LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

36.2018

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

Francesco Bertolini, *Ricordo di Diego Lanza* 1

Silvia Gastaldi, *Ricordo di Mario Vegetti* ……..... 6

Alessandra Manieri, *Catacresi e metafora nella retorica antica: dalla forza creativa al declino di un tropo* …….. 9

Marina Polito, *'Testi' e 'contesti' della migrazione: Neleo e gli Ioni d'Asia* ……..... 31

Margherita Spadafora, *Tra epos ed epinicio: il caso delle genealogie* ……... 43

Francesco Sironi, *La presenza del passato: Saffo e i personaggi dell'epos* …… 60

Alejandro Abritta, *Un posible puente prosódico en la estrofa sáfica* ……. 78

Anna Maganuco, *Due casi di esametri dattilici in Sofocle? (Soph. 'Phil.' 839-42; Soph. 'Tr.' 1010-4, 1018-22, 1031-40)* …….. 92

Leyla Ozbek, Francesco Morosi, Stefano Fanucchi, *Un problema testuale 'dimenticato': Soph. El. 1245-50* ……..... 111

Giovanna Pace, *Personaggi femminili in 'esilio' nelle tragedie euripidee del ciclo troiano* …….. 119

Sara Troiani, *Osservazioni sulla 'detorsio in comicum' nel 'Ciclope' di Filosseno: fra tradizione omerica, critica metamusicale e satira politica* ……. 135

Valeria Melis, *Asimmetrie e fraintendimenti. Giochi nominali nelle commedie di Aristofane e circolazione libraria* …… 159

Piero Totaro, *Povertà: pallida, vecchia, Erinni? Aristofane, 'Pluto' 422, tra testo tràdito, congetture note e inedite* ……..... 183

Claudio Faustinelli, *Sul significato e l'etimologia di 'ceparius' (Lucil. 195 M.)* …… 198

Raffaele Perrelli, *'De raptu Proserpinae' 2.326-360 e Properzio 4.11: tra intertestualità e critica del testo* ……. 207

Raffaele Perrelli, *La sentinella infedele: Properzio 1.22* ……..... 212

Ilaria Torzi, *Sottrazione e negazione: figure femminili e procedimenti retorici nelle 'Metamorfosi' di Ovidio* …….. 222

Olga Tribulato, *Le epistole prefatorie dell''Onomasticon' di Polluce: frammenti di un discorso autoriale* ……... 247

Jesper M. Madsen, *Between Autopsy Reports and Historical Analysis: The Forces and Weakness of Cassius Dio's 'Roman History'* …….. 284

Tiziana Brolli, *Il 'mordax dens' di Sidonio Apollinare nel 'Panegirico' per Maioriano* ……... 305

Elisa Dal Chiele, *'Ira', 'indignatio' o 'furor'? Agostino e il vaglio delle varianti in En. 'ps.' 87.7* ……. 316

Giorgio Bonamente, *La 'res publica' in Orosio* ……. 350

Luigi Pirovano, *Achille e Scamandro vanno a scuola: un'etopea 'ritrovata' (Proclo 'ad Plat. Tim.' 19d-e)* ……. 374

Umberto Roberto, *Giovanni Lido sul consolato. Libertà, 'sophrosyne' e riflessione storico-politica a Costantinopoli (metà VI - inizio VII secolo)* …… 384

ADOLF M. HAKKERT EDITORE **36.2018**

Irene Carnio, *L'imperatore Traiano e la vedova* ……. 405
Matteo Stefani, *Bonaventura Vulcanius editore di Apuleio Filosofo: nuove evidenze* ……... 428
Alessandro Franzoi, *L''Elegidion' di Giovanbattista Pio, carme prefatorio all'edizione milanese di Sidonio Apollinare. Testo, traduzione, note di commento* …… 442
Giacomo Mancuso, *Lettere inedite di Gottfried Hermann a Peter Elmsley* ……... 453
Jean Robaey, *Rimbaud et Eschyle. A propos de 'Marine': de l'identification à la métaphore* .. 481

RECENSIONI

Michele Napolitano, *Il liceo classico* (M. Taufer) ……... 503
Anna A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy* (T. Papadopoulou) ……... 506
Eschilo, *Coefore. I Canti*, a c. di Giampaolo Galvani (G. Pace) ……. 508
Euripides, *Hecuba*, ed. by Luigi Battezzato (P. Finglass) ……... 512
Alessandra Rolle, *Dall'Oriente a Roma* (A. Però) …….. 514
Pierangelo Buongiorno, *Claudio. Il principe inatteso* (C. Franco) ……. 518
Nadja Kimmerle, *Lucan und der Prinzipat* (A. Pistellato) …….. 521
Tacito, *Agricola*, a c. di Sergio Audano (G. Valentini) ……... 524
Omar Coloru, *L'imperatore prigioniero* (R. De Marchi) …… 529
Hedwig Schmalzgruber, *Studien zum 'Bibelepos' des sogenannten Cyprianus Gallus* (F. Lubian) ……. 534
Disticha Sancti Ambrosii, a c. di Francesco Lubian (P. Mastandrea) ……. 549
Bruno Luiselli, *'Romanobarbarica'. Scritti scelti*, a c. di Antonella Bruzzone e Maria Luisa Fele (P. Mastandrea) …… 552
Pierre Maraval, *Giustiniano* (P. Mastandrea) ……..... 553
Michelangelo Buonarroti il Giovane, *Ecuba* (S. Fornaro) …….. 557
Diego Lanza, *Tempo senza tempo* (E. Corti) …….. 559

Direzione	VITTORIO CITTI PAOLO MASTANDREA ENRICO MEDDA
Redazione	STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, GIOVANNI RAVENNA, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, MATTEO TAUFER, MARTINA VENUTI
Comitato scientifico	MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, FRANCO FERRARI, ENRICO FLORES, SILVIA GASTALDI, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPINA MAGNALDI, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, MARIA MICHELA SASSI, PAOLO VALESIO, PAOLA VOLPE CACCIATORE, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

http://www.lexisonline.eu/
info@lexisonline.eu, infolexisonline@gmail.com

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@gmail.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Enrico Medda enrico.medda@unipi.it

Pubblicato con il contributo di:
Dipartimento di Studi Umanistici (Università Ca' Foscari Venezia)
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica (Università degli Studi di Pisa)

Copyright by Vittorio Citti
ISSN 2210-8823
ISBN 978-90-256-1334-1

Lexis, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

Lexis figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È stata censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

Informazioni per i contributori: gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu** (si richiede, in particolare, l'utilizzo esclusivo di un font greco di tipo unicode). Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.
Si raccomanda di inviare due files separati del proprio lavoro, uno dei quali reso compiutamente anonimo. Il file anonimo dovrà essere accompagnato da una pagina contenente nome, cognome e recapiti dell'autore (tale pagina sarà poi eliminata dalla copia trasmessa ai revisori).

Osservazioni sulla *detorsio in comicum* nel *Ciclope* di Filosseno fra tradizione omerica, critica metamusicale e satira politica*

L'incontro tra Odisseo e Polifemo narrato nel nono libro dell'*Odissea* riscosse una certa popolarità nella produzione teatrale del V secolo a.C.: oltre alla parodia della fuga di Odisseo dall'antro del Ciclope (*Od.* 9.444-60) che Aristofane mette in scena nel prologo delle *Vespe* (vv. 173-89), la *Kyklopeia* fu ripresa da Epicarmo (*Ciclope*, frr. 70-2 K.-A.), Callia (*Ciclopi*, frr. 5-13 K.-A.) e Cratino (*Odissei*, frr. 143-57 K.-A.); inoltre, si conoscono due drammi satireschi dal titolo *Ciclope*, quello di Euripide e un altro attribuito al figlio di Pratina, Aristia (fr. 4 Snell). La commedia e il dramma satiresco avrebbero adattato alle proprie esigenze parodiche il ben riconoscibile modello omerico[1] operando, in particolare, sulla figura di Polifemo, il quale da ἄγριος ἀνήρ (*Od.* 9.215, 494) più simile alle bestie che agli uomini[2] si trasforma grazie alla *detorsio in comicum* in un 'civilizzato mostro gentiluomo'. Attraverso un paragone tra il testo-fonte e le successive versioni sceniche dell'episodio, Giuseppe Mastromarco ha individuato come la civilizzazione di Polifemo negli autori citati sarebbe stata condotta in base al rapporto di quest'ultimo con il cibo, l'igiene e il vino.

Estraneo alla condizione dell'uomo σιτοφάγος (*Od.* 9.191), in Omero il Ciclope è un mostro ἀνδροφάγος (*Od.* 10.200) il cui modo di cibarsi viene rapportato al suo essere ferino: Polifemo consuma la carne delle sue prede senza cuocerla e mangiando indistintamente parti commestibili e non, similmente al leone di montagna[3] «la bestia che nell'immaginario omerico rappresenta antonomasticamente la ferocia»[4]; inoltre, pur conoscendo il vino beve ἄκρητον γάλα (*Od.* 9.297) quindi senza addolcirlo con miele secondo le norme della 'mescolanza' che nel mondo civile regolano l'assunzione delle bevande[5]. Nella commedia e nel dramma satiresco, invece, il Ciclope diventa un raffinato *magheiros*[6] mostrando di cibarsi non solo di carne umana

* Il presente articolo è una rielaborazione di un precedente intervento presentato in occasione del Seminario dottorale *"Omero, il sole radioso". Episodi della ricezione omerica* (Verona 19 giugno 2017) promosso da Andrea Rodighiero, che desidero ringraziare insieme a Luigi Belloni, Giorgio Ieranò e i *referees* anonimi di Lexis, i quali hanno letto la prima versione di questo lavoro fornendomi preziosi suggerimenti e spunti di approfondimento.

1 Cf. Mastromarco 1998, 9 s.

2 «[…] in Omero ἄγριος è epiteto che connota specialmente la selvatichezza degli animali; e quando si riferisce alla sfera dell'uomo ha valore peggiorativo, in quanto descrive azioni che rompono l'ordine sociale ovvero uomini che non rispettano quell'ordine» (Mastromarco 1998, 12. Cf. anche *ibid*., n. 8). L'aggettivo ἄγριος è inteso a connotare il Ciclope come essere ambiguo, in quanto partecipa sia della natura umana, ad esempio per via dell'uso della parola, sia di quella ferina sulla base della sua convivenza con il gregge e per i suoi costumi alimentari (vd. *infra*).

3 Longo 1987, 63 s.

4 Mastromarco 1998, 17.

5 Cf. Privitera 1993, 29 e Mastromarco 1998, 17.

6 Cf. Dohm 1964. Il Ciclope di Epicarmo (fr. 71 K.-A.) esaltando la bontà delle budella e della coscia, probabilmente appartenenti ad una sua vittima, «mostra di essere a un livello culturale più alto rispetto al suo antenato epico» (Mastromarco 1998, 34). Pure il Polifemo euripideo offre prova di σοφία μαγειρική, quando afferma ai vv. 379 s. di scegliere le vittime meglio nutrite e più in carne e, soprattutto, di essere abituato a sgozzarle prima di cucinarle (vv. 398 ss.), dal momento

ma anche di altri animali (Eur. *Cycl.* vv. 247-9, 325) di conoscere le più svariate modalità di cottura (Eur. *Cycl.* vv. 243-6, 302b-3a, 325, 342-4, 357, 398-404; Cratin. fr. 150 K.-A.), di praticare la cacciagione (Eur. *Cycl.* v. 130), di apprezzare pure la gastronomia ittica (Call. Com. fr. 6 K.-A.) e di bere latte μεμειγμένον (Eur. *Cycl.* v. 218). Riguardo la conoscenza e l'assunzione del vino, poi, la fedeltà al modello omerico sembra riscontrabile in Cratino e Aristia[7], mentre l'innovativa scelta euripidea di rendere il Ciclope completamente ignaro della bevanda di Bromio risulta funzionale, da un lato, a connotare la cupidigia ovvero la nostalgia dei satiri dovute alla 'forzata separazione' dal vino[8], dall'altro, a coronare la civilizzazione del mostro istruendolo alle regole del simposio «con una faticosamente grottesca παιδεία»[9]. Dal punto di vista dell'igiene, infine, Euripide cita al v. 35 i καθαρὰ ἄντρα del Ciclope, tali grazie alle pulizie svolte da Sileno per ordine del suo mostruoso padrone (vv. 32-5), mentre Cratino (fr. 148 K.-A.) accenna alle κλινίδες che ne arredano la dimora[10]. In Omero, di contro, la sporcizia e la rozzezza dell'antro in cui Polifemo dorme con le sue greggi connotano, implicitamente, la *dysosmia* del mostro stesso[11] e viene riferito che Odisseo avrebbe nascosto il palo d'ulivo per l'accecamento ὑπὸ κόπρῳ (*Od.* 9.329 s.).

