

Maria Paola Funaioli

*Il mimo del gallo perduto (Pap. Oxy. II 219)**

Abstract

The so-called *Lament for a cock* is to be explained as an ingenuous system where almost every word presents a double meaning. By means of gestures and voice, the performer could make clear very easily that the argument was cynaedic. It is also possible that a *friend* named in the poem, Tryphon, was a stock character of such cynaedic mimes.

Il cosiddetto *Lamento per un gallo* è da leggersi come una struttura ingegnosa semplice dove quasi ogni parola presenta un duplice significato. Attraverso gestualità e voce, il performer poteva rendere chiaro molto facilmente che l'argomento era cinedico. È inoltre possibile che l'*amico* citato nel testo, Trifone, fosse uno *stock character* di alcuni mimi cinedici.

«La sede dell'ascolto per un popolo è il teatro; e in esso da voi nulla entra di bello o di onorevole, se non raramente: è sempre pieno di rumori, fracasso, buffonate, scherzi. [...] Per questo avevo ragione a dire che mancate di serietà: non siete seri né voi né quelli che frequentate e che spesso vengono da voi:

mimi e acrobati abilissimi a intrecciar danze nei cori,
di cavalli velocissimi ecco che i cavalcatori
gran contesa tosto suscitano tra gli spettatori incolti
ed ingenui, e in ciò procurano un comune male a molti» (*Par. anon.* 8b Brandt).

Con tale indignato fervore, nel I sec. d.C., Dione Crisostomo si rivolge agli abitanti di Alessandria (*Or.* 32, 4, 3ss.¹). Ma il maldestro centone omerico, con cui li rimprovera per le loro poco edificanti distrazioni, offre un quadro tanto sommario quanto poco plausibile della vita di quel teatro; parrebbe che il solo primo verso² si addica alla situazione, in cui i versi successivi sono stati trascinati. Purtroppo, in generale, gli scarsi resti dei mimi greci di età romana offrono ben pochi appigli per ricostruire la rete delle

* Una parziale e più disinvolta versione di questo testo è in www.griseldaonline.it VII (2007/8).

¹ Δήμου γάρ ἐστιν ἀκοὴ τὸ θέατρον· εἰς τοῦτο δὲ καλὸν μὲν ἢ τίμιον οὐδὲν ὑμῖν ἢ σπανίως ποτὲ εἰσέρχεται· κρουμάτων δὲ ἀεὶ μεστόν ἐστι καὶ θορύβου καὶ βωμολοχίας καὶ σκωμμάτων οὐδὲν ἐοικότων χρυσῶ. διὰ τοῦτο οὖν ὀρθῶς ἔφην ἀπορεῖν ὑμᾶς σπουδῆς. οὔτε γὰρ αὐτοὶ σπουδαῖοί ἐστε οὔτε οἱ ὑμέτεροι συνήθεις καὶ πολλάκις εἰς ὑμᾶς εἰσιόντες,

μῖμοί τ' ὄρχησταί τε χοροῖτυπήσιν ἄριστοι
ἵππων τ' ὠκυπόδων ἐπιβήτορες, οἳ τε τάχιστα
ἤγειραν μέγα νεῖκος ἀπαιδεύτοισι θεαταῖς,
νηπιάχοις, ξυνὸν δὲ κακὸν πολέεσσι φέρουσιν.

² Modificato su Hom. *Il.* XXIV 261 ψευσταί τ' ὄρχησταί τε χοροῖτυπήσιν ἄριστοι. Il secondo e il terzo ricalcano Hom. *Od.* XVIII 263s., il quarto *Il.* XVI 261.

rappresentazioni, i luoghi, le occasioni, le modalità³, mentre le informazioni che si ricavano dai papiri documentari, che pure indicano grande varietà e diffusione degli spettacoli, sono discontinue sia cronologicamente sia spazialmente e solo di rado gettano luce su tecnica e contenuti delle *performances*⁴. Per quanto riguarda il mimo, una tassonomia un po' confusa si ricava da Ateneo (XIV 620d-622d), dove sono menzionati, oltre agli *Omeristi*, specializzati nel cantare e parodiare nei teatri brani di Omero, Esiodo e altri poeti antichi, gli *ilarodi*, chiamati anche *simodi*, i *magodi*, che si differenziano dai *lisiodi* per il fatto che i primi interpretano ruoli sia maschili che femminili, mentre i secondi interpretano ruoli femminili indossando costumi maschili; e inoltre gli *ionicologi*, detti anche *cinedologi*, che eseguono i componimenti di Sotade e altri poeti a lui simili: di tutti costoro, gli ilarodi vestono e recitano con decoro, mentre i magodi indossano abiti femminili e interpretano ruoli scandalosi con movenze oscene.

