

Gennaro Tedeschi

*Spettacoli di varietà nell'antico Egitto**

Abstract

Papyri often offer useful and sometimes indispensable informations for a better understanding of the variety shows imported from the Greeks to Egypt. In this contribution I intend to follow the thin red thread that unites the documentary and paraletterary papyri to create a narrative plot that gives them a complete meaning by highlighting the normal relationships of proximity that unite Egyptians of Greek paideia and people of different ethnic origin.

I papiri offrono informazioni utili e talvolta indispensabili per una migliore comprensione degli spettacoli importati dalla Grecia all'Egitto. In questo contributo ho intenzione di seguire il sottile filo rosso i papiri documentari e paraletterari per creare una trama narrativa che dia loro un significato completo mettendo in luce la normale relazione di prossimità che unisce gli Egiziani di formazione greca e popolazioni di diversa provenienza etnica.

Danzatori e pantomimi

La tendenza alla spettacolarità si accentuò con l'espandersi del dominio di Roma nelle regioni dell'Oriente ellenizzato, influenzando anche le tradizionali manifestazioni locali, e nel periodo imperiale trionfò definitivamente il teatro dell'espressione corporea, della musica e della danza, cioè di quelle forme sceniche che allettavano la vista e l'udito, a scapito del teatro della parola, apprezzato da intellettuali tradizionalisti¹.

Paradossalmente, però, non sappiamo quasi nulla degli spettacoli che negli agoni o durante le feste venivano inscenati. L'evidente divario tra la documentazione pertinente ai testi e quella archeologica, epigrafica e papirologica, conferma il dominio

* La direzione e la redazione di «Dionysus ex machina» esprimono il più sentito cordoglio per l'improvvisa scomparsa di Gennaro Tedeschi. Il contributo che pubblichiamo manca di alcune precisazioni che gli erano state richieste dalla redazione di «DeM» e dai referees da cui il contributo era stato valutato e approvato.

¹ Si consideri il parodico frammento anonimo (inc. fr. 8a Brandt), riportato in un'orazione rivolta agli Alessandrini da Dione Crisostomo (*or.* XXXII 4) che attesta il favore del pubblico per gli spettacoli mimici, pantomimici e per le gare ippiche; KAPRZYK – VENDRIES (2012). Tuttavia agli inizi del II sec. era attivo il milesio Gaio Giulio Basso, più volte vincitore in varie gare riservate ai κήρυκες, ai τραγωδοί e ai κωμωδοί: cf. *I.Did.* 183; STRASSER (2016, 137-50); DELLA BONA (2017, 225-27). Però, Liban. *pro salt.* 112 attesta l'emarginazione delle rappresentazioni tragiche a teatro nel IV sec. a favore della pantomima, anche se drammi euripidei erano ancora riproposti a teatro (Synes. I 13 [93, 14 Terzaghi]). Probabilmente furono ripresi in queste circostanze le parti in trimetri, tralasciando quelle meliche, come ricorda Dione Crisostomo (*or.* XIX 5).

dei generi fondati soprattutto sull'estro degli interpreti², sulle ostentazioni declamatorie, sui virtuosismi orchestrici e canori, sugli artifici scenici messi in atto per attrarre l'attenzione del pubblico.

La consuetudine di eseguire danze mimetiche nelle più diverse occasioni in Egitto è ricordata tra gli altri da Erodoto, che descrive una grande festa a Bubastis allietata da suoni di nacchere e di auli, e da Strabone, che fa cenno a danze al suono degli auli nel corso di solennità religiose³. Una chiara testimonianza iconografica di celebrazioni del medesimo tipo è data dal cosiddetto 'rilievo di Ariccìa' del I-II sec., che illustra una rappresentazione isiaca con una scena di danza ambientata in prossimità di un bacino idrico⁴.

In particolare, durante l'età imperiale il favore degli spettatori si indirizzò verso nuove forme di trattenimento, quali le danze pantomimiche, non vincolate a specifici rituali di culti religiosi, anche se effettuate durante le feste di divinità locali.

Di fatto, la danza ritmica tragica, denominata dagli Italioti pantomima⁵, con le innovazioni apportate dall'alessandrino Batillo e dal cilicio Pilade, suscitò immediato interesse a Roma e quasi subito si diffuse nel resto dell'Impero, dove erano richiesti pantomimi e pantomime, coadiuvati da un coreografo (τοῦ ὀρχηστοῦ δραματοθέτης), che traduceva in passi e figure le trame dei libretti⁶, adattandole alle caratteristiche dell'interprete e armonizzandole con le musiche e gli altri elementi costitutivi della rappresentazione⁷.

La loro presenza in Egitto è attestata tra il I e il tardo III sec. da pochi, ma significativi documenti papiracei, in particolare da un contratto di ingaggio di auleti e danzatori⁸, da un contratto stipulato da un amministratore di Ermopoli Magna con due pantomimi e i loro aiutanti⁹, da una lettera¹⁰, da un elenco di artisti tra i quali figurano

² Risalgono alla prima metà del I sec. a.C. le attestazioni epigrafiche sui pantomimi, come ha dimostrato ROBERT (1930).

³ Hdt. II 60; Strab. XVII 1, 17. Cf. SB XXII 15324 = *P.Mich.* inv. 4394a, lettera spedita da una danzatrice del tempio, denominata *somphis* e corrispondente all'egiziano *tnf*, sulla quale vd. CLARYSSE – SIJPESTEIJN (1995). Altre danzatrici templari con nomi egiziani sono segnalate in *P.Count* 24, IX 184-86; *P.Count* 26, X 210. Un contratto di apprendistato per un aspirante danzatore templare è conservato in *P.Heid.* IV 327.

⁴ Roma, Museo Nazionale, inv. 77255; cf. CASTALDO (2017).

⁵ Addirittura Libanio considerava l'Egitto terra di origine della pantomima (*pro salt.* 80).

⁶ Sugli argomenti affrontati vd. Luc. *Salt.* 88-90; GARELLI (2004). Un esempio eloquente di libretto per pantomima è la cosiddetta Alceste di Barcellona del tardo IV sec. (*P.Monserrat* inv. 158a-161a), un poemetto di 124 versi in latino che si rifà all'omonima tragedia euripidea.

⁷ SB IV 7336, r. 27.

⁸ Nel caso in cui a ll. 9s. di *P.Strasb.* V 341 si possa leggere ὀρχηστοῖς, una forma errata per ὀρχησταῖς; d'altro canto *P.Ross. Georg.* II 18, col. IV fr. O, 245 riporta il pregevole *hapax* κροταλιστής. Generico è il riferimento a 4 ragazze in *P.Lond.* II 331, 154-155, su cui vd. TEDESCHI (2004).

⁹ *P.Flor.* I 74.

¹⁰ *P.Oxy.* III 526 del II sec.

mimi, citaredi e virtuosi comici¹¹, infine dai rendiconti di agoni teatrali nel teatro di Ossirinco¹².

Oltre ai documenti scritti sono stati rinvenuti oggetti di varia natura riconducibili all'esecuzione di danze nell'Egitto della tarda antichità, come il pettine di avorio del VI sec., trovato ad Antinopoli e ora conservato nel Museo del Louvre (inv. E 11874)¹³, raffigurante la nota pantomima Elladia, con l'acclamazione iscritta auspicante la vittoria della danzatrice e la fazione dei blu¹⁴.

P.Oxy. LXX 4762, della prima metà del III sec., conserva un racconto in terza persona, caratterizzato da elementi che hanno indotto i commentatori a considerarlo una sorta di monologo recitato da un personaggio narrante a preludio di un'oscena pantomima, il cui argomento è simile al famoso romanzo erotico *Lucio o l'asino* dello Pseudo-Luciano, ripreso nelle *Metamorfosi* di Apuleio (*Met.* X 21s.)¹⁵. Però, l'anonimo testo si diversifica dai precedenti letterari per l'estremo realismo dei contenuti, per la licenziosità del linguaggio prossimo alla lingua parlata, per il lessico molto semplice e per la noncuranza della versificazione¹⁶.

Rapsodi, omeristi, parodisti

Anche in Egitto si diffuse la pratica di declamare in pubblico canti epici. Tra gli oltre trenta papiri omerici del III sec. a.C. ci sono alcuni testimoni che conservano tracce di varianti derivate da redazioni¹⁷ diverse rispetto alla successiva edizione alessandrina¹⁸, come il papiro con la parte finale del discorso rivolto da Nestore a Patroclo per convincerlo a intervenire in soccorso dei Greci e l'inizio della battaglia in difesa delle navi, che ha formule inedite e versi aggiunti, che lo rendono eccentrico rispetto alla vulgata¹⁹. In *P.Hib.* I 19 frr. M+Z, di età tolemaica del II sec. a.C., sono parzialmente leggibili versi riguardanti la scena tipica della vestizione delle armi di Menelao e Paride; però, a differenza del passo iliadico, dove il poeta si sofferma a descrivere minuziosamente la vestizione di Paride dedicando all'avversario Menelao soltanto un

¹¹ *P.Oxy.* LXXIV 5013 del II sec.

¹² *P.Oxy.* III 519, 6; *SB* IV 7336, 14.

¹³ Ulteriore documentazione in HANNA (2019).

¹⁴ Νικᾶ ἡ τύχη Ἑλλάδας κὲ Βενέτων. ἀμήν.

¹⁵ Cf. ZANETTO (2010) e STRAMAGLIA (2010).

¹⁶ PUGLIA (2013).

¹⁷ In Xen. *Mem.* IV 2, 10 si fa riferimento all'acquisizione dell'intera opera di Omero come supporto alla professione di rapsodo. Sugli esemplari segreti, non editi, in possesso degli Omeridi cf. Plat. *Phaedr.* 252b.

¹⁸ WEST (1967); BIRD (2010).

¹⁹ *P.Gen.* inv. 90 con *Il.* XI 788-XII 9.

verso riassuntivo²⁰, qui la descrizione è duplicata in modo incongruo rispetto alla naturale sequenza logica con l'uso di differenti espressioni e formule.

Molto stravagante è pure un altro papiro del I sec. a.C., che contiene, in due colonne, la parte finale della descrizione dello scudo forgiato da Efesto per Achille²¹ con versi addizionali, che tipologicamente lo avvicinano ai papiri eccentrici, e al tempo stesso con segni critici apposti dallo scriba²², che presuppongono la collazione con un apografo dipendente dal lavoro ecdotico alessandrino²³.

Di fatto, secondo l'antica prassi rapsodica, l'*ekphrasis* è amplificata e completata dall'aggiunta di quattro versi con la descrizione del porto e dei delfini, inesistente nei manoscritti medioevali, ma reperibile nello *Scudo pseudoesiodico*²⁴.

Un papiro di epoca romana²⁵ conserva undici versi di una scena riguardante il ritorno del gruppo degli Achei incaricati di ricondurre in patria Criseide dal padre²⁶. Nonostante il testo mutilo, si enuclea una versione concorrente e indipendente dalla tradizione ecdotica alessandrina, confermando la vitalità della pratica rapsodica nell'età augustea. Anche i virtuosi non esitarono a cimentarsi in questo genere di declamazioni, come attesta un'epigrafe del 97 a.C. rinvenuta a Delfi citando l'ateniese Senofanto tra i τραγωδοί e tra i rapsodi²⁷.