La scena comica e satiresca di V secolo, dunque, deforma comicamente il mostro omerico descrivendolo come un «gentiluomo di campagna»[12] esperto di cucina e (talvolta) di enologia, nonché attento alla pulizia e all'arredamento domestici. Dal *Ciclope* euripideo, poi, si apprende che Polifemo è interessato alle vicende storiche a lui contemporanee come la guerra di Troia (vv. 275-84), possiede una certa cultura letteraria sfoggiata nella declamazione di versi storpiati dalla lirica alcaica (vv. 323-31)[13] e pratica l'amore pederastico (vv. 582-9), un aspetto questo che contribuisce a connotare l'*ethos* del Ciclope come quello di un ateniese aristocratico[14] e, allo stesso

che dispone di tutta un'attrezzatura sacrificale-culinaria adatta allo scopo. Cf. Mastromarco 1998, 21 s.

7 In Cratino (fr. 146 K.-A.) il Ciclope dimostra di conoscere che il vino offertogli era stato prodotto da Marone, differenziandosi in tal modo da Omero (*Od.* 9.196-215). In Aristia (fr. 4 Snell), invece, Polifemo rimprovera all'eroe itacese di avergli versato del vino annacquato. In questo secondo caso, tuttavia, è in dubbio se il Ciclope conoscesse già il vino come sostiene Holland oppure, secondo Rossi, non si riferisca piuttosto all'assunzione del vino puro che potrebbe aver assaggiato per la prima volta proprio in occasione del suo incontro con Odisseo. Cf. Holland 1884, 166; Rossi 1971, 36; Mastromarco 1998, 28 s.

8 La prima ipotesi è riportata da Wetzel che attribuisce allo stesso Polifemo la sfrenata libine per una bevanda prima sconosciuta (cf. anche il frammento 4 Snell di Aristia). Kassel, invece, rimanda alla *Trennung* dei satiri dal vino come motivo poetico nell'opera di Euripide. Cf. Wetzel 1965, 56 n. 49; Kassel 1991, 194 s.

9 Mastromarco 1998, 29.

10 Sull'accezione di κλινίς come 'letto' o 'divano letto' cf. Mastromarco 1998, 39. Anche in Euripide il Ciclope si attrezza di un giaciglio di rami di pino per mangiare vicino al fuoco (vv. 386 s.).

11 La *dysosmia* è una caratteristica degli esseri mostruosi (cf. le Erinni in Aesch. *Eum.* vv. 52-6 e le Arpie in Ap. 2.272 e in Verg. *Aen.* 3.211-8).

12 Mastromarco 1998, 23.

13 Cf. Burzacchini 1979, 65-8. Inoltre, negli *Odissei* di Cratino al fr. 150 K.-A. il Ciclope dimostra di conoscere il lessico omerico, anche se l'ostentato sigmatismo e l'accumulo di dentali ne rivelano 'linguisticamente' la natura ferina.

14 Cf. Mastromarco 1998, 31-3.

tempo, ad aumentare il potenziale comico della scena dal momento che il Ganimede che ne suscita passione erotica non è altro che il vecchio Sileno[15].

La deformazione a fini parodici di Polifemo sembra trovare posto anche nella commedia di mezzo che da una parte mantiene alcune caratteristiche proprie delle precedenti versioni comico-satiresche, come avviene nel *Ciclope* di Antifane in riferimento alle espressioni di matrice omerica pronunciate dal mostro al fr. 131 K.-A.[16], dall'altra inserisce un'innovazione nell'intreccio presentando un Ciclope innamorato di Galatea, figlia di Nereo: Nicocare e Alessi, infatti, sono entrambi testimoniati come autori di una *Galatea* e, probabilmente, anche nella citata opera di Antifane era in qualche modo presente il tema amoroso dal momento che l'autore sembra prendere spunto da un frammento del Κύκλωψ ἢ Γαλάτεια di Filosseno di Citera[17], un componimento ditirambico eseguito ad Atene tra il 390 e il 389 a.C.[18] che rappresenterebbe la prima attestazione di un legame erotico tra i due personaggi. L'opera si inserisce nel contesto del nuovo ditirambo, l''avanguardia' poetico-musicale sviluppatasi tra V e IV sec. a.C. e considerata dalle fonti coeve causa della 'rovina' della musica[19]. Filosseno risulta essere uno dei maggiori esponenti del movimento e una testimonianza di Tzetze (*Diff. Poet.* 148-55) riporta la notizia secondo cui il poeta è da considerare τῶν διθυράμβων εὑρετὴν συγγραμμάτων, laddove in un altro luogo il filologo bizantino lo citava come semplice ditirambografo accanto ad Arione di Metimna[20]: l'espressione potrebbe assumere un significato pari a «poeta che si distinse nella composizione di opere ditirambiche»[21], come si può d'altronde evincere da un altro passo di Tzetze in cui Filosseno viene definito διθυραμβικὸς δὲ διάσημος ποιητὴς (*ad Lyc.* 2.13 s.). Inoltre, già Antifane nel Τριταγωνιστής (fr. 207 K.-A.) lo ricordava πάντων τῶν ποιητῶν διάφορος (v. 1) e θεὸς ἐν ἀνθρώποισιν (v. 5), seppur in un contesto in cui l'autore sembra applicare il *topos* comico dei 'bei tempi andati' entrando così in polemica con i poeti a lui contemporanei contro i quali oppone la superiore arte compositiva del ditirambografo, probabilmente all'epoca della messinscena morto da poco[22]. Seppur coinvolto negli attacchi della critica coeva contro

[15] Nel dramma satiresco Euripide aveva introdotto la tematica omoerotica presentando il suo Polifemo «als Erotiker» (Mewaldt 1946, 279) e Sileno come ἐρώμενος.

[16] Cf. Gelli 2008, 251 s.

[17] Cf. Gelli 2008, 246, 256.

[18] Cf. Fongoni 2014, 97. Il *terminus ante quem* è fornito dalla parodia al ditirambo nella seconda versione del *Pluto* (388 a.C.), mentre come *terminus post quem* viene indicato il 406-405 a.C., anno dell'ascesa di Dionisio I di Siracusa, presso la cui corte l'opera sarebbe stata ideata o addirittura composta.

[19] La definizione διαφθορὰν μουσικῆς e la sua attribuzione al contesto ditirambico si ritrovano in *schol.* Aristoph. *Nub.* 333d, in riferimento all'espressione κυκλίων τε χορῶν ἀσματοκάμπτας (cf. anche Suid. s.v. κυκλίων τε χορῶν, dove si trova la variante διαφορὰν). Con il termine 'nuova musica' Csapo intende lo stile dei nuovi ditirambografi (e dei tragediografi che li seguirono) che intendevano opporsi alla *molpe* di stampo più tradizionale, come afferma Timoteo nella *sphragis* dei suoi *Persiani* (*PMG* 796). Da parte della critica antica ciò che oggi viene inteso come nuova musica riguardava soprattutto la θεατρικὴ μοῦσα ([Plu.] 1140d-e), ossia la musica teatrale o in qualche modo connessa al teatro (Csapo 2004, 207).

[20] Tz. *Anecd. Est.* 1.2.

[21] Fongoni 2014, 32.

[22] Conti Bizzarro 1993-94, 144; Fongoni 2005, 92; Ieranò 2013, 385. La metafora del 'dio tra gli uomini' è usuale per definire un personaggio celebre (cf. Hom. *Il.* 3.230, 24.258; Thgn. 339; Eur.

il nuovo ditirambo[23], il *Fortleben* di Filosseno si sviluppa in un arco di tempo che va dal IV secolo a.C. fino al IV d.C. e nasce soprattutto in relazione agli aneddoti che lo vedono opporsi nella sua fiera indipendenza intellettuale alla vanagloria poetica di Dionisio I, delle cui opere fu correttore e insieme impietoso giudice all'epoca del suo soggiorno presso la corte siracusana: «l'immagine che viene fuori dal ricordo degli antichi è quella di un personaggio sagace, dalla battuta pronta, di grande carisma, indipendente di spirito, estraneo ad ogni forma di servilismo e consapevole delle proprie competenze in campo poetico-musicale»[24]. Grazie alla sua capacità artistica Filosseno fu un raffinato promotore delle innovazioni musicali e le portò a un grado di elaborazione formale tale da suscitare l'ammirazione del pubblico contemporaneo e, persino, dello stesso Alessandro Magno[25]; inoltre, il suo stile influenzò nel II secolo a.C. il sistema paideutico-musicale degli Arcadi e fu addirittura utilizzato per designare un *tropos* musicale distinto dal più austero *tropos* pindarico[26].

La tendenza, per così dire, umoristica è stata riconosciuta come una delle caratteristiche precipue dell'arte compositiva di Filosseno[27] andando probabilmente a influenzare gli aneddoti sulla vita del poeta, a partire dalla notizia sulla satira politica contro Dionisio I che si celerebbe dietro il *Ciclope o Galatea*. Secondo Phainias, la testimonianza più antica sulla composizione del ditirambo, Filosseno cominciò a lavorare al poema mentre si trovava alla corte del tiranno siracusano[28]. A quanto appare dal resoconto, il ditirambografo aveva inizialmente incentrato il tema dell'opera sulla figura della Nereide dal cui nome riprendeva anche il titolo, ma successivamente venne imprigionato nelle latomie per aver sedotto un'αὐλητρίς amata dallo stesso Dionisio. Nel corso della prigionia l'elaborazione del ditirambo prende una nuova direzione a partire dalle vicende subite da Filosseno: Phainias ricorda infatti la presenza all'interno della trama di altri due personaggi, Polifemo e Odisseo, allegoricamente assimilati al tiranno di Siracusa e al poeta stesso. Il ruolo di Galatea risulta, invece, plasmato sulla figura della flautista che viene ricordata avere lo stesso nome della Nereide. Una versione simile è riportata da uno scolio al *Pluto* di Aristo-

El. v. 67; Arist. *Pol.* 1284a). Eppure, secondo Conti Bizzarro l'elogio iperbolico a Filosseno sarebbe stato condotto in maniera sarcastica in quanto Antifane richiamerebbe la figura del poeta delineata nello *Ione* (533e) che è in grado di comporre non sulla base della propria abilità poetica ma perché viene posseduto dal dio: anche l'espressione ὡς εὖ κέκραται (v. 6) può essere letta in chiave ironica se confrontata con *Ion* 530d, in cui il rapsodo propone un saggio della sua arte affermando ὡς εὖ κεκόσμηκα τὸν Ὅμηρον (Conti Bizzarro 1993-94, 149-53).

23 La polemica si svolse soprattutto all'interno della commedia antica e della speculazione filosofico-musicale di Platone e Aristotele (Zimmermann 1992, 117). Rossi 2000, 69-74 propone una distinzione tra due tipologie di critica: l'una riguardante la violazione dell'*ethos* musicale, quale perdita delle norme che fin dall'età arcaica e tardoarcaica erano alla base della *performance* musicale (Pretagostini 1998, 621); l'altra rivolta a contestare il predominio della musica sulla parola nei componimenti ascrivibili alla corrente avanguardistica.

24 Fongoni 2014, 20. Sull'aneddotica riferita a Filosseno cf. Grandolini 2006.

25 Tra le opere letterarie che Arpalo inviò ad Alessandro durante le campagne in oriente spiccano, accanto agli scritti storiografici di Filisto e alle tragedie di Euripide, Sofocle ed Eschilo, anche i nomi dei ditirambografi Teleste e Filosseno (Plu. *Alex.* 8.3).

26 Cf. Phld. *Mus.* 4.31.6-15 e Aristox. fr. 76 Wehrli. Sull'accezione di τρόπος cf. Winnington-Ingram 1968, 75 n. 1.

27 Cf. Fongoni 2014, 121.

28 Phan.Hist. fr. 13 Wehrli.

fane[29], dove però si afferma che Filosseno scrisse il *Ciclope* nella sua isola natale. Eliano (*VH* 12.44), invece, ritiene che il poeta avesse composto il ditirambo durante la prigionia nelle latomie senza accennare al motivo per cui era stato costretto a subire quella pena, né proponendo alcun tipo di interpretazione sulla presunta identità dei personaggi. Fongoni ha tentato di ricostruire la genesi del ditirambo integrando le informazioni veicolate dalle tre notizie, solo in apparenza incongruenti l'una con l'altra: Filosseno, avendo cominciato ad elaborare la *Galatea*, forse un carme in onore dell'omonima suonatrice di *aulos* amata da Dionisio e poi insidiata dal poeta stesso, durante la sua prigionia avrebbe rimodellato la trama a partire dalle vicende sofferte per poi concludere il componimento, in seguito alla fuga dalla città siciliana, o a Citera, come vorrebbe lo scolio, oppure a Crotone e Taranto, dove la *Suda* e uno scolio ad Elio Aristide registrano la sua presenza[30], oppure addirittura ad Atene[31].