A proposito dei componimenti di tipo cinedico, qualche inestricabile notizia conserva Strabone XIV 1, 41, nel citare i cittadini illustri di Magnesia (nella Ionia, terra di vizi), tra cui «Simo, il poeta lirico, che sconciando la pratica antecedente della poesia lirica introdusse la Simodia (proprio come, ancora di più, fanno lisiodi e magodi) e Cleomaco il pugile, che, innamoratosi di un cinedo e della ragazzina allevata dal cinedo, si mise a imitare il modo di parlare e di comportarsi dei cinedi. Però il primo a presentare componimenti cinedici fu Sotade, e poi Alessandro Etolo: ma questi componevano poesia senza musica, invece Lisi per il canto, e ancor prima di lui Simo⁵».

Considerazioni più generali si trovano in Plutarco (*Quaest. Conv.* 712e), che documenta la possibilità di rappresentazioni nell'ambito del simposio, e introduce nuove categorie sulla base non degli interpreti ma del contenuto: «ci sono dei mimi di cui alcuni si chiamano *hypotheseis* e altri *paignia*; ma credo che nessuno dei due tipi si addica a un simposio, le *hypotheseis* per la lunghezza dei drammi e la difficoltà di allestimento, i *paignia* perché sono pieni di buffonate e volgarità e non si dovrebbero far vedere neanche agli schiavi che ci portano le scarpe, se i padroni hanno buon senso. Tuttavia molti, anche se sono presenti delle donne e dei bambini, esibiscono imitazioni di azioni e di discorsi che possono sconvolgere le menti più di qualunque ubriacatura⁶».

³ Una accurata descrizione di questi papiri, contenenti testi «legati in qualche modo a una *performance*» è in ESPOSITO (2005, 15-18). Vd. anche GAMMACURTA (2006).

⁴ Cf. DARIS (1988), TEDESCHI (2002). Poco utile, perché disordinata e indifferenziata, la raccolta di testimonianze (in traduzione inglese) relative a mimo e pantomimo in CSAPO – SLATER (1995, 369-89).

⁵ Σίμος ὁ μελοποιὸς παραφθείρας καὶ αὐτὸς τὴν τῶν προτέρων μελοποιῶν ἀγωγὴν καὶ τὴν σιμφιδίαν εἰσαγαγὼν (καθάπερ ἔτι μάλλον λυσιφδοὶ καὶ μαγφδοί), καὶ Κλεόμαχος ὁ πύκτης, ὃς εἰς ἔρωτα ἐμπεσὼν κιναιίδου τινὸς καὶ παιδίσκης ὑπὸ [τῷ] κιναιίδῳ τρεφομένης ἀπεμιμήσατο τὴν ἀγωγὴν τῶν παρὰ τοῖς κιναιίδοις διαλέκτων καὶ τῆς ἠθοποιίας· ἤρξε δὲ Σωτάδης μὲν πρῶτος τοῦ κιναιδολογεῖν, ἔπειτα Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλός· ἀλλ' οὗτοι μὲν ἐν ψιλῷ λόγῳ, μετὰ μέλους δὲ Λῦσις, καὶ ἔτι πρότερος τούτου ὁ Σίμος.

⁶ Μῖμοί τινές εἰσιν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν· ἀρμόζειν δ' οὐδέτερον οἶμαι συμποσίῳ γένος, τὰς μὲν ὑποθέσεις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχορήγητον, τὰ δὲ παίγνια πολλῆς γέμοντα βωμολοχίας καὶ σπερμολογίας οὐδὲ τοῖς τὰ ὑποδήματα κομίζουσι παιδαρίοις, ἂν γε δὴ δεσποτῶν ἢ σωφρονούντων, θεάσασθαι προσήκει· οἱ δὲ πολλοὶ καὶ γυναικῶν

καὶ [ἐλ]εγόμεν μακάρι[ο]ς, ἄνδρες, ἐν τοῖς φιλοτροφί(οις). 20
 ψυχομαχῶ· ὁ γὰρ ἀ[λ]έκτωρ ἡστόχηκέ μου
 καὶ θακκαθαλπάδος ἐρασθεὶς ἐμὲν ἐγκατέλιπε.
 ἀλλ' ἐπιθεὶς λίθον ἐμαυτοῦ ἐπὶ τὴν καρδίαν
 καθ[η]συχάσομαι. ὑμε[ῖ]ς δ' ὑγιαίνετε, φίλοι.

