di popoli diversi tra loro.

²⁹⁰ Cf. commento a **Test. Or. 10**.

²⁹¹ Cf. Brown 1967, 362, il quale è però indebitamente scettico al riguardo.

²⁹² Su quest'ordine hanno posto l'accento, recentemente, sia Nervegna 2014, 162 n. 28, sia Le Guen 2014, 270.

²⁹³ Moloney 2014, 234-240.

²⁹⁴ Hamilton 1969, 144.

banchetto, Alessandro recitò un episodio dell'*Andromeda* (**Test. Simp. 8**): come osserva Liapis 2014, 293, «not each and every one of these stories has to be authentic for their main point – Euripides' popularity in Macedon at the time of Alexander the Great – to be valid». Sofocle non è da meno: anzi, è opportuno sottolineare che l'unica volta in cui una fonte letteraria del quarto secolo a.C. si riferisce inequivocabilmente a coeve repliche della *παλαιά*, è l'*Antigone* ad essere menzionata e non un dramma di Euripide (cf. **Test. Rep. 13**).

Eccettuate due testimonianze molto dubbie (cf. **Test. Rep. 25***, **26***), non esistono, invece, attestazioni di *reperformances* di Eschilo in età pre-alessandrina; si può affermare, semmai, che a partire dalla fine del quinto secolo a.C. egli avesse acquisito «a canonical status that could be independent of theatrical practice». ²⁹⁵ Nel *corpus* aristofaneo, Eschilo è il tragediografo preferito di chi guarda con nostalgia ai valori di un tempo andato, come Diceopoli negli *Acarnesi* (**Test. Rep. 3a**), o Strepisade nelle *Nuvole* (**Test. Simp. 1**); nelle *Rane* egli diventa personalità simbolo di un passato “semi-mitologizzato”, di una generazione, quella delle Guerre Persiane, ²⁹⁶ ancora intatta dai vizi espressi ed alimentati dalla poetica di Euripide; e non è un caso che Platone, provando ad intaccare la sua immagine di poeta “conservatore” ed educatore della πόλις, lo affianchi ad Omero nella critica di ciò che non deve essere insegnato ai giovani. ²⁹⁷ Tuttavia, nonostante il decreto ateniese sulla rappresentazione postuma delle sue tragedie e l'orgogliosa affermazione di Eschilo sull'immortalità della sua poesia (*Ra.* 868 = **Test. Rep. 3b**), la stessa caratterizzazione del poeta nelle *Rane* lasciava intendere i motivi per cui l'opera del tragediografo di Eleusi andasse incontro ad una progressiva scomparsa dalle scene.

Euripide ironizza sui «paroloni grossi come buoi, pieni di cipiglio e di pennacchi» usati dal rivale e sconosciuti al pubblico (vv. 923-926), ²⁹⁸ e rimprovera ad Eschilo di non saper parlare in un modo che sia alla portata di tutti (vv. 1056-1058), ²⁹⁹ un appassionato di teatro come Dioniso, inoltre, rivela di esser rimasto sveglio di notte a domandarsi che uccello fosse l'ippogallo (vv. 930-932); ³⁰⁰ non sappiamo, inoltre, se Quintiliano, parlando di *correctas fabulas* di Eschilo riportate in scena, faccia effettivamente riferimento al quarto secolo a.C. (cf. commento a **Test. Rep. 3**), ma le sue discusse parole, suscitate da una riflessione sulla dizione eschilea, sono indicative delle potenziali difficoltà degli spettatori di fronte al linguaggio del poeta. ³⁰¹ Prescindendo poi, dalle caratteristiche del suo stile, ³⁰² risulta difficile immaginare come, in un'epoca dove il protagonismo degli attori era una componente sempre più importante delle *performances* tragiche, potessero essere ancora accattivanti i suoi testi, dotati di «heavy choruses and little narrative», la sua drammaturgia statica, fatta di grandi silenzi, i suoi copioni, in maggioranza pensati per due interpreti. ³⁰³

Questi elementi favoriscono la sensazione che la sopravvivenza di Eschilo in età pre-alessandrina non fosse principalmente dovuta alla sua fortuna sulle scene, come possiamo ipotizzare per Euripide e Sofocle. Il nome del poeta, al contrario, non manca in tre testimonianze antiche riguardanti la circolazione libraria della tragedia: Plut. *Alex.* 8. 3, la notizia pseudo-plutarchea sulla “copia di Stato” dei tragici voluta da Licurgo (**Test. Libr. 11**), il racconto di Galeno sull'acquisizione, da parte di Tolomeo Evergete, di pregiati βιβλία ateniesi contenenti i drammi dei tre grandi

²⁹⁵ Scodel 2007, 133.

²⁹⁶ Scodel 2007, 132.

²⁹⁷ Scodel 2007, 133. Cf. i *loci* della *Repubblica* raccolti dalla studiosa.

²⁹⁸ Del Corno 2006⁶, 97. Εὐ. κάπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα | ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν, | ὄφρ' ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμωπά, | ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.

²⁹⁹ Εὐ. ἦν οὖν σὺ λέγῃς Λυκαβηττοῦς | καὶ Παρνασσῶν ἡμῖν μεγέθη, τοῦτ' ἐστὶ τὸ χρηστὰ διδάσκειν | ὃν χρὴ φράζειν ἀνθρωπείως.

³⁰⁰ Δι. νῆ τοῦς θεοῦς, ἐγὼ γοῦν | ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα | τὸν ξουθὸν ἰπαλεκτρύονα ζητῶν τίς ἐστὶν ὄρνις.

³⁰¹ Nervegna 2014, 171.

³⁰² Sulla μεγαλοπρέπεια di Eschilo, vd. commento a **Test. Rep. 3**, p. 62 n.153.

³⁰³ Nervegna 2014, 171.

tragediografi del quinto secolo a.C. (**Test. Libr. 13**); possiamo aggiungere, inoltre, che in due passi del *corpus* plutarco entrambi ambientati nel quarto secolo a.C. ed entrambi relativi a *performances* della tragedia, sono menzionati insieme Sofocle ed Euripide (cf. **Test. Or. 8, 10**), ma non Eschilo, cosa che invece avviene nel brano della *Vita di Alessandro*, dove si parla di testi da leggere e non da recitare. Sarebbe senz'altro azzardato postulare, alla luce di questi pochi indizi, che dopo il quinto secolo a.C. Eschilo fosse un autore esclusivamente *letto* e non più messo in scena,³⁰⁴ ma certo non si può trascurare il suo *status* originale rispetto agli altri due poeti della triade aurea, forse esemplificato dall'ordine in cui Plutarco (o la sua fonte) cita i loro nomi raccontando l'episodio dei libri ordinati da Alessandro.

(Test. Libr. 13)

L'aneddoto di Galeno sull'acquisizione, da parte di Tolomeo Evergete (247-221 a.C.),³⁰⁵ di βιβλία di Eschilo, Sofocle ed Euripide, riguarda fatti evidentemente successivi agli estremi cronologici di un'indagine sulla circolazione libraria della tragedia in età-prealessandrina. Lo includiamo, tuttavia, nella nostra trattazione, in quanto simbolica testimonianza dell'ingresso dei testi tragici nella biblioteca d'Alessandria,³⁰⁶ prima tappa di un lungo percorso che «finì [...] col desituare quei testi, separandoli dal contesto storico della loro spettacolarità originaria [...] obliterandone gli aspetti tipicamente teatrali e il legame profondo con l'uditorio», trasformando la tragedia «in letteratura».³⁰⁷ Come tale, questo brano ricorre in tutte le trattazioni sulla trasmissione antica del testo tragico e, in virtù del suo riferimento a preziosi esemplari ateniesi delle opere dei tre grandi tragediografi del quinto secolo a.C., è sempre strettamente connesso alla notizia pseudoplutarca sulla compilazione, ad Atene e sotto il governo di Licurgo, di una copia di stato di quei poeti.³⁰⁸ Trattando di *Vit. Dec. Or.* 841 f (= **Test. Libr. 11**) abbiamo già sottolineato come sia necessario considerare con cautela questo collegamento, che, per quanto diffuso nella critica e suggestivo per quello che potrebbe rappresentare a livello di tradizione del dramma greco, rimane soltanto ipotetico. Infatti, anche se recentissimi studi sull'argomento continuano, sulla scia di Pfeiffer 1973, 151, ad individuare nei libri non restituiti da Tolomeo III «the rolls that had been created at the behest of Lycurgus during the political leadership of the latter (338–326) in order to establish an official and authorized text of the tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides»,³⁰⁹ Battezzato 2003, 13-19 e Prauscello 2006b, 74-78, contestualizzando opportunamente il racconto di Galeno, hanno mostrato le difficoltà insite in questa fortunata interpretazione.

Pace Blum 1991, 83 n.155, questo passaggio del commento al terzo libro delle *Epidemie* di Ippocrate è tutt'altro che “non problematico”, soprattutto perché non è chiaro a quali fonti attinga il

³⁰⁴ Cf. Nervegna 2014, 168-169; 172-176 per una rassegna della possibile influenza *teatrale* di Eschilo sulle scene ateniesi e magnogreche del quarto secolo a.C. Particolarmente interessante è il caso, citato dalla studiosa, del fr. 27 K.-A. dell'*Orestautoclide* di Timocle, che sembra rifarsi, a livello *visivo*, alla scena di Oreste a Delfi nelle *Eumenidi* (per un'analisi estesa del frammento, rimandiamo a Sidoti *in c. di p*).

³⁰⁵ Le ragioni a favore di un'identificazione del Πτολεμαῖος ἐκείνος del brano con Tolomeo III (Evergete I) sono riassunte da Battezzato 2003, 14 n.5.

³⁰⁶ Sistikou 2016, 25-26.

³⁰⁷ Lomiento 2001, 297.

³⁰⁸ La bibliografia sarà qui necessariamente selettiva: Fraser 1972, 325-326, Pfeiffer 1973, 151; Canfora 1995, 141; Lomiento 2001, 302; Battezzato 2003, 13-19; Kovacs 2005, 383-384; Prauscello 2006b, 74-78; Handis 2013; Montana 2015, 85; Sistikou 2016, 26.

³⁰⁹ La citazione è tratta da Montana 2015, 85, che pure rinvia in nota a Battezzato 2003. Cf. anche, nello stesso volume, Novokhatko 2015, 15 n. 65: «Ptolemy III later borrowed the official Athenian copy for the library in Alexandria, and never returned it». Handis 2013, 365 giustamente osserva che non è chiaro se le copie di cui parla Galeno siano quelle fatte preparare da Licurgo, ma alle pp. 372 e 376 parla di “testi ufficiali” della tragedia nella biblioteca di Alessandria. Questi ultimi due studiosi non tengono conto né delle indagini di Battezzato né dell'importante contributo alla questione dato da Prauscello 2006b, 74-78.

medico. Il riferimento all'acquisto fraudolento delle copie ateniesi sembra essere ispirato da una digressione, di poco precedente nel testo galenico, sulla bibliomania di Tolomeo, testimoniata da un'altra celebre storia sull'afflusso di libri ad Alessandria, quella sugli esemplari requisiti alle navi ormeggiate nel porto, che andavano a ingrossare la collezione della biblioteca con l'intestazione αἱ (scil. βίβλοι) ἐκ πλοίων.³¹⁰ Tale digressione, a sua volta, è inserita in un *excursus* più ampio su una questione di filologia ippocratea, ovvero l'origine dei χαρακτῆρες, un sistema di sigle che, in alcuni antigrafici dello scrittore di Cos riassume le caratteristiche dei casi clinici descritti. Nel trattare tale argomento, Galeno si rifà alle teorie di Zeuxis, anch'egli autore, nel secondo secolo a.C., di un commento al terzo libro delle *Epidemie* di Ippocrate, e lo fa estesamente, in ragione della rarità, già al suo tempo, di quest'opera: secondo il suo predecessore, era stato un certo Mnemon a introdurre i χαρακτῆρες in una copia in possesso della biblioteca, oppure la loro introduzione era dovuta all'arrivo, ad Alessandria, di un testo della Panfilia già contenente queste sigle e catalogato con la dicitura κατὰ διορθωτὴν Μνήμονα Σιδίτην.³¹¹

Ma quanto c'è di Zeuxis, quanto di Galeno negli accenni alla passione per i libri di Tolomeo inframezzati in questo contesto? È concreta la possibilità che il medico di Pergamo, stimolato dalla vicenda del falsario Mnemon, stia soltanto esprimendo la sua opinione, perché anche in due passi del commento al trattato *De Natura Hominis* attribuito ad Ippocrate egli formula considerazioni estremamente critiche sulla rincorsa ai βιβλία dei sovrani ellenistici.³¹² Nel primo, criticando Platone in quanto ignaro del fatto che il *De Natura Hominis* non fosse genuino,³¹³ arriva ad affermare, a torto, che i plagi non esistessero prima dell'avvento della φιλοτιμία, tipica dei re di Pergamo ed Alessandria, per l'acquisto dei libri;³¹⁴ nel secondo ribadisce come la grande diffusione di false attribuzioni fosse dovuta al desiderio di ottenere denaro da Attalidi e Tolomei, sempre volenterosi di accrescere le loro collezioni librerie.³¹⁵ Inoltre, la natura parentetica dell'aneddoto sulle copie ateniesi sembra essere confermata dal «resumptive» οὖν usato da Galeno subito dopo la sezione di testo da noi commentata (ὁ δ' οὖν Μνήμων εἶτ' αὐτὸς ἐκόμισε τὸ βιβλίον εἶτε λαβὼν ἐκ τῆς βιβλιοθήκης παρενέγραψε κτλ.).³¹⁶ Se, invece, tutta la digressione è farina del sacco di Zeuxis, perché egli, vissuto in tempi non lontani da quella acquisizione di libri, non ha saputo dare informazioni più dettagliate?³¹⁷

Certo è che, a fronte della ricchezza di notizie filologiche e bibliografiche dell'*excursus* sui χαρακτῆρες e della precisione con cui Galeno parla della catalogazione degli esemplari “delle navi”,³¹⁸ la genericità del nostro brano è un po' frustrante e invita, perciò, ad una prudenza maggiore di quella normalmente dimostrata dagli studiosi nel connettere questo testo a *Vit. Dec. Or.* 841f.

³¹⁰ Galen. 17. 1, p. 606, 6-12 Kühn: φιλότιμον δὲ περὶ βιβλία τὸν τότε βασιλέα τῆς Αἰγύπτου Πτολεμαῖον οὕτω γενέσθαι φασίν, ὡς καὶ τῶν καταπλεόντων ἀπάντων τὰ βιβλία κελεῦσαι πρὸς αὐτὸν κομίζεσθαι καὶ ταῦτ'εἰς καινοὺς χάρτας γράψαντα διδόναι μὲν τὰ γραφέντα τοῖς δεσπόταις, ὧν καταπλευσάντων ἐκομίσθησαν αἱ βιβλοὶ πρὸς αὐτόν, εἰς δὲ τὰς βιβλιοθήκας ἀποτίθεσθαι τὰ κομισθέντα, καὶ εἶναι τὴν ἐπιγραφὴν αὐτοῖς “Τῶν ἐκ πλοίων”.

³¹¹ Prauscello 2006b, 76.

³¹² Battezzato 2003, 16.

³¹³ Vd. Pl. *Phdr.* 270c-d.

³¹⁴ Galen. 15, p. 105, 2-6 Kühn: πρὶν γὰρ τοὺς ἐν Ἀλεξανδρείᾳ τε καὶ Περγᾶμῳ γενέσθαι βασιλεῖς ἐπὶ κτήσει παλαιῶν βιβλίων φιλοτιμηθέντας, οὐδέπω ψευδῶς ἐπεγράπτο σύγγραμμα. λαμβάνειν δ' ἀρξαμένων μισθὸν τῶν κομιζόντων αὐτοῖς συγγράμματα παλαίου τινος ἀνδρὸς οὕτως ἤδη πολλὰ ψευδῶς ἐπιγράφοντες ἐκόμιζον.

³¹⁵ Galen. 15, p. 109, 5-9 Kühn: ἐν γὰρ τῷ κατὰ τοὺς Ἀτταλικούς τε καὶ Πτολεμαϊκοὺς βασιλέας χρόνῳ πρὸς ἀλλήλους ἀντιφιλοτιμουμένους περὶ κτήσεως βιβλίων ἢ περὶ τὰς ἐπιγραφάς τε καὶ διασκευὰς αὐτῶν ἤρξατο γίνεσθαι ῥαδιουργία τοῖς ἔνεκα τοῦ λαβεῖν ἀργύριον ἀναφέρουσιν ὡς τοὺς βασιλέας ἀνδρῶν ἐνδόξων συγγράμματα. Su questo passo e su quelli citati nelle note precedenti, cf. Fraser 1972 I, 325, II 481; Battezzato 2003, 15-16 fa notare, inoltre, che nella discussione sui χαρακτῆρες, poco dopo l'episodio dei libri tragici ateniesi, Galeno presenta Mnemon «come un falsario, attirato dai guadagni (17. 1, p. 608, 3 Kühn, ἔνεκα χρηματισμοῦ) resi possibili dalla bibliofilia tolemaica».

³¹⁶ Denniston *GP*² 428. Pone l'accento su questo aspetto Prauscello 2006b, 75 n.236.

³¹⁷ Battezzato 2003, 16. Anche se – ci suggerisce L. Lomiento – Zeuxis poteva essere semplicemente non molto interessato ai dettagli dell'acquisizione dei libri tragici.

³¹⁸ Prauscello 2006b, 76 n.241.

Da un lato, infatti, senza contare la costosa caparra pagata da Tolomeo, alcuni elementi suggeriscono il prestigio dei libri di Eschilo, Sofocle ed Euripide giunti ad Alessandria. Ad esempio, il fatto che gli interlocutori del sovrano, in questa transazione, siano gli Ateniesi nel loro insieme (ὁ πρὸς Ἀθηναίους ἔπραξε, ἃ μὲν ἔλαβε παρὰ Ἀθηναίων κατέσχευ), sembra indicare una qualche forma di autorità della πόλις su quei testi.³¹⁹ La mancanza di dettagli nel resoconto di Galeno potrebbe essere anche un sintomo della notorietà della vicenda e, di conseguenza, un'ulteriore conferma dell'importanza delle copie ateniesi acquisite dalla Biblioteca.³²⁰ Non si può escludere, poi, che l'articolo, nell'espressione τὰ Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου καὶ Αἰσχύλου βιβλία, abbia un «un valore individuante, 'i (ben noti) libri di Eschilo', cioè quelli dell'archivio».³²¹

Dall'altro, in assenza di un esplicito riferimento al provvedimento dell'oratore, forse è meglio concludere, con Battezzato 2003, 16, che i libri trattenuti da Tolomeo Evergete fossero «semplicemente testi ateniesi, sicuramente antichi e autorevoli, ma non necessariamente licurghei». Inoltre, per quanto affascinante, il trasferimento da Atene ad Alessandria di esemplari di prestigio contenenti le opere dei tre grandi tragediografi del quinto secolo a.C. è solo un aspetto di un fenomeno molto più complesso.³²²

Tra l'«edizione» di Licurgo e la sua presunta acquisizione da parte di Tolomeo – non va dimenticato – passarono ottanta, forse novanta anni, un intervallo di tempo paragonabile a quello intercorso tra la morte di Euripide e la stessa iniziativa dell'oratore per la salvaguardia dei testi tragici; un periodo, questo, forse non abbastanza lungo da far deteriorare i papiri contenuti nell'archivio ateniese,³²³ ma sicuramente sufficiente affinché una serie di fattori sancisse l'epocale trasformazione della tragedia in letteratura, alla quale abbiamo accennato *supra*.

Proviamo, almeno brevemente, a mettere l'arrivo di pregiati testi tragici nell'Egitto del terzo quarto del terzo secolo a.C. sullo sfondo di tali fattori.

Ben prima di quella data, innanzitutto, la Biblioteca era già una realtà del regno tolemaico, così come il trasferimento, ad Alessandria, dell'esperienza peripatetica in materia di organizzazione del sapere e di ricerca nei suoi più disparati ambiti. Strabone disse che Aristotele, «il primo a raccogliere libri, insegnò ai sovrani d'Egitto la disposizione di una biblioteca».³²⁴ Gli studiosi, anche sulla scorta di altre testimonianze,³²⁵ individuano un significato concreto per questa strana e generica affermazione: il ruolo di Demetrio Falereo, consigliere dei Tolomei dopo l'espulsione da Atene (307 a.C.), come *trait d'union* tra Peripato e Museo.³²⁶

Sempre prima di quel periodo, Alessandro Etolo, poeta della *Pleiade*, aveva già curato, su impulso di Tolomeo Filadelfo (285-246 a.C.), una δίορθωσις dei testi tragici.³²⁷ Non possiamo sapere se questo contemporaneo più giovane di Zenodoto avesse portato con sé, dalla Grecia, testi autorevoli

³¹⁹ Prauscello 2006b, 76.

³²⁰ Prauscello *ibid.*

³²¹ Medda *apud* Battezzato 2003, 15 n.59, il quale, per un *lapsus calami*, parla di aggettivo e non di articolo.

³²² Sistakou 2016, 26.

³²³ Handis 2013, 365.

³²⁴ Strab. 13. 608: Ἀριστοτέλης [...] πρῶτος ὧν ἴσμεν συναγαγὼν βιβλία καὶ διδάξας τοὺς ἐν Αἰγύπτῳ βασιλέας βιβλιοθήκης σύνταξιν.

³²⁵ Una su tutte la *Lettera di Aristeia* (in particolare i paragrafi 9 e 10 = Euseb. *P. E.* 8. 2, 1-4), oltre a Tzetzes, *Prolegomena de Comoedia*, Proem. II, 4-11, p. 32 Koster; su queste fonti, cf. almeno Pfeiffer 1973, 173-177. Canfora 1993, 14 n.9 ricorda che stando a [Plut]. *Reg. Imp. Apophthegm.* 187d, Demetrio avrebbe consigliato a Tolomeo la lettura e l'acquisto di libri sulla βασιλεία.

³²⁶ Sul Falereo come «anello di congiunzione» (Montanari 1993, 264) tra Atene ed Alessandria molto è stato scritto: rimandiamo, oltre alle pagine di Pfeiffer citate nella nota precedente, a Fraser 1972, 314-315 ed a Canfora 1993, 14-15.

³²⁷ Tzetzes, *Prolegomena de comoedia Aristophanis*, Proem. I, 1-6, p. 22-23 Koster: Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς μεγαλοδωρίας βασιλικαῖς προτραπέντες Πτολεμαίῳ τῷ Φιλαδέλφῳ τὰς σκηναῖκὰς διορθώσαντο βίβλους, τὰς τῆς κωμῶδιαις καὶ τραγῶδιαις καὶ τὰς τῶν σατύρων φημί [...] Ἀλέξανδρος ὄρθου τὰ τραγικά, Λυκόφρων τὰ κωμικά.

dei drammi, sui quali improntare il suo lavoro;³²⁸ che egli disponesse, come nel caso dell'Omero di Aristarco, di esemplari *κατὰ τὰς πόλεις*,³²⁹ magari provenienti da località dove più radicata era una tradizione teatrale, è un'ipotesi accattivante ma priva di basi documentarie; sicuramente non aveva davanti a sé una recensione *κατ' ἄνδρα* come quella di Antimaco dei poemi omerici. Comunque, anche se egli non produsse una vera e propria *ἔκδοσις* dei drammi, dette un primo impulso alla critica testuale della tragedia, provando a “rimuovere errori, interpolazioni e plagi”.³³⁰ È questo il significato, abbastanza «impegnativo», che dobbiamo verosimilmente dare al suo *διορθοῦν*.³³¹

Antecedente all'ascesa al trono dell'Evergete e all'episodio narrato da Galeno, è, naturalmente, anche l'attività pinacografica di Callimaco – segno, al di là delle confuse cifre offerte al riguardo dalle fonti antiche,³³² della crescente consistenza del patrimonio librario alessandrino. La compilazione del suo *Πίναξ καὶ ἀναγραφή τῶν κατὰ χρόνους καὶ ἀπ' ἀρχῆς γενομένων διδασκάλων* (Callim. Frr. 454-456 Pfeiffer, 1-5 Bagordo), lo mise di fronte alla «decisione in merito ai difficili problemi di autenticità e di attribuzione»,³³³ come nel caso dell'*Andromaca*, ascritta a Democrite e non ad Euripide, secondo un'informazione offerta dallo scolio al v. 445 della tragedia (= Callim. Fr. 451 Pfeiffer).³³⁴ Più in generale, questa sezione dei suoi *Pinakes* era sicuramente in debito con le *Didascalie* aristoteliche,³³⁵ proprio come l'imponente pubblicazione epigrafica ateniese che, a partire dai primi decenni del terzo secolo a.C, registrò i risultati dei *festivals* della πόλις (*IG II² 2319-2323a*) e queste iniziative, portate avanti sulle due sponde del mediterraneo, dovettero orientare, in modo significativo, la comprensione di cosa, nel *corpus* tragico, fosse effettivamente genuino. In contemporanea con il regno dell'Evergete, infine, è attivo nel Museo uno studioso dello spessore di Eratostene, del cui apporto all'interpretazione del dramma attico abbiamo avuto già modo di parlare nella trattazione della replica dei *Persiani* a Siracusa (cf. **Test. Rep. 2**).

Uno sguardo anche soltanto cursorio alla storia alessandrina del testo tragico rivela, dunque, che, a prescindere dalla suggestiva possibilità di identificare gli esemplari fatti trascrivere da Licurgo con quelli ottenuti con l'inganno da Tolomeo, sarebbe semplicistico vedere nell'aneddoto di Galeno una testimonianza dell'entrata della tragedia nella Biblioteca, perché esso riguarda fatti risalenti ad un periodo in cui il lavoro di critica ed edizione dei drammi aveva già superato, per usare la terminologia di P.M. Fraser, la sua “fase formativa”.³³⁶

Ma c'è di più. Dopo che Cameron 1995, 34-103 ha sottoposto a revisione la cosiddetta “teoria della torre d'avorio”,³³⁷ non possiamo più trascurare, infatti, la circostanza che gli orizzonti degli studiosi della Biblioteca siano molto più ampi di quella «gabbia delle Muse», dove – come dice Timone – «vengono allevati degli scarabocchiatori libreschi che si beccano eternamente». ³³⁸ Gli spettacoli teatrali, in particolare, sono parte integrante del tessuto culturale dell'Egitto dei Tolomei, i quali, da buoni eredi di Alessandro, capiscono fin da subito l'importanza politica di questa forma

³²⁸ Pfeiffer 1973, 188 ricostruì uno scenario del genere sullo sfondo dell'attività filologica del primo bibliotecario alessandrino; l'aggiornata indagine di Montanari 2015 illustra dettagliatamente cosa significhi, nel periodo che va da Zenodoto ad Aristarco, dare vita ad una *ἔκδοσις* di Omero.

³²⁹ Su questi esemplari, cf. le “classiche” osservazioni di Fraser 1972, 328, Pfeiffer 1973, 167 e quelle, più recenti, di Montana 2015, 91.

³³⁰ Montana 2015, 90-91.

³³¹ Cf. Pfeiffer 1973, 182 e Montana 2015, 102 n.165 sulla necessità di intendere il verbo in modo diverso da quanto hanno fatto alcuni (“mettere in ordine”), sulla scorta della parafrasi di Tzetzes offerta dallo *Scholium Plautinum* (Vat. Lat. 11469, f. 181 r.): *poeticos libros in unum collegerunt et in ordinem redegerunt*.

³³² Cf., in proposito, le riflessioni di Canfora 1993, 22-25.

³³³ Canfora 1995, 142.

³³⁴ Vd. la breve panoramica Allan 2001b, 149-151 sulle possibili soluzioni di questo *rebus*.

³³⁵ Blum 1991, 137-141.

³³⁶ Fraser 1972, 449.

³³⁷ Sistikou 2016, 24.

³³⁸ Canfora 1993, 16. Timone, *Silli*, fr. 12 Di Marco: πολλοὶ μὲν βόσκονται ἐν Αἰγύπτῳ πολυφύλῳ βιβλιακοὶ χαρακῖται ἀπειρίτα δηριώοντες | Μουσέων ἐν ταλάρῳ.

d'intrattenimento di massa.³³⁹ Tolomeo Soter prova, senza successo, a portare Menandro ad Alessandria,³⁴⁰ mentre il suo successore è più fortunato, riuscendo ad unire intorno a sé il circolo dei tragediografi della *Pleiade*.³⁴¹

Il mecenatismo del Filadelfo, elogiato da Teocrito, faceva sì che “nessuno, fra quanti, con voce melodiosa, partecipavano ai sacri agoni di Dioniso, restasse senza una ricompensa degna del suo valore”.³⁴² È superfluo ricordare, poi, la grande munificenza dimostrata da questo monarca in occasione degli *Ptolemaia* del 275-274 a.C., quando venne organizzata un'imponente processione, nella quale attori e musicisti sfilarono insieme ad una colossale statua rappresentante il dio del teatro, e dopo la quale egli intrattenne 260 ospiti in una struttura allestita appositamente per l'evento.³⁴³

Gli Artisti di Dioniso, protagonisti indiscussi della diffusione delle *performances* tragiche nel mondo ellenistico, inoltre, non mancano, come possiamo dedurre dalle fonti epigrafiche, di manifestare la loro gratitudine per il supporto dei sovrani d'Egitto, dando in cambio la loro devozione al culto regale;³⁴⁴ più tardi, il legame tra questa associazione e i Tolomei sarà talmente saldo che alcuni membri della dinastia ne entreranno direttamente a far parte.³⁴⁵

Questi elementi portano Sistakou 2016, 25 a suggerire, giustamente, «that there were many different levels of tragic writing in circulation in Hellenistic Alexandria», dai copioni degli Artisti di Dioniso, fino alle sofisticate composizioni dei tragediografi della *Pleiade*, senza contare i brani tragici recitati o cantati nei simposi, secondo quella tendenza alla “privatizzazione del dramma” studiata nel dettaglio da Csapo 2010, 168-204 (vd. *Introduzione*, p. xiii).³⁴⁶

A prima vista, la varietà di situazioni che possiamo collocare sullo sfondo dell'attività del Museo sembra molto meno rassicurante, dal punto di vista della trasmissione dei testi tragici, di quella connessione spesso stabilita tra la “copia di Stato” di Licurgo e i Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου καὶ Αἰσχύλου βιβλία ottenuti da Tolomeo Evergete. In realtà, come ha osservato Battezzato 2003, 19, «se gli studiosi Alessandrini si fossero basati su un *unico* esemplare, per quanto eccezionalmente importante come il testo preparato da Licurgo, le loro edizioni sarebbero state meno affidabili: una pluralità di esemplari, anche posteriori, poteva aver conservato lezioni giuste non incluse nell'edizione di Licurgo». Sarebbe errato pensare, dunque, che l'approdo della tragedia ad Alessandria costituisse automaticamente l'inizio di un «tragitto lineare» della tradizione.³⁴⁷ Se è vero, infatti, che lo studio dei drammi nel Museo gettò le basi per una duratura sopravvivenza del genere tragico (assai diversa dalle effimere trasposizioni sceniche degli agoni drammatici), è altrettanto vero che la Biblioteca, considerate le condizioni sociali, politiche e culturali dell'Egitto ellenizzato, fu il nucleo propulsore di un «policentrismo testuale» aperto a contributi più variegati e complessi di quelli che l'episodio narrato da Galeno lascia intendere.³⁴⁸

³³⁹ Csapo 2010, 177.

³⁴⁰ Sistakou 2016, 24. Secondo una notizia riportata da Plin. *NH* 7. 111, intorno alla quale ruota anche la finzione di due epistole di Alcifrone (4. 18, 4. 19), fu l'amante del commediografo, Glicera, ad impedire la sua partenza per Alessandria.

³⁴¹ Sistakou 2016, 19.

³⁴² Theocr. 17. 112-114: οὐδὲ Διονύσου τις ἀνὴρ ἱεροὺς κατ' ἀγῶνας | ἵκετ' ἐπιστάμενος λιγυρὰν ἀναμέλψαι αἰοιδᾶν | ᾧ οὐ δῶτιν ἀντάξιον ὥπασε τέχνας. Per una contestualizzazione di questi versi, nei quali Teocrito non si riferisce esclusivamente a *performances* drammatiche, cf. Hunter 2003b, 182-183.

³⁴³ Ath. 5. 196a-197c = Calliseno *FGrHist* 627 F2.

³⁴⁴ Csapo 2010, 177.

³⁴⁵ Csapo 2010, 178.

³⁴⁶ Sulla presenza di queste forme di intrattenimento nell'Egitto tolemaico, cf. quanto osserva Sistakou 2016, 24.

³⁴⁷ Canfora 1993, 26.