Fin dalla prima età ellenistica abili artisti iniziarono a esibirsi con abbigliamento acconcio cantando episodi dell'epica in forma drammatica entrando in concorrenza con i rapsodi. Costoro sono chiamati omeristi da Ateneo, che cita Demetrio Falereo quale promotore dell'iniziativa di introdurli nei teatri²⁸. Alla loro attività nel periodo imperiale rinviano alcuni papiri con indicazioni sceniche riportate a margine, dove i dialoghi sono contraddistinti con i nomi degli eroi, mentre alle sezioni narrative è apposta la sigla indicante il poeta²⁹. Si distinguono nel gruppo uno datato al I sec. proveniente da

²⁰ *Il.* III 328-39.

²¹ *Il.* XVIII 585-608.

²² La *diplé* prima di vv. 603 e 604, come nel codice Venetus A 454, l'*obelòs* prima di v. 606a, la *stigmé* prima di v. 607, le *diplai* prima di vv. 608a-d.

²³ *P.Berol.* inv. 9774; NATALUCCI (1996).

²⁴ [Hes.] *Scut.* 207-13.

²⁵ *PSI* XV 1454.

²⁶ *Il.* I 484-494.

²⁷ *FD* III 2, 48, 31 e 39. In generale sugli agoni rapsodici vd. WEST (2010); CHANIOTIS (2010); GANGLOFF (2010); GONZÁLEZ (2013, 447-75); GANGLOFF (2018).

²⁸ CALDERINI (1911); HUSSON (1993); HILLGRUBER (2000); GARELLI (2000).

²⁹ Cf. *P.Fay.* 209; datati al I sec.; *P.Flor.* II 109 + *P.Grenf.* I 2 del I-II sec.; *P.Oxy.* LVI 3827; *P.Lond. Lit.* 28 (Omero di Bankes) proveniente da Elefantina, e *P.Oxy.* LXVII 4638 (SPOONER 2002), entrambi del II sec.; *P.Strasb.* inv. 31-32v, il cui *terminus post quem* è il 194; *P.Soc.Eg.Pap.* 230r, ascrivibile all'inizio del III sec.; *P.Oxy.* II 223 + *P.Köln* V 210, della prima metà del III sec.; *P.Harr.* I 223 del III sec. Sull'argomento vd. CANTILENA (2002, 34-36); AZZARELLO (2008).

Euhemeria (Fayum), con 10 colonne conservate del II canto dell'*Iliade* precedute da un'introduzione in prosa³⁰, e l'altro del II sec. proveniente da Elefantina³¹.

Al gruppo si possono aggiungere *P.Oxy.* XLII 3001, un papiro illustrato del II sec. con un centone omerico decorato dall'immagine di un eroe armato, nel quale il fantasma di Patroclo si rivolge ad Achille³² e un testo di scena con i discorsi di Teoclimeno approntato per un omerista che intendeva assumere il ruolo dell'eroe omerico, tradito da *P.Oxy.* LXXXI 5282 + *P.Köln* II 78³³.

Le fonti talora ricordano i nomi di questi attori ricercati e ben retribuiti, come Ermofanto, che declamò episodi omerici, e il virtuoso comico Egesia, che recitò brani esiodici nel grande teatro di Alessandria.

Nel *Satyricon* (59, 2-7), Petronio nel descrivere l'esibizione di una *factio*, che inscena la pazzia di Aiace, sbattendo lance contro scudi e recitando in greco, precisa che la *performance* fu spiegata agli ospiti da Trimalcione in persona che ne raccontò gli antefatti (59, 2-7)³⁴, assumendo le funzioni dell'ἀναγνώστης³⁵.

Conosciamo altri particolari da Artemidoro e Achille Tazio sulle loro ἀποδείξεις. Il primo afferma che gli omeristi producono ferite e spargimenti di sangue fittizi senza alcuna intenzione di uccidere (Artemid. IV 2)³⁶. Il secondo ne descrive le armi di scena evidenziando il fatto che le spade erano provviste di lame che si ritraevano nell'impugnatura nel corso degli assalti simulati (Achilles Tatius III 20, 4-7).

Ulteriori informazioni a riguardo sono ricavabili da rendiconti di spese con l'elenco di addetti alla manutenzione del teatro, attrezzisti, artisti³⁷ e da un calendario di feste del III sec.³⁸, dove si fa cenno a un'agone poetico e a esibizioni di omeristi³⁹.

Affini agli omeristi per le tematiche delle loro esibizioni furono i parodisti, nel cui repertorio rientravano detorsioni di celebri opere epicheggianti di cui Ateneo ci ha

³⁰ *P.Lond.Lit.* 6 = London, British Library inv. 1873 + *P.Ryl.* III 540 + *P.Wash. Libr.Congr.* inv. 4082 B + *P.Morgan Libr.* inv. M 662B + *P.Giss. Bibl. Univ.* inv. 213.

³¹ *P.Lond.Lit.* 16.

³² GREENSMITH (2020, 69-76).

³³ *Od.* XX 365-70. A tale proposito un'iscrizione posta sulla porta del palcoscenico di Afrodizia (*P.P.Aphr.* 6 I e II) annota che un omerista divenne Alessandro, riferendosi esplicitamente all'equipaggiamento usato per compiere tale trasformazione.

³⁴ STARR (1987, 199-200). Una rappresentazione iconografica di una *performance* di omeristi che replicano l'episodio di Glauco e Diomede, è data dal mosaico della Villa di Cabezón de Pisuerga, attualmente nel Museo di Valladolid (MAVA A1990-03).

³⁵ *SB* IV 7336 del tardo III sec.

³⁶ AUGER (2012, 121-23).

³⁷ *P.Oxy.* III 519, nonché i citati *P.Oxy.* VII 1050 e *SB* IV 7336.

³⁸ *P.Osl.* III 189v.

³⁹ A più riprese sono segnate le somme date a poeti in un conto del III sec. a.C. (*PSI* IV 388r); il nome del poeta Areios compare in una lista di conti del I sec. a.C. (*BGU* XIV 2434 II, 31). Vd. inoltre la dedica votiva di un poeta, che vinse un sacro concorso trieterico, conservata da una tavoletta lignea del II-III sec. (*SB* VIII 10068 = *SEG* XVIII 716); cf. FRASER (1959).

lasciato ampi stralci (Athen. I 19f-20a). La più antica attestazione epigrafica a riguardo è l'iscrizione su stele marmorea del IV sec. a.C. rinvenuta in Eubea consistente nella descrizione dei preparativi per organizzare agoni poetici, tra i quali sono menzionati i parodisti⁴⁰. Per l'Egitto sono attestati frammenti di una *Galeomyomachia* papiracea del I sec. a.C. proveniente dal Fayum⁴¹ e un divertente componimento epico-gastronomico, la cosiddetta *Iliade Egizia* di un certo Ipparco, riportata parzialmente da Ateneo⁴².

Altre forme di spettacolo: θαυματοποιοί, γελωτοποιοί, mimi

Le fonti documentarie ci fanno conoscere la multiforme realtà artistica provinciale e confermano l'ampia circolazione e diffusione di ogni sorta di trattenimento, non solo nei teatri delle *metropoleis*, ma anche nei borghi e nei villaggi. Soprattutto nelle contrade lontane si esibivano le piccole compagnie sempre disposte a soddisfare le più svariate richieste, dando dimostrazione della loro abilità professionale.

Per esibirsi nelle feste private o nelle sagre di villaggio gli artisti con tutto il necessario (arredo scenografico, strumenti musicali e costumi di scena) partivano dal loro laboratorio cittadino (ἐργαστήριον)⁴³ o dal magazzino per l'attrezzatura (ἀπόστασις τῶν μιμῶδων)⁴⁴ per spostarsi a dorso di asini, messi a loro disposizione dai committenti⁴⁵.

Solitamente gli artisti girovaghi (*mimi viarum*) erano definiti genericamente θαυματοποιοί, termine inclusivo non solo di ventriloqui, fantasisti, marionettisti e guitti, ma anche di esibitori di prestanza fisica, acrobati, trapezisti, equilibristi, danzatori, saltimbanchi, funamboli e giocolieri. Pochi scrittori si occupano di costoro e ancora meno sono interessati alle loro esibizioni in quanto, secondo Galeno, «nessuna di queste è arte: arrampicarsi lungo un palo, camminare in equilibrio o volteggiare su corde sottili senza avere le vertigini»⁴⁶.

Per limitarci alle informazioni relative agli artisti egiziani si può ricordare il fantasista e illusionista Matreas di Alessandria, ricordato da Ateneo tra i λαοπλάνοι più famosi tra i Greci e i Romani (Athen. I 19f). La dedica votiva di un ῥωμαιστής è stata

⁴⁰ IG XII/9 189, 9-21; LEONE (2017). Altre attestazioni in IG XI/2 120, 48; IG II² 2153 e 2311.

⁴¹ P.Mich. inv. 6946; SCHIBLI (1983); DARIS (1991). Una tavoletta lignea contenente un frammento epico-parodico di tradizione scolastica del IV sec. è discussa da ERMOLAEVA (2014).

⁴² SH 496 e 497. Non si può escludere che anche una redazione rapsodica del *Margite* fosse inclusa nel repertorio dei parodisti; cf. P.Oxy. XXII 2309 (I a.C.- I sec. d.C.); P.Oxy. LIX 3963 e P.Oxy. LIX 3964 (II sec.); GOSTOLI (2007, 25-27; 58-63; 82-88).

⁴³ P.Oxy. LXXIV 5015, 5; P.Oxy. XXVII 2480r, III, 43.

⁴⁴ P.Oxy. LXXIX 5124, 3.

⁴⁵ SIJPESTEIJN (1976); LEONE (1988, 26).

⁴⁶ Galen. *Protrepticus* IX 1, 20 Kühn; cf. Philodem. *Rhet.* I 59 Sudhaus. Sugli artisti itineranti vd. SONNINO (2014, 141-50; 2020 e 2021).

rinvenuta a File⁴⁷; l'alessandrino Nonno, acrobata equilibrista e funambolo noto con il soprannome di Demetrio, fu onorato con un'epigrafe a Delfi nel II sec.⁴⁸.

Durante gli spettacoli circensi⁴⁹ mimi e suonatori di pandura si esibivano insieme ai trapezisti, mentre cantanti trampolieri intrattenevano il pubblico negli intervalli delle corse di aurighi tra la fine del V e gli inizi del VI sec.⁵⁰. Da ultimo, due gruppi di mimi insieme a trampolieri sono segnalati in rendiconto di gratifiche di vino in occasione dei *Brumalia*⁵¹, in un rendiconto di spese⁵² e in alcuni programmi di gare equestri⁵³.

Ateneo considera i γελωτοποιοί affini alla categoria dei θαυματοποιοί, entro i quali include gli ilarodi, i magodi, i lisiodi, gli ionicologi e i cinedologi (o cinedi) (Athen. XIV 620d-621f). Limitandoci ai testi conservati dalle sabbie egiziane possiamo citare il cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum*, un monologo in metri lirici destinato all'esecuzione cantata da una mima probabilmente in un teatro della Tolemaide che è stato riconosciuto come una ἰλαρωδία⁵⁴. Simile per contenuto e forma metrica al precedente è *P.Oxy. LXXIX 5187* del I-II sec.: è la monodia della dichiarazione di fedeltà che una donna fa nei confronti del marito rifiutando un rapporto extraconiugale con un altro uomo. Infine, al III sec. risale la cosiddetta *Fanciulla sedotta*, la cui protagonista è una ragazza stuprata durante una festa notturna⁵⁵.