Si tratta della parte conclusiva di un lamento⁹, la cui dolorosa ragione è individuata concordemente, fin dai primi editori, nella perdita di un gallo da combattimento, pianta da un uomo o più probabilmente da un ragazzo, che infine annuncia un'intenzione suicida¹⁰. Non ha invece avuto séguito, sorprendentemente, il sospetto, pur avanzato da Grenfell e Hunt, che si possa intendere altrimenti: «whether there is some allegorical signification underlying all this is doubtful. Of course ἀλέκτωρ can have the wider sense of 'consort': and l. 22 is not easy to explain on the supposition that the loss of a bird is the only allusion. On the other hand, it hardly seems possible to start from the more general meaning of ἀλέκτωρ and to give the lamentation a merely erotic motive».

Spero che la mia argomentazione mostrerà che non è poi così difficile.

Il papiro è scritto in una «rough and rather difficult cursive hand» della prima metà del I sec., epoca a cui appartiene probabilmente anche il componimento stesso. I versi hanno diversa lunghezza, poiché la fine verso corrisponde a una pausa di senso; la penultima sillaba è breve¹¹. Crusius osservava che il copista ha disposto come versi il componimento, di cui ogni rigo termina con fine di parola, *anceps* e iato¹². Pertanto, malgrado Wilamowitz lo ritenesse ametrico¹³, gli studiosi si sono adoperati ad individuarvi una seppur sommaria struttura metrica. La questione è tuttora insoluta, ma si può forse optare, con Crönert, per una serie di ionici irregolari¹⁴, che costituirebbero la tessitura formale più adatta per la lettura che intendo proporre, e che anticipo in qualche misura con questa mia traduzione 'poetica': un sistema di doppi sensi, costruito con tutta una serie di segni che possono essere coerentemente intesi in più modi, salvo venire completamente disambiguati dalla *performance*, che in casi del genere, prima

⁹ È sopravvissuto un altro frammentino, inutilizzabile, che contiene poche lettere centrali (da 3 a 5) di otto versi consecutivi. Cunningham, che lo stampa come fr. 4 b, conferma che si ignora se precedesse o seguisse il frammento maggiore.

¹⁰ GRENFELL – HUNT (1899), PRESCOTT (1910), CRUSIUS (1914⁵, che lo intitolò παῖς ἀλέκτορα ἀπολέσας), POWELL (1925), MANTEUFFEL (1930), ROMAGNOLI (1938, *La fuga del pollastro. Mimodia buffa*), PAGE (1941), HUNTER (2002). Si citano come *loci similes* Theopomp. Com. fr. 10 K.-A. ἄχθομαι δ' ἀπολωλεκῶς ἀλεκτρούνα τίκτουσαν ὅα πάγκαλα (Powell), o Ar. *Ran.* 1341-44 ἰὼ ξύνοικοι, / τάδε τέρα θεάσασθε. / τὸν ἀλεκτρούνα μου ξυναρπάσασα / φροῦδη Γλύκη (Manteuffel).

¹¹ GRENFELL – HUNT (1899, 39 n. 219).

¹² CRUSIUS (1914⁵).

¹³ WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1900, 50s.). Era, secondo lui, una lettera in prosa indirizzata ad un collega allevatore di polli.

¹⁴ CRÖNERT (1928, 160). A dei quasi-tetrametri coriambo-cretici pensava CRUSIUS (1914⁵), a dei senari plautini PRESCOTT (1910).

ancora che in una tecnica, doveva consistere in un codice, noto e condiviso da tutto il pubblico.

Siccome si tratta visibilmente di una parodia del lamento tragico sull'eroe morto (e si conclude, come già videro i primi editori, con una dichiarata intenzione suicida), l'ho tradotta, abbastanza letteralmente¹⁵, con il metro che evoca immancabilmente, nella nostra letteratura, il compianto sul cadavere illustre:

Molto possiamo piangere
Il bel gallo perduto!
Dopo lungo trascorrere
Sul sentiero imbevuto
Di gocce di salsedine,
Ei non è più con me.