³⁴⁸ Canfora *ibid.*

IV. BIBLIOGRAFIA

- Adams 1968 = C.D. Adams, *The speeches of Aeschines*, Cambridge (Mass.)-London.
- Adriani 1861 = M. Adriani, *Le vite parallele di Plutarco, volgarizzate da Marcello Adriani, riscontrate col testo greco ed annotate da F. Cerroti, G. Cugnoni, vol. III*, Firenze.
- Alcock 2002 = S.E. Alcock, *Archaeologies of the Greek Past: landscape, monuments, and memories*, Cambridge.
- Allan 2001a = W. Allan, *Euripide in Megale Hellas: Some aspects of the Early Reception of Tragedy*, «G&R», XLVIII, pp. 67-86.
- Allan 2001b = W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford.
- Aloni 2009 = A. Aloni, *Elegy: forms, functions and communications*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, pp. 168-188.
- Andreassi 2013 = M. Andreassi, *I parassiti vessati di Alcifrone*, «Hermes», CXLI, pp. 45-57.
- Aneziri 2003 = S. Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart.
- Anti 1947 = C. Anti, *Teatri Greci antichi: da Minosse a Pericle*, Padova.
- Arnaldez 1964 = R. Arnaldez, *Philon d'Alexandrie, De mutatione nominum*, Paris.
- Arnott 1979 = P.D. Arnott, *Greek scenic conventions in the fifth-century BC*, Westport (rist. ed. 1962, Oxford).
- Arnott 1989 = P.D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York.
- Arnott 1957 = W.G. Arnott, *Split Anapaests, with special reference to some passages of Alexis*, «CQ», VII, pp. 188-198.
- Arnott 1986 = W.G. Arnott, *Menander and earlier drama*, in J.H. Betts, J.T. Hooker, J.R. Green, *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, Bristol, pp. 1-9.
- Arnott 1996 = W.G. Arnott, *Alexis: the fragments. A commentary*, Cambridge.
- Arrighetti 1964 = G. Arrighetti, *Vita di Euripide, Satiro*, Pisa.
- Arrighetti 2006 = G. Arrighetti, *Poesia, poetiche e storia nella riflessione dei greci*, Pisa.
- Austin 1970 = C. Austin, *Recensione a Dover 1968*, «CR», n.s., XX, pp. 18-21.
- Austin-Olson 2004 = C. Austin, S.D. Olson, *Aristophanes, Thesmophoriazusae*. Oxford.
- Avezzù 1982 = G. Avezzù, *Alcidamante. Orazioni e Frammenti*, *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca, Supplemento 6*, Roma.
- Avezzù 1998 = G. Avezzù, *Il teatro tragico: annali della tragedia attica*, in I. Lana, E. Maltese (edd.), *Storia della civiltà letteraria greca e latina, Vol. I, dalle origini al IV secolo a.C.*, Torino, pp. 236-295, 296-457.

- Avezzù 2006 = G. Avezzù, *Eschilo in Sofocle*, «Lexis», XXIV, pp. 63-75.
- Avezzù 2012 = G. Avezzù, *Text and Transmission*, in n A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, pp. 39-57.
- Avezzù 2015 = G. Avezzù, *Emulazione e antagonismo nella tragedia ateniese*, «Dionysus ex Machina», VI, pp. 137-156.
- Babbitt 1927 = F.C. Babbitt, *Plutarch's Moralia. vol. I.*, Cambridge (Mass.)-London.
- Badian 1971 = E. Badian, *Archons and Strategoi*, «Antichthon», V, pp. 1-34.
- Badian 1996 = E. Badian, *Phrynicius and Athens' οἰκῆια κακά*, «SCI», XV, pp. 55-60.
- Bain 1977 = D. Bain, [*Euripides*] *Electra 518-544*, «BICS», XXIV, pp. 104-116.
- Baïter-Sauppe 1850 = I.G. Baïter, H. Sauppe, *Oratores Attici. Recensuerunt adnotaverunt scholia fragmenta indicem nominum addiderunt I.G. Baïterus et H. Sauppius. Pars posterior. Scholia fragmenta indices*, Zürich (rist. anast. Hildesheim 1967).
- Bakola 2010 = E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford.
- Barner 1971 = W. Barner, *Die Monodie*, in W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragodie*, München, pp. 277-320.
- Barns 1950 = J. Barns, *A new gnomologium: with some remarks on gnomie anthologies (I)*, «CQ», XLIV, pp. 126-137.
- Barns 1951 = J. Barns, *A new gnomologium: with some remarks on gnomie anthologies (II)*, «CQ», n.s. I, pp. 1-19.
- Barrett 1964 = W.S. Barrett, *Hippolytos*, Oxford.
- Basta Donzelli 1980 = G. Basta Donzelli, *Euripides Electra 518-544*, «BICS», XXVII, pp. 109-119.
- Battezzato 2003 = L. Battezzato, *I viaggi dei testi*, in Id. (ed.), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca. Atti del convegno. Scuola Normale Superiore, Pisa 14-15 giugno 2002*. Amsterdam, pp. 7-31.
- Battezzato 2010 = L. Battezzato, *Euripide, Ecuba*, Milano.
- Bechtel 1898 = F. Bechtel, *Die einstämmigen männlichen Personennamen des Griechischen, die aus Spitznamen hervorgegangen sind*, Berlin.
- Beer 2012 = J. Beer, *Oedipus Tyrannus*, in A. Markantonatos (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, pp. 93-110.
- Belardinelli 1984 = A.M. Belardinelli, *L'Oreste di Euripide e i Sicioni di Menandro*, «Orpheus», V, pp. 396-402.
- Beloch 1927² = K.J. Beloch, *Griechische Geschichte, II*, Berlin-Leipzig.
- Bentley 1836 = R. Bentley, *The works of Richard Bentley, collected and edited by A. Dyce, vol. 1*, London.
- Bergk 1838 = T. Bergk, *Commentationum de reliquiis comoediae Atticae antiquae libri duo*, Lipsiae.

- Bergk 1882⁴ = T. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci. Vol. III, Poetas Melicos continens*, Lipsiae.
- Bernabò Brea 1967 = L. Bernabò Brea, *Studi sul teatro Greco di Siracusa*, «Palladio», XVI, pp. 97–154.
- Bernhardy 1836 = G. Bernhardy, *Grundriß der Griechischen Litteratur, mit einem vergleichenden Überblick der Römischen, Erster Theil*, Halle.
- Berve 1926 = H. Berve, *Das Alexanderreich auf prosopographischer Grundlage, 2 voll.*, München.
- Beta-Sassi 2004 = S. Beta, M.M. Sassi, *La potenza della parola. Destinatari, funzioni, bersagli*, Fiesole.
- Bianchi 2016 = F.P. Bianchi, *Fragmenta Comica, Band 3.2., Kratinos: Archilochoi-Empipramenoi (frr. 1-68)*, Heidelberg.
- Biehl 1957 = W. Biehl, *Die Interpolationen in Euripides' Hekabe v. 59-215*, «Philologus», CI, pp. 55-69.
- Biehl 1997 = W. Biehl, *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe. Ein Beitrag zum Verständnis der Komposition*, Heidelberg.
- Bing 2011 = P.M. Bing, *Afterlives of a tragic poet: Anecdote, Image and Hypothesis in the Hellenistic reception of Euripides*, «A&A», LVII, pp. 1-17.
- Bingen 1984 = J. Bingen, *Dédicace chorégique (n. 76)*, in F. Mussche et al., *Thorikos. 8: 1972/1976, rapport préliminaire sur les 9., 10., 11., 12. Campagnes de fouilles*, Gent, pp. 177-179.
- Bingen 1991 = J. Bingen, *Pages d'épigraphie grecque: Attique-Egypte (1952-1982)*, Bruxelles.
- Biles 2006-2007 = Z.P. Biles, *Aeschylus' Afterlife Reperformance by Decree in 5th century Athens?*, «ICS», XXXI-XXXII, pp. 206-242.
- Biles 2011 = Z.P. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Oxford.
- Biles-Olson 2015 = Z.P. Biles, S.D. Olson, *Aristophanes Wasps*, Oxford.
- Birt 1882 = T. Birt, *Das antike Buchwesen in seinem Verhältniss zur Literatur: mit Beiträgen zur Textgeschichte des Theokrit, Catull, Properz und anderer Autoren*, Berlin.
- Birt 1907 = T. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst. Archaeologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*, Leipzig.
- Blass 1890 = F. Blass, *Rede vom Kranz*, Leipzig.
- Blass 1897 = F. Blass, *Zu Aristophanes' Fröschen und zu Aischylos' Choephoren*, «Hermes», XXXII, pp. 149-159.
- Blaydes 1887 = F.H.M. Blaydes, *Aristophanis Acharnenses*, Halis Saxonum.
- Blomfield 1818² = C.J. Blomfield, *Aeschyli Persae*, Cantabrigiae.
- Blum 1991 = R. Blum, *Kallimachos: The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*, Madison.
- Boedeker-Sider 2001 = D. Boedeker, D. Sider, *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford.
- Boegehold 1972 = A.L. Boegehold, *The establishment of a central archive at Athens*, «AJA», LXXVI, pp. 23-30.

- Bond 1981 = G.W. Bond, *Euripides. Herakles*, Oxford.
- Bosher 2012a = K. Bosher (ed.), *Theater Outside Athens*, Oxford.
- Bosher 2012b = K. Bosher, *Hieron's Aeschylus*, in Bosher 2012a, pp. 97-111.
- Borthwick 1971 = E.K. Borthwick, *Aristophanes Clouds 1371*, «CR», n.s., XXI, pp. 318-320.
- Bowen 1998 = A.J. Bowen, *Xenophon Symposium*, London.
- Bowie 1997 = A. Bowie, *Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes*, «JHS», CXVII, pp. 1-21.
- Bowie 2007 = A. Bowie, *Myth in Aristophanes*, in R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge, pp. 190-209.
- Bravo 1997 = B. Bravo, *Pannychis e simposio: feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pisa-Roma.
- Bravi-Lomiento-Meriani-Pace 2016 = L. Bravi, L. Lomiento, A. Meriani, G. Pace (edd.), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici, Quaderni della Rivista di Cultura Classica e Medievale*, 14, Pisa-Roma.
- Braund-Hall 2014 = D. Braund, E. Hall, *Theatre in the Fourth-Century Black Sea Region*, in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, pp. 371-390.
- Bremer 1971 = J.M. Bremer, *Euripides Hecuba 59-215: a reconsideration*, «Mnemosyne», XXIV, pp. 232-250.
- Bremer 1991 = J.M. Bremer, *Aristophanes on his own poetry*, in *Id.*, E.W. Handley (ed.), *Entretiens sur l'Antiquité Classique, Tome XXXVIII, Aristophanes*, Genève, pp. 125-172.
- Bressan 2009 = M. Bressan, *Il teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana: morfologie, politiche edilizie e contesti culturali*, 2 voll., Roma.
- Brillante 1988 = C. Brillante, *Sul prologo dell'Ecuba di Euripide*, «RIFC», CXVI, pp. 429-447.
- Brinck 1906 = A. Brinck, *De Choregia Quaestiones Epigraphicae*, Kiel.
- Broadhead 1960 = H.D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge.
- Brockmann 2003 = C. Brockmann, *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner*, München-Leipzig.
- Broggiato 2014a = M. Broggiato, *Eratosthenes, Icaria and the Origins of Tragedy*, «Mnemosyne», LXVII, pp. 885-899.
- Broggiato 2014b = M. Broggiato, *Aristophanes and Aeschylus' Persians: Hellenistic discussions on Ar. Ra. 1028 F.*, «RhM», CLVII, pp. 1-15.
- Broggiato 2014c = M. Broggiato, *Filologia e interpretazione a Pergamo. La scuola di Cratete*, Roma.
- Brown 1967 = T.S. Brown, *Alexander's Book Order (Plut. "Alex" 8)*, «Historia», XVI, 3, pp. 359-368.
- Bubel 1991 = F. Bubel, *Euripides Andromeda*, Stuttgart.

- Burges 1822 = G. Burges, *Aeschyli Eumenides*, London.
- Burn 1959 = A.R. Burn, *Alexander the Great and the Hellenistic Empire*, London.
- Burnet 1914 = J. Burnet, *Greek Philosophy*, London
- Butrica 2001a = J.L. Butrica, *Democrates and Euripides' Andromache* (Σ Andr. 445 = Callimachus Fr. 451 Pfeiffer), «Hermes», CXXIX, pp. 188-197.
- Butrica 2001b = J.L. Butrica, *The lost Thesmophoriazousae of Aristophanes*, «Phoenix», LV, pp. 44-76.
- Cagnazzi 1993 = S. Cagnazzi, *Notizie sulla partecipazione di Euripide alla vita pubblica ateniese*, «Athenaeum», LXXXI, pp. 175-185.
- Cameron 1995 = A. Cameron, *Callimachus and his critics*, Princeton.
- Campanile 2006 = D. Campanile, *Eliano e la sua Varia Historia*, in E. Amato, A. Roduit, M. Steinrück (eds.), *Approches de la troisième sophistique: hommages à Jacques Schamp*, Bruxelles, pp. 420-430.
- Canfora 1993 = L. Canfora, *La biblioteca e il museo, Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I: *La produzione e la circolazione del testo*, tomo II: *L'Ellenismo*, Roma, pp. 11-29.
- Canfora 1995 = L. Canfora, *Le collezioni superstiti*, in *Lo spazio letterario della Grecia Antica*, vol. II, *La ricezione e l'attualizzazione del testo*, Roma, pp. 95-250.
- Canfora 2000 = L. Canfora, *Prima lezione di storia greca*, Roma.
- Canfora 2011 = L. Canfora, *Il mondo di Atene*, Roma-Bari.
- Cantarella 1930 = R. Cantarella, *L'influsso degli attori su la tradizione dei testi tragici greci*, «Rivista Indo-greco-italica», XIV, pp. 39-73.
- Cantarella 1943 = R. Cantarella, *Le Rane di Aristofane*, Como.
- Cantarella 1965 = R. Cantarella, *Aristoph., Plut. 422-425 e le riprese eschilee*, «RAL», XX, pp. 363-381.
- Cantarella 1982 = R. Cantarella, *Sofocle. Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, Milano.
- Calder 1969 = W.M. Calder III, *The date of Euripides' Erechtheus*, «GRBS», X, pp. 147-156.
- Capps 1903 = E. Capps, *Epigraphical Problems in the History of Attic Comedy*, «AJPh», XXVIII, pp. 179-199.
- Capps 1907 = E. Capps, Recensione di R.J.T. Wagner, *Symbolarum ad comicorum Graecorum historiam capita quattuor*, «CPh», II, pp. 479-481.
- Carena 1993 = C. Carena, *Plutarco, Le vite di Nicia e Crasso* (a cura di M.G. Angeli Bertinelli, C. Carena, M. Manfredini, L. Piccirilli), Milano.
- Carey 2000 = C. Carey, *Aeschines*, Austin.
- Caroli 2007 = M. Caroli, *Il titolo librario greco-egizio: con un catalogo delle testimonianze iconografiche greca e d'area vesuviana*, Bari.

- Caroli 2010 = M. Caroli, "Un acquisto per l'eternità". *La pubblicità dei libri nel mondo antico*, in F. De Martino (ed.), *Antichità e Pubblicità*, Bari, pp. 107-176.
- Caroli 2011a = M. Caroli, *Gli scribi del tiranno, i librai del Demos*, «ASAA», XI, pp. 9-24.
- Caroli 2011b = M. Caroli, *La biblioteca venduta (Crat. Jun. PCG IV, fr. 11)*, «InvLuc», XXXIII, pp. 55-62.
- Caroli 2012a = M. Caroli, *Erodoto VI 21, 2. Una censura teatrale e 'libraria'?*, «Atene e Roma», VI, fasc. 1-2, pp. 157-179.
- Caroli 2012b = M. Caroli, *Il bibliographos di Cratino tra 'libri' e 'decreti' assembleari (PCG IV 267)*, «ZPE», CLXXXII, pp. 95-108.
- Carrara 2013 = L. Carrara, *Il numero dei drammi satireschi sofoclei: Sofocle alle Lenee e i drammi 'prosatirici'*, «ASNP», serie 5, IV. 2, pp. 315-332.
- Casanova 2001 = G. Casanova, *Biblioteca: conservazione e trasporto dei libri*, «Aegyptus», LXXXI, pp. 219-241.
- Caspers 2012 = C.L. Caspers, *Diversity and Common Ground: Euripides' Iphigenia in Aulis and Bacchae as Companion Plays*, in D. Rosenbloom, J. Davidson (eds.), *Greek Drama IV. Texts, Contexts, Performance*, Oxford, pp. 127-148.
- Cassio 1977 = A.C. Cassio, *Aristofane, Banchettanti. I frammenti*, Pisa.
- Cassio 1985 = A.C. Cassio, *Old Persian Marika-, Eupolis' Marikas, and Aristophanes' Knights*, «CQ», XXXV, pp. 38-42.
- Castelli 2014 = E. Castelli, *Sul titolo dei libri nell'antichità. Una nuova interpretazione del framment. 140 (ed. K.-A.) del Lino di Alessi*, «S&T», XII, pp. 1-18.
- Catucci 2003 = M. Catucci, *La figura del messaggero nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico: alcune osservazioni*, in A. Martina (ed.), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica. Atti del convegno internazionale. Roma, 16-18 ottobre 2001*, Roma, pp. 147-160.
- Cawkwell 1978 = G. Cawkwell, *Philip of Macedon*, London.
- Ceadel 1941 = E.B. Ceadel, *Resolved feet in the trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays*, «CQ», XXXV, pp. 66-89.
- Ceccarelli 1995 = P. Ceccarelli, *Le dithyrambe et la pyrrhique. À propos de la nouvelle liste de vainqueurs aux Dionysies de Cos (Segre, ED 234)*, «ZPE», CVIII, pp. 287-305.
- Ceccarelli 2010 = P. Ceccarelli, *Tragedy in the Civic and Cultural Life of Hellenistic City-States*, in I. Gildenhard, M. Revermann (eds.), *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlin-New York, pp. 99-150.
- Cengarle 1966 = S.A. Cengarle, *Note sul Cresphontes di Euripide*, «Dioniso», XL, pp. 63-76.
- Centanni 1995 = M. Centanni, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca: le scene in tetrametri trocaici*, Lecce.
- Cerri 1979 = G. Cerri, *Legislazione orale e tragedia greca*, Napoli.
- Cerri 1993 = G. Cerri, *La poesia orale come incunabolo della tragedia*, «QUCC», n. s. XLIII, pp. 133-138.

- Christ 1875 = W. Christ, *Die parakataloge im griechischen und römischen Drama*, «ABAW», XIII, 3, pp. 155-222.
- Cingano 2000³ = E. Cingano, *Commento alle Pitiche*, in B. Gentili (ed.), *Pindaro. Pitiche*, Verona.
- Citelli 2001 = L. Citelli, *Traduzione e Commento del IV libro dei Deipnosofisti di Ateneo*, in AA. VV., *Ateneo. I dotti a banchetto*, a cura di L. Canfora, 4 voll., Roma.
- Citti 1989 = V. Citti, *Lo scortese e la tradizione orale dei testi tragici*, «Lexis», II, pp. 75-77.
- Cives 1998 = M. Cives, *Euripide, fr. 481 N²*, «RCCM», XL, pp. 45-53.
- Claussen 1873 = J.D.D. Claussen, *Quaestiones Quintilianae*, Lipsiae.
- Clay 2004 = D. Clay, *Archilochos heros: the cult of poets in the Greek polis*, Washington-Cambridge (Mass.).
- Collard 1970 = C. Collard, *On the tragedian Cheremon*, «JHS», XC, pp. 22-43.
- Collard 1991 = C. Collard, *Euripides' Hecuba*, Warminster.
- Collard-Cropp-Gibert 2004 = C. Collard, M.J. Cropp, J. Gibert, *Euripides, Selected Fragmentary Plays, Volume II*, Oxford.
- Collard-Cropp-Lee 1995 = C. Collard, M.J. Cropp, K.H. Lee, *Euripides, Selected Fragmentary Plays, Volume I*, Warminster.
- Collard-Cropp 2008a = C. Collard, M.J. Cropp, *Euripides. Fragments. Aegeus-Meleager*, Cambridge (Mass.)-London.
- Collard-Cropp 2008b = C. Collard, M.J. Cropp, *Euripides. Fragments. Oedipus-Chrysippus, Other Fragments*, Cambridge (Mass.)-London.
- Comotti 1989 = G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, Baltimore.
- Conca-Zanetto 2005 = F. Conca, G. Zanetto, *Alcifrone, Filostrato, Aristeneto. Lettere d'Amore*, Milano.
- Constantinidis 2012 = S.E. Constantinidis, *The Aristophanes-Chaeris Hypothesis: Did Aristophanes See an Adaptation of Aeschylus' Persians during the Peloponnesian War*, in K. Gounaridiou (ed.), *Text and Presentation 11*, Jefferson, pp. 5-15.
- Corbato 1983 = C. Corbato, *Symposium e teatro: dati e problemi*, in E. Doglio (ed.), *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Viterbo, pp. 65-76 (= K. Fabian, E. Pellizer, G. Tedeschi (edd.), *OINHPA TEYXH. Studi triestini di poesia conviviale*, Alessandria, pp. 43-55).
- Cortassa 1986 = G. Cortassa, *Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane*, in E. Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, pp. 185-204.
- Courtney 1990 = E. Courtney, *Greek and Latin Acrostichs*, «Philologus», CXXXIV, pp. 3-13.
- Criboire 1996 = R. Criboire, *Writing, teachers and students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta.
- Criboire 2001 = R. Criboire, *The Grammarian's Choice; the popularity of Euripides' Phoenissae in Hellenistic and Roman Education*, in Y.L. Too (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden-Boston, pp. 241-259.

- Crönert 1909 = W. Crönert, *Die Hibehrede über die Musik*, «Hermes», XLIV, pp. 503-521.
- Cropp 1988 = M.J. Cropp, *Euripides Electra*, Warminster.
- Cropp 2000 = M.J. Cropp, *Euripides Iphigenia in Tauris*, Warminster.
- Cropp-Fick 1985 = M.J. Cropp, G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides: the Fragmentary Tragedies*, «BICS», Suppl. 43, London.
- Crusius 1902 = O. Crusius, *Die Anagnostikoi (Exkurs zu Aristot. Rhet. III 12)*, *Festschrift für Theodor Gomperz*, Wien, pp. 381-387.
- Csapo 1999-2000 = E. Csapo, *Later Euripidean Music*, «ICS», XXIV-XXV, pp. 399-426.
- Csapo 2004 = E. Csapo, *Some social and Economic Conditions behind the Rise of the Acting Profession in the Fifth and Fourth Centuries BC*, in C. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, pp. 53-76.
- Csapo 2007 = E. Csapo. *The Men who built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones*, in P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford, pp. 87-121.
- Csapo 2010 = E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester.
- Csapo-Goette-Rupprecht-Wilson 2014 = E. Csapo, H.R. Goette, J.R. Green, P. Wilson, *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin-Boston.
- Csapo-Slater 1995 = E. Csapo, W.J. Slater, *The context of ancient drama*, Ann Arbor.
- Csapo-Wilson 2008 = E. Csapo, P. Wilson, *Timotheus the New Musician*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge.
- Csapo-Wilson 2014 = E. Csapo, P. Wilson, *The finance and organisation of the Athenian Theatre in the Time of Eubulus and Lycurgus*, in Csapo-Goette-Rupprecht-Wilson 2014, pp. 393-424.
- Csapo-Wilson 2015 = E. Csapo, P. Wilson, *Drama Outside Athens in the Fifth and Fourth Centuries BC*, «Trends in Classics», VII. 2, pp. 316-395.
- Csapo-Wilson *in c. di. p.* = E. Csapo, P. Wilson, *Historical Documents for the Greek Theatre Down to 300 BC*, Cambridge.
- Culverhouse 2010 = F.Z. Culverhouse, *Plato's Hippias Minor: A translation and a critical commentary*, Diss. Claremont Graduate University.
- Currie 2004 = B. Currie, *Reperformance scenarios for Pindar's Odes*, in C. Mackie (ed.), *Oral performance and its context. Orality and Literacy in Ancient Greece*, vol. 5, Leiden, pp. 49-69.
- Currie 2005 = B. Currie, *Pindar and the cult of heroes*, Oxford.
- Cusset 2003 = C. Cusset, *Ménandre ou la comédie tragique*, Paris.
- Cuvigny 1981 = M. Cuvigny, *Plutarque, Œuvres morales, vol. XII. 1*, Paris.
- D'Angelo 1998 = A. D'Angelo, *Plutarco, La fortuna o la virtù di Alessandro Magno, prima orazione*, Napoli.

- Davidson 1962 = J.A. Davidson, *The transmission of the text*, in A.J.B. Wace, F.B. Stubbings (eds.), *A companion to Homer*, London, pp. 234-265.
- Davidson 2000 = J. Davidson, *Gnesippus paigniagraphos: the comic poets and the erotic mime*, in D. Harvey, J. Wilkins (ed.), *The rivals of Aristophanes: studies in Athenian old comedy*, London, pp. 41-60.
- Davidson 2003 = J. Davidson, *Carcinus and the temple: a problem in the Athenian Theater*, «CP», XCVIII, pp. 109-122.
- Dale 1981 = A.M. Dale, *Metrical analysis of tragic choruses*, «BICS», suppl. 21, 1, London.
- Daux 1926 = G. Daux, *Nouvelles Inscriptions de Thasos (1921-1924)*, «BCH», L, pp. 213-249.
- Davies 1991 = M. Davies, *Poetarum Graecorum Fragmenta. Vol.1. Alcman, Stesichorus, Ibycus*, Oxford.
- Davies 1987 = M. Davies, *Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?*, «CQ», XXXVII, pp. 65-75.
- Dawe 2006 = R.D. Dawe, *Sophocles: Oedipus Rex*, Cambridge (1ed. 1982).
- Dearden 1999 = C.W. Dearden, *Plays for Export*, «Phoenix», LIII, pp. 222-248.
- Dearden 2012 = C.W. Dearden, *Whose line is it anyway? West Greek comedy in its context*, in Boshier 2012a, Oxford, pp. 272-288.
- Degani 1998 = E. Degani, *Filosseno di Leucade e Platone Comico*, «Eikasmos», IX, pp. 81-99.
- De Jong 1991 = I. De Jong, *Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech*, Leiden.
- Delattre 2007 = D. Delattre, *Philodème de Gadara. Sur la musique. Livre IV*, Paris.
- Del Corno 1956 = D. Del Corno, *POxy 2256, 3 e le rappresentazioni postume di Eschilo*, «Dioniso», XIX, pp. 277-291.
- Del Corno 1978 = D. Del Corno, *Filostrato, Vita di Apollonio di Tiana*, Milano.
- Del Corno 2006⁶ = D. Del Corno, *Aristofane. Le Rane*, Milano.
- Del Corno-Guidorizzi 1996 = D. Del Corno, G. Guidorizzi, *Aristofane. Le Nuvole. A cura di G. Guidorizzi. Introduzione e traduzione di D. Del Corno*, Milano.
- Del Corno-Zanetto 1987 = D. Del Corno, G. Zanetto, *Aristofane. Gli Uccelli. A cura di G. Zanetto, introduzione e traduzione di D. Del Corno*, Milano.
- Del Corso 2003 = L. Del Corso, *Materiali per una protostoria del libro e delle pratiche di lettura nel mondo greco*, «S&T», I, pp. 5-78.
- Delneri 2006 = F. Delneri, *I Culti Misterici Stranieri nei Frammenti della Commedia Attica Antica*, Bologna.
- Demianczuk 1912 = J. Demianczuk, *Supplementum comicum: comoediae graecae fragmenta post editiones kockianam et kaibelianam reperta vel indicata collegit, disposuit, adnotationibus et indice verborum instruxit J.D.*, Cracoviae.
- Denniston 1927 = J.D. Denniston, *Technical Terms in Aristophanes*, «CQ», XXI. 3-4, pp. 113-121.

- Di Benedetto 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*. Torino.
- Di Benedetto-Medda 2002² = V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- Dickey 2006 = E. Dickey, *A guide to finding, reading, and understanding, scholia, commentaries, lexica, and grammatical treatises, from their beginnings to the Byzantine period*, Oxford.
- Diggle 1971 = J. Diggle, *The Transmission of Euripides* (rec. di Tuilier 1968), «CR», XXI, pp. 19-21.
- Diggle 1981 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae, vol. II (Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion)*, Oxonii.
- Diggle 1994a = J. Diggle, *Euripidis Fabulae, vol. III (Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus)*, Oxonii.
- Diggle 1994b = J. Diggle, *Euripidea*, Oxford.
- Diggle 2004 = J. Diggle, *Theophrastus Characters*. Cambridge.
- Dihle 1981 = A. Dihle, *Der Prolog der Bacchen und die antike Überlieferungsphase des Euripides-Textes*, «SHAW», *Phil. Hist. Klass.*, II, Heidelberg.
- Dillon 2003 = J.M. Dillon, *The heirs of Plato: a study of the Old Academy, 347-274 B.C.*, Oxford.
- Di Marco 1992 = M. Di Marco, 'Aspettando Eschilo' (Aristoph. Ach. 9-11): *l'attesa frustrata di Diceopoli e il problema delle riprese eschilee*, in L. De Finis (ed.), *Dal teatro greco al teatro rinascimentale: momenti e linee di evoluzione*, Trento, pp. 53-72.
- Di Marco 2000 = M. Di Marco, *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma.
- Di Marco 2011 = M. Di Marco, *I μέλη di Eschilo e Frinico (Ar. Ran. 1264-1328)*, in A. Rodighiero, P. Scattolin (edd.), «...un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona, pp. 37-66.
- Dindorf 1838 = G. Dindorf, *Aristophanis Comoediae. Accedunt perditarum fabularum fragmenta*, Oxonii.
- Donini 2008 = P. Donini, *Aristotele. Poetica*, Torino.
- Dorati 1996 = M. Dorati, *Aristotele. Retorica*, Milano.
- Dorjahn 1929 = A.P. Dorjahn, *Some remarks on Aeschines' Career as an actor*, «CJ», XXV, pp. 223-229.
- Dover 1968 = K.J. Dover, *Aristophanes Clouds*, Oxford.
- Dover 1993 = K.J. Dover, *Aristophanes Frogs*, Oxford.
- Du  2003 = C. Du , *Poetry and the D mos: state regulation of a civic possession*, in C. Blackwell (ed.), *D mos: Classical Athenian Democracy*, (www.stoa.org), pp. 1-14.
- Dunbar 1998 = N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford.
- Duncan 2005 = A. Duncan, *Gendered Interpretations: Two Fourth Century B.C.E. Performances of Sophocles' Electra*, «Helios», XXII. 1., pp. 55-79.

- Duncan 2006 = A. Duncan, *Performance and Identity in the Classical World*, Cambridge.
- Duncan 2011 = A. Duncan, *Nothing to do with Athens? Tragedians at the courts of tyrants*, in D.M. Carter (ed.), *Why Athens? A reappraisal of Tragic Politics*, Oxford, pp. 69-84.
- Duncan 2012 = A. Duncan, *A Theseus outside Athens: Dionysius I of Syracuse and tragic self-presentation*, in Boshier 2012a, pp. 137-155.
- Duncan 2015 = A. Duncan, *Political Re-Performances of Tragedy*, «Trends in Classics», VII. 2, pp. 297-315.
- Dunn 1996 = F. Dunn, *The Urn Revisited*, in F. Dunn (ed.), *Sophocles' Electra in Performance. Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Stuttgart, pp. 150-153.
- Dunn 2012 = F. Dunn, *Electra*, in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden-Oxford-Chichester, pp. 98-110.
- Düring 1976 = I. Düring, *Aristotele*, Milano (ed. or. 1966 Heidelberg).
- Duysinx 1999 = F. Duysinx, *Aristides Quintilien, La musique*, Genève.
- Dyck 1985 = A.R. Dyck, *The Function and Persuasive Power of Demosthenes' Portrait of Aeschines in the Speech 'On the Crown'*, «G&R», XXXII, pp. 42-48.
- Easterling 1993 = P.E. Easterling, *The end of an era? Tragedy in the early fourth century*, in A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, pp. 559-569.
- Easterling 1994 = P.E. Easterling, *Euripides outside Athens: a speculative note*, «ICS», XIX, pp. 73-80.
- Easterling 1997 = P.E. Easterling, *From repertoire to canon*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 211-227.
- Easterling 1999 = P.E. Easterling, *Actors and voices: reading between the lines in Aeschines and Demosthenes*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, pp. 154-166.
- Easterling 2002 = P.E. Easterling, *Actor as Icon*, in Easterling-Hall 2002, pp. 327-341.
- Easterling 2005 = P.E. Easterling, *Agamemnon for the Ancients*, in F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, O. Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*, Oxford, pp. 23-36.
- Easterling-Hall 2002 = P.E. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge.
- Edmonds 1959 = J.M. Edmonds, *The fragments of Attic Comedy. vol. II*, Leiden.
- Ehrenberg 1951² = V. Ehrenberg, *The people of Aristophanes*, Oxford.
- Eitrem, Amundsen, Winnington-Ingram 1955 = S. Eitrem, L. Amundsen, R. P. Winnington-Ingram, *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation (P. Osl.1413), I The text (E.-A.); II. The Music (W.-I.)*, «Symb. Osl.», XXXI, pp. 1-87.
- Eliot 1962 = C.W.J. Elliott, *Coastal Demes of Attika. A study of the Policy of Kleisthenes*, Toronto.