Risale al II-I sec. a.C. un *ostrakon* rinvenuto a Diospolis, che tramanda una μαρωδία, un breve dialogo in versi tra un'etera e un ubriaco, desideroso di concupirla, nonostante un altro personaggio cerchi di dissuaderlo⁵⁶. Apparentemente i magodi, suonatori di cembali e timpani, che indossavano esclusivamente abiti femminili, non sono segnalati dai documenti egiziani, ma la loro esistenza è provata da una lettera del periodo tolemaico con la quale veniva richiesto l'ingaggio dell'auleta Petous e dell'effeminato Zenobio, con i suoi strumenti (timpano, cembali e nacchere)⁵⁷, da un

⁴⁷ *SEG XXXI 1531*; cf. BINGEN (2008, 256). Sul significato del termine vd. FERRI (2008).

⁴⁸ *FD III.1, 226*; cf. BONNER (1954, 15s.).

⁴⁹ *P.Oxy. XXVII 2470* è un raro testimone iconografico, su cui è dipinta una scena circense dominata da un orso e due figure umane, forse un *venator* e un acrobata. La scena ha significativi paralleli con alcune raffigurazioni di dittici eburnei. Sull'argomento vd. MARIOTTI (2007).

⁵⁰ *P.Oxy. XXXIV 2707. P.Oxy. LXXIX 5215, 9; P.Oxy. LXXIX 5217, 2 e P.Oxy. LXXIX 5218 fr. 1, 3.*

⁵¹ *P.Oxy. XXVII 2480r, III, 43.* su cui vd. PERPILLOU-THOMAS (1993b).

⁵² *PSI VIII 953, fr. 88.*

⁵³ *P.Bingen 128; P.Oxy. LXXIX 5215; P.Oxy. LXXIX 5216; P.Oxy. LXXIX 5217; P.Harrauer 56; P.Oxy. XXXIV 2707; PUK (2014, 137-41).*

⁵⁴ *P.Dryton 50 = fr. 1 Cunningham del II a.C.*. Si tratta di un pezzo conservato sul *verso* di un contratto del 174 a.C.; vd. ESPOSITO (2002 e 2005). Sulla plausibile messa in scena del componimento lirico cf. CERBO (2003).

⁵⁵ *P.Lond. Lit. 52 = fr. 13 Cunningham.*

⁵⁶ *P.Reinach Gr. 1 = P.Sorbonne inv. 2223 = fr. 3 Cunningham*; cf. Athen. XIV 621c: ὁ δὲ μαρωδὸς καλούμενος τύμπανα ἔχει καὶ κύμβαλα καὶ πάντα τὰ περὶ αὐτὸν ἐνδύματα γυναικεία· σχινίζεται δὲ καὶ πάντα ποιεῖ τὰ ἔξω κόσμου, ὑποκρινόμενος ποτὲ μὲν γυναίκα καὶ μοιχοὺς καὶ μαστροπούς, ποτὲ δὲ ἄνδρα μεθύοντα καὶ ἐπὶ κῶμον παραγινόμενον πρὸς τὴν ἐρωμένην.

⁵⁷ *P.Hib. I 54.*

ostrakon che riguarda una ricevuta finanziaria di un certo Ernimio, definito con un'appropriata perifrasi mimo e cimbalista⁵⁸ e da un documento dell'Arsinoite, nel quale si fa cenno a musicisti cinedi del grande dio Petsuchos⁵⁹.

Affini ai magodi erano i cinedi, che sulla scena rappresentavano l'effeminato o l'invertito indossando raffinate vesti muliebri⁶⁰. Al I sec. è ascrivibile il tragico lamento di un efebo abbandonato dal suo gallo da combattimento, che si è invaghito di una gallina. Secondo alcuni si tratterebbe di un mimo a doppio senso, il cui protagonista lamenterebbe l'abbandono dell'amato, il quale da adulto aveva invertito ruolo, dando prova di sé come amante attivo, infine avrebbe cambiato orientamento sessuale innamorandosi di una ragazza⁶¹.

I papiri segnalano anche altre denominazioni per gli artisti gravitanti nel variegato mondo dello spettacolo. Un *ostrakon* di età imperiale registra l'ῥηθολογία fra i trattenimenti di una festa privata⁶² e un contratto di ingaggio qualifica l'artista scritturato con il termine βιολόγος⁶³. Una breve nota contabile del II sec., fornisce utili informazioni su una compagnia di mimi attivi nell'Arsinoite, che comprende il capocomico, un gruppo di attrezzisti, un gruppo corale, guidato e istruito dal καλαμάλης, e il caratterista (γρύλλος) che provvedeva a rendere più allettante lo spettacolo⁶⁴. Ancora nell'Arsinoite operava una compagnia di artisti specializzati in spettacoli mimici, ricordata da un rendiconto del II-III sec., che comprendeva il primo auleta (πρωτάλης), il suggeritore (ὑποβολεύς), un esperto in musica (ἄρμονικός), i componenti del complesso auletico con i rispettivi ποδάρτοι⁶⁵.

Nonostante l'eterogeneità delle testimonianze traspare una forma sfaccettata di questi spettacoli, nei quali prevaleva la danza mimetica, la musica strumentale e il canto. L'allestimento scenografico in alcuni casi era ridotto all'essenziale, sostituito dalla gestualità degli interpreti o affidato all'immaginazione degli spettatori.

A proposito è opportuno segnalare il promemoria di uno scenografo, dal quale si possono trarre utili informazioni sulla natura di quelle *performances*. Il papiro infatti

⁵⁸ SB V 8249.

⁵⁹ P.Tebt. I 208r 1-2.

⁶⁰ Cf. ex. gr. O.Camb. 1, 4; SB III 7182, fr. 5r, 96; P.Fouad I 68, 23; PERPILLOU-THOMAS (1995, 229); LITINAS (2013); SAPSFORD (2015).

⁶¹ P.Oxy. II 219 = fr. 4 Cunningham; cf. FUNAIOLI (2010).

⁶² O.Medin. Madi 73. Plutarco ricorda gli etologi distinguendoli dai mimi e li accomuna agli attori interpreti di Menandro nei simposi (*Quaest. conv.* V 673b).

⁶³ P.Oxy. VII 1025, 7. Vd. pure P.Oxy. LXXIX 5217, 4 e P.Oxy. LXXXIII 5357 del IV sec.

⁶⁴ SB XX 15029 (Fayum, II sec.); PERPILLOU-THOMAS (1989); MUSSO (1990). Ulteriore attestazione del termine in SB IV 7336, 30: γ<ρ>ύλλος. Per la documentazione su questo caratterista vd. Phrynicus *Praep. soph.* 57f de Borries, che lo collega direttamente all'Egitto ellenistico. Dal particolare tipo di danza (*gryllismòs*) presero il nome le pitture caricaturali, che Plinio ricorda essere state inventate nel IV a.C. dall'egiziano Antifilo (*N.H.* XXXV 114). Sull'intera questione vd. HAMMERSTAEDT (2000).

⁶⁵ P.Köln IX 369.

contiene l'elenco puntuale dell'attrezzatura necessaria per l'allestimento di due spettacoli: il primo è indicato con il titolo *Leucippe*, molto probabilmente un mimo drammatico (*komodia biologikè*), i cui personaggi sono la protagonista, una vecchia, un barbiere e un fabbro; il secondo è suddiviso in sette parti, ma non è possibile stabilire se costituiscano una rappresentazione unitaria o siano episodi autonomi, anche se lo scriba per ben due volte ne riporta la sequenza con il relativo numero d'ordine e titolo⁶⁶.

I trattenimenti mimici potevano essere semplici *sketches* clowneschi o siparietti (*παίγνια*) che riproponevano in modo caricaturale la varia umanità quotidiana, attraverso scenette di contrasto che vedevano opporsi due tipi antitetici, come il prepotente e il poveraccio o il dotto e l'illetterato con la sua ridicola loquela sgrammaticata. Esistevano, però, anche farse con una sorta di trama (*ὑποθέσεις*), che privilegiavano argomenti erotici, insistendo particolarmente su situazioni di adulterio, presentate in modo grottesco, i cui protagonisti erano seduttori, donne infedeli, mariti gabbati, mezzane, lenoni, parassiti e schiavi fedeli⁶⁷.

Queste ultime prevedevano falsi matrimoni, processi, naufragi, finte morti, raggiri, astuzie, intrighi, tentativi di avvelenamento. Le scene, con inserimenti di evoluzioni orchestriche e brani musicali, numeri acrobatici, giochi di prestidigitazione e coinvolgimenti di animali, si susseguivano in modo caotico e tumultuoso con improvvisi cambiamenti di situazione, con altrettanto rapide entrate e uscite; né mancavano capitomboli, scambi di schiaffi sonori, *gags* basate su scambi di battute grossolane, volgarità di ogni tipo, motteggi, insulti, battute mordaci.

Cicerone ricorda che fonte principale per le trame sviluppate nei mimi era Alessandria⁶⁸, da dove provengono reperti a loro modo singolari. Esempio è un vaso di terracotta, di età romana, il cui decoro a rilievo rappresenta personaggi senza maschere in azioni diverse, delle quali non si riesce a cogliere il reciproco collegamento⁶⁹. Altrettanto notevole è la coppa di vetro decorata, databile alla seconda metà del I sec., sulla quale è dipinta una scena accompagnata da iscrizioni derivate da un mimo anonimo ambientato in un elegante e costoso postribolo⁷⁰.

A dispetto dell'originaria natura aurale del genere, si creò una proficua osmosi tra le forme popolari e le molteplici esperienze poetico-letterarie ellenistiche. Accadde in tal modo che si approntassero espressamente opere aperte scritte in metrica e in prosa

⁶⁶ SB XXVI 16648 (V o VI sec.). Per una plausibile interpretazione del testo vd. PERRONE (2011a).

⁶⁷ REYNOLDS (1946); KEHOE (1984); CICU (2012, 121-51).

⁶⁸ Cic. *Pro Rab. Post.* 35: *Audiebamus Alessandriam, nunc cognoscimus. Illinc omnes prestigiae, illinc, inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab iis mimorum argumenta nata sunt.*

⁶⁹ RICHTER (1956, 50 n. 34, tav. XVIII D). Simile per decorazione è il vaso Benaki, attualmente nell'omonimo museo di Atene (Benaki IE 12781), su cui vd. WEITZMANN (1959, 88, fig. 97).

⁷⁰ Los Angeles County Museum of Art inv. M.87. 113; LEES-CAUSEY (1981); KOTANSKY (1981).

per gli spettacoli destinati a una fruizione immediata⁷¹. Alcuni documenti prosimetri e prosastici sono stati conservati dalle sabbie egiziane. Si tratta di testi anonimi, scarsamente omogenei per contenuto e per stile, iscrivibili tra il III secolo a.C. e il VI sec. Per la generica indicazione dei personaggi, che sono familiari anche alla *Commedia Nuova*, e per la trama succinta i testi possono essere considerati una sequenza di situazioni comiche o umoristiche, in conformità con le indicazioni date da un noto passo petroniano: «Gli attori rappresentano un mimo: uno fa il padre, l'altro fa il figlio, un altro fa il ricco. Non appena il copione mette fine alla farsa, torna il volto vero e quello simulato svanisce»⁷².

