

Michele Napolitano

Una lunga fedeltà.

A proposito di una recente raccolta satiresca

Abstract

A review of a recent collection of essays on fifth- and fourth- century attic satyr drama.

Discussione di una recente raccolta di saggi relativi al dramma satiresco attico di V e IV secolo.

Il titolo continiano¹ che ho scelto per questa mia discussione della recente raccolta satiresca di Massimo Di Marco² si giustifica, credo, pienamente: il lavoro più antico tra quelli raccolti nel volume risale alla fine degli anni sessanta, mentre i più recenti, i cinque saggi inediti proposti qui per la prima volta, sono da immaginare scritti in questi ultimi tempi. In mezzo una attività inesausta di ricerca e di riflessione, ripartita tra saggi di respiro ampio e di inquadramento generale e numerosi lavori di taglio più specifico, dedicati alla produzione satiresca di Eschilo, al *Ciclope* di Euripide e al dramma satiresco di età ellenistica. Il dramma satiresco, dunque, come una sorta di sotterraneo filo rosso, o di fiume carsico, per citare l'immagine utilizzata dallo stesso Di Marco nella breve premessa al volume, che percorre l'intero arco dell'attività scientifica dello studioso³.

Di taglio generale i primi tre capitoli, che costituiscono il grosso della prima sezione del volume, 'Il dramma satiresco: i satiri sulla scena': *L'ambiguo statuto del dramma satiresco*, pp. 11-27, uscito nel 2000 (Di Marco 2000); *Sull'impoliticità dei satiri: il dramma satiresco e la polis*, pp. 29-51, edito nel 2003 (Di Marco 2003), e *Il riso nel dramma satiresco*, pp. 53-68, risalente al 2007 (Di Marco 2007).

Nel primo dei tre saggi Di Marco insiste dapprima sullo snaturamento al quale il dramma satiresco andò incontro a partire dagli inizi del IV secolo, assumendo a soggetto scenico, da un lato, non più soltanto il mito ma la realtà contemporanea, come è evidente a chi consideri *pièces* come l'*Agen* e il *Menedemo* di Licofrone. La contaminazione tra generi di prerogative distinte era stata introdotta del resto già dalla

¹ Alludo, naturalmente, a CONTINI (1974).

² DI MARCO (2013). Il volume è corredato da un indice dei nomi e delle cose notevoli e da un indice dei termini greci discussi.

³ La raccolta di Di Marco non fa peraltro che confermare una volta di più l'ininterrotta fortuna della quale gli studi sul dramma satiresco hanno goduto in questi ultimi decenni. Basterà qui citare l'ampio volume edito nel 1999 per i tipi della Wissenschaftliche Buchgesellschaft (KRUMEICH – PECHSTEIN – SEIDENSTICKER 1999), il volume di Paolo Cipolla dedicato ai poeti satireschi minori (CIPOLLA 2003), il reading uscito nel 2005 presso The Classical Press of Wales (HARRISON 2005) e la recentissima monografia di Carl Shaw (SHAW 2014).

commedia di V secolo, che aveva, per quanto occasionalmente, assunto i satiri a protagonisti e fatto della parodia mitologica un ingrediente importante della rappresentazione, con inevitabili effetti «di svilimento e di degradazione» (p. 15) a carico delle figure mitologiche portate in scena. Dopo interessanti considerazioni sul solo progressivo evolvere della tragedia in direzione della *semnotes* e della *gravitas* che la caratterizzano nella fase del suo sviluppo maturo Di Marco procede a isolare i tratti distintivi del dramma satiresco rispetto alla tragedia: *mythos* semplificato; centralità dell'elemento spettacolare, a partire dalla dimensione visuale e dall'elemento orchestico; presenza massiccia del *teratodes*, del 'meraviglioso', specialmente in Eschilo. Di Marco insiste a lungo, ritengo a ragione, sulla funzione puramente distensiva e di evasione del dramma satiresco, respingendo la tesi, avanzata a più riprese dagli studiosi, secondo la quale nel dramma satiresco andrebbe ravvisata una componente pedagogico-didascalica: «assai più che la commedia, genere impegnato, il dramma satiresco [...] ci appare in Eschilo e in Sofocle, e in gran parte anche in Euripide, come l'espressione forse più alta di una tendenza al gioco intellettuale fine a se stesso, al divertimento puro, che percorre tutta la storia della cultura greca e che, mutuando un'espressione usata in altro contesto ma estremamente efficace, potremmo condensare nella formula del *Lust zu fabulieren*» (p. 22). La parodia, nel dramma satiresco, è di statuto del tutto differente rispetto a quello che caratterizza la parodia comica: «il modello [...] non viene fatto oggetto di satira né viene contestato: è semplicemente messo in crisi, come minato, dalla intrusiva presenza dei satiri, i quali, all'interno di un mondo che obbedisce a valori etici inderogabili e in cui la tradizione del mito eroico ha già predeterminato ruoli e comportamenti dei singoli personaggi, nonché l'esito stesso delle loro azioni, apportano un elemento di spostamento e di trasgressione. [...] Appare chiaro allora che nel dramma satiresco non si realizza quel 'mondo alla rovescia' in cui quasi sempre culmina il gioco della parodia comica: gli eroi continuano a essere eroi, seppure alle prese con le inopinate stravaganze dei satiri, i loro capricci, la loro costituzionale volubilità, le loro assurde pretese» (pp. 24s.)⁴.

Il secondo lavoro si concentra sui termini in cui nel dramma satiresco si realizza la necessaria integrazione tra l'elemento ferino, selvaggio, costituzionalmente impolitico rappresentato dai satiri e gli eroi del mito, che incarnano una dimensione inevitabilmente estranea a quella propria dei satiri. Attraverso una serie nutrita di esempi che includono anche il *Ciclope* di Euripide, ove il processo di incivilimento coinvolge non soltanto Sileno e i satiri ma anche Polifemo⁵, Di Marco individua i

⁴ Considerazioni, come si vede, perfettamente in linea con la ben nota definizione contenuta nel *De elocutione* dello Pseudo-Demetrio (§ 169) dalla quale il saggio aveva preso le mosse, secondo la quale il dramma satiresco sarebbe una *τραγωδία παιζουσα*, una 'tragedia scherzosa': un genere, dunque, che associa ambigualmente, ma efficacemente, la sfera del ridicolo e della *παιδιά* a quella della *semnotes* tragica.

⁵ Si veda per questo MASTROMARCO (1998, 9-42, per il *Ciclope* spec. pp. 20-33).

termini della mediazione tra i due piani in «una operazione di spostamento o se si preferisce di *Umbildung* che ha per oggetto proprio i satiri» (p. 33). I satiri vengono cioè strappati, almeno in parte, all'universo primitivo e selvaggio che li caratterizza e inseriti «in una rete di rapporti sociali il cui fondamento comune non può essere altro che la cultura della polis» (*ibid.*). Tale *Umbildung* si realizzò però appunto solo parzialmente: «ché, pur a conoscenza del codice culturale della polis, i satiri conservano nel fondo la loro natura selvaggia, e a quel codice recalcitrano o non riescono, al di là delle loro stesse intenzioni, ad adeguarsi. Il che fa sì che la loro integrazione si riveli sempre precaria o addirittura fallimentare e produca ogni sorta di equivoci, con effetti spesso assolutamente imprevedibili» (p. 41). Da qui la grana tutta particolare della comicità satiresca: i tentativi di interazione nella cultura della polis e, allo stesso tempo, la salvaguardia dell'insanabile alterità dei satiri rispetto alle coordinate di tale cultura danno vita a una forma di spettacolo dalla quale, per Di Marco, è escluso ogni intento didascalico o pedagogico (un punto, questo, sul quale, come si è visto, si insiste anche altrove)⁶. L'intento del poeta satiresco è quello di divertire gli spettatori, non quello di istruirli o di farli riflettere: l'impoliticità dei satiri, refrattaria a ogni tentativo di integrazione, sarà servita bene allo scopo⁷.

Dopo il terzo capitolo, che riprende e ripropone temi e problemi più ampiamente trattati nei primi due, la prima sezione del volume si chiude con il capitolo IV, inedito: *La commedia, i satiri e la libertà di parola*, pp. 69-88. Di Marco prende recisamente posizione contro l'ipotesi, avanzata da Marshall⁸, secondo la quale l'introduzione dei satiri da parte di Callia nei *Satyroi*, del 437, sia da leggere come una reazione di compensazione all'assenza del dramma satiresco nella tetralogia messa in scena da Euripide negli agoni dionisiaci dell'anno precedente, tetralogia che, come è ben noto, si chiudeva, invece che con l'atteso dramma satiresco, con una tragedia a lieto fine, l'*Alceste*. Da un lato l'innovazione euripidea⁹ viene considerata un riflesso del

⁶ Di Marco contesta in primo luogo, da questo punto di vista, le conclusioni alle quali era giunto a suo tempo, in un lavoro per molti aspetti tuttora fondamentale, LASSERRE (1973, 273-301), poi ristampato in traduzione tedesca in SEIDENSTICKER (1989, 252-86).

⁷ «La deroga alle più elementari norme di condotta, l'infrazione di regole rigidamente codificate nel costume sociale dell'Atene contemporanea, l'irridente licenziosità dei satiri, la loro noncuranza delle gerarchie avranno piuttosto contribuito a divertire gli spettatori, che in quei comportamenti [...] avranno proiettato il loro desiderio represso di liberazione dai condizionamenti imposti dai meccanismi di censura dell'ordinamento sociale. La polis si organizza attraverso una limitazione delle libertà dei singoli con restrizioni più o meno severe sul piano dei comportamenti individuali. Con i satiri, esseri impolitici, questo sistema di regole salta: e di ciò il pubblico avrà certamente riso e goduto» (p. 43).

⁸ MARSHALL (2000, spec. pp. 231-36). Sull'argomento, per il quale rinvio, più di recente, a SLATER (2005, 83-101), torna adesso anche SHAW (2014, 94-105).

