

Sugli anapesti di *Trag. Adesp. F 646a Sn.-K.**

Nell'ambito della letteratura critica dedicata a questo frammento, tramandato da due papiri di epoca ellenistica¹, due recenti contributi costituiscono un punto di partenza imprescindibile, in quanto rappresentano in maniera esemplare per ricchezza e ampiezza di documentazione le due ipotesi finora maggiormente accreditate riguardo alla sua classificazione: commedia antica² o dramma satiresco ellenistico³. Mi riferisco, naturalmente, ai lavori di Luigi Battezzato e Massimo Di Marco⁴: prima di essi, infatti, una trattazione sistematica del frammento era stata affrontata da Anton Bierl, in un articolo del 1990⁵ e successivamente nella sua monografia sugli elementi metateatrali della tragedia⁶. Bierl propende per l'attribuzione a una commedia, ma molte delle sue conclusioni relative al possibile contesto a cui il frammento apparteneva sembrano difficilmente condivisibili⁷. L'ipotesi comica è stata poi ripresa da Battezzato, con altri e più articolati argomenti.

Si tratta, com'è noto, di un brano in tetrametri anapestici catalettici, purtroppo lacunosi in quanto il fr. b del papiro Fackelmann preserva soltanto la parte destra della colonna⁸, e il papiro di Colonia solo le parti finali degli anapesti. Quest'ultimo, tuttavia, ha restituito alcune porzioni di testo mancanti nel P. Fackelmann (vv. 1-6, 26-7 e le finali dei vv. 7-24); e soprattutto, grazie alla possibilità di una lettura più nitida e certa di alcune parole, ha permesso di appurare che si tratta di un discorso pronunciato con ogni probabilità da un unico personaggio, che la critica recente tende a identificare con Sileno⁹. Questi, dopo aver raccontato, sembra, la nascita e

* Esprimo la mia viva gratitudine a Vittorio Citti per avere accolto il presente contributo in questa sede, e a Luigi Battezzato, per averlo benevolmente letto e valutato e per i suggerimenti che mi ha fornito. Un grazie va infine a Giuseppina Basta Donzelli, sempre attenta e disponibile nel seguire i passi del suo allievo.

¹ P. Fackelmann 5 fr. b (I s. a. C.; II^{ex}-Iⁱⁿ ap. Cavallo 2008, 74 s.), ed. pr. Kramer 1979, 1-14; P. Köln VI 242 fr. a (II s. a. C.), ed. pr. Maresch 1987, 26-46. Il frammento, già edito in Snell – Kannicht 1981 come *TrGF* F 646a sulla scorta del solo papiro Fackelmann, è stato successivamente ripubblicato in Kannicht 1991, 250-3 con le integrazioni desunte da P. Köln, e quindi in Kannicht 2004, 1135 s. (di cui si riproduce qui il testo).

² Lloyd-Jones 1979; West (ap. Maresch 1987, 29); Parsons (*ibid.*); Gronewald (*ibid.*); Hutchinson 1989, 357; Bierl 1990, 1991; Battezzato 2006. Snell – Kannicht 1981 (appar.), pur pensando a un dramma satiresco sulla base di elementi metrici e linguistici, non escludevano del tutto l'appartenenza alla commedia, e annotavano: 'fragmentum aliquando aptiorem fortasse locum habebit inter adespota comica'.

³ Snell – Kannicht 1981, l. cit. (ma con qualche dubbio: cf. nota precedente); Maresch 1987; Luppe 1988, 35; Kannicht 1991, 250 s. e 302; Gallo 1992, 115; Kassel – Austin, *PCG* VIII 505; Conrad 1997, 207-20; Kruschwitz 1999, 637; Di Marco 2003, 47 s.; Kannicht 2004. C. Austin (ap. Maresch 29) aveva proposto un'attribuzione ad Alessandro Etolo, di cui abbiamo un frammento in tetrametri anapestici tratto da un'opera sconosciuta (fr. 7 Magn.).

⁴ Cf. *supra*, note 2 s.

⁵ Bierl 1990, 353-91.

⁶ Bierl 1991, 248-53.

⁷ Si vedano le obiezioni mosse da Di Marco 2003, 45-7.

⁸ Il papiro comprende altri due frammenti, uno contenente solo lettere iniziali di righe e tracce di *paragraphoi* (fr. a) e un altro con lettere isolate (fr. c).

⁹ Cf. soprattutto Maresch 1987, 28; Kannicht 1991, 250 e 2004, 1135 appar.; Kruschwitz 1999, 637 s.; Di Marco 2003, 43, 47 s.; Battezzato 2006, 20 ss. Per la verità già Kramer aveva pensato che si

l'infanzia di Dioniso, parla di sé e del ruolo avuto come tutore del dio bambino e divulgatore dell'uso del vino¹⁰, rievocando la propria giovinezza felice e 'incontaminata' (vv. 8 s.) trascorsa al servizio del dio nel tiaso dionisiaco (vv. 15-8). Quindi cita una frase di un non meglio identificato 'cantore di Salamina' (v. 19) e contrappone al buon tempo antico una condizione presente fatta di 'inganni' (v. 20); infine conclude¹¹ rivolgendo un appello ad alcune dee (generalmente identificate con le Muse¹²) affinché non disconoscano il valore di un'opera d'arte giudicandola roba di terz'ordine, con riferimenti alla tragedia e al giudizio dei concorsi drammatici. Prima di affrontare il problema della classificazione del frammento, proporremo un'ipotesi di traduzione, corredata di una disamina dei principali problemi testuali ed esegetici.

trattasse di un unico personaggio, identificandolo con Dioniso; ma questo è inverosimile, perché il dio è nominato sempre in terza persona ai vv. 14, 15, 26 (cf. Kruschwitz 1999, 638. Al v. 4 Σεμέλης [τέ]χ[ο]ς potrebbe essere anche un vocativo, come suppongono Maresch 1987, 42 e Bierl 1991, 250). Snell – Kannicht 1981 (appar.) pensavano invece a un dialogo, sulla base delle *paragraphoi* del fr. a, che Snell riteneva costituissero la parte destra della colonna di fr. b: in particolare, supponevano che all'inizio parlasse Dioniso, mentre Sileno (o una ninfa di Nisa) sarebbero subentrati nella parte (vv. 12 ss.) che ricorda l'educazione del dio. Secondo Bierl 1990 il frammento sarebbe un contrasto fra due personaggi che rappresentano la tragedia e la commedia o, in alternativa, fra un popolano ammiratore di Euripide (l'ἄοιδός Σαλαμίνος del v. 19) e un altro che disapprova l'influenza che egli esercita sulla commedia: il primo eseguirebbe un 'inno' a Dioniso in stile tragico, il secondo criticerebbe tale stile in quanto 'pesante' (sarebbe questo il senso dell'espressione τραγικῶν ὁ παρῶν πόνοσ ὕμνων al v. 23) per contrapporvi la predilezione di Dioniso per tutto ciò che è bello e lieve. Nella monografia del 1991 attribuisce l'intero frammento a una «herausragende Person aus dem dionysischem Thiasos» che però, come il corifeo nella parabasi comica, parlerebbe a nome dell'autore spogliandosi della propria identità drammatica; anche se poi, nel commento sistematico al frammento, presuppone anch'egli l'identificazione con Sileno. Fu Maresch ad attribuire l'intero discorso a Sileno, sulla base delle integrazioni rese possibili dal papiro di Colonia: il ricorrere di forme verbali in prima persona porterebbe ad escludere l'ipotesi del dialogo.

¹⁰ Cf. vv. 12 παιδεύσας ὄριον ἦβην ἐφύλαξα, 14 εἰς θνητοὺς ἀνέφηνα ποτὸν Διόνυσου.

¹¹ Si hanno fondate ragioni per credere che il frammento costituisca la parte conclusiva del discorso: nel papiro di Colonia infatti, che faceva parte di un'antologia, segue subito un inno ad Afrodite. Cf. Kannicht 1991, 250; Di Marco 2003, 42; Battezzato 2006, 22.

¹² Cf. Kramer 1979, 3; Snell – Kannicht 1981, appar. *ad l.*; Bierl 1990, 388; Di Marco 2003, 61; Battezzato 2006, 57.

	(CΙΛΗΝΟC)		margo
			ει]ς οἶδμ' ἀπολίθου[ι
]τορ. . . . ις
]ναε. . . . ιαις
4] Σεμέλης [τέ]χ[ο]ς ὕμνον
]βλα[.].[. .] θεὸς Ἀρκάς
] σκεπτομεν[. . . .]
]υ]λε. . . . δης.αι παρεδωκεν ¹³
8	υ υ - υ υ - υ υ] πεφευγῶς ἦθυρον ἐγὼ νέος ἄντροις	
	υ υ - υ υ - υ υ]ουργος ἀπλοῦς, πάς ης κακίας ἀμίαντος	
	υ υ - υ υ - υ υ -]οισου καρπὸν μὲν ἔλων τὸν ὄρειον	
	υ υ - υ υ - υ υ]αι τὸ πάλαι θηρῶν, ἐφόδοις ἀκόμιστον	
12	υ υ - υ υ - υ υ] παιδεύσας ὄρειον ἦβην ἐφύλαξα	
	υ υ - υ υ -	καρπὸ]ν ὀπώρας ἦρα βαθείας ἐπὶ ληνού ¹⁴	
	υ υ - υ υ - υ υ]ν εἰς θνητοὺς ἀνέφηνα ποτὸν Διονύσου	
	υ υ - υ υ -]ρος ὁ μύστης οὐποτε λήγων ἐπὶ Βάκχῳ	
16	υ υ - υ υ - - -]δε θεοῦ πρώτῃ, πλοκάμοις ἀνέδησε	
	υ υ - υ υ - υ υ]ων λήθη χάρις, κείναις ἀνέλαμψεν	
	υ υ - υ υ - υ υ]αι θίασος τοιάδε, κομπεῖν ἐδιδάχθην.	
	υ υ - υ υ - υ υ -] μέγας φησὶν, αἰοδὸς Καλαμῖνος	
20	υ υ - υ υ - υ υ]ης ταμίας, νῦν δ' εἰς ἀπάτας κεκύλιμαι	
	υ υ - υ υ]ας παῦρος ὑπουργῶν ταῖς ψευδομέ'να[ις]...[- -	
	υ υ - υ υ -]αραπέμψει τὸν ἀπ' ὀθνεῖας ἐπεγείρων	
	υ υ - υ υ -]γνωτε, θεαί' τραγικῶν ὁ παρὼν πόνος ὕμνον	
24	υ υ - υ υ -]ος ὀρίζει, μὴ τὰ δικάως καλὰ μόχθῳ	
	υ υ - υ υ -]φθέντα μόλις θῆτε παρέρχου τρίτα φόρτου	
	υ υ - υ υ - υ υ - υ υ -	-]αδεν ὀρθῆι Διόνυσο	
	υ υ - υ υ - υ υ - υ υ -	- υ β]ραβεύσας γ' ἐν ἀγῶνι Ο	
			margo

¹³ Le porzioni di testo a sinistra del segno «]» sono conservate solo dal papiro Fackelmann.

¹⁴ Kannicht 2004 ha λήνους, che sarebbe genitivo di λήνος ('benda di lana'); ma è un errore di stampa per ληνούς, 'torchi', come fa notare Battezzato 2006, 24. In Snell – Kannicht 1981 si legge correttamente ληνούς.

....scivol[i?] nell'onda
....
....
....inno...[per il?]....figlio di Semele
....nasc...(?)...il dio arcade
....osserv...
....affidò....
....sfuggito io giovane giocavo ... (?) l'antro
....(?)...semplice, incontaminato da ogni malizia
....avendo preso il frutto montano
....un tempo non coltivato (raccolto?) per gli assalti delle fiere
....avendo educato custodii la gioventù (finché divenne?) matura
....caricai sui torchi profondi il [frutto] dell'autunno
....ai mortali rivelai la bevanda di Dioniso
....l'iniziato ai misteri che mai cessava di...in onore di Bacco
....[la Baccante?] del dio per prima legò ai riccioli (intrecciò coi bioccoli?)
....l'oblio del[le fatiche?] si accese di quelle gioie (?)
....tiaso: di tali cose fui ammaestrato a vantarmi.
....grande dice cantore di Salamina
....dispensiere, ora sono rotolato negli inganni
....modesto, al servizio delle...(trame?)...menzognere
....abbandonerà (...??) suscitando quello che viene da (terra?) straniera
....sappiate (perdonate?), dee: la presente fatica degli inni tragici
....stabilisce: le cose a buon diritto belle, con fatica
....non mettetele a stento al terzo posto, tra la paccottiglia dozzinale
....con giusta....Dioniso
....avendo giudicato in un agone.

1 Possibile anche ἀπολίθου[ς] (Maresch 1987, 42, il quale ipotizza che il verbo fosse preceduto dalla negazione μή).

4 τὸν δ' εἰς] Σεμέλης [τέ]χ[ο]ς ὤ. Luppe 1988, 35; ma Σεμέλης [τέ]χ[ο]ς potrebbe essere anche un vocativo (Maresch, Bierl; cf. supra, nota 9).

5 βλα[ς]τ[ι] Maresch 1987, 42 piuttosto che βλα[π]τ[ι]. - θεὸς Ἄρκας: con ogni probabilità Hermes, nato sul monte Cillene in Arcadia. Secondo una nota tradizione, egli portò il piccolo Dioniso alle Ninfe di Nisa per sottrarlo alla collera di Hera (cf. v. 7 παρέδωκεν; D. S. 4.2.3, etc.; Maresch 1987, 43, Kannicht 2004, appar.). Teoricamente potrebbe trattarsi anche di Pan (così Maresch 1987, 42; Bierl 1990, 377; Kannicht 2004, cit.; cf. Meleagr. AP 5.139.1 = 29.1 G.-P. e Nemesian. ecl. 3.25 s., dove Pan ricorda di aver nutrito il piccolo Dioniso assieme a Ninfe, Fauni e Satiri. Per il legame tra Pan e l'Arcadia si potrebbero aggiungere anche Verg. ecl. 4.58 s.; 10.26). Comunque, il ruolo di Pan nella giovinezza di Dioniso, ove attestato (Nemesian. l. cit.) appare abbastanza marginale rispetto alla cospicua tradizione relativa a Hermes.

8 ἄντροι[P. Fack., ἄντρας sscr. ὦν supra ac P. Köln (= ἄντρον; in effetti del ρ è rimasta ben poca cosa). Secondo Luppe 1988, 35 il copista di P. Köln ha scritto dapprima ἄντρα, poi l'ha corretto in ἄντροις e successivamente in ἄντρον nell'interlineo. Generalmente si reputa che il sostantivo fosse retto in *enjambement* da una preposizione accompagnata dall'attributo: e.g. ἄντροις / [ἐν τοῖς διθύροις] (Snell 1981, cl. Porph. *De antro Nymph.* p. 56.11 al., Σ Ap. Rh. 4.1131 ecc.), o, se si accetta ἄντρον, ἐπὶ τῶν διθύρων (Maresch 43) oppure ancora, collocando il supplemento nella lacuna iniziale dello stesso verso, τότε δ' ἐκ ζαθέων κρύβδα] πεφευγώς ... ἄντρον (Austin ap. Maresch 43). Ma non è escluso che fosse retto da un sostantivo, e.g. ἄντροις (-ων) / φρουρός *vel* ἔφορος (Di Marco 2003, 50; nel primo caso si tratterebbe di un *dativus commodi*).

9 φυτ]ουργός Merkelbach ap. Kramer 8, μουσ-] Lloyd-Jones, αὐτ-] Kannicht 1981, ὕπ-] Di Marco 2003, 50, ἀπάν]ουργος Gronewald ap. Maresch 1987, 43, alii alia.

11 ἀκόμιστος: Snell – Kannicht 1981 ipotizzano o il senso di 'incolto' (così già Kramer, che confronta Nonn. *Dion.* 12.296-97 ἐν σκοπέλοις δέ / αὐτοφυῆς ἀκόμιστος ἀέξετο καρπὸς ὀπώρης; Bierl 1990, 380), o, in alternativa, quello di 'sicuro, incolume' (su questa linea anche Battezzato: «non soggetto agli attacchi delle fiere») sulla scorta di *LSJ* s.v. κομίζω II 2 «carry off as a prize or booty» (*Il.* 2.875, 11.738, *al.*); bisognerebbe dunque intenderlo all'incirca come 'non raziato'. Ma nei contesti in cui κομίζω ha questo valore, a compiere l'azione sono uomini, non animali, generalmente in contesti bellici o agonali: nei passi iliadici citati si tratta appunto delle spoglie tolte a un nemico ucciso in battaglia, laddove nel nostro caso dovremmo pensare, ad esempio, a un orso che fa una scorpacciata di uvaspina. Inoltre, le descrizioni classiche dell'età primitiva – sia quelle idealizzanti che la qualificano come 'età dell'oro', sia quelle 'illuministe' che esaltano invece il progresso umano dallo stato di natura alla civiltà – solitamente non contemplano fra i suoi tratti tipici il fatto che la frutta rimanesse intatta sugli alberi senza che gli animali la mangiassero: le seconde perché sarebbe un fatto palesemente inverosimile, le prime perché l'armonia primigenia dell'età dell'oro si fonda proprio sul fatto che gli animali, al pari degli uomini, si cibano dei frutti spontanei della terra e non esiste la predazione (se invece non li toccassero, non si capisce che cosa dovrebbero mangiare). Quando Virgilio scrive in *ecl.* 4.29 *incultisque rubens pendebit sentibus uva*, quell'uva che pende dai rovi – *non coltivati*, si noti bene – non ha funzione ornamentale, ma è l'alimento che la natura offre spontaneamente come le spighe che indorano il campo al v. 28 della stessa ecloga e il latte che gonfia le mammelle delle capre al v. 21. Fra l'altro, nel nostro frammento l'età dell'oro non coincide con lo stato di natura, ma piuttosto ha il suo culmine nell'invenzione del vino e dei riti dionisiaci (di cui si parla dopo): rispetto ad essa il 'prima' (τὸ πάλαι) rappresenta una fase ancora immatura della storia umana destinata ad essere superata. Del

resto, l'espressione 'attacchi delle fiere' è più appropriata a dei predatori in grado di assalire anche l'uomo, che ha quindi paura di addentrarsi nelle impervie foreste dove crescono queste piante (così la interpreta anche Di Marco 2003, 52: «Sileno intende proiettare l'infanzia di Dioniso in un'età assai remota, che non conosce ancora l'agricoltura, sì che l'uomo per nutrirsi deve contentarsi di ciò che la natura produce spontaneamente, in una spietata lotta per la sopravvivenza che lo vede esposto alle insidie delle fiere»). Sembra perciò più prudente, anche per il parallelo stringente di Nonno, mantenere l'accezione consueta di 'non curato' e dunque 'non coltivato'; oppure, se vogliamo cercarne un'altra attingendo ai possibili significati di κομίζω, penserei piuttosto a 'non raccolto', dal momento che κομίζω quando ha come oggetto καρπὸν significa per l'appunto 'raccolgere' (cf. Hdt. 2.14.9; spesso anche metaforicamente, Aesch. *Sept.* 600 καρπὸς οὐ κοιμιστέος; Dem. *De cor.* 238, etc.). Il senso sarebbe soddisfacente: il 'frutto montano' anticamente non veniva raccolto dagli uomini per paura che le bestie feroci li sbranassero. Contrariamente alla *communis opinio*, che ritiene trattarsi della vite selvatica, Di Marco 2003, 52 s., pensa invece alle ghiande, cibo degli uomini primitivi, di cui Sileno avrebbe cibato sé e il piccolo Dioniso (lo studioso ricostruisce così e.g. i vv. 10-2: καρπὸν μὲν ἐλῶν τὸν ὄρειον / [-τοῦτον γὰρ ἐχρῆν τρωῆσαι] τὸ πάλαι - θηρῶν ἐφόδοις ἀκόμιστον, / [οὔτω μιν ἀπλῶς ἄρα] παιδεύσας ὄρειον ἦβην ἐφύλαξα). In tal modo però non si spiegherebbe l'espressione θηρῶν ἐφόδοις ἀκόμιστον: gli assalti delle fiere possono essere visti come un ostacolo alla coltivazione di una pianta alimentare come la vite, non a quella delle querce, che nessuno ha mai pensato di coltivare. Nulla di strano, a mio giudizio, che Sileno si nutrisse (e nutrisse il piccolo Dioniso) di uva selvatica, che non era difficile trovare in prossimità delle grotte (Verg. *ecl.* 5.6 s.: *aspice ut antrum / silvestris raris sparsit labrusca racemis*).