A sostenere l'ipotetico impianto umoristico del poema, insieme all'aneddotica sui rapporti tra Filosseno e Dionisio, contribuirebbe anche la testimonianza di Aristotele (*Po.*1448a). Il passo è contenuto nella sezione dedicata alla distinzione degli oggetti imitati dalla varie forme artistiche: secondo Aristotele i tipi rappresentati possono essere σπουδαῖοι oppure φαῦλοι ai quali, poi, sul piano esemplificativo si aggiunge anche una terza categoria, quella degli ὅμοιοι. L'interpretazione del passo risulta problematica da un lato per via del passaggio da un'iniziale dicotomia a una successiva tripartizione[32], dall'altro a causa del guasto testuale occorso proprio nella discussione sul *nomos* e sul ditirambo: secondo Holland, la lezione corrotta γᾶς trasmessa dal codice Parisinus 1741, X-XI secolo, sarebbe una lacuna per il nome di un terzo autore, Oinopas (o Oinonas), per cui si manterrebbe la tripartizione che precedentemente aveva coinvolto Omero, Cleofone, Egemone e Nicocare i quali avevano rispettivamente rappresentato personaggi migliori, simili e peggiori a quelli reali; Else ritiene, invece, che Aristotele ritorni ad un'esemplificazione di tipo binario come avverrà nella trattazione successiva a proposito dei caratteri tragici e comici in una sorta di procedimento circolare[33]. Su questa base, dunque, si può ritenere soddisfacente l'emendazione di Wahlen che interpreta γᾶς come errore per γάρ dovuto all'assimilazione del -πᾶς in κυκλωπᾶς, comprovata inoltre dal fatto che entrambe le parole presentano nel codice l'accento sbagliato. Si può inoltre aggiungere che la particella γάρ è comunemente usata da Aristotele per introdurre esempi[34]. Se questa è da ritenere l'interpretazione corretta, dunque, Aristotele esemplifica la stessa distinzione σπουδαῖος-φαῦλος in riferimento ai soggetti trattati nel *nomos* e nel ditirambo, citando per ciascuno dei due generi lirici le esperienze del *Ciclope* di Timoteo e di Filosseno, composizioni di uguale argomento ma trattate secondo diversi punti di vista, più nobile e serio il primo, più comico il secondo[35].

[29] *Schol.* Aristoph. *Pl.* 290d Chantry.

[30] Cf. *scholl*. Aristid. 236.6 s. [= 3.681 Dindorf]; Suid. s.v. Φιλοξένου γραμμάτιον.

[31] Cf. Fongoni 2014, 97. Il duplice titolo Κύκλωψ ἢ Γαλάτεια con il quale il ditirambo è tramandato può essere spiegato in questi termini, oppure come precisazione da parte dei dotti alessandrini per distinguerlo dall'omonimo *nomos* di Timoteo.

[32] Cf. Else 1967, 68 s.

[33] Cf. Lanza 1987, 47 s. e Fongoni 2014, 103.

[34] Denniston 1954, 66-8.

[35] In alternativa a questa lettura, se nell'espressione ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους l'avverbio ὁμοίως si riferisce a Egemone e Nicocare allora si potrebbe intendere che

Nonostante l'intento parodico-umoristico riconosciuto *in primis* dall'autorevole testimonianza aristotelica, il Polifemo protagonista dell'omonimo ditirambo non sembra partecipare a quel processo di 'civilizzazione' che aveva interessato nel secolo precedente la figura del Ciclope. Dei tre parametri sopra considerati, tuttavia, solo due possono essere confrontati con una certa sicurezza rispetto al modello omerico e alle sue ipostasi comico-satiresche: sulla conoscenza o meno del vino, infatti, nessuno dei frammenti ascrivibili al ditirambo sembra fare riferimento alla questione, anche se è plausibile che la conclusione prevedesse l'accecamento del Ciclope ubriaco, come appare dai versi 290-301 del *Pluto* di Aristofane che riportano preziose informazioni sulla presunta *mise en scene* del ditirambo[36]. La scena rappresenta la danza e il canto amebeo improvvisati dal coro di vecchi bifolchi e da Carione, schiavo del protagonista Cremilo, dopo aver ricevuto la notizia che il dio Pluto riacquisterà la sua vista e potrà così distribuire equamente ricchezza tra gli uomini onesti. Le interpretazioni degli *scholia* affermano che Carione sta parodiando il Ciclope di Filosseno che nel ditirambo entrava in scena[37] con in mano una *kithara*, imitandone vocalmente il suono mentre accompagnava la sua performance saltellando[38] ovvero danzando in maniera sfrenata e licenziosa[39]. L'onomatopea θρεττανελὸ (vv. 290,

anche Timoteo come Filosseno abbia rappresentato un Ciclope φαῦλος, ipotesi che potrebbe essere suffragata dalla mancanza delle particelle μέν ... δέ nel distinguere il procedimento creativo dei due poeti (cf. Hordern 1999, 450). In ogni caso, anche accettando questa seconda ipotesi la lettura del brano aristotelico sembra confermare per il ditirambo di Filosseno la presenza di elementi comici in termini di raffigurazione dei personaggi.

36 Cf. Zimmermann 1993 e Dobrov 1997 sul 'processo evolutivo' che caratterizza l'atteggiamento della commedia nei confronti del nuovo ditirambo tra i poli dell'ostentata critica e della sua imitazione creativa, nonché sulla diretta riutilizzazione di materiale facente capo alla produzione ditirambica all'interno del tessuto narrativo comico.

37 Le testimonianze antiche non sembrano essere concordi circa il genere letterario del *Ciclope*. Eliano (*VH* 12.44) lo ritiene un componimento lirico, mentre gli *scholia* alla parodo del *Pluto* e Zenobio (5.45) si riferiscono esplicitamente al componimento come ad un δρᾶμα: lo scolio a Aristoph. *Pl.* 290c Chantry mostra incertezza nel definire l'autore come poeta tragico o come ditirambografo, utilizzando contestualmente all'informazione riguardo il Polifemo citaredo i verbi εἰσάγω e εἰσφέρω spesso in relazione con l'ingresso sulla scena teatrale di un personaggio (cf. *LSJ* s.v. εἰσάγω e *TLG* per εἰσφέρω). Il verbo εἰσάγω ritorna anche in *schol. Junt.* Aristoph. *Pl.* 296 ss. Dübner dove viene detto, tra l'altro, che la parte del Ciclope era sostenuta da un ὑποκριτής. Tuttavia, esistono altri esempi che definiscono un ditirambo o un componimento lirico tramite il termine *drama*: Solone aveva chiamato δράματα i ditirambi di Arione (Sol. fr. 39 Gent.-Pr.), mentre la *Suda* menziona Pindaro come autore di δράματα τραγικὰ ιζ΄ e accenna alle τραγῳδίαι di Simonide (s.vv. Πίνδαρος; Σιμωνίδης). Tuttavia, a partire dall'avvento delle produzioni drammatiche vere e proprie il termine δρᾶμα andò sempre più specificandosi e le sue connotazioni alternative furono ricordate solo da pochi antiquari (cf. Stössl 1965; Sutton 1983, 40). Sull'ipotetica natura drammatica del *Ciclope* e sul possibile utilizzo di un solista nella parte di Polifemo cf. Sutton 1983; Zimmermann 1992, 127 s.; Dobrov, 1997, 67-9; Hordern 1999; Power 2013.

38 Cf. Fongoni 2014, 108.

39 Al verso 279 il coro definisce Carione μόθων e κόβαλος prefigurando l'oscena esibizione del finto Ciclope, così come lo *schol. ad l.* precisa che il primo termine si riferisce a una danza lasciva (cf. Fongoni 2014, 108 s.). Le esibizioni coreografiche non mancavano nel nuovo ditirambo: in *Ran.* 152 s. Aristofane mette in relazione Cinesia con la danza pirrica probabilmente per il modo convulso e scomposto con cui venivano eseguiti i suoi cori ditirambici, come intendeva già la *Suda* s.v. πυρρίχη (cf. Lawler 1950, 84 s.; Dover 1997, 209 s.; Ieranò 1997, 310). Un riferimento a

296) a imitazione del suono dello strumento a corde, era probabilmente parte di quei virtuosismi canori che intessevano le esibizioni del nuovo ditirambo e di cui la commedia antica ha variamente lasciato degli esempi[40]. Ai vv. 296-301 la risposta del coro di vecchi bifolchi, i quali nella finzione mimetica interpretano Odisseo e i suoi compagni, potrebbe offrire un indizio sulla trama del ditirambo che sembrava prevedere, in linea con la tradizione omerica, l'ubriacatura del Ciclope e il suo successivo accecamento[41]. Una simile ipotesi potrebbe essere sostenuta se si considera il frammento πῦρ ἐπὶ δαλὸν ἐλθόν riportato da Diogeniano (7.82) con valore metaforico per descrivere 'cose che accadono in breve tempo' e attribuito ad un'opera intitolata *Ciclope*. Holland ritiene che il frammento appartenga all'omonimo dramma satiresco di Euripide[42], tuttavia l'ipotesi non è suffragata dalla sua effettiva presenza nell'opera. Fongoni lo ha recentemente inserito tra i frammenti appartenenti al ditirambo di Filosseno[43] in riferimento ad un possibile finale in cui si verificava l'accecamento del mostro, ovvero con valore metaforico a significare «l'innamoramento improvviso ed irreversibile del Ciclope per Galatea»[44], per la quale Polifemo eseguirebbe nel ditirambo un canto d'amore riportato da Ateneo in una digressione sugli encomi dedicati agli occhi dei bei giovani[45]. Le lodi del Ciclope alla bellezza della Nereide riguardano il suo viso (καλλιπρόσωπε), i riccioli dorati (χρυσεοβόστρυχε) e la voce aggraziata (χαριτόφωνε) ma non i suoi occhi, nonostante il contesto del passo epitomato faccia presumere il contrario. In realtà, sia Ateneo che Eustazio, un'altra fonte del frammento[46], insinuano il sospetto che Filosseno abbia operato coscientemente questa omissione, quasi a rendere il Ciclope presago della sua futura cecità: questi versi furono dunque argutamente definiti τυφλὸς ἔπαινος e confermerebbero, ancora una volta, che Polifemo nel corso del ditirambo veniva accecato, forse proprio dopo essere stato ubriacato da Odisseo.

Maggiori informazioni si possono ricavare invece a proposito degli altri due aspetti che nel V secolo contribuirono alla *detorsio in comicum* del Ciclope, ma che in Filosseno sembrano rinviare ad una caratterizzazione del mostro in un senso maggiormente primitivo e barbaro rispettando e, contemporaneamente, innovando il mo-

tale pratica potrebbe essere rintracciato anche al v. 12 del fr. 155 K.-A., in cui Ferecrate paragona la musica di Cinesia alla decorazione degli scudi ἀριστέρ'αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιά che nella danza pirrica, appunto, sono dovuti ai movimenti rapidi dell'esecutore (cf. Borthwick 1968, 62-5; Restani 1983, 150 s.; Ceccarelli 1998, 43 s.). Inoltre, «danzare la pirrica, detto da Aristofane in riferimento a Cinesia, potrebbe semplicemente significare 'fare il matto' (come *pyrrichizon* in Plu. *Sull.* 13.3)» (Ieranò 1997, 310).

40 Cf. Pretagostini 1988. Nel *Pluto* il termine non si trova *extra metrum* (Zimmermann 1992, 127) così come al v. 1286 delle *Rane* il composto φλαττοθραττοφλαττοθρατ vale come onomatopea per il suono prodotto dagli strumenti a corde. Inoltre, poiché l'espressione ἀλλ'εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες (v. 292) viene attribuita proprio a Filosseno (cf. *schol.* Aristoph. *Pl.* 292a Chantry) si può presumere che nel ditirambo Polifemo dialogasse con gli agnelli del suo gregge invitati a rispondere belando e strillando, quindi producendo ulteriori effetti canori mimetici e virtuosistici (Fongoni 2014, 108 s.).

41 *Ibid.*

42 Holland 1884, 204 s.

43 Cf. anche Edmonds 1967.

44 Cf. Fongoni 2014, 115.

45 Ath. 13.564e.

46 Eust. 1558.16 ss.

dello omerico. La tematica erotica, già comicamente sviluppata da Euripide, riguarda in questo caso l'amore *infelice* che il mostro monocolo nutre per Galatea, un particolare che troverà sviluppo nella commedia di mezzo e nella letteratura alessandrina e latina[47] e che sembra essere stato originalmente inventato da Filosseno. Le prime attestazioni dei nomi di Polifemo e Galatea si trovano nei poemi omerici e nella *Teogonia*[48] ma in nessuno caso vi è riferimento a un legame erotico tra i due[49], né tantomeno a una localizzazione dei Ciclopi in Sicilia fino alla notizia tucididea (6.2.1), che ne fa la terra originaria loro e dei Lestrigoni[50]. Filosseno sembra essere, dunque, il primo a fornire la testimonianza di un *gamos* tra Polifemo e la Nereide, come viene riportato da uno scolio al sesto idillio di Teocrito in cui si riferisce l'opinione di Duride (*FGrH* 76 F 58) e da Natalis Comes (*Myth.* 9.8), un biografo del XVI secolo che nel trasmettere la notizia si rifà al terzo libro dei Σικελικὰ di Alcimo. Sulla base dei notevoli punti di contatto sia informativi che logico-sintattici tra le due testimonianze si può facilmente ipotizzare che l'*enarrator Theocriti* di cui parla il mitografo moderno sia proprio lo scoliaste del sesto idillio[51] e la lettura delle due fonti sembra confermare la *communis opinio* a proposito dell'invenzione della vicenda amorosa tra Polifemo e Galatea da parte di Filosseno: il Ciclope avrebbe costruito un tempio per la Nereide nei pressi dell'Etna (ed ecco che si rinviene la collocazione siciliana dei due personaggi) per ringraziarla dell'abbondanza di bestiame e latte ricevuta, ma il poeta di Citera non essendo nativo del luogo aveva frainteso il motivo del gesto rimodellando il mito in una direzione erotica, forse basandosi anche sulla sua personale esperienza a corte[52]. Tuttavia, lo stesso Natalis Comes ci fornisce successivamente una nuova informazione: «dicitur Polyphemus non modo amasse Galateam sed etiam ex illa suscepisse, ut testatus est Bachylides» citando di seguito i figli nati da questa unione, Celto, Illirio e Galata. Il contesto in cui il mitografo inserisce l'informazione è quello delle genealogie mitiche di alcuni popoli, quali i Celti e gli Illiri: sulla base di questa osservazione la moderna critica ha preferito sorvolare sull'attribuzione a Bacchilide di una tale notizia[53] facendo riferimento al fatto che i Galati, il cui capostipite era appunto Galata, non erano ancora entrati sulla scena storica greca all'epoca in cui visse il poeta di Ceo. Eppure Natalis Comes, a differenza che per Celto e Illirio, non ricorda la discendenza di Galata e lo definisce semplicemente figlio di Polifemo e Galatea: il contesto a cui faceva riferimento Bacchilide, irrimediabilmente perduto, poteva dunque non riguardare necessariamente il popolo

[47] Cf. Call. *Epigr.* 46; Theoc. 6, 11; Bion fr. 16; Posidipp. 19.6 s.; Prop. 3.2.7 s.; Ov. *met.* 13.738 ss.