Fin da quando era piccolo,
Il mio amico Gaudente
L'aveva in sua custodia,
Gli offriva cure attente,
E come un proprio pargolo
Se lo cullava a sé.

Non so dove dirigermi,
S'è infranta la mia nave,
Dell'uccello amatissimo
La perdita sì grave
Io piango. La progenie
Lasciatemi abbracciar,

Del combattente amabile,
Ellenico, il pulcino!
Grazie a lui, mi chiamavano
Grande del mio destino,
Beato mi dicevano
Quei che sanno allevare.

Signori, stento a vivere.
Il mio gallo ha fallito
Il bersaglio, trovandosi

¹⁵ Tranne la prima strofa, dove ho assemblato le poche parole leggibili dei primi righe del frammento.

Di quella là invaghito,
 Pollastra scaldaseggiola,
 E ha abbandonato me.

Ma io una pietra mettere
 Voglio sopra il mio cuore,
 In pace voglio essere,
 Placato ogni dolore,
 E voi, amici carissimi,
 Statevi bene, eh!

Grenfell e Hunt, citati sopra, accennavano alla possibilità di intendere ἀλέκτωρ nel senso più ampio di 'consort'. In verità, un'attestazione certa di questo significato mi risulterebbe nel solo *schol.* Lyc. 1094 S.¹⁶, peraltro compatibile cronologicamente, poiché nel ben più autorevole Bacch. *Ep.* IV 8, che ancora è citato nei dizionari, si è da tempo dimostrato che il termine designa il poeta stesso¹⁷.

Tuttavia, le occorrenze e le valenze dell'immagine del gallo nell'età classica ed ellenistica sono molte e varie; se è vero che il gallo nell'arte e nella letteratura è normalmente il gallo da combattimento, se è vero che ha tutte le caratteristiche del 'real man', oplita ideale e amante infaticabile¹⁸, si deve però rilevare, che, proprio per queste ragioni, diviene un emblema dell'omosessualità maschile, e il dono prescelto dell'amante all'amato. Neppure il ruolo passivo gli è estraneo, poiché il gallo sconfitto in combattimento si sottomette sessualmente al vincitore; e ci sono galli che per loro natura sopportano di essere montati da altri (Aristot. *HA* 631b17s.)¹⁹. In pratica, il gallo, se ci si affida ai testi zoologici²⁰, è quanto di più idoneo ad assumere di volta in volta tutti i ruoli della vita sessuale, è quindi il più versatile degli ambigui segni di questo lamento.

Che io propongo di interpretare così: un cinedo, appartenente a un gruppo pederotico (gli amici più volte nominati, che potevano essere altri personaggi in scena²¹) piange l'abbandono dell'amante, il quale da ragazzino si concedeva all'amico Gaudente (per cui vd. *infra*); quindi, ben allevato e divenuto adulto, ha invertito il suo ruolo, facendosi onore da attivo ed abile combattente nei confronti del nostro cinedo; infine ha di nuovo mutato orientamento, trovandosi, parrebbe, una brava ragazza. Disperato, il

¹⁶ Ἀλεκτόρων ἦτοι τῶν ὁμολέκτρων, συζύγων, ἀφ' οὗ τῶν ἀνδρῶν. ἢ μεταφορικῶς διὰ τὸ μάχιμον τοῦ ζώου ἀλέκτορας λέγει τοὺς Ἕλληνας ... στεγανόμους ὄρνιθας ὄρνιθας νῦν τὰς γαμετὰς τῶν Ἑλλήνων.

¹⁷ Cf. CATENACCI – DI MARZIO (2004).

¹⁸ Cf. CSAPO (1993, 15).

¹⁹ Si troverà una documentatissima rassegna su questi punti nel citato CSAPO (1993).

²⁰ Si veda soprattutto Aristot. *HA* 614a6ss.

²¹ Il componimento infatti era piuttosto lungo, considerando le tracce dei versi perduti.

cinedo progetta di uccidersi, con patetico addio agli amici, che può anche valere come congedo agli spettatori.