⁹ Innovazione che, come si argomenta giustamente a p. 70, potrebbe essere stata assai meno eccezionale di quanto non appaia a noi in mancanza di ulteriori testimonianze: «Questo allentarsi del vincolo di complementarità del *satyrikón* con la tragedia non solo spiega il caso dell'*Alceste*, ma induce addirittura a sospettare che non si sia trattato di un'eccezione. È probabile, infatti, che l'introduzione negli agoni di un'ulteriore tragedia – sia pure a lieto fine – come quarta in tetralogia [...] lungi dal rappresentare un caso

progressivo venir meno della funzione del dramma satiresco nel corso del V secolo, un declino che Di Marco spiega, appena oltre, con l'altrettanto progressivo esaurirsi, in parallelo, del repertorio del genere: «Il trasferimento dei satiri sulla scena comica apriva invece nuovi e illimitati spazi di *inventio*. La cornice restava pur sempre quella di un mondo popolato da dèi ed eroi; però ora il poeta – in questo caso il commediografo – non solo poteva concedersi quelle proiezioni nel regno della fantasia che erano state fin qui precluse agli autori di drammi satireschi, ma [...] poteva anche spingersi, attraverso l'uso dell'allegoria, a contaminare il mito con la realtà attuale: qualcosa di assolutamente impensabile nel *satyrikón* di età classica» (p. 71). Prendendo in considerazione, da un lato, le numerose testimonianze antiche che informano sul progressivo attenuarsi della virulenza dell'elemento scoptico in commedia e sul ricorso sempre più pronunciato a procedimenti allusivi e indiretti e a tematiche lontane dall'attualità politica (la parodia letteraria, ad esempio), e, dall'altro, quanto ci è noto dei provvedimenti di censura della libertà di parola presi ad Atene nel corso della seconda metà del V secolo, Di Marco ipotizza che l'introduzione di cori di satiri in commedia potesse essere funzionale alla nuova situazione: «a fronte di provvedimenti limitativi della *parrhesia* scenica, non c'è dubbio che l'adozione di una cornice mitica e ancor più la presenza dei satiri si offrivano ai commediografi come un efficacissimo *escamotage* per aggirare le restrizioni: da un lato, infatti, l'ambientazione dei fatti in un contesto eroico-parodico consentiva di evitare riferimenti diretti a personaggi e avvenimenti contemporanei, pur senza impedire che a figure e a temi d'attualità si potesse comunque alludere attraverso il ricorso all'allegoria; dall'altro l'irrefrenabile pulsione dei satiri alla menzogna e alla mistificazione, la loro riconosciuta e ampiamente tollerata *βωμολοχία* conferiva uno statuto tutto speciale alle loro affermazioni, affrancando almeno in parte il poeta dalla responsabilità di insinuazioni o allusioni altrimenti soggette a severa censura sul piano giudiziario» (p. 79). La *recensio* cronologicamente ordinata delle commedie che comportavano l'intervento diretto dei satiri (i *Satyroi* di Callia; il *Dionisalessandro* di Cratino; i *Satyroi* di Ecfantide, di Cratino e di Frinico), concentrate tutte «in anni in cui per Atene si profilavano pericoli esterni di particolare gravità» (p. 81), sembra confermare le argomentazioni svolte da Di Marco. Nell'ultima parte del saggio si affronta il problema della scomparsa dei satiri dalla scena comica nel corso del IV secolo, proprio quando sarebbe stato lecito attendersi una progressiva intensificazione della loro presenza. La spiegazione risiede, per Di Marco, nel fatto che nel corso del IV secolo il dramma satiresco finì per caricarsi delle prerogative che la coeva commedia andava perdendo in modo sempre più netto e radicale. La commedia, a partire dal IV secolo, non ebbe insomma più bisogno dei satiri, mentre il dramma satiresco, come testimoniano i casi del *Menedemo* e dell'*Ἀγῆν*

isolato, debba essere letta come il segnale di un più generale processo di revisione sia della composizione che dell'articolazione interna della struttura tetralogica».

sul piano dei contenuti, e l'*Eracle* di Astidamante su quello delle forme, evolveva in direzione di una sempre più netta e decisa sovrapposizione alle prerogative tematiche e formali della commedia, una direzione che rompeva «decisamente con una consolidata tradizione che ne sanciva l'ancoraggio alla sfera del mito», iniziando «a trarre ispirazione per i suoi temi dalla realtà contemporanea» (p. 84). Da qui le importanti osservazioni contenute nelle ultime pagine del saggio quanto allo slittamento semantico dell'aggettivo σατυρικός da 'satiresco' a 'satirico', anche in relazione alla questione delle origini della satira a Roma.

Con il capitolo V, *Il dramma satiresco di Eschilo*, pp. 89-109, apparso a stampa nel 1991 (Di Marco 1991), si apre l'ampia sezione eschilea del volume. Il saggio, di taglio generale, ma ricco di esempi provenienti dalla produzione satiresca di Eschilo, prova a isolare le principali prerogative del dramma satiresco eschileo: la centralità del coro di satiri in relazione all'introduzione del secondo attore («l'ampliarsi delle potenzialità drammaturgiche non avvenne a detrimento della funzione che il coro svolgeva: al contrario, l'opportunità di elaborare l'intreccio dovette consentire di affrancare i satiri dal ruolo obbligato – e, in fondo, stereotipo – di controparte dell'unico attore presente in scena e di immaginare per essi una più ricca varietà di impieghi nell'ambito di un'azione scenica fattasi più complessa», p. 92); l'eccellenza dell'Eschilo satiresco predicata dalle fonti antiche; l'importanza della dimensione spettacolare, a partire dalla *opsis* e dall'elemento orchestico; il gusto eschileo per il *teratodes*; l'abilità con la quale Eschilo «seppe raccordare il tema del *satyrikón* finale a quello della trilogia tragica precedente» (p. 101). Nella produzione satiresca di Eschilo Di Marco vede ancora una volta un intento finalizzato esclusivamente alla *diachysis*, al sollievo degli spettatori (a p. 104 si parla, molto efficacemente, di «gioco scenico pervaso da un'aura lieve e priva di fremiti»). In pagine felici, volte a mettere in evidenza la grazia fresca e disimpegnata della produzione satiresca eschilea, preziose le osservazioni linguistiche e stilistiche delle pp. 106-108, a partire dalla sottolineatura dei colloquialismi posti in bocca a Dioniso nei *Theoroi*. «In questo equilibrio perfetto tra la limpida stilizzazione della forma e il realismo audace ma non osceno del contenuto risuona, io credo, una delle note più originali dell'Eschilo satiresco» (p. 109).

All'ampilissimo capitolo VI, *Studi sul dramma satiresco di Eschilo. 1: Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί*, pp. 111-60¹⁰, minuzioso commento perpetuo ai resti dei Θεωροί traditi da *P.Oxy.* 2162, segue il capitolo VII, *Sul finale dei Theoroi di Eschilo (fr. 78c, 37 ss. R.)*, pp. 161-73, edito nel 1992 (Di Marco 1992), che si propone come una precisazione di un dettaglio già trattato nel saggio più antico. Il lavoro verte, in particolare, sulla natura dei misteriosi ἀθύρματα, qualificati come νεοχμά e νεόκτιτα, evocati a fr. 78 c, 50s. Scartata l'ipotesi che potesse trattarsi di arnesi da competizione, come proposto da

¹⁰ Si tratta, salvo errore, del più antico lavoro satiresco di Di Marco («Helikon» IX-X, 1969-1970, 373-422).

Snell, Ussher e Sutton, Di Marco, considerando la reazione di netto rifiuto opposta dai satiri all'offerta del dio, pensa invece a strumenti di punizione che vengono identificati in gogne (p. 166ss.): «Alla luce di quanto esposto possiamo ben immaginare che gli oggetti fatti portare in scena da Dioniso siano appunto delle speciali gogne conformate a mo' di ζυγά, e che proprio su di esse faccia leva la severa e al tempo stesso comica punizione escogitata dal dio: la quale consisterà nell'aggiogare i satiri al suo carro e nel pretendere di utilizzarli come animali da traino. Se proviamo a rileggere il testo, il sarcasmo di Dioniso ora ci apparirà trasparente: l'occasione in cui egli e i suoi seguaci potranno concorrere insieme ai giochi istmici sarà appunto rappresentata dalla gara con il carro; ma ai satiri toccherà l'ingrato e umiliante compito di sostituire i cavalli (o le mule)» (pp. 170s.). Quanto al problematico v. 57, τί δ' ἀντιποιεῖν [...]τιπλοῦν μου[.]ανδάν[, Di Marco ritiene di scorgere nel probabile composto di πλοῦς che compare nella sezione centrale del verso un'allusione metaforica al carro navale sul quale Dioniso faceva la sua apparizione a Atene nel corso della festa delle Antesterie, nel giorno dei *Choes*: l'immagine dei satiri aggiogati al carro di Dioniso avrà evocato negli spettatori ateniesi il ricordo del *currus navalis* delle Antesterie (pp. 172s.)¹¹.