In generale, gli elementi che accomunano questi documenti sono la schematicità, la brevità del dettato, gli argomenti legati alla quotidianità, lo spirito farsesco, la tendenza a esasperare i tratti caratteriali dei personaggi e la loro generica indicazione, infine l'anonimato dell'autore. Le apparenti incongruenze erano evidentemente compensate da un adeguato accompagnamento musicale, da specifiche evoluzioni orchestriche e da un'appropriata gestualità che chiariva e qualificava la vicenda agita, la quale pertanto si realizzava armonicamente senza alcuna prevaricazione di un elemento sull'altro. Queste caratteristiche spiegano la loro circolazione limitata agli ambienti del teatro. In altri termini essi si configurano come copioni o quaderni di regia, strumenti di supporto alla recitazione, per cui risulta superfluo esplicitare tutti gli elementi verbali, musicali, orchestrici e gestuali, necessari per la messinscena.

Taluni hanno la distribuzione di battute contrassegnata da *paragraphoi*, come il dialogo tra due amanti risalente al II-I a.C.⁷³; altri invece presentano l'indicazione dei personaggi o sigle numeriche dei ruoli, abbreviazioni e annotazioni registiche⁷⁴, attestate per esempio in un testo autografo datato alla metà del I sec., che rielabora una situazione comune: un cliente tenta di ottenere gratuitamente i favori di una ragazza che lavora in un postribolo. Alla scena conservata è premesso l'*argumentum* in prosa, nella cui parte finale si fa riferimento a Eracle vestito con abiti femminili, servo di Onfale⁷⁵.

Sufficientemente articolata è la cosiddetta *Charition liberata*, un mimo con un pomposo apparato scenico, musiche e danze, imperniato su una fanciulla greca prigioniera di un popolo indiano e diventata sacerdotessa della dea Selene⁷⁶. Che il testo

⁷¹ Dio Chrys. *Or.* 2, 56.

⁷² Petr. 80, 9 *Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur, / filius hic, nomen divitis ille tenet. / Mox ubi ridendas inclusit pagina partes, / vera redit facies, assimilata perit.*

⁷³ *P.Tebt.* I 2dv = fr. 2 Cunningham del 100 a.C. facente parte di un'antologia.

⁷⁴ Vd. *P.Lond. Lit.* 97; *P.Vars.* 2 e *P.Berol.* inv. 13876r, tutti databili al II sec. Sull'argomento cf. JORY (1963).

⁷⁵ *P.Oxy.* LIII 3700. Sul papiro si vedono tracce di una *nota personae* alle righe 5 e 7; mentre i cambi di battute sono indicati da una doppia linea orizzontale con i tratti divergenti alle estremità. Vd. JARKHO (1987).

⁷⁶ *P.Oxy.* III 413r.

fosse destinato a una compagnia di attori è assicurato dalla presenza di notazioni registiche, abbreviazioni, sigle dei ruoli e spazi bianchi per la divisione delle battute; nel finale, il dettato prosastico, contrassegnato dal termine tecnico *καταστολή*⁷⁷, è interrotto dall'invocazione cultuale alla dea in sotadei. Inoltre, sul *verso* è riscritta una scena rielaborata con un differente numero di interpreti, le cui battute hanno diseguale lunghezza⁷⁸. Altri mimi nonostante si presentino come monologhi, sono divisi in scene, come quello dell'*Adultera*, che è aggiunto sul *verso* del *Charition*, un testo fondato su macchinazioni e inganni, che nella sua essenzialità rimanda all'*Elena* euripidea e all'*Aspis* menandrea. Come al solito il finale è dominato dai caratteristi, allorché l'*Adultera* e i suoi complici, il Parassita e l'Invertito, sono gabbati dalla trovata della finta morte del Padrone, ideata dal servo fedele Spinther. Qui sono anche accertabili sparute notazioni registiche riguardanti il movimento dei personaggi, come a r. 118 ἄγων(ισμα), che preannuncia l'uscita di scena della protagonista, segnalata poco dopo anche da una sorta di freccia ($\bar{\prime}$), oppure i tre brevi trattini orizzontali seguiti da un tratto obliquo ($\equiv/$) a metà della r. 185, che potrebbero indicare l'ingresso di un altro personaggio e l'inizio della successiva azione scenica⁷⁹.

Presentano caratteristiche simili al documento precedente due colonne di scrittura gravemente mutile di un quaderno con note di regia datato al II sec., che tramandano due scene di una ὑπόθεσις mimica in prosa. Il testo è corredato di sigle di ben otto attori (A, Γ, Z, H), notazioni musicali per i timpani (τ)⁸⁰, due *paragraphoi* e la didascalia scenica διώκει a r. 33. La prima parte, dagli evidenti tratti parodici, contiene un intermezzo topico senza legami rilevanti con l'intrigo principale, messo in evidenza dalle *paragraphoi*: la bastonatura di tre servi fannulloni (ζ, Z, H) con la declamazione di un verso omerico (Hom. *Il.* XVI 1) e il loro inseguimento fino alla loro definitiva uscita di scena, evidenziata da un'altra citazione iliadica (Hom. *Il.* XVIII 112 = XIX 65). La seconda parte è dominata dai personaggi principali (Γ e A), che si affrontano in un dialogo, durante il quale il giovane (Γ, τριταγωνιστής) rimprovera la ragazza (A,

⁷⁷ Cf. *schol. in Ar. Pax* 1204 Holwerda *καταστολή* τοῦ δράματος. Vd. inoltre *καταστροφή* in *P.Lond.* Lit. 97, 16, II sec. ed ἐπιλόγου in *P.Oxy.* LXXIX 5189, → 12. per una diversa interpretazione vd. WOOTTON (2004, 244s.).

⁷⁸ La vicenda, che ricalca da vicino l'*Ifigenia fra i Tauri* di Euripide, è arricchita dalle reali conoscenze di tradizioni etnografiche esotiche acquisite grazie ai contemporanei rapporti commerciali tra Egitto e India.

⁷⁹ *P.Oxy.* III 413v = fr. 7 Cunningham; cf. INGROSSO (2021). Si suppone che il mimo si concludesse con un canto, come farebbe supporre il dimetro giambico con il quale Spinther annuncia al padrone la salvezza del giovane servo Esopo e della sua innamorata. Sui finali festosi accompagnati da musiche e risate vd. Chor. XXXII 30.

⁸⁰ *Signa musica* sono attestati anche in *P.Oxy.* III 413 e *P.Oxy.* LIII 3700, dove è previsto l'impiego di *krotala*.

πρωταγωνιστής) per un suo precedente comportamento, che lei giustifica con la dichiarazione dei propri veri sentimenti⁸¹.

Un altro mimo probabilmente dell'ultimo terzo del IV sec. dopo il monologo recitato da un prologante, nel quale sono ricordati gli antecedenti, la vicenda si sviluppa in una sequenza di scenette a mala pena abbozzate. Lo scarno dettato molto probabilmente riceveva *vis* comica dagli atteggiamenti bizzarri, dalla gesticolazione enfatica e dalla mimica degli interpreti⁸².

La sintetica trama di un mimo risalente al III sec. è riconoscibile in *P. Matr.* inv. 44+119. Dovrebbe trattarsi di un testo approntato per la rappresentazione di un mimo che ricrea alcuni elementi caratteristici del culto dei Galli (legato per l'occasione alla Cappadocia), in cui intervengono probabilmente, la stessa statua della dea e l'auleta al servizio della *troupe*, come nell'analogo episodio delle *Metamorfosi* di Apuleio (I 4)⁸³.

Una scena in prosa a carattere erotico è conservata dall'*ostrakon* del II-III sec., trovato nel deserto orientale egiziano e proveniente dal *praesidium* militare di Dios. Si tratta dello sfogo di gelosia di un personaggio, dai toni e dal lessico indubbiamente comici, rivolto all'interlocutore, che ha rapporti con una straniera; in buona sostanza la scena fa parte di un episodio in cui si realizza il consueto triangolo amoroso. Il testo verosimilmente fa parte di un mimo, come lascia supporre anche la stretta relazione tra simili trattenimenti e l'esercito romano, attestata dalla lista di attori e attrici risalente al III, trovata a Doura Europos: l'elenco riguarda persone appartenenti a compagnie itineranti, alcuni delle quali sono identificati dalla qualifica dei ruoli assunti nelle rappresentazioni (μωραί, καλαί, παλαιοπόρνη)⁸⁴.

Una vera e proprio sceneggiatura datata al VI sec. è conservata parzialmente da due facciate di un codice pergameneo proveniente da Ossirinco: le azioni sono abbozzate nelle linee generali e attribuite in forma narrativa ai singoli interpreti, ai quali evidentemente è affidato il compito di svilupparle in modo estemporaneo. La descrizione dei siparietti comici è inframmezzata da grossolane battute, non prive di riferimenti osceni, attribuite ai singoli ruoli, identificati da sigle numeriche (A, B, Γ, Δ, E); i personaggi accertati sono quelli consueti della vita quotidiana: un abate (ἄββα), una vecchia (νόνη), un cinedo (μαλακός), un cuoco (μάγειρος), una prostituta (πόρνη), un seccatore (ἄκαριος). Nel testo si allude a cibi e bevande, probabilmente si fa riferimento a una scena erotica, a qualcosa di militaresco, a minacce di bastonate o di

⁸¹ *P. Berol.* inv. 13876r.

⁸² *P. Col.* inv. 546A; ELLIOTT (2003).

⁸³ KÁDAS – SOMOLINOS (2019).

⁸⁴ *O. Florida* inv. 21 (Maximianon?, II-III sec.). Sul testo vd. BAGNALL – CRIBIORE (2010); LOUGOVAYA (2020, 127s.).

morte a un cuoco, inoltre nel finale si allude a un mendicante e a qualcuno che si comporta da folle al pari di Oreste⁸⁵.

Da ultimo, si può menzionare un manoscritto della Staatsbibliothek di Berlino contenente la cronaca di una rappresentazione mimica anticristiana, risalente al V o VI sec., originariamente in greco e tradotto in siriano dopo la fine del VI sec. da Ishua diacono di Alkosh, che ci offre maggiori particolari su quelle *performances*. Il racconto riguarda il martirio di attori neofiti e dei loro adepti che nell'Ossirinchi, al tempo dell'immaginario re goto Igor, si erano convertiti mentre stavano inscenando una parodia dei riti e dei simboli cristiani⁸⁶.

Come ogni composizione destinata alla *performance* aurale svincolata dall'autore, i copioni si distinguono per essere suscettibili di continue variazioni o per autonoma iniziativa degli attori o per qualche contingente situazione del momento. Spesso a un lettore o a un osservatore esterno le battute, affidate a repentine rielaborazioni di capocomici o a estemporanee trovate degli interpreti (Cic. *Archia* 18). possono dare l'impressione che quei testi fossero senza struttura e con un finale rabberciato⁸⁷. Tuttavia, se li consideriamo non destinati alla lettura, allora è agevole intuire che quanto apparentemente manca nella stesura scritta doveva essere integrato di volta in volta dagli interpreti che si avvalevano dei collaudati strumenti del loro mestiere, della scaltrita abilità nell'improvvisare battute e nell'adattare situazioni alle sollecitazioni del pubblico (Cic. *div. in Caec.* 48).