Questi ultimi sono più chiaramente indicati al v. 12, non con φίλοι ma con ἄνδρες²²: questa è la lezione dei primi editori, seguiti da Page²³ e da Cunningham²⁴, mentre Crusius²⁵ aveva corretto l'ἄνδρες ἐν del papiro in ἀνδράσιν, adottato poi da Powell²⁶: i due studiosi erano evidentemente più interessati a porre in rilievo, anziché il pubblico, la comunità dei pollicultori²⁷.

Ci sono altri segni minori, tutti interpretabili in più direzioni, che forse implicano, da parte del pubblico, la capacità di apprezzare, per poter riconoscere dei doppi sensi, allusioni letterarie, sia pure di un ambito piuttosto ristretto: d'altra parte, doveva trattarsi di un pubblico che comprendeva bene il greco, anche se forse Świderek eccede nel ritenere che gli spettatori fossero esclusivamente greci, «dont les exigences s'étendaient non seulement sur les exécutants, mais aussi sur le texte lui-même»²⁸. Infatti l'ingegnoso e icastico θακαθαλπάδος, in cui Bechtel²⁹ riconobbe una gallina³⁰, rinviando ai pulcini che si scaldano *il sedere* in Herond. VII 48 ὅκως νεοσσο[ι] τὰς κοχώνας θά[λ]π[ο]ντες, si adatta, secondo me anche meglio, ad una onesta sposa che attende il marito lontano scaldando *lo sgabello* (Herond. I 76s. τὴν Πυθέω δὲ Μητρίχην ἔα θάλπειν / τὸν δίφρον); ma non ha, credo, bisogno di un *locus classicus* per essere inteso. Invece il simbolo della nave infranta mi pare troppo polivalente e abusato perché lo si possa inserire nel campo metaforico pederotico senza conoscere Theogn. 1361s. «come una nave hai urtato contro uno scoglio, ragazzo, tradendo il mio amore, e ti sei aggrappato a una fune marcia»³¹.

Segni solo gestuali, ritengo, avranno chiarito al pubblico la natura del pulcino che il nostro dichiara di voler abbracciare; infatti, per ἐρνίον³² del v. 11 ('germoglio, rampollo'), non trovo un significato che non sia generico e genericamente adattabile, mentre per l'epesegetico τροφήν αὐτοῦ (περιλάβω), che nel contesto parrebbe indicare la 'progenie' (cf. Soph. *OT* 1, Eur. *Cycl.* 189), basterebbe rinviare al significato di 'mezzi di sostentamento', o a luoghi come Soph. *Phil.* 1126 χερὶ πάλλων / τὰν ἐμὸν μελέου τροφάν («agitando in mano quello che è tutta la mia vita [*scil.* l'arco]») per rientrare in una sfera di ambiguità.

²² Un esempio fra tanti: Ar. *Ach.* 497 (Diceopoli) μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι.

²³ PAGE (1941).

²⁴ CUNNINGHAM (2004).

²⁵ CRUSIUS (1914⁵).

²⁶ POWELL (1925).

²⁷ Se poi si segue il suggerimento di PRESCOTT (1910), per cui vd. *infra*, si conclude che questi allevatori erano probabilmente "il" pubblico.

²⁸ ŚWIDEREK (1954, 65).

²⁹ BECHTEL (1900, 348).

³⁰ Come già ipotizzato da GRENFELL – HUNT (1899).

³¹ Ναῦς πέτριη προσέκυρσας ἐμῆς φιλότητος ἁμαρτῶν, / ὦ παῖ, καὶ σαπροῦ πείσματος ἄντελάβου. Evidentemente il nuovo amante è vecchio.

³² Che CRUSIUS (1914⁵) corresse in ἐρκίον (la gabbietta!).

Il termine Ἑλληνικός mi sembra non possa significare altro che ‘Greco’. Anche se come nome proprio non esiste nei repertori, in un mosaico della Casa dei Gladiatori a Kourion (Cipro, III sec. d.C.) è così designato un gladiatore che affronta un rivale chiamato Μοργαρείτης; e d'altra parte un'iscrizione attica del II sec. d.C. (IG II² 2153) testimonia un Mimo di nome Ἀσιατικός³³. Da ciò si potrebbe concludere che tanto nella Grecia continentale che in terra d'Egitto fossero invalsi nomi etnici, eventualmente anche come *nicknames* di *stars* e attrazioni da spettacolo (che si trattasse di galli o di mimi). Ma mi pare assai più plausibile che il testo voglia intendere “un vero Greco”, una definizione che, completata da ἐπέραστος e μάχιμος, sembra più idonea a caratterizzare i costumi sessuali di un giovanotto che la bellicosa amabilità di un gallo.