Il capitolo VIII, *Sulle Trophoi di Eschilo*, pp. 175-189, è la ristampa di un lavoro del 1982 (Di Marco 1982). Dopo aver sottoposto a serrata critica la proposta, avanzata a

¹¹ Se il recente contributo di Paolo Cipolla non apporta novità sostanziali quanto all'identificazione degli ἀθύρματα di v. 50 (CIPOLLA 2011, 233-49, e spec. pp. 241s.), nei quali Cipolla è incline a vedere strumenti di punizione, e in particolare, in linea con Di Marco, gogne di legno con parti metalliche (p. 242), un saggio, recentissimo, di Franco Ferrari (FERRARI 2013, 199-215) fornisce un'esegesi del tutto inedita. Il punto di partenza è costituito dalla nuova lettura del v. 57 del fr. 78 c Radt fornita da Henry e Nünlist (HENRY – NÜNLIST 2000, 13-16), i quali, a p. 16, propongono la sequenza τί δ[ρ]ᾶν; τί ποιεῖν; [τοῦ]πίπλοῦν μου[χ] ἀνδάν[ει, recuperando una forma contratta di ἐπίπλοον, 'omento', e traducendo «to do what? To make what? Your advertisement (viz. of the νεοχμὰ ἀθύρματα, 86) does not please me». Per citare FERRARI (2013, 206), Henry e Nünlist riconducono [τοῦ]πίπλοῦν «a una prospettiva culinaria [...]». In questa chiave di lettura [τοῦ]πίπλοῦν significherebbe «mere wrapping», «puff» e, metaforicamente, 'annuncio pubblicitario' (*advertisement*), anche se essi stessi dichiarano di non aver trovato alcun parallelo per questa metafora e di continuare a considerare il verso 'a puzzle'. Ferrari, riprendendo un'idea di Reinhardt, prosegue immaginando che il veicolo del quale si evince la presenza in scena dai vv. 59-61 del frammento fosse «un carro equestre, cioè il mezzo con cui si gareggiava nella specialità più prestigiosa degli agoni istmici: su di esso è fatto divieto ai satiri di montare dal momento che auriga del veicolo sarà Dioniso stesso; essi dovranno procedere a piedi nel ruolo di cavalli da tiro» (p. 207). Da qui l'ipotesi che nei misteriosi ἀθύρματα siano da vedere i finimenti, la bardatura, degli animali, e più specificamente il morso. La metafora culinaria veicolata da ἐπίπλοον sarebbe da spiegare, per Ferrari, tenendo conto del fatto che «l'omento [...] veniva usato come involucro per manicaretti, generalmente a base di fegato, avvolgendo il 'ripieno' come una rete» (*ibid.*): i satiri avrebbero così equiparato «i finimenti equini fatti portare in scena da Dioniso a involucri culinari che rischiavano di farli sentire prigionieri di una strana trappola» (p. 208). Per la parte finale del verso, tenendo conto, da un lato, del fatto che ἀνδάνω non può che reggere il dativo e, dall'altro, dell'assenza di casi sicuri, in tragedia, di sinalefe di μοι con una vocale o un dittongo seguenti, Ferrari propone di leggere μ' οὐ [χ]ανδάν[ει, «nel senso che il corifeo, cercando di adattare morso e finimenti alla propria faccia, protesterebbe ostentando a gesti la difficoltà dell'operazione, che l'*epiploon* non lo 'contiene', cioè non gli entra, gli va stretto» (p. 208). La traduzione del v. 57 offerta a p. 213 suona come segue: «Cosa ci dovrei fare? Come dovrei usarlo? (cercando di indossare i finimenti equini che Dioniso gli ha porto) Mi va stretto, il retino».

suo tempo da Erika Simon, di collegare alle *Trophoi* di Eschilo le scene rappresentate su due vasi, il cratere di Polion conservato a New York (Beazley, *ARV*² 1172, 8) e una *oinochoe* del pittore di Altamura conservata a Berlino (Beazley, *ARV*² 1160, 71 bis), Di Marco contesta l'idea, di Maass, che il passo delle *Metamorfosi* di Ovidio nel quale è evocato il ringiovanimento delle vecchie *trophoi* di Dioniso (VII 294-96: *viderat ex alto tanti miracula monstri / Liber et admonitus iuvenes nutricibus annos / posse suis reddi capit hoc a Colchide munus*) dipenda *recta via* dal dramma di Eschilo. Importante, in particolare, quanto si osserva, al proposito, a pp. 183s. Intanto, se in Ovidio «il ringiovanimento delle nutrici di Dioniso è posto in uno stretto rapporto di successione cronologica e di correlazione causale con il ringiovanimento di Esone», non così avviene nella *hypothesis* alla *Medea* di Euripide alla quale dobbiamo la notizia secondo la quale nelle eschilee *Trophoi* le nutrici di Dioniso erano sottoposte, insieme ai satiri loro compagni, a un processo di ringiovanimento per bollitura: nella *hypothesis* i due prodigi sono nettamente distinti, e associati in virtù del solo fatto che responsabile di entrambi era stata la stessa maga, Medea. In più, la *hypothesis* attesta che i due prodigi si realizzavano in modi distinti: il ringiovanimento di Esone in virtù di φάρμακα, quello delle nutrici di Dioniso per bollitura (τὰς Διονύσου τροφούς ... ἀνεψήσασα ἐνεοποίησε), il che, come osserva a ragione Di Marco, esclude ogni ipotesi di derivazione diretta dei versi di Ovidio dal dramma satiresco di Eschilo. Di Marco ipotizza allora che Ovidio, tenendo presente la *hypothesis* alla *Medea*, o, forse meglio, una fonte comune, come è esplicitamente suggerito a p. 186 n. 31, non abbia saputo «resistere alla tentazione di introdurre tra i due portenti un facile nesso: di qui, appunto, il ricorso al meccanico espediente di Dioniso che, assistendo *ex alto* all'intervento su Esone e poi intercedendo in favore delle sue nutrici, funge da necessario *trait d'union* tra una scena e l'altra» (p. 188). Resta il dubbio che l'operazione di adeguamento e sovrapposizione tra i due prodigi messa in atto da Ovidio sia da spiegare, più che come una «soluzione di compromesso» (*ibid.*)¹², come un fatto di *variatio* consapevole. Se così fosse, l'operazione sarebbe da intendere in chiave di allusività 'alessandrina' piuttosto che come «il riflesso della 'cattiva coscienza' del poeta, che sa di aver tradito la sua fonte e perciò si sforza di mantenersi sul vago, nell'inconfessata speranza di stornare da sé ogni possibile rimprovero di incongruenza o di infedeltà alla tradizione da parte dei suoi lettori dotti» (così Di Marco a p. 189).

Il capitolo IX, *Eschilo, Dicty. 780-781* (= P.Oxy. 2161, col. I 16-17), pp. 191-200, ripropone un lavoro del 1983 (Di Marco 1983). Nei muti vv. 780s. Danae esprimeva il timore di essere restituita ai flutti. Se la menzione del padre Acrisio è certa, non

¹² «Con una singolare operazione [...] egli non rinuncia a inserire tra i diversi prodigi di Medea anche il ringiovanimento delle nutrici del dio, ma al tempo stesso circoscrive l'episodio di cui esse sono protagoniste nei limiti di una citazione-lampo molto vaga e sfumata, dominata – si direbbe – dalla preoccupazione di evitare qualsiasi riferimento alle modalità e ai particolari della magica cura».

altrettanto può dirsi, a causa della lacuna nel papiro, del primo dei due personaggi ai quali Danae fa riferimento. Esclusa con decisione la possibilità che Danae alludesse a Sileno, Di Marco propone (a ragione, credo) che il personaggio in questione fosse Polidette, il re di Serifo: «al termine di una trilogia tutta centrata sulla mortale inimicizia tra Polidette e Perseo, Eschilo potrebbe aver voluto richiamare le origini di quel conflitto proiettandole addirittura al momento dell'approdo della λάρναξ a Serifo [...] Se Danae è angosciata dalla prospettiva di un secondo καταποντισμός, ciò può significare soltanto che ella teme che la sua domanda d'asilo venga respinta. E tale rifiuto [...] non può esserle opposto che da qualcuno che sia in posizione di particolare autorità e abbia nel dramma, al tempo stesso, un'inequivocabile caratterizzazione negativa: non può trattarsi, per l'appunto, che di Polidette, della cui perfidia Danae sarà stata informata da Dictys o da Sileno» (p. 200). Appena oltre i due versi vengono ricostruiti *exempli gratia* nel modo che segue: ἡμᾶς ὅπ]ως μὴ ποντίση<ι> τις αὖ πάλιν / ὦμὸς δυνάσ]της ἢ πατήρ· δέδοικα γάρ¹³.

Il capitolo X, *La follia di Licurgo: una reminiscenza eschilea in Timone* (SH 778 [= fr. 4 Di Marco]), pp. 201-10, era uscito a stampa nel 1987 (Di Marco 1987). Di Marco ravvisa nel fr. 4 Diels di Timone (SH 778 = fr. 4 Di Marco) una reminiscenza della perduta *Licurgia* eschilea¹⁴: la menzione dei compagni ἀρρυθμοπόται di Dioniso al v. 2 del frammento di Timone «si accorda perfettamente con quello che il fr. 57 R. ci testimonia circa la composizione del tiaso dionisiaco della *Licurgia*, del quale evidentemente non facevano parte solo menadi» (p. 204). Inoltre «la scena che Timone ci presenta si colloca in un ambiente da simposio: come attesta il riferimento ai ῥυτά e alle ἀρύταιναι, siamo all'interno di una sala in cui i seguaci di Dioniso hanno finora gavazzato e in cui ora Licurgo diffonde il terrore vibrando fendenti di scure contro i presenti e spazzando via le coppe ricolme di vino. Nessun dubbio che si tratti della sala della reggia di Licurgo; ed è altrettanto indubbio che se in essa troviamo i compagni del dio che sbevazzano è perché della reggia essi hanno preso possesso. È appunto quel che doveva accadere nella *Licurgia* eschilea dopo che Dioniso, liberatosi dei ceppi in cui Licurgo lo aveva costretto e manifestata la sua potenza con un terremoto che scuoteva

¹³ Se Di Marco avesse ragione sarebbe invitante immaginare in lacuna il nome stesso del re di Serifo: una soluzione, però, problematica, assai più che per l'anapesto in seconda sede (il nome proprio aiuterebbe, credo, a considerare la difficoltà meno drammatica di quanto potrebbe apparire a prima vista), per ragioni di spazio (non vedo, in particolare, cosa potrebbe precedere l'eventuale Πολυδέκ]της, nel poco spazio a disposizione, a restituire un trimetro completo). Una breve nota di dettaglio a proposito di quanto Di Marco afferma a p. 194 n. 9 in relazione alla possibilità che a v. 781 sia da ammettere come possibile una forma verbale (]τήση<ι> o]γήση<ι>): se è vero che l'incisione mediana non costituisce «nel trimetro tragico e satiresco un *tabu* assoluto e inviolabile» e che «la bisezione del trimetro giambico non è del tutto ignota alla tragedia», l'esempio proveniente dai Θεωροὶ ἢ Ἴσθμιασταί (*P.Oxy.* 2162 fr. 1 a col. I 27 = fr. 17, 23 Mette = fr. 78 a 23 Radt), ἔμελλον εὐρήσειν ἄρ' ἡμᾶς, ὠγαθο[ί, non sembra calzante considerata la natura di positività di ἄρα.