12 ἦβην: diversi studiosi, sulla scia di Lloyd-Jones e Parsons (ap. Kramer 1979, 10), interpretano il sostantivo nel senso di 'vite', basandosi sulla glossa di Esichio η 14 ἦβη: (...) ἄμπελος (cf. Maresch 1987, 29, 44; Bierl 1990, 379; 1991, 251, dove però non si esclude che si riferisca al giovane Dioniso; in Kannicht 1991, 302 si suppone cautamente che sia detto «metaphorisch von der Erzeugung der Kulturpflanze»); ma sembra un'interpretazione piuttosto artificiosa (oltreché inverosimile per altre ragioni: cf. Di Marco 50 s.), sicché è da preferire, con Snell – Kannicht 1981, il senso letterale di 'giovinezza', dando a ὄρειος un valore prolettico (Di Marco 53: «custodii la sua giovinezza finché essa non fu matura, non fu piena»).

13 καρπὸν Rusten ap. Kramer 1979.

14 ἀνέφρηνα: poiché ἀναφαίνω di solito si costruisce col dativo (*Il.* 1.87, Tyrt. 4.10 W., etc.), è possibile che εἰς θνητούς sia da legare a una parola contenuta nella lacuna, per esempio il participio di un verbo che implica movimento (e.g. κάπτειτ' ἀγαγών ~ ~] εἰς θνητούς κτλ. 'e poi recai la ... bevanda di Dioniso ai mortali rivelandola'; cf. Pl. *Prt.* 322 C 2 Ζεὺς ... Ἐρμῆν πέμπει ἄγοντα εἰς ἀνθρώπους αἰδῶ τε καὶ δίκην). Ma non si può neanche escludere un costrutto simile a Thuc. 7.56.2 νομίζοντες...καλὸν σφίσιιν ἐς τοὺς Ἕλληνας τὸ ἀγώνισμα φανεῖσθαι, oppure Pl. *Tim.* 25 B 5 s. τῆς πόλεως ἡ δύναμις εἰς ἅπαντας ἀνθρώπους διαφανῆς ἀρετῆ τε καὶ ῥώμῃ ἐγένετο: in questi casi εἰς è impiegato «zur Angabe räumlicher Ausdehnung und Erstreckung» (Kühner – Gerth I 470; cf. anche *LSJ* s.v. εἰς I 3), e il costrutto sarebbe compatibile con l'idea della divulgazione del vino.

16 Βάκχη] δέ? Kannicht 2004. – πλοκάμοις: potrebbero essere le chiome del personaggio femminile di cui si parla (probabilmente una menade), oppure di Dioniso, se θεοῦ dipende da πλοκάμοις (così ad es. Di Marco 54) e non da un sostantivo contenuto nella lacuna; ma anche i bioccoli di lana con cui le baccanti ornavano le pelli di cerbiatto (Gronewald ap. Maresch 45 cl. Eur. *Ba.* 111 ss.; Bierl 1990, 381; Kannicht 2004).

17 καμάτ]ων Merkelbach, κακ]ῶν Lloyd-Jones, μόχθ]ων, πόν]ων sim. Parsons; cf. Snell – Kannicht 1981, appar. ad l. – χάρισιν: probabilmente le gioie dell'ebbrezza dionisiaca, come in [Apollod.] *Bibl.* 3.14.7 τὰς τοῦ θεοῦ...χάριτας (in Pind. *Ol.* 13.19 Διωνύσου...χάριτες sono invece le feste in onore del dio, ma qui siamo ancora in un contesto mitico, sicché tale accezione sarebbe troppo precoce); detto ciò, non è chiaro se il soggetto di ἀνέλαμψεν sia λήθη, o θίασος (in verità un po' lontano), o un'altra parola nella lacuna iniziale del verso successivo. Certo la *iunctura* λήθη... ἀνέλαμψεν suona alquanto audace: l'oblio implica nozioni opposte a quella del 'brillare', ossia l'oscurità, il buio, lo spegnersi. Tuttavia la si potrebbe ammettere proprio in virtù di questa valenza ossimorica: l'oblio delle fatiche, che di per sé è una negazione, un'assenza, si 'accende', cioè si arricchisce delle gioie dionisiache, che sono un elemento positivo. Il dativo χάρισιν avrebbe allora un valore causale come in *Od.* 6.237 χάρισι σίλβων (dove pure il verbo implica la nozione della luce, anche se χάριτες lì indica piuttosto il fascino, la bellezza fisica; cf. anche *Il.* 14.183 χάρις δ' ἀπελάμπετο πολλή); diversamente Di Marco 2003, 54, che lo intende come strumentale («grazie alle gioie dell'estasi»); Battezzato 25, che traduce «splendette a quelle gioie», e Luppe (ap. Snell – Kannicht 1981, appar.) che preferisce come soggetto di ἀνέλαμψε un sostantivo come εὐδαιμονία da collocare nella lacuna.

19 ᾠδοῦς Σαλαμίνος: in genere si vede qui un'allusione a Euripide, nativo di Salamina (Kramer 1979, 12; Maresch 1987, 45; Bierl 1990, 383; cf. anche Kannicht 2004, T 1 III.1, al.); ma, come osserva Di Marco 2003, 57, ᾠδοῦς Σαλαμίνος di per sé non può significare 'il cantore (nativo) di Salamina', tant'è vero che Merkelbach (ap. Kramer 1979, 13) proponeva di integrare nell'incipit del verso seguente οὐξ ἀμφιγύτου ('il cantore nativo di Salamina cinto dalle correnti', cf. Soph. *Aj.* 134 s.). Di Marco invece intende Σαλαμίνος come genitivo oggettivo: il 'cantore di Salamina' sarebbe un 'poeta che ha scritto un componimento su Salamina', e più precisamente Simonide, autore di un'elegia sulla battaglia navale contro i Persiani combattuta nelle acque dell'isola. Battezzato 2006, 51-3, accogliendo l'integrazione di Merkelbach, difende l'ipotesi di un poeta originario di Salamina e, senza escludere del tutto il riferimento a Euripide, in alternativa ripropone cautamente l'identificazione con Omero (avanzata fra le possibili ipotesi da Kramer 1979, 12, che però propendeva per Euripide), per il quale era indicata da alcune fonti Salamina di Cipro come patria (cf. ad es. Alc. Mess. (?) *AP* 7.5.3 = 22.3 G.-P., dove peraltro tale origine è recisamente negata; Ant. Sid. *AP* 16.296.3; Anon. *AP* 16.299.3; Cic. *Arch.* 19; [Plut.] *Vita Homeri* 2.2; *Vita Homeri V*, p. 29.9 s. Wil.; *Vita VI*, p. 31.1 s. Wil.); in particolare lo studioso si richiama a un oracolo citato in Paus. 10.24.3, dove fra l'altro Omero è definito, come nel frammento, μέγας ᾠδοῦς (come notava già Rusten ap. Kramer). La consonanza è certo interessante, ma viene da chiedersi perché di fronte al pubblico di Atene un poeta comico avrebbe dovuto evocare questa tradizione così peregrina (e comunque tardiva: la *Vita VI* la attribuisce a un Callicle che sembra si debba identificare con un grammatico del III sec. a. C., anche se questi poteva comunque rifarsi a fonti non pervenuteci o, cosa più probabile, a tradizioni locali cipriote. Su Callicle vd. Jacoby 1919, 1635 s.): la circonlocuzione doveva risultare, viceversa, di facile e pronta comprensione, pur tenendo conto che questa poteva essere agevolata dal riconoscimento della citazione. Se il riferimento era invece a Euripide o a Simonide, sarebbe stato in quel contesto assai più facilmente intelligibile. Inoltre, ᾠδοῦς è detto anche di poeti lirici (cf. ad es. Hdt. 1.24.5, detto di Arione; in Theocr. 16.44 è riferito proprio a Simonide, cf. anche Hermog. *De id.* 2.9, p. 370.7 Rabe, che cita proprio Teocrito), mentre, come nota anche Di Marco 2003, 57, sembra meno appropriato per un drammaturgo. Battezzato cita Eur. *HF* 678, 692, 1346, nei quali si farebbe riferimento alla tragedia, ma si tratta di un riferimento allusivo e molto indiretto: nei primi due casi è il coro di vecchi tebani che parla innanzitutto del *proprio* canto, che viene innalzato in quel preciso momento e contesto scenico (e fra l'altro è, si badi

bene, un canto *corale*), e dunque solo in seconda istanza il termine può essere inteso come autoreferenziale nei confronti di Euripide stesso. Al v. 1346 si criticano i racconti mitologici tradizionali, qualificati come ἀοιδῶν δύστηνοι λόγοι: ma qui è chiaro che si tratta in primo luogo dei poeti epici e lirici, che rappresentavano appunto il fondamento della tradizione. Si potrebbe citare, se mai, [Simon.] *AP* 7.20.1 (= Page, *FGE* p. 277), dove Sofocle è definito ἄνθος ἀοιδῶν. Non è detto, del resto, che μέγας sia da legare ad ἀοιδός, potendo anche far parte della citazione poetica introdotta dal φησὶν («...grande», dice il cantore di Salamina): così Di Marco 55, il quale anzi esclude un legame sintattico fra μέγας e ἀοιδός per via della dieresi mediana; Battezzato 51 n. 103 obietta però che φησὶν è enclitico e cita passi di tetrametri di Aristofane in cui termini sintatticamente legati sono divisi dalla dieresi mediana. Nella traduzione si è scelto di riprodurre fedelmente l'ambiguità del testo greco.

21 ταῖς ψευδομέ ἄ[ι]ς ἑπιγ[ο]ίαις Maresch, generalmente accolto dagli studiosi; secondo Battezzato, invece, il verso va formulato diversamente, come vedremo più avanti.

22 Questo verso è tormentato da diversi problemi esegetici tra loro interdipendenti: 1) τὸν ἄπ' ὀθνείας è oggetto comune di παραπέμψαι e di ἐπεγείρων, o dipende solo dal secondo? 2) a chi o che cosa è riferito? E τὸν ha valore di pronome, o funge da articolo riferito a un sostantivo posto nella lacuna iniziale del verso seguente? 3) che cosa significa esattamente παραπέμψαι? Rispondere alla seconda domanda aiuterebbe forse a gettare luce sulle altre due. «Quello che viene da una (terra) straniera» sarebbe, secondo alcuni, Dioniso (cf. Eur. *Ba.* 13-20; Maresch 1987, 46; Kannicht 2004, appar.). Ma Dioniso aveva sì percorso il mondo fino nelle remote terre orientali, però era nato e cresciuto in Grecia, e chi parla rievoca proprio questa fase della sua vita: un riferimento alla sua provenienza straniera sarebbe qui quantomeno sorprendente¹⁵, tanto più sulla bocca di un personaggio come Sileno, che col dio ha condiviso la propria giovinezza. Per Bierl 1990, 387, si tratterebbe ancora di Euripide, che Dioniso ha 'ridestato' (ἐπεγείρων) dai morti nelle *Rane* di Aristofane: 'straniero' perché Salamina non era perfettamente integrata nello stato ateniese e non formava un demo, ma è una spiegazione assai poco verosimile. Lo studioso integra fra l'altro ἄγε νῦν, θορύβῳ τίς παραπέμψαι sulla scorta di Ar. *Eq.* 546-8 e attribuisce al verbo il significato di 'accompagnare con un applauso'. Luppe 1988, 36 propone τίς παραπέμψαι ... τὴν εὐφροσύνην; τάδε] γνῶτε κτλ., ma non specifica il significato da attribuire a tale congettura (che peraltro comporta un problema a livello prosodico; cf. nota seguente). Di Marco 2003, 68, interpreta diversamente: παραπέμψω ed ἐπεγείρω andrebbero riferiti a un suono, indicato da un sostantivo come p. es. θοῆνον, da supplire nel verso seguente e legare a τὸν ἄπ' ὀθνείας: «l'aulòs [o il coro dei satiri] trasmetterà fin qui un canto di lamento, suscitandolo da una terra straniera» (si tratterebbe del 'Litiense', il canto della mietitura che ricordava le macabre usanze di Litiense re di Frigia: come vedremo, lo studioso propone di assegnare il frammento al *Dafni o Litiense* di Sositeo). Battezzato 2006, 25, traduce con 'manderà'. Pur nell'incertezza dei dati testuali, ci sembra di poter ravvisare nel riferimento all'origine straniera di un personaggio (o piuttosto di qualcosa che non sappiamo) una sfumatura lievemente polemica: sarei dunque propenso a ritenere che παραπέμψαι implichi un concetto antitetico rispetto a ciò che segue. Il verbo può significare, fra l'altro, 'mandar via, rigettare, trascurare, tralasciare,' (*LSJ* s.v. παραπέμψω III: Philipp. ap. Dem. *De Cor.* 166, Plb. 30.19.17, M.Ant.1.8, Sor. 1.46 etc.): qualcuno, sembra lamentare il personaggio, 'tralascierà' o 'riggerà' qualcosa di tradizionale e legato alla patria per 'suscitare' un qualcos'altro che proviene dall'estero, o comunque

¹⁵ Anche se, per la precisione, va ricordato che esiste la possibilità di una variante ξείναις al v. 17, che sembra essere la lezione di P. Fackelmann (il P. Köln ha ξείναις); ma la lettura dello ξ è molto incerta.

sentito come 'estraneo' (ὄθνεϊος può significare anche questo, cf. Eur. *Alc.* 532 s., 646, 810; in tal caso però dopo ὄθνεϊας non dovremmo sottintendere γῆς ma qualcos'altro).

23 τάδε] (vel τόδε]) γνῶτε Luppe 1988, 35; εὔ] γνῶτε Kannicht 1991, 252; κύγ]γνῶτε West et Austin ap. Maresch 1987, 46. La proposta di Luppe comporterebbe però una *correptio* in -δέ γνῶτε, fenomeno che davanti ai gruppi di occlusiva sonora + nasale non si verifica quasi mai: uniche possibili eccezioni Eur. *Ba.* 1285 ἦ σέ γνωρίσαι, dove però σέ potrebbe anche intendersi come un monosillabo tonico autonomo con valore enfatico (e quindi considerato lungo senza che ciò comporti violazione della legge di Porson: così Dodds 1960, ad l.), e Leon. Tar. *AP* 6.211.6 ὄν ἦθελεν τυχοῦσα, γνησία Κύπρι, sempre che sia sano (Κνωσία Reiske, Κρησία Meineke: cf. Gow – Page, comm. ad l. Sul problema prosodico cf. Martinelli 1995, 53 e n. 61, 103 n. 102; Gentili – Lomiento 2003, 22 n. 11). Tanto meno probabile appare nel nostro frammento, dove invece il gruppo θν allunga la sillaba precedente (v. 22 τὸν ἄπ' ὄθνεϊας). Lo stesso Luppe, in una nota successiva, ha riconosciuto il problema (ZPE 74, 1988, 58).

L'appello finale per assicurare il successo al dramma e i riferimenti espliciti alla tragedia e all'agone (che conferiscono al testo un carattere eminentemente metateatrale), l'uso del tetrametro anapestico, tipico della parabasi e dell'agone comico dell'*ἀρχαία*, e infine l'allusione a un poeta realmente esistito (o comunque ritenuto tale), porterebbero naturalmente ad escludere l'appartenenza del frammento a una tragedia, dove tali elementi sarebbero impensabili. Pertanto, se rinunciamo all'ipotesi non verificabile di un genere letterario sconosciuto, l'attribuzione a una commedia appare in prima istanza la più verosimile. Vi si oppongono però due elementi: uno è il registro stilistico solenne ed elevato¹⁶, segnato da vocaboli poetici come ἦθυρον (v. 8), ἀμίαντος (v. 9), ὀθνείος (v. 22) e dalla totale assenza di espressioni oscene o colloquiali. L'altro è il trattamento assai rigoroso del metro, diverso da quello della commedia in quanto i metra non presentano mai una realizzazione interamente spondaica (- - - -)¹⁷ e sono quasi sempre separati dalla dieresi¹⁸. Questo, unito al ruolo di Sileno quale *persona loquens* e alle consonanze tematiche con il prologo del *Ciclope* euripideo, avvalorerebbe piuttosto l'appartenenza a un dramma satiresco; ma poiché per l'epoca classica questo genere letterario sembra refrattario ad accogliere discussioni metateatrali e riferimenti a personaggi reali, si è pensato all'età ellenistica, nella quale invece sono documentati drammi satireschi con tali caratteristiche. L'autore intenderebbe con questa 'tirata' riabilitare il dramma satiresco, che in quel periodo aveva perduto la fisionomia originaria e si era assimilato alla commedia¹⁹. Il trattamento rigoroso del metro sarebbe un voluto arcaismo, che troverebbe riscontro nella severità dei trimetri del *Dafni o Litiense* di Sositeo (99 F 2 Sn.-K.); anzi, Di Marco si spinge a considerare il frammento come appartenente proprio a questo dramma²⁰. Secondo lo studioso,

¹⁶ Cf. Snell – Kannicht 1981, appar. *ad l.*; Maresch 1987, 29, che ai vocaboli notati già da Snell e Kannicht ne ha aggiunti altri desunti dagli apporti destuali del papiro di Colonia: οἶδμα (v. 1), κείνας (v. 17), μόχθω (v. 24).

¹⁷ Al v. 7 Snell 1981 (ap. Kramer 1979, 7) proponeva di leggere ἦ σοῦ φθόγγου oppure ἦ σ' εὐφθόγγου; nell'apparato di *TrGF* II sono riportate altre proposte simili di Snell, εὐφθόγγους ed οὐ φθόγγους. Maresch 1987, 42, alla luce dell']εἰ παρέδωκεν finale restituito da P. Köln, interpreta la lettera che precedono tale sequenza come] τὰ ὕ.τ'. Se però accogliessimo una di queste congetture dovremmo necessariamente interpretare εἰ come εἰ ipotetico; quindi avremmo un terzo metron concluso dalla prepositiva εἰ, il che impedirebbe di collocare la dieresi subito dopo, contrariamente all'usus del nostro poeta. Pertanto]εἰ andrà forse inteso come desinenza di un dativo singolare di III declinazione dipendente da παρέδωκεν. Del resto, se il verbo si riferisce a Hermes che 'affida, consegna' il piccolo Dioniso alle ninfe di Nisa (così ancora Maresch 1987, 43, Kannicht 2004, appar.), questo nella prospettiva di Sileno dovrebbe essere un dato di fatto, non un'ipotesi.

¹⁸ Unica eccezione il v. 6, dove il tramandato]σκεπτομεν[comprende con ogni probabilità l'ultimo longum del terzo metron e il primo biceps bisillabico del quarto; cf. Battezzato 2006, 35. Lo studioso per la verità ipotizza un altro caso di mancata dieresi al v. 21, da lui ricostruito diversamente da come finora si è fatto: ma di questo più avanti.

¹⁹ Cf. Kruschwitz 1999, 638. Anche Kannicht 1991 riconduce il frammento a una polemica letteraria contro la crisi del dramma satiresco, ma poiché i prodromi di questa sono rintracciabili già nella seconda metà del V secolo, preferisce non sbilanciarsi sull'epoca a cui esso fa riferimento.

²⁰ La trama del *Dafni* si può ricostruire principalmente attraverso Serv. Auct. ad Verg. *ecl.* 8.68 e gli scolii a Theocr. 8.93 e 10.41, a cui si aggiunge un trattato mitografico anonimo (Westermann p. 346.11 ss.), che ne tramanda anche il frammento più lungo: Dafni, innamorato della ninfa Talia (o Pimplea, secondo una variante), si mette in viaggio per cercarla dopo che è stata rapita dai pirati,

tuttavia, Sileno si starebbe qui lamentando non tanto delle moderne tendenze del dramma satiresco, quanto del nuovo πόνος impostogli dall'autore del dramma, che lo ha sottratto al gioioso servizio nel tiaso dionisiaco per calarlo nel ruolo scenico di servo di Litiere e cooperatore dei suoi 'inganni'. Al tempo stesso, starebbe raccomandando (attraverso l'appello alle Muse) il successo del dramma che sta andando in scena, che sarebbe direttamente evocato dall'espressione τραγικῶν ὁ παρὸν πόνος ὕμνων (v. 23)²¹. Il frammento andrebbe collocato non, come si è generalmente ritenuto²², alla fine del dramma, ma piuttosto all'inizio, poco dopo la scena di apertura (in quanto presupporrebbe che gli spettatori conoscano già alcuni elementi della trama): si tratterebbe di un «prologo ritardato di tipo parabolic»²³, accostabile per molti versi ai prologhi delle commedie menandree e plautine, in cui vengono discussi aspetti e problematiche riguardanti la trama dello spettacolo.