Infine, il pubblico avrà certo potuto discernere se al v. 13 l'amico fosse un gaudente (τρυφῶν), come stampa l'ultimo editore, ovvero si chiamasse Τρύφων (Trifone, o, in definitiva, Gaudente), secondo la scelta quasi unanime degli altri³⁴. Il participio ha la prima sillaba breve, come richiesto nella penultima di ogni verso in questo componimento; ma anche per il nome, assai diffuso in età ellenistica e romana, Crusius³⁵ aveva trovato un esempio sicuro di prima sillaba breve in AP IX 544, 1: del poeta Adèo, vissuto anche lui nel I sec. d.C. Addirittura Prescott³⁶ suggeriva insistentemente che lo si dovesse identificare con un Trifone tessitore, a cui si riferiscono molti documenti pubblicati da Grenfell e Hunt nel medesimo volume: il nostro mimografo sarebbe allora un dilettante suo amico, poco esperto dell'arte poetica, e allevatore di polli. Questo spunto non è stato, giustamente, raccolto.

Proporrei invece di seguire una suggestiva ipotesi avanzata da Esposito³⁷ a proposito del servo Μάλακος, personaggio del mimo intitolato Μοιχεύτρια³⁸: costui, come altri due personaggi dello stesso mimo, l'anonimo parassita e il cuoco Σπινθήρ, tutti interpretati da attori *secundarum partium*, potrebbe aver costituito, in forza del nome 'parlante', uno *stock character* di questo tipo di spettacoli³⁹. Un felice e notorio parallelo è Pl. *Mil.* 668 *tum ad saltandum non cinaedus malacus aequat atque ego*, a cui la studiosa contrappone, con doverosa cautela, nomi simili di attori testimoniati da epigrafi latine, e che potrebbero condurre nella direzione del nome parlante, più che del personaggio fisso: *Lascivos* (CIL XIV 2408, 8 lato sinistro), *Luxurius* (CIL VI 1064, c. III r. 10), *Suavis* (CIL XIV 2408, 2 lato destro, CIL VI 4649, 3); e inoltre, in Hor. *Sat.* II

³³ Cf. ROBERT (1936, 235-37).

³⁴ GRENFELL – HUNT (1899) pubblicavano il termine senza accenti.

³⁵ CRUSIUS (1914⁵).

³⁶ PRESCOTT (1910).

³⁷ ESPOSITO (2001, 459s.).

³⁸ Su cui si veda un'articolata disamina in ANDREASSI (2000).

³⁹ Μάλακος è naturalmente equivalente all'aggettivo μαλακός, 'effeminato'; Σπινθήρ o Σπίνθηρ, 'scintilla', è più volte attestato come nome di cuochi, cf. ANDREASSI (2001, 126). Il fatto che il parassita sia anonimo non è una contraddizione, ma semmai una conferma, dato che pare ormai acquisito che il papiro della *Moicheutria* fosse la copia del capocomico, che aveva tutto l'agio di determinare il nome del parassita al momento della rappresentazione (ESPOSITO 2001, 460).

6, 72, *Lepos*. Il nostro Τρύφων appartiene evidentemente allo stesso ambito, semantico e professionale, e potrebbe essere stato uno *stock character* dei mimi di argomento cinedico, anche se quello che rimane del nostro frammento non è sufficiente a farne neppure un personaggio, che però forse poteva comparire nei versi perduti.

Dal tempio di Iside a File in Egitto provengono due iscrizioni dell'età di Tolomeo Aulete (I sec. a.C.) che contengono l'omaggio di due personaggi che si dichiarano cinedi: Στρούθειν ὁ κίναϊδος ἦκω μετὰ Νικολάου (Eg. Philai Isl. 6 ac = Philae Egypt 155) e Τρύφων δις θεοῦ κίναϊδος ἦκω παρὰ τὴν Ἰσιν τὴν ἐν Φίλαις (Eg. Philai Isl. 5? ac = Philae Egypt 154). Letronne⁴⁰ sosteneva che nell'epiteto si dovesse leggere la qualifica professionale di un attore di mimi; e se anche nel nome volessimo individuare il ruolo in cui Passerotto e Gaudente si erano specializzati?