[48] Cf. Hom. *Il.* 18.45, *Od.* 1.68 ss., 9.181 ss.; Hes. *Th.* 250.

[49] Un accenno alle Νερέως κόρας, ma non specificamente a Galatea, si trova nel *Ciclope* euripideo al v. 264.

[50] L'ambientazione sicula, per la precisione ai piedi dell'Etna, si riviene nel *Ciclope* di Euripide (v. 20), mentre gli esigui frammenti delle altre produzioni drammatiche di V secolo a.C. non permettono di stabilire con certezza la collocazione geografica della scena. Sutton ha invece definito il *Ciclope* di Epicarmo «quite likely the first literary work to situate the Cyclops incident in Sicily» (Sutton 1983, 38).

[51] Cf. Anello 1984, 20 s.

[52] Il riadattamento 'personale' del mito da parte del ditirambografo potrebbe essere rintracciato anche nell'affermazione di Phainias (Ath. 1.6e): ποιῶν τὸν Κύκλωπα συνέθεκε τὸν μῦθον εἰς τὸ περὶ γενόμενον πάθος. Cf. Anello 1984, 23 n. 64.

[53] Anello 1984, 22.

dei Galati, fino al IV secolo a.C. ancora sconosciuto alla grecità, ma probabilmente testimonia la crescente importanza del *gamos* mitico tra Polifemo e Galatea. D'altronde, la presenza di Bacchilide alla corte di Ierone e il soggiorno di Filosseno presso Dionisio I suggeriscono una possibile origine siciliana del mito, forse addirittura pregreca, riutilizzata da entrambi i poeti[54].

Il legame di Galatea con il mondo marino, comunemente attestato fin dall'epica omerica ed esiodea, sembra essere estraneo alla testimonianza di Duride in quanto ci informa che il tempio eretto dal Ciclope era dovuto διὰ τὴν εὐβοσίαν τῶν θρεμμάτων καὶ τοῦ γάλακτος πολυπλήθειαν: la relazione della Nereide con pascoli e latte non è suffragata da alcun racconto mitologico greco-continentale, per cui si potrebbe presumere che la divinità dello ἱερόν a cui si fa riferimento nello scolio al sesto idillio di Teocrito non fosse la figlia di Nereo e Doride ma una divinità locale protettrice delle greggi[55], il cui nome, che per la Γαλάτεια greca era collegato da Eustazio ai γαλακτόχροες ἀφροί[56], doveva essere in rapporto, sulla base dell'assonanza[57], con il γάλα come si evince da Luciano (*VH* 2.3) il quale, riferendosi alla ninfa marina, ricorda un tempio in suo onore costruito su un'isola di formaggio circondata da un mare di latte. Di conseguenza, la presunta divinità etnea di cui parla Duride potrebbe essere il personaggio di un mito in origine non greco e legato al mondo pastorale o addirittura precerealitico[58], di cui il Ciclope, un ἄγριος ἀνήρ ὅς ῥα τὰ μῆλα οἶος ποιμαίνεσκεν (*Od.* 9.187 s.), potrebbe essere un eccellente rappresentante. Di particolare pregio a favore di questa interpretazione è la famosa parodia contenuta al v. 298 del *Pluto*, in cui si rinviene l'espressione πήραν ἔχοντα λάχανά τ'ἄγρια δροσερά precisata essere dagli scolii una caratteristica del mostro monocolo portato in scena nel ditirambo di Filosseno, il quale senza rispetto per il *cliché* omerico di un Polifemo carnivoro e antropofago aveva reso il suo Ciclope 'vegetariano'[59]. Soprattutto l'aggettivo ἄγρια connota le erbe di cui Polifemo si ciba come 'selvatiche, non coltivate' sostenendo in tal modo l'ipotesi che il Ciclope filossenico derivasse in qualche modo da un modello mitologico precedente alla domesticazione delle piante[60], in cui a ricoprire un ruolo centrale nell'approvvigionamento era la pastorizia. D'altronde, il vegetarianesimo di Polifemo non è altrove testimoniato e già con il *Ciclope* di Antifane (frr. 129-31 K.-A.) sembra ritornare il motivo della *diaita poikile*: nella commedia veniva probabilmente celebrato il matrimonio tra Polifemo e Galatea seguito da un sontuoso banchetto di cacciagione e leccornie ittiche[61], ovvero si svolgeva una scena tra il Ciclope ed Odisseo a proposito di un'offerta di pesce da parte dell'eroe in cambio di carne, analoga ai vv. 133-40 e 188-92 del *Ciclope* euripideo e con un possibile richiamo ad un

[54] Cf. Anello 1984, 22-4.
[55] Cf. Anello 1984, 25.
[56] Eust. 1131.5.
[57] I tentativi di derivazione etimologica del nome Γαλάτεια a partire da γάλα darebbero come risultato Γαλακτεία (cf. Hordern 1999, 447 n. 8).
[58] In un contesto pre-agrario il culto reso ad una divinità idrica non era di fatto necessario. Cf. Anello 1984, 25 s.
[59] Cf. *schol. Junt.* Aristoph. *Pl.* 296-301.
[60] Anche in Omero i Ciclopi οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ'ἀρόωσιν (*Od.* 9.108).
[61] Cf. Kock 1884, 66; Nesselrath 1994, 233; Kassel – Austin; Olson 2007, 130.

frammento del ditirambo di Filosseno (Syn. *Ep.* 121)[62]. Il Polifemo filossenico, dunque, innova il modello omerico del mostro carnivoro con una comica variante erbivora eppure è ad esso maggiormente vicino rispetto alle sue versioni civilizzate, dal momento che non conosce l'agricoltura e pratica la pastorizia probabilmente per produrre latte e formaggi (cf. Hom. *Od.* 9.218) pur non cibandosene direttamente.

Le condizioni igieniche del mostro sono testimoniate da un frammento di cospicua lunghezza, l'epistola 121 di Sinesio, grazie alla quale è stato inoltre possibile ricostruire buona parte della trama del ditirambo. L'epistola contiene la risposta del vescovo di Tolemaide alla richiesta di scarcerare un certo Atanasio, accusato di essere un ἱδρομίκτης. Ribbeck per primo, seguito da Bergk, ha interpretato il brano come una parziale parafrasi del *Ciclope* di Filosseno[63] riguardante un dialogo tra Odisseo e Polifemo. L'eroe itacese, imprigionato nell'antro, tenta di convincere il Ciclope a liberarlo facendo leva sulla sfortunata passione amorosa che quest'ultimo nutre per Galatea: presentandosi come un γόης esperto in formule incantate, nodi magici e filtri d'amore conta non solo di conquistare la bella Nereide ma addirittura di condurla direttamente alla presenza del mostro e si dimostra, inoltre, preoccupato della cattiva impressione che la rozzezza e la sporcizia dell'antro potrebbero fare sulla delicata fanciulla, abituata a lavarsi molte volte al giorno. Anche questo frammento, dunque, sembrerebbe alludere all'originaria ferinità del Polifemo omerico, che non a caso si manifesta attraverso il suo fetore e il sudiciume dell'antro (ἀτὰρ μεταξύ μέ τι καὶ τοιοῦτον ἔθραξε, μὴ τῶν κωδίων ὁ γράσος ἀηδὴς γένεται κόρῃ τρυφώσῃ καὶ λουμένῃ τῆς ἡμέρας πολλάκις. καλὸν οὖν, εἰ πάντα εὐθετήσας ἐκκορήσειάς τε, καὶ ἐκπλυνεῖς καὶ ἐνθυμιάσειας τὸ δωμάτιον), così come i riferimenti al μέγας θυρεός (cf. Hom. *Od.* 9.240) e allo pseudonimo Οὖτις forniscono ulteriori indicazioni sul reimpiego di locuzioni omeriche all'interno del ditirambo[64]. Eppure, secondo LeVen, nel brano di Sinesio si potrebbero riconoscere i segni di una certa 'domesticazione' del Ciclope, in quanto è presentato come innamorato, esperto della natura umana nel definire Odisseo δριμύτατον ἀνθρώπιον καὶ ἐγκατατετριμμένον ἐν πράγμασιν, nonché versato nella critica letteraria quando usa il termine ποικίλειν per descrivere la *metis* dell'eroe itacese; inoltre, anche la testimonianza di Duride e la parodia aristofanea nel *Pluto*, sopra ricordate, potrebbero caratterizzare Polifemo come una figura bucolica e romantica, reinterpretata a partire dalla tradizione epica all'interno di un universo maggiormente realistico[65]. Tuttavia, le considerazioni di LeVen sono principalmente rapportate all'uso, nel *Ciclope o Galatea*, di una mimesi narrativa che da un lato svilupperebbe la trama omerica nel senso di un «romantic drama», dall'altro permetterebbe all'uditorio «to get mentally close to a fictional world with its space and characters»[66]: l'utilizzo di tale processo mimetico, secondo l'autrice, sarebbe quindi inteso a rendere il mitologico Ciclope maggiormente 'fami-

[62] Cf. Gelli 2008, 254-6.

[63] Per una bibliografia sulla questione cf. Fongoni 2014, 106.

[64] Cf. Hermesian. fr. 7 Powell, dove al v. 74 sono citati i πρόγονοι che fanno parte del gregge di Polifemo in *Od.* 9.220-2; Suid. s.v. ἔθυσα, ἀντιθύσῃ, in cui si afferma che Filosseno con tale espressione avrebbe travisato il senso di *Od.* 9.231.

[65] LeVen 2014, 234-7.

[66] LeVen 2014, 242. L'autrice fonda la sua ipotesi sulla possibilità che il ditirambo fosse eseguito dal coro senza la presenza di un solista nella parte di Polifemo (*ibid.*). Sulla mimesi corale nel contesto della *performance* ditirambica vd. anche Peponi 2013.

liare' al pubblico, proprio come avviene per il personaggio di Odisseo il quale, lontano dall'eroico modello omerico, diverrebbe un sofista professionista (γόης) pronto a vendere i propri servizi in cambio della libertà[67].

La scelta operata da Filosseno sulla base degli elementi gastronomico-igienici, riconosciuti essere indizi della civilizzazione del mostro, appare in controtendenza rispetto agli sviluppi comici del personaggio di Polifemo nel V secolo: il ditirambografo, infatti, dipinge un Ciclope più vicino alla primitività del modello omerico e, al contempo, caratterizzato da elementi barbarici dipendenti probabilmente dal mito siceliota considerato la base della rielaborazione ditirambica. Naturalmente, la caratterizzazione del personaggio potrebbe essere stata dettata da un'esigenza di rinnovamento rispetto alla tradizione comico-satiresca, ormai probabilmente usuale per il pubblico ateniese, in linea con la 'poetica' stessa dell'avanguardia ditirambica. D'altronde, potrebbero esserci altre motivazioni che hanno indotto Filosseno a connotare il suo Ciclope attraverso tratti, anche grotteschi, che ne risaltano l'*anomia* e maggiori indicazioni a proposito si possono desumere dal contesto agonistico e storico-politico della rappresentazione.

In riferimento alla trattazione dei personaggi nel *Ciclope* di Timoteo e in quello di Filosseno, riportata dal passo aristotelico prima considerato, è possibile rintracciare una prima lettura satirica del *Ciclope o Galatea* dal un punto di vista della critica musicale. Le innovazioni 'degenerate' del nuovo ditirambo rappresentano le conseguenze più o meno dirette dello sperimentalismo auletico che coinvolse poeti e musicisti dell'Atene del V secolo. Le iscrizioni coregiche del IV secolo a.C. riportano usualmente il nome degli *auletai*, in certi casi anche anteposto a quello dei poeti (Pickard-Cambridge 1997, 72) a testimonianza di quanto importante fosse lo *status* e l'indipendenza dei flautisti di professione e il ruolo sempre più preponderante che la loro attività occupava nell'ambito della *performance* a partire almeno dalla metà del V secolo. Un passo di Aristotele (*Pol.* 1341a) ricorda il crescente interesse da parte dei cittadini ateniesi nei confronti della pratica auletica già a partire dalle guerre persiane; allo stesso tempo, nell'Atene di metà V secolo la popolarità raggiunta dal mito sull'invenzione dell'aulo da parte di Atena e la sua successiva appropriazione da parte del satiro Marsia dimostra l'atteggiamento oscillante tra assunzione e rifiuto che gli Ateniesi mantennero nei confronti dello strumento[68].