- Erbse 1961 = H. Erbse, *Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur*, in H. Hunger (ed.), *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, vol. I, Zürich, pp. 207-307.
- Esposito 2005 = E. Esposito, *Il fragmentum Grenfellianum (P.Dryton 50): introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Bologna.
- Fabbro 2012 = E. Fabbro, *Le Vespe. Aristofane. Introduzione di G. Paduano, traduzione, apparati e commenti di E. Fabbro*, Milano.
- Falkner 2002 = T. Falkner, *Scholars versus Actors: text and performance in the Greek tragic scholia*, in Easterling-Hall 2002, pp. 342-361.
- Fantham 2002 = E. Fantham, *Orator and/et actor*, in Easterling-Hall 2002, pp. 362-376.
- Fantuzzi 2015 = M. Fantuzzi, *Performing and Informing: on the Prologue of [Euripidean] Rhesus*, «Trends in Classics», VII.2, pp. 224-236.
- Fantuzzi *in c. di p.* = M. Fantuzzi, *How to Divinize a Mortal and (try) not to Offend the Gods (Ps. E. Rh. 342-387)*.
- Ferrai 1891 = E. Ferrai, *Plato, Il Protagora*, Torino.
- Ferrai-Zuretti 1897 = E. Ferrai, *Plato, L'Apologia di Socrate. Dichiarata da E. Ferrai, 2ed. riveduta da C.O. Zuretti*, Torino.
- Ferrari 2015 = F. Ferrari, *Aiace: sette modi per suicidarsi*, in Most-Ozbek 2015, pp. 111-120.
- Ferrario 2006 = S. Ferrario, *Replaying Antigone: Changing Patterns of Public and Private Commemoration ad Athens c. 440-350*, «Helios», XXXIII (Suppl.), pp. 79-118.
- Finglass 2011 = P.J. Finglass, *Sophocles, Ajax*, Cambridge.
- Finglass 2012 = P.J. Finglass, *The Textual Transmission of Sophocles' Dramas*, in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden-Oxford-Chichester, pp. 9-24.
- Finglass 2014 = P.J. Finglass, *A new fragment of Euripides' Ino*, «ZPE», CLXXXIX, pp. 65-82.
- Finglass 2015a = P.J. Finglass, *Ancient reperformances of Sophocles*, «Trends in Classics», VII. 2, pp. 207-223.
- Finglass 2015b = P.J. Finglass, *Reperformances and the Transmission of Texts*, «Trends in Classics», VII. 2, pp. 259-276.
- Finglass-Davies 2014 = P.J. Finglass, M. Davies, *Stesichorus, the Poems*, Cambridge.
- Fiorentini 2009 = L. Fiorentini, *Orfeo in un frammento del commediografo Alessi (Alex. Fr. 140, 5 K.-A.)*, in P. Fabbri, A. Andrisano (edd.), *La favola di Orfeo: letteratura, immagine, performance*, Ferrara, pp. 23-29.
- Fischer 1985 = C.Th. Fischer, *Diodori Bibliotheca Historica, Vol. IV, post I. Bekker et L. Dindorf recognovit C. Th. Fischer*, Stuttgartiae (= rist. anast. 1906³, Lipsiae).
- Fisher 2001 = N. Fisher, *Aeschines. Against Timarchos*, Oxford.

- Fisher 2003 = N. Fisher, "Let envy be absent": *envy, liturgies and reciprocity in Athens*, in D. Konstan, K. Rutter (eds.), *Envy, Spite and Jealousy. The rivalrous emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, pp. 181-215.
- Flacelière-Chambry 1972 = R. Flacelière, E. Chambry, *Plutarque. Vies. Tome VII. Cimon-Lucullus; Nicias-Crassus*, Paris.
- Fleming-Kopff 1992 = T.J. Fleming, E.C. Kopff, *Colometry of Greek lyric verses in tragic texts*, in *Atti del Convegno Internazionale di Antichità Classica della F.I.E.C.*, Pisa 24-30 agosto 1989, «SIFC» s. 3, X, pp. 758-770.
- Fleming 1999 = T. Fleming, *The survival of Greek dramatic music from the fifth century to the Roman period*, in B. Gentili, F. Perusino (edd.), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa.
- Ford 2002 = A. Ford, *The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece*, Princeton.
- Ford 2003 = A. Ford, *From letters to literature. Reading the "Song Culture" of Classical Greece*, in H. Yunis (ed.), *Written texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, pp. 15-37.
- Foucart 1895 = P. Foucart, *Dédicace de deux chorèges*, «RPh», XIX, pp. 119-122.
- Fraenkel 1950 = E. Fraenkel, *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford.
- Francisetti-Brolin 2013 = S. Francisetti-Brolin, *Gli Epigoni di Accio: il fr. XIII (v. 302) Ribbeck*, «Giornale Italiano di Filologia», LXV, pp. 161-174.
- Fraser 1972 = P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, II voll., London.
- Frassinetti 1981 = P. Frassinetti, *Sul Cresfonte di Ennio*, «CCC», II, pp. 15-23.
- Fritzsche 1845 = F.V. Fritzsche, *Aristophanis Ranae*, Turici.
- Froidefond 1990 = C. Froidefond, *Plutarque, La fortune des Romains, La fortune ou la vertu d'Alexandre*, Paris.
- Fromhold-Treu 1934 = M. Fromhold-Treu, *Die Telephos-Trilogie des Sophokles*, «Hermes», LXIX, pp. 324-338.
- Fongoni 2005 = A. Fongoni, *Antifane e Filosseno*, «QUCC», LXXXI, pp. 91-98.
- Funke 1965-1966 = H. Funke, *Euripides*, «JbAC», VIII-IX, pp. 233-279.
- Funke 2016 = M. Funke, *The Menandrian World of Alciphron's Letters*, in C.W. Marshall, T. Hawkins, *Athenian Comedy in the Roman Empire*, London-New York, pp. 223-238.
- Gagarin 1997 = M. Gagarin, *Antiphon. The speeches*, Cambridge.
- Gallavotti 1930 = C. Gallavotti, *Un nuovo frammento della commedia di mezzo*, «RFIC», n.s. VII, pp. 210-215.
- Gambato 2001 = M.L. Gambato, *Traduzione e Commento del XIII libro dei Deipnosofisti di Ateneo*, in AA. VV., *Ateneo. I dotti a banchetto*, 4 voll., Roma.
- Gammacurta 2006 = T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria.
- Gantz 1980 = T. Gantz, *The Aeschylean Tetralogy: attested and conjectured groups*, «AJPh», CI, pp. 133-164.

- Gantz 1993 = T. Gantz, *Early Greek Myth: a guide to literary and artistic sources*, Baltimore.
- Garnaud 1991 = J.-Ph. Garnaud, *Achille Tatius d'Alexandrie, Le roman de Leucippé et Clitophon*, Paris.
- Garvie 1998 = A.F. Garvie, *Sophocles, Ajax*, Warminster.
- Garvie 2009 = A.F. Garvie, *Aeschylus, Persae*, Oxford.
- Geissler 1969 = P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Dublin-Zürich.
- Gentili 1960 = B. Gentili, *Paracataloghè*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, VII, Roma, col. 1599-1601.
- Gentili 2006a = B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Roma (1ed. 1984).
- Gentili 2006b = B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro Greco e teatro romano arcaico*, Roma (1ed. 1977).
- Gentili-Lomiento 2003 = B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia arcaica*, Milano.
- Gentili-Paioni 1985 = B. Gentili, G. Paioni, *Oralità, Cultura, Letteratura, Discorso. Atti del convegno internazionale, Urbino 21-25 luglio 1980*, Roma.
- Giannantoni 1969 = G. Giannantoni, *I Presocratici: testimonianze e frammenti*, 2 voll., Bari.
- Gigante 1969 = M. Gigante, *Ricerche Filodemee*, Napoli.
- Gildenhard-Revermann 2010 = I. Gildenhard, M. Revermann, *Introduction*, in I. Gildenhard, M. Revermann (eds.), *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlin-New York, pp. 1-35.
- Ghiron-Bistagne 1976 = P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce Antique*, Paris.
- Giuliano 2005 = F.M. Giuliano, *Platone e la poesia: teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin.
- Goette 2014 = H.R. Goette, *The archaeology of the 'Rural' Dionysia in Attica*, in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, pp. 77-105.
- Goldhill 1987 = S. Goldhill, *The Great Dionysia and Civic Ideology*, «JHS», CVII, pp. 58-87.
- Goldhill 1999 = S. Goldhill, *Programme Notes*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, pp. 1-29.
- Goldhill 2009 = S. Goldhill, *The anecdote*, in W.A. Johnson, H.N. Parker, *Ancient Literacies: the Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford-New York, pp. 96-113.
- Gottschalk 1980 = H.B. Gottschalk, *Heraclides of Pontus*, Oxford.
- Granhölm 2012 = P. Granhölm, *Alciphron. Letters of the courtesans. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, PhD Thesis, Uppsala.
- Green 2003 = J.R. Green, *Ancient Voices, Modern Echoes: Theatre in the Greek World* (catalogo del Nicholson Museum dell'Università di Sydney), Sydney.

- Grilli 2001 = A. Grilli, *Aristofane, Le Nuvole*, Milano.
- Guardi 1980 = T. Guardì, *L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I*, «Dioniso», LI, pp. 25-47.
- Guarducci 1930 = M. Guarducci, *Di una nuova iscrizione coregica*, «RFIC», LVII, pp. 202-209.
- Guarducci 1931 = M. Guarducci, *Ancora sull'iscrizione coregica di Aixone*, «RFIC», LIX, pp. 243-245.
- Guarducci 1936 = M. Guarducci, *Ancora una volta sull'iscrizione coregica di Aixone*, «RFIC», LXIV, pp. 283-291.
- Guastini 2010 = D. Guastini, *Aristotele. Poetica*, Roma.
- Guidorizzi-Cerri-Avezzù 2011 = G. Guidorizzi, G. Cerri, G. Avezzù, *Sofocle, Edipo a Colono*, Milano.
- Gurd 2005 = S.A. Gurd, *Iphigenias at Aulis: Textual Multiplicity, Radical Philology*, Ithaca.
- Guthrie 1971 = W.K.C. Guthrie, *The sophists*, Cambridge.
- Grandjean-Salviat 2000 = Y. Grandjean, F. Salviat, *Guide de Thasos*, Athènes.
- Gray 1992 = V. Gray, *Xenophon's Symposium: the Display of Wisdom*, «Hermes», CXX, pp. 58-75.
- Green 1994 = R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, London-New York.
- Grenfell-Hunt 1906 = B.P. Grenfell, A.S. Hunt, *The Hibeh Papyri. Part I*, London.
- Grenfell-Hunt 1914 = B.P. Grenfell, A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri, Part X*, London.
- Griffith 1999 = M. Griffith, *Sophocles Antigone*, Cambridge.
- Griffiths 2012 = E.M. Griffiths, *Electra*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, pp. 73-91.
- Grilli 2006 = A. Grilli, *Gli Uccelli. Aristofane*, Milano.
- Habicht 1953 = C. Habicht, *Über eine armenische Inschrift mit Versen des Euripides*, «Hermes», LXXXI, pp. 251-256.
- Haigh 1969³ = A.E. Haigh, *The tragic drama of the Greeks*, Oxford.
- Hall 1999 = E. Hall, *Actor's song in tragedy*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, pp. 96-122.
- Hall 2002 = E. Hall, *The singing Actors of Antiquity*, in E. Hall, P.E. Easterling (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, pp. 3-38.
- Hall 2005 = E. Hall, *Aeschylus' Clytemnestra versus her Senecan Tradition*, in F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, O. Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*, Oxford, pp. 53-75.
- Hall 2006 = E. Hall, *Greek Tragedy 430-380 BC*, in R. Osborne (ed.), *Debating the Athenian cultural Revolution. Art, Literature, Philosophy and Politics*, Cambridge, pp. 264-287.
- Hall 2007 = E. Hall, *Tragedy Personified*, in C. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (eds.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford, pp. 221-257.

- Hall 2010 = E. Hall, *Tragic Theatre: Demetrios' Rolls and Dionysos' Other Woman*, in O. Taplin, R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and Its Context*, Oxford, pp. 159-179.
- Hall 2015 = E. Hall, *Adventures in Ancient Greek and Roman Libraries*, in A. Crawford (ed.), *The meaning of the Library. A cultural history*, Princeton, pp. 1-30.
- Halliwell 1998 = S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chicago.
- Hamilton 1969 = J.R. Hamilton, *Plutarch Alexander: a commentary*, Oxford.
- Hamilton 1974 = R. Hamilton, *Objective evidence for Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, «GRBS», XV, pp. 387-402.
- Handis 2013 = M.W. Handis, *Myth and History: Galen and the Alexandrian Library*, in J. König, K. Oikonomopoulou, G. Woolf (eds.), *Ancient Libraries*, Cambridge, pp. 364-376.
- Hanink 2011 = J. Hanink, *Aristotle and the tragic Theatre in the fourth century BC: A response to Jennifer Wise*, «Arethusa», XLIV. 3, pp. 311-328.
- Hanink 2014a = J. Hanink, *Lycurgan Athens and the making of classical tragedy*, Cambridge.
- Hanink 2014b = J. Hanink, *Literary Evidence for New Tragic production: the view from the Fourth Century*, in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, pp. 189-206.
- Hanink 2015 = J. Hanink, *Why 386 BC? Lost Empire, Old Tragedy, and Reperformance in the Era of the Corinthian War*, «Trends in Classics», VII. 2, pp. 277-296.
- Hanink-Uhlig 2016 = J. Hanink, A. Uhlig, *My poetry did not die with me": Aeschylus and his Afterlife in the Classical Period*, in S. Constantinidis (ed.), *The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*, Leiden, pp. 51-79.
- Harder 1985 = A. Harder, *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden.
- Harder 1991 = A. Harder, *Euripides' Temenos and Temenidai*, in H. Hofmann, A. Harder (hsg.), *Fragmenta Dramatica: Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, Göttingen, pp. 117-137.
- Harmon 1959 = A.M. Harmon, *Lucian, with an English translation*, vol. V, London.
- Harriott 1962 = R. Harriott, *Aristophanes' audience and the plays of Euripides*, «BICS», IX, pp.1-8.
- Harris 1995 = E.M. Harris, *Aeschines and Athenian Politics*, Oxford.
- Hartung 1844 = J.A. Hartung, *Euripides Restitutus, Sive Scriptorum Euripidis Ingeniique Censura, 2 voll.*, Hamburgi.
- Hartung 1855 = J.A. Hartung, *Aeschylus' Werke, Griechisch mit metrischer Übersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen, Band 8*, Leipzig.
- Hartwig 2014 = A. Hartwig, *The evolution of Comedy in the fourth century*, in Csapo-Goette-Green-Wilson, pp. 207-227.
- Harvey 1966 = F.D. Harvey, *Literacy in the Athenian Democracy*, «REG», LXXIX, pp. 585-635.

- Harvey 2000 = D. Harvey, *Phrynichos and his Muses*, in D. Harvey, J. Wilkins (eds.), *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old comedy*, Swansea, pp. 91-134.
- Haslam 1975 = M. Haslam, *The Authenticity of Euripides Phoenissae 1-2 and Sophocles Electra 1*, «GRBS», XVI, pp. 149-174.
- Haussoullier 1884 = B. Haussoullier, *La vie municipale en Attique. Essai sur l'organisation des dèmes au quatrième siècle*, Paris.
- Havelock 1973 = E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone. Introduzione di B. Gentili*, Roma-Bari (ed. or. 1963, Cambridge-Mass.).
- Havelock 1980 = E.A. Havelock, *The oral composition of Greek Drama*, «QUCC», VI, pp. 61-113.
- Heath 1987 = M. Heath, 'Jure principem locum tenet': *Euripides Hecuba*, «BICS», XXXIV, pp. 40-68.
- Heldmann 2000 = G. Heldmann, *Die griechische und lateinische Tragödie und Komödie in der Kaiserzeit*, «WJA», XXIV, pp. 185-205.
- Henry 2010 = W.B. Henry, *Philodemus. On Death*, Leiden-Boston.
- Herington 1967 = J. Herington, *Aeschylus in Sicily*, «JHS», LXXXVII, pp. 74-85.
- Herington 1985 = J. Herington, *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London.
- Hermann 1828 = G. Hermann, *Luciani Samosatensis libellus, quomodo historia conscribi oporteat*, Francofurti ad Moenum.
- Hermann 1841 = G. Hermann, *Sophoclis Oedipus Coloneus, ad optimorum librorum fidem iterum recensuit et brevis notibus instruxit G.H.*, Lipsiae.
- Hicks 1958 = R.D. Hicks, *Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers*, 2 voll., Cambridge (Mass.)-London (1ed. 1925).
- Hillyard 1988 = B.P. Hillyard, *Plutarch: De Audiendo. A Text and Commentary*, Salem.
- Holford-Strevens 2005 = L. Holford-Strevens, *Polus and his urn: a case study in the theory of acting*, «IJCT», XI, 4, pp. 499-523.
- Homeyer 1965 = H. Homeyer, *Wie man Geschichte schreiben soll*, München.
- Hourmouziades 1965 = N.C. Hourmouziades, *Production and imagination in Euripides*, Athens.
- Hubbard 2004 = T. Hubbard, *The dissemination of Epinician lyric: Panhellenism, Reperformance, Written Texts*, in C. J. Mackie (ed.), *Oral performance and its Context*, Leiden-Boston, pp. 71-93.
- Hunter 1983 = R. Hunter, *Eubulus. The Fragments*, Cambridge.
- Hunter 2003a = R. Hunter, *Reflecting on writing and culture. Theocritus and the style of cultural change*, in H. Yunis (ed.), *Written texts and the rise of literate culture in ancient Greece*, Cambridge, pp. 213-234.
- Hunter 2003b = R. Hunter, *Theocritus. Encomium of Ptolemy Philadelphus*, Berkeley-Los Angeles-London.

- Hunter-Rutherford 2009 = R. Hunter, I. Rutherford, *Introduction*, in *Id.*, *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, locality and Panhellenism*, Cambridge.
- Hunter-Uhlig 2017a = R. Hunter, A. Uhlig, *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the tradition of Drama and Lyric*, Cambridge.
- Hunter-Uhlig 2017b = R. Hunter, A. Uhlig, *Introduction: What is Reperformance*, in Hunter-Uhlig 2017a, pp. 1-17.
- Huss 1999 = B. Huss, *Xenophons Symposion: ein Kommentar*, Stuttgart.
- Hutchinson 1985 = G.O. Hutchinson, *Seven Against Thebes*, Oxford.
- Huxley 1969 = G.L. Huxley, *Choirilos of Samos*, «GRBS», X, pp. 12-29.
- Immerwahr 1964 = H.R. Immerwahr, *Book rolls on attic vases*, in *Classical, Medieval and Renaissance Studies in Honor of B.L. Ullman*, I, Roma, pp. 17-48.
- Immisch 1889 = O. Immisch, *Ad Sophoclis Epigonos*, «Philologus», XLVIII, p. 554.
- Imperio 2004 = O. Imperio, *Parabasi di Aristofane: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari.
- Innes 2007 = D. Innes, *Aristotle: the written and the performative styles*, in D.C. Mirhady, *Influences on Peripatetic Rhetoric: essays in honour of W. Fortenbaugh*, Leiden, pp. 151-169.
- Iovine 2015 = G. Iovine, *Sofocle, Euripilo. Studio preliminare per un'edizione critica*, Tesi dottorale, Università di Urbino.
- Irigoin 1997 = J. Irigoin, *Tradition et critique des textes grecs*, Paris.
- Jachmann 1909 = G. Jachmann, *De Aristotelis didascaliiis*, Gottingae.
- Jäger 1959 = W.E. Jäger, *Paideia: die Formung des griechischen Menschen*, Berlin.
- Jebb 1896 = R.C. Jebb, *Sophocles, The Ajax*, Cambridge.
- Jebb 1902 = R.C. Jebb, *Sophocles, the plays and fragments. Part I, The Oedipus Tyrannus* (rist. anast. 1ed. 1893), Cambridge.
- Jebb 1907 = R.C. Jebb, *Sophocles, the plays and fragments. Part II. The Oedipus Coloneus*, Cambridge.
- Jouan-Van Looy 1998 = F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Tragédies. Fragments. 1ère partie, Aigeus-Autolykos*, Paris.
- Jouan-Van Looy 2000 = F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Tragédies. Fragments 2eme partie, Bellerephon-Protesilaos*, Paris.
- Jouan-Van Looy 2002 = F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Tragédies. Fragments. 3^e partie. Sthénébée-Chrysippos*, Paris.
- Jouanna 2001 = J. Jouanna, *La lecture de Sophocle dans les scholies*, in A. Billault, C. Mauduit, *Lectures antiques de la tragédie grecque*, Lyon, pp. 9-26.
- Jones 2004 = N.F. Jones, *Rural Athens Under the Democracy*, Philadelphia.

- Jordan 2007 = D. Jordan, *An Opisthographic Lead Tablet from Sicily with a Financial Document and a Curse concerning Choregoi*, in P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford, pp. 335-350.
- Jordan-Curbera 2008 = D. Jordan, J. Curbera, *A Lead Curse Tablet in the National Archaeological Museum, Athens*, «ZPE», CLXVI, pp. 135-150.
- Judet De La Combe 2011 = P. Judet De La Combe, *Sur la poétique de la scène finale des Sept contre Thèbes*, in M. Tauber (ed.) *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen, pp. 61-77.
- Kaibel 1887-1890 = G. Kaibel, *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum Libri XV*, Leipzig.
- Kaibel 1888 = G. Kaibel, *Scenische Aufführungen in Rhodos*, «Hermes», XXIII, pp. 268-278.
- Kalinka 1902 = E. Kalinka, *Zu Thukydides*, in *Festschrift für Theodor Gomperz*, Wien, pp. 100-117.
- Kakridis 1970 = T.J. Kakridis, *Phrynichisches in den Vögeln des Aristophanes*, «WS», LXXXIII, pp. 39-51.
- Kassel 1991 = R. Kassel, *Kleine Schriften. Herausgegeben von H.G. Nesselrath*, Berlin.
- Kassel 1994 = R. Kassel, *Zu den Fröschen des Aristophanes*, «RhM», CXXXVII, pp. 33-53.
- Kennedy 1991 = G.A. Kennedy, *Aristotle on rhetoric: a theory of civic discourse*, Oxford.
- Ketterer 1991 = R.C. Ketterer, *Lamachus and Xerxes in the Exodus of the Acharnians*, «GRBS», XXXII, pp. 51-60.
- Kiehl 1852 = E.J. Kiehl, *Aeschylus Vita*, «Mnemosyne», I, pp. 361-374.
- Kiso 1976 = A. Kiso, *Sophocles, Aleadae: a reconstruction*, «GRBS», XVII, pp. 5-21.
- Kiso 1977 = A. Kiso, *Notes on Sophocles' Epigonoï*, «GRBS», XVIII, pp. 207-226.
- Klimek-Winter 1993 = R. Klimek-Winter, *Andromedatragödien: Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius: Text, Einleitung und Kommentar*, Stuttgart.
- Knox 1956 = B.M.W. Knox, *The date of Oedipus Tyrannus of Sophocles*, «AJPh», LXXVII, pp. 133-147.
- Knox-Easterling 1989 = B.M.W. Knox, P.E. Easterling, *Libri e lettori nel mondo Greco*, in AA. VV., *Letteratura Greca della Cambridge University*, vol. I, *Da Omero alla Commedia*, Milano, pp. 1-75.
- Kock 1880 = T. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta, Volumen I, Antiquae Comoediae Fragmenta*, Lipsiae.
- Kock 1884 = T. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta, Volumen II, Pars I, Novae Comoediae Fragmenta*, Lipsiae.
- Köhler 1867 = U. Köhler, *Attische Inschriften*, «Hermes», II, pp. 16-36.
- Kokolakis 1960 = M. Kokolakis, *Lucian and the tragic performances in his time*, «Πλάτων», XII, pp. 67-109.
- Konstantakos 2011 = I. Konstantakos, *Condition of playwriting and the comic dramatist's craft in the fourth century*, «Logeion», I, pp. 145-183.

- Konstantakos 2014 = I. Konstantakos, *Comedy in the Fourth Century I: Mythological Burlesques*, in M. Fontaine, A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, pp. 160-180.
- Körte 1935 = A. Körte, Recensione di J. Kirchner, *Inscriptiones Graecae consilio et auctoritate Academiae Borussicae editae. Voluminis II et III editio minor. Pars tertia fasciculus prior: Dedicaciones, tituli honorari*, «Gnomon», XI, pp. 625-641.
- Kotlińska-Toma 2015 = A. Kotlińska-Toma, *Hellenistic Tragedy: Texts, Translations and a Critical Survey*, London-New York.
- Kovacs 2003 = D. Kovacs, *Toward a Reconstruction of Iphigenia Aulidensis*, «JHS», CXXIII, pp. 77-103.
- Kovacs 2005 = D. Kovacs, *Text and Transmission*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 379-393.
- Kovacs 2007 = D. Kovacs, *Tragic Interpolation and Philip II: Pylades' Forgotten Exile and Other Problems in Euripides' Orestes*, in P.J. Finglass, C. Collard, N.J. Richardson, *Hesperos. Studies presented to M.L. West on his Seventieth Birthday*, Oxford, pp. 259-275.
- Kovacs 2010 = G.A. Kovacs, *Iphigenia at Aulis: Myth, Performance and Reception*, (diss. University of Toronto).
- Kowalzig 2008 = B. Kowalzig, *Nothing to do with Demeter? Something to do with Sicily! Theatre and Society in the Early Fifth-Century West*, in M. Reverman, P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, pp. 128-157.
- Kuch 1978 = H. Kuch, *Zur Euripides-Rezeption im Hellenismus*, «Klio», pp. 191-202.
- Kuch 1997 = H. Kuch, *Die attische Tragödie und ihr Publikum. Nach den "Fröschen" des Aristophanes*, «Aevum Antiquum», X, pp. 109-125.
- Kugelmeier 1996 = C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*, Stuttgart.
- Kumaniecki 1929 = C.F. Kumaniecki, *De Satyro peripatetico*, Cracovia.
- Kyle 2014 = D.G. Kyle, *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Chichester.
- Kyriakou 2006 = P. Kyriakou, *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin.
- Labriola 2000 = I. Labriola, *Sull'ambasceria tradita*, in AA.VV., *Demostene, volume secondo. Discorsi in tribunale*, Torino.
- Lada-Richards 1999 = I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus: ritual and theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.
- Lada-Richards 2002 = I. Lada-Richards, *The subjectivity of Greek Performance*, in E. Hall, P.E. Easterling (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, pp. 395-418.
- Lada-Richards 2009 = I. Lada-Richards, *By means of 'performance': Western Greek Mythological Vase-Paintings, Tragic 'Enrichment', and the Early Reception of Fifth-century Athenian Tragedy*, «Arion», XVII.2, pp. 99-166.
- Lai 1997 = A. Lai, *La circolazione delle tragedie eschilee in ambito simposiale*, «Lexis», XV, pp. 143-148.

- Lamari 2015 = A. Lamari, *Aeschylus and the beginning of tragic reperformances*, «Trends in Classics», VII. 2, pp. 189-206.
- Landels 1999 = J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London-New York.
- Landucci Gattinoni 1992 = F. Landucci Gattinoni, *Lisimaco di Tracia: un sovrano nella prospettiva del primo ellenismo*, Milano.
- Lane Fox 2004 = R. Lane Fox, *Alessandro Magno*, Torino (trad. it. G. Paduano, ed. or. 1974).
- Lee 1997 = K.H. Lee, *Ion. Euripides*, Warminster.
- van Leeuwen 1896 = J. van Leeuwen, *Aristophanis Ranae*, Leiden.
- van Leeuwen 1900 = J. van Leeuwen, *Aristophanes Equites*, Leiden.
- van Leeuwen 1909 = J. van Leeuwen, *Aristophanis Vespae*, Leiden.
- Lefkowitz 2012² = M.R. Lefkowitz, *The lives of the Greek Poets*, Baltimore (1ed. 1981).
- Le Guen 2001 = B. Le Guen, *Les associations des Technites Dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2 voll., Nancy.
- Le Guen 2007 = B. Le Guen, *Le palmarès de l'acteur-athlète: Retour sur Syll. 1080 (Tégée)*, «ZPE», CLX, pp. 97-107.
- Le Guen 2014 = B. Le Guen, *Theatre, religion and politics at Alexander's travelling court*, in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, pp. 249-274.
- Leo 1901 = F. Leo, *Die griechischerömische Biographie nach ihrer litterarischen Form*, Leipzig.
- Lesky 1966 = A. Lesky, *Pelopidendramen und Senecas Thyestes*, in W. Kraus (ed.), *Gesammelte Schriften*, München, pp. 519-540 (= «WS», XLIII, 1942-1943, pp. 172-184).
- Lesky 1996 = A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*. Bologna. (ed. or.1972 Göttingen).
- LeVen 2014 = P. LeVen, *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Oxford.
- Liapis 2012 = V. Liapis, *Oedipus Tyrannus*, in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden-Oxford-Chichester, pp. 84-97.
- Liapis 2014 = V. Liapis, *Cooking up Rhesus: literary imitation and its consumers*, in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, pp. 275-294.
- Librán-Moreno 2005= M. Librán Moreno, *Lonjas del banquete de Homero*, Huelva.
- Lintott 2013 = A. Lintott, *Demosthenes and Cicero. Plutarch*, Oxford.
- Lipsius 1905 = J.H. Lipsius, *Das attische Recht und Rechtsverfahren. Mit Benutzung des attischen Processes von M. H. E. Meier und G. F. Schoemann dargestellt*, Hildesheim.
- Lloyd-Jones 1996 = H. Lloyd-Jones, *Sophocles, Fragments*, Cambridge (Mass.).
- Lobeck 1866³ = C.A. Lobeck, *Sophoclis Ajax*, Berolini.

- Lohan 1890 = E. Lohan, *De librorum titulis apud classicos scriptores graecos nobis occurrentibus*, Marpurgi.
- Lomiento 2001 = L. Lomiento, *Da Sparta ad Alessandria. La trasmissione dei testi nella Grecia antica*, in M. Vetta (ed.), *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, Roma, 2001, pp. 297-355.
- Lomiento 2007a = L. Lomiento, *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane*, in F. Perusino, M. Colantonio (ed.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*. Pisa, pp. 301-334.
- Lomiento 2007b = L. Lomiento, *Recensione di Prauscello 2006b*, «BMCR», 04. 57.
- Lomiento 2010 = L. Lomiento, *L'inno della falsa gioia in Aesch. Suppl. 524-99*, «Lexis», XXVIII, pp. 67-91.
- Lomiento 2013 = L. Lomiento, *Gli spazi della performance poetica nella polis. Il caso dell'epinicio*, in P.A. Bernardini (ed.), *La città greca: gli spazi condivisi*, Atti del Convegno C. I. S. G. A., Urbino 26-27 settembre 2012, Pisa-Roma.
- Lomiento 2014 = L. Lomiento, *Ricordo di Bruno Gentili*, «Lexis», XXXII, pp. 1-8.
- Longo 1983 = O. Longo, *L'informazione e la comunicazione*, in M. Vegetti (ed.), *Oralità, scrittura, spettacolo*, Torino, pp. 15-29.
- Loscalzo 2000 = D. Loscalzo, *Considerazioni sulle riedizioni di un epinicio*, «Prometheus», XXVI, pp. 1-18.
- Loscalzo 2008 = D. Loscalzo, *Il pubblico a teatro nella Grecia antica*, Roma.
- Lukinovich 2009 = A. Lukinovich, *Mélodie, metre et rythme dans les vers d'Alexis: le savoir-faire d'un poète comique*, Grenoble.
- Luppe 1969 = W. Luppe, *Zu einer Choregen-Inschrift aus AIEΩNAI (IG II-III² 3091)*, «APF», XIX, pp. 147-151.
- Luppe 1974 = W. Luppe, *Nochmals zur Choregeninschrift IG II/III² 3091*, «APF», XXII, pp. 211-212.
- Luppe 1977 = W. Luppe, *Rückseitentitel auf Papyrusrollen*, «ZPE», XXVII, pp. 89-99.
- Luppe 1983 = W. Luppe, *Plutarch über den Anfangsvers der Melanippe des Euripides*, «WJA», XI, pp. 53-56.
- Luppe 2009 = W. Luppe, *Zur Anzahl der an der Lenäen von der Tragikern aufgeführten Dramen*, «APF», LV, pp. 36-39.
- Luz 2010 = C. Luz, *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*, Leiden-Boston.
- MacDowell 1971 = D. MacDowell, *Aristophanes. Wasps*, Oxford.
- MacDowell 1990 = D. MacDowell, *Against Meidias. Demosthenes*, Oxford.
- MacDowell 2000 = D. MacDowell, *On the false embassy. Demosthenes*, Oxford.
- Macleod 1974 = C. Macleod, *Euripides' Rags*, «ZPE», XV, pp. 221-222.
- Macleod 1980 = C. Macleod, *Euripides' Rags Again*, «ZPE», XXXIX, p. 6.
- Magnino 1992 = D. Magnino, *Vite di Plutarco. Vol. II*, Torino.