Ma proprio questi tratti distintivi ne decretarono un successo sempre crescente, al punto che non bastarono a farli bandire né le sporadiche misure cautelative, né le pubbliche restrizioni o le periodiche sanzioni, né le ricorrenti censure esternate da ecclesiastici e intellettuali per la *licentia verborum* e la loro carica erotica.

Artisti

I papiri sono una fonte ricca di notizie sui professionisti dello spettacolo, che riguardano la loro partecipazione alle feste, come le *Amesysia* di Ossirinco, che si svolgevano in stretta associazione con la levata eliaca di Sirio e la piena del Nilo. Il relativo rendiconto di spese menziona il trombettiere, l'araldo, il coreografo, un danzatore, omeristi e

⁸⁵ *P.Oxy.* LXXIX 5189; cf. MARSHALL – FUNKE (2019).

⁸⁶ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, MS 75 (inv. 222). Alcuni *excerpta* del testo sono stati pubblicati da LINK (1904); cf. VOGT (1931). Sugli attori mimi convertitisi al Cristianesimo cf. JIMÉNEZ SÁNCHEZ (2007).

⁸⁷ Per la brusca conclusione si è sostenuto che la *Moicheutria* non avrebbe una trama sufficientemente strutturata e un finale appropriato, appoggiandosi a quanto afferma Cicerone nella *Pro Caelio* 65. Tuttavia anche i mimi obbediscono al criterio della verosimiglianza, come sottolinea Quint. *inst.* IV 2, 5.

virtuosi comici⁸⁸. Parimenti quello relativo ai giochi pubblici con competizioni poetiche svoltisi nel II sec. in occasione della festa del Nilo, segnala l'esibizione di atleti e artisti; a questi ultimi furono pagate 8 dracme rispettivamente per il trombettiere e l'araldo, 496 dracme per il mimo, 448 dracme per l'omerista e una cifra imprecisata per i musici e il danzatore⁸⁹.

Non è insolito reperire nella documentazione l'esplicita informazione sulla natura culturale di quelle feste almeno fino alla fine del IV sec.⁹⁰. In età augustea un musico si impegnò a prestare la propria opera per due giorni durante la festa di Iside e per tre giorni al tempo delle stelle di Era, forse la ricorrenza del novilunio oppure la celebrazione di Hator, dea dall'aspetto bovino⁹¹. Per il 10 agosto 85 a.C. il collegio sacerdotale del dio cocodrillo Sobek richiese espressamente ad Arpocrate di venire nell'Arsinoite con due danzatori e un complesso auletico per accompagnare con il suono dei loro strumenti le cerimonie della durata di quattro giorni in onore del dio. La scrittura prevedeva, tra l'altro, l'assicurazione garantita degli strumenti e dell'intero bagaglio, e in più una penale di 100 dracme d'argento in caso di mancato rispetto dell'accordo⁹².

Nell'Arsinoite a Evergetide furono invitati dalle autorità locali il *biologos* Aurelio Euripas e l'omerista Aurelio Sarapas per partecipare alla tradizionale celebrazione del genetliaco di Crono, probabilmente la festa del solstizio d'inverno⁹³. Per dare ritmo e sollievo alla fatica dei pigiatori in un fondo dell'Ermopolite, fu effettuata la scrittura di un auleta⁹⁴ probabilmente in concomitanza di una delle numerose feste locali quando all'ingresso del sole nel segno del Leone c'era la consuetudine di ornare con protomi leonine gli sbocchi di sorgenti e i canali di irrigazione e poi durante la vendemmia si mettevano i grappoli di uva in appositi recipienti con i rubinetti a forma di leone dai quali si faceva zampillare il vino al posto dell'acqua⁹⁵.

⁸⁸ SB IV 7336. Sulla festa vd. BONNEAU (1974).

⁸⁹ P.Oxy. III 519; Alston 2002. 195, 245.

⁹⁰ P.Harrauer 56 e P.Oxy. XXXIV 2707 sono contrassegnati da simboli cristiani, come conseguenza della secolarizzazione delle feste ufficiali avvenuta dopo gli editti promulgati da Onorio e Arcadio con i quali si vietavano le pratiche liturgiche in onore delle divinità durante il loro svolgimento. Queste vennero successivamente sostituite con cerimoniali cristiani, suscitando l'indignazione di Salviano a riguardo (*De gubernatione Dei* VI 4, 24; VI 5, 26); cf. JIMÉNEZ SÁNCHEZ (2011).

⁹¹ P.Oxy. IV 731 (Ossirinco, 9-10 d.C.).

⁹² P.Strasb. V 341. Per i contratti di ingaggio riguardanti gli auleti cf. P.Grenf. II 67, riguardante un complesso musicale femminile; S.P.P. XXII 47; P.Col. VIII 226; P.Alex. Giss. 3; P.Fam. Tebt. 54; P.Oxy. X 1275; P.Oxy. LXXIV 5014; P.Oxy. LXXIV 5015; P.Oxy. XXXIV 2721; P.Heid. IV 328.

⁹³ P.Oxy. VII 1025. Sull'argomento vd. PERPILLOU-THOMAS (1993a, 107-109). Di solito Crono è il nome con il quale i Greci chiamavano Geb, il dio della Terra (Plut. *De Is. et Osir.* 12, 355d).

⁹⁴ C.P.R. XVIIIA 19. L'abitudine di ingaggiare un auleta per la vendemmia era molto comune come si può constatare dal mosaico della vendemmia risalente al primo quarto del III sec., conservato nel Musée d'Archéologie Nationale di Saint Germain en Laye.

⁹⁵ Vd. l'Anonimo bizantino del codice *Par. Gr.* Suppl. 607A.

In un altro rendiconto sono attestate elargizioni in natura a mimi, una danzatrice, un organista e un pandurista, intervenuti a un festival musicale nell'ambito di una celebrazione culturale in onore di Dioniso⁹⁶.

Infine, da un rendiconto di spese si evince la scrittura di κίναιδοι μουσικοί per una festività religiosa, nonché dalla citata lettera scritta da Demofonte al suo amministratore siamo informati dell'invito rivolto all'auleta Petous e all'effeminato Zenobio per una cerimonia privata riservata alle donne⁹⁷.

Gli ingaggi effettuati dai consigli delle metropoli non avvenivano soltanto in occasione delle celebrazioni religiose che si svolgevano nei teatri e successivamente nei circhi, ma anche per le festività civili, come si arguisce da un rendiconto del IV sec. attestante la partecipazione di mimi e acrobati ai trattenimenti scenici e ginnici in concomitanza con la visita di uno stratega a Ermopoli Magna⁹⁸. Un compenso giornaliero di dodici dracme, una cifra non discordante dagli onorari certificati per analoghe prestazioni nei documenti coevi, è attestato per un ridotto gruppo di musicisti in un rendiconto di spese riguardante l'amministrazione di una proprietà terriera a Karanis alla fine del II sec.⁹⁹. Ulteriori dati sono ricavabili dai contratti di ingaggio *P.Heid.* IV 328; *P.Med.* I 47, 6; *P.Oxy.* X 1275, 9 e da *P.Oxy.* LXXIV 5013, una lista datata tra il II e il III sec., che include il virtuoso comico Teagene e un suo collega, il citaredo Canopo, un danzatore e quasi sicuramente un mimo.

Nelle liste delle persone tenute a pagare le tasse risalenti al periodo tolemaico¹⁰⁰, ma anche nei contratti di ingaggio non mancano le attestazioni relative alle danzatrici. Infatti, anche se non si considera la stipula di contratto tra la danzatrice Olimpiade, tramite il di lei tutore Zopiro, con l'auleta siracusano Sosos, che riguarda due artisti greci¹⁰¹, esistono documenti analoghi comprovanti la loro partecipazione nei trattenimenti pubblici e privati. Tra questi c'è l'atto con il quale Tneferoti fu assunta per esibirsi a Tanis durante il periodo di quattro giorni dal locale presidente del collegio¹⁰², oppure la scrittura di Tasain con una sua collega, sottoscritto tra l'impresario di

⁹⁶ *P.Wash. Univ.* II 95 (Ossirinco, V-VI sec.). Panduristi sono nominati anche in *P.Princ.* II, 96r, II, 39 (Ossirinco, 551-552 o 566-567) e *P.Oxy.* XXVII 2480v I, 128 (Ossirinco 565-566).

⁹⁷ *P.Tebt.* I 208r e *P.Hib.* I 54. Incerta è la natura della riunione festosa di una σύννοδος, i cui προστάται hanno ingaggiato un auleta, citato in un conto di spesa del II sec. (*P.Daris* 64).

⁹⁸ *P.Ryl.* IV 641r. Un altro pagamento in misure di vino per il παράδοξος Dioscuride e per i mimi esibitisi durante le celebrazioni in onore di Omero è attestato da *S.P.P.* XX 85r (21 aprile 321 d.C.). In alcune note di spesa del IV sec. compaiono musicisti (*P.Ryl.* IV 645) e mimi ai quali è stata versata la somma di sei talenti e seimila denari (*P.Harr.* I 97v).

⁹⁹ *P.Cair. Goodspeed* 30, XXIX 25: μουσικῆ (δραχμαὶ) ιβ.

¹⁰⁰ *P.Count* 23, VI 62-64 = *C.P.R.* XIII 5r, II, 17-18 (254-231a.C.).

¹⁰¹ *C.P.R.* XVIII 1 (18 gennaio-15 febbraio, 231 a.C., Teogenide, Arsinoite).

¹⁰² *BGU* VII 1648 (Filadelfia, II-III sec.). In merito si può citare altresì *P.Aberd.* 58, il quasi coevo contratto di affitto di un mese tra l'impresario Isidoro e un certo Harpaesis relativo alle prestazioni di una danzatrice per un compenso di 64 dracme.

suonatrici di aulo Aurelio Teone e il delegato del collegio di Bakchias, che impegnava il committente alla retribuzione giornaliera di 36 dracme per le artiste e una gratifica costituita da 3 artabe di grano e 15 coppie di pani per tutti i dieci giorni di spettacoli. Costui si assumeva altresì l'onere di reperire 3 asini per il viaggio di andata e ritorno¹⁰³. Ragguardevole è l'ingaggio esclusivo di Isidora e di altre due *krotalistriai* assunte da una certa Artemisia per 6 giorni di esibizioni nel villaggio di Filadelfia in cambio di 36 dracme di salario al giorno e per tutti quanti i giorni 4 artabe di orzo e 20 coppie di pani: tra le clausole del contratto c'è la specificazione riguardante la custodia degli eleganti abiti da scena e dei preziosi ornamenti d'oro per il periodo della loro permanenza¹⁰⁴.

Altri documenti sono relativi alla scrittura tra i presidenti del villaggio di Tesbi e il responsabile di una compagnia di *krotalistriai* e auleti, nonché la particolare richiesta che Pabùs, presidente del collegio del villaggio di Soknopaiou Nesos, inoltrò al decurione Antonio Antiochiano per essere autorizzato a scritturare auleti e danzatrici tramite l'impresario Arpocrazione¹⁰⁵.