È merito di Luigi Battezzato avere proposto un'analisi sistematica del frammento dal punto di vista metrico, che gli ha consentito di precisare e in parte correggere le affermazioni degli studiosi precedenti. Egli ha confrontato i versi da un lato con un campione di tetrametri anapestici di Aristofane²⁴, dall'altro con i dimetri anapestici della tragedia (per i quali si è basato sugli studi di Griffith e Hubbard relativi alle realizzazioni spondaiche e dattiliche dei metri), e perviene alle seguenti conclusioni: 1) la bassa percentuale di spondei e l'alta percentuale di dattili del frammento non trovano riscontro nella prassi di Aristofane, ma sono compatibili con gli standard degli anapesti tragici; 2) per quanto riguarda l'uso della dieresi, egli rileva che anche Aristofane osserva in maniera regolare quella fra il II e il III metro²⁵, mentre questo non avviene fra il III e il IV (dove è osservata solo nel 41,7 % dei casi). Il nostro frammento tende a rispettarla in entrambe le posizioni, anche qui in ossequio alla prassi dei dimetri anapestici della tragedia. Appare chiaro, di conseguenza, che il poeta ha voluto coscientemente imitare lo stile tragico sia nel metro che nel linguaggio, e la cosa è perfettamente spiegabile in una discussione metaletteraria che ha per oggetto gli 'inni tragici'.

Quanto al problema della classificazione, lo studioso avanza delle riserve sull'attribuzione a un dramma satiresco ellenistico. Egli tende infatti a

e la ritrova schiava presso Litiere, re di Celene in Frigia. Questi, figlio illegittimo di Mida, riserva agli stranieri un trattamento crudele: li costringe a mietere il grano assieme a lui, per poi decapitarli falciandone le teste assieme ai fastelli (così lo scolio a Theocr. 10.41c: secondo Servio si trattava invece di una gara di mietitura, e la decapitazione era la pena prevista in caso di sconfitta). Ma arriva in Frigia Eracle, che decapita Litiere, libera Dafni e la ninfa e regala loro la reggia come dono nuziale.

²¹ L'aggettivo τραγικῶν andrebbe dunque inteso in senso lato, e costituirebbe «non solo una vibrata affermazione della qualità 'alta' del dramma rappresentato, ma un richiamo alla radice comune che il dramma satiresco aveva con la tragedia» (Di Marco 2003, 61 n. 55).

²² Così Snell – Kannicht 1981, appar. *ad l.*, p. 217; Luppe 1988, 35 s.; Kannicht 1991, 250; Conrad 1997, 217 e n. 71. Kruschwitz 1999, 235, preferisce sospendere il giudizio.

²³ Di Marco 2003, 64 ss. (part. 67).

²⁴ *Ach.* 626-58, *Vesp.* 1015-50, *Ran.* 354-71, *Plut.* 489-516.

²⁵ Le uniche eccezioni segnalate da Battezzato nel campione esaminato sono *Ach.* 645 (su cui torneremo più avanti), e 655, in cui la dieresi è preceduta da parola prepositiva; ma cf. Gentili – Lomiento 2003, 109, che difendono il testo tradito di *Ach.* 645 e segnalano come eccezioni anche *Nub.* 987, *Vesp.* 568. *Av.* 600. Cf. anche Callia, F 8 K.-A.

ridimensionare l'idea, condivisa da vari studiosi, di una 'metamorfosi' che avrebbe portato questo genere ad assumere quei tratti tipici della commedia antica che ritroviamo nel nostro frammento (riferimenti a personaggi coevi o realmente esistiti, momenti metateatrali, polemiche letterarie). Di conseguenza, il testo sarebbe piuttosto da considerare opera di un autore comico del V secolo, e andrebbe accostato a quei casi di commedie 'satiresche' variamente attestate dalle fonti e di cui l'esempio meglio documentato è il *Dionisalessandro* di Cratino. Ma questa sarebbe, oltre che una commedia satiresca, anche una commedia metaletteraria, come le *Rane* di Aristofane, e come altre commedie che avevano per oggetto la rappresentazione teatrale²⁶: Sileno e i Satiri erano probabilmente impegnati nella rappresentazione di una tragedia, con la quale partecipavano a un concorso. Nel nostro frammento, che farebbe parte dell'agone, Sileno si lamenterebbe della nuova 'fatica' che si deve sobbarcare: quella, appunto, di rappresentare una tragedia. Andrebbe perciò spiegata in tal senso l'espressione *τραγικῶν ὁ παρῶν πόνος ὕμνων*, che sarebbe una gustosa variazione sul tema delle analoghe 'fatiche' satiresche evocate nel prologo del *Ciclope* euripideo; e d'altra parte alla finzione tragica alluderebbero anche le *ἀπάται* del v. 20, da intendere perciò come 'inganni' in senso gorgiano²⁷. L'agone avverrebbe alla presenza delle Muse (e probabilmente di Dioniso), a cui Sileno raccomanderebbe di concedergli la vittoria e non relegarlo al terzo posto.

Se l'ipotesi ricostruttiva di Battezzato cogliesse nel segno, saremmo di fronte a uno dei parti più fervidi della fantasia creativa dell'*ἀρχαία*: una commedia con un coro di Satiri (più Sileno) che mettono in scena una tragedia, ossia un'inedita sintesi dei tre generi drammaturgici su cui erano incentrati gli agoni dionisiaci. Non nascondo che, per quanto audace (come lo stesso studioso riconosce), l'idea sembra allettante per più di un motivo. E tuttavia, come spero di dimostrare nelle pagine che seguono, a mio giudizio sussistono tuttora buone ragioni per preferire l'ipotesi satiresca.

In primo luogo mi sembra opportuna qualche precisazione sulle 'commedie satiresche'. Come si diceva, ne sono attestate diverse²⁸: oltre al citato *Dionisalessandro*²⁹, i *Σάτυροι* dello stesso Cratino³⁰, di Ecfantide³¹, Frinico³²,

²⁶ Battezzato cita il *Proagone* di Aristofane (fr. 477-86 K.-A.), la *Πυτίνη* di Cratino (fr. 193-217 K.-A.), le *Muse*, i *Satiri* e i *Τραγωδοί* di Frinico (fr. 32-6, 46-51, 52-60 K.-A.); inoltre, Com. Adesp. F 1051 K.-A. e il cosiddetto vaso dei 'Comic Angels' (su cui vd. Taplin 1993, 55-66). Si potrebbero aggiungere, dello stesso Cratino, le *Διδασκαλία* (fr. 38 K.-A.). Va detto però che, almeno per i *Satiri* di Frinico, non esiste alcun indizio che l'argomento fosse di natura metateatrale; a meno di non pensare che *Muse*, *Satiri* e *Τραγωδοί* fossero in realtà titoli diversi di una stessa commedia (secondo Kaibel ap. K.-A., *PCG* VII 416, 'Musas Satyros Tragoedus fabulas aliqua argumenti necessitudine inter se coniunctas fuisse proclivis est sed plane incerta coniectura').

²⁷ Cf. anche Bierl 1990, 365 ss.

²⁸ Cf. Battezzato 2006, 58. Sull'argomento cf. l'ottima panoramica di Storey 2005, 201-18; ultimamente, Bakola 2010, 81-117.

²⁹ Fr. 39-51 K.-A.

³⁰ Arg. A 5 Ar. *Eq.* (Sch. Ar. I 2 p. 3.10 J.-Wils.) = *PCG* IV, pag. 232; sopravvive solo il titolo.

³¹ Fr. 1 s. K.-A.

³² Sud. φ 763; fr. 46-51 K.-A.

Callia³³ e Ofelione³⁴, nonché quelli citati dal glossario di vocaboli comici di P. Oxy. 1801; infine, i Δημοσάτυροι³⁵ e gli Ἰκάριοι Σάτυροι³⁶ di Timocle. Su alcuni di questi titoli, in verità, permane qualche incertezza: nel caso di Ofelione, ad esempio, è possibile che si tratti di un errore della Suda, che attribuisce al poeta due opere composte in realtà da Frinico³⁷, mentre per Callia l'attribuzione è congetturale³⁸. Quanto agli Ἰκάριοι di Timocle, potrebbero anche essere un dramma satiresco³⁹. Questi dubbi non inficiano comunque il dato complessivo: nel *Dionisalessandro* di Cratino la presenza scenica dei satiri è garantita dalla *hypothesis* di P. Oxy. 663⁴⁰, e negli altri casi, sebbene risulti documentata solo nel titolo, questo sembra comunque un indizio più che sufficiente per considerarla almeno come possibile⁴¹. Una cosa però è certa: la presenza di Sileno fra i personaggi non è attestata né nel *Dionisalessandro* né in alcuna delle altre commedie satiresche note⁴². Possediamo una glossa relativa ai 'Sileni' di una commedia sconosciuta di Eupoli⁴³, ma non sappiamo se questi 'Sileni' figurassero come personaggi o (cosa che mi pare più probabile) venissero solo menzionati di passaggio; e lo stesso vale per Hermipp. fr. 46 K.-A., dove Pericle è apostrofato come βασιλεύς σατύρων a motivo, probabilmente, della sua condotta sessuale e della sua strategia bellica ignava. Va da sé che, se si tratta di menzioni occasionali, non sono rilevanti per la nostra questione. Si potrebbe obiettare che, se in una commedia c'è un coro di satiri, non vi

³³ IGUR 216.1-6 = test. *4 K.-A.: si tratta di un elenco di vittorie di poeti comici, divise per ciascun poeta. Il nome di Callia però non è conservato: si tratta di una congettura di Capps 1906, 212-4, 219.

³⁴ Cf. infra, nota 37.

³⁵ Sud. τ 623 = test. 1.2 K.-A.

³⁶ Frr. 15-9 K.-A.

³⁷ Cf. Kassel – Austin, *PCG* VII 393 ad Phryn. test. 1.3; VII 97 Ophel. test. 1.3; inoltre Meineke 1839, 415.

³⁸ Cf. *supra*, nota 33. Battezzato menziona anche Amipsia come autore di commedie satiresche: in effetti fra i suoi titoli figura un Σατυρίας, ma penso che qui abbia ragione Meineke 1839, 373, ripreso da Kassel-Austin, *PCG ad l.*: «nomen proprium fuisse videtur a Σάτυρος formatum, ut Ἀριστίας ab Ἄριστος, Διδυμίας a Δίδυμος, Σκληρίας a Σκληρός et sim.». Dunque, si tratterebbe di un singolo personaggio, non di un coro satiresco. Del dramma sopravvive solo una glossa (fr. 44) in Athen. 3.95 C.

³⁹ L'ipotesi risale a Wilamowitz 1889, 23; cf. Sutton 1980, 83-5. A una commedia pensavano invece Wagner 1905, 62-5; Körte 1936, 1260-2; Costantinides 1969, 49-61. Della questione ho discusso in Cipolla 2003, 326-31.

⁴⁰ Col. ii.40-2: (Paride) τὸν δ(ὲ) Διόνυσ(ον) ὡς παραδοθη|σόμενο(ν) ἀποστέλλει, συν-| ακολουθ(οῦσι) δ' οἱ σάτυ(ροι) κτλ. Battezzato ricorda anche Com. Adesp. fr. 1109 K.-A., accettando come probabile l'ipotesi che sia recitato da un coro di satiri; si è anche pensato che appartenga alla parabasi del *Dionisalessandro* (Handley 1982, 109-17), ma cf. le obiezioni di Luppe 1988b, 37 s.

⁴¹ Tuttavia Meineke 1839, 37, a proposito di queste commedie, interpretava il nome Σάτυροι in senso metaforico, riferendolo a uomini particolarmente lussuriosi (cf. anche Kassel – Austin, *PCG* V 127 *ad l.* Anche Taplin 1993, 104, afferma che «not all these choruses need have been literally satyrs». Lo stesso discorso si può fare per i Δημοσάτυροι di Timocle, dei quali non abbiamo alcun frammento: qui Meineke 1839 (*Fragmenta* II 1, 396; cf. Kassel – Austin, *PCG* VII 757) riteneva trattarsi di «demagogi [...] turpiter obsequiosi, quos δημοπιθήκους dixit Aristoph. Ran. 1085».

⁴² Come nota anche Storey 209.

⁴³ Fr. 479 K.-A. = Ael. Dionys. 16 Σίληνοί· δαίμονές τινες κομφοί τὰ εἰς ὄρχησιν καὶ Διονύσου τελετάς. οἱ Σάτυροι. Εὐπολις.

sarebbe nulla di strano che ci fosse anche Sileno: e in effetti non ve ne sarebbe, se solo ne avessimo una prova certa⁴⁴. Non dobbiamo dimenticare che una commedia, anche se satiresca, è comunque una commedia: il fatto che nel dramma satiresco il coro di satiri sia sempre accompagnato da Sileno non implica automaticamente che accadesse la stessa cosa anche nelle commedie.

Poiché in ambito comico il tetrametro anapestico ricorre tipicamente nell'agone e nella parabasi, se il nostro frammento appartenesse a una commedia, dovrebbe provenire da un agone: non solo e non tanto perché di un agone si parla al v. 27⁴⁵, ma perché l'uso costante della prima persona singolare e il contenuto dei versi (in cui Sileno rievoca le proprie vicende come seguace di Dioniso) mostra che il personaggio parla a titolo personale, non come portavoce del coro⁴⁶ e nemmeno del poeta, se non indirettamente. Ora, nella commedia non mancano esempi di imitazione (spesso parodica) dello stile tragico⁴⁷, però si trovano nei trimetri giambici o nelle parti liriche, non nei tetrametri anapestici degli agoni o delle parabasi, sicché questo frammento costituirebbe un'eccezione. La ragione è molto semplice: proprio perché siamo in presenza di una discussione metateatrale sulla tragedia *non* è affatto naturale l'impiego dello stile tragico (se non in citazioni testuali, ma non sembra il nostro caso), giacché tale discussione è per sua natura estranea alla tragedia quale noi la conosciamo. In altre parole, sarebbe perfettamente comprensibile che Sileno imitasse lo stile tragico nel momento in cui inizia effettivamente a recitare; ma il nostro frammento evidentemente non può far parte di tale rappresentazione, perché in una tragedia non sarebbero mai consentiti riferimenti espliciti all'agone o ai giudici della gara, e men che mai alla tragedia stessa. Oltretutto, il tetrametro anapestico non è di per sé un metro tragico: esistono vaghe testimonianze di un suo impiego da parte di Frinico ed Eschilo⁴⁸, ma

⁴⁴ Su un cratere a campana apulo (Cleveland Museum of Art 1989.73, ca. 390-80 a.C.) è raffigurata una scena di vendemmia con due personaggi, uno dei quali indossa un costume da schiavo della commedia, l'altro è vestito come un Papposileno satiresco ma con una maschera e un fallo tipici della commedia. I due sono intenti a vendemmiare, mentre al centro della scena campeggia un gigantesco mezzo busto di Dioniso. Chiaramente il pittore voleva evocare in qualche modo il teatro comico, anche se non è detto che avesse in mente una scena o un dramma ben precisi; vd. Bakola 2010, 110-2.

⁴⁵ Battezzato 2006, 57.

⁴⁶ Cf. per contro gli anapesti delle parabasi aristofanee, dove il coro parla di sé al plurale: *Ach.* 627 ss., *Eq.* 503 ss., *Pax* 729 ss., *Av.* 676 ss., *Thesm.* 785 ss. Lo stesso vale per le parabasi prive di anapesti: così nei trochei di *Lys.* 614-704 e *Ran.* 674-737. Laddove ricorre la I persona singolare (spesso in alternanza col plurale), è il poeta che parla in prima persona, al di fuori della finzione scenica: cf. *Pax* 755 ss., *Nub.* 518 ss., che però non è in anapesti ma in eupolidei; nelle successive sezioni della parabasi le Nuvole parlano agli spettatori al plurale e mantenendo la propria identità di nuvole (575 ss.). Negli anapesti delle *Vespe* il Corifeo parla a nome del poeta menzionandolo in terza persona; nell'epirrema in tetrametri trocaici si inizia con la prima persona singolare (1071 s., 1074) per proseguire col plurale (1075 ss.; ma già ἡμῶν 1073). Ugualmente, nella seconda parabasi della stessa commedia subentra il singolare ai vv. 1284 ss.

⁴⁷ Rimando alla fondamentale, anche se datata, trattazione di Rau 1967.

⁴⁸ Per Eschilo, cf. M. Vict. (Apth.) GL VI 75.33-76.2 Keil = Aesch. T 158a R. aristophanion vocatur non quia conditor eius idem fuit (nam et Aeschylus et Cratinus et alii priores usi sunt eo), verum quia plurimus in hoc metro Aristophanes est. Cf. anche Id. ibid. VI 124.9-12 Keil = Aesch. T 158b R. Il passo ha un parallelo in Hephaest. Enchir. 8.2 s. (p. 25.5-20 Consbr.; cf. anche gli scoli ad l., p. 276.1-6 Consbr.), dove però Eschilo non è nominato, mentre si parla di Cratino, Epicarmo e Aristosseno di Selinunte. Si è pensato che il nome di Eschilo fosse un errore

ammesso che siano attendibili, si sarà trattato di un fatto occasionale e circoscritto alla fase primordiale della tragedia (non sarà un caso che non ne sia sopravvissuto neppure uno, e che non se ne trovi traccia nelle trentadue tragedie conservate per intero). Sembra pertanto poco probabile che un poeta comico del V secolo, che volesse imitare gli anapesti della tragedia classica, potesse decidere di farlo scrivendo tetrametri: piuttosto, avrebbe adottato il dimetro, che peraltro rappresenta «a metrical form of particular dignity, especially suitable for the entrance and speech of divinities»⁴⁹. Infatti, nei *Pluti* di Cratino (F 171 K.-A.) il coro accompagna il proprio ingresso declamando non tetrametri, ma dimetri anapestici: sia il contenuto che il linguaggio e la fattura metrica presuppongono chiaramente un modello tragico, e precisamente gli anapesti di marcia che il coro di Titani pronuncia nella parodo del Προμηθεὺς λυόμενος di Eschilo (F 190 s. R.)⁵⁰. Paratragici sono anche, dello stesso poeta comico, i frammenti anapestici delle Δραπέτιδες (F 60 s. K.-A.): anche qui si tratta di dimetri e non di tetrametri⁵¹.

Alla luce di queste considerazioni, è lecito domandarsi perché il poeta di una commedia avrebbe dovuto far parlare Sileno con tanta solennità tragica prima ancora che la 'tragedia' vera e propria inizi, trattando 'tragicamente' un metro che non si può definire certamente tipico della tragedia classica. Si potrebbe rispondere: per conferire al personaggio un carattere pretenzioso, come se Sileno volesse mostrare ai giudici di avere la tragedia 'nel sangue' al punto da adoperarne lo stile persino al di fuori della recitazione, nella conversazione normale. In tal caso la comicità scaturirebbe dal contrasto fra la maestà della lingua e del metro e il personaggio che ne fa uso. Dovremmo parimenti ritenere che l'estrema 'castigatezza' di questo Sileno, che manifesta una preoccupazione insolita per la propria moralità (era un tempo πάσης κακίας ἀμίαντος⁵², ora è costretto a barcamenarsi fra bugie e inganni) e non si lascia scappar di bocca una sola parolaccia – anche se la cautela è d'obbligo, dato lo stato frammentario del testo –

(Hemsterhuis 1744, 141; Gaisford 1810, 277); ma Radt (TrGF III, appar. ad l.) non esclude che sia giusto, perché di Efestione noi leggiamo solo il compendio, mentre forse Aftonio o la sua fonte aveva l'edizione integrale. Peraltro l'uso del tetrametro da parte di Eschilo sembrerebbe smentito da Anon. (Psell.?) Περί τραγωδίας 8 = Phryn. TrGF 3 T 12 Sn.-K., che, mentre attesta la sua presenza in Frinico, aggiunge che questi fu l'unico tragico ad adoperarlo: τὸ δὲ ἀναπαιστικὸν τετράμετρον παρὰ Φρυνίχῳ μόνον τῷ παλαιῷ τετύχηκε χρήσεως. Su questo trattato, tramandato dal solo cod. Oxon. Barocci 131, f. 415^{r-v}, cf. Perusino 1993; la studiosa, pur raccomandando cautela nei confronti delle notizie attestata unicamente in esso e non altrove (Introd., p. 19), nel caso specifico è comunque propensa a ritenere che la notizia non sia frutto di errore; v. comm. ad l., p. 80. L'editore principe del trattato, Browning 1963, 79, suppone una derivazione del dato da una versione integrale dell'Enchiridion.

⁴⁹ Hubbard 1991, 440 e n. 6 (lo studioso cita gli esempi di Atena in Aesch. *Eum.* 927-1013, Eracle in Soph. *Phil.* 1409-51, Thanatos in Eur. *Alc.* 29-36, Artemide in *Hipp.* 1283-95).