- Mähly 1861 = J. Mähly, *Der Sophist Hippias von Elis*, «RhM», XVI, pp. 38-49.
- Makres 1992-1998 = A. Makres, *Χορηγική έπιγραφή Διονυσίων και άγνωστη άναγραφή στην EM 10301 (IG II² 3092)*, «HOPOS», X-XII, pp. 61-70.
- Makres 1994 = A. Makres, *The institution of the Choregia in Classical Athens*, PhD Thesis, University of Oxford.
- Mannsperger 1971 = B. Mannsperger, *Die Rhesis*, in W. Jens (hsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, pp. 143-181.
- Marasco 1976 = G. Marasco, *Vita di Nicia. Plutarco*, Roma.
- Marchiandi 2011 = D. Marchiandi, *I periboli funerari nell'Attica classica: lo specchio di una borghesia*, Atene.
- Marconi 2012 = C. Marconi, *Between performance and identity: the social context of stone theaters in late Classical and Hellenistic Sicily*, in Boshier 2012a, pp. 175-207.
- Marek 2006 = C. Marek, *Die Inschriften von Kaunos*, München.
- Markantonatos 2007 = A. Markantonatos, *Oedipus at Colonus. (Untersuchungen zur antike Literatur und Geschichte, Band 87)*, Berlin-New York.
- Marrou 1978 = H.I. Marrou, *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma (ed. or. 1948 Paris).
- Marshall 2001 = C.W. Marshall, *The Next Time Agamemnon Died*, «CW», XCV, pp. 59-63.
- Marshall 2004 = C.W. Marshall, *Alcestis and the Ancient Rehearsal Process (P. Oxy. 4546)*, «Arion», XI. 3, pp. 27-45.
- Marshall 2009 = C.W. Marshall, *Sophocles' Chryses and the date of Iphigenia in Tauris*, in J. Cousland, J. Hume (eds.), *The Plays of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston, pp. 141-156.
- Marshall 2012 = C.W. Marshall, *Sophocles Didaskalos*, in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden-Oxford-Chichester, pp. 187-203.
- Marshall 2014 = C.W. Marshall, *The structure and performance of Euripides' Helen*, Cambridge.
- Marshall 2016 = C.W. Marshall, *Aelian and Comedy: Four Studies*, in C.W. Marshall, T. Hawkins, *Athenian Comedy in the Roman Empire*, London-New York, pp. 197-222.
- Marshall-van Willigenburg 2004 = C.W. Marshall, S. van Willigenburg, *Judging Athenian Dramatic Competitions*, «JHS», CXXIV, pp. 90-107.
- Martin-Bude 1962 = V. Martin, G. Bude, *Eschine. Contre Ctesiphon, Lettres*, Paris.
- Martina 2003 = A. Martina, *Dagli έμβόλιμα di Agatone al coro del teatro latino*, in A. Martina (ed.), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica. Atti del convegno internazionale. Roma, 16-18 ottobre 2001*, Roma, pp. 461-510.
- Martinelli 1997² = M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna.
- Marx 1928 = F. Marx, *Der tragiker Phrynicus*, «RhM», LXXVII, pp. 337-360.

- Massimilla 2000 = G. Massimilla, *Lino e Ificle nell'Eracle di Anassandride (PCG 16)*, in M. Cannatà Fera, S. Grandolini (edd.), *Poesia e religione in Grecia: studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli, pp. 453-455.
- Mastromarco 1983a = G. Mastromarco, *Aristofane, Le commedie, vol. I*, Torino.
- Mastromarco 1983b = G. Mastromarco, *Due casi di aprosdoketon scenico in Aristofane*, «Vichiana», XII, pp. 249-254.
- Mastromarco 1994 = G. Mastromarco, *Eschilo e il freddo Teognide (Aristofane Acarnesi, 9-12)*, in AA. VV., *Scritti offerti a F. Corsaro*, Catania, pp. 471-477.
- Mastromarco 1997 = G. Mastromarco, *Pubblico e Memoria Teatrale nell'Atene di Aristofane*, in P. Thiery, M. Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994, Bari, pp. 529-548.
- Mastromarco 2006a = G. Mastromarco, *Aristofane a simposio*, in M. Vetta, C. Catenacci (ed.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica, Atti del Convegno Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara*, Alessandria, pp. 265-278.
- Mastromarco 2006b = G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni (edd.), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*, Pisa, pp. 137-191.
- Mastromarco 2012 = G. Mastromarco, *Erodoto e la Presa di Mileto di Frinico*, in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (edd.), *Harmonia: scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, pp. 483-494.
- Mastromarco-Totaro 2006 = G. Mastromarco, P. Totaro, *Commedie di Aristofane, Volume Secondo*, Torino.
- Mastronarde 1990 = D.J. Mastronarde, *Actors on High: the Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama*, «ClAnt», IX, pp. 247-294.
- Mastronarde 2012 = D.J. Mastronarde, *Review of Finglass 2011*, «BMCR», 11.40.
- Matelli 2007 = E. Matelli, *Un profilo dell'attore Teodoro di Atene*, «Aevum», LXXXI. 1, pp. 87-131.
- Mauduit 2015 = C. Mauduit, *Scénario pour un suicide*, in Most-Ozbek 2015, pp. 47-74.
- Mazon 1903 = P. Mazon, *Sur le Proagôn*, «RPh», XXVII, pp. 263-268.
- Mazon 1935 = P. Mazon, *Inscription Choregique d'Aixone*, in *Melanges offerts à M. Octave Navarre par ses élèves et ses amis*, Toulouse, pp. 297-304.
- Mazon 1945 = P. Mazon, *Sophocle devant ses juges*, «REA», LXXXII, pp. 82-94.
- McInerney 1999 = J. McInerney, *The folds of Parnassos. Land and ethnicity in ancient Phokis*, Austin.
- Meccariello 2014 = C. Meccariello, *Le hypotheseis narrative dei drammi euripidei: testo, contesto, fortuna*, Roma.
- Medda 1995 = E. Medda, *Agamennone*, in *Eschilo, Oresteia*, Milano.
- Medda 2001 = E. Medda, *Euripide, Oreste*, Milano.

- Medda 2006 = E. Medda, *Euripide, Le Fenicie*, Milano.
- Meineke 1827 = A. Meineke, *Quaestionum scenicarum specimen secundum*, Berolini.
- Meineke 1839a = A. Meineke, *Fragmenta Comicoorum Graecorum, Volumen I, historiam criticam comicoorum graecorum continens*, Berolini.
- Meineke 1839b = A. Meineke, *Fragmenta Comicoorum Graecorum, Volumen II, Pars Prima, fragmenta poetarum comoediae antiquae continens*, Berolini.
- Meineke 1840 = A. Meineke, *Fragmenta Comicoorum Graecorum. Volumen III, fragmenta poetarum comoediae mediae continens*, Berolini.
- Meineke 1841 = A. Meineke, *Fragmenta Comicoorum Graecorum, Volumen IV, fragmenta poetarum comoediae novae continens*, Berolini.
- Mejer 2009 = J. Meier, *Heraclides Intellectual Context*, in W.W. Fortenbaugh, E. Pender, *Heraclides Ponticus: Discussion*, New Brunswick, pp. 27-40.
- Meritt 1938 = B.D. Meritt, *Greek Inscriptions*, «Hesperia», VII, pp. 77-160.
- Meritt 1981 = B.D. Meritt, *Mid-Third-Century Athenian Archons*, «Hesperia», L, pp. 78-99.
- Messina 2011-2012 = V. Messina, *Da Babilonia ad Aì Khanoum, Teatri greci di età ellenistica e partica ad est dell'Eufrate*, «Mem. Acc. Sc. Torino», XXXV-XXXVI, pp. 3-39.
- Mette 1963 = H.J. Mette, *Der verlorene Aischylos*, Berlin.
- Mette 1977 = H.J. Mette, *Urkunden dramatischen Aufführungen*, Berlin-New York.
- Michelakis 2008 = P. Michelakis, *Performance Reception: Canonization and Periodization*, in L. Hardwick, C. Stray, *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, pp. 219-228.
- Milanezi 2004 = S. Milanezi, *Mémoire civique et mémoir comique des concours en l'honneur de Dionysos à Athènes (Ve-IIIe siècle avant J.-C.)*, Thèse d'habilitation, Paris.
- Miles 2009 = S.N. Miles. *Strattis, tragedy, and comedy*, PhD Thesis, University of Nottingham.
- Mili 2014 = M. Mili, *Religion and Society in ancient Thessaly*, Oxford.
- Miller 1965 = E. Miller, *Mélanges de Littérature Grecque*, Amsterdam. (rist. anast. ed. 1868).
- Millis 2014 = B.W. Millis, *Inscribed public records of the dramatic contests ad Athens: IG II² 2318-2323a and IG II² 2325*, in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, pp. 425-446.
- Millis 2015a = B.W. Millis, *Out of Athens: Greek Comedy at the Rural Dionysia and Elsewhere*, in S. Chronopoulos, C. Orth (eds.) *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie*, Heidelberg, pp. 228-249.
- Millis 2015b = B.W. Millis, *Anaxandrides. Introduction, Translation, Commentary*, Heidelberg.
- Millis-Olson 2012 = B.W. Millis, S.D. Olson, *Inscriptional records for the dramatic festivals in Athens: IG II² 2318-2325 and related texts*, Leiden-Boston.
- Miralles 1999 = C. Miralles, *Il testo di Eschilo?*, «Lexis», XVII, pp. 5-19.

- Mirto 2009 = M.S. Mirto, *Euripide. Ione*, Milano.
- Mitchell 1839 = T. Mitchell, *The Frogs of Aristophanes with notes critical and explanatory adapted to the use of schools and universities*, London.
- Mitsos 1965 = M. Mitsos, *Χορηγική έπιγραφή έκ Βαρκίτζης*, «ΑΕφ», CIV, pp. 163-167.
- Moloney 2014 = E.P. Moloney, *Philippus in acie tutior quam in teatro fuit... (Curtius 9.6.25): The Macedonian kings and Greek theatre*, in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, pp. 231-248.
- Montana 2015 = F. Montana, *Hellenistic Scholarship*, in F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, Leiden, pp. 60-183.
- Montanari 1987 = F. Montanari, *L'altro pubblico. La fruizione dei testi teatrali nell'età ellenistica*, in L. De Finis (ed.), *Teatro e pubblico nell'antichità, Atti del convegno nazionale, Trento 25-27 aprile 1986*, Trento, pp. 59-73.
- Montanari 1993 = F. Montanari, *L'erudizione, la filologia e la grammatica*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I: *La produzione e la circolazione del testo*, tomo II: *L'Ellenismo*, Roma, pp. 235-281.
- Montanari 2015 = F. Montanari, *Ekdosis. A product of the Ancient Scholarship*, in F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, Leiden, pp. 641-672.
- Morgan 1998 = T. Morgan, *Literate education in the Hellenistic and Roman World*, Cambridge.
- Morgan 2000 = K.A. Morgan, *Myth & Philosophy. From the Presocratics to Plato*, Cambridge.
- Morgan 2015 = K.A. Morgan, *Pindar and the construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century BC Greeks overseas*, Oxford.
- Morelli 2001 = G. Morelli, *Teatro attico e pittura vascolare. Una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota*, Hildesheim.
- Moretti 1960 = L. Moretti, *Sulle didascalie del teatro attico rinvenute a Roma*, «Athenaeum», LVIII, pp. 263-281.
- Moretti 2014 = J.C. Moretti, *The evolution of theatre architecture outside Athens in the fourth century*, in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, pp. 107-137.
- Most 2003 = G.W. Most, *Euripide ó γνωμολογικότατος*, in M.S. Funghi (ed.), *Aspetti di Letteratura Gnomica nel mondo antico*, vol. I, pp. 141-166.
- Most-Ozbek 2015 = G.W. Most, L. Ozbek, *Staging Ajax's suicide*, Pisa.
- Mülke 2000 = M. Mülke, *Phrynicos und Athen: Der Beschluß über die Miletu Halosis (Herodot 6, 21, 2)*, in S. Gödde, T. Heinze (hsg.), *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blum*, Darmstadt, pp. 233-246.
- Mülke 2007 = C. Mülke, *4807. Sophocles, ΕΠΙΓΟΝΟΙ*, in *The Oxyrhynchus Papyri*, LXI, Oxford, pp. 15-26.
- Murray 1904 = G. Murray, *Euripidis Fabulae, Tomus II (Supplices, Hercules, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Taurica)*, Oxonii.
- Musso 1964 = O. Musso, *Ι Γεωργοί di Aristofane e il Cresfonte di Euripide*, «SIFC», n.s. XXXVI, pp. 80-89.

- Naber 1882 = S.A. Naber, *Ad fragmenta comicorum graecorum, I*, «Mnemosyne», VIII, pp. 21-55.
- Nagy 1990 = G. Nagy, *Pindar's Homer. The lyric possession of an Epic Past*, Baltimore-London.
- Nails 2002 = D. Nails, *The people of Plato: a prosopography of Plato and other socratics*, Indianapolis.
- Natalicchio 1998 = A. Natalicchio, *Eschine. Orazioni. Contro Timarco, Sui misfatti dell'ambasceria*, Milano.
- Natalicchio 2000 = A. Natalicchio, *Per Ctesifonte, Sulla Corona*, in AA.VV., *Demostene, volume secondo. Discorsi in tribunale*, Torino.
- Nauck 1964 = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Supplementum continens nova fragmenta euripidea et adespota apud scriptores veteres reperta adiecit Bruno Snell*, Hildesheim. (1ed. 1856, 2ed 1889).
- Nenci 1998 = G. Nenci, *Erodoto, Le Storie, Libro VI. La battaglia di Maratona*, Milano.
- Nervegna 2007 = S. Nervegna, *Staging scenes or plays? Theatrical revivals of old drama in Antiquity*, «ZPE», CLXII, pp. 14-42.
- Nervegna 2013 = S. Nervegna, *Menander in Antiquity: the Contexts of Reception*, Cambridge.
- Nervegna 2014 = S. Nervegna, *Performing classics: the Tragic canon in the fourth century and beyond*, in Csapo-Goette-Green-Wilson 2014, pp. 157-188.
- Nesselrath 1990 = H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie: ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York.
- Nesselrath 1993 = H.-G. Nesselrath, *Parody and Later Greek Comedy*, «HSCP», XCV, pp. 181-195.
- Nieddu 2004 = G.F. Nieddu, *La scrittura madre delle Muse: agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*, Amsterdam.
- Nieddu 2011 = G.F. Nieddu, *Oralità, Scrittura: una questione ormai fuori moda?*, «Atene e Roma», n.s. V, fasc. 1-2, pp. 7-18.
- Nightingale 1994 = A.W. Nightingale, *Plato's Lawcode in Context: rule by written law in Athens and Magnesia*, «CQ», n.s., XLIX, pp. 100-122.
- Nilsson 1906 = M.P. Nilsson, *Zur Geschichte des Bühnenspiels in der römische Kaiserzeit*, Lund.
- Nocchi 2013 = F.R. Nocchi, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston.
- Novokhatko 2015 = A. Novokhatko, *Greek Scholarship from its Beginnings to Alexandria*, in F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, Leiden, pp. 3-59.
- Obbink 2001 = D. Obbink, *P. Oxy 4546. Euripides, Alcestis 344-82 with omissions*, in *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. LXVII, pp. 19-22, London.
- Olson 1998 = S.D. Olson, *Aristophanes Peace*, Oxford.
- Olson 2002 = S.D. Olson, *Aristophanes Acharnians*, Oxford.
- Olson 2006 = S.D. Olson, *Athenaeus, The learned banqueters, Volume III, Books 3.106e-V*, Cambridge.

- Olson 2007 = S.D. Olson, *Broken Laughters. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford.
- Olson 2009 = S.D. Olson, *Athenaeus. The learned banqueters., Volume V, Books 10. 420e-11*, Cambridge (Mass.)-London.
- Olson 2016 = S.D. Olson, *Eupolis, Heilotes-Chrysoun genos (frr. 147-325): translation and commentary*, Heidelberg.
- Orth 2009 = C. Orth, *Strattis: Die Fragmente. Ein Kommentar*, Berlin.
- Orth 2015 = C. Orth, *Nikochares-Xenophon: Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg.
- Osborne 2009 = M.J. Osborne, *The Archons of Athens 300/299-228/7*, «ZPE», CLXXI, pp. 83-99.
- O'Sullivan 1992 = N. O'Sullivan, *Alcidamas, Aristophanes, and the beginnings of Greek stylistic theory*, Stuttgart.
- Ozanam 2004 = A.M. Ozanam, *Alciphron. Lettres de pêcheurs, de paysans, de parasites et d'hétaïres*, Paris (rist. 1ed 1999).
- Ozbek 2006 = L. Ozbek, *L'Euripilo di Sofocle: i modelli intertestuali del fr. 210 R (POxy 1175, fr. 5) e un'ipotesi di datazione dell'opera*, «ZPE», CLVIII, pp. 29-42.
- Pacelli 2016 = V. Pacelli, *Teodette di Faselide: frammenti poetici. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, München.
- Paduano 1996 = G. Paduano, *Aristofane. Le Rane*, Milano.
- Paduano 2000 = G. Paduano, *Euripide. Ippolito*, Milano.
- Paduano 2002 = G. Paduano, *Aristofane, La Pace*, Milano.
- Paduano 2007⁸ = G. Paduano, *Aristofane. La festa delle donne*, Milano.
- Pagano 2010 = V. Pagano, *L'Andromeda di Euripide*, Alessandria.
- Page 1934 = D. Page, *Actors Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford.
- Papagiannopoulos-Palaios 1929 = A. Papagiannopoulos-Palaios, *Ἔργα Ἐκφαντίδου, Κρατίνου, Τιμοθέου, καὶ ἡ Σοφοκλέους Τηλέφεια*, «Πολέμων», I, pp. 161-173.
- Papastamati-von Moock 2014 = C. Papastamati-von Moock, *The theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: new data and observations on its 'Lycurgan Phase'*, in Csapo-Goette-Rupprecht-Wilson 2014, pp. 15-76.
- Parara 2010 = P. Parara, *La dimension politique des Tragédies d'Eschyle*, Paris.
- Parker 1997 = L.P.E. Parker, *The songs of Aristophanes*, Oxford.
- Parker 2016 = L.P.E. Parker, *Euripides: Iphigenia in Tauris*, Oxford.
- Pavese 1972 = C.O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma.

- Pavini 2007 = E. Pavini, *Una ripresa seimonidea nella Lisistrata di Aristofane: il modello della 'donna cavalla'*, in A.M. Andrisano (ed.), *Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell'impero*. Roma, pp. 72-82.
- Pedech 2011² = P. Pedech, *Historiens compagnons d'Alexandre: Callisthène, Onésicrite, Néarque, Ptolémée, Aristobule*, Paris (ed. or. 1984).
- Peek 1997 = W. Peek, *Die metrischen Felsinschrift von Armavir*, «Hyperboreus», III, pp. 1-9.
- Pellegrino 2000 = M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, Bologna.
- Perlman 1964 = S. Perlman, *Quotations from poetry in Attic Orators of the Fourth Century BC*, «AJPh», LXXXV, pp. 155-172.
- Peppas-Delmousou 1978 = D. Peppas-Delmousou, *Zu den Urkunden dramatischen Aufführungen II*, «MDAI», XCIII, pp. 109-118.
- Peppas-Delmousou 2004 = D. Peppas-Delmousou, *Zu den Urkunden dramatischen Aufführungen III*, in A.M. Matthaiou, *ΑΤΤΙΚΑΙ ΕΠΙΓΡΑΦΑΙ. ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ Adolf Wilhelm*, Atene, pp. 75-83.
- Pernigotti-Maltomini 2002 = C. Pernigotti, F. Maltomini, *Morfologie ed impieghi delle raccolte simposiali: lineamenti di una storia di una tipologia libraria antica*, «MD», XLIX, pp. 53-84.
- Perrin 1967 = B. Perrin, *Plutarch's Lives. vol.III. Pericles and Fabius Maximus, Nicias and Crassus*, London-Cambridge (Mass.).
- Perrotta 1965 = G. Perrotta, *Sofocle*, Messina-Firenze.
- Pertusi 1956 = A. Pertusi, *Selezione teatrale e scelta erudita nella tradizione del testo di Euripide. I Formazione ed evoluzione del repertorio euripideo*, «Dioniso», XIX, pp. 111-141.
- Perusino 1968 = F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma.
- Peterson 1967 = W. Peterson, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae liber decimus: a revised Text with introductory essays, critical and explanatory notes, and a facsimile of the Harleian ms.*, Hildesheim (rist. ed. 1891).
- Petrides 2014 = A.K. Petrides. *Menander, New Comedy and the Visual*, Cambridge.
- Petrucci 2012 = F.M. Petrucci, *Platone. Ippia maggiore, Ippia minore, Ione, Menesseno*, Torino.
- Pfeiffer 1973 = R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica: dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Napoli.
- Philippon 1989 = A. Philippon, *Plutarque. Œuvres Morales. Tome I-2^e partie. Texte établi et traduit par R. Klaerr, A. Philippon, J. Sirinelli*, Paris.
- Pickard-Cambridge 1933 = A. Pickard-Cambridge, *Tragedy*, in J. U. Powell (ed.), *New Chapters in the History of Greek Literature, 3rd Series*, Oxford, pp. 68-155.
- Pickard-Cambridge 1996 = A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene. Seconda edizione riveduta da J. Gould e D.M. Lewis. Traduzione di Andrea Blasina*, Firenze.

- Pinto 2013 = F.M. Pinto, *Men and books in fourth-century BC Athens*, in J. König, K. Oikonomopoulou, G. Woolf (eds.), *Ancient Libraries*, Cambridge, pp. 85-95.
- Piras 2001 = G. Piras, *Luciano. Come si deve scrivere la storia*, Napoli.
- Pirrotta 2009 = S. Pirrotta, *Plato comicus. Die fragmentarische Komödien. Ein Kommentar*, Berlin.
- Pisani 1990 = G. Pisani, *Plutarco. Moralia II. L'educazione dei ragazzi. A cura di G. Pisani e L. Citelli*, Padova-Pordenone.
- Pittakys 1835 = K.S. Pittakys, *L'ancienne Athènes, ou la description des antiquités d'Athènes et de ses environs*, Atene.
- Podlecki 1966 = A.J. Podlecki, *The political background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor.
- Podlecki 2013 = A.J. Podlecki, *Aeschylean Opsis*, in G.W.M. Harrison, V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, pp. 131-148.
- Pöhlmann 1986 = E. Pöhlmann, *Bühne und Handlung im Aias des Sophokles*, «AuA», XXXII, pp. 20-32.
- Pöhlmann 1988 = E. Pöhlmann, *Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro*, in B. Gentili, R. Pretagostini (edd.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, pp. 132-144.
- Pöhlmann 2005 = E. Pöhlmann, *Dramatische Texte in den Fragmenten antiker Musik*, in S. Hagel, C. Harrauer, *Ancient Greek Music in Performance: Symposion Wien 29. Sept. -1 Okt. 2003*, Wien.
- Polacco 1990 = L. Polacco (ed.), *Il teatro antico di Siracusa*, Padova.
- Poli-Palladini 2001 = L. Poli-Palladini, *Some Reflections on Aeschylus' Aetnae (ae)*, «RhM», 144, pp. 287-325.
- Poli-Palladini 2013 = L. Poli-Palladini, *Aeschylus at Gela: an integrated approach*, Alessandria.
- Pontani 2009 = F. Pontani, *Demosthenes, Parody and the "Frogs"*, «Mnemosyne», LXII, pp. 401-416.
- Powell 1988 = J.G.F. Powell, *Marcus Tullius Cicero. Caio Maior de Senectute*, Cambridge.
- Prandi 2005a = L. Prandi, *Eliano lettore di Plutarco?*, in *Historical and biographical values of Plutarch's Works. Studies Ph. Stadter*, Malaga-Utah, pp. 383-398.
- Prandi 2005b = L. Prandi, *Memorie storiche dei Greci in Claudio Eliano*, Roma.
- Prauscello 2006a = L. Prauscello, *Looking for the 'other' Gnesippus: some notes on Eup.148 K.-A.*, «CP», CI, pp. 52-66.
- Prauscello 2006b = L. Prauscello, *Singing Alexandria. Music between practice and textual transmission*, Leiden-Boston.
- Prauscello 2007 = L. Prauscello, *Risposta a Lomiento 2007b*, «BMCR», 05. 14.
- Prauscello 2014 = L. Prauscello, *Performing citizenship in Plato's Laws*, Cambridge.
- Pretagostini 1993 = R. Pretagostini, *Le teorie metrico-ritmiche degli antichi. Metrica e ritmo musicale*, in *Lo spazio letterario della Grecia Antica*, vol. I: *La produzione e la circolazione del testo*, tomo II: *L'Ellenismo*, Roma, pp. 369-391.

- Pretagostini 2003 = R. Pretagostini, *Gli spettacoli ad Atene negli Acarnesi di Aristofane*, in *Il teatro e la città: Poetica e Politica nel dramma attico del quinto secolo, Atti del Convegno Internazionale, Siracusa, 19-22 settembre 2001*), Palermo, pp. 92-105.
- Radermacher 1954 = L. Radermacher, *Aristophanes Frösche*, Wien.
- Radici Colace 1979 = P. Radici Colace, *Choerilii Samii Reliquiae*, Roma.
- Ramelli 2009 = I. Ramelli, *Eschilo. Tutti i frammenti con la prima traduzione degli scolii antichi*, Milano.
- Rau 1967 = P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen form des Aristophanes*, München.
- Rees 1908 = K. Rees, *The so-called rule of three actors in the classical Greek drama*, Chicago.
- Reitzenstein 1893 = R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*, Giessen.
- Renehan 1976 = R. Renehan, *Studies in Greek Texts. Critical observations to Homer, Plato, Euripides, Aristophanes and Other Authors*, Göttingen.
- Revermann 2006a = M. Revermann, *The competence of theatre audiences in fifth-and-fourth-century Athens*, «JHS», CXXVI, pp. 99-124.
- Revermann 2006b = M. Revermann, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.
- Revermann-Wilson 2008 = M. Revermann, P. Wilson, *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford.
- Reynolds-Wilson 1987 = L.D. Reynolds, N.G. Wilson, *Copisti e Filologi*, Padova (ed. or. 1968 Oxford).
- Ringer 1996 = M. Ringer, *Reflections on an Empty Urn*, F. Dunn (ed.), *Sophocles' Electra in Performance. Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Stuttgart, pp. 93-100.
- Ringer 1999 = M. Ringer, *Electra and the Empty Urn*, Chapel Hill.
- Robert 1915 = C. Robert, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum*, Berlin.
- Robert 1938 = L. Robert, *Études épigraphiques et philologiques*, Paris.
- Rocconi 2003 = E. Rocconi, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma.
- Rogers 1915 = B.B. Rogers, *The Wasps of Aristophanes, acted at Athens, at the Lenean Festival, B.C. 422*, London.
- Rogers 1923 = B.B. Rogers, *The Comedies of Aristophanes. The Frogs, The Ecclesiazusae*, London.
- Rogers 1930 = B.B. Rogers, *The Comedies of Aristophanes. The Acharnians, The Knights*, London.
- Rohde 1883 = E. Rohde, *Scenica*, «RhM», XXXVIII, pp. 251-292.
- Roisman 1988 = J. Roisman, *On Phrynichos' Sack of Miletos and the Phoinissai*, «Eranos», LXXXVI, pp. 15-23.

- Romano 1982 = I.B. Romano, *The archaic statue of Dionysos from Ikarion*, «Hesperia», LI, pp. 398-409.
- Römer 1905 = A. Römer, *Ueber den litterarisch-aesthetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums*, «ABAW», Phil.-Hist. Klasse, XXII. 1, pp. 1-95.
- Rosen 2006 = R.M. Rosen, *Aristophanes, Fandom, and the Classicizing of Greek Tragedy*, in L. Kozak, J. Rich (eds.), *Playing around Aristophanes: Essays in celebration of the edition of the comedies of Aristophanes by Alain Sommerstein*. Oxford, pp. 27-47.
- Rosen 2012 = R.M. Rosen, *Timocles fr. 6 K.-A. and the Parody of Greek Literary Theory*, in C.W. Marshall, G. Kovacs (eds.), *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, London, pp. 177-186.
- Rosen 2015 = R.M. Rosen, *Reconsidering the Reperformance of Aristophanes' Frogs*, «Trends in Classics», VII.2, pp. 237-256.
- Rosenbloom 1993 = D. Rosenbloom, *Shouting "fire" in a crowded theatre: Phrynichos's Capture of Miletos and the politics of fear in early Attic tragedy*, «Philologus», CXXXVII, pp. 159-196.
- Rösler 1980 = W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historische Funktion früher griechischer Lyrik, am Beispiel Alkaios*, München.
- Rossi 1978 = L.E. Rossi, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in R. Bianchi Bandinelli (ed.), *Storia e Civiltà dei Greci, I, Origini e sviluppo della città: il Medioevo Greco*, Milano, pp.73-147.
- Rossi 1983 = L.E. Rossi, *Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso*, in E. Doglio (ed.), *Spettacoli conviviali dall'antichità classica corti italiane del '400*, Viterbo, pp. 41-50.
- van Rossum-Steenbeek 1998 = M. Van Rossum-Steenbeek, *Greek reader digests? Studies on a selection of subliterate papyri*, Leiden.
- Rowe 1966 = G.O. Rowe, *The portrait of Aeschines in the oration On the Crown*, «TaPha», XCVII, pp. 397-406.
- Rusten 1992 = J. Rusten, *Theophrastus Characters*, Cambridge (Mass.)-London.
- Said 1981 = S. Said, *Darius et Xerxès dans le Perses d'Eschyle*, «Ktéma», VI, pp. 17-38.
- Saller 1980 = R. Saller, *Anecdotes as Historical Evidence for the Principate*, «G&R», XXVII. 1, pp. 69-83.
- Salviat 1979 = F. Salviat, *Vedettes de la scène en province: signification et date des monuments chorégraphiques de Thasos*, «BCH», Suppl. V, pp. 155-167.
- Salviat-Barnard 1959 = F. Salviat, P. Bernard, *Nouvelles découvertes au Dionysion de Thasos*, «BCH», LXXXIII, pp. 288-335.
- Sarati 1996 = E. Sarati, *In margine al testo di Eupoli. Note di lingua e stile*, «Aevum Antiquum», IX, pp. 107-134.
- Sauppe 1841 = H. Sauppe, *Hermanni Sauppi epistola critica ad Godofredum Hermannum philologorum principem ante hos quinquaginta annos magisterii honores rite adeptum. A. D. XIV. kal. ianuar. a. MDCCCXLI*, Lipsiae.

- Sbardella 2003 = L. Sbardella, *La megalomania di Arpalo e la scena dell'Ἀγῶν. Una proposta di emendamento al testo di TRGF Python fr. 1, 2 Snell*, in A. Martina (ed.), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica, Atti del convegno Internazionale, Roma 16-18 ottobre 2001*, Roma, pp. 177-190.
- Schaefer 1885 = A. Schaefer, *Demosthenes und seine Zeit*, Leipzig.
- Scharffenberger 2012 = E. Scharffenberger, *Axionicus, The Euripides Fan*, in C.W. Marshall, G. Kovacs (eds.), *No laughing matter. Studies in Greek Comedy*, London, pp. 159-175.
- Scharffenberger 2015 = E. Scharffenberger, *Phoenician Women*, in R. Lauriola, K.N. Demetriou, *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden-Boston, pp. 292-319.
- Schepers 1905 = M.A. Schepers, *Alciphronis rhetoris epistularum libri IV*, Lipsiae.
- Schettino 1998 = M.T. Schettino, *Introduzione a Polieno*, Pisa.
- Schmid-Stählin 1934 = W. Schmid, O. Stählin, *Geschichte der Griechischen Literatur, II*, München.
- Schmidt 1837 = M. Schmidt, *Commentatio de tempore, quo ab Aristotele libri de arte rhetorica conscripti ed editi sint*, Halis Saxonum.
- Schmidt 1999 = T.S. Schmidt, *Plutarque et les barbares: la rhétorique d'une image*, Louvain.
- Schneidewin 1852 = F.G. Schneidewin, *De hypothesebus tragoediarum Graecarum Aristophani Byzantio vindicandis commentatio*, «AGG», *Hist.-Phil. Klasse*, VI, pp. 1-38.
- Schönemann 1887 = J.S. Schönemann, *Herodicea*, «RhM», XLII, pp. 467-471.
- Schöpsdau 2003 = K. Schöpsdau, *Nomoi (Gesetze), Platon. Band II, Buch IV-VII*, Göttingen.
- Schorn 2004 = S. Schorn, *Satyros aus Kallatis: Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel.
- Schrader 1885 = H. Schrader, *Heraclidea*, «Philologus», LIV, pp. 236-261.
- Schubert 2013 = C. Schubert, *Ein literarisches Akrostikon aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr? Zu Chairemon, TrGF I, F14b*, «GFA», XVI, pp. 389-397.
- Schütrumpf 2008 = E. Schütrumpf, *Heraclides of Pontus: texts and translations*, New Brunswick-London.
- Schwartz 1899 = E. Schwartz, *Timaeos Geschichtswerk*, «Hermes», XXXIV, pp. 481-493.
- Schweighäuser 1802 = I. Schweighäuser, *Athenaei Naucraticae Deipnosophistarum Libri Quindecim, Tomus Secundus*, Argentorati.
- Sciarrotta 1996 = S. Sciarrotta, *Aristoph. Ranae 1109-1114: una proposta interpretativa*, in G. Arrighetti (ed.), *Poesia Greca*, Pisa, pp. 231-237.
- Scodel 1980 = R. Scodel, *The Trojan trilogy of Euripides*, Göttingen.
- Scodel 2007 = R. Scodel, *Lycurgus and the state text of tragedy*, in C. Cooper (ed.), *Politics of orality, (Orality and literacy in Ancient Greece, vol.6)*, Leiden, pp. 129-154.
- Scott 2005 = L. Scott, *Historical commentary on Herodotus' Book 6*, Leiden.