¹⁴ D'accordo con Di Marco si dichiara CLAYMAN (2009, 89).

paurosamente il palazzo del re (fr. 58 R.), era riuscito a convertire al suo culto gli Edoni» (pp. 204s.). La seconda parte del saggio si sofferma sul problematico fr. 124 Radt, dal satiresco *Licurgo*: ἐκ τῶνδ' ἔπινε βρῦτον ἰσχυαίνων χρόνῳ / κάσεμνοκόμει τοῦτ' ἐν ἀνδρείᾳ στέγῃ, da immaginare riferito a Licurgo. Al posto del trådito χρόνῳ alla fine di v. 1 Di Marco propone di congetturare χνόον, 'feccia', 'deposito': «è di questo che Licurgo si sarà vantato: di bere la birra dalle coppe disseccandone il 'sedimento' ovvero il 'fondo'» (p. 208), intendendo ἰσχυαίνω equivalente appunto a 'disseccare', 'svuotare'. Nella ἀνδρεία στέγῃ di v. 2 è da vedere l'ἀνδρών, la sala da simposio che doveva fare da sfondo alla scena. Lievemente abrupto, forse, il salto logico attraverso il quale Di Marco perviene a ipotizzare che il dramma satiresco nel quale culminava la trilogia incentrata attorno alle vicende di Licurgo si chiudesse con un Licurgo «inizialmente riluttante ad accettare un uso estraneo alle tradizioni tracie, e tuttavia alla fine entusiasta del nuovo *liquor* introdotto nel paese da Dioniso» (p. 210). Un'ipotesi certo seducente, specie a tenere in conto quanto Di Marco osserva appena oltre a proposito dell'operazione di «rovesciamento speculare» che avrebbe avuto luogo nel dramma satiresco: «colui che nel σατυρικόν finale mostrava di gustare gli effetti inebrianti del vino era lo stesso Licurgo che la scena tragica ci aveva mostrato feroce persecutore di Dioniso e della vite; e gli stessi avvinazzati compagni del dio contro cui nella trilogia tragica si era abbattuta la furia del re tracio diventavano infine – nelle persone dei satiri – suoi allegri compagni di bevuta» (*ibid.*). Resta però il fatto che il fr. 124 Radt, tanto più se è da immaginare riferibile a Licurgo, come sembra altamente probabile, non dice molto altro se non dell'ostentata predilezione del re tracio per la birra: a stare almeno all'evidenza offerta dal frammento il contrasto birra-vino doveva giocare nel *Licurgo* un ruolo che non sembra facilmente compatibile con la soluzione proposta da Di Marco per il finale del dramma¹⁵.

Il capitolo XI, P.Oxy. 2254: *dai Thalamopoioidi di Eschilo?*, pp. 211-18, ripropone un lavoro pubblicato nel 1993 (Di Marco 1993). Il fr. 78 Radt di Eschilo, unico frammento trådito dei *Thalamopoioidi*, è assegnato a un dramma satiresco di ambientazione troiana, relativo probabilmente alle nozze di Paride ed Elena, insieme a

¹⁵ A meno, certo, di non voler ragionare sugli imperfetti ἔπινε e ἐσεμνοκόμει nei termini in cui ne discuteva a suo tempo DEICHGRÄBER (1939, 275s.): «Das Imperfektum bei beiden Verben [...] fordert, daß Lykurgos jetzt sein βρῦτον nicht mehr trinkt, also entweder sein Prinzip nun aufgegeben hat oder daß er nicht mehr am Leben ist». Scartata a ragione la seconda ipotesi, Deichgräber giunge alla seguente conclusione: «Es ging darum, ihn aus einem Verächter des Weines zu einem begeisterten Kunder seiner Kraft zu machen, ihn dazu zu überreden, daß er dem Sorgenbrecher Wein huldigte. Das werden die Satyrn prächtig besorgt haben». E ancora, appena oltre: «Die Satyrn könnten ihn aufgefunden, von den Fesseln wieder befreit und von der Kraft des Sorgenbrechers überzeugt haben. Die Verse selbst können in eine Situation gehören, wo einem Dritten dies Schicksal des Lykurgos erzählt wurde. Er wird den Wein schätzen gelernt haben wie der wilde Kyklop des Euripides, der vorher nur Milch, Käse und Fleisch als Nahrung kannte». Un quadro certo plausibile, che però, mi sembra, desume dal fr. 124 Radt assai più di quanto il frammento stesso non espliciti.

un frammento papiraceo eschileo (*P.Oxy.* 2254 = fr. 451 I Radt) già da altri immaginato proveniente da un dramma satiresco.

Il capitolo XII, Μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν: *dalla Circe di Eschilo al Pluto di Aristofane*, pp. 219-30, ripropone un saggio edito nel 1994 (Di Marco 1994). Il lavoro prende le mosse dal vivace amebeo che ai vv. 290-315 del *Pluto* aristofaneo oppone Carione al coro¹⁶. All'assimilazione di Carione a Polifemo pastore il coro risponde minacciandolo: se Carione vuole essere Polifemo il coro, assimilandosi ai compagni di Odisseo, cercherà di prenderlo e di accecarlo nel sonno con un palo rovente, riservandogli la sorte che tocca a Polifemo nell'*Odissea*. Carione, per tutta risposta, afferma che imiterà Circe. Al coro toccherà la sorte dei compagni di Odisseo: saranno trasformati in porci e costretti a mangiare sterco. La risposta del coro non si fa attendere: se Carione imiterà Circe il coro gli riserverà una sorte degna della maga e dei suoi misfatti. L'attenzione di Di Marco si appunta sulla seconda coppia strofica dell'amebeo, in cerca di un possibile referente letterario, che viene individuato in un dramma satiresco di Eschilo, la *Circe*. La prima parte dell'articolo fa però a ragione piazza pulita di un fraintendimento curioso, un equivoco nel quale gli esegeti del passo sono caduti a più riprese. Per dirla con Di Marco, l'equivoco in questione consiste nell'aver «supposto che ai vv. 303-305, attraverso le parole di Carione, il poeta abbia inteso alludere a un episodio di coprofagia realmente accaduto a Corinto qualche tempo prima della rappresentazione della commedia. Al centro dell'episodio l'etera Laide: la quale [...] avrebbe [...] davvero convinto il ricco uomo politico ateniese e i suoi compagni a mangiare dello sterco» (pp. 221s.). Di Marco ha ragione nel circoscrivere il peso del riferimento a Filonide: come notava a suo tempo van Leeuwen nella sua nota di commento *ad loc.*¹⁷, Aristofane sovrappone qui per un momento al passato mitico rappresentato dall'episodio odissiaco un riferimento cursorio all'attualità, sostituendo Filonide a Ulisse, senza che questo implichi però necessariamente l'idea che tale riferimento obliteri il richiamo al mito per sostituirlo con altro, né, soprattutto, che esso finisca per sostituire a Circe Laide (molto calzante, solo per isolare un dettaglio, quanto Di Marco argomenta, a p. 222, in relazione al ποτε di v. 303, che «proietta l'azione in un passato indiscutibilmente remoto»). Una buona conferma proviene, mi sembra, dalla strofe successiva, dove l'estemporanea sostituzione di Circe-Carione con Aristillo a v. 314 (σὺ δ' Ἀρίστυλλος ὑποχάσκων ἐρεῖς) è, se possibile, ancor più stringata e secca di quella di Odisseo con Filonide nella strofe precedente: essa si verifica, infatti, attraverso l'espedito retorico dell'identificazione, che rende l'assimilazione ancora più puntuale e cursoria di quanto non si dia in relazione al pur appena più articolato coinvolgimento

¹⁶ Di «dimensione dialettica connotata da reciproca censura delle rispettive *performances* poetiche e ripetuto ribaltamento dei ruoli e rapporti di forza tra i due contendenti» parla efficacemente, in relazione all'amebeo, IMPERIO (2011, 127).

¹⁷ VAN LEEUWEN (1904, 51).

di Filonide¹⁸. Se i protagonisti della seconda coppia strofica dell'amebeo della parodo del *Pluto* sono dunque Circe e i compagni di Odisseo, l'ipotesi che il referente letterario nascosto dietro la trama messa a punto da Aristofane sia da identificare nella satiresca *Circe* di Eschilo si impone come almeno possibile, se non probabile. Peccato, soltanto, che della *Circe* rimanga così poco¹⁹: se ne avessimo resti più generosi l'idea potrebbe essere fondata su argomenti più cogenti di quelli che Di Marco mette insieme con la dovuta cautela alle pp. 226-30. Resta l'evidente ragionevolezza dell'ipotesi che, dovendosi escludere per ragioni cronologiche ovvie rapporti del *Pluto* con le commedie intitolate a Circe da Anassila e da Efippo²⁰, identifica in un ipotesto satiresco il modello retrostante tanto alla ributtante scena di coprofagia evocata ai vv. 305-308 quanto, sia pure in chiave di *aprosdoketon*, di «burlesca variazione rispetto al modello» (p. 227), all'altrettanto forte immagine relativa alla sospensione per i testicoli di v. 312.