Un'invettiva contro il ruolo sempre più preponderante riservato all'*aulos* rispetto al canto era stata condotta, precedentemente alle speculazioni di Aristotele e Platone[69], nel cosiddetto iporchema di Pratina (*PMG* 708). Nel frammento viene riportata l'aggressione verbale ai danni dell'aulo da parte di un coro, in quanto la musica del primo attenta al primato del canto corale nell'onorare la sacra *thymele* di Dioniso: infatti, il flauto dovrebbe preferibilmente accompagnare i *komoi* dei giovani ubria-

[67] LeVen 2014, 237.

[68] Per un approfondimento cf. Vernant 1987 e Wilson 1999.

[69] Attentando alla *kalokagathia* e agitando gli animi in senso orgiastico ed entusiastico l'*aulos* avrebbe dovuto essere escluso dal sistema educativo dell'ottimo cittadino secondo uno schema che discende da Damone (Gal. *De placitis Hippocratis et Platonis* 9.5) fino a Platone (*R.* 399d-e) e Aristotele (*Pol.* 1341a-b) e agli aneddoti sul rifiuto di prendere lezioni di auletica da parte del giovane Alcibiade (Plu. *Alc*. 2.4-6). Sull'apparentemente contradditoria 'reintroduzione' dell'*aulos* operata da Alcibiade nel *Simposio* platonico cf. Wilson 1999, 87-91.

chi[70] lasciando l'onere ai coreuti di invocare Dioniso perché ascolti la loro Δώριος χορεία (v. 24). Accettando la cronologia proposta da Zimmermann, il quale colloca il frammento tra il 450 e il 400 a.C.[71] ritenendolo parte di un'opera drammatica per via degli «evidenti intenti parodistici tipici di un testo teatrale»[72], il brano presenterebbe una posizione reazionaria rispetto alla diffusione della pratica auletica di metà V secolo e alle sue sperimentazioni che sancirono, soprattutto nelle rappresentazioni ditirambiche contro le quali il passo sembra indirizzarsi in modo particolare anche nell'imitazione del linguaggio, il predominio della musica sulla parola[73]: «gli inni che, secondo la bella definizione pindarica, erano stati "signori della cetra", non riuscirono ad esserlo altrettanto dell'*aulos*»[74].

I tentativi di riprodurre la versatilità dell'*aulos* si riversarono anche sulla citarodia, in un momento in cui questa veniva a ergersi come polo oppositivo 'aristocratico' nei riguardi dello strumento di Marsia, maggiormente 'demotico'[75]. Le attestazioni nella pittura vascolare del satiro rappresentato nell'atto di suonare la lira sono state interpretate come prova dell'ingerenza esercitata dalla *techne* auletica sugli strumenti a corde[76], i quali furono sottoposti dai ditirambografi anche a mutamenti tecnici: non a caso nel fr. 155 K.-A. il comico Ferecrate descrive le innovazioni musicali dei poeti avanguardisti sotto forma di assalti sessuali alla Musica, che nella finzione drammatica assume i tratti di una citarista[77], in relazione alla variazione del numero di corde rispetto a quello canonico (vv. 5, 16 e 25): il *topos* della *polychordia* diventa espressione di uno sviluppo innaturale dell'estensione musicale propria dello strumento e sottolinea, allo stesso tempo, la rottura delle convenzioni estetiche e quindi sociali sbandierate come ideali nella polemica contro la nuova musica[78].

[70] Cf. Rossi 1988, 243: «il *komos* successivo al simposio sembra essere stato, fra VI e V secolo, una normale parentesi di licenza, nella quale la musica continuava ad avere un ruolo primario, a stare proprio a Pratina e alle raffigurazioni vascolari».

[71] Cf. Zimmermann 1986. Per una datazione tra il VI-V secolo a.C. cf. Napolitano 2000, 129-32.

[72] Ieranò 1997, 219. Sul genere del componimento cf. Seaford 1977-78, Zimmermann 1986, Napolitano 2000, Bierl 2011.

[73] Zimmermann 1992, 125.

[74] Privitera 1972, 60.

[75] Cf. Wilson 2004, 303. Nel corso del V secolo gli strumenti a corda vengono ad essere assimilati all'*élite* aristocratica, ben educata: «in the élite vision, the lyre so used helped to shape a somatic, aesthetic, and ethical ideal at the heart of socio-political notion of *kalokagathia*» (Wilson 2004, 295).

[76] Cf. Wilson 2004, 285-7.

[77] Dobrov – Urios-Aparisi 1995, 155.

[78] Wilson 2004, 287. Plutarco ricorda come l'opposizione alla *polychordia* fosse prerogativa morale dei cittadini spartani, in quanto esponenti di un atteggiamento conservativo nei confronti della musica: non permisero a Timoteo di esibirsi con una lira che eccedeva nel numero di corde rispetto alle sette tradizionali, al punto che uno degli efori durante la *performance* sarebbe salito sul podio domandando al poeta da quale parte avrebbe dovuto tagliare le corde in più. Lo stesso, prosegue Plutarco, sarebbe successo anche con Terpandro che fu multato per aver aggiunto una corda di troppo alla propria lira (Plu. *Moralia* 238c). Lo stesso Timoteo, però, nella summenzionata *sphragis* dei *Persiani* ricorda la sua attività di innovatore riferendosi, in particolare, agli esperimenti citaristici dai quali sarebbe riuscito a trarre undici suoni dall'eccitazione della cetra (vv. 229-33).

Lo sviluppo della sperimentazione citarodica da parte degli avanguardisti era sentito, dunque, come particolarmente deleterio per la μουσική[79] e il crescente *crossover* tra *nomos* e ditirambo[80], diede origine a componimenti di tipo ibrido, ovviamente estranei alle norme musicali tradizionali: ne è un esempio il particolare *nomos* di Timoteo dal titolo *Persiani*, in cui oltre alla stravagante esecuzione corale, maturata a partire dall'esperienza come διθυραμβοποιός del poeta di Mileto, venivano ad essere utilizzati tutti quegli elementi mimetici propri della nuova musica al fine di caratterizzare i patetici lamenti dei barbari sulla scena[81]. Gli eccessi raggiunti da Timoteo nel *nomos*[82] vengono criticati dagli stessi esponenti dell'avanguardia: di fronte all'esecuzione ad Atene dell'*Artemide*, in cui la dea veniva apostrofata come θυιάδα, φοιβάδα, μαινάδα, λυσσάδα, a rimanere scandalizzato da una tale scelta di vocaboli empi fu addirittura Cinesia, il più trasgressivo dei ditirambografi[83]; secondo il comico Macone[84], invece, Filosseno sul punto di morire per un'indigestione di polipo avrebbe parodiato alcuni versi tratti dalla scena di morte della *Niobe*, probabilmente un *nomos* eccessivamente melodrammatico. Ovviamente, le critiche lanciate dagli stessi promotori della sperimentazione musicale devono essere lette secondo una prospettiva competitiva che intende porre in una luce migliore le proprie opere rispetto a quelle degli altri concorrenti[85].

Sulla base di queste considerazioni, Timothy Power ha avanzato una suggestiva ipotesi a proposito della grottesca figura del Polifemo *kitharoidos* rappresentata nel ditirambo di Filosseno: come nella (presunta) parodia della *Niobe*, il poeta di Citera avrebbe ridicolizzato il *Ciclope* di Timoteo in cui la parte del mostro era impersonata dal citaredo stesso[86]. Filosseno da un lato ingloba la critica moralizzante contro le esecuzioni paranomiche della citarodia, dal momento che ad assumere la parte del musico è l'anomico mostro omerico[87]; dall'altro la parodia si pone in un contesto in cui l'ingerenza delle esecuzioni citarodiche veniva gradualmente a oscurare la pratica auletica soprattutto negli agoni musicali[88]: la *kithara* di Polifemo, infatti, è silen-

[79] Sulla questione vd. anche Franklin 2013.

[80] Secondo la *Suda* e gli scolii al v. 595 delle *Nuvole* i poeti ditirambici e i *kitharoidoi* venivano definiti ἀμφιανάκτες in riferimento al loro coinvolgimento nelle *technai* musicali proprie di entrambi i 'sovrani', Apollo e Dioniso. Cf. Power 2013, 244 n. 34.

[81] Cf. Power 2013, 245. Sulla lingua utilizzata da Timoteo nel *nomos* e sui tentativi di traduzione moderna del frammento cf. Rodighiero 2014.

[82] Cf. Power 2013, 247: « […] popular audiences better tolerate experimentation in the 'disorderly' dithyramb than in the 'rule-bond' nomos». Cf. Rutherford 1995 sulla contrapposizione ordine-disordine in riferimento a peani e *nomoi* da un lato, ditirambi dall'altro.

[83] Plu. *Moralia* 170a.

[84] Macho fr. 9 Gow.

[85] Cf. Power 2013, 248-50.

[86] *PMG* 781.

[87] Cf. Power 2013, 250 s.

[88] Uno scolio al verso 964 delle *Nuvole* informa che gli Ateniesi erano diventati veri appassionati dell'arte citarodica anche a livello amatoriale e l'immagine rinvenuta su un cratere a figure rosse del 425 a.C. attribuito a Polion e conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York testimonia la problematica interazione tra ditirambo e citarodia, in quanto sono raffigurati tre uomini in costume da satiri che, durante le Panatenee (così riporta l'iscrizione) suonano una *kithara* tracia di fronte ad un aulete riccamente acconciato, il quale li osserva in disparte tenendo tra le mani i due *auloi* senza suonarli. Da Lisia (21.2) sappiamo che alle Piccole Panatenee si eseguiva-

ziosa (θρεττανελό) e viene accompagnata dalla padronanza mimetica dell'*aulos*[89]. Inoltre, l'abbandono dello strumento a corde in favore dell'*aulos* viene ulteriormente sancito dal sottotesto erotico del ditirambo, presumendo che il ruolo di Galatea fosse impersonato dall'*auletes*[90]. Se nell'interpretazione di Phainias la Nereide nasconde la figura storica dell'*auletris* amata da Dionisio, allora Filosseno, secondo Ermesianatte λωτοῦ πιστότατον ταμίην[91], nell'elogio cieco del Ciclope definendo la fanciulla χαριτόφωνε realizzerebbe una fitta trama di riferimenti metamusicali, in cui il parodiato Polifemo citaredo di Timoteo tenterebbe, senza successo, di sedurre «an auletic Galatea»[92]. La scomparsa della *kithara* nelle successive rappresentazioni letterarie del Ciclope innamorato rende la scelta operata dal poeta di Citera significativa all'interno del contesto culturale ateniese di inizio IV secolo a.C.: al di fuori di questa contingenza temporale, Polifemo si approprierà della più bucolica *syrinx* oppure si limiterà a cantare[93].

Anche il contesto cortigiano a cui Filosseno sembra alludere nel suo *Ciclope* si presta ad alcune considerazioni a proposito della critica anti-dionisiana sorta ad Atene contemporaneamente alla messinscena del ditirambo. Il fiorire di attività culturali promosso dai tiranni greci a partire dal VI secolo a.C. è stato messo in relazione con l'azione propagandistica di queste figure le quali, pur differenziandosi in base al singolo contesto di riferimento, dovevano necessariamente creare un terreno fertile per favorire l'approvazione del proprio potere:

no ditirambi e la scena rappresentata sul cratere potrebbe derivare da un dramma satiresco (Froning 1971, 25 s.; Hedreen 2007, 190 n. 56) in cui veniva presumibilmente trattato il tema della massiccia intrusione della pratica citarodica nell'esibizione ditirambica, un contesto dunque 'riservato' all'*aulos* (cf. Power 2013, 242 s.).

89 Cf. anche LeVen 2014, 242: «In place of an audience ravished by the spectacle of the Cyclops playing the cithara (and perhaps stealing the *aulos*' show), I propose we picture an audience seduced by the music of the *aulos* leading the dithyramb and *imagining* a cithara-playing Cyclops portrayed in a song itself sung by the fifty-strong chorus (replicating a chorus of Nereids and Dionysus-loving dolphins?)».