- Scullion 1994 = J.S. Scullion, *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart.
- Seale 1982 = D. Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles*, Chicago.
- Sear 2006 = F.B. Sear, *Roman theatres: an architectural study*, Oxford.
- Sedgwick 1948 = W. Sedgwick, *The Frogs and the audience*, «Classica et Medievalia», IX, pp. 1-9.
- Segre/Pugliese-Carratelli 1949-1951 = M. Segre, G. Pugliese-Carratelli, *Tituli Camirenses*, «ASAA», XXVII-XXIX, pp. 141-318.
- Sekunda 2008 = V. Sekunda, *Philistus and Alexander's Empire (Plutarch, Vita Alexandri 8. 3.)*, in J. Pigon (ed.), *The children of Herodotus: Greek and Roman Historiography*, Newcastle, pp. 181-186.
- Settembrini 2007 = L. Settembrini, *Luciano di Samosata. Tutti gli scritti, introduzione, note e apparati di Diego Fusaro, traduzione di L.S.*, Milano.
- Shaw 2014 = G. Shaw, *Satyr Play. The evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford.
- Shear 2003 = J.L. Shear, *Atarbos' Base and the Panathenaia*, «JHS», CXXIII, pp. 164-180.
- Sickinger 1999 = J.P. Sickinger, *Public Records & Archives in Classical Athens*, Chapel Hill-London.
- Sidoti 2013 = N. Sidoti, *Eschilo, Sette contro Tebe vv.861-74, 1005-78: la poetica di un finale interpolato*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Pisa (etd-08212013-124359).
- Sidoti *in c. di p.* = N. Sidoti, *Paratragic Burlesques and the Reperformances of Tragedy in the 4th century BC*, in *Festschrift Angus Bowie*.
- Sifakis 1967 = G.M. Sifakis, *Studies in the history of Hellenistic Drama*, London.
- Sifakis 1995 = G.M. Sifakis, *The one-actor rule in Greek Tragedy*, in *Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, «BICS», Suppl. LXVI, pp. 13-24.
- Sifakis 2002 = G.M. Sifakis, *Looking for the actor's art in Aristotle*, in E. Hall, P.E. Easterling (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, pp. 148-164.
- Simon 1982 = E. Simon, *Satyr-plays on vases in the time of Aeschylus*, in D. Kurtz, B. Sparkes (eds.), *The Eye of Greece. Studies in the art of Athens*, Cambridge, pp. 123-148.
- Sistakou 2016 = E. Sistakou, *Tragic Failures. Alexandrian responses to tragedy and the tragic*, Berlin-Boston.
- Slater 1990 = N.W. Slater, *The idea of the actor*, in J.J. Winkler, F.I. Zetlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton, pp. 385-395.
- Slater 2007 = W. Slater, *Deconstructing Festivals*, in P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford, pp. 21-47.
- Snell 1966 = B. Snell, *Zu den Urkunden dramatischer Aufführungen*, «Nach. Akad. Wiss. Gött.», II, pp. 11-37.
- Snell 1976 = B. Snell, *Die Nachrichten über die Lehren des Thales und die Anfänge der griechischen Philosophie und Literaturgeschichte*, in C.J. Classen, *Sophistik*, Darmstadt, pp. 478-490, («Philologus», XCVI, 1944, pp. 170-182).
- Sommerstein 1982 = A.H. Sommerstein, *Aristophanes Clouds*, Warminster.

- Sommerstein 1989 = A.H. Sommerstein, *Again Klytimestra's Weapon*, «CQ», XXXIX, pp. 296-301.
- Sommerstein 1996 = A.H. Sommerstein, *Aristophanes. Frogs*, Warminster.
- Sommerstein 2001² = A.H. Sommerstein, *Aristophanes. Thesmophoriazusaë*, Warminster.
- Sommerstein 2006 = A.H. Sommerstein, *Rape and consent in Athenian tragedy*, in D. Cairns, V. Liapis (eds.), *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and His Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*, Swansea, pp. 231-255.
- Sommerstein 2008 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus: Fragments*, London-Cambridge (Mass.).
- Sommerstein 2010 = A.H. Sommerstein, *The history of the text of Aristophanes*, in G.W. Dobrov. (ed.), *Brill's Companion to the study of Greek Comedy*, Leiden-Boston, pp. 399-422.
- Sommerstein 2012 = A.H. Sommerstein, *Fragments and Lost Tragedies*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, pp. 191-209.
- Sommerstein 2013 = A.H. Sommerstein, *Menander Samia*, Cambridge.
- Sommerstein 2014 = A.H. Sommerstein, *Menander's Samia and the Phaedra Theme*, in S.D. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston, pp. 167-179.
- Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy 2006 = A.H. Sommerstein, D. Fitzpatrick, T. Talboy, *Sophocles: Selected Fragmentary Plays I*, Oxford.
- Sommerstein-Talboy 2012 = A.H. Sommerstein, T. Talboy, *Sophocles: Selected Fragmentary Plays II*, Oxford.
- Sonnino 2010 = M. Sonnino, *Euripidis Erechtei quae exstant*, Firenze.
- Soverini 1998 = L. Soverini, *Il sofista e l'agorà: sapienti, economia e vita quotidiana nella Grecia classica*. Pisa.
- Srebrny 1928 = S. Srebrny, *De Aristophane et Iophonte*, «EOS», XXXI, pp. 495-499.
- Stama 2015 = F. Stama, *Fragmenta Comica, Band 7, Phrynicos*, Heidelberg.
- Stanford 1963² = W.B. Stanford, *Aristophanes' Frogs*, London.
- Stanford 1979 = W.B. Stanford, *Sophocles: Ajax*, New York (rist. ed. 1963).
- Steiner 1994 = D.T. Steiner, *The tyrant's writ: myths and images of writing in ancient Greece*, Princeton.
- Steinmetz 1964 = P. Steinmetz, *Gattungen und Epochen der Griechischen Literatur in der Sicht Quintilians*, «Hermes», XCII, pp. 454-466.
- Stephanis 1984 = I. Stephanis, *Προσθήκες και διορθώσεις στον προσωπογραφικό κατάλογο των αρχαίων ηθοποιών*, «Ἑλληνικά», XXXV, pp. 29-37.
- Stevens 1956 = P.T. Stevens, *Euripides and the Athenians*, «JHS», LXXVI, pp. 87-94.
- Stevens 1976 = P.T. Stevens, *Colloquial expressions in Euripides*, Wiesbaden.

- Stewart 2017 = E. Stewart, *Greek Tragedy On The Move. The birth of a Panhellenic Art Form, c. 500-300 BC*, Oxford.
- Stoessl 1965 = F. Stoessl, *Menander: Dyskolos, Kommentar*, Paderborn.
- Storey 2003 = I.C. Storey, *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford.
- de Strycker-Slings 1994 = E. de Strycker, S.R. Slings, *Plato's Apology of Socrates*, Leiden.
- Summa 2001 = D. Summa, *Un'iscrizione coregica di Thorikos*, «ZPE», CXXXVI, pp. 71-76.
- Summa 2004 = D. Summa, *Una dedica coregica inedita*, «ZPE», CL, pp. 147-148.
- Summa 2006 = D. Summa, *Attori e coreghi in Attica: iscrizioni dal teatro di Thorikos*, «ZPE», CLVII, pp. 77-86.
- Summa 2008 = D. Summa, *Un concours de drames 'anciennes' à Athènes*, «REG», CXXI, pp. 479-496.
- Sutton 1984 = D.F. Sutton, *The Lost Sophocles*, Lanham.
- Sutton 1987a = D.F. Sutton, *Two lost plays of Euripides*, New York.
- Sutton 1987b = D.F. Sutton, *The theatrical families of Athens*, «AJPh», CVIII, pp. 9-26.
- Taillardat 1965² = J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris.
- Tammaro 1980-1982 = V. Tammaro, *Aristoph. Nub. 1371*, «Museum Criticum», XV- XVII, pp. 107-109.
- Tammaro 1995-1996 = V. Tammaro, *Osservazioni sulle Rane di Aristofane*, «Museum Criticum», XXX-XXXI, pp. 159-166.
- Taplin 1977 = O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford.
- Taplin 1993 = O. Taplin, *Comic Angels, and other approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- Taplin 1999 = O. Taplin, *Spreading the word through performance*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge, pp. 33-57.
- Taplin 2006 = O. Taplin, *Aeschylus' Persai- the entry of Tragedy into the celebration culture of the 470s?*, in D. Cairns, V. Liapis (eds.), *Dionysalexandros: essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea, pp. 1-10.
- Taplin 2007 = O. Taplin, *Pots & Plays. Interaction between tragedy and Greek vase- painting of the 4th century BC*, Los Angeles.
- Taplin 2010 = O. Taplin, *Antifane, Antigone e la malleabilità del mito tragico*, in A.M. Belardinelli, G. Greco (edd.), *Antigone e le Antigoni. Storie forme fortuna di un mito. Atti del convegno internazionale, Roma, 25-26 maggio 2009*, Firenze, pp. 27-36.
- Taplin 2012 = O. Taplin, *How was Athenian Tragedy played in the Greek West?*, in Boshier 2012a, pp. 226-250.
- Taplin 2014 = O. Taplin, *How pots and papyri might prompt a re-evaluation of fourth-century Tragedy*, in Csapo-Goette-Rupprecht-Wilson 2014, pp. 141-155.

- Tarán-Gutas 2012 = L. Tarán, D. Gutas, *Aristotle Poetics, editio maior of the Greek text with historical introductions and philological commentaries*, Leiden-Boston.
- Tarn 1981 = W.W. Tarn, *The Greeks in Bactria and India*, Chicago.
- Tarn 1985³ = W.W. Tarn, *Alexander the Great*, Chicago.
- Tedeschi 1985 = G. Tedeschi, *L'invio del Carme nella poesia lirica arcaica: Pindaro e Bacchilide*, «SIFC», III, pp. 29-54.
- Telò 2017 = M. Telò, *Reperformance, Archive and Exile Feelings: Rereading Aristophanes' Acharnians and Sophocles' Oedipus at Colonus*, in Hunter-Uhlig 2017a, pp. 87-110.
- Tessier 1995 = A. Tessier, *Tradizione metrica di Pindaro*, Padova.
- Thomas 1989 = R. Thomas, *Oral tradition and written records in classical Athens*, Cambridge.
- Thomas 2003 = R. Thomas, *Prose performance texts. Epideixis and written publication in the late fifth and early fourth centuries*, in H. Yunis (ed.), *Written texts and the rise of literate culture in ancient Greece*, Cambridge, pp. 162-188.
- Thompson-Wycherley 1972 = H.A. Thompson, R.E. Wycherley, *The Athenian Agora: The History, Shape and Uses of an Ancient City Center*, Princeton.
- Todd 1938 = O.J. Todd, *ΤΡΙΑΓΩΝΙΣΤΗΣ: a reconsideration*, «CQ», XXXII, pp. 30-38.
- Torrance 2013 = I. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, Oxford.
- Tosi 1998 = R. Tosi, *Appunti sulla filologia di Eratostene di Cirene*, «Eikasmos», IX, pp. 327-346.
- Totaro 2006 = P. Totaro, *Eschilo in Aristofane (Rane 1026-1029, 1431a-1432)*, «Lexis», XXIV, pp. 95-125.
- Tracy 2015 = S.V. Tracy, *The Dramatic Festival Inscriptions of Athens: the Inscribers and Phases of Inscribing*, «Hesperia», LXXXIV, pp. 553-581.
- Traglia 1949 = A. Traglia, *Platone. Ippia Minore*, Roma.
- Treu 1971 = M. Treu, *Der Euripideische Erechtheus als Zeugnis seiner Zeit*, «Chiron», I, pp. 115-131.
- Tucker 1806 = T.G. Tucker, *The Frogs of Aristophanes*, New York.
- Tuilier 1968 = A. Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris.
- Turner 1975 = E.G. Turner, *I libri nell'Atene del V e IV secolo a.C.*, in G. Cavallo (ed.), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari, pp. 3-24.
- Turner-Parsons 1987 = E.G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World. Second edition, revised and Enlarged*, by P.J. Parsons, «BICS», Suppl. 46, London.
- Tyrrell 2012 = W. B. Tyrrell, *Biography*, in A. Markantonatos (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, pp. 17-37.
- Usener 1912 = H. Usener, *Kleine Schriften, Erster Band, Arbeiten zur griechischen Philosophie und Rhetorik, grammatische und textkritische Beiträge*, Leipzig.

- Vahlen 1903² = I. Vahlen, *Ennianae Poesis Reliquiae*, Leipzig.
- Vahtikari 2014 = V. Vahtikari, *Tragedy performances outside Athens in the Late Fifth and Fourth Century BC, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens, Vol. XX*, Helsinki.
- Valckenaer 1767 = L.C. Valckenaer, *Diatribae in Euripidis perditorum dramatum reliquias*, Lugduni Batavorum.
- Vanderpool 1955 = E. Vanderpool, *News letter from Greece*, «AJA», LIX, pp. 223-229.
- Van der Valk 1984 = M. Van der Valk, *A few observations on Aristophanes, Ranae 1099-1177*, «WS», XCVII, pp. 53-70.
- Van Looy 1964 = H. Van Looy, *Zes verloren tragedies van Euripides*, Brussel.
- Velardi 1989 = R. Velardi, *Enthousiasmòs: possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma.
- Verrall 1908 = A.W. Verrall, *The Verse-Weighing Scene in the Frogs of Aristophanes*, «CR», XXII, pp. 172-175.
- Vetta 1985² = M. Vetta (ed.), *Poesia e Simposio nella Grecia Antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari.
- Vetta 1989 = M. Vetta, *Aristofane. Le donne all'assemblea*. Milano.
- Vetta 1992 = M. Vetta, *Il simposio: monodia e giambo*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (edd.), *Lo spazio letterario della grecia antica, La produzione e la circolazione del Testo*, vol I, *La Polis*, Roma, pp. 177-218.
- Vetta 1996a = M. Vetta, *Convivialità pubblica e poesia per simposio in Grecia*, «QUCC», LXXXIII, pp. 197-209.
- Vetta 1996b = M. Vetta, *La culture du symposion*, in J.-L. Flandrin, M. Montanari (eds.), *Histoire de l'alimentation*, Paris, pp. 167-182.
- Vetta 2006 = M. Vetta, *I luoghi e la poesia della Grecia Antica, Atti del Convegno, Università G. D'Annunzio di Chieti- Pescara, 20-22 aprile 2004, (a cura di C. Catenacci, M. Vetta)*, Alessandria.
- Vetta 2007 = M. Vetta, *La monodia di Filocleone (Aristoph. Vesp. 317-333)*, in F. Perusino, M. Colantonio (edd.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, pp. 215-232.
- Vince 1971 = C.A. Vince, J.H. Vince, *Demosthenes. II. De Corona and De Falsa Legatione*, Cambridge (Mass.)-London (1ed. 1926).
- Vitucci 1939 = G.V. Vitucci, *Le rappresentazioni drammatiche nei demi attici*, «Dioniso», VII, pp. 210-225, 312-325.
- Voss 1896 = O. Voss, *De Heraclidis Pontici vita et scriptis*, Rostochii.
- Vox 2014 = O. Vox, *Il Menandro di Alcifrone*, in A.A. Casanova (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca: atti del convegno internazionale di studi in memoria di Adelmo Barigazzi*, Firenze, 30 settembre-1 ottobre 2013, Firenze, pp. 247-257.

- Voza 2007 = G. Voza, *Teatro Greco di Siracusa: stato delle conoscenze*, in G. Meli (ed.), *Teatri antichi nell'area del Mediterraneo, Atti del II convegno internazionale di studi "La materia e i segni della storia"*, Siracusa 13-17 ottobre 2004, pp. 72-80, Palermo.
- Walcot 1971 = P. Walcot, *Aristophanis and other audiences*, «G&R», XVIII, pp. 35-50.
- Wankel 1976 = H. Wankel, *Rede für Ktesiphon über den Kranz / Demosthenes; erläutert und mit einer Einleitung versehen von Hermann Wankel*, 2 voll., Heidelberg.
- Warmington 1967⁴ = E.H. Warmington, *Remains of Old Latin*, Cambridge.
- Wartelle 1971 = A. Wartelle, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'antiquité*, Paris.
- Webster 1953 = T.B.L. Webster, *Alexandrian Epigrams and the Theater*, in *Miscellanea di studi filologici in memoria di A. Rostagni*, Torino, pp. 531-543.
- Webster 1954 = T.B.L. Webster, *Fourth Century Tragedy and the Poetics*, «Hermes», LXXXII, pp. 294-308.
- Webster 1967a = T.B.L. Webster, *The tragedies of Euripides*, London.
- Webster 1967b = T.B.L. Webster, *Hellenistic Art*, London.
- Webster 1969 = T.B.L. Webster, *An introduction to Sophocles*, London (Oxford 1936¹).
- Webster 1970 = T.B.L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester.
- Weil 1888 = H. Weil, *Des traces de remaniement dans les drames d'Eschyle*, «REG», I, pp. 1-26.
- Weinreich 1948 = O. Weinreich, *Epigramm und Pantomimus, nebst einem Kapitel über einige nicht-epigrammatische Texte und Denkmäler zur Geschichte der Pantomimus (Epigrammstudien I)*, «SHAW», Hist. Phil. Klasse, Band I, Heidelberg.
- Weissmann 1896 = K. Weissmann, *Die scenischen Anweisungen in den Scholien zu Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes und ihre Bedeutung für die Bühnenkunde*, Bamberg.
- Weitzmann 1943 = K. Weitzmann, *Three Bactrian Vessels with Illustrations from Euripides*, «The Art Bulletin», XXV, pp. 289-324.
- Welcker 1824 = F.G. Welcker, *Die Aeschylische Trilogie Prometheus*, Darmstadt.
- Welcker 1826 = F.G. Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie*, Frankfurt am Main.
- Welcker 1839-1841 = F.G. Welcker, *Die griechische Tragödien, mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, 3 voll., Bonn.
- Wendel 1949 = C. Wendel, *Die griechisch-römische Buchbeschreibung verglichen mit der des Vorderen Orients*, Halle.
- West 1966 = M.L. West, *Hesiod, Theogony*, Oxford.
- West 1977 = M.L. West, *Notes on Papyri*, «ZPE», XXVI, pp. 37-43.
- West 1979 = M.L. West, *The Prometheus Trilogy*, «JHS», XCIX, pp. 130-148.
- West 1981 = M.L. West, *The singing of Homer and the modes of early greek music*, «JHS», CI, pp. 113-129.

- West 1992 = M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford.
- West 1999 = M.L. West, *Sophocles with Music? Ptolemaic music fragments and remains of Sophocles (Junior?), Achilleus*, «ZPE», CXXVI, pp. 43-65.
- West 2000 = M.L. West, *Iliad and Aethiopsis on the Stage: Aeschylus and his son*, «CQ», L. (no.2), pp. 338-352.
- Westlake 1969 = H.D. Westlake, *Thessaly in the Fourth Century B. C.*, London (rist. anast. ed. 1935).
- Whitehead 1986a = D. Whitehead, *The demes of Attica: 508/7- ca. 250 B.C. A political and social study*, Princeton.
- Whitehead 1986b = D. Whitehead, *Festival Liturgies in Thorikos*, «ZPE», LXII, pp. 213-220.
- Wilamowitz 1977 = T. von Wilamowitz-Moellendorf, *Die dramatische Technik des Sophokles. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Kapp*, Berlin-Dublin-Zürich. (rist. ed. 1917).
- Wilamowitz 1870 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Observationes Criticae in Comoediam Graecam selectae*, Berolini.
- Wilamowitz 1895² = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Euripides. Herakles*, Berlin.
- Wilamowitz 1897 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Die Perser des Aeschylos*, «Hermes», XXXII, pp. 382-398.
- Wilamowitz 1900 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin.
- Wilamowitz 1908 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Lese Früchte*, «Hermes», XLIV, pp. 445-476.
- Wilamowitz 1921a = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Darmstadt.
- Wilamowitz 1921b = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Melanippe*, «SPAW», pp. 63-80.
- Wilamowitz 1930 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Lese Früchte*, «Hermes» LXV, pp. 241-258.
- Wilamowitz 1935 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Kleine Schriften, vol. I, besorgt von K. Latte*, Berlin.
- Wilamowitz 1959 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Darmstadt. (rist. anast. ed. 1907, Berlin).
- Wilamowitz 1962 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Kleine Schriften, vol. IV, besorgt von K. Latte*, Berlin.
- Wilamowitz 1969 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Kleine Schriften, vol. III, besorgt von K. Latte*, Berlin.
- Wilhelm 1906 = A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien.
- Wilson 1999 = N.G. Wilson, *Travelling Actors in the Fifth Century?*, «CQ», XLIX, p. 625.
- Wilson 2007 = N.G. Wilson, *Aristophanis Fabulae, Tomus II*, Oxford.
- Wilson 1996 = P. Wilson, *Tragic rhetoric: the use of tragedy and the tragic in the fourth century*, in M.S. Silk (ed.) *Tragedy and the tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, pp. 310-331.

- Wilson 2000 = P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia. The chorus, the city and the stage*. Cambridge.
- Wilson 2002 = P. Wilson, *The musician among the actors*, in E. Hall, P.E. Easterling (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, pp. 39-68.
- Wilson 2007a = P. Wilson, *Introduction: From the Ground Up*, in P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford, pp. 1-17.
- Wilson 2007b = P. Wilson, *Sicilian Choruses*, in P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford, pp. 351-377.
- Wilson 2007c = P. Wilson, *Choruses for sale in Thorikos? A speculative note on SEG 34, 107*, «ZPE», CLXI, pp. 125-132.
- Wilson 2010 = P. Wilson, *How did the Athenian Demes fund their Theatre?*, in B. Le Guen (ed.), *L'argent dans le concours du monde Grec*, Paris, pp. 37-82.
- Wilson 2015 = P. Wilson, *The Festival of Dionysos in Ikarion: a new study of IG I³ 254*, «Hesperia», LXXXIV.1, pp. 97-147.
- Wise 2008 = J. Wise, *Tragedy as an "augury of happy life"*, «Arethusa», XLI. 3, pp. 381-410.
- Wise 2013 = J. Wise, *Aristotle, Actors, and Tragic Endings: A Counter-Response to Johanna Hanink*, «Arethusa», XLVI. 1, pp. 117-139.
- Woodbury 1976 = L. Woodbury, *"Aristophanes' Frogs and Athenian literacy: Ran. 52-53, 1114"*, «TaPhA», CVI, pp. 349-357.
- Wright 2006 = M. Wright, *Cyclops and the Euripidean Tetralogy*, «PCPhS», LI, pp. 23-48.
- Wright 2012 = M. Wright, *The reception of Sophocles in Antiquity*, in A. Markantonatos, *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, pp. 581-599.
- Wright 2013 = M. Wright, *Poets and Poetry in Later Greek Comedy*, «CQ», LXIII.2, pp. 603-622.
- Wright 2016 = M. Wright, *The Lost Plays of Greek Tragedy. Volume 1: Neglected Authors*; London-New York.
- Wytttenbach 1834 = D. Wytttenbach, *Animadversiones in Plutarchi Opera Moralia, tomus III*, Lipsiae.
- Wünsch 1894 = R. Wünsch, *Zu den Melanippen des Euripides*, «RhM», XLIX, pp. 91-110.
- Xanthakis-Karamanos 1979 = G. Xanthakis-Karamanos, *The influence of Rhetoric on Fourth Century Tragedy*, «CQ», XXIX, pp. 66-76.
- Xanthakis-Karamanos 1980 = G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in fourth-century Tragedy*, Athens.
- Yunis 2001 = H. Yunis, *On the Crown, Demosthenes*, Cambridge.
- Yunis 2005 = H. Yunis, *Demosthenes. Speeches 18 and 19*, Austin.
- Zanatta 2004 = M. Zanatta, *Aristotele, Retorica e Politica*, Torino.
- Zimmermann 2005 = B. Zimmermann, *La fortuna di Eschilo nel V secolo a.C.*, «Dioniso», n.s. IV, pp. 6-13.

Zuntz 1955 = G. Zuntz, *The political plays of Euripides*, Manchester.

Zwierlein 1966 = O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Seneca. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan.

V. INDICI

Indice dei nomi

- Accio: 140.
Acestore: 43 n.23; 201 n.81.
Acheo: 43 n.23; 79 n.278; 248 n.140.
Achille: 81 n.294; 124 n.580; 150n.742; 173n.61.
Admeto: 201-202.
Adrasto: 115; 139-140.
Afrodite: 53.
Agamennone: 123; 127; 131; 155-157.
Agatone: xi; xviii; 61; 85; 98; 116; 176; 192; 215.
Aiace: 19; 147; 152-153.
Alceo: xiv n.61; 181; 192.
Alcesti: 201.
Alcibiade: 146.
Alcidamante: 148; 244; 246.
Alcifrone: x; 149-152; 275 n.340.
Alcmane: xiii; 159 n.2; 192.
Alcmeone: 139-140.
Aleo: 81.
Alessandro di Fere: x; 11; 96-98; 113; 170.
Alessandro Etolo: 265 n.270; 273.
Alessandro Magno: xiii; xxi; 11; 25; 33; 96 n.392; 126 n.590; 171; 172; 178; 180; 222; 223-227; 268-271.
Alessi: xxii; 37; 139; 188 n.169; 189; 247; 248-252; 255.
Amaranto di Alessandria: 132 n.624.
Amfiarao: 139 n.672; 140.
Amfione: 94.
Amphis: 82 n.303; 187; 188 n.109.
Amumone: 118 n.539.
Anacreonte: xvi; 180; 181; 192.
Anassagora: 149 n.733; 242; 262 n.234.
Anassandride: 306 n.144.
Andromaca: 11; 123 n.576; 219 n.187.
Andromeda: 32; 179; 222.
Andronico: x; 17; 138; 141; 217 n.176.
Androzione: 70.
Anniceride: 63 n.158.
Antifane: xiv; xxii; 38; 51 n.75; 92 n.359; 103 n.444; 108; 109; 118; 134; 140; 188 n.107; 217 n.176; 252-255.
Antifonte: 56 n.107; 200.
Antigone: 63 n.156; 107; 108 n.470; 110 n.487; 112; 137; 210.
Antigono di Teo: 164.
Antioco di Alessandria: 171.
Antioco III: 208 n.124.
Antistene: 141.
Apollo: xix; 130 n.613; 136; 150 n.742; 156; 177; 187; 197; 251.
Apollonio Rodio: 64 n.163.
Aracosi: 223.
Araros: 93.
Archelao: xi n.34; 50 n.73; 134 n.637.
Archelao (Stephanis # 432): xx; 32; 179; 221-223.
Archiade: 101-102.
Archiloco: 66; 164; 184 n.90.
Argivi: 130; 139; 157 n.777.
Arifrone: 9; 84 n.313; 85.
Arione: 41.
Aristarco: 46 n.43; 64 n.163; 142; 143 n.694; 259; 274.
Aristarco di Tegea: 10; 88.
Aristia: 43 n.23; 56.
Aristide: 50; 150.
Aristide Quintiliano: 173 n.56.
Aristodemo: 121.
Aristodemo (Stephanis # 335): x; 13; 105; 106; 108; 110; 111; 113; 173 n.60; 174; 177.
Aristofane: xi; xii; xiv; xviii; xxi; 8; 45 n.40; 46; 53; 54; 56 nn.111-112; 57; 60; 62; 65; 74; 75; 80; 84 n.313; 93; 94; 98; 105; 106 n.459; 107; 114; 117; 120; 127; 131 n.617; 134; 139; 141-143; 145; 146; 147; 159 n.3; 160; 161; 162; 163; 164; 165; 166; 167; 179; 181; 182; 185 n.97; 189; 191; 192; 193; 195; 196; 197; 199; 200; 204 n.101; 210 n.139; 213; 221 n. 199; 222; 228 nn.6, 9; 229; 230; 231; 232; 234; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 249; 251.
Aristofane di Bisanzio: 64 n.163; 107; 129; 255.
Aristosseno: 187 n.104; 253 n.179; 265.
Aristotele: xi n.40; xxii; 35; 42; 82; 85; 97; 98; 100 n.420; 103; 108; 110n.489; 111; 115; 118 n.540; 120; 124; 127; 128; 129; 131 n.618; 132 n.626; 134; 135; 143 n.696; 152 n.750; 169 n.46; 170; 171; 172 n.54; 178; 185; 204; 209; 216 n.74; 218 n.178; 233; 246; 254 nn.183, 184; 256; 257; 258; 265; 268 n.282; 273.
Armonia: 139 n.672.
Arpalo: 39; 172; 268-269.
Artemide: 127-128; 150 n.742.
Artisti di Dioniso: 87 n.328; 90; 102; 146; 152 n.750; 275.
Asclepio: 85 n.318.
Astianatte: 123 n.576.
Astidamante II: 106; 148.
Astioche: 81; 83 n.305.

Ateneo: 123n. 576; 135; 138; 170n.49; 171; 173 n.58; 178; 179; 186; 187; 199; 216 n.76; 222; 233; 235; 248n.140; 252.
Ateniesi: xiv; xvi; xvii; 4, 5, 6, 7, 14, 19, 28, 39, 40, 48, 54, 56, 62, 66, 90, 92, 126, 127, 146 n.715; 147 n.718; 166; 167; 168 n.40; 169 n.43; 174; 187; 192; 196; 202; 204; 207; 228; 229; 230; 236 nn. 70, 71; 237; 238; 239; 240; 250; 252; 266; 273.
Atossa: 48; 54; 55; 83 n.305.
Auge: 81.
Aulo Gellio: 132-133.
Axionico: xix; 187-189.

Bacchilide: 43; 49; 52; 192 n.8.
Battalo (aul.): 12; 103.
Battalo (soprannome): 14; 103 n.444; 122.

Callia: 183-184.
Callia (com.): 201 n.81.
Callimaco: 169 n.46; 274.
Callippide: 85; 185; 183 n.89.
Callistrato: 181.
Cameleonte: 140 n.677; 192n.13; 199.
Canace: 162; 165.
Carcino II: x; xviii; 98; 116; 154.
Carneade: 33; 223.
Cartaginesi: 47; 48; 68.
Cassandra: 124; 155-157.
Cassio Dione: 198.
Catreo: 113 n.517.
Cauni: 29; 206-208.
Cefalo: 169 n.43.
Cirno: 43.
Cheremone: xxii; 38; 111; 116; 171; 256-259.
Cheride: 57.
Cheride (gramm.): 46 n.42.
Cherilo: 79 n.282.
Cherilo di Samo: 37; 250.
Cicerone: 137; 140; 141 n.680; 209; 210; 217 n.174.
Cinesia: 148 n.727; 165.
Cleandro (Stephanis # 1412): 53; 195 n.31.
Cleandro (Stephanis #1413): 10; 86 n.327.
Cleante: 140.
Clemente Alessandrino: 240; 243 n.110.
Cleofone: 176.
Cleone: xiv; 57; 107; 139 n.668.
Clitemnestra: 155-156.
Cocalo: 93.
Conone: 91; 204 n.101.
Cotys: 23; 170.
Cratino: xiv; 9; 51 n.75; 56 n.112; 76; 77; 78; 79; 80; 167; 168; 178; 212; 213 n.153; 219 n.187; 229.
Cratino il Giovane: 233 n.50.
Creonte: x; xi n.40; 13; 14; 53; 97 n.399; 106-112; 117; 120; 121; 122; 136; 137; 177.

Cresfonte (figlio): 14; 120; 122.
Cresfonte (padre): 14; 121; 122.
Creso: 66; 176.
Creusa: xix; 197.
Criseide: 127; 150 n.742.
Crizia: 141-143; 163.
Crono: 136.

Danaiidi: 118 n.539.
Dario: 4; 45; 46 nn. 43, 47; 49; 51; 55.
Damocle: 26; 186.
Damocopo: 50 n.74.
Dedalo: 93.
Demetrio Falereo: 273.
Demetrio Poliorcete: 131 n.622; 150.
Demetrio Triclinio: 169 n.46.
Democare (choreg.): 101-102.
Democare (hist.): 14; 117 n.534; 119; 122 n.571.
Democaride: 101-102.
Democrito: 219.
Demostene: x; xi; xvi; xx; 14; 15; 23; 31; 32; 85; 86 n.327; 97; 100; 104-112; 113-124; 138 n. 661; 163; 169 n.43; 172 n.52; 174; 200 n.76; 216-218; 229 n.14; 247 n.136; 259; 261.
Dessiteo: 57.
Dicearco: xxii; 152 n.751; 237; 247; 254; 255; 265 n.260.
Diceogene: 9; 80; 84 n.313; 85; 176.
Diceopoli: xiv; 5; 53; 54 n.98; 56-61; 95 n.383; 105; 114 n.523; 134 n.642; 160; 165; 182; 235; 245 n.121; 249 n.148; 270.
Didimo: 105 n.456; 173 n.57.
Difilo: 51 n.75; 128; 135; 138 n.661.
Dinoloco: 50.
Dinomene: 49.
Diodoro Siculo: xvi; 47; 86 n.326; 173-176; 205.
Dione: 186 n.101.
Dione di Prusa: 220 n.189.
Dionigi d'Alicarnasso: 62 n.153.
Diogene Laerzio: 64; 252.
Dionisio I di Siracusa: 26; 52; 56 n.107; 68; 170; 201 n.82; 202; 204 n.101; 269 n.289.
Dionisio II di Siracusa: 186 n.101.
Dionisio Trace: xx; 224.
Dioniso: vii; xiii; xviii; xxii; 4; 6; 12; 34; 43 n.26; 58; 59; 60; 62 n.153; 66; 71; 77; 83 n.307; 90; 93; 102; 103; 105 n.456; 121; 148; 152 n.750; 156; 165; 167; 169 n.42; 179; 188; 189; 193; 195; 197; 199; 200; 209; 221; 222; 228; 229 n.9; 230; 231; 234 n.51; 236 n.71; 239; 251; 253 n.179; 254; 263; 266; 267; 270; 275.
Dioscoride: 133.

Eace: 147.
Eagro: 27; 194-196.