Il capitolo XIII, *Una parodia di Saffo in Euripide* (Cyc. 182-186), pp. 231-237, è la ristampa di un saggio edito nel 1980 (Di Marco 1980), con il quale si apre la terza sezione del volume, che consta di quattro lavori dedicati al *Ciclope* di Euripide. Di Marco identifica nei vv. 182-186 del *Ciclope* una parodia dei vv. 6-9 del fr. 16 V. di Saffo: al Menelao [αρ]ιστον del modello saffico Euripide sostituisce l'άνθρόπιον λῶστον di vv. 185s.: «privato della sua statura eroica, il 'buon' Menelao ne esce svilito, burlescamente degradato al ruolo di degno marito di una donna infedele» (p. 233). Lo stravolgimento parodico di Saffo investe però anche il fr. 22 V.²¹: lo sbigottito smarrimento (fr. 22, 14 V.: ἐπτόαισ' ἴδοισαν) che coglie la fanciulla del tiaso nell'ammirare l'elegante κατάγωγος della compagna si tramuta, in Euripide, nel buffo sbigottimento che coglie Elena davanti allo stravagante abbigliamento di Paride: l'Elena di Euripide, osserva a ragione Di Marco, «si macchia di una colpa ben più grave dell'adulterio, una colpa che la poetessa non le avrebbe certamente perdonato: un'assoluta mancanza di gusto». Un'ulteriore prova dello stravolgimento parodico messo in opera da Euripide è rilevato da Di Marco nell'uso del verbo έκπροέω: se in

¹⁸ Per la ricca bibliografia relativa al procedimento metaforico di identificazione rimando all'informatissima nota di DETTORI (2009, 134 n. 4).

¹⁹ Si veda, per questo, la messa a punto fornita in WESSELS – KRUMEICH (1999, 157-60); per i fr. *inc. fab.* 309, 310 e 311 Radt, attribuiti alla *Circe*, vd. WESSELS – KRUMEICH (1999, 209-12).

²⁰ Sarei invece appena più ottimista di quanto non si dichiara Di Marco a p. 225 s. in relazione alla possibilità di una dipendenza di Aristofane dalla *Κίρκη ἢ Ὀδυσσεύς* di Dinoloco, specie a tenere in conto la collocazione cronologica bassa del *Pluto*. Che Epicarmo dovesse circolare ad Atene già in pieno V secolo è cosa che è stata argomentata in via definitiva da CASSIO (1985, 39-43). Quanto a Sofrone, le fonti antiche attribuiscono a più riprese un ruolo di mediazione a Platone (vd. HORDERN 2004, 30; WILLI 2008, 13), il che sposterebbe l'inizio di una piena circolazione attica di Sofrone appena oltre, ovvero alla prima metà del quarto secolo. Non è dunque impossibile immaginare che anche Dinoloco, più giovane di appena una generazione rispetto a Epicarmo, a stare almeno alle fonti che lo indicano come figlio o allievo di quest'ultimo (vd. p. es. KERKHOF 2001, 58 e 116 n. 3), circolasse ad Atene tra la fine del V secolo e l'inizio del IV, se non già prima, e potesse essere presente all'Aristofane del *Pluto*.

²¹ Per il quale rimando alla fine esegesi offerta da FERRARI (2007, 175-77).

Saffo, come in Alceo (fr. 283, 3s. V.), il verbo πτόαμι è caratterizzato in modo inequivocabilmente erotico, a significare il repentino innamoramento di Elena²², in Euripide «oggetto del desiderio di Elena [...] non è Paride, sono le sue esotiche vesti: al violento e irresistibile *coup de foudre* della tradizione Euripide ha sostituito un accesso di meschina vanità femminile» (p. 237).

Il capitolo XIV, *Una parodia di Anacreonte e le sopracciglia di Sileno* (E. Cyc. 164-168), pp. 239-51, è inedito. Il tormentato passo del *Ciclope* è risolto da Di Marco accogliendo intanto a v. 164 il *μαιοίμην* proposto da Schmidt in luogo del trädito *μαιοίμην*²³, facendo dipendere da *μαιοίμην* entrambi gli infiniti, l'immediatamente precedente *έκπιεῖν* e il successivo *ῥῖψαι*. Quanto al secondo desiderio espresso da Sileno, quello di precipitarsi dalla rupe di Leucade, Di Marco vi vede ancora una volta un'allusione intertestuale di grana parodica. In questo caso l'ipotesto è individuato in un frammento di Anacreonte (PMG 376 = fr. 94 Gentili) *άρθεις δηῦτ' ἀπὸ Λευκάδος / πέτρης ἐς πολιδὸν κύμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι*, un frammento nel quale «il parlante si rivela per quel che è: un innamorato giunto allo stordimento»²⁴. Per quanto sia vero quanto Di Marco osserva a proposito della ripresa parodica messa in atto da Euripide (p. 244: «Una ripresa nella quale, certo, ogni suggestione che le pene che Sileno desidera dimenticare derivino da una delusione amorosa è assente; ma proprio un così incongruo e inatteso riuso di un'immagine elettivamente riservata al solo ambito erotico [...] avrà fatto scattare la molla della comicità e suscitato l'ilarità del pubblico»), non è senza importanza il fatto, solo appena accennato da Di Marco appena oltre, che nell'immediato seguito del passo le gioie del vino siano evocate in stretta relazione a quelle del sesso (vv. 168-72: *ὡς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαινεται· / ἴν' ἔστι τουτὶ τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναι / μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ παρεσκευασμένου / ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος, ὀρχηστὺς θ' ἄμα / κακῶν τε λῆστις*). Se il salto di Anacreonte trova motivo in un'ebbrezza amorosa cagione, ancora una volta (*δηῦτ'*), di sofferenza e di pene, in Euripide l'idea del vino scatena in Sileno, sofferente per la condizione di servaggio e di forzata astinenza alla quale è condannato, un desiderio analogo a quello espresso da Anacreonte in virtù della sola promessa di felicità e di sollievo, anche erotico, che in

²² Per Saffo vd. p. es. LANATA (1966, 77, ristampato in traduzione inglese col titolo *Sappho's Amatory Language* in GREENE 1996, 11-25; il passo citato ricorre a pp. 23s.).

²³ Del tutto superfluo, invece, l'ulteriore intervento proposto da Schmidt, *μᾶς* per *μίαν* a fine verso (SCHMIDT 1886, 320: «So bezeichnet Seilenos als seinen nächsten Wunsch, einen Becher ganz zu leeren, verzichtet damit aber nicht etwa auf ein Plus, indem er im Folgendem mit *μᾶς* usw. nur den Wert auch eines geringeren Quantums ins rechte Licht stellt»).

²⁴ VOX (1990, 75). Di «sexual relief» e «drunken stupor» parla, a proposito del frammento di Anacreonte, NAGY (1990, 233). Nel salto dalla rupe di Leucade CAMERON (2004, 153 n. 164) suggerisce di vedere, accostando il frammento di Anacreonte al passo del *Ciclope*, «a metaphor [...] of losing self-control». La frequente associazione di Anacreonte a Saffo nelle fonti biografiche tarde trova proprio nel salto dalla rupe leucadia un evidente punto di contatto: vd. da ultimo ACOSTA HUGHES (2010, 146).

tale idea è implicita²⁵: «Euripide qui si diverte a far parlare Sileno come un colto simposiasta ateniese, nel quale la sola evocazione di una coppa di vino basta a sollecitare memorie del poeta per eccellenza *vinosus*» (p. 245). Nel *καταβαλὼν ... τὰς ὄφρῦς* di v. 167 Di Marco suggerisce infine di vedere un'allusione metateatrale alla maschera di Sileno: «Se [...] l'attore che impersonava il Sileno del *Ciclope* portava una maschera in cui le sopracciglia erano visibilmente arcuate, il suo accenno al desiderio di *καταβαλεῖν τὰς ὄφρῦς* doveva suonare non solo in aperto contrasto con l'immagine tradizionale del vecchio padre dei satiri, ma come la paradossale manifestazione di un'aspirazione che, stante la fissità della maschera, non avrebbe mai avuto modo di realizzarsi. Per gli spettatori, dunque, la battuta del personaggio delineava, di fatto, un *adynaton*. E proprio di ciò essi avranno riso di gusto» (p. 249)²⁶.

Il capitolo XV, *Un singolare agone musicale* (E. Cyc. 323-328), è la ristampa di un lavoro edito nel 1999 (Di Marco 1999). Già per Ussher, e poi, in modo ancor più netto e reciso, per Seaford²⁷, i rombanti fragori ai quali allude iperbolicamente Polifemo ai vv. 326-28 non sarebbero quelli dei peti (come è invece per la maggior parte degli esegeti), bensì il risultato di un mostruoso e rumoreggiante atto di masturbazione²⁸. Di Marco prende decisamente posizione contro l'interpretazione fornita da Ussher e

²⁵ Naturalmente il desiderio di Sileno (ma la cosa vale certo anche per Anacreonte) è da interpretare in chiave metaforica, come vedeva bene già VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1913, 30s.). Alla bella formulazione di Wilamowitz, citata per esteso da Di Marco a p. 243, accosterei le altrettanto efficaci parole spese dal già citato Schmidt a difesa del tradito ῥῖψαι: «Schließlich noch die Bemerkung, daß man an dem überlieferten ῥῖψαι v. 166 festzuhalten haben wird, da dieser Satz unzweifelhaft den zweiten Wunsch des Seilenos enthält, welcher nichts ist als Ausdruck höchster Verzückung der in Aussicht stehenden Weinseligkeit» (SCHMIDT 1886, 320).

²⁶ Un *adynaton* di altra natura è quello suggerito, in relazione alla maschera del Paflagone, dai ben noti vv. 230-33 dei *Cavalieri* di Aristofane: la repellente, mostruosa bruttezza del personaggio è tale che sarebbe stato impossibile rappresentarla fedelmente attraverso la maschera. Il che è ancora più buffo se si immagina che la maschera del Paflagone fosse ciononostante di eccezionale bruttezza: «if Kleon was in fact a man of ordinary appearance, Aristophanes had the opportunity to put on the Paphlagonian an exceptionally hideous mask, which expressed visually what he felt about Kleon, and at the same time to turn this to good comic account by pretending that, hideous as it was, it fell far short of the real Kleon – that it fell short because a portrayal of Kleon as he really was would have been too frightening even to the man who was making the mask himself» (DOVER 1967, 23; l'articolo è ristampato con *addenda* in DOVER 1987, 267-78). Sul ruolo della maschera nell'*archaia* si veda adesso la buona messa a punto fornita da WILES (2008, 374-92).