⁵⁰ Cf. in proposito Bakola 2010, 122-41, la quale sottolinea che gli studiosi, pur avendo riconosciuto da tempo il legame intertestuale fra i *Pluti* e il *Prometeo Liberato*, in genere tendono a sottovalutare il carattere paratragico del brano di Cratino o comunque non ne colgono pienamente la portata (Bakola 2010, 122 e note 15 s., con bibliografia ivi citata).

⁵¹ F 60 potrebbe essere anche un tetrametro anapestico catalettico, ma mi sembrano convincenti le argomentazioni di Bakola 2010, 145, che lo scandisce come dimetro anapestico + paremiaco.

⁵² Bierl 1990, 379 nota che «the notion of moral badness inherent in κακία is alien to the archaic concept of miasma» in quanto tale concetto presupponeva una colpa grave come l'omicidio, non il vizio o la malvagità in genere.

non sia da prendere sul serio, ma sia tutta una finzione per presentarsi, agli occhi delle dee che dovranno giudicarlo, nella luce migliore possibile. Ma per quale motivo, se queste ‘bugie’ sono da intendersi come l’ ‘inganno’ gorgiano su cui si fonda la finzione tragica, Sileno dovrebbe ravvisarvi una colpa di cui vergognarsi, se non addirittura scusarsi (se al v. 23 si integra $\sigma\acute{\upsilon}\gamma\lambda\gamma\nu\omega\tau\epsilon, \theta\epsilon\alpha\acute{\iota}$, ‘perdonatemi, siate comprensive, o dee’) davanti alle Muse? Se fungono da giudici di un agone tragico, non dovrebbero forse legittimamente attendersi proprio questo tipo di ‘inganni’? Lasciamo per il momento in sospeso la questione, e passiamo a delle considerazioni più tecniche.

Proviamo ora a spingere più in profondità l’analisi metrica, prendendo in considerazione non solo le percentuali globali di anapesti, dattili e spondei, ma anche le frequenze delle loro combinazioni nei metra. Questo è lo schema metrico del frammento⁵³:

	S A $\hat{\sim}$	15	DS DS A $\hat{\sim}$
	...		A SA A $\hat{\sim}$
	...		- S AS A $\hat{\sim}$
5	AA $\hat{\sim}$		- A DS A $\hat{\sim}$
	S ² A $\hat{\sim}$		(A) DS A $\hat{\sim}$
	-(A) $\hat{\sim}$	20	- A SA A $\hat{\sim}$
	- A $\hat{\sim}$		- DS SA ...?
	(D)S SA A $\hat{\sim}$		(D)S AS A $\hat{\sim}$
	- A SA A $\hat{\sim}$		(S)A AA A $\hat{\sim}$
10	A SA A $\hat{\sim}$		(D)S DS A $\hat{\sim}$
	- A SA A $\hat{\sim}$	25	(S)A DS A $\hat{\sim}$
	- S DS A $\hat{\sim}$		(D)S A $\hat{\sim}$
	(D)S DS A $\hat{\sim}$		(D)S A $\hat{\sim}$
	- S AA A $\hat{\sim}$		

Se escludiamo le finali di verso (che si presentano sempre nella forma catalettica $\sim\sim - \hat{\sim}\parallel$ e dunque non sono rilevanti ai fini statistici), possediamo in totale venti metra conservati per intero e otto la cui struttura prosodica può essere agevolmente ricavata dalle sillabe superstiti. Se ci limitiamo a questi ventotto, le configurazioni risultano così ripartite: SA 9 (32,14%), DS 15 (53,57%), AS 2 (7,14%), AA 2 (7,14%), SS 0 (0%). Come si vede, la percentuale di DS appare sorprendentemente elevata; le cose cambiano leggermente se teniamo conto anche di alcuni metra incompleti. Di questi, quattro si presentano nella forma $\langle\dots\rangle - \sim\sim -$ e tre nella forma $\langle\dots\rangle - - -$, per cui potrebbe trattarsi rispettivamente, di AA/SA e di AS/SS; altri quattro terminano in $(-)\sim -$ (incipit dei vv. 4, 10, 16, 19). Poiché dunque per questi undici metra la realizzazione DS è sicuramente da escludere, se li conteggiamo nel totale su cui calcolare la media, esso sale a 39, e la percentuale di DS si attesterebbe allora al 38%. Inoltre, se il poeta era costante nell’evitare la successione di due spondei, $\langle\dots\rangle - - -$ sarà AS piuttosto che SS, sicché avremmo altri tre AS da sommare ai due già attestati, per un totale di 5 AS su 39 (13%). Parimenti, se per

⁵³ A = $\sim\sim -$, D = $-\sim -$, S = $- -$. Tra parentesi indico le sequenze incomplete ma identificabili con certezza.

determinare la natura di <...> - ~ ~ - assumiamo come punto di partenza le percentuali dei metra sicuri, l'indice di probabilità di SA è pari a 4,5 volte quello di AA (32,14% contro 7,14%); applicando questo coefficiente agli 8 metra da ripartire tra SA e AA, se poniamo $AA = x$ e $SA = y$, ne risulta un'equazione $x + y = 8$, con $y = 4,5x$: pertanto si avrà

$$x + 4,5x = 8, \quad \text{ossia} \quad 5,5x = 8,$$

e di conseguenza $x = 8 : 5,5 = 1,45$ e $y = 4,5 \times 1,45 = 6,55^{54}$.

Dunque potremmo assumere per AA un valore compreso tra 1 e 2 e per SA uno compreso tra 6 e 7. Riassumendo, possiamo concludere – con tutte le cautele del caso – che gli undici metra indefiniti vadano ripartiti all'incirca come segue: SA 6/7, AS 3, AA 1/2. Se sommiamo queste cifre con quelle dei metra sicuri, le percentuali complessive andrebbero così riviste: SA 15/16 (38-41%), DS 15 (38%), SS 0 (0%), AS 5 (13%), AA 3/4 (8-11%). Considerando dunque, per il frammento, il raggio di oscillazione fra i valori basati solo sui metra certi e quelli congetturali, possiamo procedere al confronto con i tragici⁵⁵:

	SA	DS	SS	AS	AA	DD
Aesch. Pers.	28	30	14	10	17	1
Suppl.	24	29	6	16	20	3
Ag.	21	33	5	11	24	3
Cho.	18	44	8	12	18	0
Eum.	25	33	1	16	18	3
PV	31	26	16	14	12	1
Soph. Aj.	28	21	9	19	22	1
Ant.	28	26	14	15	16	0
Trach.	22	13	18	22	22	1
El.	33	24	14	12	16	1
Phil.	35	23	15	9	16	1
OC	28	29	10	15	12	3
Eur. Alc.	27	29	10	19	14	1
Med.	32	32 (39 Chor.)	8	13	12	2
Hipp.	32	26	4	19	18	2
Hec.	42	24	3	18	13	0
Ion	36	19	8	10	19	2
Tro.	31	22	8	13	21	4
El.	36	24	7	15	14	3
[Eur.] Rh.	38	19	5	22	14	1
F 646a	32-41	38-52	0	7-13	7-11	0

⁵⁴ Per la precisione: 1,45 periodico e 6,55 periodico.

⁵⁵ Per Eschilo cf. Hubbard 1991, 444, tav. 1, per l'*Aiace* e la *Medea* cf. Id. 453, tav. 2; per le altre tragedie cf. Griffith 1977, 69, tav. 2. Non prendo in considerazione le realizzazioni SD e AD, raramente usate in tragedia e non rappresentate nel nostro frammento; considero invece DD, perché concorre alla percentuale di metra omogenei. Per F 646a i valori in corsivo sono quelli congetturali (laddove questi presentano un'oscillazione ho indicato l'estremo più lontano dal valore basato sui metra sicuri).

Appare evidente, in primo luogo, che il nostro poeta evita accuratamente la successione di due unità ritmiche uguali all'interno dello stesso metron. Non solo dunque non figura la sequenza SS (come nota già Battezzato), ma nemmeno DD (peraltro molto rara anche in tragedia), mentre di AA ci sono solo due esempi sicuri (vv. 14 e 23): ammettendo che ce ne potessero essere fino a due fra i metra incerti, la media salirebbe all'11%. Questa tendenza non è in linea con gli standard della tragedia, che offre, nell'epoca classica, una media di metra omogenei (AA+SS+DD) che oscilla fra il 16% (Eur. *Hec.*) e il 32% (Aesch. *Pers.*, *Ag.*), spingendosi fino al 41% delle *Trachinie* di Sofocle. Al contrario, DS presenta nel frammento dei valori superiori alla media, anche se sono paragonabili, ad esempio, con quelli delle *Coefore* eschilee⁵⁶ o del Coro nella *Medea* di Euripide. Più in generale, se è vero che prendendo in esame i singoli schemi prosodici si possono trovare riscontri in qualche tragedia, tuttavia non ne esiste una che presenti nel suo complesso valori confrontabili: nelle tragedie menzionate, infatti, la percentuale di metra omogenei è, rispettivamente, del 26 e 22 per cento.

Ma per completezza, proviamo a fare una 'prova del nove': restringiamo i termini del confronto, prendendo da una parte il primo metron dei dimetri anapestici catalettici della tragedia e dall'altro il terzo metron dei nostri tetrametri, che occupa una posizione equivalente. Considerando come sopra solo i metra interi o comunque sicuri, per F 646a abbiamo: SA 7 (35%), DS 9 (45%), AA 2 (10%), AS 2 (10%). Ecco che cosa emerge dal confronto con i tragici⁵⁷:

	SA	DS	SS	AS	AA
Aesch. <i>Pers.</i>	25	20	30	15	10
Suppl.	23	23	15	23	15
Ag.	26	19	4	19	33
Cho.	35	25	5	15	20
Eum.	27	18	9	27	18
PV	47	0	40	7	7
Soph. Aj.	20	7	53	13	7
Ant.	50	6	25	6	13
Trach.	22	0	33	11	33
El.	0	0	57	0	0
Phil.	43	0	29	29	0
OC	14	14	61	0	0
Eur. Alc.	43	14	14	21	7
Med.	47	18	23	0	12
Hipp.	33	8	42	0	8
Hec.	33	0	50	17	0
Ion	57	29	14	0	0
Tro.	55	0	22	0	22
El.	14	0	71	14	0
[Eur.] Rh.	22	0	67	6	6
medie tragici	32	10	33	11	11
F 646a	35	45	0	10	10

⁵⁶ DS sembra essere il tipo preferito da Eschilo: vd. Griffith 1977, 69 s.

⁵⁷ I dati relativi a Eschilo sono tratti da Hubbard 1991, 457, tav. 4.

Questi dati rivelano la stessa tendenza dei primi, ma in maniera più vistosa: DS presenta una percentuale abnorme (45%, contro una media del 10%, la cui punta massima è rappresentata dal 29% di Eur. *Ion*), mentre quella di metra omogenei, data ovviamente dal solo AA, appare molto più bassa della norma (sommando SS e AA nei tragici abbiamo un totale del 44%). La precedente analisi risulta dunque pienamente confermata.

Ma i dimetri catalettici offrono un altro dato interessante. Com'è noto, qui anche i tragici (come fa Aristofane fra III e IV metron del tetrametro) non sono rigorosi nell'osservare la dieresi fra i metra, o almeno non lo sono in maniera uniforme e univoca. Mentre infatti nei dimetri anapestici non catalettici i casi di dieresi mancata sono abbastanza pochi (per lo più in Eschilo: meno in Sofocle, e ancor meno in Euripide⁵⁸), in quelli catalettici tale libertà è ammessa con maggiore frequenza, con una media che si aggira intorno al 30%⁵⁹: le percentuali registrate da Hubbard per Eschilo vanno dal 18% delle *Eumenidi* all'80% del *Prometeo*, passando per il 38% delle *Supplici*. Sofocle si spinge oltre: nell'*Elettra* solo il 14% dei paremiaci presenta la dieresi, anche se la media complessiva è più alta (il campione di Griffith va dal 40% dell'*Aiace* al 71% dell'*Edipo a Colono*). Euripide, anche in questo caso, è molto più severo: l'*Alceste* offre una percentuale di osservanza del 93%, mentre il limite inferiore, sempre secondo Griffith, è toccato dall'*Elettra* col 57%. Orbene, sotto questo aspetto, il nostro poeta (che presenta un solo caso sicuro al v. 6) si mostra iper-rigorista. Un simile rigore si manifesta nelle più antiche attestazioni di anapesti in nostro possesso, ossia i canti militari spartani (in dimetri e tetrametri catalettici)⁶⁰; anche se i versi conservati sono troppo pochi per poter fare statistiche e ricavare regole generali.

C'è tuttavia un punto in cui Battezzato solleva un problema testuale che comporterebbe la mancata osservanza della dieresi: al v. 21, tutti gli editori immaginano che dopo ψευδομένα[ις] vi fosse un altro metron catalettico (Maresch integra ἐπιγ[οίαις]), postulando di conseguenza che la lacuna iniziale del verso occupasse non più di cinque sillabe. Ma questo contrasta con la situazione degli altri versi, dove le sillabe mancanti sarebbero sette-otto⁶¹, e considerato che il margine sinistro del Pap. Fackelmann è perpendicolare alle righe di scrittura, ne deriverebbe un'anomalia che lo studioso giudica intollerabile; anche perché integrando alla fine

⁵⁸ Cf. Parker 1958, 89. Griffith 1977, 70 osserva tuttavia che, essendo la distribuzione dei casi poco omogenea (più della metà, tredici su ventuno, sono concentrati nell'*Agamennone*), non sembra prudente parlare di una peculiarità stilistica di Eschilo.

⁵⁹ Cf. ad es. Aesch. *Pers.* 29, 154, 917; *Suppl.* 23, 36, 979; *Ag.* 48, 60, 82, 87, *PV* 297; *Soph. Ai.* 147, *Ant.* 162, 530; Eur. *Hipp.* 266, *El.* 953, 1359. Volendo fare qualche statistica, nell'*Aiace* sette dimetri su tredici sono privi di dieresi mediana, nell'*Antigone* quattro su dodici. Nella maggior parte di questi casi, comunque, la dieresi è posticipata di un elemento. Secondo Parker 1958, 82, in realtà, non vi sarebbe una grossa differenza fra dimetri acatalettici e catalettici sotto questo aspetto, anche se la studiosa ammette che «the licences are a little more frequent». Parker conta, in tutta la tragedia greca, 75 paremiaci con dieresi posticipata di un elemento e altri 34 senza nessuna dieresi, per un totale di 109 versi su 348: dunque, circa il 31 % dei casi.

⁶⁰ Cf. *PMG* 856 (dimetri), 857 (tetrametro isolato); così anche in un tetrametro di Aristosseno di Selinunte (*IEG* II 45 = fr. 1 K.-A.), cf. Parker 1958, 82; West, *GM* 53 s.; Martinelli 1995, 156, n. 14; Gentili – Lomiento 2003, 108 s.

⁶¹ Infatti le parti leggibili cominciano quasi tutte con la seconda o, più spesso, la terza sillaba del secondo metron: qui saremmo all'ultima sillaba del primo.

ἐπινοίας si andrebbe a finire, nel papiro di Colonia, a ridosso della colonna successiva. Per questo egli ritiene che ψευδομένα[ισιν] fosse in realtà l'ultima parola del tetrametro, e che la lacuna iniziale fosse più estesa; il copista avrebbe scritto in un primo tempo ψευδομεσιν, omettendo quindi solo να[ι]. Risulterebbe però in tal modo un tetrametro privo non solo di diresi fra III e IV metron, ma anche fra II e III, per di più con una 'split resolution' nel secondo biceps del secondo metron⁶², che sarebbe alquanto singolare. Battezzato ipotizza pertanto che nella lacuna iniziale dovesse trovare posto un vocabolo femminile al dativo plurale, di due-tre sillabe (Μούσαις, χάρισι e simm.), la cui posizione originaria però sarebbe stata subito dopo ὑπουργῶν o dopo ταῖς: a seguito di una trasposizione, simile a quella intervenuta in Ar. *Ach.* 645⁶³, sarebbe stato erroneamente collocato nella parte di tetrametro che non leggiamo. Dovremmo quindi immaginare un verso con il seguente schema: ~ ~ - { ~ ~ - } ~ ~]ας παῦρος ὑπουργῶν <~ ~ -> ταῖς ψευδομέναισιν, oppure ~ ~ - { - - } ~ ~]ας παῦρος ὑπουργῶν ταῖς <- -> ψευδομέναισιν. Quest'ultima soluzione mi sembra meno verosimile, in quanto comporterebbe una violazione della legge di Rupprecht⁶⁴: la sillaba precedente ψευδομέναισιν sarebbe necessariamente lunga e si avrebbe perciò fine di parola polisillabica⁶⁵ fra i due elementi dello spondeo precedente l'ultimo metron. Tale legge vale propriamente per i dimetri catalettici della tragedia⁶⁶, ma è ragionevole supporre che il nostro poeta in un'imitazione tragica ne tenesse conto. Bisognerebbe allora collocare il vocabolo mancante subito dopo ὑπουργῶν.

Ma è necessario pensare a una trasposizione? A mio avviso, se consideriamo il papiro di Colonia, la lettura ἐπινοίας non è impossibile: non solo è compatibile con le tracce delle lettere, ma il fatto che si finisca a ridosso della colonna seguente troverebbe un riscontro ai vv. 4 s. dove pure la distanza tra le colonne è esigua (ben minore di quella che si ha, ad esempio, al v. 8). Né mi sembra di ostacolo il fatto che l'ipotetico ψευδομεπινοίας postulato da Maresch quale grafia iniziale, poi corretta dal copista aggiungendo να[ις]⁶⁷, contrasterebbe, secondo Battezzato, con l'assenza di altri casi di *scriptio plena* nel papiro: qui si tratterebbe di un errore non riconducibile all'applicazione di una prassi di scrittura, che quindi non farebbe testo. Rimane, certo, il problema dell'eccessiva brevità della lacuna iniziale. Ma d'altra parte, la trasposizione di un vocabolo dalla seconda alla prima metà del tetrametro sembra poco probabile per due ragioni: 1) non si vede perché un copista avrebbe dovuto anticipare di tre parole un dativo accordato a ταῖς ψευδομέναισι,

⁶² ~ ~ ~ ~ - | -]ας παῦρος ὑπουργῶν ταῖς ψευδομέναισιν (la sbarretta verticale indica la suddivisione in metra).

⁶³ ὅστις παρεκινδύνευσ' ἐν Ἀθηναίοις εἰπεῖν τὰ δίκαια; gli editori, sulla scia di Hermann, stampano generalmente εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις, ma come si è detto sopra, alcuni studiosi difendono il testo tradito: vd. White 1912, 316; Gentili - Lomiento 2003, 109.

⁶⁴ Cf. Martinelli 1995, 165.

⁶⁵ Poiché nella lacuna, come si è detto, dovrebbe trovare posto un dativo femminile plurale, si dovrebbe escludere l'eventualità di una parola prepositiva, per la quale non ci sarebbe spazio.

⁶⁶ Cf. per contro la finale di tetrametri catalettici comici come Ar. *Av.* 464 δειπνήσειν μέλλομεν, ἢ τί; - - - | - ~ ~ - ~ . In ogni caso, anche in commedia esempi del genere non sono molto frequenti.

⁶⁷ È vero che, come osserva Battezzato, non ci sono ragioni paleografiche che giustificino l'omissione di ναῖς, ma non ne vedo di più per quella di ναῖ (ταῖς ψευδομε[ναῖ]σιν) postulata dalla sua ricostruzione.

collocandolo in una posizione del tutto innaturale: i copisti, se cambiano l'ordine delle parole, tendono semmai a normalizzarlo, e infatti in *Ach.* 645 la trasposizione, se si ritiene che ci sia stata davvero, si spiegherebbe perché l'accostamento immediato di verbo e complemento oggetto (εἰπεῖν τὰ δίκαια) doveva suonare al copista più facile che quello fra stato in luogo figurato e oggetto (ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια), e in ogni caso si tratta di uno scambio fra posizioni adiacenti, non di uno scavalco a ritroso di tre parole; 2) di questa parola da collocarsi tra ὑπουργῶν e ταῖς ψευδομέναις(i) non sembra esservi traccia evidente in nessuno dei due papiri⁶⁸; si dovrebbe allora pensare che la presunta trasposizione risalga già alla loro fonte comune, ma è verosimile a questa data così alta un errore così grave, peraltro in grado di propagarsi a tutta la tradizione rappresentata dai nostri papiri? Per questi motivi, pur con qualche riserva, sarei favorevole a mantenere la congettura di Maresch, o comunque il testo di Kannicht che ammette un metron catalettico dopo ψευδομέναις.