Ecfantide: 9; 76 n.254; 77; 79; 80.
 Ecuba: 11; 25; 97; 123-124; 133; 181; 219 n.187.
 Efippo: 23; 170-171.
 Egeloco: xviii; 93; 122 n.574; 126 n.589; 131; 154.
 Egisto: 114; 115; 118 n.540; 155 n.762.
 Elena: 130 n.613; 157 n.777.
 Eleno: 124.
 Elettra: 17; 97; 130; 132; 133; 156; 164 n.32; 182; 203 n.97.
 Eliano: x; 73; 75 n.250; 96-99; 113; 144-147; 150.
 Emone: 107-108; 112.
 Ennio: 114; 140; 141 n.680; 250 n.158.
 Enomao: x; 14; 117-122.
 Enopide: 241.
 Eolo: 94.
 Epicarmo: 35; 50; 51; 250.
 Epicuro: 150.
 Epitteto: 134; 137.
 Eracle: 37; 53; 81; 105 n.456; 162; 177; 209; 228; 229 n.9; 231; 247-250.
 Eraclide Pontico: xxii; 247; 252-254; 265.
 Eratostene: 5; 44-45; 47; 274.
 Eretteo: 169 n.43.
 Eriante: 168 n.40.
 Erifile: 139.
 Erinni: 130; 137; 153 n.755; 231 n.25.
 Ermione: 130 n.613.
 Ermippo: 168 n.42; 202.
 Ermippo (com.): 139; 230 n.22.
 Ermocrate: 120.
 Erodoto: ix; xviii; 40-41; 49.
 Eschilo: vii; viii; ix; x; xiv; xv; xx; xxi; xxii; 4; 5-7; 19; 21; 38; 39; 44-69; 82; 83 n.304; 92; 93; 94; 95; 104; 105 n.454; 126; 138 n.663; 142; 145; 148 n.729; 149-152; 153 n.755; 154-157; 159-162; 166; 170 n.49; 174; 176; 177; 182; 188; 189; 193; 195; 199; 201 n.82; 217; 218; 231 n.28; 233-235; 236-238; 240; 253 n.180; 254; 259; 260; 262; 263; 266; 267; 268; 269-270; 271.
 Eschine: x; xi; 13; 14; 15; 58; 97 n.403; 98; 103; 104; 105; 106; 108-113; 115; 116-121; 122-124; 172 n.52; 200 n.76; 216 n.172, 174; 217; 247 n.136; 261; 266.
 Esichio: x; 76 n.255; 82 n.297; 116; 117 n.537; 118; 126 n.589; 150; 154; 156; 200; 213; 215 n.167.
 Esopo: 194; 208.
 Eteocle: 137.
 Etruschi: 47; 48.
 Euaione: 61; 63 n.156.
 Eubulo: 263 n.247.
 Eubulo (com.): 94; 106; 118; 135; 136; 185; 188 n.109.
 Euclide (arcon.): 74.
 Euegoro: 84 n.311.
 Euforione: 56; 61; 62; 63 n.156; 253 n.180.
 Eumolpo: 167.
 Eunikos: 67-68.
 Eupoli: xiii; 54; 107; 108; 139; 159 n.2; 230; 233 n.50.
 Euripide: ix; x; xi; xv; xvi; xvii; xviii; xix; xx; xxi; xxii; 8; 11; 13; 16; 18; 19; 21; 22, 23; 25; 26; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 38; 39; 50 n.73; 53; 56; 57 n.114; 58; 61; 62 n.153; 70; 71; 72; 73; 75 n.250; 87; 92; 93; 94; 95; 98; 104; 105; 107; 111; 113; 115 n.524; 114; 116; 117; 121; 122 n.574; 123; 125 n.587; 126-130; 131 n.617, 620; 135; 138 n.663; 139; 140; 141-148; 151 n.745; 156; 159-165; 166; 168 n.42; 169; 170 n.49; 171; 173; 174; 177; 179; 181; 182; 183 n.89; 187-189; 192 n.13; 193; 195; 196; 197-200; 201 n.82; 202-208; 209; 210; 211; 215; 218-220; 221 n.199; 222; 224; 225; 226; 227; 228; 229; 231; 233-235; 236; 237-240; 247; 249 n.148; 250; 251; 253-255; 259; 260; 262; 263; 266; 267; 268; 269; 270; 271; 273; 274.
 Euripide il Giovane: 128.
 Euripilo: 81; 83 n.305.
 Eurisace: 152 n.751.
 Eurito: 118 n.539.
 Fedra: 141; 197.
 Fetonte: 197.
 Fidia: 149 n.733.
 Filemone (Stephanis # 2485): 12; 103.
 Filemone (com.): 138 n.661; 148; 150; 189.
 Filisco: 136.
 Filocle: 134; 231 n.28.
 Filocleone: xiv; 27; 161; 191; 194-196; 208; 240.
 Filocoro: 147 n.718; 203.
 Filocrate: 105; 172 n.52.
 Filodemo di Gadara: 140; 175.
 Filone: 161 n.16.
 Filonide: 139.
 Filosseno di Leucade: 229; 250 n.159.
 Filosseno di Citera: 39; 109 n.477; 127 n.529.
 Filostrato: 55; 56 n.107; 57; 59 n.127; 61.
 Filottete: 251.
 Fozio: 126 n.589; 132.
 Frinico (att.): 200.
 Frinico (com.): 51 n.75; 92; 93 n.361; 209.
 Frinico (trag.): viii; xiv; xviii; xix; 4; 26; 27; 40-44; 50 n.75; 152 n.75; 177; 186-187; 191-194; 199; 206; 237.
 Galeno: 260; 270; 271-275.
 Gedrosi: xx; 33; 224-225.
 Giocasta: 135.
 Giuba: 111 n.492; 132 n.624.
 Gnatena: 17; 138-139.
 Gnesippo: xiii; 213.
 Gorgia: 148; 204 n.102; 244.

Greci: vi; xiii; 19; 29; 47; 48; 92; 118; 123 n.576;
 149; 159; 168 n.42; 207; 221 n.199; 225; 249 n.152.
 Gregorio di Corinto: 141; 144.
 Ibico: xvi; 192.
 Ierone: vii; xi n.34; 5; 44-52; 69.
 Ierone II: 51.
 Ifigenia: 127-129.
 Illo: 53; 121.
 Iofonte: 29; 31; 181 n.82; 209-211; 263.
 Ione (raps.): 166; 267 n.274.
 Ione di Chio: 43 n.23; 81; 105; 155.
 Iperbolo: 54.
 Ipparco: 267.
 Ippia: xxi; 214; 240; 243-245.
 Ippocrate: 103 n.441; 271-272.
 Isocrate: 92; 147; 232; 238; 240; 246; 264 n.241.
 Istro: 111.

Lachete: 72; 244.
 Lamaco: 53-54; 139 n.668; 164.
 Licinnio (dith.): 38; 256.
 Licinnio (Stephanis # 1552): 19; 149-152.
 Licofrone: 175-176.
 Licurgo: ix; xxi; xxiii; 38; 63 n.157; 95; 110 n.487;
 144 n.703; 152 n.747; 166; 208; 215; 216 n.174;
 227 n.243; 247; 259-271; 274; 275.
 Linceo di Samo: 138.
 Lino: 37; 247; 248-251.
 Lisandro: 168 n.40.
 Lisimaco: 32; 162; 179; 218; 221.
 Longo Sofista: 150.
 Luciano: 41 n.13; 68; 143 n.701; 150; 162; 164
 n.33; 170 n.49; 179; 189; 216 n.172; 218-223.
 Lucio Vero: 218.

Macareo: 115; 165.
 Macone: 131 n.622; 138 n.661.
 Melanippe: 141; 144.
 Melanzio: 213 n.157; 219 n.187; 231 n.28.
 Meleto: 146; 165; 242.
 Menandro: vi n.17; xii n.43; xxii n.106; 51 n.75;
 106; 115; 130; 138 n.661; 150; 154; 189 n.116; 213
 nn. 159, 160; 250 n.158; 255; 264; 275.
 Menelao: 115 n.526; 116; 130 n.613; 131 n.618;
 157 n.777; 203.
 Merope (madre di Cresfonte): 98 n.406; 120.
 Merope (madre di Edipo): 135.
 Minosse: 93.
 Minnisco: 53; 185 n.97; 195 n.31.
 Mirtilo: 118-119.
 Mnesiteo: 10; 87 n.329.
 Molone: 13; 105.
 Morsimo: xiv; xxi; 34; 201; 203 n.48; 244; 213
 n.157; 219 n.187; 231; 232.
 Mosco: 57.

Museo: 240.
 Nauplio: 113 n.517.
 Nerone: 162; 219 n.184; 220.
 Nicasippo: 52.
 Nicobule: 25; 178 n.69; 179.
 Nicocare: 117.
 Nicofonte: 214 n.162; 230 n.22.
 Nicostrato (Stephanis #1861): 26; 85; 111; 154;
 183-185.
 Nicostrato (Stephanis # 1863): 16; 126; 131; 183
 n.89.
 Nicostrato (com.): 189; 254.
 Niobe: 150n.742; 195.

Odisseo: 69; 81 n.294; 82 n.297; 123; 148; 170
 n.48; 185 n.97.
 Omero: 33; 37; 164; 214; 224; 232; 240; 242; 250;
 263; 266; 267 n.270; 268; 270; 274.
 Onesicrito: 268-269.
 Orazio: 42; 62 n.153; 175.
 Oreste: 17; 118 n.540; 127-133; 153 n.755; 155
 n.762; 156-157; 162; 271 n.304.
 Orfeo: 37; 240; 250.
 Ovidio: 130; 155.

Pacuvio: 140.
 Palamede: 147-149.
 Panopeo: 169 n.43.
 Parmenone: 121.
 Pausania: 121.
 Pelope: 14; 113; 117-120.
 Pelopia: 114-115.
 Pericle: 50; 54; 55; 229.
 Perseo: 32; 69; 162; 179; 220-223.
 Persiani: xx: 33: 48; 50; 174; 223-225.
 Pilade: 128; 130 n.613; 131 n.618.
 Pindaro: xiv; 26; 43; 47; 48; 49; 52 n.87; 65; 140
 n.677; 168; 186; 192 n.8.
 Pisistrato: 35; 233.
 Platone: xi n.40; xix; 51; 52; 72; 115; 149; 163; 171;
 197; 201 n.82; 212; 214; 215; 217; 223; 224; 240;
 242; 243; 245-247; 250; 257; 263 n.243; 270; 272.
 Platone (com.): 169 n.47; 182; 229; 231 n.28; 250.
 Plistene: 113 n.517.
 Plistene (Stephanis # 2069): 154.
 Plutarco: x; xvi; xx; 43 n.17; 81; 96-99; 103 n.444;
 112; 120; 133; 141; 143; 167; 168-169; 185 n.99;
 197; 198; 199; 201; 202-207; 208; 208 n.130; 216;
 217 n.176; 223-226; 255; 268-271.
 Polemone: 154.
 Polibo: 135.
 Policare: 9; 84 n.313; 85.
 Policrate: xvi; 35; 233.
 Polidoro: x; 116; 123-124.
 Polifonte: 120.

Polignoto: 193 n.21.
 Polimestore: 123; 156.
 Polinice: 63 n.156; 107-108; 136 n.651; 137; 139 n.671; 210-211.
 Polissena: 11; 97; 123.
 Poliido: 80; 127 n.599.
 Polluce: 58; 185 n.97; 200.
 Polo: x; xi n.36; 17; 107 n.463; 112; 132-134; 137; 222 n.202.
 Posidone: 179.
 Pratina: 43 n.23; 56; 160; 199.
 Procne: 169 n.43.
 Procri: 169 n.43.
 Prodico: 234.
 Protagora: 149 n.733; 219; 238; 244; 246.
 Pseudo-Apollodoro: 121.
 Pseudo-Longino: 137.
 Pseudo-Plutarco: 260-261.

 Quintiliano: vii; 57; 61-64; 220 n.189; 263; 270.

 Rea: 136; 137 n.656.
 Rintone: 128.
 Rufo: 132.

 Sannirione: 131 n.617; 165.
 Seneca: 114; 141.
 Senocle: 145.
 Senocrate: 52.
 Senofonte: 146; 149; 183 nn. 88 e 89; 184; 204 n.101; 240; 242.
 Serse: 46 n.43; 49-50; 53-54; 83 n.305; 177.
 Siciliani: 202-205.
 Simia di Rodi: 176.
 Simonide: xiii; xv; 21; 48 n.61; 49; 50 n.72; 159 nn. 2; 164 n.32.
 Siracusani: xvii; 120; 203-205.
 Sitalce: 61; 203 n.22.
 Socrate: xxi; 18; 19; 36; 73; 134 n.637; 144-147; 148-149; 160 n.5; 166; 183-184; 211 n.145; 214; 215 n.167; 229; 230 n.22; 232; 240; 241-242; 243-245; 262 n.234
 Socrate (choreg.): 8; 70-72.
 Sofrone: 50 n.74.
 Sofocle: ix; x; xvi; xix; xx; xxi; xxii; 8; 9; 10; 13; 15; 17; 29-31; 33; 38; 39; 47; 53 n.95; 56; 58; 61 n.142; 63; 72-75; 76-83; 88; 89; 92; 93; 94; 95; 98; 100; 102; 104; 105; 107; 108 n.470; 111; 112; 113; 116-118; 120; 124 n.580; 126; 127; 131; 133; 134-137; 138-140; 143 n.695; 148 n.729; 152; 153 n.753; 156; 174; 176; 177; 187 n.104; 195; 196; 201; 208-212; 213-215; 218; 224; 225-227; 259-260; 263; 266-268; 269; 270; 271; 273.
 Sofocle il Giovane: 81 n.292; 86 n.327; 88; 263.
 Sogdiani: 223.

 Solone: 43 n.17; 66; 163.
 Sopatro: 132.
 Sosifane: 175; 177.
 Spartani: xvi; 57; 80; 91; 167; 168 n.40.
 Stenelo: 166; 231 n.28.
 Stesicoro: xiii; 26; 140 n.677; 159 n.2; 186-187.
 Stobeo: 134.
 Strabone: 273.
 Strattide: 93; 122 n.574; 126 n.589; 131 n.617; 185 n.97.
 Suetonio: 162.
 Susiani: xx; 224-225.

 Taltibio: 116; 123.
 Tecmessa: 152 n.751.
 Telamone: 152 n.751.
 Teleclide: 59 n.127.
 Telefane: 85.
 Telefono: 73; 81-82; 88; 95 n.383; 165; 235.
 Telemaco: 170 n.48.
 Tello: 66.
 Temeno: 121 n.563.
 Temistocle: 40 n.1; 50; 177.
 Teocrito: 275.
 Teodette: 38; 253; 254 n.184.
 Teodoro: x; xi; xv; 11; 12; 13; 16; 23; 63-64; 96-104; 105; 106; 108; 110; 111; 112; 113; 116; 124; 131-132; 138 n.662; 170-171; 177; 185; 186 n.100; 222.
 Teofrasto: 35; 71; 180; 233.
 Teognide (lyr.): 43.
 Teognide (trag.): xiv; 5; 54 n.98; 56-61.
 Teramene: 168 n.40.
 Tereo: 169 n.43.
 Terpandro: 140 n.677.
 Tersandro (dith.): 9; 85; 183 n.89.
 Tersandro (figlio di Polinice): 139 n.672.
 Tersite: 170 n.48.
 Teseo: 53; 136; 137 n.659; 169 n.43.
 Tespi: xxii; 42; 43 nn. 17, 26; 199; 253 n.179.
 Teucro: 152 n.751.
 Timachida: 105 n.456.
 Timarco: 104-105; 172 n.52.
 Timocle: 138 n.661; 140 n.675; 188 n.109; 217 n.176; 251; 271 n.304.
 Timoleonte: 68.
 Timoteo (dith.): 127 n.599; 150 n.742; 262 n.235.
 Timoteo (Stephanis # 2416): x; 19; 152-154.
 Timoteo (trag.): 9; 77; 78 n.271; 79; 80.
 Tiresia: xi n.40; 104; 238.
 Tirteo: 173 n.58.
 Toante: 127.
 Tolomeo Evergete: xxii; 39; 260; 270; 271; 273; 275.
 Tolomeo Filadelfo: 265 n.260; 273.

Tolomeo Soter: 275.
Trasibulo (choreg.): 9; 76; 78; 79.
Trasibulo (Stephanis #1227): 10; 86 n.327; 88
n.334.
Tucidide: xviii; 169 n.43; 207.

Virgilio: 130.

Xuto: 197.

Zenobio: 206.
Zenone: 33; 140; 223; 230 n.22.
Zeto: 94.
Zeuxis: 272.
Zeus: 18; 94 n.376; 131 n.617; 197; 253 n.150.

Indice dei luoghi

- Abdera: xx; xxi; 32; 162; 179; 218; 221.
Acarne: 77 n.263; 83-85; 100.
Acropoli: 83 n.307; 265.
Afghanistan: 226.
Agrigento: 52.
Ai Khanoum: 226.
Aixone: 76-79.
Alessandria: vi; 256; 265; 271-275.
Anagirunte: 70-73; 77 n.263; 84.
Argo: 50 n.70; 140 n.674.
Artemisio: 48.
Asia: 24; 33; 39; 172; 174 n.65; 224; 226.
Asia Minore: 98 n.410; 208.
Atene: v; vi; vii; xi; xii; xiv; xvi; xviii; xix; xx; xxii;
17; 22; 35; 41; 43; 45 n.38; 47; 48; 51; 52; 55; 60
n.135; 61; 66; 69 n.201; 70; 71; 73; 78; 81; 83
n.307; 84; 87; 89; 91-92; 94; 99; 101; 103 n.441;
104; 110; 129; 134 n.642; 136; 140 n.677; 144
n.703; 149; 150; 159 n.1; 165 n.34; 168; 169 n.42;
170 n.49; 174; 180; 191; 196; 201; 202; 203; 205;
206; 208 n.121; 212; 213 n.157; 214 n.162; 215
n.165; 219; 228-232; 233-236; 241; 242; 244; 248;
250 n.161; 256; 259; 260; 263 n.243; 264; 265; 271;
273.
Attica: vii; x; 43 n.23; 72; 75; 80; 96; 106; 144; 169
n.42; 200 n.71; 244; 267.
- Babilonia: 226.
Battria: 225.
Beozia: 169 n.43.
- Caria: 207; 208 n.124; 253 n.180.
Carmania: 225; 226 n.236.
Carre: 226.
Cauno: xx; 207-208.
Cefiso: 170.
Cheronea: 96; 129 n.606; 150; 173; 259; 266; 268
n.280.
Citera: 146.
Cnido: 67; 91.
Collito: 14; 77 n.263; 84 n.311; 116; 117; 121; 144
n.703.
Corinto: 52 n.87; 135.
Cotocide: 14; 117.
Creta: 69; 93.
Curupedio: 218.
- Delfi: 131 n.619; 152; 153 n.755; 169 nn. 42 e 43;
171; 193 n.21; 221; 222; 271 n.304.
- Dionisie Rurali: viii; 43; 59 nn.126, 127; 70; 71; 73
n.230; 74; 76 n.255; 77; 78; 80; 83; 85; 100 n.419;
101; 157; 174.
- Ecbatana: 269.
Egitto: 224; 273-275.
Egospotami: 168; 169 n.43.
Eleusi: xiv; 56; 60; 61; 73 n.234; 74-75; 77 n.263;
84; 100 n.419; 102 n.436; 156; 159; 177; 193; 195;
199; 218; 266; 270.
Ellesponto: 49; 54.
Eolia: 183 n.89.
Epiro: 173.
Etna: 47; 49; 163 n.26.
Eufrate: 226.
Euonymon: 73 n.234.
- Farsalo: 99n.414.
Fere: 99n.414.
Focide: 169 nn.42, 43.
- Gedrosia: 225.
Gela: viii; xi; 7; 47; 66-69; 120.
Glyphada: 77.
Grandi Dionisie: vii; ix; xx n.100; 40; 43; 44; 47;
48; 55; 56; 58-63; 70-72; 74; 76 n.254; 77 n.268;
78-80; 81 n.291; 83 n.307; 87; 89; 90-92; 94-95;
103; 106 n.443; 125-129; 134 nn.638, 642; 138
n.662; 144-146; 151; 154 n.760; 169 n.42; 173-174;
176; 183 n.89; 188; 200-201; 206; 212; 225 n.231;
264-265; 267.
Grecia: vi; xi; xiii; xvii; xxi; 17; 48; 89; 90 n.345;
92; 106 n.463; 168 n.42; 173; 244; 256; 273.
- Halai Aixonides: 73; 76-82; 83; 84; 89; 102.
- Ialysos: 89 n.339.
Icario: viii; 43-44; 72; 73 n.234.
Idaspe: 225.
Imetto: 77.
India: 225.
Iran: 269.
- Kamiros: 89 n.339.
Kos: 52.
- Lenee: 10; 52; 54; 70 n.214; 73; 76 n.254; 77; 78;
81 n.291; 86 nn.326, 327; 88 n.304; 103; 106 n.
463; 121; 125 n.582; 126 n.590; 134 n.590; 138
n.661; 144 n.703; 151 n.745; 209; 216.
Lidia: 118; 150 n.742.
Lindos: 89 n.339.

Locri: 186 n.101.

Macedonia: 73; 74 n.237; 98 n.410; 165 n.34.

Magna Grecia: v: 52 n.87; 257 n.194.

Mantineia: 99.

Maratona: 7; 69; 150; 193; 216 n.72; 266.

Megara: 103 n.443; 136; 137 n.656.

Micale: 48.

Mileto: 4; 12; 40 n.1; 103.

Misia: 43 n.23; 81-82.

Munichia: 144 n.703.

Museo: v; xxii; 43; 133; 273-275.

Nauplio: 149.

Odeion: 58-59; 215.

Olimpia: xxi; 36; 214; 243; 245.

Olinto: 173 n.59; 174; 216 n.172.

Oropo: 152.

Paro: 66; 164.

Peloponneso: viii; 62; 121; 168 n.40; 169 n.43; 207.

Pergamo: 35; 45; 272.

Persepoli: 269.

Persia: 24; 54 n.98; 91; 177.

Phigalia: 171.

Pireo: 18; 73; 75 n.250; 77 n.267; 84; 91; 144; 147.

Pirnari: 77.

Pisa: 116; 118 n.539; 119.

Platea: 5; 46; 48.

Psittaleia: 48; 50.

Rodi: ix n.30; 10; 69; 81 n.297; 86-89; 106 n.463; 176; 208 n.124.

Roma: 86; 141; 208.

Salamina: 48; 150; 266; 269.

Salmidesso: 229.

Samo: xi n.36; 35; 70; 72; 107; 133 n.630; 138; 152; 221; 233; 250 n.161.

Seleucia (sul Tigri): 226.

Sicilia: viii; xi; xvii; xx; 28-29; 44; 45 n.38; 46; 47; 50 nn.74, 75; 51 n.77; 52; 203-207.

Siracusa: viii; xi; xx n.101; 5; 44-52; 56 n.107; 68; 69; 135; 170; 186 n.101; 201 n.82; 202; 204; 208 n.121; 269 n.289; 274.

Skotoussa: 99 n.414.

Sparta: 146; 169 n.43; 204 n.101; 244.

Susa: 49; 225.

Tanagra: 152.

Targelie: 69; 70 n.215.

Taso: x; xi; 99; 100 n.420; 103-104; 138 n.662; 170.

Tauride: 127-128.

Tebe: 97 n.402; 106; 122; 136; 137; 139 nn.672, 673; 140; 211.

Termopili: 48; 199.

Tessaglia: 96 n.392; 98-99.

Tiro: 42 n.13; 225; 269.

Torico: x; 44 n.34; 73 n.234; 77 n.263; 99-104; 170.

Tracia: 61; 179; 218-219.

Troia: 13; 81; 113; 116; 123 n.576; 141 n.680; 181; 182; 203.

Vari: 70 n.210; 76-77.

Varkiza: 70.

Vouliagmeni: 77.

Zea: 144 n.703.

Indice dei passi citati

Accio

Fr. 275 W.: 140.
Fr. 290 W.: 140.

Acheo

TrGF I 20 F26: 248 n.140.

Achille Tazio

3. 20, 7: 154 n.758.
3. 21, 4: 154 n.758.
5. 16, 5: 160-161.

Adespota Comica

382 K.-A.: 154 n.761.
1062 K.-A.: 136.

Adespota Tragica

8 Sn.-K.: 220.
122 Sn.-K.: 15; 123 n.576.
127 Sn.-K.: 24; 175-178.
680a Sn.-K.: 221.
680b Sn.-K.: 221.

Alceo (com.)

Fr. 19 K.-A.: 130 n.612.

Alcidamante

Fr. 1, § 1 Avezzù: 244 n.116.
Fr. 1, § 4 Avezzù: 246 n.134.
Fr. 1, § 32 Avezzù: 244 n.119.
Fr. 2, § 7 Avezzù: 148 n.730.
Fr. 2, § 13-16 Avezzù: 81 n.293.

Alcifrone

3. 12, 1 (= **Test. Rep. 24***): 19; 149-152.
4. 18: 275 n.340.
4. 19: 275 n.340.

Alessandro Etolo

Test. 7 Magnelli: 265 n.260.

Alessi

Fr. 102 K.-A.: 252 n.170.
Fr. 105 K.-A.: 252.
Fr. 140 K.-A. (= **Test. Libr. 8**): 37; 248-252.
Fr. 157 K.-A.: 139.
Fr. 183 K.-A.: 82 n.303.
Fr. 224 K.-A.: 252 n.170.

Ammiano Marcellino

28. 4, 27: 121 n.563.

Amphis

Fr. 14 K.-A.: 187.
Fr. 30 K.-A.: 82 n.303.

Anacreonte

Fr. 33 Gentili: 180.

Anassarco

Fr. 1 D.-K.: 161 n.16.

Anassandride

Fr. 16 K.-A.: 248 n.140.
Fr. 35 K.-A.: 115 n.524.
Fr. 41 K.-A.: 170 n.49.

Androzione

FGrHist 324 F38: 70.

Anonimo del Sublime

15. 7: 137 n.660.

Anonyma de musica Bellermanniana

68, p. 22, 3 Najock: 172 n.56.

Anonymi Historici

FGrHist 647 F1: 143 n.694.

Anthologia Palatina

7. 37, 7-10: 133n.636.
7. 594: 104 n.450.
11. 254: 220 n.187.

Antifane

Fr. 1 K.-A.: 188 n.107.
Fr. 85 K.-A.: xiv.
Fr. 111 K.-A. (= **Test. Libr. 9**): 38; 252-256.
Fr. 170 K.-A.: 118.
Fr. 189 K.-A.: 134.
Fr. 207 K.-A.: 109 n.477.
Fr. 228 K.-A.: 108.

Antifonte

6. 11: 70 n.215; 200 n.75.

Apollonio Rodio

schol. 1. 752-758, pp. 64-65 Wendel: 118 n.539.

Appendix Proverbiorum

3. 35, p. 423 Leutsch-Schneidewin: 139 n.671.

Apuleio

De magia 37 (= **Test. Or. 6d**): 30; 208-212.

Archedico

Fr. 2 K.-A.: 188 n.107.

Archiloco

Fr. 5, 1-3 W.: 164.
Fr. 58 W.: 198.

Aristide

Or. 46. 256, II, p. 334 Dindorf: 134.

Aristide Quintiliano

De Mus. p. 31, 24-27 W.-I.: 172 n.56.

Aristofane

Ach. 5-8: 57.
Ach. 9-11 (= **Test. Rep. 3a**): vii; xiv; 5; vii; xiv; 55-66.
Ach. 13-14: 57.
Ach. 15: 57.
Ach. 21-22: xviii.
Ach. 27: 134 n.642.
Ach. 36-37: 57.
Ach. 95: 54 n.98.
Ach. 117ss.: xviii.

Ach. 117-121: 228 n.6
Ach. 138-140: 60-61.
Ach. 398-399: 235.
Ach. 414-415: 95 n.383.
Ach. 415ss: 161 n.16; 235.
Ach. 418-422: 105 n.457.
Ach. 433: 113; 114 n.523; 235.
Ach. 504ss.: 169 n.42.
Ach. 765: 245 n.121.
Ach. 1001: 198.
Ach. 1190-1234: 53-54.
Ach. 1198: 54.
Av. 79: 186 n.100.
Av. 209-222: 192 n.11.
Av. 748-751: 192-193.
Av. 959ss.: 240.
Av. 959-991: 249 n.148.
Av. 974: 229 n.14.
Av. 976: 229 n.14.
Av. 980: 229 n.14.
Av. 980-981: 231 n.27.
Av. 986: 229 n.14.
Av. 989: 229 n.14.
Av. 1024: 240.
Av. 1035: 229 n.14.
Av. 1035-1037: 249 n.148.
Av. 1037: 240.
Av. 1242: 150 n.742.
Av. 1247-1248: 150 n.742.
Av. 1286-1289: 196; 229-230.
Av. 1300-1303: 196.
Av. 1337-1339 (= **Test. Or. 3**): 27; 196-197.
Av. 1340-1341: 196.
Av. 1439-1440: 181.
Av. 1444-1445: xviii.
Ec. 266-279: 191 n.2.
Ec. 823-829: 204 n.101.
Ec. 1157-1162: 60.
Eq. 2-3: 123 n.576.
Eq. 118-120: 229 n.14.
Eq. 400-401: 170 n.48; 201; 231 n.28.
Eq. 507-550: 167.
Eq. 510ss.: 213 n.157.
Eq. 513: 212 n.152.
Eq. 526-530: xiv; xvi; 167-168.
Eq. 567: 54 n.98; 194.
Eq. 1000: 241.
Eq. 1300-1315: 54.
Eq. 1373-1380: xviii.
Lys. 450-451: 107.
Lys. 1237: xiv.
Nu. 355: 178.
Nu. 528-532: 181.
Nu. 547-548: 237.
Nu. 718-719: 98 n.405.

Nu. 963-968: 191 n.1.
Nu. 966-968: xix.
Nu. 991: xviii.
Nu. 1165-1166: 98 n.405.
Nu. 1321-1344: 159.
Nu. 1353-1372 (= **Test. Simp. 1**): xv; 21; 159-165.
Pax 50: 215 n.167.
Pax 289-291: 163.
Pax 531-532: xix.
Pax 699: 114 n.523.
Pax 700-703: 80.
Pax 802: 212 n.152.
Pax 802ss.: 213 n.157.
Pax 808: 212 n.152.
Pax 1012: 219 n.187.
Pax 1265ss: 164.
Pl. 8-10: 130 n.612.
Pl. 930-936: 156 n.770.
Ra. 1-2: 236 n.70.
Ra. 38ss: 229 n.9.
Ra. 48a: 228.
Ra. 48b: 228.
Ra. 51c: 228.
Ra. 52-54 (= **Test. Libr. 1**): 34; 41; 189; 228 n.9.
Ra. 55: 105 n.456.
Ra. 55ss: 228.
Ra. 76-79: 209.
Ra. 89-95: xviii.
Ra. 91-95: 213 n.157.
Ra. 94: 212 n.152.
Ra. 94-95: 56 n.112.
Ra. 145-151 (= **Test. Libr. 2**): xiv; 34; 231-233; 240.
Ra. 274-276: 236 n.70.
Ra. 303-304: 131 n.617.
Ra. 761-765: 66.
Ra. 771-777: 266.
Ra. 822: 160-161.
Ra. 823: 62 n.153.
Ra. 843-844: 61.
Ra. 849-850: 105 n.454.
Ra. 850: 165.
Ra. 854: 254.
Ra. 859: 61.
Ra. 862: 188.
Ra. 866-869 (= **Test. Rep. 3c**): 6; 65-66.
Ra. 909-910: 237 n.234.
Ra. 911-920: 195.
Ra. 916-917: 195.
Ra. 923-926: 270.
Ra. 924: 159.
Ra. 930-932: 270.
Ra. 937-946: 234 n.51.
Ra. 939-943 (= **Test. Libr. 3a**): 34; 233-236.
Ra. 1004: 62 n.153; 159.
Ra. 1008-1009: 242 n.101.
Ra. 1014-1015: 236 n.71.
Ra. 1026-1029 (= **Test. Rep. 2a**): 4; 44-55.
Ra. 1030-1036: 242 n.101.
Ra. 1056-1057: 159.
Ra. 1056-1058: 270.
Ra. 1065-1066: 236 n.71.
Ra. 1081: 165.
Ra. 1109-1116 (= **Test. Libr. 4**): 35; 236-241.
Ra. 1206: 142-143.
Ra. 1214: 156.
Ra. 1232-1233: 127.
Ra. 1238-1241: 142.
Ra. 1249-1364: 188.
Ra. 1249-1295: 193.
Ra. 1249-1250: 193.
Ra. 1259: 234.
Ra. 1264-1328: 193.
Ra. 1285-1289: 156 n.770.
Ra. 1296-1297: 193.
Ra. 1298-1300: 193.
Ra. 1309-1322: 139; 200.
Ra. 1329ss.: 169; 220 n.188.
Ra. 1331: 98 n.405.
Ra. 1331-1363: 189.
Ra. 1337-1338: 169.
Ra. 1407-1410 (= **Test. Libr. 3b**): 35; 233-236.
Ra. 1435-1466: 148 n.726.
Ra. 1437-1441: 148.
Ra. 1446-1448: 148.
Ra. 1451: 148.
Ra. 1452: 253 n.179.
Ra. 1462: 66.
Ra. 1475: 165.
Ra. 1482-1490: 66.
Ra. 1500-1503: 66.
Th. 52-57: 215.
Th. 101ss.: 215.
Th. 146-170: 192 n.13.
Th. 159-163: 192 n.14.
Th. 164-166: 192 n.15; 193.
Th. 170: 61.
Th. 335ss.: 210.
Th. 413: 106.
Th. 546: 141.
Th. 574-654: 228 n.6.
Th. 776-780: 147-148.
Th. 783-784: 147-148.
Th. 846-848: 148 n.723.
Th. 1010-1135: 179; 230.
Th. 1018-1021: 179.
Th. 1065-1069: 219 n.187.
Th. 1077: 219 n.187.
Th. 1065-1072: 179.
Th. 1098-1100: 179.