²⁷ USSHER (1978, 102); SEAFORD (1984, 166). Rielaboro qui quanto osservavo in NAPOLITANO (2003, 125).

²⁸ Il parallelo catulliano portato a sostegno è 32, 10s. *nam pransus iaceo et satur supinus / pertundo tunicamque palliumque*, un passo tradizionalmente associato ai vv. 326-28 del *Ciclope* nei commenti a Catullo (vd. p. es. ELLIS 1876, 88, *ad v. 11*; KROLL 1989⁷, 61, *ad v. 11*). Al di là della molto discutibile pertinenza del passo di Catullo in funzione dell'esegesi dei versi euripidei qui in questione, in esso, e in particolare nel tono marziale e epicheggiante che lo caratterizza, è stato a ragione identificato un meccanismo iperbolico simile a quello che è da vedere operante nelle parole del Polifemo euripideo: vd. HEATH (1986, spec. pp. 29s.). Per il senso dell'allusione contenuta a v. 11 vd. SKINNER (1980, 306s.).

Seaford²⁹: «può una masturbazione, per quanto *hyperbolically* rappresentata, produrre un rumore tale da entrare in concorrenza con i tuoni di Zeus? E – c'è da chiedersi ancor prima – in che modo una masturbazione può essere rumorosa?» (pp. 254s.). Di Marco propone di emendare il corrotto ἐν στέγοντι di v. 326 in ἐντείνων τε, «modulando, intonando» e di leggere anche il κρούω di v. 328 in chiave musicale: la difficile *iunctura* πέπλον κρούω andrebbe intesa nel senso che Polifemo «fa vibrare il peplo che ha indosso quasi pizzicasse le corde di una cetra» (p. 257). Si tratterebbe dunque non di una generica competizione ma di un vero e proprio agone musicale, almeno per quanto attiene a Polifemo: «una competizione come quella che il testo delinea, una competizione che mette a confronto pur così diverse sonorità, non può non avere nell'agone musicale il suo referente più immediato, e nell'agone musicale il κρούειν è, ovviamente, di casa» (p. 256). La locuzione γαστέρ' ὑπτίαν di v. 326 «rinvia ad un linguaggio specialistico, quello della medicina, ove indica una condizione di disordine e di sofferenza a livello gastrico, icasticamente rappresentata appunto dall'immagine di uno 'stomaco sottosopra'» (p. 259 s.)³⁰. Di Marco porta a sostegno un lungo regesto di passi di Galeno dai quali risulta tra l'altro che «la condizione di chi è affetto da ὑπτιασμός è caratterizzata da imbarazzo di stomaco, nausea e conati di vomito» (p. 260). Così, «l'espressione πέπλον κρούω si potrà forse meglio interpretare come riferita a delle ruttazioni che non a delle πορδαί. La stessa immagine che l'espressione “percuotere il peplo” intende evocare risulterà più chiara se la si riferirà a dei sussulti del petto che, in coincidenza con le ruttazioni, scuotono visibilmente la veste e si ripetono con una frequenza più o meno definita» (p. 261).

Su quest'ultimo punto nutro qualche perplessità. L'equazione βροντή = πορδή, ampiamente confermata dal parallelo con Ar. *Nub.* 293-95 e 386-94, più volte segnalato dagli studiosi, sembra anche a me dirimente in direzione di un'esegesi che preveda una gara di peti piuttosto che un agone di rutti. Così, da ultimo, Cipolla (2004, 63-66) e Burzacchini (2005, 145s.). Singolare, in questa prospettiva, un passo del *Satyricon* di Petronio (47, 3-5): *Alioquin circa stomachum mihi sonat, putes taurum. Itaque si quis vestrum voluerit sua re causa facere, non est quod illum pudeatur. Nemo nostrum solide natus est. Ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere. Hoc solum {vetare} ne Iovis potest* (accolgo la proposta di espunzione a carico di *vetare* formulata a suo tempo da Kaibel: vd. Schmeling 2011, 199). La singolarità del passo petroniano in relazione a quello euripideo sta nel fatto che il primo

²⁹ Ragionevoli dubbi erano espressi però già da CASSIO (1986, 207s.) nella sua recensione al commento di Seaford: «S. vuole che questi versi si riferiscano al ciclope che si masturba, ma non si capisce che cosa significhi allora κτυπῶν. [...] Per quanto compiuto in una scala 'ciclopica', non vedo come un atto masturbatorio possa risultare così rumoroso da gareggiare con i tuoni di Zeus».

³⁰ Osserverei peraltro che l'esegesi di ὑπτιος come termine afferente al lessico tecnico della medicina sarebbe perfettamente in linea con la ben nota sensibilità di Euripide agli sviluppi della medicina ipocratica, lessico compreso: si veda per questo la recente messa a punto fornita da KOSAK (2004).

presenta una serie di tratti comuni al secondo: il ventre di Trimalchione ‘risuona’ esattamente come quello di Polifemo per chi accolga, a v. 326, ἔντεϊνων τε proposto da Di Marco; lo stomaco di Trimalchione è in subbuglio esattamente come il ventre ὑπτιος del ciclope (si veda, per la *anathymiasis* della quale soffre Trimalchione, Migliorini 1997, 180-84). Singolare, infine, che nel contesto del passo di Petronio, che allude senza possibilità di equivoco a sfoghi d’aria anali, venga chiamato in causa Giove: se neanche Giove è in grado di contenere l’aria del ventre, ciò vuol dire che persino Giove emette peti quando se ne presenti la necessità («T. holds forth on the *continentia* of intestinal gas, as if he were a physician-philosopher: all creatures have certain things in common, both gods and men», Schmeling 2011, 199). Per quanto la parentela tra i due passi sia forse troppo labile per autorizzare ipotesi di dipendenza diretta dell’uno dall’altro, vale comunque la pena, in questa prospettiva, segnalare il fatto che l’ipotesto retrostante l’avventura sulla nave di Lica (Petr. *Satyr.* 100ss.) è stato identificato, oltre che nel libro nono dell’*Odissea*, come proposto in precedenza da Paolo Fedeli (Fedeli 1981, 91-117), appunto nel *Ciclope* di Euripide: vd. Ferri (1988, 311-15), e più di recente Connors (1998, 37-39) e Rimell (2002, spec. p. 112).

Il capitolo XVI, *Sulla ‘vedovanza’ dei satiri* (*E. Cyc.* 439-440), pp. 265-75, è inedito. La ben nota *crux* costituita dai vv. 439s. viene sanata da Di Marco proponendo la sequenza ὡς διὰ μακροῦ γε τὸν φίλον σίφων’ - ὀρᾶς - / χηρεύομεν τὸν δ’ οὐκ ἔῶ με καταφαγεῖν. La rinuncia al deittico τόνδε, tradito a v. 440, si recupererebbe attraverso l’arguto ὀρᾶς introdotto per via di congettura al verso precedente: «il corifeo [...] presenterebbe a Odisseo come qualcosa di contingente e strettamente legato alla peculiarità dell’intreccio – ossia come la conseguenza della dolorosa astinenza dal sesso di cui ormai da lungo tempo i satiri patiscono – quello che è in realtà un particolare fisso e costante del costume di scena: l’erezione che caratterizza il loro fallo» (p. 274). Quanto al v. 439, la corruzione è individuata da Di Marco nella sequenza οὐκ ἔχομεν: «i satiri, terrorizzati da quanto Odisseo uscendo dalla grotta ha appena loro riferito, temono di diventare essi stessi vittime del mostro. Il sapere che l’eroe ha pronto un piano di fuga li risolve, ed essi, dopo che il loro primo pensiero è corso alla prospettiva di un ritorno alle gioie del sesso, soggiungono immediatamente che non hanno nessuna intenzione di lasciarsi divorare dal Ciclope» (p. 273: il τόν è dunque da riferire a Polifemo come soggetto dell’infinito καταφαγεῖν in regime di infinitiva).

Con il capitolo successivo si apre la sezione dedicata al dramma satiresco di età ellenistica. Il capitolo XVII, *Poetica e metateatro in un dramma satiresco d’età ellenistica*, pp. 277-309, era apparso in Martina (2003, 41-74). Al lungo frammento adespoto *TrGF* II 646a Snell-Kannicht, costituito dal contributo di due distinti papiri, il *P.Fackelmann* 5 fr. b e il *P.Köln* VI 242 fr. a, Di Marco dedica un ampio saggio, ricco di preziose osservazioni di dettaglio, del quale provo qui a elencare i punti salienti. Intanto il genere di appartenenza: contro proposte di altro segno, inclini ad assegnarlo al