Riassumendo, ci pare di poter concludere che la tecnica versificatoria del nostro poeta segue queste linee di tendenza: metri spondaici evitati, metri omogenei rari, alta percentuale di dattili con DS tendenzialmente superiore agli standard tragici, stretta osservanza della dieresi. L'impressione complessiva che se ne ricava è che il poeta, se si è attenuto alla prassi tragica, abbia in qualche modo 'esagerato', come se si fosse sforzato di essere 'più tragico dei tragici': questo è tipico di chi imita uno stile che gli è estraneo, perché solitamente manca di quella misura che contraddistingue chi lo padroneggia, e tende a esagerarne i tratti distintivi. Certo, non dobbiamo dimenticare un pericolo insito in indagini di questo tipo: la statistica, si sa, è una bestia infida, perché come dimostra il noto aneddoto dei polli in cui la media fra chi ne mangia due e chi sta a digiuno è di un pollo a testa, le medie sono sempre delle astrazioni che spesso non rendono conto della varietà dei casi concreti. Se prendiamo ad esempio gli anapesti di Artemide nell'*Ippolito* di Euripide (vv. 1283-95): su un totale di 23 metra⁶⁹, abbiamo: SA 8 (35%), DS 8 (35%), SS 0 (0%), AS 3 (13%), AA 4 (17%). Su cinque parametri, tre (SA, SS, AS) ricadono nel raggio di oscillazione di quelli del nostro frammento; DS è di poco inferiore, AA di poco superiore, quindi saremmo in presenza di un trattamento metrico non troppo distante dal nostro. Tuttavia, proprio il fatto che la possibilità di un confronto si offra solo andando a cercare dei casi limite conferma l'impressione di cui s'è detto: siamo sicuramente in presenza di un'imitazione della tragedia, ma è un'imitazione che tende a spingersi al di là del modello. Questa impressione appare ulteriormente confermata dal confronto con le citate imitazioni tragiche di Cratino: il poeta

⁶⁸ Nel Papiro di Colonia si legge, stando alla trascrizione di Maresch 1987, 32,]ωνταιψευδομε ἴνα [...], che consente di escludere che prima di ταῖς ψευδομέναις vi fosse un dativo plurale femminile di I o II declinazione in -αις/-οις. Scartata per ragioni metriche la possibilità di un dativo in -αισιν/-οισιν (la parola mancante dovrebbe avere lo schema ~ ~ - oppure - -), rimarrebbe, teoricamente, quella di un dativo di III declinazione in -σιν, se al posto di ων si potesse leggere ιν; ma, anche se nella riproduzione fotografica (disponibile anche sul sito dell'Università di Colonia) la prima lettera si legge a stento, le tracce sembrano compatibili con l'omega più che con lo iota.

⁶⁹ I dati sono frutto di mie osservazioni personali. Non considero l'ultimo metron catalettico del v. 1295.

comico, al pari dei tragici, non disdegna né i metra spondaici, né quelli omogenei (anzi, sembra prediliggerli!), né infine i versi privi di dieresi mediana⁷⁰, dunque il risultato complessivo è diverso. Ma prima di trarre conclusioni da questo fatto prenderò in considerazione un elemento finora trascurato dagli studiosi, che offre interessanti spunti di riflessione.

Nell'*editio princeps* del papiro Fackelmann, B. Kramer⁷¹ osservò che nel margine superiore, circa a metà della colonna, si legge una lettera: Ξ. A suo giudizio si trattava di un numerale che indicava il numero d'ordine della colonna, analogamente a quanto avviene, ad esempio, in P. Hibeh I 6 col. II⁷². Dunque, la colonna contenente il nostro frammento era la n. 60. Quali conseguenze si possono trarre da questo dato? Dal momento che la colonna conta 19 righe, assumendo che tale misura fosse costante⁷³, si può ipotizzare che il frammento corrisponda approssimativamente alle righe 1121-40 del papiro. Poiché non sembra che fosse un'antologia, siamo autorizzati a credere che il papiro contenesse l'opera per intero⁷⁴: del resto, anche il carattere elegante e accurato della grafia⁷⁵ fa pensare a un manoscritto pregevole, non a una copia di lavoro per usi personali, dunque maggiormente suscettibile di costituire un'edizione integrale. Tenuto conto di questo e dell'epoca del papiro (I sec. a.C.), inoltre, si può supporre che in ossequio alla prassi ecdotica alessandrina i metri lirici fossero articolati per cola, e non scritti di seguito come se fossero prosa; dunque, il numero delle righe dovrebbe corrispondere grosso modo a quello dei versi, per il quale tuttavia potremmo anche ammettere una cifra più bassa se mettiamo in conto la possibile presenza di una *hypothesis* (che avrebbe occupato verosimilmente la prima colonna del papiro o tutt'al più parte della seconda)⁷⁶.

⁷⁰ Spondei: F 60.1 εἶναι φάσκων, F 61.3 ἦν παίζουσιν; F 171.10 πέρσεσθ' ἤδη, 11 Τιτᾶνες μὲν, 26 ζητοῦντες κει σαθρὸν ἤδη (2an[^]); altri metra omogenei: F 61.1 πόλεως βασιλεῦ (AA), 2 τῆς ἐριβόλακος (DD), 3 καὶ κύνα καὶ πόλιν (DD); F 171.3 ἀποφαινομεν[ο (AA), 14 κατέπιν' ἀκόνας, (AA), 22 ὡς δὲ τυραννίδος (DD); mancanza di dieresi mediana: F 171.25 αὐτοκασίγητόν τε παλαιόν (in F 60.2 e 171.26 la dieresi cade dopo la prepositiva). Come nota Bakola 2010, 127, quest'ultima caratteristica è mutuata dal modello eschileo (cf. Aesch. F 192.4 R., e inoltre PV 172 e 297).

⁷¹ Kramer 1979, 2.

⁷² Austin, *CGFPR* n. 258 fr. a = Com. Adesp. F 1014 K.-A.

⁷³ Nel fr. a dello stesso papiro si leggono le lettere iniziali di 18 righe; ma probabilmente erano anche qui 19, giacché la prima sembra essere completamente perduta.

⁷⁴ Di questo avviso anche Battezzato 2006, 23, che giustamente critica l'idea espressa in Kruschwitz 1999, 635 e n. 11, secondo cui anche questo papiro sarebbe un'antologia come quello di Colonia. Il fatto che il fr. a contenga, come si è visto, tracce di *paragraphos*, fa pensare a una sezione dialogica, diversa dal nostro frammento (diversamente Snell in *TrGF* II, appar. *ad l.*): e questo potrebbe confermare che il papiro conteneva tutto il testo del dramma.

⁷⁵ «Eine breite, sorgfältige Schönschrift» Kramer 1979, 2; sul papiro cf. ora Cavallo 2008, 74 s.

⁷⁶ Il P. Hibeh ci fornisce uno strumento di controllo della validità di questo ragionamento: sopra la col. ii del fr. a si legge infatti la lettera omicron, che corrisponde a 70. Poiché ogni colonna conta 23 righe, saremmo alle righe 1587-610. Il testo apparteneva alla Commedia Nuova; l'unica commedia menandrea integra, il *Dyskolos*, comprende 969 versi, sicché dovremmo pensare che questa sia la seconda commedia del papiro e che ci troviamo verso i due terzi di essa. L'ipotesi non è inverosimile: a col. iii, 2 s. (corrispondenti ai vv. 25 s. del frammento) un personaggio si augura che venga la pace (γένοιτο δ' εἰρήνη ποτ', ὃ Ζεῦ δέσποτα) e che una vicenda giunga a soluzione ([δι]άλυσις [...]ε πραγμάτων). Questo appare compatibile con uno snodo cruciale nella trama: il monologo che segna la 'conversione' di Cnemone nel *Dyskolos* inizia intorno al v. 700.

Ora, fra gli agoni di Aristofane, solo due si spingono poco oltre il millesimo verso della commedia, ossia quelli delle *Nuvole* (vv. 949-1104) e delle *Rane* (vv. 895-1098); gli altri si collocano solitamente molto prima⁷⁷. In particolare, nelle *Nuvole* gli anapesti occupano i vv. 959-1008, nelle *Rane* i vv. 1004-76⁷⁸ a cui segue una sezione in dimetri anapestici. Dunque, se il nostro frammento facesse parte di un agone occuperebbe nella commedia una posizione un po' 'eccentrica' rispetto agli standard aristofanei (per quanto non la si possa considerare come assolutamente impossibile)⁷⁹. Altrimenti dovremmo supporre che la commedia cominciasse, diciamo, intorno alla linea 500 del papiro, e che prima vi fosse un qualche altro testo. Oltretutto, mentre gli anapesti delle parabasi possono estendersi anche per trenta-quaranta versi⁸⁰, in quelli degli agoni non si trovano 'tirate' così lunghe pronunciate da un singolo personaggio⁸¹: l'unico caso confrontabile è il monologo del Discorso Giusto in Ar. *Nub.* 961-83⁸².

D'altro canto, l'idea di un agone fra poeti tragici a cui parteciperebbero Sileno e i satiri comporta un'altra difficoltà. L'agone della commedia presuppone due antagonisti; qui saremmo invece in presenza di una competizione a tre, giacché le parole con cui Sileno si augura che un'opera bella e meritevole non venga relegata al terzo posto⁸³ (a meno di non volerle intendere in senso lato, ma la cosa sembra improbabile) sembrano presupporre una situazione simile all'agone tragico delle Grandi Dionisie. Si tratterebbe di un caso eccezionale, per il quale non esistono paralleli sicuri né in tragedia né in commedia: l'unico potrebbe essere, forse, la scena del giudizio delle tre dee nel *Dionisalessandro* di Cratino, ma poiché non ci è pervenuta non possiamo esserne certi⁸⁴.

⁷⁷ Nelle *Nuvole* c'è in effetti un secondo agone ai vv. 1345-451, ma gli epirremi sono in tetrametri giambici (presentano due agoni anche *Cavalieri*, *Vespe* e *Uccelli*). Questa la collocazione degli epirremi anapestici: *Eq.* 763-823 (II agone); *Vesp.* 348-57, 381-402 (I agone), 548-619, 650-718 (II agone); *Av.* 462-522, 550-610 (II agone); *Lys.* 486-531, 551-97; *Eccl.* 581-688; *Plut.* 487-597. *Acarnesi*, *Pace* e *Tesmoforiazuse*, com'è noto, sono prive di agone.

⁷⁸ Per l'esattezza, i vv. 1004 s. costituiscono l'ἀντικατακλευσμός.

⁷⁹ Ma anche se lo si attribuisse a una parabasi si andrebbe incontro alla stessa difficoltà: solo la parabasi delle *Vespe* supera il millesimo verso (vv. 1009-121, gli anapesti occupano i vv. 1015-50). Quanto alle 'seconde parabasi' che ricorrono in cinque commedie aristofanee (*Eq.* 1264-315, *Nub.* 1115-30, *Vesp.* 1265-91, *Pax* 1127-90, *Av.* 1058-117; vd. Totaro 2000), non sembrano confrontabili col nostro frammento per due ragioni: a) in nessuna di queste è adoperato il tetrametro anapestico: le parti epirrematiche sono scritte tutte in tetrametri trocaici, tranne che nelle *Vespe*, dove si trovano dei tetrametri cretico-peonici; b) sono di estensione più breve delle prime, in quanto non presentano tutte e sette le parti che formano la struttura canonica della parabasi (addirittura, nel caso delle *Nuvole*, c'è solo l'epirrema), e gli epirremi non superano i sedici versi.

⁸⁰ Cf. *Ach.* 626-58, *Eq.* 507-46, *Av.* 685-722, *Thesm.* 785-813.

⁸¹ Ventisette sono i versi che leggiamo nel Papiro di Colonia, ma è possibile che il discorso di Sileno cominciasse anche prima. Si potrebbe teoricamente obiettare che lo stato lacunoso dei vv. 1-6 non consente di escludere, almeno nei primi tre, un cambio di personaggio: ma l'ipotesi appare decisamente remota (οἶδμα al v. 1 appartiene, come si è detto, allo stesso registro elevato dei versi che seguono: l'unità stilistica rafforza l'idea che a parlare sia un unico personaggio).

⁸² Come nota Bierl 1990, 374. Gli altri esempi citati dallo studioso non superano i 15-16 versi (*Nub.* 985-99, *Av.* 554-69 ecc.).

⁸³ Vv. 24 s. μὴ τὰ δικάϊως καλὰ μόχθοι / [...]φθέντα μόλις θῆτε παρέργου τρίτα φόρτου.

⁸⁴ Anzi, proprio per l'assenza di altri casi di agoni con tre contendenti, Bakola 2010, 98 esclude che l'agone della commedia coincidesse con la scena del giudizio; la studiosa ritiene che questa

Cerchiamo ora di ricavare una prima conclusione da quanto si è detto finora. Premetto che non ho difficoltà a riconoscere francamente che non ci sono, fra quelli fin qui esaminati, argomenti risolutivi contro l'appartenenza del nostro testo a una commedia. Ci sono però diverse 'stranezze' che, sommate insieme, danno l'impressione che quest'ipotesi non sia dopotutto così economica. Dovremmo infatti supporre:

- a) che un commediografo del V-IV secolo abbia rappresentato una commedia con Sileno e i Satiri che mettevano in scena una tragedia, proponendo un'audace quanto inedita sintesi dei tre generi drammaturgici;
- b) che abbia introdotto il personaggio di Sileno in commedia, cosa che non risulta documentata nei testi superstiti;
- c) che abbia imitato lo stile tragico nel metro e nel ritmo in una sezione (agone o, meno probabilmente, parabasi) che di per sé non era adatta a contenere momenti di paratragedia, e che comunque sarebbe esterna alla 'rappresentazione' tragica che avrebbe avuto luogo nel dramma;
- d) che abbia, inspiegabilmente, imitato gli anapesti tragici non scrivendo dimetri ma tetrametri, un metro per il cui uso da parte dei tragici non esistono prove sicure, e che comunque non si può considerare tipico della tragedia;
- e) che abbia trattato tale metro con una severità che tende a spingersi oltre gli standard della stessa tragedia;
- f) che tale momento agonale o parabolicamente si collocasse in una fase assai avanzata della commedia, oltre il limite degli standard aristofanei; a meno che nel papiro non precedesse un altro testo di estensione relativamente breve (non più di 500-600 righe);
- g) che la 'tirata' si protraesse per un'estensione insolita negli agoni di Aristofane;
- h) che questo agone comportasse la presenza di tre antagonisti, contrariamente a quanto avviene nelle scene agonali della commedia e della tragedia.

Riguardo ai punti e) ed f), abbiamo visto che si potrebbero volendo trovare dei riscontri, in tragedia per l'assenza di spondei e in commedia per la posizione avanzata dell'agone o della parabasi: ma si tratta di casi limite, e questo, sommato al resto, mi pare che crei qualche difficoltà.

Proviamo allora a riprendere in considerazione l'ipotesi del dramma satiresco ellenistico. Osserverei in primo luogo che la progressiva assunzione, da parte di questo genere, di caratteri formali e strutturali propri della commedia è attestata da indizi a mio parere abbastanza chiari per non doverne dubitare⁸⁵. Così, per quanto

assomigliasse piuttosto alle situazioni delle commedie aristofanee in cui l'eroe ha già raggiunto, almeno in parte, il proprio scopo, e una serie di personaggi si avvicina sulla scena tentando di conciliarsi il suo favore per trarre profitto dalla nuova situazione (*Ach.* 719 ss., *Pax* 1052 ss., *Av.* 1199 ss.).

⁸⁵ Dubbi in proposito, prima che da Battezzato, sono stati avanzati ad esempio da Costantinides 1969, 53 s.

riguarda l'apertura verso i momenti metateatrali, mi sembra difficilmente negabile che il fr. 4 Sn.-K. di Astidamante, tratto dall'*Eracle satiresco*, contenga una rottura dell'illusione scenica. È il caso di rileggerlo:

ἀλλ' ὥσπερ δείπνου γλαφυροῦ ποικίλην εὐωχίαν
τὸν ποιητὴν δεῖ παρέχειν τοῖς θεαταῖς τὸν σοφόν,
ἴν' ἀπίη τις τοῦτο φαγὼν καὶ πῶν, ὅπερ λαβῶν
χαίρει <τις>, καὶ ⁸⁶σκευασία μὴ μί' ἢ τῆς μουσικῆς.

*Ma il bravo poeta deve offrire agli spettatori
come una variegata abbondanza di un pranzo raffinato,
affinché uno se ne vada dopo aver mangiato e bevuto
ciò che gli piace prendere, e la musica non sia preparata in un solo modo.*

Secondo Battezzato, qui «non si sta dicendo che si tratta di una 'messa in scena'. Si allude certamente al fatto che gli spettatori stanno vedendo un testo». Dunque, non vi sarebbe vera rottura dell'illusione scenica⁸⁷. Ma dicendo che «qualcuno sta vedendo un testo», implicitamente si presuppone l'esistenza della drammaturgia, del teatro e degli spettatori⁸⁸. Si tratta, ammette lo stesso Battezzato, «di un anacronismo solo sfiorato nella tragedia classica» (e, aggiungerei, nel dramma satiresco classico⁸⁹): ma a nostro avviso questo è soltanto uno degli aspetti peculiari di questo brano. Non solo θεατής è qui impiegato nel senso tecnico di 'spettatore di teatro' (e non 'spettatore' generico, come in Eur. *Ba.* 829⁹⁰), ma è anche dialetticamente legato a ποιητής (vocabolo alieno dalla dizione tragica e satiresca); inoltre, assistiamo all'irrompere in una storia che doveva avere per protagonista Eracle (come risulta dal titolo) di una discussione metateatrale scritta in un tipico metro da parabasi comica, e l'attività poetica è descritta con una metafora culinaria che trova un preciso riscontro in un frammento, probabilmente di parabasi, del comico

⁸⁶ λαβῶν καὶ φαγῶν ὥσπερ πῶν χαίρει καὶ Ath. (A); corr. Porson.

⁸⁷ Battezzato 2006, 48.

⁸⁸ In teoria, secondo Battezzato, si potrebbe pensare anche a spettatori di un'esecuzione coreutico-musicale, ma il termine θεαταί sembra alludere piuttosto a un testo teatrale: quale altro genere letterario infatti presuppone, anche nell'etimologia del termine che qualifica il pubblico, una fruizione primaria attraverso la *vista*? Inoltre, Astidamante esige dal poeta la capacità di produrre un allestimento musicale *vario*, in grado di soddisfare i gusti di tutti gli spettatori: ma solo un'opera teatrale è in grado di offrire tale varietà all'interno delle sue articolazioni.

⁸⁹ Si potrebbe confrontare, tutt'al più, la Διονυσιάδα θυμέλων di Pratin. 4 F 3.2 Sn.-K.; ma la natura satiresca di quel frammento è tutt'altro che certa, e personalmente non ne sono per nulla convinto. Per l'attribuzione satiresca, sostenuta in passato da Seaford 1977/78, 81-94, vd. da ultimo D'Alessio 2007; Hedreen 2007, 183 ss. Fra le voci contrarie, cf. Zimmermann 1986; Schloemann 1999, 84 ss.; Napolitano 2000. Recentemente ho ribadito le mie riserve sull'ipotesi satiresca in Cipolla 2009, 65 ss. Altra cosa sono i θεωγοί di Achae. 20 F 3.1 Sn.-K.: lì si tratta di spettatori di giochi, che vengono contrapposti agli atleti in gara (ἀγωνισταί): cf. Bain 1975, 23. Sui momenti autoreferenziali nel dramma satiresco si rimanda allo studio di Kaimio 2001.

⁹⁰ Dove è riferito a Penteo, 'spettatore' dei riti orgiastici delle Menadi. Se poi si vuole scorgere in tale passo euripideo una qualche valenza metateatrale, essa sarà tutt'al più allusiva e indiretta, a differenza di quanto accade in Astidamante.

Metagene⁹¹. Tutti questi elementi, sommati assieme, rappresentano ben più di un semplice anacronismo: è evidente che qui il poeta sta discutendo di poetica (propriamente di musica, ma in quanto componente dello spettacolo teatrale) esattamente nella stessa maniera in cui lo fanno i poeti comici nelle loro parabasi (e non solo). Infatti, è vero che «il fatto che un testo teatrale parli di teatro non è di per sé una rottura dell'illusione scenica»⁹²: ma quali sono questi «testi teatrali che parlano di teatro»? Commedie come le *Rane*, in cui la finzione scenica ha per oggetto appunto l'attività teatrale, o come gli *Acarnesi*, il cui protagonista è un Ateniese del V secolo che va a teatro come i suoi concittadini e può dunque andare a trovare Euripide per procurarsi gli stracci di Telefo. Il dramma elisabettiano presenta un celebre esempio di metateatro nell'*Amlèto*, in cui il principe di Danimarca fa inscenare a degli attori l'assassinio del padre per smascherarne i colpevoli: ma anche questo fa parte della trama. Viceversa, è difficile immaginare come possa 'parlare di teatro' – nei termini in cui lo fa Astidamante – un testo teatrale ambientato nell'epoca mitica, senza che la finzione scenica venga sospesa⁹³.