Th. 1101-1102: 179.
Th. 1160ss.: 127.
V. 54: 215 n.167.
V. 218-221 (= **Test. Or. 1a**): xiv; 27; 191-194; 206.
V. 268-270 (= **Test. Or. 1b**): 27; 191-194.
V. 269: 186 n.103.
V. 549-551: 194.
V. 553-555: 194.
V. 562: 160-161.
V. 564: 194; 208.
V. 567: 194.
V. 569-573: 196.
V. 579-580 (= **Test. Or. 2**): 27; 160; 171; 194-196; 208; 212; 240.
V. 581-582: 194.
V. 583-586: 196.
V. 1051-1059: 240 n.92.
V. 1085-1087: 54.
V. 1095: 160.
V. 1222-1248: xiv.
V. 1225: 186 n.103.
V. 1520ss.: 194 n.26.
Fr. 1 K.-A.: 98 n.405.
Fr. 101 K.-A.: 161 n.16.
Fr. 111 K.-A.: 120 n.554.
Fr. 119 K.-A.: 200.
Fr. 156-190 K.-A.: 165.
Fr. 156 K.-A.: 98 n.405; 165.
Fr. 158 K.-A.: 165.
Fr. 161 K.-A. (= **Test. Simp. 2**): 21; 92; 165-166.
Fr. 162 K.-A.: 165.
Fr. 178 K.-A.: 165 n.34.
Fr. 234 K.-A. (= **Test. Simp. 10***): 25; 181-182.
Fr. 235 K.-A.: 181-182.
Fr. 271 K.-A.: xiv.
Fr. 373 K.-A.: 127.
Fr. 427 K.-A.: 139.
Fr. 444 K.-A.: xiv; 159 n.3.
Fr. 467 K.-A.: 193 n.19.
Fr. 477 K.-A.: 114.
Fr. 478 K.-A.: 94 n.372; 114.
Fr. 490 K.-A.: 185 n.97.
Fr. 506 K.-A.: 234; 238 n.84.
Fr. 590 K.-A.: 212 n.152; 213.
Fr. 616 K.-A.: 106 n.459.
Fr. 696 K.-A.: 53; 83; 182; 199.

argumenta

Eq. A6, p. 3 Koster: 211 n.145.
Nu. A2, p. 2, 1-2 Holwerda: 146 n.714.
Nu. A6, p. 4 Holwerda: 46 n.44.
Nu. A6, p. 4, 12-13 Holwerda: 146 n.713.
Nu. A6, p. 4, 13-16 Holwerda: 146 n.715.
Pax. A2, p. 1, 1-3 Holwerda: 45 n.40.

Pax A3, p. 3, 28-31 Holwerda: 139 n.668.
Pl. 3, p. 2 Chantry: 93 n.370.
Ra., Ia, p. 2, 28-29 Chantry: 237 n.77.

scholia

Ach. 10c, 7-9, p. 7 Wilson (= **Test. Rep. 3b**): 5; 55-66.
Ach. 433, p. 64 Wilson: 113 n.516.
Av. 281c, p. 50-51 Holwerda: 231 n.28.
Eq. 589a-b, pp. 147-148 Koster: 71 n.223.
Lys. 1237 a, b, p. 53 Hangard: xiv n.60.
recent. Nu. 1266, pp. 177-178 Koster: 163 n.26; 164 n.33.
vet. Nu. 553, p. 125 Holwerda: 146 n.715.
vet. Nu. 1266, p. 230 Holwerda: 195 n.31.
vet. Nu. 1364c, p. 239 Holwerda: 159 n.3.
vet. Pl. 179a, p. 41 Chantry: 229 n.12.
vet. Pl. 541b α , p. 97 Chantry: 138.
recent. Ra. 868c, Ib, p. 155 Chantry (= **Test. Rep. 3e**): 6; 55-66.
recent. Ra. 1299d, Ib, p. 216 Chantry: 193 n.23.
vet. Ra. 53a, Ia, p. 12 Chantry: 179; 230 n.24.
vet. Ra. 55a, Ia, p. 55 Chantry: 105 n.456.
vet. Ra. 67c, Ia, p. 14 Chantry: 128.
vet. Ra. 868a, Ia, p. 114 Chantry (= **Test. Rep. 3d**): 6; 55-66.
vet. Ra. 868b, Ia, p. 114 Chantry: 65.
vet. Ra. 1028a α , Ia, p. 127, 1-2 Chantry (= **Test. Rep. 2b**): 45 n.36.
vet. Ra. 1028b α , Ia, p. 127 Chantry: 46 n.43.
vet. Ra. 1028e α - β , Ia, p. 127 Chantry (= **Test. Rep. 2c**): 5; 44-55.
vet. Ra. 1028f, Ia, p. 127 Chantry (= **Test. Rep. 2d**): 5; 44-55.
vet. Ra. 1206 a-c, Ia, p. 139 Chantry: 142 n.688.
vet. Ra. 1238, Ia, p. 141 Chantry: 142 n.689.
vet. Ra. 1296 α , Ia, p. 145 Chantry: 193 n.21.
vet. Ra. 1298b α , Ib, p. 146 Chantry: 193 n.24.
vet. Ra. 1451a-b, Ia, p. 157 Chantry: 148 n.724.
V. 61c, p. 18 Koster: 114 n.522.
V. 579a-b, p. 92 Koster: 194 n.28; 195 n.34.
V. 1109a, p. 176 Koster: 58; 215 n.167.
V. 1238 a, b, pp. 194-195 Koster: xiv.

Aristosseno

Fr. 114 Wehrli: 253 n.179.
Harm. 2. 39, p. 49 Da Rios: 265 n.253.

Aristotele

Ath. 56: 212 n.150.
Ath. 56. 3: 44 n.30.
Ath. 58. 1: 66 n.178.

EN 1099a 33: 44 n.31.
EN 1111a 11: 120.
Po. 1447b 9-23: 164 n.31.
Po. 1447b 21-22: 257.
Po. 1449a 26: 130.
Po. 1449b 2: 212 n.152.
Po. 1450b 7-8: 216 n.174.
Po. 1450b 8: 171.
Po. 1450b 18-20: 257 n.199.
Po. 1451b 34: 179.
Po. 1452a 25-27: 135.
Po. 1452a 32-33: 135 n.645.
Po. 1452b 5-8: 127.
Po. 1452b 20-21: 178.
Po. 1453a 8-11: 115.
Po. 1453a 17-22: 134 n.639.
Po. 1453a 35-39: 118 n.540.
Po. 1453b 3-4: 159.
Po. 1453b 4-7: 257 n.199.
Po. 1453b 37-1454a 2: 108.
Po. 1454a 2-6: 120.
Po. 1454a 5-7: 98 n.406.
Po. 1454a 7: 127; 129.
Po. 1454a 32: 128; 129.
Po. 1454b 7: 135 n.645.
Po. 1454b 20-21: 98.
Po. 1454b 31-32: 129.
Po. 1454b 32: 127.
Po. 1454b 37: 85.
Po. 1455a 6: 127 n.599.
Po. 1455a 18-21: 127.
Po. 1455a 18-19: 129.
Po. 1455a 26-29: xviii n.83.
Po. 1455b 1-12: 127.
Po. 1455b 13: 178.
Po. 1456a 16-18: 135 n.645.
Po. 1456a 18-19: xviii n.83.
Po. 1456a 27-31: 176.
Po. 1456a 31: 178.
Po. 1459b 4-6: 97.
Po. 1460a 29-30: 135 n.645.
Po. 1460a 32: 82 n.303.
Po. 1461b 21-22: 131 n.618.
Po. 1461b 34-35: 185 n.97.
Po. 1462a 9-11: 185 n.97.
Po. 1462a 11-13: 257 n.99.
Pol. 1252b 8-9: 128.
Pol. 1336b 26-31: 100 n.420; 112 n.503; 170.
Pol. 1342a: 42.
[Pr.] 19. 6: 184 n.90.
[Pr.] 27. 3: 121 n.565.
Rh. 1383b 11: 203.
Rh. 1384b 10-17: 203 n.99.
Rh. 1384b 11ss.: 203.
Rh. 1384b 15: 203-204.

Rh. 1394b 4-6: 98.
Rh. 1403b 15-16: 217 n.174.
Rh. 1403b 21-24: 217 n.174.
Rh. 1403b 23: 110 n.489.
Rh. 1404a 6-7: 217 n.174.
Rh. 1404b 21-23: 185 n.100.
Rh. 1404b 22: 100 n.420.
Rh. 1405a 23: 152 n.750.
Rh. 1407b 35: 127.
Rh. 1409b 8: 143 n.695.
Rh. 1409b 22: 172 n.54.
Rh. 1413b 2-3: 256.
Rh. 1413b 8-12: 132 n.626.
Rh. 1413b 13-15 (= **Test. Libr. 10**): 38; 256-259.
Rh. 1415b 21: 127.
Rh. 1415b 31: 166.
Rh. 1416a 15-17: 209.
Rh. 1418b 30: 169 n.46.
Top. 105b: 246.
Fr. 128 Gigon: 263 n.241.
Fr. 135-151 Gigon: 254 n.183.

Arpocrazione

ι 25: 117 n.534.
 κ 79: 170 n.49.

Arriano

An. 3. 6, 1: 225 n.227.
An. 5. 20, 1: 225 n.228.
An. 5. 29, 1-2: 225 n.228.
An. 6. 3, 1-2: 225 n.228.
Ind. 18. 11-12: 225 n.228.

Astidamante (II)

TrGF I 60 T1: 106.
TrGF I 60 F5a: 148.

Atenagora

Supplic. Pro Christ. 5. 2: 143 n.701.

Ateneo

1. 3a (= **Test. Rep. 3c**): 35; 233-236.
 1. 21d-22a: 199.
 1. 21e: 199 n.65.
 1. 22a: 199 n.64.
 1. 21f: 199.
 2. 40a-40b: 43 n.26.
 3. 86b: 46 n.47.
 4. 131a: 170 n.49.
 4. 134a-134d: 252.

4. 149d: 184 n.90.
 4. 150c: 123 n.576.
 4. 164b: 248 n.140.
 4. 175b: 187.
 5. 196a-197c: 275 n.343.
 6. 238f: 136.
 6. 250a: 186 n.101.
 6. 250b (= **Test. Simp. 12***): 26; 186-187.
 6. 270a: 214 n.162.
 8. 343e: 132 n.624.
 8. 347e: 65 n.175.
 8. 359a: 170 n.49.
 9. 374b: 46 n.44.
 10. 411a ss.: 248 n.141.
 10. 414e: 132 n.624.
 10. 424e: 71 n.224.
 10. 434c: 178 n.69.
 11. 465e: 136.
 11. 482c: 171.
 11. 482d: 170 n.49.
 12. 537d (= **Test. Simp. 8**): 25; 178-180.
 12. 551a: 165.
 13. 538b-539a: 225 n.230.
 13. 579a: 131 n.622.
 13. 579e-580a: 138 n.661.
 13. 581c: 138 n.661.
 13. 583f: 138 n.661.
 13. 584d (= **Test. Rep. 20**): 17; 138-141.
 13. 591e: 216 n.172.
 14. 633b: 67 n.191.
 14. 636b: 184 n.90.
 14. 640f: 173 n.58.
 15. 694c: 173 n.58.
 15. 702a-b: 85.

Aulo Gellio

NA 3. 17, 4: 263 n.243.
NA 6. 5 (= **Test. Rep. 18b**): 17; 131-133.

Axonico

Fr. 3 K.-A. (= **Test. Simp. 13***): 26; 187-190.
 Fr. 4 K.-A.: 188.

Bacchilide

Ep. 5. 10-14: 52 n.92.

Basilio

Ep. 96: 220 n.187.

Callia

Fr. 13 K.-A.: 201 n.81.

Callimaco

Fr. 451 Pfeiffer: 274.
 Frr. 454-456 Pfeiffer: 274.

Callisseno

FGrHist 627 F2: 275 n.343.

Cameleonte

Fr. 40a Wehrli: 192 n.13.
 Fr. 41 Wehrli: 199.

Carete

FGrHist 125 F4: 126 n.590.

Carmina convivalia

PMG 884-908 (= 1-25 Fabbro): 173 n.58.

Carmina popularia

PMG 869: 159 n.2.

Cassio Dione

46. 35: 198 n.56.
 54. 15: 198 n.56.

Catullo

14. 17-18: 233 n.50.

Cheremone

TrGF I 71 F2: 256 n.194.
TrGF I 71 F14b: 257.
TrGF I 71 T2: 257 n.196.
TrGF I 71 T3 (= **Test. Libr. 10**): 38; 256-259.

Cherilo (epic.)

PEG I, pp. 191-196 Bernabé:

Cicerone

Ad Att. 4. 17, 3: 219 n.185.
Ad Att. 7. 7, 4: 219 n.185.
Brut. 286: 119.

Cato Mai. 22 (= **Test. Or. 6b**): 29; 208-212.
De orat. 3. 213-227: 217 n.174.
De orat. 2. 341: 223 n.210.
fin. 2. 116: 223 n.210.
fin. 5. 1, 3: 137 n.660.
Orat. 55-60: 217 n.174.
Tusc. 2. 60: 140 n.678.
Tusc. 5. 61-62: 186 n.101.

Clemente Alessandrino

Strom. 1. 36: 161 n.16.
Strom. 6. 2, 15: 240 n.89; 243 n.110.

Commentaria in Aristotelem Graeca

XX, p. 146, 15-17 Heylbut: 120 n.557.
XXI 2, p. 106, 32 Rabe: 203-204.

Cratino

Fr. 17 K.-A.: 56 n.112; 80 n.283; 212 n.152; 213 n.154.
Fr. 20 K.-A.: 76 n.255; 213 n.153.
Fr. 208 K.-A.: 178.
Fr. 254 K.-A.: xiv.
Fr. 258 K.-A.: 229.
Fr. 259 K.-A.: 229.
Fr. 270 K.-A.: 219 n.187.
Fr. 342 K.-A.: 79 n.282.
Fr. 502 K.-A.: 79 n.282.

Cratino il Giovane

Fr. 11 K.-A.: 233 n.50.

Democare

FGrHist 75 F3: 119 n.545.
FGrHist 75 F6a (= **Test. Rep. 15c**): 14; 116-122.

Demostene

5. 6: 174.
18. 54: 145.
18. 129: 111 n.501; 118.
18. 180 (= **Test. Rep. 15a**): 14; 75 n.250; 116-122.
18. 209: 261.
18. 242 (= **Test. Rep. 15b**): x n.33; 14; 116-122.
18. 259-260: 111 n.501.
18. 262: x n. 33; 110 n.490; 113 n.514; 121.
18. 265: 122 n.572.
18. 267 (= **Test. Rep. 16**): 15; 122-124.
18. 280: 112 n.510.
18. 285: 112 n.510.

18. 308-309: 112 n.510.
18. 313: 112 n.510.
19. 10: 117 n.534.
19. 12: 107 n.463.
19. 18: 107 n.463.
19. 70: 261.
19. 94: 107 n.463.
19. 126: 112 n.510.
19. 192: 173 n.59.
19. 192-197: 216 n.172.
19. 199: 112 n.510.
19. 200: 110 n.491; 200 n.76.
19. 206: 112 n.510.
19. 215-216: 112 n.510.
19. 245: 104-105.
19. 246-247 (= **Test. Rep. 13**): 13; 104-112.
19. 248: 110 n.488.
19. 252: 163.
19. 255: 112 n.510.
19. 256: 163.
19. 303: 117 n.534.
19. 315: 107 n.463.
19. 336: 112 n.510.
19. 337 (= **Test. Rep. 14**): 13; 97 n.403; 112-116.
19. 337-340: 112.
19. 339: 113 n.513.
21. 10: 144 n.703.
21. 58: 71 n.223; 119 n.542.
23. 118: 170 n.49.
23. 120: 99 n.415.
57. 18: 86 n.327.

scholia

19. 247, 466, p. 80, 3-5 Dilts: 111 n.492.

Dicearco

Frr. 89-111 Mirhady: 265 n.260.
Fr. 101 Mirhady (= 80 Wehrli): 134.
Fr. 104 Mirhady (= 84 Wehrli): 237 n.77.
Frr. 112-115 Mirhady: 265 n.260.
Fr. 112 Mirhady (= 78 Wehrli): 254.
Fr. 113 Mirhady (= 79 Wehrli): 152 n.751.

Diceogene

TrGF I 52 F1: 85.
TrGF I 52 T1: 85.

Difilo

Fr. 74 K.-A.: 128.
test. 7-8 K.-A.: 138 n.661.

Diodoro Siculo

3. 67: 248 n.140.
4. 57-58: 121 n.562.
4. 79: 93 n.372.
11. 33, 2: 48 n.61.
11. 49: 47 n.53.
13. 33, 1: 205.
13. 108, 2-111: 68 n.197.
14. 32: 74 n.243.
14. 46, 6: 127 n.599.
15. 61, 2: 97 n.402.
15. 73, 5: 52 n.87; 170 n.49.
15. 75, 1: 99 n.414.
16. 55: 173 n.59; 216 n.172.
16. 91: 174 n.65.
16. 92, 3 (= **Test. Simp. 7**): 24; 173-178.
16. 92, 5: 174 n.63.
17. 106: 225 n.229; 226 n.236.
19. 45, 5: 89 n.339.
20. 84, 3: 86 n.326; 89 n.339.

Diogene Laerzio

1. 59: 43 n.17.
2. 44: 147 n.718.
2. 104: 63.
3. 9: 263 n.243.
5. 24: 254 n.183.
5. 26: 265 n.256.
5. 86-88: 253.
5. 92: 253 n.179.
6. 84: 269 n.284.
7. 2, 3: 230 n.22.
7. 28: 150 n.742.
7. 85: 263 n.243.
8. 24: 42 n.14.

Dione di Prusa

Or. 15. 68 von Arnim:

Dionigi di Alicarnasso

- Ant. Rom.* 1. 8: 224 n.212.
Ant. Rom. 6. 34, 1: 40 n.1.
De Comp. Verb. 1. 44-45: 255 n.188.
De Imitatione Fr. 31, 2, 10 Usener: 63 n.153.
Isoc. 18: 263 n.241.

Dionisio I di Siracusa

- TrGF I 76 T1*: 52 n.87
TrGF I 76 T10: 170 n.49; 201 n.82.

TrGF I 76 T11: 170 n.49; 186 nn.101, 102; 201 n.82.

Dionisio Trace

GG, I, p. 6, 9-12 Uhlig: xx n.99.

Efippo

- Fr. 1 K.-A.: 99 n.415.
Fr. 9 K.-A.: 171.
Fr. 15 K.-A.: 170 n.49.
Fr. 16 K.-A. (= **Test. Simp. 5**): 23; 170-171.

Eliano

- NA* 11. 19: 145-146.
VH 2. 8: 145; 147 n.717.
VH 2. 13 (= **Test. Rep. 22***): 18; 73n.231; 144-147.
VH 2. 30: 201 n.82.
VH 3. 19: 254 n.183.
VH 14. 40 (= **Test. Rep. 11c**): 11: 63; 96-99.

Eliodoro

Aeth. 1. 17: 66 n.178.

Enopide

41 T4 D.-K.: 241 n.96.

Epicarmo

- Fr. 13 K.-A.: 67 n.191.
Fr. 103 K.-A.: 67 n.191.
Fr. 237 K.-A.: 51.

Epitteto

- Diss.* 1. 28, 32, p. 100 Schenkl: 115 n.524.
Diss. Fr. 11, 9-12, p. 464 Schenkl: 124 n.637.
Diss. fr. 11, 7-9, p. 464 Schenkl (= **Test. Rep. 19**): 17; 134-137.

Eratostene

Fr. 22 Powell: 43 n.26.

Erifo

Fr. 1 K.-A.: 252 n.170.

Ermippo

Fr. 94 Wehrli: 168 n.42; 202.

Ermippo (com.)

Fr. 63 K.-A.: 230 n.22.

Erodoto

- 1. 23: 41.
- 1. 30: 66.
- 1. 45, 2: 40 n.1.
- 3. 14, 10: 40 n.1.
- 5. 97, 2: 40 n.1.
- 5. 103: 207.
- 6. 21, 2 (= **Test. Rep. 1**): 4; 40-44; 194 n.25; 236.
- 6. 73: 159 n.1.
- 7. 6: 184 n.90.
- 7. 152, 2: 40 n.1.

Eschilo

- Ag. 109: 156 n.770.
- Ag. 111: 156 n.770.
- Ag. 1262-1263: 155 n.762.
- Ag. 1343-1345: 156.
- Ag. 1372ss.: 155.
- Ag. 1527-1529: 155 n.762.
- Choe. 439: 155 n.762.
- Choe. 1010-1011: 155 n.762.
- Eum. 269-272: 231 n.25.
- Eum. 690-692: 50 n.70.
- Pers. 65-66: 54.
- Pers. 228-230: 54.
- Pers. 232-234: 48.
- Pers. 302-432: 48.
- Pers. 402-406: 49 n.64.
- Pers. 447-470: 48.
- Pers. 522-524: 54.
- Pers. 653-655: 49.
- Pers. 659: 51 n.83.
- Pers. 717-718: 55.
- Pers. 746-750: 49.
- Pers. 753-758: 49.
- Pers. 759-786: 49.
- Pers. 816-820: 46 n.47; 48.
- Pers. 821-822: 177.
- Pers. 839: 51 n.83.
- Pers. 909: 63.
- Pers. 918: 54.
- Pers. 931: 53.
- Pers. 931-1001: 53.
- Pers. 951: 54 n.98.
- Pers. 1002: 53.
- Pers. 1004-1005: 54.
- Pers. 1029: 54 n.98.
- Pers. 1046: 54.
- Sept. 846: 54.

- Sept. 861-873: 63 n.156.
- Sept. 996-997: 63 n.156.
- Sept. 1005-1078: 63 n.156; 107.
- Suppl. 524: 176 n.78.
- Suppl. 544-545: 176.
- Suppl. 553-554: 176.
- Suppl. 563-564: 176 n.68.
- Suppl. 600-624: 50 n.70.
- Fr. 160 Radt: 150 n.742.
- Fr. 182* Radt: 149 n.731.
- Fr. 209 Radt: 150.
- Fr. 285 Radt: 46 n.47.
- Fr. 286 Radt: 46 n.47.
- Fr. 450 Radt: 214 n.165.

testimonia

- TrGF III TRI B III: 150 n.742.
- TrGF III TA1, 13-20: 62 n.153.
- TrGF III TA1, 33-34: 45.
- TrGF III TA1, 51-52: 61 n.144.
- TrGF III TA1, 57-58: 53; 195 n.31.
- TrGF III TA2, 7: 62 n.145.
- TrGF III T78: 150 n.742.
- TrGF III T112: 65 n.175.
- TrGF III T154 (= **Test. Libr. 12**): 39; 268.

argumenta

- Ag. p. 1, 9-16 Smith: 157.
- Pers., p. 4, 15-20, Dähnardt: 255 n.186.
- Prom., p. 5, 9-10 Herington: 255.
- Sept., p. 1, 2-3 Smith: 255 n.186.

scholia

- recent. Ag. 483a, p. 139 Smith: 155 n.764.
- vet. Ag. 1149, p. 13 Smith: 155 n.764.
- Eum. 64, p. 209 Smith: 153 n.755.

Eschine

- 1. 25-27: 111 n.501.
- 1. 115: 103.
- 1. 129: 104.
- 1. 131: 122 n.569.
- 1. 141: 266 n.266.
- 1. 151: 266 n.266.
- 1. 152: 104.
- 1. 157: 121 n.565; 122.
- 1. 168 (= **Test. Simp. 6**): 23; 172-173.
- 2. 15: 106 n.463; 173 n.60.
- 2. 17-19: 106 n.463.
- 2. 99: 122 n.569.
- 2. 156: 216 n.172.

2. 157: 111.
 3. 99: 119 n.543.
 3. 135: 217.
 3. 154: 58 n.123.
 3. 167: 111 n.501.
 3. 252: 267 n.272.

scholia

1. 168, 334, p. 50 Dilts: 172.
 2. 15, 35, p. 59 Dilts: 106 n.463.
 3. 67, 145, p. 119 Dilts: 215 n.167.

Esichio

- α 1330: 81 n.296; 89.
 α 4765: 154 n.758.
 α 7381 (= **Test. Rep. 15d**): 15; 116-122.
 δ 837 (= **Test. Rep. 26***): 20; 154-158.
 δ 1954: 150 n.741.
 ε 1439: 79 n.282.
 κ 1214: 184 n.90.
 κ 1244: 184 n.90.
 λ 251: 154 n.761.
 λ 1216: 215 n.167.
 μ 729: 200 n.76.
 μ 1645: 220 n.187.
 ν 170: 126 n.589.
 π 1408: 52 n.84.
 π 4455: 76 n.255; 213 n.153.
 σ 2799: 154 n.758.
 χ 643: 79 n.282.

Esiodo

- Scut.* 281: 198.
 Fr. 194 M.-W.: 113 n.517.

Etymologicum Magnum

- s.v. θυμέλη: 42.

Eubulo

- Fr. 9 K.-A.: 94.
 Fr. 15 K.-A.: 94.
 Fr. 64 K.-A.: 130 n.612.
 Fr. 72 K.-A.: 94; 135.
 Fr. 73 K.-A.: 118.
 Fr. 113 K.-A.: 106.
 Fr. 134 K.-A.: 185.

Eupoli

- Fr. 39 K.-A.: 161 n.16.
 Fr. 41 K.-A.: 139.
 Fr. 92 K.-A.: 122 n.569.
 Fr. 110 K.-A.: 55.
 Fr. 148 K.-A.: xiii n.57.
 Fr. 192 K.-A.: 54.
 Fr. 196 K.-A.: 54.
 Fr. 207 K.-A.: 54.
 Fr. 260 K.-A.: 107; 108 n.473.
 Fr. 327 K.-A.: 230.
 Fr. 398 K.-A.: xiii-xiv.

Eunapio

- Fr. 54 (= *HGM* I, pp. 246-248 Dindorf):

Euripide

- Alc.* 344-382: 201.
Alc. 369-373: 201.
Alc. 375: 201
Alc. 377: 201.
Alc. 379: 201.
Alc. 381: 201.
Alc. 420: 177.
Alc. 747ss.: 248 n.141.
Andr. 16-17: 99 n.412.
Andr. 446: 269.
Andr. 799: 177.
Andr. 862: 197 n.50.
Andr. 1176: 99 n.412.
Andr. 1187: 99 n.412.
Andr. 1211: 99 n.412.
Andr. 1263-1269: 99 n.412.
Ba. 201-202: 238.
Ba. 266: 269.
Ba. 576-603: 221 n.200.
Ba. 604-607: 221 n.200.
Ba. 610-611: 221 n.200.
Ba. 614: 221 n.200.
Ba. 616-641: 221 n.200.
Ba. 642: 136.
Ba. 1364: 177.
Cyc. 663-665: 156.
El. 55-56: 169.
El. 112-166: 169.
El. 140-141: 169.
El. 167-170: 169.
El. 279: 155 n.762.
El. 992-993: 203 n.97.
El. 1241-1242: 203 n.97.
El. 1347-1348: 203.
Hek. 1-2: 98 n.405.

Hek. 73-78: 123.
Hek. 90-97: 123.
Hek. 159-161: 98 n.405.
Hek. 172-175: 98 n.405.
Hek. 864-865: 98.
Hek. 1035-1037: 156.
Hek. 1097: 136.
Hek. 1279: 155 n.762.
Hel. 397-399: 203.
Hel. 403-404: 203.
Hel. 1110-1112: 192 n.11.
Hel. 1478-1494: 197 n.50.
HF 369-370: 177.
HF 1032-1038: 162.
HF 1157-1158: 197 n.50.
HF. 1263: 143.
Hipp. 616: 224 n.218.
Hipp. 725-731: 197.
Hipp. 732-741: 197.
Hipp. 952-955: 250.
Hipp. 1004: 143.
Hipp. 1347-1387: 53.
IA 1210-1252: 128.
IA 1370ss.: 128.
IA 784-794: 129.
IA 847: 136.
IA 1430: 177.
IA 1500-1509: 129.
Ion 796-799: 197.
Ion 808-831: 197.
Ion 1106-1228: xix.
Ion 1172: 166.
IT 32-33: 127.
IT 578-616: 128.
IT 617-627: 128.
IT 535: 128.
IT 727: 127.
IT 828: 128.
IT 1162: 127.
IT 1270: 177.
Med. 288: 269.
Med. 456: 177.
Med. 1205: 177.
Or. 1-2: 130 n.612.
Or. 37: 130 n.612.
Or. 56ss.: 157 n.777.
Or. 211-315: 130.
Or. 255-256: 130 n.612.
Or. 279: 131 n.617.
Or. 285-287: 130 n.612.
Or. 866-956: 130.
Or. 922: 130 n.612.
Or. 1094: 131 n.619.
Or. 1554ss.: 130 n.613.
Or. 1568ss.: 130 n.613.

Or. 1616: 136.
Or. 1625: 130 n.613.
Phoen. 784: 177.
Phoen. 858-859: xi n.40.
Phoen. 1350: 160.
Phoen. 1582: 107.
Phoen. 1703-1707: 137n.657.
Tro. 351-354: 156.
Tro. 361: 155 n.762.
Tro. 1256ss.: 181 n.83.
Fr. 13a Kannicht: 165.
Fr. 19 Kannicht: 141; 165.
Fr. 114 Kannicht: 179; 219 n.187.
Fr. 115 Kannicht: 179.
Fr. 118 Kannicht: 179.
Fr. 123 Kannicht: 179.
Fr. 124 Kannicht: 179.
Fr. 228 Kannicht: 143.
Fr. 255 Kannicht: 177.
Fr. 369 Kannicht: 22; 167-168.
Fr. 396 Kannicht: 114 n.520.
Fr. 397 Kannicht: 114 n.523.
Fr. 453 Kannicht: 120.
Fr. 456 Kannicht: 120 n.558.
Fr. 460 Kannicht: 113 n.517.
Fr. 463 Kannicht: 113 n.517.
Fr. 464 Kannicht: 113 n.517.
Fr. 466 Kannicht: 114 n.517.
Fr. 467-469 Kannicht: 113 n.517.
Fr. 480 Kannicht: 18; 141-144.
Fr. 481 Kannicht: 18; 141-144.
Fr. 516 Kannicht: 143 n.696.
Fr. 571 Kannicht: 117 n.537.
Fr. 578 Kannicht: 149 n.731.
Fr. 582 Kannicht: 148 n.725.
Fr. 588a Kannicht: 19; 147-149.
Fr. 804 Kannicht: 106.
Fr. 807 Kannicht: 106 n.459.
Fr. 812 Kannicht: 105.
Fr. 886 Kannicht: 148 n.727.
Fr. 887 Kannicht: 148 n.727.
Fr. 905 Kannicht: 269.
Fr. 1034 Kannicht: 224 n.218.

testimonia

TrGF V. 1 TA1, IA, 40-41: 58.
TrGF V. 1 T33b: 71 n.224.
TrGF V. 1 T67a-b: xviii n.81.
TrGF V. 1 T92: 203 n.95.
TrGF V. 1 T96: 204 n.101.
TrGF V. 1 T228b (= **Test. Or. 10**): 33; 223-227.

argumenta

Or., p. 93, 20 Schwartz: 129.

scholia

vet. Or. 57, I, p. 103, 14-17 Schwartz: 157 n.777.
vet. Or. 990, I, p. 196, 15-17 Schwartz: 119 n.550.

Eusebio

P. E. 8. 2, 1-4: 273 n.325.

Eustazio

Comm. Ad Hom. Il. 9. 453, II, p. 756, 12 Van der Valk: 149-150.

Ferecrate

Fr. 155 K.-A.: 160.

Filemone

Fr. 60 K.-A.: 148.
Fr. 82 K.-A.: 188 n.107.
Fr. 118 K.-A.: 189.

Filisto

FGrHist 556 T22: 269 n.289.

Filocoro

FGrHist 328 F221: 147 n.718.
FGrHist 328 T218: 203 n.93.

Filodemo di Gadara

De morte 4, col. 38, 11-13: 175.
De mus. 4, col. 47, 5, I, p. 74 Delattre: 140 n.677.
De mus. 4, col. 47, 45-46, I, p. 76 Delattre: 140 n.677.
De mus. 4, col. 131, 32-33, II, p. 252 Delattre: 140 n.677.
De mus. 4, col. 134, 21-27, II, pp. 259-260 Delattre: 140 n.677.
De Rhet. I, p. 197, 7 Sudhaus: 183 n.89.

Filone

De Mut. Nom. 169: 161 n.16.

Filonide

Fr. 11 K.-A.: 139.

Filostrato

VA. 4. 39, p. 158, 11-12 Kayser: 160.
VA. 5. 16, p. 177, 8-10 Kayser: 163 n.26.
VA 6. 11, p. 220, 7-11 Kayser (= **Test. Rep. 3i**): 7; 55-56.
VS 1. 15, p. 16 Kayser: 56 n.107.
VS 2. 10, p. 94, 26-27 Kayser: 42 n.13.

Flavio Giuseppe

AJ 2. 4, 3: 172 n.54.

Fozio

Bibl. 103b: 132.
Lex. α 551: 161 n.16.
Lex. μ 527: 220 n.187.

Frinico (att.)