⁴⁰ LETRONNE (1848, 98-106).

riferimenti bibliografici

ANDREASSI 2000

M. Andreassi, *La figura del malakos nel mimo della Moicheutria*, «Hermes» CXXVIII 320-26.

ANDREASSI 2001

M. Andreassi (a cura di), *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, Bari.

ANDRISANO 1991

A.M. Andrisano, *Teatro del corpo e teatro di parola in Grecia e Magna Grecia*, «Dioniso» LXI/2 231-43.

ANDRISANO 2002a

A.M. Andrisano, *Empusa nome parlante (Aristoph. Ran. 288 ss.)?*, in A. Ercolani (Hrsg.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie* (Atti del Convegno Internazionale, Friburgo 5-7 luglio 2001), Stuttgart-Weimar, 273-97.

ANDRISANO 2002b

A.M. Andrisano, *Les performances du Symposion de Xénophon*, in *Symposium. Banquet et représentations en Grèce et à Rome*. Colloque international, Toulouse (7-9 mars 2002), «Pallas» LVI 30-46.

BECHTEL 1900

F. Bechtel, *Θακαθάλλπας*, «Hermes» XXXV 348.

CATENACCI – DI MARZIO 2004

C. Catenacci – M. Di Marzio, *Il gallo di Urania (Bacchilide, Epinicio 4)*, «QUCC» n.s. LXXVI/1 71-89.

CRÖNERT 1928

W. Crönert, *Die Ausgeforschte*, «Philologus» LXXXIV 153-72.

CRUSIUS 1914⁵

O. Crusius (ed.), *Herondae Mimiambi novis fragmentis adiectis, Accedunt Phoenicis Coronistae, Mattii Mimiamborum fragmenta, Mimorum fragmenta et Specimina varia*, Lipsiae.

CSAPO 1993

E. Csapo, *Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight (Part I)*, «Phoenix» XLVII 1-28.

CSAPO – SLATER 1995

E. Csapo – W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.

CUNNINGHAM 2004

I.C. Cunningham (ed.), *Herodas. Mimiambi cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, Monachii et Lipsiae 2004.

DARIS 1988

S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, «Aevum(ant)» I 77-93.

ESPOSITO 2001

E. Esposito, rec. M. Andreassi (a cura di), *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, «Eikasmos» XII 456-58.

ESPOSITO 2005

E. Esposito, *Il fragmentum Grenfellianum (P. Dryton 50)*, Bologna (Studi di Eikasmos XII).

GAMMACURTA 2006

T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica: i copioni teatrali nella tradizione papiroacea*, Alessandria.

GARELLI 2007

M.-H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Leuven.

GRENFELL – HUNT 1899

B.P. Grenfell – A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri II*, London.

HUNTER 2002

R. Hunter, 'Acting down': *the ideology of Hellenistic performance*, in P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, 189-206.

LADA-RICHARDS 2007

I. Lada-Richards, *Silent Eloquence. Lucian and Pantomime Dancing*, London.

LETRONNE 1848

J.A. Letronne, *Recueil des Inscriptions Grecques et Latines de l'Egypte*, II, Paris.

MANTEUFFEL 1930

G. Manteuffel, *De opusculis Graecis Aegypti e papyris, ostracis lapidibusque collectis*, Warszawa.

PAGE 1941

D.L. Page, *Select Papyri. III Literary Papyri. Poetry*, London-Cambridge Mass.

POWELL 1925

E. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford.

PRESCOTT 1910

H.W. Prescott, *The versus inconditi of Pap. Oxyrhynch. 219*, «CP» V 158-68.

ROBERT 1936

L. Robert, *Ἀρχαιολόγος*, «REG» XLIX 235-54.

ROMAGNOLI 1938

E. Romagnoli, *Eronda e i Mimici minori*, Bologna.

SAVARESE 2003

N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, «Dioniso» n.s. II 84-105.

ŚWIDEREK 1954

A. Świderek, *Le mime grec en Egypte*, «Eos» XLVII 63-74.

TEDESCHI 2002

G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica*, «PapLup» XI 89-187.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1900

U. von Wilamowitz-Moellendorff, rec. B.P. Grenfell – A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri II*, «GGA» CLXII 29-58.

WÜST 1932

E. Wüst, *RE XV 1727-64, s.v. Mimos*.