genere comico³¹, Di Marco prende posizione a favore dell'attribuzione del frammento a un dramma satiresco di età ellenistica. Unica la *persona loquens*: Sileno, il vecchio padre dei satiri, il quale prima rievocherebbe la *paideia* di Dioniso (vv. 8-12), poi la collaborazione prestata al dio nella diffusione del dono del vino agli uomini (vv. 13-15), infine, con malcelato vanto, la sua partecipazione al culto del dio anche in vecchiaia (vv. 15-18). Dal secondo emistichio del v. 20, dopo la chiamata in causa della *gnome* di un misterioso *αοιδὸς Σαλαμῖνος* nel quale Di Marco, contro l'opinione prevalente negli studiosi, inclini a ravvisarvi l'evocazione di Euripide, identifica Simonide di Ceo, Sileno rimpiangerebbe «il buon tempo passato, quand'era a stretto contatto con Dioniso», dolendosi, a un tempo, «di essere costretto, nel dramma a cui gli spettatori stanno assistendo, a impersonare la parte di chi si presta a favorire gli inganni e le subdole trame di un personaggio malvagio» (p. 293); un motivo, quello della schiavitù di Sileno e dei satiri, nel quale Di Marco individua, a ragione, un *leitmotiv* satiresco del quale il frammento fornirebbe ulteriore testimonianza. Nei vv. 22-25, infine, Di Marco riconosce i resti di una sezione di carattere parabolico: Sileno, appellandosi alle Muse e al giudizio di Dioniso, chiederebbe approvazione per il dramma da lui rappresentato in veste di protagonista. «Nella parte terminale del papiro ciò che si legge sembra [...] autorizzare l'ipotesi che il poeta proclamasse la certezza che avrebbe ottenuto il plauso di Dioniso se il dio fosse stato giudice della gara» (p. 297). Accantonando l'idea che il probabile *παραπέμψει* di v. 22 sia da interpretare come una richiesta di applausi indirizzata al pubblico, e che dunque il frammento sia da ricondurre alla parte del finale del dramma del quale faceva parte, Di Marco avanza due ipotesi alternative di sistemazione: a) una sorta di parabasi satiresca, per la quale prezioso termine di confronto è costituito dal fr. 4 Snell-Kannicht di Astidamante, in eupolidei; il processo di contaminazione tra commedia e dramma satiresco, a partire soprattutto dal IV secolo, investirebbe così non soltanto il repertorio motivico e tematico dei due generi in gioco, ma anche le forme; b) un prologo metateatrale, ipotesi che sposterebbe il frammento dalla parte finale a quella iniziale della commedia, come sembra far pensare il carattere diegetico e informativo della prima sezione del frammento; un prologo metateatrale che troverebbe paralleli, al di là del problema, forse non insormontabile, costituito dal metro, già in Aristofane, e poi riprese evidenti nei prologhi della *nea* e in quelli della commedia latina arcaica. L'ultima sezione del lavoro è dedicata a una proposta di attribuzione: il frammento proverrebbe dal *Dafni o Litiense* di Sositeo (un'ipotesi che permette a Di Marco di avanzare una possibile spiegazione anche per l'enigmatica

³¹ Vd. da ultimo BATTEZZATO (2006, 19-68). Di Marco dedica alcune pagine del saggio alla confutazione dell'ipotesi avanzata a suo tempo da Anton Bierl (BIERL 1990, 353-91), che nel frammento vedeva i resti di una parabasi o di un'agone comico, «in ogni caso [...] un frammento di commedia, da collocare tra la fine del V e gli inizi del IV secolo, in cui si polemizzerebbe con Euripide e si criticerebbe l'influenza che il teatro euripideo esercita sull'evoluzione della commedia contemporanea, nella fase di passaggio dall'*archaia* alla *mese*» (p. 280).

sequenza εἰς οἴδμ' ἀπολίσθαι contenuta nel primo verso parzialmente conservato del frammento: si tratterebbe di una maledizione scagliata da Sileno contro Litiere, p. 307). Per quanto molti dei problemi posti dal frammento siano destinati a rimanere aperti, il lavoro di Di Marco è convincente sotto molti rispetti: condivisibile, in particolare, l'idea che il pezzo sia da immaginare collocabile piuttosto all'inizio che alla fine del dramma, come anche che la *persona loquens* sia da identificare nel solo Sileno; ancora più plausibile, infine, l'ipotesi che il frammento sia da considerare satiresco e non comico. L'attribuzione al *Dafni o Litiere* di Sositeo, anch'essa seducente, è avanzata con tutte le cautele del caso, in una sezione ricca di osservazioni, preziose, che vanno molto al di là del tentativo di attribuzione (penso, solo per fare un esempio, a quanto Di Marco argomenta, alle pp. 305-307, in relazione ai vv. 236ss. dell'*Ars poetica* di Orazio e alla possibilità che i versi oraziani, o la loro fonte ellenistica, possano avere avuto come referente proprio il frammento adespoto qui in questione)³².

Il capitolo XVIII, *Il lupino "empio e plebeo" (Licofrone, fr. 2 Sn.-Kn.): un equivoco esegetico*, pp. 311-18, è inedito. Al termine di una attenta disamina dei lemmi ἀλιτήριος e δημόκοινος, generalmente associati dagli studiosi al δαυιλῆς θέρμος di vv. 9s.³³, Di Marco propone di connettere entrambi i lemmi al παῖς di v. 7, immaginando per entrambi una funzione predicativo-appositiva: «proprio una ricognizione dell'*usus* [scil. dei due lemmi in questione] così come ci è testimoniato dai testi in nostro possesso avvalorata fortemente l'ipotesi che essi non vadano riferiti al θέρμος, bensì – previa ben diversa interpunzione del passo – qualifichino, nel discorso di Sileno, il *pais* di Menedemo, qui evidentemente ingiuriato perché ritenuto reo di aver servito un vino assolutamente scadente e per di più annacquato» (p. 316)³⁴. Conseguenza della diversa

³² Recentissima la breve messa a punto di SHAW (2014), che argomenta quanto segue, a favore, se vedo bene, di una produzione comica di ambito ellenistico (p. 136): «In these verses [...] Silenus recounts his Dionysiac activities as a youth, but as his speech proceeds, the satyr breaks dramatic illusion in a fashion more typical for characters of Old Comedy. He alludes to the present task of writing tragic songs (23) and to winning the prize at the competition (25). He also seems to make a metatheatrical reference to receiving stage directions when he uses the official language of the theater (διδάσκειν, 18). If so, the "boasting" (κομπεῖν) that he has been taught is probably similar to the fifth-century vaunts made regularly by Aristophanes in his parabases. Silenus also refers to Euripides in verse 19, when he mentions "the great singer of Salamis" (μέγας φησὶν ἀοιδὸς Σαλαμῖνος), and the verb φησὶν may indicate that Silenus is actually quoting the poet. Even the meter, which is anapestic tetrameter catalectic, is used in the parabases of Old Comedy. Despite the numerous features associated with the fifth-century comedy, "the almost invariable presence of a dieresis after every *metron* of the tetrameters [...] is quite unlike anything in Old Comedy" (Sommerstein), which suggests that the fragment more likely comes from a Hellenistic production».

³³ Si veda, da ultimo, la traduzione offerta da SHAW (2014, 137): «And the criminal and plentiful common lupine, which drinks with poor men at their parties, came dancing in».

³⁴ Per il nesso τε ... καὶ che connette i due lemmi (ὃ τ' ἀλιτήριος / καὶ δημόκοινος) viene da chiedersi se non sia anzi immaginabile una funzione simile a quella esemplificata in Denniston sotto la rubrica 'just as much as', 'not only ... but also' (DENNISTON 1954², 515): in questo caso il secondo lemma avrebbe un contenuto additivo rispetto al primo, con forte valenza intensificativa ('ἀλιτήριος, e per giunta δημόκοινος').

interpunzione proposta da Di Marco l'esigenza di congetturare un δέ tra ἐπεχόρευε e δαψιλῆς θέρμος a v. 9.

Inedito anche il capitolo XIX, *Sul Menedemo di Licofrone*, pp. 319-30, nel quale Di Marco affronta il problema costituito dalle due distinte sezioni del fr. 2 Snell-Kannicht, pronunciate entrambe da Sileno, a stare alla testimonianza della fonte (Ateneo), e entrambe relative al banchetto allestito da Menedemo: «lodi iperboliche nei vv. 1-5; critiche non disgiunte da espressioni di sarcasmo nei vv. 6-10» (p. 320). La chiave va cercata nella presentazione premessa da Ateneo alla citazione del frammento: quello che a prima vista appare come un resoconto di carattere generico, come una testimonianza biografica autonoma rispetto alla pericope di Licofrone che segue immediatamente, deve invece essere considerato, «per la sua *facies* mimetico-drammatica, per gli spunti 'comici' che la caratterizzano, per le stringenti coincidenze espressive con il dettato del frammento di Licofrone» (p. 322) come una sorta di parafrasi del contenuto del dramma licofroneo. Sulla base di queste premesse Di Marco immagina che Sileno, fattosi allievo di Menedemo, fosse stato ammesso alla tavola del filosofo prima dei satiri, i quali sarebbero giunti solo in un secondo momento: la prima parte del fr. 2 conterrebbe dunque l'entusiastico resoconto del banchetto allestito dal suo ospite fornito da Sileno ai satiri appena giunti, forse una simulazione messa in campo per convincere i satiri a entrare in casa di Menedemo: «Evidentemente il vecchio padre dei satiri medita per i suoi *paides* un tiro mancino. Vuole che anch'essi sperimentino la bruciante frustrazione che egli, per primo, ha provato facendosi allievo di Menedemo. E dunque prepara ad arte il suo tranello» (pp. 328s.). La seconda sezione del frammento andrà immaginata come facente parte di un monologo, da collocare a una certa distanza rispetto ai primi cinque versi del frammento: Sileno, pur soddisfatto per l'inganno perpetrato ai danni dei satiri, darebbe sfogo nei vv. 6-10 alla sua insoddisfazione per la cattiva qualità del banchetto offerto dal suo ospite.

Questo pregevole volume, imprescindibile, d'ora in poi, per chiunque si occupi di dramma satiresco, si propone tanto come introduzione complessiva al genere satiresco, in virtù, soprattutto, dei quattro capitoli che ne compongono la prima sezione, quanto come spunto di riflessione e di ulteriore scavo in relazione a una quantità di questioni di dettaglio. Vi si ritrovano, pagina dopo pagina, le prerogative tipiche del magistero dell'autore: la proba, documentata tenacia che accompagna ogni argomentazione; il buon senso filologico che informa di sé ogni proposta, anche in relazione all'arte della congettura, praticata a più riprese; la cautela vigile con la quale le soluzioni prospettate vengono avanzate e proposte al lettore; la lucidità piana, distesa, che caratterizza ogni singola presa di posizione. Non resta, in conclusione, che augurare a questo volume, del quale, al di là dei contenuti, si fa molto apprezzare anche la notevole cura redazionale (pochi i refusi, elegante la veste tipografica), tutta la fortuna che merita.

riferimenti bibliografici

ACOSTA HUGHES 2010

B. Acosta Hughes, *Arion's Lyre. Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*, Princeton-Oxford.

BATTEZZATO 2006

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

BIERL 1990

A. Bierl, *Dionysus, Wine, and Tragic Poetry: A Metatheatrical Reading of P.Köln VI 242A = TrGF II F646a*, «GRBS» XXXI 353-91.