90 Gli *auletai* venivano spesso inclusi come personaggi all'interno delle rappresentazioni ditirambiche eseguendo perfino delle coreografie: Teofrasto (fr. 92) afferma che Andron di Catania e Kleolas di Tebe furono i primi auleti ad aver inserito dei movimenti a spirale durante l'esecuzione musicale; Pausania (9.12.5 s.) ricorda le espressioni del viso e le movenze del flautista Pronomos; a proposito dell'*auletes* di Timoteo le fonti raccontano che sarebbe stato in grado di riprodurre il suono di una tempesta nel *Nauplios* (*PMG* 785) e le grida di Semele in travaglio (Ath. 8.352a), nonché di indossare i panni del mostro Scilla nell'omonimo ditirambo inscenando anche il rapimento del corifeo che interpretava Odisseo (Arist. *Po.* 1461b). Infine, a proposito di Antigenide, aulete di Filosseno, la *Suda* (s.v. Ἀντιγενίδης) lo ricorda riccamente acconciato con sandali milesi e una veste color croco in occasione dell'esecuzione del ditirambo Κωμαστής. Dal momento che il titolo dell'opera allude ai partecipanti del *komos* così come l'abbigliamento dell'*auletes* rimanda alle descrizioni di Dioniso (cf. Aristoph. *Ran.* 46; Crat. fr. 40 K.-A.; Callix. *FGrH* 627 F 2), si è supposto che l'aulete in questa *performance* impersonasse proprio il ruolo del dio (Fongoni 2014, 127).

91 Hermesian. fr. 7 Powell.

92 Power 2013, 255. Si ricordi inoltre che negli *Uccelli* l'aulete impersonava Procne ed era oggetto delle battute oscene di Pisetero ed Evelpide (vv. 667-76). Cf. Barker 2004.

93 Cf. Theoc. 11.18; Ov. *met.* 13.784. Solo Luciano si ricorderà della *kithara* trasformandola, però, in una rozza lira fatta a mano (*DMar.* 1.4).

> privo quasi sempre di una vera e propria legittimità dinastica o costituzionale, egli [*scil.* il tiranno] deve crearsela con le azioni e con i racconti attorno alla sua persona. Prodotto di una crisi, egli tende a incarnare il desiderio di una rinnovata epoca di prosperità che sia subito riconoscibile dai suoi riti, dalle sue istituzioni, dal grandioso che la contraddistingue: dalla sua "estetica". Ne conseguono un'esplorazione e un ampliamento delle forme e dei contenuti espressivi: dalla poesia all'architettura, dalle arti in genere al patrimonio narrativo tradizionale fino alle manifestazioni collettive.[94]

Investiti del ruolo di 'amici delle Muse' e talvolta autori stessi di componimenti poetici[95], i tiranni si preoccuparono di favorire, oltre alle altre manifestazioni artistiche, anche la poesia accogliendo nell'ambito delle proprie corti i poeti più illustri e famosi dell'ecumene greco[96], i quali ricevevano a loro volta «notevoli vantaggi a livello di prestigio professionale e di guadagni concreti»[97]. Il loro operato non si realizzava esclusivamente nell'elogio del κλέος del proprio patrono[98] ma si esprimeva anche all'interno del simposio, vero e proprio momento di laboratorio artistico[99].

Con l'ascesa dell'ἄρχων Σικελίας Dionisio I si assiste a uno sfruttamento della propaganda artistico-letteraria più complesso. Come per la precedente tirannide siciliana, rappresentata dai Dinomenidi, anche Dionisio fondò la propria supremazia sfruttando la costante minaccia cartaginese sull'isola e intraprendendo una politica di espansionismo che mirava, a differenza delle tirannidi della Grecia continentale, ad uscire dal territorio della *polis* verso un allargamento dei confini che avrebbe compreso anche il territorio italico[100]. L'azione propagandistica del tiranno siracusano si diresse soprattutto nei confronti della cultura[101] e tra i membri del suo *entourage* intellettuale appaiono i nomi dello storico Filisto (*FGrH* 556 T 1A, 17B, 3A, 4, 5C), di Platone (Plu. *Dio.* 4.4, D.S.15.7.1; Nep. *Dion.* 2.2), di Isocrate (Isoc. *Ep.* 1), di Senofonte[102], dei tragediografi Antifonte (Philostr. *VS* 1.15) e Carcino (Suid. s.v. Καρκίνος; D.S. 5.5.1.), del compositore di mimi Xenarco (Phot. e Suid. s.v. Ῥηγίνους), dell'oratore Andocide ([Lys.] 6.6) e, appunto, di Filosseno di Citera.

[94] Catenacci 2012, 194. Cf. anche Weber 1992, 42 s. «Die Tyrannis findet sich dort, wo überkommene soziale, politische und wirtschaftliche Formen und Traditionen auf situationsabhängige Neuerungen trafen, d.h., ihre Entstehung erfolgte nicht monokausal bzw. immer nach dem gleichen Muster, sondern war abhängig von den jeweiligen Zuständen in der Polis. Von seinen Möglichkeiten konnte der Tyrann unumschränkt herrschen, *de facto* war jedoch aus seinem Verhalten die Einbindung in einen aristokratischen Rahmen unübersehbar: Gelang ihm diese nicht, war seine Herrschaft keine Dauer beschieden. Es ging für ihn somit darum, vor seinen aristokratischen Konkurrenten seine Macht auszubauen und zu stabilisieren».

[95] Catenacci 2012, 190.

[96] Cf. Paus. 1.2.3.

[97] Catenacci 2012, 189. Si ricordino i χρήματα μεγάλα di Arione (Hdt. 1.24.1).

[98] Weber oppone questa funzione encomiastica del poeta alla maggiore libertà espressiva del cantore omerico, anch'egli inserito in una corte ma con il compito principale di τέρπειν e θέλγειν (Cf. Weber 1992, 37).

[99] Cf. Rossi 1988. Non a caso due importanti riformatori del genere ditirambico, Arione e Laso, operarono rispettivamente alla corte di Periandro di Corinto e presso quella dei Pisistratidi ad Atene (cf. Suid. s.v. Λάσος; Hdt. 1.23 e 7.6.3). Tra gli avanguardisti, si ricordino i soggiorni macedoni di Melanippide presso Perdicca (450-413 a.C.) e di Timoteo presso Archelao (413-399 a.C.).

[100] Per un approfondimento monografico cf. Sanders 1987 e Caven 1990.

[101] Sanders 1979-80, 66.

[102] Sulla sua effettiva presenza alla corte di Dionisio cf. Sanders 1979-80, 65 n. 1.

Inoltre, lo stesso Dionisio intraprese l'attività poetica componendo alcune tragedie e forse commedie ed opere storiche: a lui sono attribuiti i titoli *Adone*, *Leda*, *Limos*, *Medea*, *Il riscatto di Ettore* e Tzetze (*Chil.* 5.182-5) fa riferimento a un dramma di Dionisio contro Platone[103]. Dai frammenti superstiti delle tragedie dionisiane è possibile desumere come il tiranno cercasse di dipingere il proprio operato politico in termini di giustizia e moderazione sulla base dell'opposizione tra *nomos* e *physis*[104]. Dotato di talento intellettuale e retorico, Dionisio rivolse la sua opera di propaganda sia nei confronti dei Siciliani, agli occhi dei quali doveva *in primis* legittimare la propria supremazia, sia verso quei personaggi dell'*intelligentia* ateniese mossi da sentimenti antidemocratici affascinandoli attraverso l'ideale del *wise ruler* dotato di δικαιοσύνη e σωφροσύνη[105].

Diodoro (15.6) riferisce che Filosseno, tra gli altri intellettuali di corte, godeva di profonda stima κατὰ τὴν κατασκευὴν τοῦ ἰδίου ποιήματος, secondo Fongoni un riferimento al *Ciclope o Galatea* e alla sua particolare elaborazione formale che durante il soggiorno a Siracusa era in via di composizione[106]. Sul suo talento e sulla sua competenza artistica Dionisio sembrava fare particolare affidamento, dal momento che alcune fonti ne ricordano l'attività di correttore delle opere del tiranno contestualmente alla sua prigionia nelle latomie e non alla vicenda erotica sopra citata: il ditirambografo si sarebbe attirato l'ira del sovrano per aver costellato una tragedia di quest'ultimo, prossima a una lettura pubblica ad Atene, con il segno χ in riferimento a passi del dramma che non incontravano la sua approvazione artistica[107]; un'altra variante, sempre legata alla rivalità poetica tra i due personaggi, riferisce che Filosseno fu imprigionato per essere rimasto impassibile ovvero per aver riso durante un simposio alla recita di alcune poesie composte da Dionisio. Ricondotto a corte il giorno seguente, per intercessione dei suoi amici, Filosseno fu di nuovo interrogato dal tiranno a proposito della qualità dei suoi versi e il poeta di Citera in risposta avrebbe pronunciato la frase, poi diventata proverbiale, ἀπαγέ με εἰς τὰς λατομίας facendo intendere di preferire la pena piuttosto che mentire per adulare il sovrano. La battuta, tuttavia, fece sorride Dionisio il quale, durante un successivo banchetto, invitò nuovamente il ditirambografo ad esprimere un giudizio su alcuni versi pieni di sofferenze che aveva recitato ai presenti: questa volta Filosseno, deciso a salvaguardare la verità e allo stesso tempo a non offendere il tiranno, disse che i versi gli sem-

[103] Cf. Zuretti 1898 e Id. 1899.

[104] Cf. Sanders 1979-80, 65. I frammenti delle tragedie dionisiane sono spesso intessuti di riferimenti alla giustizia e alla condanna della tirannia, così come appare significativa la notizia secondo cui le figlie di Dionisio avrebbero ricevuto i nomi *Dikaiosyne*, *Sophrosyne* e *Arete* (Plu. *Moralia* 338c).

[105] Cf. Sanders 1979-80, 66-9.

[106] Nel brano Diodoro fa esplicito riferimento al 386/385 a.C., anno della sconfitta cartaginese ad opera di Dionisio. Tuttavia, a quest'altezza cronologica Filosseno non era più presente alla corte siracusana, ma probabilmente sulla base di errori e incongruenze dovute alla fonte dalla quale lo storico attinge e che si ritrovano anche nel capitolo successivo si può concludere «che nei due capitoli di Diodoro sono concentrati avvenimenti che cronologicamente spaziano in un arco di tempo compreso fra il 392 a.C. (trattato con Cartagine) e il 386 a.C. (data forse relativa agli ultimi avvenimenti analizzati nel cap. 7). Solo così si può restituire l'esatta cronologia e conciliare le notizie del brano diodoreo con la realizzazione del *Ciclope*» (Fongoni 2014, 16).

[107] Cf. Plu. *Moralia* 334c, Tz. *H.* 5.23 e 10.358, *schol.* Tz. *H.* 12.233.

bravano οἰκτρά, termine ambiguamente interpretabile nel senso di 'commoventi, compassionevoli' ma anche di 'pietosi, miseri'[108].

La 'frusta letteraria' di Filosseno nei confronti delle opere poetiche dioniasiane è stata inquadrata all'interno della tradizione aneddotica ostile al tiranno e riconducibile, essenzialmente, ai burrascosi rapporti tra le *poleis* siracusana e ateniese intercorsi durante la fine degli anni '90 e l'inizio degli '80 del 300 a.C. dipendenti, fondamentalmente, da tre fattori: la tradizionale alleanza tra Sparta e Siracusa; l'ostilità tra quest'ultima e Cartagine, la quale nel 407 a.C. si trovava legata ad Atene; l'associazione di Dionisio con la Persia[109]. I rapporti tra Atene e il tiranno si appianarono a partire dal 393 a.C. quando, in seguito alla sconfitta spartana a Cnido (394) e all'instabile pace contratta da Siracusa con i Cartaginesi (396), Cinesia – forse da identificare con il ditirambografo, ma di certo un membro del partito filodionisiano ateniese – propose un decreto in onore del tiranno, dei suoi fratelli Leptine e Tearida e del cognato Polisseno in vista della futura creazione di una triplice alleanza che avrebbe coinvolto Atene, Siracusa e Cipro[110]. Non privo di importanza è il fatto che precisamente in questo periodo si collocano gli interessi letterari del tiranno, nonché gli inviti ai *literati* ateniesi a soggiornare presso la sua corte. Il 392 a.C., tuttavia, vide rinnovarsi il conflitto tra Cartagine e Siracusa e il tentativo di stipulare un accordo politico-militare tra la *polis* siciliana, Sparta e l'impero persiano: di conseguenza, i progetti di pace con Atene avviati l'anno precedente subirono un brusco arresto[111]. Significativamente si collocano in questo delicato momento i primi attacchi di natura letteraria contro il tiranno siracusano, come l'orazione di Lisia condotta in occasione dei Giochi olimpici del 388 a.C.[112] in cui Dionisio veniva dipinto come un emulo del Gran Re di Persia[113]. Anche il secondo *Pluto* di Aristofane, portato in scena quello stesso anno, contiene al verso 550 una *pointe* polemica contro Dionisio e non a caso il commediografo ha ammiccato al *Ciclope o Galatea* proprio in quell'opera. Se la datazione del ditirambo è da ricondurre al 390/389 a.C., allora dietro la rappresentazione grottesca di un Ciclope musico, cantante e danzatore si celerebbe, in realtà, lo stesso Dionisio le cui ambizioni letterarie, secondo l'aneddotica, erano state fustigate da Filosseno[114]. L'equiparazione tra l'anomico Ciclope e Dionisio, tra l'altro, andava a colpire un tema di profondo interesse per il tiranno, l'indagine condotta nei suoi drammi a proposito del rapporto *nomos-physis*:

[108] Cf. D.S. 15.6; Eust. 1691.32-8; Cic. *Att.* 4.6.2; Luc. *Cal.* 14, *Ind.* 15; Hellad. *ap.* Phot. *Bibl.* 279.532b; Amm. 15.5.37; *Paroemiographi* 1.398.20 ss. Leutsch-Schneidewin; Stob. 3.13.31; Suid. s.vv. ἄπαγέ με εἰς τὰς λατομίας; εἰς λατομίας.