Talora gli artisti agivano individualmente o in modo autonomo¹⁰⁶, il più delle volte si facevano rappresentare da mediatori, impresari, agenti procuratori¹⁰⁷, ma solitamente era il capocomico (archimimo) o il capo della compagnia dei musici (προεστὼς καὶ πρωτεύλης τῆς συμφωνίας) a stipulare regolari accordi con le *élites* locali organizzatrici delle cerimonie e manifestazioni pubbliche durante le quali erano allestiti spettacoli di arte varia con danzatori, giocolieri, trapezisti, acrobati, musici, mimi, pantomimi e omeristi¹⁰⁸.

Nelle scritture sono esplicitate le parti contraenti e sono fissati gli impegni reciproci, la durata delle feste, la data dell'inizio e della fine delle prestazioni, il materiale necessario per le esibizioni, le condizioni dei trasferimenti dalla residenza abituale al luogo delle esibizioni, le spese e le modalità del trasporto per l'andata e il ritorno, il responsabile degli oggetti di valore in possesso della compagnia durante il

¹⁰³ *P.Grenf.* II 67 (25 giugno-24 luglio 237); cf. *P.Strasb.* V 341, 27-28; *P.Lond.* II 331; *P.Corn.* 9, 16-18; *P.Fam. Tebt.* 54, 17-18; *P.Oxy.* X 1275, 25-26; *P.Oxy.* XXXIV 2721, 25 e 34; *P.Oxy.* LXXIV 5015 (con integrazione ὄνων ... all'inizio di r. 22).

¹⁰⁴ *P.Corn.* 9 (inizi del III sec.); cf. DUNAND (2015, 101).

¹⁰⁵ *P.Alex.* 6 (201-202 sec.), dove nell'ultima riga si potrebbe integrare προνοη[τ]οῦ prima di ἀύλητὰς κ[αὶ ὀ]ρχηστρίας.

¹⁰⁶ Vd. il citato ingaggio della *krotalistria* Isidora (*P.Corn.* 9), la scrittura dell'auleta Claudio Tiberio Didimo da parte di Horos per sette giorni, perché si esibisse per i vicini e i familiari nel villaggio di Soknopaiou Nesos (*S.P.P.* XXII 47) o il citato ingaggio della danzatrice Tneferoti (*BGU* VII 1648). Per gli artisti che fungevano da impresario per i loro colleghi (προνοητῆς συμφωνίας) vd. *P.Col.* VIII 226; *P.Gen.* I² 73; *P.Oxy.* XXXIV 2721; *P.Oxy.* X 1275; *P.Oxy.* LXXIV 5014; *P.Oxy.* LXXIV 5015; *P.Oxy.* LXXIV 5016.

¹⁰⁷ Sull'argomento vd. MALAVOLTA (2000), con le osservazioni di SLATER (2005).

¹⁰⁸ Cf. il citato Teone, che si incarica di scritturare due danzatrici (*P.Grenf.* II 67), rappresentante di una compagnia di suonatrici di aulo (*P.Heid.* IV 328), oppure Isidoro, che scrittura una danzatrice per conto di Harpaesis (*P.Aberd.* 58).

periodo del contratto¹⁰⁹, l'entità e le modalità del compenso, le consuete gratifiche in denaro o in natura, gli anticipi e le penali per mancata prestazione del servizio richiesto¹¹⁰. Nel caso in cui la scrittura coinvolgesse musicisti e danzatrici, era esplicitata la condizione che fossero artisti esperti: ovviamente erano richiesti quelli che in precedenza avevano già dato prova di serietà e bravura¹¹¹.

Solisti¹¹² e *troupes* di mimi operarono fin dal primo Ellenismo spostandosi a dorso d'asino messi a disposizione dai committenti, spesso in numero inadeguato, dovunque erano richieste le loro prestazioni, operando anche nelle sperdute borgate delle zone periferiche in cambio di remunerazioni parzialmente in denaro e generi alimentari atti a soddisfare le necessità quotidiane¹¹³, come succede per es. all'auleta Silvano, vincolato con la sua compagnia da un ingaggio di 8 giorni per esibizioni nel villaggio di Alabastrine¹¹⁴, a Pauetis, impresario di una compagnia di musicisti, scritturato per 7 giorni da un funzionario del villaggio di Thraso dietro compenso di un salario giornaliero di 40 dracme d'argento e una gratifica aggiuntiva di 3 artabe di grano e 20 coppie di pani¹¹⁵, a Copreo, assunto con il suo gruppo di musicisti e artisti per esibizioni durante le feste dei villaggi di Souis e di Ibion Ammoniou¹¹⁶, e alla quindicina di artisti operanti nell'Ermopolite elencati in un rendiconto di prestazione d'opera¹¹⁷.

Della moltitudine di quei professionisti dello spettacolo spesso non conosciamo nomi o carriere artistiche¹¹⁸. Ci sono, invece, noti i nomi dei più valenti, che calcavano i palcoscenici delle grandi città, come il citaredo Agatocle, soprannominato Asterio, che ottenne notorietà, successi professionali e duraturi riconoscimenti per le numerose

¹⁰⁹ *P.Strasb.* V 341, 25, *P.Lond.* II 331, 12-15, *P.Corn.* 9, 12-15, *P.Fam. Tebt.* 54, 18-24, nei quali è specificato che i committenti si impegnano a prendersi cura del bagaglio degli artisti e a restituirli integri. La denuncia di furto conservata in *P.Dub.* 14 (II-III sec.) informa in modo particolareggiato sulla natura degli oggetti e dei preziosi usati nelle esibizioni.

¹¹⁰ Sull'aspetto economico vd. DARIS (1988, 84-87); BÉLIS (2013).

¹¹¹ *P.Grenf.* II 67; *P.Fam. Tebt.* 54; cf. BELL (1924).

¹¹² *P.Oxy.* LXXIX 5216; *P.Oxy.* LXXIV 5013 (mimo con virtuosi comici, citaredo e danzatore); *P.Oxy.* III 519 (mimo con omerista musicista e danzatore); *P.Oxy.* VII 1050 (mimo con omerista); *P.Bingen* 128 (mimo, funamboli e atleti); *P.Harrauer* 56 (mimo con acrobati, equilibristi e funamboli); *P.Oxy.* LXXIX 5215 (mimo con cantanti e ginnasti); *P.Oxy.* LXXIX 5217 (mimo con etologi, cantanti e contorsionisti); *P.Oxy.* LXXIX 5218 (mimo con cantanti e ginnasti)

¹¹³ *P.Ryl.* IV 641r; *P.Harr.* I 97v; *P.Wash.Univ.* II 95; *S.P.P.* XX 85r; *P.Oxy.* LXXIX 5212; cf. *P.Oxy.* LXXIX 5213.

¹¹⁴ *P.Col.* VIII 226.

¹¹⁵ *P.Med.* I 47.

¹¹⁶ *P.Oxy.* X 1275 e *P.Oxy.* LXXIV 5014.

¹¹⁷ *SB* XX 14677.

¹¹⁸ I papiri segnalano l'attività di citaredi fino al VI sec.: *PSI* IX 1011 (Filadelfia, post 243 a.C.); *BGU* XVI 2671, 20 (Eracleopolite 21 a.C. - 5 d.C.); *P.Oxy.* LXXIV 5013 (II sec.); *P.Oxy.* XXVII 2476 (anno 288); *P.Oxy.* XXXIII 2682, 21-22 (III-IV sec.). Un ordine di pagamento in olio si riferisce al citaredo Teodosio, attivo nell'Arsinoite nel VI sec. (*SB* XXII 15753). Infine un'iscrizione funeraria del II sec. commemora il citaredo alessandrino Favio Terpnos morto a Roma, dove aveva scelto di svolgere la propria attività (*IG* XIV 2088 = *IGUR* II 1034).

vittorie conseguite nei concorsi affrontati in Alessandria, Antinopoli e Licopoli¹¹⁹, o Castore, che a capo di alcuni mimi, partecipò a una festa tenutasi nel teatro di Eracleopoli nel I sec. a.C., riscuotendo l'ingente somma di cinquecento talenti¹²⁰.

La popolarità di un artista poteva suscitare l'invidia professionale dei rivali, che ricorrevano a fatture tese a procurargli danni. Tra le *tabulae defixionum* ci sono esempi di maledizioni, tra le quali si distinguono due rinvenute ad Apheca in Siria e datate al IV secolo, nelle quali si invocano le forze demoniche per bloccare membra e articolazioni di Hyperechios, danzatore della fazione dei Blu, nonché per far mancare la voce al Coro e ai suoi sostenitori¹²¹. Le medesime aspre rivalità professionali che dividevano i pantomimi, c'erano anche tra gli appartenenti ad altri generi dello spettacolo, tra i quali i mimi¹²². Notevole è una *tabella* di bronzo proveniente da Vicus Raraunum nella Gallia Lugdunensis (Rom), con sortilegi di ogni tipo contro l'attore Sosio¹²³. Certamente non servivano a invalidare gli effetti di tali fatture le acclamazioni beneauguranti, come quella iscritta all'interno di un ovale dipinto, attorniato da rami di palma e soprastante un rettangolo (un plinto o un altare) su foglio di papiro del IV secolo¹²⁴. Pertanto non sorprende che i teatranti si affidassero a veri e propri rituali propiziatori per annullare le maledizioni¹²⁵, si munissero di talismani scaramantici e amuleti apotropaici¹²⁶, e,

¹¹⁹ *P.Oxy.* XXVII 2476, 20. Vd. pure Marco Aurelio Ermete vincitore numerosissime volte nei concorsi musicali, teatrali e atletici (*SB* XXVIII 16959) e il trombettiere Marco Aurelio Orione, la cui vittoria nell'agone olimpico del 268 durante il principato di Gallieno fu annunciata con una lettera alle autorità di Ermopoli Magna da un magistrato di Alessandria (*S.P.P.* XX 69); cf. PERPILLOU-THOMAS (1995, 238); REMJSEN (2015, 111-28).

¹²⁰ *BGU* XIV 2428, II 29.

¹²¹ *Def. Tab.* 15 e 16 Audollent; cf. ROBERT (1938, 99-102).

¹²² Un'analoga lunga *defixio* con una complessa invocazione agli dèi inferi è stata ritrovata nell'*hyposcenium* del teatro di Caesarea Maritima contro la danzatrice Manna che, al pari di Hyperechios, era della fazione dei Blu; vd. MASTROCINQUE (2019). Il ricorso a formule magiche nell'ambiente dello spettacolo è pratica antica, come si evince da una *defixio*, rinvenuta nella Sicilia sud-orientale e risalente agli inizi del V secolo a.C., riguardante il corego Eunikos (*IGASMG* II² 45) e la maledizione riportata da Alcifrone contro l'attore tragico Licinnio (*III* 12, 1). Per l'Egitto finora sono editi soltanto un *ostrakon* della Collezione Schøyen contro la fazione dei Verdi (*SB* XXVI 16369) e una *defixio* papiracea contro aurighi e cavalli della fazione dei Blu, proveniente da Ossirinco, databile al IV-V sec. (*P.Oxy.* LXXIX 5205). Una preziosa testimonianza iconografica sulla durata passione degli Egiziani per le corse con i carri è offerta da un papiro illustrato del V sec., proveniente da Antinoe (London, Egypt Exploration Society, s.n.), nel quale sono raffigurati cinque aurighi appartenenti a fazioni rivali e distinguibili dai colori delle loro vesti; cf. GĄSIOROWSKI (1931); riedito da TURNER (1973). Per gli ippodromi in Egitto vd. GASCOU (1976).