BURZACCHINI 2005

G. Burzacchini, *Osservazioni sulla rhexis di Polifemo 'sofista' (Eur., Cycl. 316-346)*, «Vichiana» IV s. 7 131-51.

CAMERON 2004

A. Cameron, *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford.

CASSIO 1985

A.C. Cassio, *Two Studies on Epicharmus and his Influence*, «HSCPh» LXXXIX 37-51.

CASSIO 1986

A.C. Cassio, rec. a R.A.S. Seaford, *Euripides Cyclops*, Oxford 1984, «RFIC» CXIV 206-208.

CIPOLLA 2003

P. Cipolla, *I poeti minori del dramma satiresco*. Testo critico, traduzione e commento, Amsterdam (= Supplementi di «Lexis» XXIII).

CIPOLLA 2004

P. Cipolla, *De Euripideo Cyclope cum Iovis tonitribus certante*, «Eikasmos» XV 59-68.

CIPOLLA 2011

P. Cipolla, *Gli 'oggetti misteriosi' dei Θεωροὶ ἢ Ἴσθμιασταί*, in M. Tauffer (Hrsg.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen, 233-49 (= «Drama» Neue Serie Band VIII).

CLAYMAN 2009

D.L. Clayman, *Timon of Phlius. Pyrrhonism into Poetry*, Berlin-New York (= «Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte» XCVIII).

CONNORS 1998

C. Connors, *Petronius the Poet. Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge.

CONTINI 1974

G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino (= «PBE» CCXXVI).

DEICHGRÄBER 1939

K. Deichgräber, *Die Lykurgie des Aischylos. Versuch einer Wiederherstellung der dionysischen Tetralogie*, «NGG» n.F. I/3 231-309.

DENNISTON 1954²

J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford.

DETTORI 2009

E. Dettori, *Due Epicharmea (fr. 1 e 9, 1 s. K.-A.)*, «Eikasmos» XX 133-137.

DI MARCO 1980

M. Di Marco, *Una parodia di Saffo in Euripide (Cycl. 182-186)*, «QUCC» n.s. V 39-45.

DI MARCO 1982

M. Di Marco, *Sulle Trophoi di Eschilo*, «GIF» n.s. XIII 83-97.

DI MARCO 1983

M. Di Marco, *Eschilo, Dicty. 780-781 (= P.Oxy. 2161, col. I 16-17)*, «BollClass» IV 89-97.

DI MARCO 1987

M. Di Marco, *La follia di Licurgo: una reminiscenza eschilea in Timone (SH 778 [= fr. 4 Di Marco])*, «MD» XVIII 167-75.

DI MARCO 1991

M. Di Marco, *Il dramma satiresco di Eschilo*, «Dioniso» LXI 39-61.

DI MARCO 1992

M. Di Marco, *Sul finale dei Theoroi di Eschilo (fr. 78c, 37 ss. R.)*, «Eikasmos» III 93-104.

DI MARCO 1993

M. Di Marco, *P.Oxy. 2254: dai Thalamopoioi di Eschilo?*, «QUCC» n.s. XLV 49-56.

DI MARCO 1994

M. Di Marco, *Μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν: dalla Circe di Eschilo al Pluto di Aristofane*, «RCCM» XXXVI 127-39.

DI MARCO 1999

M. Di Marco, *Un singolare agone musicale* (E. Cycl. 323-328), «SemRom» II 29-38.

DI MARCO 2000

M. Di Marco, *L'ambiguo statuto del dramma satiresco*, in G. Arrighetti (a cura di), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del convegno di Pisa, 7-9 giugno 1999, Pisa, 31-49.

DI MARCO 2003

M. Di Marco, *Sull'impoliticità dei satiri: il dramma satiresco e la polis*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*, Atti del Convegno Internazionale, Siracusa, 19-22 settembre 2001, Palermo, 168-87.

DI MARCO 2007

M. Di Marco, *Il riso nel dramma satiresco*, «Dioniso» VI 168-81.

DI MARCO 2013

M. Di Marco, *Satyriká. Studi sul dramma satiresco*, Lecce (= «prosopa» VI).

DOVER 1967

K.J. Dover, *Portrait-Masks in Aristophanes*, in *Κωμωδοτραγῆματα. Studia aristophanea viri aristophanei W.J.W. Koster in honorem*, Amsterdam, 16-28 (l'articolo è ristampato con *addenda* in K.J. Dover, *Greek and the Greeks. Collected Papers. I: Language, Poetry, Drama*, Oxford-New York 1987, 267-78).

ELLIS 1876

R. Ellis, *A Commentary on Catullus*, Oxford.

FEDELI 1981

P. Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, «MD» IV 91-117.

FERRARI 2007

F. Ferrari, *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pisa (= Biblioteca di «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» XIX).

FERRARI 2013

F. Ferrari, *Oggetti non identificati: riflessioni sui Theoroi di Eschilo*, in G. Bastianini – A. Casanova (a cura di), *I papiri di Eschilo e di Sofocle*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 14-15 giugno 2012, Firenze, 199-215.

FERRI 1988

R. Ferri, *Il Ciclope di Eumolpo e il Ciclope di Petronio: Sat. 100 ss.*, «MD» XX-XXI 311-15.

GREENE 1996

E. Greene (ed.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley-Los Angeles.

HARRISON 2005

G.W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea.

HEATH 1986

J.R. Heath, *The Supine Hero in Catullus 32*, «CJ» LXXXII/1 28-36.

HENRY – NÜNLIST 2000

W.B. Henry – R. Nünlist, *Aeschylus, Dictyulci (fr. 47 a Radt) and Isthmiastae (fr. 78 a-d)*, «ZPE» CXXIX 13-16.

HORDERN 2004

J.H. Hordern, *Sophon's Mimes. Text, Translation, and Commentary*, Oxford.

IMPERIO 2011

O. Imperio, *Il coro nell'ultimo Aristofane: la parodo del Pluto*, in A. Rodighiero – P. Scattolin (a cura di), «...un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona, 97-159 (= «kátoptron» III).

KERKHOF 2001

R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und attische Komödie*, München-Leipzig («Beiträge zur Altertumskunde» CXLVII).

KOSAK 2004

J.C. Kosak, *Heroic Measures. Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*, Leiden-Boston (= «Studies in Ancient Medicine» XXX).

KROLL 1989⁷

W. Kroll (Hrsg.), *C. Valerius Catullus*, Stuttgart.

KRUMEICH – PECHSTEIN – SEIDENSTICKER 1999

R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt (= «Texte zur Forschung» LXXII).

LANATA 1966

G. Lanata, *Sul linguaggio amoroso di Saffo*, «QUCC» II 63-79.

LASSERRE 1973

F. Lasserre, *Le drame satyrique*, «RFIC» CI 273-301.

VAN LEEUWEN 1904

J. van Leeuwen, *Aristophanis Plutus*, Lugduni Batavorum.

MARSHALL 2000

C.W. Marshall, *Alcestis and the Problem of Prosatyrlic Drama*, «CJ» XCV 229-38.

MARTINA 2003

A. Martina (a cura di), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 16-18 ottobre 2001, Roma.

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 et al. (a cura di), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, 9-42 (= «Studi e commenti» XII).

MIGLIORINI 1997

P. Migliorini, *Scienza e terminologia medica nella letteratura latina di età neroniana. Seneca, Lucano, Persio, Petronio*, Frankfurt (Main) (= «Studien zur klassischen Philologie» CIV).

NAGY 1990

G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca.

NAPOLITANO 2003

M. Napolitano (a cura di), *Euripide. Ciclope*, intr. di L.E. Rossi, Venezia.

RIMELL 2002

V. Rimell, *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge.

SCHMELING 2011

G. Schmeling, *A Commentary on the Satyrca of Petronius*, Oxford.

SCHMIDT 1886

F.W. Schmidt, *Kritische Studien zu den griechischen Dramatikern nebst einem Anhang zur Kritik der Anthologie. II. Zu Euripides*, Berlin.

SEAFORD 1984

R.A.S. Seaford, *Euripides Cyclops*, Oxford.

SEIDENSTICKER 1989

B. Seidensticker (Hrsg.), *Satyrspiel*, Darmstadt (= «Wege der Forschung» DLXXIX).

SHAW 2014

C.A. Shaw, *Satyr Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford-New York.

SKINNER 1980

M.B. Skinner, “*Pertundo tunicamque palliumque*”, «CW» LXXIII/5 306-307.

SLATER 2005

N.W. Slater, *Nothing to Do with Satyrs? Alcestis and the Concept of Prosatyr Drama*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea, 83-101.

USSHER 1978

R.G. Ussher, *Euripides Cyclops. Introduction and Commentary*, Roma (= «Testi e commenti» III).

VOX 1990

O. Vox, *Studi anacreontei*, Bari (= «Le Rane - Studi» VI).

WESSELS – KRUMEICH 1999

A. Wessels – R. Krumeich, *Kirke*, in R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, 157-60 (= «Texte zur Forschung» LXXII).

VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1913

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin.

WILES 2008

D. Wiles, *The Poetics of the Mask in Old Comedy*, in M. Revermann – P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, 374-92.

WILLI 2008

A. Willi, *Sikelismos. Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8.-5. Jh. v. Chr.)*, Basel (= «Bibliotheca Helvetica Romana» XXIX).