[109] Cf. Sanders 1979-80, 70-2.

[110] *IG* 2^2.18. Cf. Sanders 1979-80, 71 e Rhodes – Osborne 2003, 48-51.

[111] Cf. Xen. *HG* 5.1.6; Sanders 1979-80, 72.

[112] Cf. D.S. 14.109.1, 15.23.5.

[113] Al di là degli ovvi risvolti ideologici promossi dalla fazione democratica ateniese, Dionisio sembra aver volontariamente assunto atteggiamenti propri del Gran Re e che prefigurano il culto del sovrano ellenistico. Cf. Sanders 1979-80, 69 s.

[114] La critica alle opere letterarie del tiranno si pone in maniera speculare alla notizia della vittoria di una sua tragedia ottenuta nel contesto di pacificazione successivo alla battaglia di Leuttra: dunque, sia la denigrazione che la lode dei versi di Dionisio sono da riallacciare a questioni di natura politica. Cf. Sanders 1979-80, 73.

> […] the attack upon the tyrant's poetry possessed strong political overtones, for utilization by Philoxenus of the Cyclops motif led to the depiction of Dionysius, who, according to Phaenias was the Cyclops, as an epitome of brute strength and directly contradicted the sentiments expressed in the tyrant's dramas.[115]

La politica culturale di Dionisio e il suo tentativo di dimostrare agli occhi dei Sicelioti la giustizia e la saggezza del proprio governo sono, dunque, il motivo privilegiato degli attacchi di Filosseno che paragona il tiranno a Polifemo[116], i cui tratti peculiari erano appunto la ferinità e la brutalità[117].

Anche il personaggio di Galatea contribuì ad approfondire la satira cortigiana di Filosseno, dal momento che il *gamos* tra il Ciclope e la Nereide sembra anch'esso carico di risvolti propagandistici già a partire dalla dinastia dinomenide, come ha rilevato Pietrina Anello[118]. Accettando la notizia di Natalis Comes a proposito dell'utilizzazione del *gamos* tra Polifemo e Galatea da parte di Bacchilide[119], la studiosa ha tentato di inserire l'operato del poeta di Ceo (presente alla corte di Ierone nel 470 a.C.) nel contesto della fondazione di Etna e in relazione alle *Etnee*, la tragedia di Eschilo che solennizzava l'evento e in cui veniva trattato il mito autoctono dei Palici, i quali furono resi dal tragediografo figli di Zeus e della ninfa indigena Thalia[120]: «i gemelli divini […] in questo modo erano sì – e i Greci non potevano negarlo – divinità encorie, ma appartenevano anche ai Greci»[121]. Similmente Bacchilide avrebbe assorbito la dea precerealitica etnea con la Galatea greca per mettere in risalto il progetto politico di integrazione dell'elemento indigeno siculo da parte dei Dinomenidi. Dionisio proseguì su questa strada muovendosi anche in direzione di una collaborazione con popoli non greci: nel 390 a.C. strinse un'alleanza con i Lucani in funzione anti-italiota e nel corso della colonizzazione adriatica (387-385 a.C.) venne in contatto con Celti ed Illiri[122]. L'apertura verso il 'barbaro' fornisce dunque un'ulteriore chiave di lettura sulla satira celata nel *Ciclope* filossenico:

> […] Dionisio-Polifemo, con la sua attività antigreca e filo barbarica, dimostrava di essere politicamente miope, come il Ciclope 'accecato' da Odisseo, perché non si accorgeva che così agendo avrebbe portato la Sicilia alla barbarie primordiale e per questo sarebbe stato respinto dalla Grecità più autentica (Galatea), che soltanto nell'unione tra Greci (Odisseo-Galatea) vedeva la possibilità di affermazione e di salvezza.[123]

L'aneddoto sulla *liason* tra Filosseno e la flautista amata da Dionisio diviene, dunque, un'ulteriore allegoria politica adombrando l'interessante possibilità che nella trama del

[115] Sanders 1979-80, 74. Cf. anche Weber 1998-99, 156 s.

[116] In *schol.* Aristoph. *Pl.* 290d Chantry si legge: «ἀπείκασε γὰρ αὐτὸν τῷ Κύκλωπι, ἐπεὶ καὶ αὐτὸς ὁ Διονύσιος οὐκ ὠξυδόρκει».

[117] La crisi degli anni '80 del IV secolo a.C. vide fiorire un'intensa attività drammaturgica in opposizione a Dionisio che sviluppava, sulla scia di Filosseno, i due temi del fallimento poetico e della natura tirannica del suo governo. Cf. Sanders 1979-80, 75.

[118] Cf. Anello 1984, 32-41.

[119] Nat. Com. *Myth.* 9.8.

[120] Cf. Steph. Byz. s.v. Παλική.

[121] Anello 1984, 39.

[122] Cf. Anello 1984, 44.

[123] Anello 1984, 48 s.

ditirambo trovasse spazio la seduzione di Galatea da parte di Odisseo e il loro *gamos* finale[124]. La lettura parodica del mito fornita da Filosseno suscitò interesse negli ambienti anti-dionisiani di Atene ma, di contro, accese la polemica della cerchia intellettuale favorevole al tiranno[125] fornendo, allo stesso tempo, il pretesto a Dionisio per imbastire alcune invenzioni mitologiche volte a giustificare i suoi rapporti con i Celti e gli Illiri[126] in virtù di quella rielaborazione dei miti tradizionali siciliani in funzione propagandistica: dall'unione tra Polifemo e Galatea sarebbero nati Celto, Illirio e Galata eroi eponimi dei rispettivi popoli barbarici alleati di Dionisio[127], il quale «avrebbe sollecitato l'elaborazione di una tale συγγένεια in funzione del suo progetto di creare una δυναστεία multietnica e dal respiro autenticamente europeo»[128].

[124] Terzaghi 1916, 33 e Id. 1919, 395 ss. intende vedere nell'espressione τὴν παῖδα κατεργασάμενος in Syn. *Ep.* 121, una prova del legame sentimentale tra la ninfa e Odisseo. Già Epicarmo proponeva un'immagine dell'eroe omerico molto lontana dal suo modello come si evince dal titolo *Odisseo disertore* (frr. 97-103 K.-A.): in base alla *detorsio in comicum* «il valoroso guerriero, che, in virtù della sua forza e della sua straordinaria astuzia, dette un contributo decisivo alla presa di Troia, viene privato, sulla scena comica, di quelli che sono i suoi valori positivi, e viene di contro rappresentato nei panni di un crapulone ingordo, di un parassita voglioso di cibo e ospitalità, di un truffatore, di un individuo lascivo, dissoluto e, per giunta, codardo» (Mastromarco 1998, 41). Alcune fonti piuttosto tarde rivelano un ulteriore sviluppo del mito in ambito siracusano incentrato sulla visione negativa di un Odisseo traditore di Polifemo, di cui tra l'altro seduce la figlia dopo averlo accecato (Cf. Muccioli 2004, 128). Inoltre, in riferimento al frammento di Phainias sopra ricordato, LeVen 2014, 127-34 ritiene che l'aneddoto conduca una riflessione a proposito del nome Φιλόξενος in rapporto al concetto di *xenia*: infatti, sia il Ciclope odissiaco che Dionisio I vengono ingannati e defraudati rispettivamente da Odisseo e Filosseno, i quali non agiscono correttamente nel loro ruolo di *xenoi* avvalendosi della loro *metis* per ottenere profitti a proprio vantaggio.

[125] Nel resoconto di Natalis Comes la notizia riguardante l'equivoco di Filosseno sulla costruzione del tempio etneo in onore di Galatea è ripresa dallo storico Alcimo, esponente del partito favorevole a Dionisio. Cf. Muccioli, 133 s.

[126] Cf. Muccioli 2004, 134.

[127] Il riferimento al *gamos* in particolare in relazione alla nascita di Galata, testimoniato anche dallo storico Timeo di Tauromenio (*FGrH* 566 F 69), potrebbe fornire una delle possibili chiavi di interpretazione dell'epigramma 19 del nuovo Posidippo. Livrea individua nel carme precisi riferimenti al ditirambo filossenico grazie al confronto con l'epistola di Sinesio: l'enormità del macigno scagliato sulla terra dalla forza del maremoto rimanda, anche lessicalmente, al θυρεός di memoria omerica (*Od.* 240) che chiude l'antro del Ciclope; la sfortuna amorosa di Polifemo (mutuata anche da Teocrito); le frequenti nuotate della Nereide. La dipendenza del poeta di Pella da Filosseno e le implicazioni politico-propagandistiche del ditirambo rendono la citazione dell'αἰπολικὸς δύσερως carica di riferimenti particolarmente attuali per i contemporanei di Posidippo. Infatti, se l'epigramma fu composto in occasione della vittoria di Antigono Gonata sui Galati nel 277 a.C. allora il componimento celerebbe un intento encomiastico-propagandistico rivolto al patrono del poeta. Al contrario, se la data di composizione è da collocarsi durante il soggiorno alla corte tolemaica la reminiscenza del poeta di Citera alluderebbe ai burrascosi rapporti con Dionisio e all'identificazione di quest'ultimo con Polifemo e con lo stesso Antigono Gonata, dal momento che il padre del re macedone, Antigono Monoftalmo, era stato soprannominato appunto 'Ciclope'. La menzione al v. 15 dell'epigramma 118 dei Macedoni del Nilo, «da identificare con i più influenti protettori di Posidippo, innanzitutto i Tolemei» (Angiò 2014, 21), potrebbe appoggiare la seconda interpretazione; tuttavia il θυρεός al v. 6 dell'epigramma 19 era ormai svincolato dalla glossa omerica e veniva usato come termine tecnico a designare l'enorme scudo ovale dei guerrieri Galati. Cf. Livrea 2004 e Belloni 2012 riguardo la raffinata arte allusiva posidippea nel contesto dell'epigramma 19. Per la lettura Ṇ̣ε̣ί̣λ̣[ωι al posto di ν[ήσων in Posidipp. 118.15 cf. Kwapisz 2010.

[128] Muccioli 2004, 140.

Lo stretto legame tra *polis* e ditirambo, per cui quest'ultimo rappresenterebbe il genere lirico corale propriamente cittadino e quindi investito di una funzione celebrativa[129], contribuisce a definire il *Ciclope* filossenico entro i parametri dell'estetica musicale e della propaganda politica ateniesi: se gli attacchi sono rivolti alla citarodia 'degenerata' di Timoteo e all'espansionismo territoriale di Dionisio I nei termini di una perversione dei *nomoi*, allora il Polifemo gentiluomo che la tradizione comico-satiresca di V secolo aveva proposto sulle scene mal si adeguava alle denunce sottese nel ditirambo di Filosseno. Di contro, invece, presentando un Ciclope più 'omerizzante' ma, allo stesso tempo, più barbaro e primitivo dell'originale, il ditirambografo avrebbe così caratterizzato i suoi bersagli in modo da rilevarne la grottesca *anomia* e, soprattutto, la loro stessa *amousia*. Anche Euripide, tuttavia, aveva mantenuto questo disprezzo per le leggi umane e divine rendendo il suo Ciclope un portavoce di ideologie oligarchiche facenti capo alla Sofistica atea (vv. 316 s.) e, in particolare, al concetto di *ameleia* (vv. 320-3), calando il suo discorso non nei termini di un'ἀδικία astratta ma in un contesto contemporaneo e all'interno di un dibattito all'epoca assai acceso[130]. La contemporaneità del Ciclope si riscontrerebbe in ultima analisi anche in Filosseno, non solo per i personaggi storici probabilmente celati dietro i protagonisti della vicenda ma anche per l'anacronistica presenza della *kithara* come oggetto scenico. Eppure, forse, è proprio questo il particolare status in cui il poeta ha inteso dipingere il suo Polifemo: a metà strada tra un passato barbarico estraneo a qualsiasi civilizzazione e un presente a cui non sa come adeguarsi se non in maniera ridicolmente inappropriata.

Università degli Studi di Trento

Sara Troiani
sara.troiani@unitn.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Anello 1984 = P. Anello, *Polifemo e Galatea*, Seia 1, 1984, 11-51.

Angiò 2014 = F. Angiò, *Posidippo di Pella, 118 Austin-Bastianini ('PBerol' Inv. 14283, MP³ 1436, LDAB 3850, SH 705): osservazioni e confronti*, PapLup 23, 2014, 11-30.

Barker 2004 = A. Barker, *Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century*, in P. Murray – P. Wilson (ed. by), *Music and the Muses*, Oxford 2004, 185-204.

Belloni 2012 = L. Belloni, *'Ars adeo latet arte sua'. Arte allusiva nel nuovo Posidippo (19 A.-B.)*, in G. Bastianini – W. Lapini – M. Tulli (a c. di), *'Harmonia'. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze 2012, 71-83.