Riguardo poi alla menzione di personaggi reali nel dramma satiresco ellenistico, anche qui le tracce non sono affatto così labili. In primo luogo, non abbiamo elementi per affermare che l'ὄνομαστί κωμῳδεῖν sia confinato a situazioni eccezionali⁹⁴: questo vale per l'*Agèn* di Python, prodotto probabilmente nel 326 a.C. nell'accampamento di Alessandro sull'Idaspe⁹⁵, ma non, ad esempio, per il *Menedemo* di Licofrone⁹⁶, di cui quantomeno non conosciamo luogo e circostanze di rappresentazione. C'è poi la testimonianza di Diogene Laerzio sulla battuta di Sositeo pronunciata in teatro contro Cleante, «(coloro) che la follia di Cleante pungola come buoi», un trimetro giambico che potrebbe provenire da un dramma satiresco⁹⁷. Battezzato⁹⁸ si mostra scettico al riguardo, avanzando dubbi

⁹¹ Fr. 15 K.-A.: κατ' ἐπεισόδιον μεταβάλλω τὸν λόγον, ὡς ἂν / καιναῖσι παροψίσι καὶ πολλαῖς εὐωχῆσω τὸ θέατρον. Il parallelismo è stato notato da diversi studiosi: cf. Conrad 1997, 216 s.; Barbieri 2002, 123 (lo studioso sottolinea opportunamente che il frammento di Metagene è collocato da Ateneo al termine del libro X dei *Deipnosofisti*, dunque in posizione speculare rispetto a quello di Astidamante che ne segna l'inizio); Di Marco 2003, 63 ss., e ancora Battezzato 2006, 47 n. 85.

⁹² Battezzato 2006, 48.

⁹³ Giustamente A. Sommerstein, nel recensire su BMCR del 29-3-2007 il volume comprendente l'articolo di Battezzato, afferma che «one can hardly thrust a sheet of paper between our fragment and Astydamos fr. 4 *TrGF*», e avverte che sappiamo troppo poco del dramma satiresco ellenistico per poter escludere l'ipotesi satiresca riguardo a F 646a. Anche Barbieri riconosce pienamente il carattere metateatrale del frammento (cf. anche Kannicht 1991, 288; Conrad 1997, 216 s.) e ammette che siamo in presenza di una rottura dell'illusione scenica (124), inquadrando correttamente il testo nella linea evolutiva che porta il dramma satiresco postclassico ad assumere tratti tipici della commedia.

⁹⁴ Come pensava Costantinides 1969, 53 s.

⁹⁵ *TrGF* 91 F 1 Sn.-K.; cf. Snell 1964; Pretagostini 2003, 161-75; Sbardella 2003. Sul problema della datazione (che molti abbassano al 324) rinvio, oltre alla bibliografia citata, a Cipolla 2000.

⁹⁶ *TrGF* 100 F 2-4 Sn.-K. Sul *Menedemo* cf. Wikarjak 1948/49; Steffen 1951; van Rooy 1966, 127-33; Gunther 1999, 623.

⁹⁷ D. L. 7.173 Σωσιθέου τοῦ ποιητοῦ ἐν θεάτρῳ εἰπόντος πρὸς αὐτὸν παρόντα

οὓς ἢ Κλεάνθους μωρία βηλατεῖ,

sull'attendibilità storica della testimonianza; in alternativa, pensa a una citazione da un'opera in prosa di Sositeo a noi ignota, o a una battuta pronunciata dal poeta non dalla scena, bensì durante uno scontro con Cleante sulle gradinate del teatro in un'occasione pubblica, paragonabile all'episodio dell'aggressione di Midia a Demostene. Ora, è vero che l'aneddoto può anche essere inventato, ma non è detto che lo sia anche il verso citato; anzi, io sono convinto del contrario. In simili racconti riguardanti Euripide⁹⁹ i versi citati sono stati effettivamente scritti dal poeta: l'episodio narrato da Seneca in *epist.* 115.14 riguarda un passo della *Danae* che ci è tramandato come appartenente a quell'opera anche da altre fonti¹⁰⁰. Certo, l'inventore della storiella su Sositeo poteva, in teoria, anche forgiare di sana pianta la battuta: ma in tal caso ci aspetteremmo una frase di senso compiuto¹⁰¹, non una proposizione relativa sintatticamente non autonoma e che lascia intendere che nel testo originario ci doveva essere dell'altro (tanto più che oggetto del discorso non è proprio Cleante, ma presumibilmente i suoi seguaci). Si può attribuire al creatore dell'aneddoto tanta sottigliezza d'ingegno da imitare alla perfezione una frase tolta

ἔμενεν ἐπὶ ταύτου σχήματος: ἐφ' ᾧ ἄγασθέντες οἱ θεαταὶ τὸν μὲν ἐκρότησαν, τὸν δὲ Σωσίθεον ἐξέβαλον. μεταγιγνώσκοντα δ' αὐτὸν ἐπὶ τῇ λοιδορίᾳ προσήκατο, εἰπὼν ἄτοπον εἶναι τὸν μὲν Διόνυσον καὶ τὸν Ἡρακλέα φλυαρουμένους ὑπὸ τῶν ποιητῶν μὴ ὀργίζεσθαι, αὐτὸν δ' ἐπὶ τῇ τυχούσῃ βλασφημίᾳ δυσχεραίνειν. Il trimetro è accolto in *TrGF* come *Sosith.* fr. inc. 4 Sn.-K. Sulle problematiche a esso relative cf. Gunther 1999, 615 s.

⁹⁸ Battezzato 2006, 46.

⁹⁹ Ricordati da Battezzato 2006, l. cit.

¹⁰⁰ F 324 Kann.; è tramandato anche da *P. Ross. Georg.* 9 (vol. I, 1925, 60-2), Stob. 4.31a.4 (V 734.8-735.3 Hense), Athen. 4.159 B, e altri, vd. Kannicht, appar. *ad l.* Nel frammento un personaggio esaltava il valore dell'oro, giudicandolo superiore perfino agli affetti più cari. Secondo Seneca (che peraltro attribuisce erroneamente i versi al *Bellerofonte*) il pubblico, sdegnato di fronte a tanto cinismo, voleva cacciare l'attore, e dovette intervenire il poeta stesso a calmare gli spettatori spiegando che il personaggio che aveva pronunciato la battuta avrebbe nel corso del dramma subito la giusta punizione. Ugualmente, Macone (fr. 18.402-10 Gow) immagina un gustoso battibecco fra Euripide e l'etera Laide, che gli rinfaccia di aver chiamato Medea, nella tragedia omonima (v. 1346), col termine *αἰσχροποιός*; alla risposta del poeta, che accusa la donna di essere ella stessa una *αἰσχροποιός* e quindi di non avere titolo per simili obiezioni, lei replica con una citazione dall'*Eolo* (F 19 Kann.): τί δ' αἰσχρόν, εἰ μὴ τοῖου χρωμένους δοκεῖ; È interessante notare che lo scolio al passo citato della *Medea* (II p. 211.22 s. Schw.) afferma che il verso era contrassegnato da un segno X (*κεχίασται*), perché Euripide sarebbe stato 'espulso' (dal teatro? dal concorso?) per averlo formulato (ὅτι δοκεῖ τὸν στίχον τοῦτον εἰπὼν Εὐριπίδης ἐκβεβλήσθαι). In realtà noi sappiamo dalla *hypothesis* della *Medea* che Euripide ottenne il terzo posto: non è chiaro dunque come si debba conciliare con tale dato l'*ἐκβεβλήσθαι* dello scoliasta, o come si debba interpretarlo, né il motivo per cui il verso avrebbe dovuto suscitare risentimento nel pubblico (per possibili spiegazioni cf. Gow, comm. ad Mach. l. cit.). Certo, il terzo posto è comunque una sconfitta, visto che i partecipanti erano tre; e la domanda posta in bocca a Laide forse rispecchia una perplessità che il verso, e più precisamente il vocabolo *αἰσχροποιός*, potrebbe effettivamente aver suscitato negli spettatori. Ma è probabile che si tratti anche qui di un aneddoto privo di fondamento storico, come mostra la somiglianza col racconto relativo al citato F 324.

¹⁰¹ E infatti, in un altro aneddoto sul verso dell'*Eolo* di Euripide citato alla nota precedente (Serenus ap. Stob. 3.5.36 = III 266.11 Hense), Platone, che incontra per strada il tragediografo, gli replica con un altro trimetro, chiaramente inventato ad hoc: τό γ' αἰσχρόν αἰσχρόν, κἂν δοκῆ, κἂν μὴ δοκῆ. In una variante narrata da Plutarco (*De aud. poet.* 12.33 C), che ricorda molto l'aneddoto riferito da Seneca, è Antistene a inventare di sana pianta (*παρὰβαλὼν εὐθύς*) questo trimetro, dopo che gli Ateniesi in teatro protestarono rumorosamente per la battuta del dramma euripideo.

da un contesto più ampio? A mio parere no. Nulla vieta pertanto di pensare che quel verso sia tratto proprio da un dramma di Sositeo. Per questi stessi motivi escluderei che Sositeo si trovasse in teatro non in qualità di drammaturgo ma come spettatore, e anche che l'episodio, se ha valore storico, sia da accostare all'oltraggio di Midia a Demostene: Midia non inventa estemporaneamente trimetri giambici, ma aggredisce l'avversario fisicamente, mentre è chiaro che la battuta di Sositeo fa parte di un testo composto con intenti letterari. Lo dimostrano anche le parole con cui Cleante, nel perdonare il poeta che si era pentito di quel che aveva detto, minimizza l'accaduto: non c'è motivo di prendersela per un insulto occasionale (ἐπὶ τῆ τυχούσῃ βλασφημίᾳ), se anche Eracle e Dioniso vengono continuamente ridicolizzati dai poeti. Di quali poeti si tratta? Evidentemente di quelli scenici, nella fattispecie comici e satireschi¹⁰²: è sulla scena che Eracle e Dioniso vengono messi in ridicolo, non certo nell'epica o nella lirica. Se l'insulto di Sositeo è paragonato ai drammi su Eracle e Dioniso, vuol dire che anch'esso proveniva dalla scena e faceva parte della recitazione, tant'è che tutti gli spettatori poterono sentirlo e scacciarono il poeta indignati¹⁰³. Non a caso, ἐκβάλλω può significare genericamente 'scacciare', ma in particolare può essere adoperato per gli attori che vengono fischiati dal pubblico e costretti ad abbandonare la scena: Demostene lo usa a proposito del fiasco di Eschine in *De f. leg.* 337¹⁰⁴. E del resto, la reazione degli spettatori si comprenderebbe assai meno se Sositeo fosse stato seduto anche lui nella cavea. Che poi il verso facesse parte di un'opera in prosa è possibile in teoria, ma è un'ipotesi non verificabile e non priva di problemi: per le ragioni esposte sopra, il verso non poteva essere isolato ma doveva appartenere a un testo in versi più ampio, inserito in quest'ipotetica opera in prosa, e ci sarebbe dunque da chiedersi di quale testo potesse trattarsi. In ogni caso di queste opere di Sositeo nulla sappiamo¹⁰⁵, né è facile comprendere per quale motivo dovessero essere recitate in teatro (o comunque, perché un inventore di aneddoti dovesse reputarlo possibile): piuttosto che attribuire il verso a un prosimetro non identificato, sembra assai più economico attribuirlo a un dramma¹⁰⁶.

¹⁰² Per Eracle, si pensi al *Busiride* di Epicarmo (fr. 18 K.-A.) e a diversi drammi satireschi: Ione, *Onfale* (fr. 17a-33a Sn.-K.); Acheo, *Lino* (fr. 26 Sn.-K.), *Onfale* (fr. 32-4 Sn.-K.); Sofocle, *Eracle bambino* (Ἡρακλεῖςκος, fr. **223a, 223b R.), *Eracle* (fr. 224-7 R.), forse *Epitainarioi* (fr. 198a-e R.; possibilmente questi tre titoli, o almeno gli ultimi due, sono in realtà varie denominazioni di un unico dramma, v. Scheurer 1999, 259); Euripide, *Busiride* (fr. 312b-315 Kann.), *Euristeo* (fr. 371-80 Kann.), *Sileo* (fr. 686a-94 Kann.); Dionisio, *Limos* (fr. 3a Sn.-K.); Astidamante, *Eracle* (il citato fr. 4 Sn. K.), ecc. Inoltre, si ricordi il trattamento 'comico' di Eracle nell'*Alceste*, che fu rappresentata al posto di un dramma satiresco. Per Dioniso, cf. Sofocle, *Dioniso bambino* (Διονυσίοςκος, fr. 171-3 R.); forse Eschilo, *Licurgo* (fr. 124-6 R.) e Acheo, *Iris* (fr. 20 Sn.-K.); e, sul versante comico, la caricatura del dio nella prima parte delle *Rane* di Aristofane.

¹⁰³ Gunther 1999, 615, si spinge oltre, ipotizzando che Cleante alludesse proprio al contenuto del dramma di Sositeo, che avrebbe riguardato dunque Eracle o Dioniso.

¹⁰⁴ Si ricordi anche l'ἐκβεβλήσθαι del citato scolio alla *Medea*.

¹⁰⁵ Il lemma della Suda c'informa solo che Sositeo scrisse καὶ ποιήματα καὶ καταλογάδην.

¹⁰⁶ Se poi si obietta che in età ellenistica l'autore dei drammi normalmente non recitava in prima persona, diversamente dall'epoca arcaica e classica, questo potrebbe tutt'al più dimostrare che l'aneddoto è stato inventato da qualcuno che non era ben informato sulla prassi teatrale ateniese in vigore a quell'epoca; ma non comporterebbe necessariamente che sia stata inventata anche la citazione.

Infine, non sarà superfluo ricordare che i precetti di Orazio sul dramma satiresco presuppongono chiaramente una contaminazione tra questo e la commedia (*ars* 236-9):

*Nec sic enitar tragico differre colori
ut nihil intersit Davusne loquatur et audax
Pythias emuncto lucrata Simone talentum,
an custos famulusque dei Silenus alumni.*

Se Orazio raccomanda di non far parlare i satiri come gli schiavi (Davo) o le prostitute (Pitiade) della commedia, e che gli stessi satiri non appaiano *velut innati triviis ac paene forenses*¹⁰⁷, evidentemente c'erano dei drammi satireschi in cui questo era accaduto: non si formula un divieto per qualcosa che nessuno ha mai pensato di compiere. E se i satiri parlavano una lingua che non si addiceva loro, verosimilmente era perché si trovavano in situazioni simili a quelle della commedia nuova, che li costringevano di conseguenza ad adoperare concetti e vocaboli estranei al mondo mitico e fiabesco a cui essi appartenevano.

Se quindi da un lato non sussistono seri ostacoli alla classificazione satiresca, dall'altro questa sembra in grado di spiegare molti elementi che rispetto all'ipotesi dell'appartenenza alla commedia sembravano anomali, a cominciare dalla collocazione del frammento nella struttura del dramma e dall'atipica lunghezza del monologo. Certo 1140 versi sembrano troppi per un dramma satiresco, anche se non siamo certi che in epoca ellenistica la lunghezza di questo tipo di drammi fosse la stessa che nel V secolo. Assumendo però che non fosse mutata, si può supporre che il papiro prima del nostro dramma ne contenesse un altro, che poteva occupare 900 versi. Così ci troveremmo intorno ai vv. 200-40 del secondo dramma, o piuttosto un po' prima, se mettiamo in conto un possibile spazio bianco fra un dramma e l'inizio del successivo e l'eventuale presenza di *hypotheses*: questo sarebbe perfettamente compatibile con l'ipotesi del prologo ritardato formulata da Di Marco, di cui esistono diversi esempi nelle commedie di Menandro¹⁰⁸, e spiegherebbe anche l'insolita estensione del monologo. Avremmo poi un dramma satiresco 'nouvelle vague', in cui Sileno sarebbe a casa propria, mentre l'uso del tetrametro anapestico in un'imitazione tragica e il carattere metateatrale si giustificerebbero con la tendenza alla contaminazione proprio dello sperimentalismo ellenistico; se poi fossimo certi dell'impiego del tetrametro da parte di Eschilo e Frinico, la sua presenza in questo testo si potrebbe spiegare piuttosto come un prezioso arcaismo, e questo si comprenderebbe meglio in un poeta ellenistico amante di tutto ciò che è primitivo e peregrino, che non in un comico dell'*archaia*. Parimenti non sorprenderebbe che un poeta ellenistico fosse particolarmente scrupoloso nell'osservare le convenzioni metriche della tragedia spingendosi al di là di quello che esse stesse richiedono. Infine, anche la menzione del 'cantore di Salamina', di chiunque si tratti, suona meglio sulla bocca di un poeta ellenistico¹⁰⁹: se allude a Omero, si spiega con il gusto alessandrino per la ricerca di tradizioni erudite rare e

¹⁰⁷ Hor. *ars* 245.

¹⁰⁸ Ad esempio, nell'*Aspis* e nella *Perikeiromene* (cf. Di Marco 2003, 66 n. 70).

¹⁰⁹ Anche per S. Radt (ap. Maresch 1987, 30) l'espressione rimanda a un poeta ellenistico.

minoritarie (e tale è certamente quella della nascita di Omero a Salamina, rispetto a Smirne o Chio¹¹⁰); se a Euripide, l'uso di αἰοδός a proposito di un drammaturgo è più verosimile in un poeta postclassico, e lo stesso dicasi per l'inusuale costruzione del sostantivo con un genitivo oggettivo¹¹¹, ove lo si riferisse a Simonide.

Ci sono inoltre alcune spie linguistiche che parlano in favore dell'epoca ellenistica. Sommerstein si è soffermato sull'anomala disposizione delle parole nell'espressione τραγικῶν ὁ παρὼν πόνος ὕμνων: una trasposizione di un genitivo prima di un sintagma nominale preceduto dall'articolo, a sua volta reggente un vocabolo con cui il genitivo è concordato, sembra improbabile in un poeta del V secolo¹¹². Ma a nostro avviso ci sono altri elementi che, seppure non decisivi, vanno presi in considerazione. Uno è l'uso di ὁ παρών: la *iunctura* ὁ παρών πόνος è attestata in tragedia¹¹³, ma denota qualcosa che avviene o è in atto contemporaneamente al momento in cui si parla, mentre non risulta impiegata negli autori del V secolo come riferimento interno all'opera che si sta scrivendo. Anche Aristofane, che impiega ὁ παρών e simm. con il medesimo valore dei tragici¹¹⁴, non lo adopera invece quando vuole designare se stesso o l'opera che ha scritto: *Nub.* 534 ἦδ' ἡ κωμῳδία, *Vesp.* 1016 ὁ ποιητής, etc. Invece, παρών adoperato in tal senso ricorre (generalmente non accompagnato da πόνος) in autori cristiani tardo-antichi¹¹⁵, mentre nella letteratura grammaticale ed erudita è impiegato a proposito dell'opera o del passo che si sta commentando¹¹⁶. Se dunque il nostro poeta intendeva riferirsi in maniera autoreferenziale al dramma che stava andando in scena, evidentemente ha riadattato la *iunctura* tragica piegandola a un significato, per così dire, 'prosaico', di cui questa sarebbe la prima attestazione. Anche l'aggettivo ὀθνεῖος (v. 22) richiede qualche riflessione: non è attestato nell'epica e nella lirica, ricorre per la prima volta in Archiloco (fr. 244 W.), poi lo si trova in Democrito (fr. 60, 80, 90 DK). Fra i tragici lo adopera solo Euripide, e per quanto ci risulta solo nell'*Alceste*, ben quattro volte (532 s., 646, 810); poi entra nella prosa attica¹¹⁷, ma è soprattutto nella poesia

¹¹⁰ Cf. sopra le nostre osservazioni al v. 19.

¹¹¹ Che si tratti di un uso peregrino è riconosciuto anche da Di Marco 2003, 57 n. 47, che cita come parallelo il ciceroniano *cantoribus Euphorionis* di *Tusc.* 3.19.45.

¹¹² Sommerstein in BMCR 29/3/2007, cit.: «one may pray for τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων, but not for *τῶνδε τὴν ἀπαλλαγὴν πόνων». In effetti, un costrutto altrettanto audace, anche se non identico, ricorre in *Lyc. Al.* 688 s. Γιγάντων νῆσος ἡ μετάφρενον / θλάσσασα. Tuttavia Battezzato mi segnala, su indicazione di Giovan Battista D'Alessio, *Pind. Ol.* 7.70 δξειᾶν ὁ γενέθλιος ἀκτίνων πατήρ.