Praep. Soph. p. 126, 3 De Borries: 201 n.79.
Praep. Soph. p. 115, 12-15 De Borries: 46 n.47.

Frinico (com.)

Fr. 32 K.-A.: 209 n.133.
Fr. 68 K.-A.: 93 n.361.

Frinico (trag.)

TrGF I 3 T1: 51 n.75.
TrGF I 3 T2 (= **Test. Rep. 1**): 4; 40-44.
TrGF I 3 T5: 177.
TrGF I 3 T8: 186 n.102.
TrGF I 3 T10d (= **Test. Or. 1a**): 27; 191-194.
TrGF I 3 T10e (= **Test. Or. 1b**): 27; 191-194.
TrGF I 3 F9: 191; 192 n.8.
TrGF I 3 F10: 191.
TrGF I 3 F13: 192 n.8.
TrGF I 3 F14: 192 n.8.

Galeno

15, p. 105, 2-6 Kühn: 272 n.314.
15, p. 109, 5-9 Kühn: 272 n.315.
17. 1, p. 606, 6-12 Kühn: 272 n.310.
17. 1, p. 607, 4-14 Kühn (= **Test. Libr. 13**): 39; 271-275.
17. 1, p. 608, 3 Kühn: 272 n.315.
19, p. 66, 12ss. Kühn: 181.

Giuba

FGrHist 275 F19*: 111 n.492.

Giulio Polluce

4. 88: 58 n.124.
4. 106: 200 n.78.
4. 109: 71 n.223.
4. 123: 42.
4. 132: 51 n.82.
9. 41-42: 67 n.191.
9. 47: 233 n.50.

Giustino

De Mon. 5. 20: 143 n.701.

Gnomologium Vaticanum (Vat. Gr. 743)

420 Sternbach: 241 n.96.

Gregorio di Corinto

Rhet. Gr. 7, p. 1312, 10-13 Walz: 141 n.683.

Gregorio di Nissa

9, p. 117, 2 Van Heck: 41 n.13.

Igino

Fab. 84: 119 n.550.
Fab. 87: 98; 115 n.526.
Fab. 88: 114 n.524; 115 n.526.
Fab. 120. 5-121: 127.
Fab. 137: 120 n.558.

Iofonte

TrGF I 22 T1a: 181 n.82.

Ippia

86 A12, 9-18 D.-K. (= **Test. Libr. 7**): 36; 243-245.
86 B6 D.-K.: 240 n.89; 243 n.110.

Ippocrate

Acut. 1: 255 n.188.
Epid. 1. 2, 13: 103 n.441.

Isocrate

1. 51: 246 n.132.

2. 42: 232 n.40.
2. 44: 232 n.41; 240.
8. 82: 92 n.358.
15. 45: 238 n.80.

argumenta

11, pp. 187-188, 24-30 Mathieu (= **Test. Rep. 23***):
19; 147-149.

Istro

FGrHist 334 F36: 111.

Libanio

Decl. 14. 22: 152 n.751.
Ep. 405. 9: 220 n.187.

Licofrone

Alex. 32: 176.
Alex. 620: 176.
Alex. 979: 176.
Alex. 1407: 176.
TrGF I 100 F5: 175.

scholia

Alex. 157, p. 73, 19-20 Scheer: 118 n.539.

Licurgo

In Leocr. 100: 266 n.265.
In Leocr. 102: 166; 266 n.268.
In Leocr. 102-104: 166.

Lisia

12. 52: 74 n.243.
13. 32: 144 n.703.
[19]. 19: 204 n.101.

Livio

9. 17-19: 223 n.210.

Luciano

Adv. Indoct. 15: 68 n.200; 170 n.49.
Apol. 5: 107 n.463.
Hist. conscr. 1 (= **Test. Or. 9**): xvi n.69; 32; 179;
218-223.
Hist. conscr. 2: 218.
Jup. Trag. 41: 141 n.681; 216 n.172.

[*Macr.*] 24 (= **Test. Or. 6e**): 31; 208-212.
Nec. 16: 133 n.630; 216 n.172.
Nigr. 9: 41 n.13.
Nigr. 12: 42 n.13.
Salt. 16: 198.
Salt. 27: 164 n.33; 219 n.187.
Salt. 76: 220 n.187.
Salt. 79: 252.
Symp. 17: 220 n.189.
VH 1. 2: 224 n.213.

Macone

Fr. 152 Austin: 138 n.661.

Macario

2. 38: 139 n.671.

Macrobio

Sat. 3. 13, 2: 217 n.174.

Marmor Parium (*FGrHist* 239 A60): 70 n.216.

Marziale

10. 25, 4: 219 n.185.

Menandro

Asp. 399-436: xxii n.106.
Asp. 424-425: 130 n.612.
Dys. 45: 255.
Dys. 432: 186 n.103.
Epit. 910: 130 n.612.
Epit. 1125: 160.
Mis. 618 Arnott: 128.
Per. Fr. 10 Arnott: 154 n.760.
Sam. 343-347: 106 n.461.
Sam. 495-496: 115.
Sam. 498-500: 106 n.462.
Sic. 124ss.: 130 n.612.
Fr. 187 K.-A.: 192.
Fr. 838 K.-A.: 250 n.158.

Metagene

Fr. 15 K.-A.: 178.

Morsimo

TrGF I 29 F1: 219 n.187.
TrGF I 29 T2 (= **Test. Libr. 2**): 34; 231-233.

Moschione

TrGF I 97 F3: 97 n.402.
TrGF I 97 F7: 175.

Nicobule

FGrHist 127 F2 (= **Test. Simp. 8**): 25; 178-180.

Nicocare

Fr. 2 K.-A.: 118.

Nicofonte

Fr. 10 K.-A.: 230 n.22.

Nicostrato

Fr. 27 K.-A.: 189; 254.

Omero

Il. 2. 259ss.: 170 n.48.
Il. 10. 494ss.: 166.
Od. 7. 159-160: 185.
Od. 11. 424: 155 n.762.

Onesicrito

FGrHist 134 F38: 268.

Orazio

AP 275-277: 42 n.16.
AP 280: 62 n.153.
Carm. 1. 3, 38: 175.
Carm. 2. 13, 19-20: 175.
Carm. 3. 1, 17-18: 186 n.101.
Sat. 1. 5, 63: 220 n.187.

Ovidio

Am. 1. 7, 9-10: 130.

Pausania

1. 37, 3: 170.
2. 18, 6-8: 121 n.562.
4. 3, 3-5: 121 n.562.
6. 5, 2-3: 99 n.414.
10. 9, 9: 168 n.40.
10. 9, 10: 169 n.43.
10. 29, 1-2: 193 n.21.

Pindaro

I. 2. 47-48: 52 n.93.
N. 5. 1-5: 43 n.18.
N. 6. 30-34: 43 n.19.
O. 6. 87-100: 52 n.87.
P. 1. 58ss.: 49.
P. 1. 72-80: 47.
P. 1. 74-75: 48.
P. 2. 58-68: 43 n.19.
P. 2. 67-69: 52 n.91.
P. 3. 112-114: 168.
P. 4. 295-297: 241 n.99.
P. 6. 10-13: 65.
Fr. 133 Snell-Maehler: 66 n.179.

scholia

I. 4. 92a., III, p. 236, 5-9 Drachmann: 117 n.536.
P. 1. 5a, II, p. 9, 9-10 Drachmann: 172.

Platone

[*Alc. II*] 151b: xi n.40.
Ap. 17c 6-d 1: 245 n.122.
Ap. 21a 6-7: 241.
Ap. 22a 6-b5 (= **Test. Libr. 5**):
Ap. 26d-e: 229.
Ap. 41b 2-4: 147.
Cra. 391c: 183 n.88.
[*Hipparch.*] 228b: 267 n.270.
Hp. Ma. 281a: 244.
Hp. Ma. 281b: 244.
Hp. Ma. 282e: 244.
Hp. Ma. 286a 3-5: 243 n.112.
Hp. Ma. 286a 5-7: 244 n.115.
Hp. Mi. 363a 6-371e 6: 242.
Hp. Mi. 363c 6-7: 244 n.113.
Hp. Mi. 363c 8-d 4: 244 n.115.
Hp. Mi. 364a 7-9: 243 n.107.
Hp. Mi. 367a: 243.
Hp. Mi. 368b 5-d 2 (= **Test. Libr. 6**): 36; 243-245.
Hp. Mi. 368b 6-7: 243.
Hp. Mi. 368b 7-c 9: 243.
Hp. Mi. 368c 8: 243.
Ion 533b 5-7: 164 n.31.
Ion 534c 3: 242 n.102.
Ion 535c: 132 n.626.
Ion 536d 2-3: 166.
La. 183a 7-b 2: 244.
La. 183a 8-b 1: 72.
Lg. 658a-c: 214.
Lg. 658b 7-c 1: 214.
Lg. 659b 6-c 5: 52 n.85.
Lg. 810b-c: 164 n.31.

Lg. 810b 1-2: 246.
Lg. 810e 6-811a 5 (= **Test. Libr. 7**): xix; 36; 245-247.
Lg. 810e 7-8: 247.
Lg. 811a 1-2: xvi; 71; 172.
Lg. 811a 1-3: 246.
Lg. 811b 4-5: 245.
Lg. 811c 6-10: 245 n.125.
Lg. 811e 1-5: 247.
Lg. 814d: 212.
Lg. 817a-d: 212.
Lg. 817c 1-5: 212 n.147.
Lg. 817d 2-3: 212 n.151.
Lg. 817d 4-8 (= **Test. Or. 7**): 31; 52; 212-215; 264.
Lg. 818e 1: 212.
Lg. 838c 4-6: 115.
Men. 87e 5: 242 n.103.
Phd. 97b-c: 242.
Phd. 97b 7-c 2: 262 n.234.
Phdr. 228a-c: 244.
Phdr. 268c ss.: 214.
Phdr. 269a 1-2: 214.
Phdr. 270c-d: 272 n.313.
Phdr. 273c 7-8: 253 n.179.
Plt. 261c 4: 242 n.103.
Prt. 313d 5-6: 245.
Prt. 325e-326a: xix; 4; 224.
Prt. 338c 6-347 b2: 242.
Prt. 347a 6-b 2: 244 n.115.
R. 364e: 250 n.156.
R. 383b-c: 214 n.165.
R. 383c: 212 n.152.
R. 395a: 216 n.172.
R. 398d-e: 197 n.54.
R. 475d 2-8: 73 n.236.
R. 493d: 214.
R. 522d 1-7: 149 n.731.
R. 606e 1-5: 242.
R. 611c: xi n.40.
Smp. 194b 1-4: 215 n.167.
Sph. 232d 5-e 2: 244 n.117.
Ti. 21b 4-7: 163.

Platone (com.)

Fr. 43 K.-A.: 253 n.180.
Fr. 136 K.-A.: 231 n.28.
Fr. 142 K.-A.: 169; 182.
Fr. 189 K.-A.: 249 n.148; 250 n.159.
Fr. 234 K.-A.: 200.

Plauto

Amph. 51: 255 n.187.

Plinio

NH 7. 111: 275 n.340.

Plotino

Enn. 3. 2. 17, 18-23: 111 n.496.

Porfirio

Vita Plot. 19: 261 n.227.

Plutarco

Ages. 7: 172 n.54.

Alc. 7. 2: 232 n.35.

Alex. 8. 2: 268 n.282.

Alex. 8. 3 (= **Test. Libr. 12**): 39; 268-271.

Alex. 10: 126 n.590.

Alex. 10. 7: 269.

Alex. 29. 5: 126 n.590; 225 n.231.

Alex. 51. 8: 269.

Alex. 53. 2: 269.

Alex. 53. 4: 269.

Alex. 72: 226 n.236.

Amat. 756b 10-c 4 (= **Test. Rep. 21***): 18; 141-144.

An sen. resp. ger. 785b-c: 222 n.202.

An sen. resp. ger. 785a-b (= **Test. Or. 6c**): 30; 208-212.

Arist. 21. 2: 66 n.178.

Cat. Ma. 24: 172 n.54.

Crass. 33: 226 nn.240, 241.

Crass. 33. 2: 225 n.224.

De aud. poet. 14e 9: 255.

De aud. poet. 18c 3-4: 121 n.565.

De aud. poet. 33c 7: 141.

De rect. rat. aud. 37c: 197.

De rect. rat. aud. 44e 8: 197 n.53.

De rect. rat. aud. 45d 6: 197.

De rect. rat. aud. 45e 7-8: 197.

De rect. rat. aud. 46a 9-10: 197.

De rect. rat. aud. 46b 2-6 (= **Test. Or. 4**): 28; 197-202.

De rect. rat. aud. 46b 4-9: 198.

De esu carn. 998d 11-e 6: 120 n.558.

De Alex. fort. 328c 5-8: 223 n.211.

De Alex. fort. 328c 10-d 7 (= **Test. Or. 10**): 33; 223-227.

De Alex. fort. 329a 6: 223.

De Alex. fort. 334a 3-b 1 (= **Test. Rep. 11b**): 11; 111-115.

De Alex. fort. 334c: 170 n.49.

De Alex. fort. 334d 4-5: 96 n.392.

De Alex. fort. 334d-e: 126 n.590.

De Alex. fort. 334e: 225 n.227.

De Glor. Ath. 348e 6-7: 133 n.630; 185 n.99.

De Her. mal. 872f 1-3: 66 n.178.

De laud. ips. 539e-f: 222.

De laud. ips. 545e 8-f 1: 185 n.98.

[*De Mus.*] 1141f: 184 n.90.

De prof. in virt. 79b: 83 n.304.

Dem. 4. 3: 103 n.444.

Dem. 7-8: 122 n.569.

Dem. 7. 1-5 (= **Test. Or. 8**): 216-218.

Dem. 7. 5: 217 n.176.

Dem. 7. 6: 216 n.170.

Dem. 8. 3: 216 n.173.

Dem. 8. 4: 216.

Dem. 28. 3: 133 n.630; 225 n.224.

Dem. 29. 2: 225 n.224.

Dem. 30. 4: 119 n.545.

Flam. 16. 6: 198 n.58.

Lyc. 15. 2: 198 n.58.

Lys. 15. 2: 168 n.40.

Lys. 15. 3-4 (= **Test. Simp. 4**): 22; 168-169.

Lys. 23. 4: 112 n.509.

Nic. 9. 7 (= **Test. Simp. 3**): 22; 167-168.

Nic. 17. 4: 203.

Nic. 29. 1-5 (= **Test. Or. 5b**): 28; 202-208.

Pel. 29. 5 (= **Test. Rep. 11a**): 11; 111-115.

Pel. 29. 7: 99 n.414.

Pel. 29. 8: 97 n.402.

Per. 5. 3: 81 n.295.

Phil. 4. 8: 224 n.213.

Praec. Ger. Reip. 816f 10-817a 1: 112 n.508.

Quaest. Conv. 674b-c: 121 n.565.

Quaest. Conv. 721b: 172 n.54.

Quaest. Conv. 736c: 131.

Quaest. Conv. 737a 10-b 3 (= **Test. Rep. 18a**): 16; 131-133.

Quom. adul. 68a-b: 56 n.107.

Reg. Imp. Apophtegm. 187d: 273 n.325.

Sol. 29. 4: 43 n.17.

Them. 5. 5: 40 n.1.

Thes. 20: 169 n.43.

Timol. 31. 1: 225 n.224.

Timol. 35. 2: 68n.198.

[*Vit. Dec. Or.*] 837e: 143 n.694.

[*Vit. Dec. Or.*] 840a 9-10: 113 n.515.

[*Vit. Dec. Or.*] 841f 4-12 (= **Test. Libr. 11**): 38; 259-268.

[*Vit. Dec. Or.*] 842a: 144 n.703.

[*Vit. Dec. Or.*] 844d: 216 n.170.

[*Vit. Dec. Or.*] 844f: 217 n.176.

[*Vit. Dec. Or.*] 845a-b: 138 n.661; 217 n.176.

Polibio

12. 26, 5: 120 n.555.

21. 46, 5: 208 n.124.

30. 5, 11-16: 208 n.124.

Polieno

Strat. 6. 10: 183 n.89.

Polemone

FHG III F95: 154 n.758.

Pratina

PMG 708: 160.

Prolegomena de comoedia (ano n.)

III, p. 9, 32 Koster: 50 n.75.

III, p. 9, 38 Koster: 181.

Prolegomena de rhetorica (anon.)

Rhet. Gr. 6, p. 35, 22 Walz: 138 n.661.

Proverbia ex cod. Coisl. 177:

124: 11; 185 n.96.

Pseudepicharmeia

Frr. 281-288 K.-A.: 250 n.158.

Pseudo-Apollodoro

Bibl. 1. 9, 4: 169 n.43.

Bibl. 2. 8, 2-5: 121 n.562.

Bibl. 3. 7, 2: 139 n.672.

Bibl. 3. 7, 5: 139 n.672.

Bibl. 3. 14, 8: 169 n.43.

Epit. 2. 3-8: 117 n.537.

Quintiliano

9. 3, 57: 220 n.189.

10. 1, 54: 64 n.163.

10. 1, 66 (= **Test. Rep. 3h**): 7; 62-65.

10. 3, 25: 216 n.170.

11. 3, 7: 138 n.661.

Rhetores Graeci

5, p. 486, 12 Walz: 46 n.47.

7, p. 973, 14-17 Walz: 46 n.47.

Rhetorica ad Herennium

4. 22, 31: 223 n.210.

Satiro

Vit. Eur. Fr. 38, col. IV- Fr. 39, col. I, 30-35 Schorn: 211 n.145.

Vit. Eur. Fr. 39, col. XIX, 1-11 Schorn: 202.

Vit. Eur. Fr. 39, col. XIX, 11-34 Schorn (= **Test. Or. 5a**): 28; 202-208.

Vit. Eur. Fr. 39, col. XIX, 23-30 Schorn: 205.

Vit. Eur. Fr. 39, col. XI-XII Schorn: 57 n.114; 210 n.140.

Seneca

Ep. 115. 14-15: xviii n.82; 141 n.682.

Senofonte

An. 7. 5, 14: 229.

Ap. 26: 147.

Eq. 1. 1: 255 n.188.

Hell. 1. 3, 1: 146.

Hell. 2. 2, 19-20: 168 n.40.

Hell. 2. 3, 10: 146.

Hell. 2. 4, 32: 144 n.703.

Hell. 4. 8-10: 74 n.243.

Hell. 4. 8, 9-10: 91 n.354.

Hell. 6. 4, 33-35: 97 n.402.

Mem. 1. 6, 14: 232 nn.36, 37; 242.

Mem. 4. 2, 33: 147 n.720.

Symp. 2. 1: 184.

Symp. 3. 5: 246 n.129.

Symp. 3. 11: 185 n.98.

Symp. 4. 27: 242 n.106.

Symp. 6. 2: 183 n.87.

Symp. 6. 3 (= **Test. Simp. 11***): 26; 183-186.

Sesto Empirico

adv. Math. 3. 3: 254.

Simia di Rodi

Fr. 24 Powell: 176.

Fr. 25 Powell: 176.

Simonide

Fr. 11 W²: 48 n.61.

PMG 507: 159 n.1.

Sofocle

Aj. 815-816: 153.
Aj. 864-865: 152.
Aj. 1168-1184: 152 n.751.
Ant. 175-190: 106; 110 n.488.
Ant. 185-186: 106.
Ant. 678: 107.
Ant. 712-717: 107.
Ant. 1231-1234: 108 n.472.
Ant. 1257-1346: 108 n.476.
El. 2: 16.
El. 99: 155 n.762.
El. 1098-1170: 133 n.634.
El. 1415-1417: 156.
OC 1-2: 137 n.660.
OC 3-6: 136.
OC 310-509: 137.
OC 595: 136.
OC 728-1024: 137.
OC 892: 136.
OC 1189-1194: 211 n.141.
OC 1383ss.: 136 n.651.
OC 1383-1386: 137.
OC 1410-1413: 108.
OC 1586-1666: 137 n.660.
OT 236-240: 136.
OT 241: 136.
OT 629: 134 n.642.
OT 1056: 135.
OT 1307-1366: 53.
OT 1470ss.: 135.
Tr. 210: 160.
Tr. 987-1043: 53.
Fr. 84 Radt: 82.
Fr. 185 Radt: 17; 139.
Fr. 186 Radt: 140 n.678.
Fr. 187 Radt: 139 n.647.
Fr. 190 Radt: 140 n.647.
Fr. 201g Radt: 139 n.647.
Fr. 201h Radt: 139.
Fr. 247 Radt: 115 n.526.
Frr. 248-252 Radt: 114 n.524.
Frr. 253-254 Radt: 114 n.524.
Frr. 255-269 Radt: 114 n.524.
Fr. 260a Radt: 115 n.524.
Frr. 453-461 Radt: 89.
Frr. 462-467 Radt: 89.
Fr. 473a Radt: 117 n.536.
Fr. 474 Radt: 117 n.536.
Fr. 476 Radt (= **Test. Or. 3**): 27; 117; 196-197.
Fr. 523 Radt: 124 n.580.
Fr. 580 Radt: 81 n.296; 89.
Fr. 890 Radt: 138.

testimonia

TrGF IV TA1, 21-22: 53 n.95; 174.
TrGF IV TA1, 23-24: 71 n.223.
TrGF IV TA1, 40: 209.
TrGF IV TA1, 47-54 (= **Test. Or. 6a**): 29; 208-212.
TrGF IV TA1, 95-97: 187 n.104.
TrGF IV TA2, 4-5: 71 n.223.
TrGF IV T39: 134.
TrGF IV T40: 134.
TrGF IV T50: 210 n.139.
TrGF IV T82: 30; 209 n.182.
TrGF IV T100: 83 n.304.
TrGF IV T169 (= **Test. Libr. 12**): 39; 268-271.

argumenta

Aj. p. 13, 11-14 Christodoulos: 152 n.751.
Ant. I, 13-15 Pearson: 255.
OT II, 20-23 Pearson: 134.
OT III, 16-17 Pearson: 255.

scholia

vet. Aj. 815a, p. 185 Christodoulos: 153 n.755.
vet. Aj. 864a, p. 195 Christodoulos (= **Test. Rep. 25***): 19; 152-154.
vet. Aj. 1297, p. 246 Christodoulos: 113 n.517.

Sofrone

Fr. 128 K.-A.: 50 n.74.

Solone

Fr. 4 W.: 163.

Sosifane

TrGF I 92 F3: 175.

Sotade

Fr. 1 K.-A.: 188 n.107.

Stazio

4. 9, 22: 233 n.50.

Stobeo

1. 6, 7: 256 n.194.
3. 34, 19: 161 n.16.
4. 14, 4: 167.

4. 33, 28, 8-10 (= **Test. Rep. 19**): 17; 134-137.
4. 34, 70: 174.

Strabone

5. 2, 3: 143 n.694.
9. 1, 21: 70 n.210.
13. 608: 273 n.324.

Strattide

Fr. 1 K.-A.: 93 n.366; 122 n.574; 126 n.589.
Fr. 8 K.-A.: 131 n.617.
Fr. 63 K.-A.: 131 n.617.

Suda

α 357: 62 n.145.
α 3770: 139 n.671.
α 3893: 87 n.333.
δ 1064: 85.
ε 3386: 94 n.374.
ε 3695: 203 n.93.
ε 3800: 56 n.108.
θ 138: 254 n.183.
θ 282: 43 n.26.
ι 543: 243 n.109.
κ 394: 98.
ν 406: 230 n.22.
ν 407: 117.
σ 815: 71 n.233; 82 n.298; 201.
τ 19: 42-43.
φ 397: 170 n.49.
χ 594: 250 n.161.

Suetonio

Nero 21. 4-6: 162.
Nero 46. 3: 220.

Tebaide

PEG, I, Fr. 2, 7-8 Bernabé: 136.

Teocrito

17. 112-114: 275 n.342.

Teodette

TrGF I 72 T1: 254 n.183.

Teodoreto

hist. eccl. 181, 22: 41 n.13.

Teognide

236-239: 43 n.21.
1199: 179.

Teofrasto

Char. 15. 10-11 (= **Test. Simp. 9a**): 25; 180-181.
Char. 27. 2-3 (= **Test. Simp. 9b**): 25; 180-181.
Fr. 576 Fortenbaugh: 71 n.224.

Terenzio

Andr. 6: 255 n.187.

Timeo

FGrHist 566 F32 (= **Test. Simp. 12***): 26; 177;
186-187.

Timocle

Fr. 6 K.-A.: 140 n.675; 251.
Fr. 27 K.-A.: 271 n.304.
Fr. 37 K.-A.: 253 n.179.

Timone di Fliunte

Silli, fr. 12 Di Marco: 274 n.338.
Silli, fr. 54 Di Marco: 263 n.243.

Timoteo

TrGF I 56 F1: 78 n.271.

Tragicorum Graecorum Fragmenta

TrGF I *DID* A5a-h: 86.
TrGF I *DID* A13: 64 n.162.
TrGF I *DID* B5 (= **Test. Rep. 7**): 9; 76-83.
TrGF I *DID* B11, 1-2: 129 n.605.
TrGF I *DID* C4 a-b: 56 n.110.
TrGF I *DID* C9: 72 n.227.
TrGF I *DID* C14: 145 n.740; 147 n.717.
TrGF I *DID* C22: 74 n.237; 186-187.
TrGF I *DID* C23: 88.
TrGF I *DID* C13: 70 n.217; 181 n.82.
TrGF I *DID* D1: 70 n.216.
TrGF I *DID* D2: 88 n.337.

Tucidide

1. 1: 255 n.188.
1. 22: xviii.
1. 102, 5: 169 n.43.

1. 107, 1: 169 n.43.
1. 111, 1: 169 n.43.
2. 9, 2: 169 n.43.
2. 49: 219.
2. 70: 204 n.101.
3. 95, 1: 169 n.43.
4. 118-119: 167 n.36.
4. 119, 3: 167.
5. 1: 167 n.36.
6. 4, 3: 67 n.191.
6. 46: 172 n.54.
7. 4: 176.
8. 39: 207-208.
8. 93, 1: 144 n.703.

Tzetzes

Chil. 7. 156, 989-993 Leone: 40 n.1.
Comm. In Ar. Ra. 868, pp. 943-944 Koster (= **Test. Rep. 3f**): 6; 55-66.
Prolegomena de comoedia Aristophanis, Proem. I, 1-6, pp. 22-23 Koster: 265 n.260; 273 n.327.
Prolegomena de comoedia, Proem. II, 4-11, p. 32 Koster: 273 n.325.
Schol ad Chil. 8. 888, p. 589 Leone: 149.

Valerio Massimo

8. 10, 2: 217 n.174.

Virgilio

Aen. 4. 471: 130.

Vita Aeschinis

§7, p. 2 Dilts (= **Test. Rep. 15c**): 14; 116-122.

Vita Aeschyli

§11 (= **Test. Rep. 4**): 7; 66-69.
§12 (= **Test. Rep. 3g**): 6; 55-66.
§15: 53.
§18 (= **Test. Rep. 2e**): 5; 44-55.

Vita Aristotelis (ex Marc. Gr. 257)

§6: 257 n.198.

Vita Sophoclis

§4: 53 n.95; 111; 174; 215 n.166.
§11: 209.
§13 (= **Test. Or. 6a**): 29; 208-212.
§23: 187 n.104.

Vitae Euripidis

I. 11 (= *TrGF V. 1 TA1, IA*, 40-41): 58.
III. 4 (= *TrGF V. 1 TA1, III*, 87-88): 168 n.42; 202.

Zenobio

1. 43, p. 17 Leutsch-Schneidewin: 154 n.760.
4. 17, p. 88 Leutsch-Schneidewin: 206.

Indice delle iscrizioni

Agora I-7151: 125.

ED 52: 52 n.88.

ED 234: 52 n.88.

FD III 1. 478, 17: 222 n.202.

IE 53 (= **Test. Rep. 6**): 8; 74-75.

IE 70 (= IG II² 1196): 75 n.247.

IE 71: 75 n.247.

IE 141 (= IG II² 1682): 75 n.247.

IG I³ 254: viii; 43-44; 72.

IG I³ 515: 74.

IG I³ 964: 69.

IG I³ 969 (= **Test. Rep. 5**): 8; 69-73; 75; 76; 77; 78.

IG I³ 970 (= IG II² 3090, **Test. Rep. 6**): 8; 44 n.34;

72; 74-76; 77; 102 n.436.

IG II 973 (= IG II² 2320): 131.

IG II² 145: 204 n.101.

IG II² 1138: 204 n.101.

IG II² 1210: 70 n.213.

IG II² 2318, col. II, 156-161 M.-O.: 70.

IG II² 2318, col. III, 286 M.-O.: 195 n.33.

IG II² 2318, col. VII, 864 M.-O.: 183 n.89.

IG II² 2318, col. VIII, 1004 M.-O.: 93 n.370.

IG II² 2318, col. VIII, 1007 M.-O.: 88 n.337.

IG II² 2318, col. VIII, 1007-1008 M.-O.: 86 n.327.

IG II² 2318, col. VIII, 1009-1011 M.-O. (= **Test. Rep. 10**): 10; 64; 90-96; 125.

IG II² 2318, col. IX, 1153 M.-O.: 88 n.337.

IG II² 2318, col. XI, 1478 M.-O.: 126 n.590.

IG II² 2318, col. XI, 1538 M.-O.: 126 n.590.

IG II² 2318, col. XII, 1673 M.-O.: 183 n.89.

IG II² 2318, col. XIII, 1704-1705 M.-O.: 126 n.590.

IG II² 2319: 77; 125.

IG II² 2319, col. III, 11-17 M.-O.: 77.

IG II² 2320, col. II, 1-17 M.-O.: 102.

IG II² 2320, col. II, 1-4 M.-O.: (= **Test. Rep. 17a**): 16; 125-131.

IG II² 2320, col. II, 5-8 M.-O.: 102 n.437.

IG II² 2320, col. II, 7 M.-O.: 110 n.489.

IG II² 2320, col. II, 18-21, M.-O.: (= **Test. Rep. 17b**): 16; 125-131.

IG II² 2320, col. II, 32-35 M.-O.: (= **Test. Rep. 17c**): 16; 125-131.

IG II² 2320, col. II, 34-35 M.-O.: 183 n.89.

IG II² 2321: 125.

IG II² 2323a: 125.

IG II² 2325B, col. II, 22 M.-O.: 183 n.89.

IG II² 2325B, col. II, 23 M.-O.: 100.

IG II² 2325B, col. II, 26 M.-O.: 106 n.463.

IG II² 2325B, col. IV, 66 M.-O.: 154 n.760.

IG II² 2325C, col. I, 13 M.-O.: 76 n.254.

IG II² 2325C, col. I, 13-14 M.-O.: 79.

IG II² 2325E M.-O.: 76 n.254.

IG II² 2325E, col. IV, 63 M.-O.: 138 n.661.

IG II² 2325F, col. III, 35 M.-O.: 216 n.172.

IG II² 2325F, col. III, 36 M.-O.: 103.

IG II² 2325F, col. III, 47 M.-O.: 121 n.565.

IG II² 2325F, col. III, 48 M.-O.: 101 n.424.

IG II² 2325H, col. I, 8 M.-O.: 183 n.89.

IG II² 2325H, col. II, 21 M.-O.: 86 n.327.

IG II² 2325H, col. II, 22 M.-O.: 86 n.327.

IG II² 2325H, col. II, 23 M.-O.: 88 n.334; 106 n.463.

IG II² 2325H, col. III, 38 M.-O.: 126 n.590.

IG II² 2325H, col. III, 42 M.-O.: 183 n.89.

IG II² 2325 h', 3 M.-O.: 88 n.337.

IG II² 4402: 85 n.318.

IG II² 6218: 101.

IG II/III³ 4, 1, 468 (= IG II² 3056): 69 n.207.

IG II/III³ 4, 1, 498 (= IG II² 3091, **Test. Rep. 7**): 9; 76-78.

IG II/III³ 4, 1, 500 (= IG II² 3092, **Test. Rep. 8**): 9; 83-86.

IG II/III³ 4, 1, 507 (= IG II² 3101): 78.

IG II/III³ 4, 1, 510 (= CIG I 219): 84-85.

IG II-III³ 4, 1, 512 (= SEG XXXIV, 174, **Test. Rep. 12a**): 12; 99-104.

IG II/III³ 4, 1, 517: 77 n.263.

IG II/III³ 4, 1, 555 (= IG II² 3075 + IG II² 3111 a, b): 151 n.745.

IG XII 1, 6: 86 n.326.

IG XII 1, 125: 88 n.335.

IG XII 6, 1, 56: xi n.36.

IG XII *Suppl.* 400 (= **Test. Rep. 12b**): 12; 99-104.

IG XIV 1097: 87.

IG XIV 1098: 87

IG XIV 1098a: 87.

IGDS, 134b: 67.

IGUR I 215: 59 n.127; 87.

IGUR I 216: 87 n.329.

IGUR I 218: 87 nn. 329, 330.

IGUR I 223 (= **Test. Rep. 9a**): 10; 86-89.

IGUR I 224 (= **Test. Rep. 9b**): 10; 86-89.

IGUR I 227: 88 n.335; 89 n.339.

IGUR I 229 (= **Test. Rep. 9c**): 10; 86-89.

IGUR I 230: 86.

IKnidos 303: 67.

SEG XIX 317: 86 n.326.

SEG XXVI 203: 77 n.268.

SEG XXVI 208: 96 n.389; 134 n.638; 151.

SEG XXVI 225: 69 n.204.

SEG XXVIII 60: 151 n.746.

SEG XXXV 917: 66.

SEG XLI 191: 70.

*SIG*³ 648B: 221.

*SIG*³ 1055: 79 n.279.

*SIG*³ 1080: 129 n.605.