¹²³ *Def. Tab.* 110 Audollent. Un'inequivocabile testimonianza tardo-antica relativa all'esistenza di competizioni tra mimi è data da *I Aph*2007, 8.104.

¹²⁴ Cf. *P.Oxy.* LXXXIII 5357: εὐτυχῶς τοῖς περὶ Εὐθυμῶν καὶ Σαμβάτιον καὶ λοιποῖς βιολόγοις καὶ πᾶσι τοῖς καλοῖς θεαταῖς, διευτυχεῖτε πάντες.

¹²⁵ Agostino fa riferimento a un aruspice che prometteva la vittoria in una competizione musicale se fosse stato adeguatamente ricompensato per compiere gli opportuni sortilegi (*Conf.* IV 2, 3).

¹²⁶ Paris, Cabinet des Médailles, Collection Froehner inv. 2849; cf. ROBERT (1981, nr. 1, 35-43).

nell'imminenza delle *performances*, implorassero la protezione di qualche divinità, facendo voti che avrebbero mantenuto in caso di successo¹²⁷.

Conclusioni

Restrizioni amministrative, decreti imperiali, interdizioni religiose (reprimende ecclesiastiche, canoni conciliari), guerre, invasioni e crisi economiche favorirono la chiusura di circhi e teatri come luoghi di spettacolo, ma non riuscirono a estinguere l'attività degli operatori professionisti del mondo vario dello spettacolo (mimi *viarum*, artisti di strada, musicisti, buffoni, giocolieri, fantasisti, saltimanchi, acrobati, contorsionisti, prestidigitatori)¹²⁸. Questi si dispersero, ma continuarono in tono minore per secoli fino al Medioevo e oltre, talora fino all'età contemporanea, girovagando per guadagnarsi da vivere per borghi e città alla ricerca delle occasioni più diverse che permettessero loro di esibire la loro arte. Però, solo saltuariamente le cronache ne denunciano la presenza, soprattutto quando le loro vite si intrecciano casualmente con eventi straordinari. Vittore Vitense nella *Storia della persecuzione vandalica in Africa* ricorda l'attività dell'archimimo Mascula durante il regno di Genserico (*Hist. Pers. Afr. Prov.* I 47). Niceta David nella *Vita Euthimi* 7, 45, ricorda che nel IX sec. Leone VI allietava ospiti e concubine invitando alle feste di palazzo attori e mimi, tra i quali il buffone Lampoudes. Nei primi decenni del medesimo secolo, durante il regno di Teofilo, un graffiante mimo contribuì alla deposizione del *praepositus* imperiale Niceforo (*Patria Costantinopolitana* III 28). Nella sua cronaca Guglielmo di Tiro racconta che nel 1171 Manuele I Comneno organizzò nel palazzo imperiale per gli illustri ospiti al seguito di Amalrico I, re di Gerusalemme, trattenimenti di varia natura durante il loro soggiorno a Costantinopoli, quali l'esibizione di un danzatore accompagnato da coreuti (*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* XX 25, PL 201, 803a). Infine, gli ospiti di Isacco II erano allietati, durante le feste organizzate dall'imperatore, dalle *performances* del mimo Chalibures (Nicolas Choniates *Hist.* 580). Straordinaria e a suo modo unica la testimonianza iconografica data dalla decorazione pittorica della chiesa di Santa Sofia a Kiev, che risale al XII secolo. Molti degli affreschi rinviano al mondo degli spettacoli profani: musicisti, mimi, lottatori e acrobati, uno dei quali si arrampica per raggiungere la sommità di una pertica sostenuta da un aitante collaboratore abbellisce le pareti della torre sud-occidentale. Tra quelli più

¹²⁷ Cf. la tavoletta votiva di Marco Decrio Decriano ai Dioscuri per la vittoria in un agone poetico-musicale (*SB* VIII 10068). Vd. pure *AE* 2003, nr. 252 e *AE* 2003, nr. 251 in senari giambici, epigrafe posta sul fronte della fontana di Anna Perenna a Roma dedicata dal liberto Eutychedes alle Ninfe per la vittoria in un concorso mimico (?) del suo patrono Gaius Lucilius Eutyches, stretto parente dell'archimimo Lucius Acilius Eutyches.

¹²⁸ BUENO – D'INCÀ (2012).

rilevanti c'è il cosiddetto "affresco dei menestrelli", situato all'inizio della scala a chiocciola, con undici musicisti e relativi strumenti, tra cui si scorge un organo idraulico, e quello situato sopra la torre settentrionale con due figure armate che combattono uno contro l'altro, dei quali uno indossa una maschera animalesca.

Da ultimo, è opportuno ricordare come una figura comica del mimo greco-romano abbia lasciato tracce evidenti a livello linguistico in alcuni dialetti italiani, come il toscano 'grullo' e il sardo 'maccu'.

riferimenti bibliografici

ALSTONE 2002

R. Alston, *The City in Roman and Byzantine Egypt*, London-New York.

AUGER 2012

D. Auger, *Artémidore et le théâtre*, in C. Chandezon – J. Bouchet (éds.), *Études sur Artémidore et l'interprétation des rêves*, Nanterre, 99-170.

AZZARELLO 2008

G. Azzarello, *Sprecherhinweise in homerischen Papyri*, in S. Lippert – M. Schentuleit, *Graeco-Roman Fayum. Texts and Archaeology. Proceedings of the Third International Fayum Symposium. FreudenStadt, May 29- June 1, 2007*, Wiesbaden, 27-44.

BAGNALL – CRIBIORE 2010

R.S. Bagnall – R. Cribiore, *O.Florida inv. 21: an Amorous Triangle ...*, «CdÉ» LXXXV 213-23.

BASTIANINI – CASANOVA 2012

G. Bastianini – A. Casanova (a cura di), *I papiri omerici. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze, 9-10 giugno 2011, Istituto Papirologico "G. Vitelli"*, Firenze.

BELIS 2013

A. Bélis, *Les contrats d'engagement de musiciens sur papyrus en Égypte: entre ropture et continuité*, in S. Emerit (éd.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes du Colloque international de Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (Université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008*, Le Caire, 149-58.

BELL 1924

H.J. Bell, *A Musician's Contract*, «JEA» X 145-46.

BINGEN 2008

J. Bingen, *Inscriptions pariétales et prosopographie à Philae au Ier siècle a.C.*, «CdÉ» LXXXIII, 245-57

BIRD 2010

G.D. Bird, *Multitextuality in the Homeric Iliad. The Witness of Ptolemaic Papyri*, Harvard.

BONNEAU 1974

D. Bonneau, *Les fêtes Amesysia*, «CdÉ» XLXIX 366-79.

BONNER 1954

C. Bonner, *Two Notes*, «JEA» XXIV 15-18.

BUENO – D'INCÀ 2012

M. Bueno – C. D'Incà, *Giocolieri e spettacoli itineranti tra divertimento privato e occasione pubblica*, «HistrAntiqua» XXI 316-18.

CALDERINI 1911

A. Calderini, *Homeristai*, «RIL» XLIV 713.

CANTILENA 2002

M. Cantilena, *Sul discorso diretto in Omero*, in F. Montanari – P. Ascheri, *Omero tremila anni dopo*, Roma, 21-39.

CASTALDO 2017

D. Castaldo, *Egyptian Presences in Music of Ancient Rome*, «Itineraria» XVI 37-58.

CERBO 2003

E. Cerbo, *Elementi di drammatizzazione nel Fragmentum Grenfellianum*, in 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, 101-10.

CHANIOTIS 2010

A. Chaniotis, *'The Best of Homer': Homeric Texts, Performances, and Images in the Hellenistic World and Beyond. The Contribution of Inscriptions*, in E. Walter-Karydi (ed.), *Homer: Myths, Texts, Images: Homeric Epic and Ancient Greek Art. Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey. Ithaca, September 15-19, 2009*, Ithaca, 257-78.

CICU 2012

L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma.

CLARYSSE – SIJPESTEIJN 1995

W. Clarysse – P.J. Sijpesteijn, *A Letter from a Dancer of Boubastis*, «APF» XLI 56-61.

DARIS 1988

S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, «AevAnt» I 77-93.

DARIS 1991

S. Daris, *Parodia epica e favola animalesca*, «AevAnt» IV 163-80.

DELLA BONA 2017

M.E. Della Bona, *Agoni poetico musicali nella Grecia antica, 2, I Pythia di Delfi*, Pisa-Roma.

DUNAND 2015

F. Dunand, *Espace public, espace privé, òa convivialité des fêtes égyptiennes*, «Topoi» XX/1 89-107.

ELLIOTT 2003

J.M. Elliott, *A New Mime-Fragment (P. Col. Inv. 546 A)*, «ZPE» CXLV 60-66.

ESPOSITO 2002

E. Esposito, *Il pubblico del mimo popolare nell'Egitto tolemaico: Dryton e il Grenfellianum*, «Eikasmos» XIII 199-214.

ESPOSITO 2005

E. Esposito, *Il Fragmentum Grenfellianum (P. Dryton 50)*, Bologna.

ERMOLAEVA 2014

E. Ermolaeva, *A School Greek Epic Parody from Kellis*, «Hyperboreus» XX 370-82.

FERRI 2008

R. Ferri, *New Evidence on the Meaning of ῥωμαιστής in IG XI.2 133: «Actor of Latin Comedies?»*, «ZPE» CLXVI 155-58.

FOURNET 2012

J.L. Fournet, *Homère dans les papyrus non littéraires: le Poète dans le contexte de ses lecteurs*, in G. Bastianini – A. Casanova (a cura di), *I papiri omerici. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze, 9-10 giugno 2011, Istituto Papirologico "G. Vitelli"*, Firenze, 125-57.

FRASER 1959

P.M. Fraser, *An Agonistic Dedication from Roman Egypt*, «JEA» XLV 79-80.

FUNAIOLI 2010

M.P. Funaioli, *Il mimo del gallo perduto (P. Oxy. II 219)*, «DeM» I 69-80.

GAMMACURTA 2006

T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria.

GANGLOFF 2010

A. Gangloff, *Rhapsodes et poètes épiques à l'époque impériale*, «REG» CXXIII 51-70.

GANGLOFF 2018

A. Gangloff, *Rhapsodes and Rhapsodic Contests in the Imperial Period*, in J.L. Ready – Ch.C. Tsagalis (eds.), *Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters*, Austin, 130-50.

GARELLI 2000

M.-H. Garelli, *Ludions, homéristes ou pantomimes?*, «REA» CII 501-508.

GARELLI 2004

M.-H. Garelli, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire de Lucien (Danse, 38-60)*, «Dioniso» n.s. III 108-19.

GASCOU 1976

J. Gascou, *Les institutions de l'hippodrome en Égypte byzantine*, «BIFAO» LXXVI 185-212.

GASIOROWSKI 1931

S.J. Gąsiorowski, *A Fragment of a Greek Illustrated Papyrus from Antinoë*, «JEA» XVII 1-9.

GONIS 2002

N. Gonis, *Further Texts from the Oxyrhynchus Racing Archive*, «ZPE» CXXLI 162-64.

GONZÁLEZ 2013

J.M. González, *The Epic Rhapsode and His Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective*, Washington, 447-75.