¹¹³ Aesch. *PV* 46 s. πόνων...τῶν νῦν παρόντων, Eur. fr. 789.2 Kann. τοὺς παρόντας...πόνους. Al di fuori dell'ambito tragico ricorre in App. *Lib.* 180.8, p. 215.29 Viereck-Roos πόνων τῶν παρόντων.

¹¹⁴ In *Av.* 901 τὰ παρόντα θύματα sono le vittime che Pisetero sta offrendo; in *Lys.* 650 τῶν παρόντων πραγμάτων indica 'la situazione presente' di Atene; in *Ach.* 513 e *Av.* 30 οἱ παρόντες ἐν λόγῳ sono 'i presenti alla discussione', cioè gli spettatori.

¹¹⁵ Evagr. *HEccl.* 2.10, p. 61.24 Bidez; 4.7 p. 156.27; 4.11 p. 161.14; 5.24 p. 218. 2; cf. Theodoret. *De provid.* 83.668.19 τὸν παρόντα τοῦ λόγου πόνον.

¹¹⁶ ὁ παρών ποιητής, Σ Aesch. *PV* 853a, Tzetz. *Arg. I Ar. Ran.* vol. IV 3, p. 691.3 Koster, al. (per altre occorrenze di παρών negli scoli tzetziiani si veda l'*Index III* degli *Scholia in Aristophanem*, vol. IV/4); ὁ παρών τραγῳδός Σ Eur. *Hec.* 678 (I p. 61.16 Schw.), ὁ παρών χορός Σ Aesch. *Sept.* 78-180 (p. 48.26 Smith) al.

¹¹⁷ Pl. *Prot.* 316 C 8, *Leg.* 3.697 E 4, *Epist.* 7.332 a 1, Arist. *EN* 9.3.1165b 34, Is. *De Nicostr.* 18, *De Cir.* 16.

ellenistica che trova ampia diffusione¹¹⁸. Di per sé, dunque, non si tratta di un vocabolo poetico¹¹⁹, né lo si direbbe proprio del linguaggio quotidiano (infatti è assente dai comici), almeno nell'età attica: un vocabolo 'straniero' in tutti i sensi, possibilmente di origine ionica. Come spiegare la sua presenza in questo 'inno tragico'? Se il nostro poeta era un comico del V-IV secolo, doveva avere in mente proprio l'*Alceste* (o comunque Euripide, che potrebbe averlo adoperato anche in tragedie perdute). Se invece si tratta di un poeta ellenistico, l'uso di tale aggettivo è del tutto normale, alla luce delle numerose attestazioni coeve. Infine, il verbo ἀναλάμπω (v. 17 ἀνέλαμψεν) non è documentato in poesia prima dell'età ellenistica¹²⁰, e anche allora non incontra particolare fortuna. In prosa, la prima attestazione è Xen. Cyr. 5.1.16, dove però ha il significato concreto di 'prendere fuoco', 'accendersi', ed è riferito alla legna¹²¹. Certo, non possiamo escludere che potesse figurare in testi poetici del V secolo a noi non pervenuti: ma l'impressione è che, rispetto alla facies linguistica complessiva, si tratti di una 'smagliatura' che sembra tradire un'epoca più recente.

Alla luce di queste considerazioni, l'appartenenza del frammento al dramma satiresco ellenistico potrà forse apparire come una possibilità meno remota. Non sono però altrettanto convinto della sua attribuzione al *Dafni* di Sositeo. Certo, è forte la tentazione di far 'quadrare il cerchio' istituendo relazioni fra gli scarsi dati pervenuti dal naufragio dell'antichità, e ritenendo che questo dramma satiresco ellenistico coincida con quell'unico titolo di Sositeo di cui sappiamo qualcosa; ma lo stesso Di Marco non nasconde che si tratta di un'operazione aleatoria, per la quale ci si può basare solo su indizi non univoci. A parte questo, ritengo di dover fare alcune considerazioni. La prima riguarda il v. 1, εἰς οἶδμ' ἀπολίσθου. Questa frase contiene, sembra, una maledizione: 'scivoli nell'onda'¹²². A chi è rivolta? Di Marco¹²³ pensa a Litierse, di cui Sileno sarebbe schiavo, e che nel dramma omonimo di Sositeo veniva scaraventato nel Meandro da Eracle. Però οἶδμα è riferito per lo più ai flutti del mare, non dei fiumi¹²⁴: e considerato che Litierse non abitava sul mare,

¹¹⁸ Call. Aet. fr. 181.6 Pf., Ia. fr. 195.50 Pf., Ap. Rh. 1.869, 2.235, Leon. Tar. (immo Theocr.) AP 7.660.4 = Theocr. epigr. 9.4 Gow; Theocr. AP 9.453.3 = 14.3 G.; 9.434.4 = 27.4 G. (probabilmente non autentico), dove è riferito alla poesia stessa (Μοῦσαν δ' ὀθνεῖαν οὔτιν' ἐφελκυσάμαν); Lyc. Al. 297, 926, 1376, 1396, Diosc. AP 7.484.4 = 27.4 G.-P. ecc. Più volte è riferito alla terra, nel senso di territorio (Lyc. Al. 926, 1376) o in quello concreto di terra che ricopre un morto (Theocr. epigr. 9.4) o da arare (Lyc. Al. 1396)

¹¹⁹ Anche se Polluce 3.55 lo definisce ποιητικώτερον, ma probabilmente alla luce della sua ampia diffusione nella poesia ellenistica (a meno che non figurasse anche in poesie arcaiche e classiche non pervenute).

¹²⁰ Esiste invece ἀπολάμπω, cf. Il. 14.183 χάρις δ' ἀπελάμπετο πολλή.

¹²¹ Cf. LSJ s.v. Non prendo in considerazione [Heraclit.] Ep. 6.3, certamente spuria.

¹²² Oppure, se si ipotizza ἀπολίσθου[ς, 'che tu possa scivolare nell'onda'.

¹²³ Di Marco 2003, 72 s.

¹²⁴ Pochissime le eccezioni: tra queste Hom. Il. 21.234 ὁ δ' ἐπέσσυτο οἶδατι θύων, detto del fiume Xanto che si ingrossa per sommergere Achille. Ma si tratta di un caso eccezionale, tanto che lo scolio ad l. annota: τὸ δὲ οἶδμα ἀπὸ τῆς θαλάσσης μετήνεγκε, come a dire che anche per l'erudizione antica si trattava di un termine di per sé non adatto a un fiume. Altro esempio Lyc. Al. 695 s. κἀχερουσίαν ῥόχθοισι κυμαίνουσαν οἶδατος χύσιν. Ma anche questo è un fiume 'particolare', l'Acheronte (peraltro Paduano 1991, ad l., intende qui οἶδατος come 'correnti marine').

l'eventualità che potesse caderci era remota, il che rende poco probabile che Sileno glielo augurasse. Certo, se non vogliamo postulare un'accezione peregrina del termine, questo non costituirebbe comunque un ostacolo contro l'attribuzione al *Litierse*: se mai, un indizio a favore in meno. Ci sarebbe però un problema più serio, che rende difficile collocare questo momento metateatrale nell'ambito della trama: l'invocazione alle Muse, con cui generalmente si identificano le dee del v. 23. Un personaggio scenico può invocare una divinità estranea all'azione, come il più volte citato Sileno euripideo che all'inizio del *Ciclope* si rivolge a Dioniso, o come Eschilo ed Euripide che, nelle *Rane*, invocano l'aiuto dei loro dèi tutelari¹²⁵ prima dell'agone; ma il Sileno del frammento dalle 'dee' si attende non un'assistenza generica, bensì un verdetto favorevole, chiedendo loro di non relegare al terzo posto un'opera bella e meritevole di vittoria. Se ne deduce che sono proprio loro a dover giudicare, il che sembra strano se immaginiamo che questo 'prologo parabolicò' sia in realtà rivolto agli spettatori (che sono quelli che concretamente possono far vincere il dramma o bocciarlo). Dovremmo allora postulare che Sileno stia chiedendo non il successo del dramma in cui sta recitando, ma dell' 'inno tragico' che ha appena eseguito (o di un'altro simile che sta per eseguire); in altri termini, della rappresentazione 'interna' al dramma (come suppone Battezzato), e che le Muse avessero un ruolo nella trama; ma nel *Dafni* non risulta che figurassero fra i personaggi¹²⁶. Forse allora non erano fisicamente presenti sulla scena, e l'appello a loro rivolto era in realtà allusivamente diretto al pubblico e ai giudici del concorso (un modo di 'parlare a nuora perché suocera intenda')? E se il θεαί di P. Fackelmann fosse in realtà un banale errore per θεαταί¹²⁷?

¹²⁵ Eschilo, iniziato eleusino, invoca Demetra (vv. 886 s.); Euripide, 'ateo', si rivolge a divinità tutte sue (892 s.: Αιθήρ, ἔμὸν βόσκημα, καὶ γλώττης στρόφιγξ / καὶ ξύνεσι καὶ μυκτῆρες ὀσφραντήριον).

¹²⁶ A dire il vero, il racconto del Servio Danielino, a proposito della ninfa amata da Dafni, così si esprime: *Pimpleam, quam alii Thalam dicunt*. Talia è il nome di una delle nove Muse, il monte Pimpleo in Macedonia è la loro sede e 'Pimplee' è spesso usato come loro appellativo; ma non sappiamo quanti dettagli del racconto serviano risalgano a Sositeo e quanti ad altre fonti. Per Sositeo è attestato solo che la ninfa si chiamava Talia (Σ [Theocr.] 8 arg. b e v. 93), ma non è chiaro perché egli abbia scelto proprio questo nome. Forse entravano in gioco valenze allusive che ci sfuggono a causa della frammentarietà del dramma: Dafni è l'eroe della poesia bucolica, e fra gli attributi della musa Talia rientra, a partire da una certa epoca, anche la tutela dell'agricoltura (cf. Plut. *Quaest. conv.* 9.14.4. 744 F; Σ Ap. Rh. 3.1; Fulgent. *Myth.* 1.15 p. 26.8 Helm; Mart. Cap. 1.28) e forse anche della poesia pastorale (Virgilio chiama *nostra...Thalia* la propria produzione bucolica in *ecl.* 6.2). Troppo poco, in ogni caso, per poter supporre che le Muse (non dimentichiamo che le fonti parlano invece di una *ninfa*, sia pure omonima di una Musa) figurassero tra i personaggi del dramma.

¹²⁷ Il P. Köln qui non ci soccorre, perché la parte di testo in questione manca. Se errore c'è stato, il passaggio di ΘΕΑΤΑΙ a ΘΕΑΙ si spiega facilmente per aplografia (AT ≈ AI); dal punto di vista metrico, con θεαταί si avrebbe una sequenza DS nel secondo metron (γνώτε, θεαταί). Fra l'altro, in tal modo la lacuna iniziale sarebbe più breve (massimo sei sillabe), e questo confermerebbe indirettamente che anche al v. 21 possiamo postulare solo quattro-cinque sillabe, con tutti gli editori del frammento. Inoltre, il copista di P. Fackelmann non sembra essere stato particolarmente attento, tenuto conto che presenta diverse lezioni errate (poi corrette grazie al papiro di Colonia): v. 22 ἐπιγ[(ἐπεγείρων P. Köln); 23 παρως con ι soprascritto a σ = παρῶσι, contra metrum (παρών P. Köln); forse v. 10 ἔμὸν (ἔλών P. Köln); a maggior ragione gli si potrebbe imputare un errore di aplografia, frequentissimo e facilmente spiegabile. Che il verso 23 contenga un appello agli spettatori è stato supposto anche da Ebert (ap. Snell – Kannicht 1981,

Un terzo problema è costituito dal riferimento agli 'inni tragici' del v. 23. Che cosa intendeva dire il poeta? Se voleva riferirsi in modo autoreferenziale al dramma satiresco che stava andando in scena, perché si sarebbe espresso in questi termini? Si potrebbe rispondere, banalmente, che σατυρικῶν (~ ~ ~) non sarebbe entrato nel tetrametro anapestico¹²⁸; ma il poeta avrebbe potuto usare il semplice σάτυροι (che è usato anche nel senso di 'dramma satiresco': Ar. *Thesm.* 157, etc.¹²⁹). Se invece, anziché indicare direttamente l'opera col nome consueto, è ricorso a una perifrasi che implica le nozioni di 'fatica' (πόνος) e 'canto', anzi 'inno' (ῥυμνων), evidentemente le ragioni metriche saranno state del tutto secondarie. A prescindere da queste, infatti, un'espressione del tipo 'inni satireschi' sarebbe stata alquanto balzana e improbabile, e decisamente stonata rispetto allo stile elevato del frammento: l'inno è propriamente un canto in onore delle divinità, dunque un genere 'alto'. Forse il poeta voleva nobilitare in tal modo il genere satiresco, e ha adoperato il termine 'tragico', come suppone Di Marco, consapevole della parentela fra tragedia e dramma satiresco¹³⁰, e probabilmente anche del fatto che i Satiri stessi erano chiamati τραγοί¹³¹: ma questa spiegazione convince solo in parte. Anche interpretando l'aggettivo τραγικός in senso proprio, del resto, si va incontro a una difficoltà. Un dramma, satiresco o tragico che sia, di per sé non è un 'inno'¹³²; almeno, non lo sono i drammi conservati, che possono contenere al loro interno inni e altri canti cultuali ma il cui scopo complessivo non è quello di celebrare la divinità (che anzi viene spesso criticata e messa in discussione). Che cosa sono allora questi 'inni tragici', e in che rapporto stanno con l'inno nominato al v. 4? Poter dare la risposta giusta ci consentirebbe forse di chiarire un po' meglio il contesto di questi versi problematici e il loro significato.

L'espressione, per la quale non ho trovato paralleli nel *TLG*, suona stranamente simile ai τραγικοί χοροί di Hdt. 5.67.5: è il noto passo in cui si parla del culto in onore di Adrasto praticato a Sicione, dove si onoravano i πάθεα dell'eroe, appunto, con 'cori tragici' che poi il tiranno Clistene restituì (ἀπέδωκε) a Dioniso. Ovviamente questi 'cori tragici' non saranno state tragedie, ma canti destinati a

appar.), il quale leggeva θεάι (= θέα) anziché θεαί, attribuendo all'espressione il senso 'cognoscite e conspectu' (*ibid.*). Se leggessimo θεαταί, per rispettare la dieresi fra primo e secondo metron non potremmo più integrare <σύγ>γνωτε, ma potremmo recuperare una delle congetture di Luppe (τόδε] *vel* τάδε]), ammettendo regolarmente l'allungamento della vocale breve davanti a γν: ~ ~ ~ ~ τοδε] γνωτε, θεαταί κτλ.

¹²⁸ A meno di non voler ammettere il cd. 'proceleusmatico', ossia quattro brevi risultanti dalla successione di un longum soluto e un biceps bisillabico (o viceversa); ma si tratta di un fenomeno estremamente raro negli anapesti recitati, sia in tragedia che in commedia, vd. Martinelli 1995, 160 s.

¹²⁹ Inoltre, compare spesso come qualifica nei titoli dei drammi satireschi, sia nelle didascalie che nelle citazioni: cf. Arg. Aesch. *Sept.* = *TrGF* I, DID C 4b: δεύτερος Ἀριστίας Πελοσεῖ, Ταντάλω, Παλαισταίς σατύροις τοῖς Πρατίνου <τοῦ> πατρός; Clem. Al. *Strom.* 1.3.24.3 Ἰοφῶν τε ὁμοίως <ὡς add. Schwarz> ὁ κωμικός ἐν Ἀὐλφδοῖς σατύροις κτλ.; Ath. 10.420 Α μαρτυρεῖ ... Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς γράψας σατύρους Μενέδημον.

¹³⁰ Cf. *supra*, nota 21.

¹³¹ Cf. Aesch. F 207 R., Soph. F 314.367 R., *EM* p. 764.6.

¹³² Bierl 1990, 388, ritiene l'espressione una sineddoche del tipo *pars pro toto*, che designerebbe «the entire literary genre of tragedy».

celebrare un eroe o un dio¹³³: dunque, in senso lato, degli ‘inni’. Sileno ha forse in mente qualcosa del genere? Un dato merita attenzione: al v. 18, dopo aver narrato la sua spensierata giovinezza al servizio di Dioniso, l’invenzione del vino e del culto bacchico, orgogliosamente proclama: «di tali cose fui ammaestrato a vantarmi» (τοιιάδε κομπεῖν ἐδιδάχθην). Ammaestrato da chi? Da Dioniso stesso? Forse: ma sulla bocca di un personaggio scenico che proferisce un *excursus* metateatrale il verbo διδάσκω acquista ben altra risonanza, essendo, com’è noto, il termine tecnico che indica l’allestimento e la rappresentazione di un dramma (ma anche di un ditirambo), in quanto fondato sull’ammaestramento del coro e degli attori¹³⁴. Dunque, questo Sileno ‘metateatrale’ sta non solo rievocando la propria giovinezza, ma anche dando un esempio concreto di ‘inno tragico’ del tipo che egli era abituato a eseguire, incentrato su Dioniso e sul suo culto, quando, μύστης del dio, non cessava mai di celebrarlo e danzare in suo onore¹³⁵. Subito dopo, si lamenta di «essere rotolato negli inganni». Se questi ‘inganni’ sono, come sembra logico supporre, qualcosa di radicalmente diverso da tutto quel che precede, verosimilmente si tratta di qualcosa che con Dioniso non c’entra più, οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Supponiamo ora, con Battezzato, che rappresentino la finzione tragica in senso gorgiano: se la nostra interpretazione del v. 18 è corretta, significa che Sileno non si sta lamentando del πόνος di attore in quanto tale, ma piuttosto vuole criticare la tragedia classica fondata sulla finzione mitica contrapponendola a un qualcosa in cui non c’era né finzione né vizi: per l’appunto, un ‘inno tragico’ primitivo incentrato intorno a Dioniso. Un inno come quello menzionato al v. 4 in rapporto al ‘figlio di Semele’ (se è giusta l’integrazione [τέ]χ[ο]c) e sviluppato nei versi seguenti, e che troverebbe posto nella cornice del primitivo culto dionisiaco lontano dalla civiltà e dai suoi vizi, ma anche – possiamo aggiungere – dai crimini orribili di cui ridonda la tragedia, che di quei vizi, cupidigia, bramosia di potere, lussuria e quant’altro, sono diretta conseguenza: incesti, omicidi di consanguinei e di ospiti, sacrifici umani propiziatori, azioni tutte rispetto alle quali il vecchio demone boschereccio può ben vantarsi di essere stato sempre estraneo, πάσης κακίας ἀμίαντος.

A prima vista, questa ricostruzione può apparire sconcertante. Tuttavia, alcune riflessioni potranno farla apparire meno inverosimile di quanto non sembri. Sappiamo bene da Aristotele che la tragedia nacque ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, e che prima di acquisire la sua forma definitiva passò attraverso una fase ‘satiresca’¹³⁶. Beninteso, quando Aristotele scriveva così, non intendeva

¹³³ Per la precisione, Erodoto sembra avvertire come un’anomalia il fatto che questi cori ‘tragici’ fossero destinati a un eroe anziché a Dioniso: τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον, e aggiungendo che Clitene li ‘restituì’ a Dioniso lascia intendere che questi era il legittimo destinatario.

¹³⁴ Infatti Parsons (ap. Kramer 1979, 12) non escludeva che il verbo potesse avere precisamente tale significato, e che il personaggio intendesse riferirsi a «das Einstudieren seiner Rolle für eine Komödie».

¹³⁵ V. 15]σος ὁ μύστης οὔποτε λήγων ἐπὶ Βάκχῳ ...: non sappiamo che cosa venisse dopo, ma si sarà trattato verosimilmente di un verbo che indica la danza, il baccano dionisiaco o qualche altro aspetto del culto del dio.

¹³⁶ *Poet.* 4.5.1449a 11; 4.7.1449a 20-4.

probabilmente riferirsi a una tragedia eseguita da satiri, né noi abbiamo elementi per affermare che ce ne siano mai state. Ma il passo aristotelico poteva anche essere interpretato proprio in tal senso, ed è precisamente quel che è accaduto, tanto fra gli eruditi antichi quanto fra i moderni. Già Pausania Atticista, attingendo al peripatetico Cameleonte, interpretava σατυρικόν non come una fase o modo di essere della tragedia, ma un genere drammatico autonomo a essa preesistente¹³⁷. L'*Etymologicum Magnum*, riportando una delle possibili etimologie della parola τραγωδία, afferma esplicitamente (p. 764.6 Gaisford): ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ Σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τράγους, σκώπτοντες, ἢ διὰ τὴν τοῦ σώματος δασύτητα, ἢ διὰ τὴν περὶ τὰ ἀφροδίσια σπουδὴν τοιοῦτον γὰρ τὸ ζῶον. Un legame fra satiri e tragedia primitiva sembra di poter cogliere, sebbene indirettamente, anche nelle notizie su Arione di Metimna¹³⁸, a cui si attribuisce l'invenzione del τραγικός τρόπος e l'introduzione nelle proprie composizioni di 'satiri che pronunciavano parole in metro', σατύρους ἔμμετρα λέγοντας. E, a conferma del fatto che a tale legame si pensava già prima di Aristotele, Platone, in *Crat.* 408 C, dove si parla di Pan (considerato equivalente a *logos* perché il discorso 'significa tutto'), contrappone le due nature del dio giocando sull'ambivalenza dell'aggettivo τραγικός: quella vera, dalla pelle liscia, che abita fra gli dei, e quella 'falsa', irsuta e 'tragica/caprina', che abita fra gli uomini, d'onde hanno origine tutte le 'menzogne' che caratterizzano i miti e la finzione tragica¹³⁹.