[129] La *sophia* del ditirambografo, spesso uno straniero richiesto da molti committenti e frequentemente in viaggio, doveva essere messa al servizio delle *phulai* ateniesi, che pertanto cercavano di accaparrarsi il servizio, rigorosamente a pagamento, del poeta più esperto e ambizioso (cf. Xen. *Mem.* 4.3 s.). Il ruolo del poeta ditirambico era, infatti, antitetico a quello del tragediografo, che partecipava non per commissione di una tribù ma individualmente come autore dei *propri* drammi, in quanto gli agoni ditirambici, cruciali per l'educazione musicale dei giovani e per la stessa vita civica di Atene, dovevano celebrare la città in maniera gioiosa e assolutamente non problematica: a fare il contrario ci avrebbe pensato la tragedia, che seguiva immediatamente le gare di ditirambi durante la festa. Cf. Ieranò 1997, 307 s.

[130] Per un approfondimento cf. Paganelli 1979.

Bierl 2011 = A. Bierl, *Il dramma satiresco di Pratina e il 'Ciclope' di Euripide. Movimento selvaggio, autoreferenzialità corale e liberazione dell'energia accumulata sotto il segno di Dioniso*, in A. Rodighiero – P. Scattolin (a c. di), *«…un enorme individuo, dotato di polmoni sovrannaturali». Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona 2011, 67-95.

Borthwick 1968 = E.K. Borthwick, *Notes on the Plutarch 'De Musica' and the 'Cheiron' of Pherecrates*, Hermes 96, 1968, 62-73.

Burzacchini 1979 = G. Burzacchini, *Eur. Cycl. 320-331*, QUCC 32, 1979, 65-8.

Catenacci 2012 = C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Storia e mito nella Grecia antica*, Roma 2012.

Caven 1990 = B. Caven, *Dionisius I. War-Lord of Sicily*, New Haven-London 1990.

Ceccarelli 1998 = P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma 1998.

Conti Bizzarro 1993-94 = F. Conti Bizzarro, *Una testimonianza su Filosseno nella commedia di mezzo: Antifane fr. 207 Kassel-Austin*, in RAAN 64, 1993-94, 143-57.

Csapo 2004 = E. Csapo, *The Politics of the New Music*, in P. Murray – P. Wilson (ed. by), *Music and the Muses*, Oxford 2004, 207-48.

Denniston 1954 = J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954[2].

Dobrov 1997 = G.W. Dobrov, *From Criticism to Mimesis: Comedy and the New Music*, in B. Zimmermann (hrsg. von), *Griechisch-römische Kömodie und Tragödie II*, Stuttgart 1997, 49-74.

Dobrov – Urios-Aparisi 1995 = G.W. Dobrov – E. Urios-Aparisi, *The Maculate Music: Gender, Genre and the Chiron of Pherecrates*, in G.W. Dobrov (ed. by) *Beyond Aristophanes: Tradition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995, 139-74.

Dover 1997 = Aristophanes, *Frogs*, edited with introduction and commentary by K.J. Dover, Oxford 1997.

Dohm 1964 = H. Dohm, *Magherios. Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie*, München 1964.

Edmonds 1967 = J.M. Edmonds, *Lyra Graeca*, vol. 3, London-Cambridge 1967[6].

Else 1967 = G.F. Else, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge 1967.

Fongoni 2005 = A. Fongoni, *Antifane e Filosseno*, QCC 81, 2005, 91-8.

Fongoni 2014 = A. Fongoni, *Philoxeni Cytherii Testimonia et fragmenta*, Pisae-Romae 2014.

Franklin 2013 = J.C. Franklin, *'Songbenders of Circular Choruses'. Dithyramb and the 'Demise of Music'*, in B. Kowalzig – P. Wilson (ed. by), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013, 213-36.

Froning 1971 = H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg 1971.

Gelli 2008 = E. Gelli, *Euripide, Filosseno e il Ciclope di Antifane*, Prometheus 34, 2008, 245-56.

Grandolini 2006 = S. Grandolini, *Riflessioni sull'aneddotica relativa a Filosseno di Citera*, Sileno 32, 2006, 75-95.

Hedreen 2007 = G.M. Hedreen, *Myths of Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens*, in E. Csapo – M.C. Miller (ed. by), *The Origins of Theatre in Ancient Greek and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 150-93.

Holland 1884 = G.R. Holland, *De Polyphemo et Galatea*, Leipziger Studien zur classischen Philologie 7, 1884, 139-312.

Hordern 1999 = J.H. Hordern, *The Cyclops of Philoxenus*, CQ 49, 1999, 445-55.

Ieranò 1997 = G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma 1997.

Ieranò 2013 = G. Ieranò, *'One who is Fought over by all the Tribes'. The Dithyrambic Poet and the City of Athens*, in B. Kowalzig – P. Wilson (ed. by), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013, 368-86.

Kassel 1991 = R. Kassel, *Kleine Schriften*, Berlin-New York 1991.

Kwapisz 2010 = J. Kwapisz, *Posidippus 118.15 A.-B. (SH 705.14): the Nile, not the Isles*, ZPE 172, 2010, 27 s.

Kock 1884 = Th. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig 1884.

Lanza 2008 = Aristotele, *Poetica*, traduzione e note di D. Lanza, Milano 1987.

Lawler 1950 = L.B. Lawler, *'Limewood' Cinesias and the Dithyrambic Dance*, TAPhA 81, 1950, 78-88.

LeVen 2014 = P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge 2014.

Livrea 2004 = E. Livrea, *Un epigramma di Posidippo e il 'Cyclops' di Filosseno di Citera*, ZPE 146, 2004, 41-6.

Longo 1987 = O. Longo, *La storia, la terra, gli uomini. Saggi sulla civiltà greca*, Venezia 1987.

Marzi 1988 = G. Marzi, *Il 'decreto' degli Spartani contro Timoteo (Boeth., 'De instit. mus.' 1,1)*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a c. di), *La musica in Grecia*, Bari-Roma 1988, 265-72.

Mastromarco 1998 = G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a.C.*, in A.M. Belardinelli – O. Imperio – G. Mastromarco – M. Pellegrino – P. Totaro (a c. di), *Tessere: frammenti della commedia greca. Studi e commenti*, Bari 1998, 9-42.

Mewaldt 1946 = J. Mewaldt, *Antike Polyphemgedichte*, AAWW 20, 1946, 269-86.

Muccioli 2004 = F. Muccioli, *Filosseno di Citera, Dionisio I e la fortuna del mito di Polifemo e di Galatea tra IV e III secolo a.C.*, Sungraphe 6, 2004, 121-47.

Napolitano 2000 = M. Napolitano, *Note sull'iporchema di Pratina (PMG 708 = TrGF I 4F3)*, in A.C. Cassio – D. Musti – L.E. Rossi (a c. di), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, AION(filol) Quaderni 5, 2000, 57-96.

Nesselrath 1990 = H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin-New York 1990.

Olson 2007 = S.D. Olson, *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007.

Paganelli 1979 = L. Paganelli, *Echi storico-politici nel 'Ciclope' euripideo*, Padova 1979.

Pickard-Cambridge 1997 = A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1997 (reprint orig. ed. Oxford 1927).

Peponi 2013 = A.-E. Peponi, *The Dithyramb in Greek Thought: The Problem of Choral Mimesis*, in B. Kowalzig – P. Wilson (ed. by), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013, 352-67.

Power 2013 = T. Power, *Kyklops 'Kitharoidos': Dithyramb and Nomos in Play*, in B. Kowalzig – P. Wilson (ed. by), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013, 237-56.

Pretagostini 1988 = R. Pretagostini, *Parola, metro e musica nella monodia dell'Upupa (Aristofane, 'Uccelli' 227-262)*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a c. di), *La musica in Grecia*, Bari-Roma 1988, 265-72.

Pretagostini 1998 = R. Pretagostini, *Mousike: poesia e performance*, in S. Settis (a c. di), *I Greci*, vol. 2, Torino 1998, 617-33.

Privitera 1972 = G.A. Privitera, *Il ditirambo da canto cultuale a spettacolo musicale*, Cultura e scuola 43, 1972, 56-66.

Privitera 1993 = G.A. Privitera, *L'aristia di Odisseo nella terra dei Ciclopi*, in R. Pretagostini (a c. di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, vol. 1, Roma 1993, 19-43.

Restani 1983 = D. Restani, *Il Chirone di Ferecrate e la 'nuova' musica greca. Ricerca sul lessico retorico-musicale*, Rivista italiana di musicologia 18, 1983, 139-92.

Rhodes – Osborne 2003 = P.J. Rhodes – R. Osborne (ed. by), *Greek Historical Inscriptions 404-323 BC*, Oxford 2003.

Rodighiero 2014 = A. Rodighiero, *I "non traducibili" 'Persiani' di Timoteo*, in A. Belardinelli (a c. di), *Dell'arte del tradurre. Problemi e riflessioni*, Scienze dell'Antichità 20, 2014, 169-89.

Rossi 1971 = L.E. Rossi, *Il 'Ciclope' di Euripide come* κῶμος *'mancato'*, Maia 23, 1971, 10-38.

Rossi 1988 = L.E. Rossi, *La dottrina dell'éthos musicale e il simposio*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a c. di), *La musica in Grecia*, Bari-Roma 1988, 238-45.

Rossi 2000 = L.E. Rossi, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in A.C. Cassio – D. Musti – L.E. Rossi (a c. di), *'Synaulía'. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, AION(filol) Quaderni 5, 2000, 57-96.

Rutherford 1995 = I.C. Rutherford, *Apollo's Other Genre: Proclus on Nomos and his Source*, CPh 90, 1995, 354-61.

Sanders 1979-80 = L.J. Sanders, *Dionysius I of Syracuse and the Validity of the Hostile Tradition*, SCI 5, 1979-80, 64-84.

Sanders 1987 = L.J. Sanders, *Dionysius I of Syracuse and Greek Tyranny*, London-New York-Sydney 1987.

Sanders 1991 = L.J. Sanders, *Dionysius I of Syracuse and the Origin of the Ruler Cult in the Greek World*, Historia 40, 1991, 275-87.

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

Stössl 1965 = F. Stössl, in *RE* Suppl. 10 (1965), s.v. *Drama*, 180-2.

Sutton 1983 = D.F. Sutton, *Dithyramb as* Δρᾶμα*: Philoxenus of Cythera's 'Cyclops or Galatea'*, QUCC 13, 1983, 37-43.

Terzaghi 1916 = N. Terzaghi, *Il 'Ciclope' di Filosseno*, Rivista indo-greco-italica 1, 1916, 25-37.

Terzaghi 1919 = N. Terzaghi, *Ancora sul 'Ciclope' di Filosseno*, Archivio Storico per la Sicilia Orientale 17, 1919, 393-99.

Vernant 1987 = J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna 1987 (ed. orig. Paris 1985).

Weber 1992 = G. Weber, *Poesie und Poeten an der Höfen vorhellenistischer Monarchen*, Klio 74, 1992, 25-77.

Weber 1998-99 = G. Weber, *The Hellenistic Rulers and their Poets. Silencing Dangerous Critics?*, AncSoc 29, 1998-99, 147-74.

Wetzel 1965 = W. Wetzel, *De Euripidis fabula satyrica, quae Cyclops incribitur, cum Homerico comparata exemplo*, Wiesbaden 1965.

Wilson 1999 = P. Wilson, *The aulos in Athens*, in S. Goldhill – R. Osborne (ed. by), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 58-95.

Wilson 2004 = P. Wilson, *Athenian Strings*, in P. Murray – P. Wilson (ed. by), *Music and the Muses*, Oxford 2004, 269-306.

Winnington-Ingram 1968 = R.P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Amsterdam 1968[2].

Zimmermann 1986 = B. Zimmermann, *Überlegungen zum sogennaten Pratinasfragment*, Maia 43, 1986, 145-54.

Zimmermann 1988 = B. Zimmermann, *Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a c. di), *La musica in Grecia*, Bari-Roma 1988, 199-203.

Zimmermann 1989 = B. Zimmermann, *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Lexis 3, 1989, 25-36.

Zimmermann 1992 = B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992.

Zimmermann 1993 = B. Zimmermann, *Comedy's Criticism of Music*, Drama 2, 1993, 39-49.

Zuretti 1898 = C.O. Zuretti, *L'attività letteraria dei due Dionisii di Siracusa*, RFIC 25, 1898, 529-37.

Zuretti 1899 = C.O. Zuretti, *L'attività letteraria dei due Dionisii di Siracusa*, RFIC 26, 1899, 1-23.

Sara Troiani

Abstract: The process of 'civilization' led by the ancient comedy and the satir play on the figure of Polyphemus seems not to be similarly attested for the *Cyclops* of Philoxenus of Cythera, although it was recognized as a comic character by the ancient sources. Through the analysis of the fragments and the historical context of the dithyrambic performance, the aim of this paper is to suggest that the Cyclops 'kitharoidos' by Philoxenus would have been depicted in a more primitive way than the Homeric model in order to conduct a criticism of the *anomia* both in the *nomoi* of Timotheus and in the political leadership of Dionysius I.

Keywords: New dithyramb, Philoxenus of Cythera, *Cyclops*, Kitharoidia, Dionysius I of Syracuse.

Finito di stampare il 31 luglio 2018