GOSTOLI 2007

A. Gostoli (a cura di), *Omero. Margite*, Pisa-Roma.

GREENSMITH 2020

E. Greensmith, *The Resurrection of Homer in Imperial Greek Epic. Quintus Smirnaeus's Posthomerica and the Poetic of Impersonation*, Cambridge.

HAMMERSTAEDT 2000

J. Hammerstaedt, *Gryllos: die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs*, «ZPE» CXXIX 29-46.

HANNA 2019

E. Hanna, "Gliding Steps": *Dance as a Performing Art in Late Antique Egypt*, «International Journal of Tourism and Hospitality Management» II/1 43-70.

HILLGRUBER 2000

M. Hillgruber, *Homer im Dienste des Mimos. Zur künstlerischen Eigenart der Homeristen*, «ZPE» CXXXII 63-72.

HUSSON 1993

G. Husson, *Les homeristes*, «JJurP» XXII 93-99.

INGROSSO 2021

P. Ingrosso, *Il mimo popolare come 'letteratura sommersa': il caso della 'Moicheutria'*, in M. De Poli – G.E. Rallo – B. Zimmermann (Hrsg.), *Sub palliolo sordido. Studi sulla commedia frammentaria greca e latina*, Göttingen, 457-84.

JARKHO 1987

V.N. Jarkho, *Zu dem neuen Mimos-Fragment (P.Oxy. 53, 3700)*, «ZPE» LXX 32-34.

JIMENEZ SANCHEZ 2007

J.A. Jiménez Sánchez, *Les saints mimes*, in R. Dekoninck – J. Desmuliez – M. Watthee-Delmotte (éds.), *Controverses et polémiques religieuses - Antiquité-Temps Modernes*, Paris, 29-38.

JIMENEZ SANCHEZ 2011

J.A. Jiménez Sánchez, *La liturgie impériale et les jeux durant l'Antiquité tardive: entre paganisme et christianisme*, in S. Benoist – A. Daguët-Gagey – C. Hoët-van Cauwenberghe (éds.), *Figures d'empire, fragments de mémoire. Pouvoir et identités dans le monde romain impérial (II^e s. av. n.è. - VI^e s. de n.è.)*, Villeneuve d'Ascq, 181-93.

JORY 1963

E.J. Jory, "Algebraic" Notation in Dramatic Texts, «BICS» X 65-78.

KÁDAS – SOMOLINOS 2019

G. Kádas – J.R. Somolinos, *A New Mime Script (P. Matr. inv. 44+119)*, «ZPE» CCXI 79-85.

KAPRZYK – VENDRIES 2012

D. Kaprzyk – C. Vendries, *Spectacles et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse. Discours aux Alexandrins*, Rennes.

KEHOE 1984

P.E. Kehoe, The adultery mime reconsidered, in D.F. Bright – E.S. Ramage (eds.), *Classical Texts and their Traditions. Studies in Honor of C. R. Trahman*, Chico (CA), 89-106.

KELDER 2010

J.M. Kelder, *The Egyptian Interest in Mycenaean Greece*, «JEOL» XLII 125-40.

KOTANSKY 1981

R. Kotansky, *The Cohn Beaker: The Inscription*, «GMusJ» IX 87-92.

LA'DA 2020

C.A. La'da, *Towards a History of Immigration to Hellenistic Egypt: The Contribution of Ethnic Designations to Research*, «APF» LXVI 44-80.

LEES-CAUSEY 1981

C. Lees-Causey, *The Cohn Beaker: The Glass*, «GMusJ» IX 83-86.

LEONE 1988

B. Leone, *Gli animali da trasporto nell'Egitto greco, romano e bizantino*, Roma-Barcelona.

LEONE 2017

B. Leone, *Regolamentazione delle Artemisie di Eretria*, «Axon» I 201-10.

LINK 1904

J. Link, *Die Geschichte der Schauspieler, nach einem syrischen Manuscript der Königl. Bibliothek in Berlin*, Dissertation Phil. Bern, Berlin.

LITINAS 2013

N. Litinas, *A Note on κίναϊδος in Graeco-Roman Papyri*, «BASP» L 283-86.

LOUGOVAYA 2020

J. Lougovaya, *Greek Literary Ostraca Revisited*, in C. Caputo – J. Lougovaya (eds.), *Using Ostraca in the Ancient World*, Berlin-Boston, 109-41.

MALAVOLTA 2000

M. Malavolta, *Manceps gregum. Letture antiche e recenti di C.I.L. XIV 2299 (= I.L.S. 5206)*, in G. Paci (a cura di), *EPIGRAPHAI: Miscellanea epigrafica in onore di Lidio Gasperini*, vol. I, Roma 541-47.

MARIOTTI 2007

V. Mariotti, *Gli spettacoli in epoca tardo antica. I dittici come fonte iconografica*, in M. David (a cura di), *Eburnea diptycha. I dittici di avorio tra antichità e Medioevo*, Bari, 245-65.

MARSHALL 2004

C.W. Marshall, *Alcestis and the Ancient Rehearsal Process (P.Oxy. 4546)*, «Arion» XI/3 27-45.

MARSHALL – FUNKE 2019

C.W. Marshall – M. Funke, *A Script for a Sixth-Century Mime (P.Oxy. LXXIX 5189)*, «GRBS» LIX 460-92.

MASTROCINQUE 2019

A. Mastrocinque, *A Defixio from Caesarea Maritima against a Dancer*, in C. Sánchez Natalías (ed.), *Litterae Magicae. Studies in Honour of Roger S.O. Tomlin*, Zaragoza, 59-76.

MUSSO 1990

O. Musso, *Theatralia nel P.Sorb. inv. 2381*, «SIFC» s. 3 VIII 107-109.

NATALUCCI 1996

N. Natalucci, *Il problema dei plusverses e il P.Sorbonne 2245*, «BollClass» s. 3 XVII 101-15.

PARSONS 2012

P. Parsons, *Homer Papyri and Performance*, in G. Bastianini – A. Casanova (a cura di), *I papiri omerici. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze, 9-10 giugno 2011, Istituto Papirologico "G. Vitelli"*, Firenze, 17-27.

PERPILLOU-THOMAS 1989

F. Perpillou-Thomas, P.Sorb. inv. 2381: γρύλλος καλαμαύλης, χορός, «ZPE» LXXVIII 153-55.

PERPILLOU-THOMAS 1993a

F. Perpillou-Thomas, *Fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, Louvain.

PERPILLOU-THOMAS 1993b

F. Perpillou-Thomas, *Les Brumalia d'Apion II*, «Tyche» VIII 107-109.

PERPILLOU-THOMAS 1995

F. Perpillou-Thomas, *Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte*, «ZPE» CVIII 225-51.

PERRONE 2011a

S. Perrone, *Back to Backstage: the Papyrus P.Berol. 13927*, «TiC» III 126-53.

PERRONE 2011b

S. Perrone, *Dalla scena al libro, dal libro alla scena. Qualche nota su tradizione ed esegesi antica dei testi drammatici greci*, «DeM» II 148-65.

PUGLIA 2013

E. Puglia, *Considerazioni sul papiro della donna e dell'asino (P.Oxy LXX 4762)*, «PapLup» XXII 85-103.

PUK 2014

A. Puk, *Das römische Spielwesen in Spätantike*, Berlin-Boston.

REMIJSEN 2015

S. Remijsen, *The End of Athletics in Late Antiquity*, Cambridge.

REYNOLDS 1946

R.W. Reynolds, *The Adultery Mime*, «CQ» XL 77-84.

RICHTER 1956

G.M.A. Richter, *Catalogue of the Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Cambridge (Mass.).

ROBERT 1930

L. Robert, *Pantomimen im griechischen Orient*, «Hermes» LXV 106-22.

ROBERT 1938

L. Robert, *Études épigraphiques et philologiques*, Paris.

ROBERT 1981

L. Robert, *Amulettes grecques*, «JS» I 3-44 (= in L. Robert, *Opera Minora Selecta. Épigraphe et antiquités grecques*, Amsterdam 1969-1990, 7 voll., 465-506).

SAPSFORD 2015

T. Sapsford, *The Wages of Effeminacy? Kinaidoi in Greek Documents from Egypt*, «EuGeStA» V 103-23.

SCHIBLI 1983

H.S. Schibli, *Fragments of a Weasel and Mouse War*, «ZPE» LIII 1-25.

SCHOFIELD – PARKINSON 1994

L. Schofield – R.B. Parkinson, *Of Helmets and Heretics: A Possible Egyptian Representation of Mycenaean Warriors on a Papyrus from El-Amarna*, «ABSA» LXXXIX 157-70.

SIJPESTEIJN 1976

P.J. Sijpesteijn, *Transportation of Entrainers in Roman Egypt*, in J.M. Bremer – S.L. Radt – C.J. Ruijgh (eds.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 425-29.

SLATER 2005

W.J. Slater, *Mimes and mancipes*, «Phoenix» LIX 316-23.

SONNINO 2014

M. Sonnino, *Comedy outside the Canon: from Ritual Slapstick to Hellenistic Mime*, in G. Colesanti – Manuela Giordano (eds.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, Berlin-Boston, 128-50.

SONNINO 2020

M. Sonnino, *Il mimo*, in M. Di Marco (a cura di), *Storia del teatro greco*, Roma, 411-37.

SONNINO 2021

M. Sonnino, *Spettacoli del riso canonici ed extracanonici: commedia e mimo drammatico*, in A. Ercolani (a cura di), *La letteratura sommersa nella Grecia antica. Nuove prospettive storico-letterarie*, Roma, 125-38.

SPOONER 2002

J. Spooner, *Nine Homeric Papyri from Oxyrhynchos*, Firenze.

STARR 1987

R.J. Starr, *Trimalchio's Homeristae*, «Latomus» XLVI 199-200.

STRAMAGLIA 2010

A. Stramaglia, *Le Metamorfosi di Apuleio tra iconografia e papiri*, in G. Bastianini – A. Casanova (a cura di), *I papiri del romanzo antico*, Firenze, 165-92.

STRASSER 2016

J.-Y. Strasser, *Deux champions d'Anatolie*, «EA» XLIX 137-50.

TEDESCHI 2004

G. Tedeschi, *Figura professionale di musicista in P.Lond. II 331.5*, «SEP» I 147-48.

TURNER 1973

E.G. Turner, *The Charioteers from Antinoe*, «JHS» XCIII 192-95.

VOGT 1931

A. Vogt, *Études sur le théâtre Byzantin. II*, «Byzantion» VI 623-40.

WEITZMANN 1959

K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge (Mass.).

WEST 2010

M.L. West, *Rhapsodes at Festivals*, «ZPE» CLXXIII 1-13 (con *Addenda*, «ZPE» CLXXIV 32).

WEST 2013

M.L. West, *The Writing Tablets and Papyrus from Tomb II in Daphni I*, «GRMS» I 73-92.

WEST 1967

S. West, *The Ptolemaic Papyri of Homer*, Köln-Opladen.

WOOTTON 2004

G.E.M. Wootton, *Representations of Musicians in the Roman Mime*, «MedArch» XVII 243-52.

ZANETTO 2010

G. Zanetto, *P.Oxy. LXX 4762 e il Romanzo dell'asino*, in G. Bastianini – A. Casanova (a cura di), *I papiri del romanzo antico*, Firenze, 51-63.