Anche alcuni studiosi moderni credono all'esistenza di un *satyrikòn* preletterario, dai tratti intermedi fra tragedia e dramma satiresco, che poi si sarebbe differenziato in tempi diversi nei due generi a noi noti. Pohlenz¹⁴⁰, in particolare, ipotizzava l'esistenza di una tesi 'alessandrina', che considerava il dramma satiresco un'invenzione originale di Pratina di Fliunte, contrapposta alla tesi peripatetica del *satyrikòn*: un celebre epitafio fittizio di Dioscoride per Sofocle (*AP* 7.37 = 22 G.-P.), dove a parlare è la statua di un satiro posta sulla tomba del poeta, è stato letto come una trasposizione poetica della tesi peripatetica, contaminata però con quella alessandrina¹⁴¹. In esso il satiro, che ricorda di essere originario di Fliunte (patria di Pratina), elogia Sofocle per avergli fatto abbandonare la rozzezza primitiva

¹³⁷ Paus. Att. o 32 (= Suda o 806): τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέψθησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες· ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.

¹³⁸ Sud. a 3886 Ἀρίων, Μηθυμναῖος (...) λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετῆς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι καὶ διθύραμβον ἄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ἀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. Certamente qui non si dice esplicitamente che questi satiri figurassero negli stessi componimenti caratterizzati dalla 'maniera tragica' (qualunque cosa significhi), ma la cosa sembra quantomeno verosimile. Secondo il commento di Giovanni Logoteta ad Ermogene (p. 150 Rabe = *TrGF* 1 T 9), Arione avrebbe inventato la tragedia *tout court*, e la notizia si fonderebbe su un passo delle elegie di Solone, non identificabile tra i frammenti a noi noti. In ogni caso, anche se per noi è evidente che Arione non ebbe mai a che fare con la tragedia propriamente detta, in questa sede conta il fatto che dovettero esistere degli eruditi antichi che credevano a una simile relazione.

¹³⁹ Cf. A.W. Pickard-Cambridge, *DTC* 137.

¹⁴⁰ Pohlenz 1965, 484; Cf. anche Rossi 1972, 281; Rossi 1991, 13 e 15.

¹⁴¹ Pohlenz 1965, cit.; inoltre Gow – Page *ad l.*; Sutton 1973, 173-6; Napolitano 1979, 71 n. 31; secondo Martino 1998, 11 s., l'epigramma riguarda l'arte drammatica di Sofocle nel suo complesso. Cf. inoltre Di Marco 2003, 59, che accosta l'epigramma al nostro frammento.

rivestendolo d'oro e di porpora¹⁴², e tiene in mano una maschera tragica femminile. Su tale interpretazione dell'epigramma sono stati sollevati dei dubbi¹⁴³, che personalmente condivido; non essendo questa la sede per parlarne, mi limito a dire che, anche se l'idea di una 'tesi alessandrina' sul dramma satiresco va presa con maggior cautela, rimane notevole il fatto che un satiro sia stato scelto come portavoce dell'elogio di un poeta tragico. Se è vero infatti che tale elogio riguarda in primo luogo la produzione satiresca di Sofocle, il poeta comunque non ha voluto esimersi dal tributare un omaggio anche ai capolavori dell'arte tragica del poeta.

A questo punto, non dovrebbe sorprendere che un poeta ellenistico abbia voluto portare sulla scena il problema del rapporto fra dionisiaco e non-dionisiaco nel dramma, scegliendo come portavoce un Sileno 'mistico'. L'impressione è che il poeta, in ossequio al gusto alessandrino per il primitivo, abbia voluto magicamente rievocare, con questi 'inni tragici' così arcaizzanti, l'atmosfera dei primi esperimenti teatrali, tutti incentrati su Dioniso, sul suo culto e le sue prerogative. Il nostro Sileno sarebbe dunque un'icona del teatro stesso, incarnazione degli elementi dionisiaci e 'satireschi' che contraddistinguevano il dramma primitivo, e che l'erudizione antica interpretò come presenze sceniche concrete. Il frammento sarebbe dunque tratto da un dramma satiresco ellenistico, ma un dramma *sui generis*: una ricreazione erudita del primitivo (ipotetico) *satyrikòn* dionisiaco, quando tragedia e dramma satiresco non si erano ancora differenziati, condita da contaminazioni 'paraboliche' in ossequio allo sperimentalismo moderno; le quali tuttavia, a questo punto, potrebbero essere interpretate anche come un recupero di una dimensione arcaica dell'evento teatrale in cui non vi era ancora un netto spartiacque tra pubblico e spettatori. Si pensi agli *σκώμματα* itineranti in uso nei Χόες e al carro di Tespi¹⁴⁴, e al fatto che, in fondo, la stessa parabasi comica costituiva in origine il nucleo più antico della commedia¹⁴⁵. E, a questo punto, si sarebbe tentati di ravvisare nell'εἰς οἶδμ' ἀπολίσθοι del v. 1 un vago riferimento alla celebre vicenda di Arione, che come sappiamo dal celebre racconto erodoteo¹⁴⁶, tornando a Corinto da un viaggio in Italia fu costretto a gettarsi in mare dai marinai, che volevano così impadronirsi delle sue ricchezze. Ora, che la maledizione riguardasse direttamente il poeta di Metimna sembrerebbe estremamente improbabile: forse Sileno, mentre augurava a un suo avversario (o un avversario dell'autore) di finire in mare, intendeva allusivamente (in maniera tipicamente alessandrina) porlo, per motivi che ci sfuggono, sullo stesso piano di Arione?

Chiaramente lo stato lacunoso del testo non permette, allo stato attuale, di fornire risposte univoche. Al di là di queste ultime nostre ipotesi – di sicuro non meno aleatorie di quelle degli altri studiosi, e forse anche più di esse –, ci premeva

¹⁴² Cf. in part. vv. 3-5 ὅς (sc. Σοφοκλῆς) με τὸν ἐκ Φλιοῦντος, ἔτι τρίβολον πατέοντα, / πρίνινον ἐς χρύσειον σχῆμα μεθηρμόσατο / καὶ λεπτὴν ἐνέδυσεν ἀλουργίδα.

¹⁴³ Cf. Fortuna 1993, 248; considerazioni riprese in Galan Vioque 2001, comm. *ad l.* Inoltre Di Castri 1995 (l'epitafio per Sofocle celebrerebbe l'adeguamento stilistico del dramma satiresco alla tragedia); Fantuzzi 2007.

¹⁴⁴ Cf. Phot. Lex. s.v. τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν, Harpocr. s.v. πομπεία καὶ πομπεύειν; Gould – Lewis, DFA 12 s.; Hor. ars 275 s. ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ / dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis.

¹⁴⁵ Cf. Wilamowitz 1914, 3; Kranz 1933, 25; Kranz 1949, 1126, 54 ss. *Contra* Sifakis 1971, 20-2.

¹⁴⁶ Hdt. 1.24.

comunque dimostrare che l'attribuzione a un dramma satiresco ellenistico, benché non risolva tutti i problemi e non sia fondata su argomenti risolutivi, appare per molti aspetti preferibile in quanto offre una spiegazione plausibile di molte delle peculiarità di questo frammento. Se siamo riusciti o meno nel nostro intento, ἀμέραι ἐπίλοιποι μάρτυρες σοφώτατοι.

Università di Catania

Paolo Cipolla

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bakola 2010

E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford-New York 2010.

Bain 1975

D. Bain, *Audience Address in Greek Tragedy*, CQ 69, 1975, 23.

Barbieri 2002

A. Barbieri, *In margine ad Astydam. fr. 4 Sn.-K.*, Eikasmòs 13, 2002, 121-32.

Battezzato 2006

L. Battezzato, *La fatica dei canti: tragedia, commedia e dramma satiresco nel frammento adespoto 646a TrGF*, in *Komodotragodia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, a cura di E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni, Pisa 2006, 19-68.

Bierl 1990

A.F.H. Bierl, *Dionysus, Wine and Tragic Poetry: a Metatheatrical Reading of P. Köln VI 242 a = TrGF II 646 a*, GRBS 31/4, 1990, 353-91.

Bierl 1991

A.F.H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen 1991.

Browning 1963

R. Browning, *A Byzantine Treatise on Tragedy*, in ΓΕΡΑΣ. *Studies Presented to George Thomson on the Occasion of his 60th Birthday*, ed. by L. Varcl – R.F. Willets, Prague 1963, 67-81.

Capps 1906

E. Capps, *The Roman Fragments of Athenian Comic Didascaliae*, CIPh 1, 1906, 201-20.

Cavallo 2008

G. Cavallo (ed.), *Hellenistic Bookhands*, Berlin-New York 2008.

Cipolla 2000

P. Cipolla, *La datazione del dramma satiresco Ἀγῆν*, Eikasmós 11, 2000, 135-54.

Cipolla 2003

P. Cipolla, *Poeti minori del dramma satiresco*, Amsterdam 2003.

Cipolla 2009

P. Cipolla, *Due testimonianze relativi a Pratina di Fliunte (Dioscoride, AP 7.707; Pap. Petrie 2.49(B).20-24)*, in *Tragico e Comico nel dramma attico e oltre: Intersezioni e sviluppi*

parateatrali (Cagliari, 4-5 febbraio 2009), a cura di P. Mureddu – G.F. Nieddu – S. Novelli, Amsterdam 2009, 51-75.

Conrad 1997

G. Conrad, *Der Silen*, Diss. Bochum 1996, Trier 1997.

Costantinides 1969

E. Costantinides, *Timocles' 'Ikarioi Satyroi': a Reconsideration*, TAPhA 100, 1969, 49-61.

D'Alessio 2007

G.B. D'Alessio, ἦν ἰδού, *Ecce Satyri (Pratina, PMG 708 = TrGF 4 F 3)*. Alcune considerazioni sull'uso della deissi nei testi lirici e teatrali, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino – M. Colantonio, Pisa 2007, 95-128.

Di Castri 1995

M.B. Di Castri, *Tra sfoggio erudito e fantasia descrittiva: un profilo letterario di Dioscoride epigrammatista (I)*, A&R n.s. 40, 4, 1995, 173-96.

Di Marco 2003

M. Di Marco, *Poetica e metateatro in un dramma satiresco di età ellenistica*, in *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, a cura di A. Martina, Roma 2003, 41-74.

Dodds 1960

Euripides Bacchae, ed. with Introd. and Comm. by E.R. Dodds, Oxford 1960².

Fantuzzi 2007

M. Fantuzzi, *Dioscoride e la storia del teatro*, in *La cultura letteraria ellenistica. Persistenza, innovazione, trasmissione*, a cura di R. Pretagostini – E. Dettori, Roma 2007, 105-23.

Fortuna 1993

S. Fortuna, *Sofocle, Sositeo, il dramma satiresco (Dioscoride, AP VII 37 e 707)*, *Aevum(ant)* 6, 1993, 237-49.

Gaisford 1810

T. Gaisford, *Hephaestionis Alexandrini Enchiridion* [...], Oxonii 1810.

Galan Vioque 2001

Dioscórides, Epigramas, Intr., ed. crítica, trad. y comentario filológico par G. Galan Vioque, Huelva 2001.

Gallo 1992

I. Gallo, *Il dramma satiresco posteuripideo: trasformazione e declino*, *Dioniso* 61, 1991, 151-68 (= *Ricerche sul teatro greco*, Napoli 1992, 107-23, da cui si cita).

Gentili – Lomiento 2003

B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

Griffith 1977

M. Griffith, *The Authenticity of 'Prometheus Bound'*, Cambridge 1977.

GS

Das griechische Satyrspiel, hrsg. von R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker, Darmstadt 1999.

Gunther 1999

T. Gunther, in GS, 623.

Handley 1982

E.W. Handley, *POxy 2806: a Fragment of Cratinus?*, BICS 29, 1982, 109-17.

Hedreen 2007

G. Hedreen, in *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, ed. by E. Csapo – M. Miller, Cambridge 2007, 183 ss.

Hemsterhuis 1744

T. Hemsterhuis, *Aristophanis comoedia Plutus* [...], Harlingae 1744.

Hubbard 1991

Th.K. Hubbard, *Recitative Anapests and the Authenticity of 'Prometheus Bound'*, AJPH 112, 1991, 439-60.

Hutchinson 1989

G. Hutchinson, rec. a M. Gronewald (et al.), *P. Köln VI, Opladen 1987*, CR n.s. 39, 1989, 356-8.

Jacoby 1919

F. Jacoby, in *RE X 2*, 1919, s.v. *Kallikles* (3), 1635 s.

Kaimio 2001

M. Kaimio (et al.), *Metatheatricality in the Greek Satyr-Play*, *Arctos* 35, 2001, 35-78.

Kannicht 1981

Vd. Snell – Kannicht 1981.

Kannicht 1991

R. Kannicht (ed.), *Musa Tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel. Ausgewählte Zeugnisse und Fragmente griechisch und deutsch*, Göttingen 1991.

Kannicht 2004

Tragicorum Graecorum Fragmenta V. Euripides, ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.

Kassel – Austin, *PCG*

Poetae comici Graeci (PCG), ed. R. Kassel – C. Austin, I-VIII, Berlin-New York 1983-.

Körte 1936

A. Körte, in *RE VI A 1*, 1936, s.v. *Timokles* (3), 1260-2.

Kramer 1979

B. Kramer, *Zwei literarische Papyrusfragmente aus der Sammlung Fackelmann*, *ZPE* 34, 1979, 1-18.

Kranz 1933

W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Inhalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.

Kranz 1949

W. Kranz, in *RE XVIII 2*, 1949, s.v. *Parabasis*, col. 1126.

Kruschwitz 1999

P. Kruschwitz – L. Lehmann – J. Schloemann, *Fragmenta adespota satyrica*, in GS, 632-42.

Lloyd-Jones 1979

H. Lloyd-Jones, *The Anapaestic Tetrameters from the Fackelmann Collection*, ZPE 36, 1979, 22.

Luppe 1988

W. Luppe, *Zu den Kölner anapästischen Tetrametern*, ZPE 72, 1988, 35 s.

Luppe 1988b

W. Luppe, ΠΕΡΙ ὙΩΝ ΠΟΙΗCEΩC, ZPE 72, 1988, 37 s.

Maresch 1987

K. Maresch, 242. *Anthologie. Anapästische Tetrameter (= TrGF II fr. 646a) und Hexameter (Hymnus an Aphrodite)*, in M. Gronewald (et al.), *Kölner Papyri VI* (Papyrologica Coloniensia VII), Opladen 1987, 26-51.

Martina 2003

Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica, a cura di A. Martina, Roma 2003.

Martinelli 1995

M.C. M., *Gli strumenti del poeta*, Bologna 1995.

Martino 1998

G. Martino, *Sofocle, gli abiti di porpora, il dramma satiresco e la nuova maniera timoclea*, SIFC 16, 1998, 8-16.

Meineke 1839

A. Meineke, *Historia critica comicorum Graecorum*, in Id., *Fragmenta comicorum Graecorum*, I, Berolini 1839, 415.

Napolitano 1979

F. Napolitano, *Il teatro di Sositeo*, RAAN 54, 1979, 65-92.

Napolitano 2000

M. Napolitano, *Note all'iporchema di Pratina*, in *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di A.C. Cassio – D. Musti – L.E. Rossi (AION – sez. filol.-lett. – Quaderni 5), Napoli 2000, 111-55.

Paduano 1991

Licofrone, 'Alessandra', a cura di M. Fusillo – A. Hurst – G. Paduano, Milano 1991.

Parker 1958

L. Parker, *Some Observations on the Incidence of Word-End in Anapestic Paroemiacs and its Application to Textual Questions*, CQ 8, 1-2, 1958, 82-9.

Perusino 1993

F. Perusino, *Anonimo (Michele Psello?). La tragedia greca*, edizione critica traduzione e commento di F. Perusino, Urbino 1993.

Pohlenz 1927

M. Pohlenz, *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius*, in *Kleine Schriften II*, Hildesheim 1965, 473-96 (= NGG 1927, 298-321).

Pretagostini 2003

R. Pretagostini, *La rappresentazione dell'Ἀγῆν e la nuova drammaturgia*, in Martina 2003, 161-75.

Rau 1967

P. Rau, *Paratragodia*, München 1967.

Rossi 1972

L.E. Rossi, *Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico*, *DialArch* 6, 1972, 281.

Rossi 1991

L.E. Rossi, *Il dramma satiresco*, *Dioniso* 61, 2, 1991, 11-24.

Schloemann 1999

J. Schloemann, in GS, 84 ss.

Sbardella 2003

L. Sbardella, *La megalomania di Arpalò e la scena dell'Ἀγῆν. Una proposta di emendamento al testo di TrGF Python fr. 1,2 Snell*, in *Martina* 2003, 177-90.

Scheurer 1999

S. Scheurer, in GS, 259.

Seaford 1977/78

R. Seaford, *The 'Hyporchema' of Pratinas*, *Maia* n.s. 29/30, 1977/78, 81-94.

Sifakis 1971

G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London 1971.

Snell 1964

B. Snell, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley-Los Angeles 1964, 99-138 (= *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971, 104-37).

Snell 1981

Vd. Snell – Kannicht 1981.

Snell – Kannicht 1981

Tragicorum Graecorum Fragmenta, II, Adespota, edd. B. Snell – R. Kannicht, Göttingen 1981.

Steffen 1951

V. Steffen, *De Lycophronis Menedemo*, *Charisteria Thaddaeo Sinko oblata, Varsaviae-Wratislaviae* 1951, 331-7.

Storey 2005

I.C. Storey, *But Comedy has Satyrs too*, in *Satyr Drama. Tragedy at Play*, ed. G.W.M. Harrison, Swansea 2005, 201-18.

Sutton 1973

D.F. Sutton, *Two Epigrams of Dioscurides*, *RSC* 21, 1973, 173-6.

Sutton 1980

D.F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980.

Taplin 1993

O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Painting*, Oxford 1993.

Totaro 2000

P. Totaro, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar 2000².

van Rooy 1966

C.A. van Rooy, *Studies in Classical Satire*, Leiden 1966, 127-33.

Wagner 1905

T. Wagner, *Symbolarum ad comicorum Graecorum historiam criticam capita quattuor*, diss. Lipsiae 1905.

White 1912

J. White, *The Verse of Greek Comedy*, London 1912.

Wikarjak 1948/49

I. Wikarjak, *De Menedemo a Lycophrone in fabula satyrica irriso*, *Eos* 43, 1, 1948/49, 127-37.

Wilamowitz 1889

U. von Wilamowitz, *Commentariolum grammaticum*, IV, 1889, 23 (= *Kleine Schriften*, IV, Berlin 1962, 688-92).

Wilamowitz 1914

U. von Wilamowitz, *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914.

Zimmermann 1986

B. Zimmermann, *Überlegungen zum sogenannten Pratinas-Fragment*, *MH* 43, 1986, 145-54.

Abstract: *Trag. Adesp.* F 646a Sn.-K., a text in anapaestic tetrameters preserved by two Hellenistic papyri, has been puzzling scholars since its first publication in 1979. It almost certainly comes from a theatrical play, and in 1987 the publication of P. Köln 242 has clearly shown that it consists of a speech wholly delivered by a single character (most probably Silenus); but neither the age nor the genre to which it belongs can be firmly determined. Scholars have assigned it either to a Hellenistic satyr play or to a fifth century 'satyr-comedy' like Cratinus' *Dionysalexandros*. This paper attempts to support with new arguments the satyr play hypothesis, by showing through detailed analysis that the fragment sounds like Hellenistic cross-genre imitation of the past more than paratragedy such as found in classical comedies. Silenus' complaint about his fall from primitive happiness and innocence into present 'forced' trickery might be interpreted as a metatheatrical transposition of the «Nothing to do with Dionysos», i.e. a reflection on the evolution and progressive departing of theatre from its Dionysiac origin.

Keywords: *adespota*, Dionysos, metatheatrical, satyr-play, Silenus.